

“Muito serviço fez ao drama a pena do juiz”: O Conservatório Real de Lisboa, a regeneração do teatro português e a censura teatral. (1836-1860)

“The judge’s sentence a lot contributed to the drama”: The Royal Conservatory of Lisbon, the regeneration of portuguese theater and theatrical censorship (1836-1860)

Silvia Cristina Martins de Souza*

Resumo

Frequentemente mencionado como modelo para os conservatórios dramáticos criados no Brasil, o Conservatório Real de Lisboa ainda é pouco estudado pelos historiadores brasileiros que se dedicam a pesquisar a censura teatral oitocentista. Este artigo tem por objetivo entender como esta instituição foi idealizada, organizada e atuou como um braço oficial do governo procurando simultaneamente contribuir para a criação de uma dramaturgia portuguesa e controlar a produção e circulação de bens culturais por meio da censura. O *corpus* documental utilizado é composto por jornais, revistas e a legislação portuguesa sobre o teatro na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: História; Conservatório Real de Lisboa; censura teatral; século XIX.

Abstract

The Royal Conservatory of Lisbon is often mentioned as a model for the dramatic conservatories created in Brazil and is still rarely studied by the Brazilian historians that research the nineteenth-century theatrical censorship. This article aims at understanding how this institution was idealized, organized and how it acted as an official branch of the government, contributing to creating a Portuguese dramaturgy and controlling the production and circulation of cultural goods through censorship. In this article, the research *corpus* used were newspapers, magazines and the Theater Portuguese legislation of the second half of the nineteenth century.

Keywords: History; Royal Conservatory of Lisbon; theater censorship; nineteenth century.

*Doutora em História pela UNICAMP. Professora do Departamento de História da UEL. Professora dos Programas de Pós-Graduação em História da UEL e da UEPG. E-mail: smartins@uel.br

As palavras que servem de título a este artigo foram retiradas da *História do Teatro Português* de Teófilo Braga, que por sua vez as reproduziu do Relatório Anual do Conservatório Real de Lisboa de 19 de setembro de 1841. Neste, parabenizava-se o censor que ao analisar o drama *O cativo de Fez* esmerou-se em “apurar algumas cenas e feições e caracteres”.¹ Após as referidas “apurações”, o drama, que originalmente contava com seis atos, passou a ter apenas cinco.

O censor que fez os cortes à peça foi Almeida Garrett, à época vice-presidente do Conservatório Real de Lisboa e também Inspetor Geral dos Teatros e Espetáculos de Portugal. Homem de letras alinhado ao Setembrismo, Garrett, assim como outros literatos que lhe foram contemporâneos, não via qualquer incompatibilidade entre suas convicções ideológicas liberais e o exercício da censura teatral que realizava com denodo, rigor e obstinação, não se furtando a cortar, emendar ou reescrever cenas inteiras de peças. Ao contrário, isto era por ele considerado uma ação patriótica reservada a indivíduos que partilhavam a convicção de que as funções do cidadão e do escritor estavam intrinsecamente ligadas e comprometidas com fins morais. Por isto, Garrett e outros literatos colocaram-se à disposição do governo português para auxiliá-lo na reforma de um teatro à época definido como decadente, dedicando “boas duas ou três horas por dia” à “leitura enfadonha” de textos para deles expurgar “as indecências mais escandalosas e ofensivas”.²

O então denominado Conservatório Geral de Arte Dramática³ foi criado por um decreto baixado em 15 de novembro de 1836, durante o reinado de D. Maria II, no governo de Passos Manuel. Ele foi parte de um projeto mais amplo de reformas estruturais das artes e da educação idealizado no momento em que a facção liberal herdeira dos princípios vintistas assumiu o poder e procurou por em prática os valores iluministas que não tinham sido contemplados pela Revolução de 1820.

Este Conservatório tomou como modelo o Conservatório Nacional de Música e Declamação de Paris, fundado em 1795, o qual diferenciava-se dos então existentes, criados sob inspiração dos de Nápoles e Veneza, que funcionavam ligados a instituições com fins caritativos e educacionais. Por meio deles procurava-se prover crianças abandonadas ou indigentes dos atributos

¹ BRAGA, Teófilo. *História do Teatro Português*. Porto, Imprensa Portuguesa Editora, 1871, vol. 1, p. 249.

² CRUZ, Duarte I. “Garrett e a censura teatral: documentos inéditos do Conservatório” In *Revista Colóquio/Letras*, ns. 121-122, jul. 1991a, p. 51.

³ Em 1840, o Conservatório Geral de Arte Dramática passou a denominar-se Conservatório Real de Lisboa. Com o advento da República, passou a chamar-se Conservatório Nacional. Ver VASQUES, Eugénia. *A Escola de Teatro do Conservatório (1839-1901). Contributo para uma História do Conservatório de Lisboa*. Lisboa, Gradiva, 2012.

profissionais que lhes permitissem superar a pobreza e a mendicância. Diferentemente destes Conservatórios, o de Paris não prefigurava objetivos caritativos, tinha um caráter nacional, estava diretamente ligado ao governo e dividia-se em escolas; ou seja, era uma instituição com claros objetivos políticos de intervenção na construção de uma identidade cultural francesa.⁴

O modelo organizacional do Conservatório de Paris marcou o padrão dos conservatórios europeus a partir do seu aparecimento, dentre eles o de Lisboa. E o Conservatório Real de Lisboa, por sua vez, serviu de fonte de inspiração para os conservatórios dramáticos criados no Brasil nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Belém, Recife e Salvador, todos eles projetados a partir da mesma concepção iluminista que prefigurava o teatro como um instrumento a serviço de fins nacionais e educativos.

Recorrentemente mencionado como modelo para os conservatórios dramáticos brasileiros oitocentistas, o Conservatório Real de Lisboa ainda é pouco estudado pelos historiadores do lado de cá do Atlântico. O ponto de partida que deu origem a este artigo foi o interesse de entender como esta instituição foi idealizada, organizada e atuou como um braço oficial do governo português no controle da produção e circulação de bens culturais por meio da censura.

Para atingirmos nossos objetivos, tomamos como referência os estudos que Robert Darnton vem elaborando sobre censura há alguns anos. De acordo com este historiador, os estudos dedicados a este tema concentram-se grosso modo em torno de duas tendências predominantes: uma maniqueísta, que “contrapõe os filhos da luz aos filhos das trevas” e outra, pós-moderna, que vê a censura como um fenômeno autônomo, “que opera em toda parte da mesma forma, independente do contexto”.⁵ Procurando evitar a reificação da censura e sua redução a qualquer fórmula, Darnton propõe uma análise em outra perspectiva, isto é, entender a censura como fenômeno histórico e como um subsistema no interior de um sistema cultural mais amplo embutido numa determinada ordem social que possui seus próprios valores, pressupostos e princípios organizacionais, sendo este o exercício que procuramos aqui realizar.

* * *

⁴ GOMES, Carlos A. F. F. *Discursos sobre a “especificidade” do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002, p. 44.

⁵ DARNTON, Robert. *Censores em ação. Como os estados influenciaram a literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016, p. 13 e p. 273, respectivamente.

Segundo Teófilo Braga, quando foi baixado o decreto de 15 de novembro de 1836, os teatros de Lisboa estavam restritos aos “barracões do *Bairro Alto* e do *Beco da Comédia*, vergonhosamente sumido no Pátio do Patriarca, nos pardieiros do *Salitre* e da *Rua dos Condes*”⁶ e o repertório de todos eles era composto por “comédias de cordel do século XVIII” e alguns dramas traduzidos do francês.⁷

Uma matéria publicada na *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, anos depois, reiterava as palavras de Teófilo Braga acrescentando que até mesmo o Teatro do Salitre, o único que funcionava regularmente entre os teatros existentes na capital portuguesa, desde o início do século piorava

dia em dia, os atores além de maus, e cheios de defeitos físicos e morais, não decoravam os papéis, não assistiam aos ensaios; o cenário e o vestuário eram ridiculíssimo, e a plateia se convertera numa praça de touros: pateadas, apupos, chufas, todas qualidades de insolências, que tornavam indigno um tal recinto de ser frequentado por pessoas sisudas.⁸

Plateia e tablado, portanto e de acordo com estas visões, encontravam-se em estado decadente e carentes de mudanças, argumento este que foi amplamente utilizado para dar corpo a uma reforma organizada em torno de dois órgãos: o Conservatório Geral e a Inspeção Geral de Teatros e Espetáculos Nacionais.

Esta reforma baseava-se na noção de que o teatro era uma escola de moral e de costumes, uma espécie de espelho em que a sociedade deveria mirar-se para identificar seus vícios e procurar superá-los em busca da perfectibilidade, pressuposto este que aparece explicitado no primeiro exemplar da *Revista do Conservatório Real de Lisboa* em que se podia ler que o teatro era “o livro dos que não têm livros, é uma verdadeira biblioteca popular, que deve ser feita com a mais escrupulosa seleção do que qualquer outra, porque tem mais leitores, e em geral menos instruídos”.⁹ Ao sugerirem que as parcelas menos instruídas das audiências teatrais eram vulneráveis, facilmente influenciáveis e incapazes de decidirem por si próprias, estas palavras permitem depreender o sentido subjacente à reforma que se tinha em mente: selecionar e expurgar escrupulosamente o que fosse considerado impróprio significava, em outras

⁶ BRAGA, op. cit., p. 220. Grifos no original.

⁷ Ibidem, p. 232.

⁸ *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, 1842, vol. 1, p. 8. A pateada consistia em fazer barulho batendo com os pés no chão como forma de manifestar desaprovação.

⁹ *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, 1842, vol. 1, p. 3.

palavras, controlar e infundir uma ortodoxia forçada à produção e circulação de bens culturais.

A fundação do Conservatório Geral de Lisboa foi anunciada no *Diário do Governo* do dia 17 de novembro de 1836, que publicou na íntegra o decreto aprovado dois dias antes.¹⁰ Baseado no Plano Geral de Estudos elaborado por Garrett, em 1834, e assentado na noção de que embora não houvesse “um Teatro Material, nem um Drama, nem um Ator” portugueses havia no país “mais talento, e menos cultivação do que em nenhum País da Europa”,¹¹ o decreto prefigurou como alvos a dramaturgia, a formação dos atores e a construção de um prédio que deveria abrigar o Teatro Nacional ou Normal com uma companhia teatral regular composta por atores lusitanos, ambos subsidiados pelo governo. Nele, portanto, estudo, arte e investimento estatal deveriam combinar-se e atuarem juntos pelo aperfeiçoamento da cena.

No seu primeiro artigo, este decreto criou a Inspeção Geral de Teatros e Espetáculos Nacionais subordinada à Secretaria de Negócios do Reino, e determinou que sua direção seria confiada a “um cidadão de reconhecido patriotismo, sabedoria, e conhecimentos especiais neste ramo”.¹² O inspetor geral executaria seus trabalhos gratuitamente a ele cabendo prover a polícia externa dos teatros e outros espetáculos; aprovar previamente peças e outras representações;¹³ dirigir e organizar o Conservatório; arbitrar questões entre atores, empresários e/ou diretores teatrais e propor ao governo as providências que julgasse necessárias ao melhoramento dos estabelecimentos a ele confiados.

O artigo 3º criou o Conservatório Geral de Arte Dramática¹⁴ dividido em três escolas: a Escola de Música¹⁵, a Escola Dramática ou de Declamação

¹⁰ Este decreto contemplava a Portaria Régia de 28 de setembro do mesmo ano, que determinava a fundação de um Teatro Nacional e a melhoria dos demais. Ver *Diário do Governo*, 17 de novembro de 1836, n. 273, p. 1275.

¹¹ *Diário do Governo*, 17 de novembro de 1836, n. 273, p. 1275.

¹² Idem.

¹³ Antes desta reforma, a censura teatral estava confiada à polícia.

¹⁴ O Conservatório dividia-se em quatro seções: língua portuguesa; literatura em geral e dramática; história e antiguidades; e música e artes. Em 1840, quando o Conservatório mudou o nome, passou a ter D. Fernando como presidente honorário. (*Jornal do Conservatório* de 19 de janeiro de 1840, n. 7, p. 49). Na prática, quem administrava a instituição era o vice-presidente e ocuparam este cargo Almeida Garrett, Joaquim Larcher, Corrêa de Lacerda, Perini de Lucca, Mendes Leal, o Conde de Farrobo, Duarte de Sá, Luís Palmeirim e Eduardo Schwalbach.

¹⁵ A Escola de Música foi herdeira e continuadora da tradição do Seminário da Patriarcal, fundado quase um século e meio antes, bem como do Conservatório de Música da Casa Pia, criado em 1835. A Escola teve como primeiro diretor João Domingos Bomtempo. Para este assunto ver ROSA, Joaquim C. Depois de Bomtempo. “A escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842 e 1862” In *Revista*

e a Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial¹⁶ cujas direções seriam entregues a atores escolhidos entre os “mais excelentes dos teatros”, os quais receberiam proventos por seu trabalho.¹⁷

O artigo 4º determinava que, à proporção em que fossem sendo formados alunos na Escola Dramática, seria composta uma companhia regular de atores que atuaria no Teatro Nacional.

O artigo 5º, por fim, estabelecia prêmios para os autores de peças declamadas, cantadas ou líricas que merecessem a “pública aceitação” das plateias, por contribuírem para o “melhoramento da Literatura e das Artes nacionais”.¹⁸

Garrett foi nomeado primeiro inspetor geral e primeiro diretor do Conservatório que se instalou no Convento dos Caetanos, tendo permanecido nestes cargos até 1841 e 1842, respectivamente.¹⁹ Durante sua gestão ele teve que lidar com uma constante falta de recursos e de funcionários dos órgãos cujas direções assumiu. 1841 parece ter sido um ano particularmente difícil para o Conservatório, tanto que nele o governo chegou a cogitar a extinção da instituição por questões financeiras. A esta proposta, o responsável pelo Conservatório respondeu com uma solicitação invocando que fossem reduzidas as verbas, mas não efetuado o fechamento da instituição, no que foi atendido. Assim, no ano de 1841, o Conservatório recebeu a quantia de 7:556\$000 réis, que em 1842 foi reduzida para 4:834\$000, o que é um indicativo da extensão dos problemas financeiros que a instituição teve que enfrentar ao longo de sua existência.²⁰

A menina dos olhos de Garrett nesta reforma foi o teatro, pelo qual tinha grande apreço, como ele próprio certa vez afirmou ao dizer que todos tinham um centro de “paixão dominante. O meu foi sempre o teatro: qualquer ação por pouco trágica, qualquer fato, por pouco ridículo que fosse, me suscitaram

Portuguesa de Musicologia, Lisboa, 2000, n. 10.

¹⁶ Esta escola foi extinta pelo decreto de 29 de dezembro de 1869, em função de sucessivos cortes de orçamento do Conservatório e do maior interesse do governo pelas outras duas escolas.

¹⁷ O corpo de disciplinas das três escolas contemplava cadeiras específicas a cada uma delas e cadeiras de ensino básico comum a todas.

¹⁸ *Diário do Governo*, 17 de novembro de 1836, n. 273, p. 1275.

¹⁹ Com a queda do governo setembrista em abril de 1839 e com a vitória do movimento de centro-direita de Costa Cabral (1842), muitos apoiadores do antigo governo foram exonerados de seus cargos públicos, dentre eles Garrett. Sua demissão da Inspeção Geral foi oficializada pelo decreto de 16 de julho de 1841 e a do Conservatório pelo decreto de 7 de outubro de 1842.

²⁰ RIBEIRO, José S. *História dos estabelecimentos científicos, literários e artísticos de Portugal nos sucessivos reinados*. Lisboa, Tipografia da Academia Real de Ciências, 1871, vol. 1, p. 413.

sempre a ideia de uma tragédia, ou de uma comédia”.²¹ E foi pelo teatro ele que ele iniciou os trabalhos antes mesmo de os estatutos do Conservatório serem aprovados, criando uma Escola de Declamação aproveitando-se da presença de uma trupe francesa, que se apresentava no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, desde 1835.

Diz Teófilo Braga que esta companhia causou boa impressão aos críticos e que foi com ela que pela primeira vez o público lisboeta “acostumado às más traduções (...) soube avaliar o que era caracterização perfeita, naturalidade na declamação, e espírito”.²² Foi nela que Garrett foi buscar alguns atores aos quais se juntaram atores portugueses renomados da época, bem como o ensaiador Emílio Doux, a quem ele entregou a direção da escola que passou a funcionar no Teatro da Rua dos Condes.²³ Foram, portanto, franceses os primeiros professores dos atores portugueses.

Em 1839 foi publicado o primeiro número do *Jornal do Conservatório*, que em 1842 teve o nome trocado para *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, cujos objetivos eram “coordenar e arquivar os trabalhos deste instituto, historiar a marcha do nosso teatro e do teatro estrangeiro, e tratar de todos os assuntos artísticos, literários e científicos, que tenham relação com a arte musical e com a arte dramática”.²⁴

Os estatutos do Conservatório só foram aprovados em 1841 e procuraram abranger vários sujeitos e atividades ligados à cena. Para além das três escolas,²⁵ ele passou a abrigar também uma Associação de Literatos e Artistas. Seus membros eram pessoas de mérito reconhecido nas respectivas seções em que o Conservatório se dividia, os quais podiam ser portugueses e estrangeiros e deveriam contribuir para “restaurar, conservar, e aperfeiçoar a literatura dramática e a língua portuguesa, a música, a declamação e as artes mímicas” além de promover “o estudo da arqueologia, da história e de todos os ramos de ciência, de literatura e de arte que podem auxiliar a dramática”.²⁶

²¹ GARRETT, Almeida. *Obras póstumas*. Lisboa, Livraria Moderna, 1914, vol. 1, p. 76.

²² BRAGA, op. cit., p. 236.

²³ De 1837 até a inauguração do Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro da Rua dos Condes foi transformado em Teatro Nacional. A companhia estreou com o drama *Dezesseis anos ou Os Incendiários*, em 1839 e dela fizeram parte os atores portugueses Epifânio e Carlota Talassi. Emílio Doux é uma personagem emblemática no contexto teatral Oitocentista, tanto em Portugal quanto no Brasil, para onde se mudou em 1851, trabalhando na companhia teatral de João Caetano e na do Teatro Ginásio Dramático.

²⁴ *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, 1842, vol. 1, p. 2.

²⁵ A partir da aprovação dos estatutos, a Escola de Declamação começou a oferecer as cadeiras de Declamação, Reta Pronúncia, Linguagem e Rudimentos.

²⁶ ROSA, op. cit., p. 86. Essa Associação foi composta por literatos tais como António Feliciano de Castilho, Alexandre Herculano e Anselmo Braamcamp.

No que se refere aos alunos, eles poderiam ser de ambos os sexos e divididos entre ordinários, voluntários, obrigados, pensionistas e porcionistas,²⁷ mas todos para serem aceitos na escola deveriam saber ler e escrever; não podiam ser portadores de defeitos físicos e deveriam apresentar certidão de batismo e um atestado de bons costumes emitido pelo pároco ou magistrado de sua localidade.

Quanto à construção do prédio onde funcionaria o Teatro Nacional D. Maria II, Garrett não foi bem sucedido ao longo de sua gestão, embora tenha despendido esforços neste sentido. Coube a Joaquim Larcher, que o sucedeu na direção do Conservatório, elaborar um plano de subscrição para angariar fundos para a construção do edifício. Recorrendo às Caixas do Contrato do Tabaco, aos subsídios da rainha, do duque de Palmela e a uma ajuda do Estado, Larcher obteve noventa contos de réis com os quais deu início às obras do teatro em julho de 1842.²⁸

Os estatutos também regulamentaram a carreira dos atores e neste quesito pode-se dizer que, apesar de eles procurarem incentivar o estudo e o aprimoramento do ofício, acabaram por se consubstanciar como um código disciplinar rígido que se respaldou na imagem que os atores desfrutavam em Portugal.²⁹ Recorrentemente criticados por serem “cheios de defeitos físicos e morais”; não decorarem os papéis; por não comparecerem aos ensaios;³⁰

²⁷ Os alunos ordinários frequentavam regularmente as aulas e estavam sujeitos às regras, exames, exercícios, prêmios e recompensas do Conservatório. Os voluntários frequentavam as aulas podendo ou não submeter-se às provas. Caso o fizessem e fossem aprovados podiam tornar-se alunos ordinários. Os obrigados eram os que frequentavam outras escolas e estavam obrigados estatutariamente a frequentar algumas das aulas do Conservatório. Os pensionistas eram os sustentados pelo colégio do Conservatório devido suas dificuldades econômicas. Dentre estes incluíam-se, por exemplo, alguns expostos da Santa Casa de Misericórdia de Lisboa. E, por fim, os porcionistas, que pagavam por seus estudos. É importante ressaltar que a admissão de mulheres na escola significou uma novidade uma vez que desde fins do século XVIII elas estavam proibidas de atuar como atrizes e os papéis femininos eram representados por homens. COSTA, Maria Emília dos R. *A vivência teatral de 1771 a 1860. O que dizem as leis*. Mestrado (Estudos do Teatro). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

²⁸ CASTRO, Augusto de. *Garrett e o Teatro Português*. Conferência pronunciada por Augusto de Castro no Teatro Nacional D. Maria II, em 19 de Novembro de 1954. Universidade Aberta de Lisboa, março de 2006, p. 186. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/411/1/discursosAlmeidaGarrett179-197.pdf>.

²⁹ Uma série de regulamentos posteriores contemplou mudanças na carreira e atividades dos atores. Refiro-me aos Regulamentos para a Administração dos Teatros de 30 de Janeiro de 1846; o do Palco para o Teatro Nacional de D. Maria II de 28 de Outubro de 1847; o Regulamento de 2 de Maio de 1848 e o Regulamento para Administração dos Teatros de 22 de Setembro de 1853. Dentre as mudanças por eles introduzidas são dignas de nota a aprovação da criação de um Montepio, de uma aposentadoria, a regulamentação dos salários para os atores da companhia nacional do Teatro D. Maria II, e a de uma Caixa de Socorros Dramáticos para ajudar suas famílias em caso de doença ou morte.

³⁰ *Revista do Conservatório de Lisboa*, 1842, vol. 1, p. 8.

não dominarem a pronúncia da língua portuguesa; serem majoritariamente analfabetos; entrarem em cena embriagados e alegarem doenças para faltar aos espetáculos, os atores foram alvo de várias legislações desde 1780, todas elas pródigas em lhes prescrever exigências, obrigações, proibições, normas, regras, sanções e penalidades que iam desde suspensão até prisão, passando por multas, dependendo da gravidade dos atos que cometessem.

De algumas das críticas aos atores nos informa a “Crônica Teatral” do *Jornal do Conservatório* do dia 15 de março de 1840. Nela, o cronista anônimo que a redigia elaborou algumas considerações sobre as interpretações dos famosos atores Epifânio e Emília das Neves no drama *O homem da máscara negra*, que estava sendo levado no Teatro da Rua dos Condes. À atriz ele recomendou que pusesse “todo seu cuidado na *reta pronúncia*”, pois certas palavras não estavam sendo ditas “como se requer, como por exemplo – *desesperação, dereito, golpis*” e, ao ator Epifânio, que ele pronunciasse “larvas” em vez “de lavas de vulcão”. O cronista dizia, ainda, que inicialmente achara que o problema que identificara fosse fruto de um lapso no uso da língua, mas como os erros persistissem nas encenações subsequentes, a hipótese que cogitara não se aplicava.³¹ Diante disto, ele retomou o assunto em outra crônica, mas utilizando-se de palavras menos condescendentes para com Emília das Neves e Epifânio:

Persuadam-se os nossos atores, que nunca poderão chegar à celebridade a que aspiram enquanto se lhe notarem tão indesculpáveis faltas, e que lhes será absolutamente impossível merecerem o título de atores mais que mediócras enquanto se obstinarem nos seus defeitos, mostrando indocilidade, ou presunçosa indiferença aos salutares conselhos, que pela imprensa, lhes forem dados.³²

Ainda em relação aos atores e à Escola de Declamação, o que se percebe é que o tempo demonstrou que frequentar as aulas daquela escola não representou uma transformação significativa no quadro anterior, pois a formação artística continuou a ser feita majoritariamente na prática dos tablados e em contato com atores mais experientes. Sobre um dos atores portugueses mais famosos do período – Francisco da Silva Taborda – diria Júlio César Machado que ele não se formara, assim como outros tantos atores de reconhecimento, nos bancos do Conservatório, mas “pouco a pouco, humildemente e obscuramente [...] no trabalho e no mundo”.³³

³¹ *Jornal do Conservatório*, 15 de março de 1840, n. 15, p. 119. Grifos no original.

³² *Jornal do Conservatório*, 29 de março de 1840, n. 17, p. 134.

³³ *Revista Contemporânea de Portugal e do Brasil*, 4 de julho de 1861, vol. III, p. 171.

Para esta situação contribuíram outros elementos, dentre eles um que mais uma vez Júlio Cesar Machado enunciou em um dos seus folhetins da série “Revista da Semana” d’*A Revolução de Setembro*. Nele, Machado lamentava a falta de recursos e investimentos na escola e se perguntava: “Por que, e por quanto tempo ainda, estarão condenados os atores portugueses a irem aprender sobre o tablado, em vez de irem ensinar sobre ele?” Mas o folhetinista foi mais longe em suas críticas e atribuiu parte da situação vivenciada pelos atores a eles próprios os quais, na sua visão, seriam ainda piores para si do que o governo: “Há uma guerra surda e implacável a separá-los pela inveja”.³⁴ Enfim, indóceis em não ouvir conselhos, movidos por inveja e competição a ponto de Garret defini-los como esta “ingovernável gente dos teatros”,³⁵ essa a imagem cristalizada dos atores que, ao que parece, sofreu poucas alterações com a entrada em cena da Escola de Declamação.

Também contou para o funcionamento pouco satisfatório desta escola a condição financeira da maior parte dos alunos, que incidia diretamente sobre sua frequência às aulas, fato que chegou a ser registrado no ofício datado de 31 de maio de 1845, no qual pode-se ler que

consistindo o estudo da arte teatral em teoria e prática, mal poderá o aluno dedicar-se a esta última, quando privado de todos os objetos de primeira necessidade: deve-se ponderar que os atores portugueses saem (e ainda por muito tempo sairão) das classes mais pobres. Na Escola de Declamação do Conservatório, muitos alunos de talento têm deixado de frequentar os estudos por se envergonharem dos seus condiscípulos em consequência do seu mal trajaz.³⁶

Diante de tantos obstáculos, não surpreende que o bom funcionamento desta escola tenha sido comprometido. De acordo Isabel Gonçalves, entre 1840 e 1860, uma média de duzentos alunos frequentou o Conservatório dos quais perto de um quarto cursava teatro e destes, “segundo um relatório de 1883 do então diretor, Luís Augusto Palmeirim, muito poucos ingressaram na carreira profissional”.³⁷

³⁴ FERREIRA, Lúcia R. *Júlio César Machado cronista de teatro. Os Folhetins d’A Revolução de Setembro e do Diário de Notícias*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011, p. 193.

³⁵ CRUZ, op. cit., p. 180.

³⁶ Carlos Alberto F.F. Gomes elaborou um sugestivo quadro em que fornece um perfil dos alunos das escolas do Conservatório a partir da profissão dos seus pais. Além de serem eles majoritariamente do sexo feminino, provinham de famílias nas quais os provedores eram carpinteiros, tanoeiros, atores, sapateiros, serralheiros, etc. (GOMES, op. cit., p. 57)

³⁷ GONÇALVES, Isabel M. D. N. *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808- 1862)*. Tese (Doutoramento em Ciências Musicais). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012, p. 67.

Quanto à situação dos autores, o decreto de 1836 trouxe transformações significativas, tanto no que diz respeito ao reconhecimento do direito de eles auferirem retornos financeiros com a encenação de suas obras, quanto aos prêmios que poderiam receber nos concursos promovidos pelo Conservatório e, sobretudo, no que concerne à criação de uma lei sobre propriedade literária.

Dois anos após entrar em vigência o decreto de 1836 já podiam ser identificadas algumas ações relacionadas à defesa dos direitos dos autores dramáticos. Numa circular emitida a 20 de junho de 1838, endereçada a empresários e diretores de teatros, o Conservatório solicitava que estes lhe enviassem informações sobre seus repertórios para verificar se o direito de propriedade dos autores estava sofrendo algum “abuso ou engano” em função da “confusão em que há muitos anos se labora esta parte”.³⁸

Os estatutos do Conservatório instituíram a premiação de peças que melhor desenvolvessem os temas indicados nos concursos que promovia a cada ano. Neles poderiam ser inscritas obras já submetidas à análise do Conservatório ou as que tivessem alcançado sucesso em “provas públicas”, embora não tivessem sido previamente analisadas.³⁹ Em 26 de fevereiro de 1839 foi lançado o primeiro destes concursos no qual foram inscritas mais de vinte peças e quatro foram premiadas por uma comissão composta por cinco jurados da sessão de Belas Artes: *O Camões do Rossio*, de Inácio Maria Feijó, *Os dois renegados*, de Mendes Leal, *O cativo de Fez*, de Silva Abranches e *Os dois campeões*, de Pedro Sousa de Macedo.⁴⁰

Até a abertura do Teatro D. Maria II foram escritas, impressas e/ou representadas um total de cento e doze peças originais portuguesas, e um gênero tornou-se preponderante: o drama, em diferentes modalidades, mas notadamente o drama histórico. O próprio Garrett compartilhava a ideia, com outros românticos, de que o drama era “a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade (...) o verbo, ainda balbuciante, de uma sociedade

³⁸ CRUZ, op. cit., p. 177.

³⁹ Para serem admitidas às provas públicas, as composições dramáticas tinham de receber parecer favorável das Seções do Conservatório a que tivessem sido distribuídas, do Conselho Geral e da Conferência Geral dos Sócios. As denominadas provas públicas consistiam na representação, com participação das audiências, no teatro do Conservatório ou em teatros privados. Depois das provas públicas, as composições eram novamente avaliadas pelas seções competentes do Conservatório, e era redigido um relatório no qual, além de uma avaliação do efeito cênico produzido pela representação e sua recepção pelo público, sugeriam-se emendas ou correções ao autor.

⁴⁰ O regulamento do concurso foi aprovado numa Conferência Geral do Conservatório realizada em 24 de fevereiro de 1839 e o texto completo do regulamento foi publicado no *Jornal do Conservatório* nos dias 29 de dezembro de 1839 (n. 4, pp. 25 -27) e 17 de maio de 1840 (n. 24, pp. 184-185).

indefinida”, mas que poderia modificá-la na sua essência.⁴¹ Levando-se em conta esta visão, entende-se porque o drama tenha sido o gênero mais explorado pelos dramaturgos, fossem eles já renomados ou neófitos no ofício.

O crescimento do número de peças ao qual vimos nos referindo não foi, contudo, visto de forma consensualmente positiva. Para Alexandre Herculano, por exemplo, este aumento quantitativo não correspondeu à melhoria da qualidade dos textos, pois, ao inspirarem-se na história de Portugal, os autores dela utilizavam-se apenas para adicionar uma “cor local” a “enredos estereotipados, herdados do melodrama francês de Pixérécourt”, numa linguagem arrebatada onde se desfiavam verdadeiros “ambientes de terror: perseguições sádicas, caracteres violentos, subterrâneos, catástrofes medonhas, aparições sobrenaturais, etc”.⁴² Emílio Doux tinha entendimento similar ao de Alexandre Herculano, tanto que negou-se a encenar algumas peças no Teatro da Rua dos Condes, como uma do dramaturgo António Carlos Silva. Consta que este teria dito ao redator do jornal *A Revolução de Setembro* que Doux rejeitara seu drama sob alegação de que ele continha demasiados “mortos e sangue”.⁴³

A parte isto, a escolha das obras inscritas nestes e outros concursos promovidos pelo Conservatório nem sempre coincidiu com a recepção das plateias. Encontra-se neste caso o drama *Álvaro Gonçalves, o Magriço ou os doze da Inglaterra* de Jacinto Heliodoro Loureiro. A peça foi premiada num concurso especialmente aberto para escolher a composição que iria inaugurar o Teatro D. Maria II, mas, apesar de receber elogios do júri que a analisou, não ultrapassou dez representações e em algumas delas chegou-se mesmo a ouvir “rumores de pateadas”.⁴⁴

Novo regulamento baixado em 1846 dedicou todo um título à propriedade literária no qual procurou-se definir a figura do autor, bem como os trâmites para transmissão dos direitos sobre suas obras após sua morte e penalidades para empresários que desrespeitassem seus direitos.⁴⁵ Mas foi com o decreto de 8 de Julho de 1851 que surgiu a primeira lei especificamente dedicada à propriedade literária dramática. Nele determinou-se, dentre outros pontos, a obrigatoriedade do consentimento dos autores para encenação de suas obras e, quando a obra fosse póstuma, da autorização do proprietá-

⁴¹ BRAGA, Teófilo. “Dois Monumentos” In GARRETT, Almeida. *Obras Completas de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão, 1966, vol. II, p. 1082.

⁴² Ibidem. Grifos no original.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ GONÇALVES, op. cit., p.64.

⁴⁵ COSTA, op. cit., p. 27.

rio dos seus direitos, bem como definiram-se os valores atribuídos por cada representação pagos a título de direitos autorais.⁴⁶

No mesmo ano de 1851, foi baixado um decreto a 14 de fevereiro que diferia dos demais por destinar-se especificamente às audiências. Nele, foram prescritas medidas de prevenção a amotinamentos e atos ofensivos à decência pública ou que impedissem o bom andamento das encenações. Dentre estas medidas constavam a proibição de gritos, assobios, pateadas, além de fumar nos camarotes e prescreveram-se penalidades que iam desde a expulsão dos teatros até a prisão.⁴⁷

Voltando ao decreto de 1836, Isabel Gonçalves considera que os efeitos das mudanças por ele introduzidas puderam ser sentidos até 1841. Os teatros do Salitre e da Rua dos Condes renovaram seus repertórios; aumentou o número de textos dramáticos originais e observou-se um crescimento do interesse das audiências, bem como da popularidade de atores, grupos amadores, jornais e revistas teatrais nos quais se discutiam assuntos tais como repertório, subsídios aos teatros, etc.⁴⁸

Independente deste saldo positivo, é preciso sublinhar que os sucessivos decretos, regulamentos e leis baixados com o objetivo de alavancar o teatro português tinham um claro teor controlador, perceptível na forma como concebiam e procuravam regulamentar as atividades e ações dos indivíduos ligados à cena, particularmente no que concerne à censura teatral.

A censura sobre obras impressas em Portugal tem uma longa história que remonta ao século XVIII, quando a carta lei de 5 de abril de 1768 deliberou que ela deveria ser exercida pela Real Mesa Censória, substituindo a censura do Santo Ofício (para a religião), do Ordinário (para os costumes) e do Desembargo do Paço (para a monarquia). A situação vivenciada até 1836 foi de alternância entre momentos de reconhecimento do direito de liberdade de expressão com outros em que este foi restringido ou abolido. Nestes diferentes contextos, contudo, o texto impresso foi sempre o alvo dos legisladores.

⁴⁶ *Relatório da Câmara dos Deputados de Lisboa*. Secretaria do Estado dos Negócios do Reino. Rodrigo da Fonseca Magalhães. 22 de junho de 1852. p. 15. Disponível em: <http://debates.parlamento.pt/catalogo/mc/cd/01/01/01/101S1/1852-06-30/39>. Acessado em: 23 out. 2017. Este decreto teve por base um projeto de lei apresentado por Garrett em 1839, que foi discutido e aprovado pela Câmara dos Deputados dois anos depois, e mais uma vez discutido e aprovado em 1851. Ele também definiu os direitos dos tradutores e imitadores. Chamava-se imitação a prática de adaptar enredos estrangeiros a contextos específicos. É importante mencionar que embora este decreto passasse a reconhecer a figura do imitador, os retornos financeiros que lhe foram reconhecidos quando da representação das suas peças eram sempre menores do que os pagos aos autores e tradutores, o que significa dizer que seu trabalho era considerado inferior aos destes.

⁴⁷ COSTA, op. cit., p. 92.

⁴⁸ GONÇALVES, op. cit., p. 40.

Quanto à encenação das obras, o já tantas vezes citado decreto de 1836 inseriu um elemento novo ao determinar a obrigatoriedade da censura prévia e atribuí-la à competência da Inspetoria Geral. Alguns anos depois, a lei de 9 de novembro de 1839 transferiu esta tarefa para o vice-presidente do Conservatório, mas é preciso deixar claro que independente de ser submetida ao crivo destes dois órgãos, a peça deveria necessariamente receber aprovação do Intendente Geral de Polícia a quem cabia esta função desde 1790.

Desconsiderando tal determinação sob o argumento que um homem só (no caso, ele próprio!) não poderia exercer “imensa magistratura sozinho”, Garrett criou um corpo de vinte e dois censores para assessorá-lo e uma escala de serviços a ser por eles cumprida. Além disto, ele cedo começou a estabelecer normas burocráticas e uma formalidade processual para o funcionamento da censura. Em circular datada de 20 de junho de 1838, por exemplo, ficou determinado que todas as peças que fossem endereçadas à censura deveriam ter suas folhas de rosto ou as primeiras páginas rubricadas “com o nome do teatro para que são, a data em que se apresentam à inspeção e o nome do Empresário ou Diretor do teatro”.⁴⁹

Em 1841, foram definidos nos estatutos do Conservatório alguns procedimentos relativos à censura prévia para os teatros de Lisboa e do Porto no capítulo intitulado “Da censura teatral” o qual era, na sua essência, uma sistematização das práticas instituídas por Garrett ao longo de sua gestão. Nele deliberou-se que a censura moral incidia na parte relativa aos costumes, à religião e à política e seria exercida pelo inspetor geral coadjuvado por um conjunto de dezoito censores escolhidos entre intelectuais de renome por ele nomeados semestralmente, os quais tinham entrada franca em todos os teatros. Esta organização do trabalho censório não garantia, porém, que a decisão dos censores fosse acatada sem restrições pelo inspetor geral a quem cabia, em última instância, a decisão sobre o destino da obra. Neste processo, além disto, os autores não tinham quaisquer direitos de serem ouvidos, ficando-lhes vedados reclamações ou recursos.

Decidiu-se em 1841, também, que os pareceres dos censores fossem publicados em jornais, bem como as relações das peças submetidas à censura. O *Diário do Governo* foi o primeiro a publicá-los entre 1840 e 1841. Outros pareceres foram publicados no *Jornal do Conservatório* (1840), nas *Memórias do Conservatório Real de Lisboa* (1842-1843), e, de maneira assistemática, na

⁴⁹ CRUZ, op. cit., pp. 178-179.

Revista Universal Lisbonense, na Crônica Literária, na Revolução de Setembro e na Galeria Teatral.

Novo regulamento apareceu em 22 de Setembro de 1853. Nele reiterou-se a obrigatoriedade da censura prévia e dividiu-se a censura em literária (apenas exigida para o Teatro D. Maria II e a cargo de comissão inspetora) e moral (para todos os teatros e a cargo do inspetor de teatros).

O regulamento específico sobre a censura só foi baixado em 1856, determinando a obrigatoriedade da censura literária para todos os teatros, que seria efetuada por uma comissão de três censores efetivos e um suplente, os quais tinham entre dez e quinze dias para emitirem seus pareceres. Quanto à censura moral e política, este regulamento previa a proibição de peças que ultrajassem a religião e os costumes e convertessem “o palco em instrumento de sátiras pessoais”. Manteve-se a deliberação de os censores terem entrada gratuita em todos os teatros, bem como que as decisões censórias em relação aos teatros de primeira e segunda ordem seriam da alçada do inspetor geral ou do comissário do governo (apenas para o caso do Teatro D. Maria II),⁵⁰ e garantiu-se a possibilidade de autores, tradutores ou seus representantes interpirem recursos junto ao Conselho Dramático, o que significou uma novidade.

Mais um regulamento referente à censura foi baixado em 4 de Outubro de 1860, revogando todos os anteriores. Segundo seus termos, manteve-se a censura literária exercida por três censores renováveis de dois em dois meses e a censura moral e política como competência do comissário do governo para o Teatro D. Maria II e do inspetor geral, para os demais teatros.⁵¹ Foi definido o prazo de dez dias para os censores apresentarem seus pareceres podendo os mesmos retornar para reformulação caso o comissário do governo ou o inspetor geral assim decidissem. Por fim, reiterou-se o direito de interposição de recursos ao Conselho Dramático e introduziu-se outra novidade: a de este conselho consultar atores e literatos que pudessem colaborar com suas experiências nas decisões dos recursos.⁵²

Da leitura desta abundante legislação, o que se pode concluir é que o teatro provocou mais apreensão às autoridades portuguesas do que os livros

⁵⁰ COSTA, op. cit., p. 67. Os teatros de primeira ordem, isto é, os de D. Maria II e São Carlos, em Lisboa, e o de São João, no Porto, eram os subsidiados pelo governo e priorizavam os repertórios em língua portuguesa. Os demais teatros eram chamados de teatros secundários.

⁵¹ Em relação à censura política, determinava-se que o desrespeito à lei implicava em prisão para o empresário ou o diretor do teatro.

⁵² *Ibidem*, p. 69.

e os jornais, possivelmente por ser considerada uma arte mais exposta à visibilidade pública e por supostamente influenciar de forma mais rápida e eficiente os corações e as mentes das audiências.⁵³ Neste contexto, a censura foi considerada um instrumento eficaz de controle sobre a cena e se inicialmente ela teve um caráter, por assim dizer, “preventivo”, a cada novo regulamento, portaria e decreto ela foi-se tornando mais dura e repressiva, embora não se tenha abandonado o objetivo de contribuir para alavancar a dramaturgia.

A esta altura, uma questão parece impor-se: como operava, na prática, a censura do Conservatório? Sobre este assunto, alguns pareceres publicados em jornais, aos quais tivemos acesso, bem como os trabalhos de alguns pesquisadores portugueses especializados no tema nos permitiram delinear um quadro aproximado.

Mencionamos anteriormente que entre os anos de 1839 e 1843, o Conservatório utilizou-se de alguns jornais para publicar os pareceres de censura, dos quais constavam os nomes dos censores. Para Isabel Vasconcelos, um dos efeitos desta decisão foi que, de inicialmente sintéticos, os pareceres foram tonando-se cada vez mais densos e com justificativas mais fundamentadas. Às observações desta autora gostaríamos de acrescentar outra: publicar em jornais talvez tenha sido também a forma encontrada de tornar público e identificado o trabalho de uma censura que primou por efetuar cortes ou negar licenças, o que provavelmente alimentou a pouca simpatia de atores, autores, empresários e diretores de cena por este órgão e seus agentes. Citamos alguns exemplos do que vimos procurando mostrar. O jornal *Galeria Theatral* de 14 de novembro de 1849 publicou uma relação das peças aprovadas na conferência do Conservatório de 7 de novembro daquele ano, como consta na figura abaixo.

⁵³ Neste sentido, pode-se dizer que ocorreu em Portugal algo similar ao que aconteceu em outros países europeus em que a censura teatral foi atuante como Alemanha, França, Inglaterra e Áustria. Tal como observou Christopher Charle, nestes países a ingerência do estado e dos censores na cena teatral foi proporcional ao efeito de real produzido pelo tablado e, por este motivo, bem mais efetiva e prolongada que a censura ao livro. Na França a censura teatral só foi abolida em 1906; em Berlim e Viena, no final da Primeira Guerra Mundial, e em Londres, na década de 1960. (CHARLE, Christopher. *A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 10.) Em Portugal, a censura teatral prolongou-se até o governo Marcelo Caetano, adequando-se a diferentes contextos políticos.

Figura 1

THEATRO DE D. MARIA II.

Relação das peças aprovadas pela Comissão Inspectorá em conferencia de 7 de Novembro de 1849.

TITULO DAS PEÇAS	GENERO	ACTOS	RESULTADO DO PARECER	NOME DOS CENSORES
A filha do rendeiro	Drama original	4	Manda reconsiderar a peça	O sr. Olympio Joaquim de Oliveira
A Viuva Requestada	Comedia d.ª	3	Approvando feito algumas alterações	Idem
Um crime	Drama d.º	3	Approvando	Idem.
O Clerigo cazado	Comedia trad.ª	2	Idem com algumas alterações	O sr. Felner.
O Graneiro e o Tambor	Faça idem.	1	Reprovando	Idem.

Fonte: Galeria Theatral, 14 de novembro de 1849, n. 8, p. 4.

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GaleriaTeatral/GaleriaTeatral.htm>

Por ele fica-se sabendo que apenas uma obra foi aprovada sem restrições – o drama *O crime*. Foram submetidas a alterações e cortes o drama original *A filha do rendeiro* e as comédias *A viúva requestada* e *O clérigo casado* e reprovada a farsa *O graneiro e o tambor*.

De 1839 e 1840, o *Jornal do Conservatório* publicou oito pareceres de censura.⁵⁴ Destes, cinco reprovaram as peças, dois vincularam a aprovação a alterações nos textos e uma peça sequer foi analisada, com base no argumento de que ela não se enquadrava no gênero dramático escolhido pelo autor.⁵⁵

Desde cedo tornou-se procedimento habitual submeter as peças a cortes de cenas inteiras ou a supressões de algumas partes. Uma das situações mais antigas de que se tem conhecimento é o de uma tradução da comédia francesa *O depositório*. A peça deu entrada na censura em 29 de outubro de 1838 e foi aprovada em 5 de novembro, com uma ressalva: o tradutor deveria excluir toda a segunda cena do ato II.⁵⁶ Da mesma forma, a peça *Os dois renegados* foi

⁵⁴ Ver os exemplares do *Jornal do Conservatório* dos dias 19 de janeiro de 1840, n. 17, p. 56; 26 de janeiro de 1840, n. 8, pp. 64-65; 9 de fevereiro de 1840, n. 10, pp. 79-80; 1 de março de 1840, n. 13, pp. 103-104; 8 de março de 1840, n. 14, p. 111; 12 de abril de 1839, n. 19, p. 152 e 26 de abril de 1840, n. 21, p. 167 e 3 de maio de 1840, n. 24, pp.174-175

⁵⁵ Em relação a esta peça, que era uma tragédia intitulada *Os amores de D. Pedro e D. Inez de Castro*, o documento foi taxativo ao dizer que os censores leram “com paciência a dita tragédia, e unanimemente assent[aram] que esta composição é uma daquelas que está fora da crítica”, por não se enquadrar em nenhum gênero dramático. *Jornal do Conservatório*, 12 de abril de 1839, n. 19, p. 145.

⁵⁶ VASCONCELOS, Ana Izabel. “Desafrancesar` os palcos portugueses de Oitocentos: uma missão impossível” In *e-Legal History Review*, n. 7, jan 2009a, p. 25.

aprovada sob condição de “depois de corrigida e purificada a linguagem”,⁵⁷ e o drama *D. Sisnando* obteve aprovação, desde que o original fosse “retocado” de acordo com as observações dos censores que, diga-se de passagem, não foram poucas: cortes e mudanças de palavras e expressões foram indicados nas páginas 20 a 23, 29, 32 a 33, 36, 42, 75, 119 e 120 do original.⁵⁸

Resistir a aprovar licenças fazendo com que uma peça retornasse várias vezes à censura ou permanecesse por longo tempo na mesa dos censores foi situação mencionada em um folhetim de Júlio César Machado, publicado no jornal *Eco das Províncias*. O caso, segundo o folhetinista, ocorreu com a “deliciosa” paródia a *Rei e eremita*, que o Conservatório, “espécie de velho lascivo na alcova e rigoroso em costumes”, teimosamente insistia em não licenciar.⁵⁹

Também não escaparam à “pena do juiz” peças que atentavam contra a religião e seus representantes, como *Atrocidades dos padres dominicanos*, que teve licença negada por ser um “libelo contra os frades”.⁶⁰

A falta de critérios censórios definidos foi um ponto de tensão recorrente entre censores, autores, atores, empresários e /ou diretores de cena, pois permitia que os censores atuassem com uma grande margem de liberdade, o que os levava muitas vezes a emitirem pareceres bastante diferentes, quando não conflitantes, sobre uma mesma obra. Um caso exemplar é a tradução da comédia francesa *O pau de cabeleira*. A peça foi remetida à censura e teve licença indeferida por Garrett em 4 de Dezembro de 1839. O motivo da negativa, segundo o parecer, foi ser a tradução reputada de baixa qualidade e sem nenhum merecimento literário, o que a transformava num texto enfadonho e “sem chiste”.⁶¹ Mas outro censor que analisou a comédia - Manuel de Sousa Raivoso - aprovou o pedido de licença. Segundo ele, embora desconhecesse o original e não podendo “julgar da fidelidade da tradução”, considerava o trabalho “um Drama escrito em boa linguagem, fácil, clara e portuguesa, sem mistura de estrangeirismos, e o diálogo conciso e conveniente, que repreende o vício e anima a virtude (...)”.⁶²

⁵⁷ *Jornal do Conservatório*, 26 de janeiro de 1840, n. 8, p. 57.

⁵⁸ *Jornal do Conservatório*, 9 de fevereiro de 1840, n. 10, pp. 73-75. Os cortes e mudanças concentraram-se no que o censor considerou presença de inverossimilhança no enredo, a exemplo do uso de um punhal por um conde, que o censor mandou substituir porque “tal arma não é que um herói deve pretender conquistas. Deverá reassumir sua espada vencedora, que havia depositeo”.

⁵⁹ FERREIRA, Licínia R., op. cit., p. 56.

⁶⁰ *Revista Universal Lisbonense*, 28 de julho de 1842, n. 43, p. 512.

⁶¹ *Jornal do Conservatório*, 1 de março de 1840, n. 13, p. 104.

⁶² Idem. Apesar de este censor haver aprovado o pedido de licença, foi a negativa de Garrett que prevaleceu.

Por estes pareceres percebe-se que a tradução foi assunto polêmico entre os censores por haver os que defendiam que ela deveria ser fiel ao original, enquanto outros levavam em consideração a possibilidade de os tradutores efetuarem seu trabalho com maior liberdade, funcionando como espécie de coautores dos textos que traduziam adequando-os ao público a que se destinavam. Mesmo neste caso, porém, esperava-se dos tradutores que fossem fiéis a alguns preceitos para terem seus trabalhos aprovados. O caso da comédia *As preciosas ridículas*, de Molière, é, neste sentido, sintomático. No parecer emitido por Vasco Pinto de Balsemão, este considerou que embora o tradutor não tivesse seguido fielmente o original, nada havia no seu texto que ofendesse “a Religião e Instituições do País, ou a Moral Pública, e tod[o] está escrit[o] em português corrente e limpo”, tendo sido este o critério em que baseou seu julgamento para aprovar a comédia.⁶³ Ainda assim, ele propôs modificações em algumas passagens da peça e justificou sua decisão dizendo:

Talvez o tradutor me tache de minimamente esquisito, conhecendo que não deixaria de notar a decente linguagem de toda a tradução, para dar vulto a semelhantes bagatelas?

Responderei que a escandalosa licença, que tresandava há pouco nas peças postas em cena, inchadas de obscenidades, e torpes equívocos, produziu uma tal reação, em que nos é proibido deixar passar as mais leves coisas, as quais só um contínuo e relaxado abuso poderiam tornar visíveis.⁶⁴

Houve ainda casos como o do drama *O renegado*. Submetido à censura como “drama original”, o censor afirmou ser ele uma cópia mal feita de outra tradução também de má qualidade de Antônio Vicente C. de Souza de um romance do Visconde D`Arlincourt.⁶⁵

Todos os problemas referentes às traduções aqui apontados, por mais que possam parecer fruto de um excesso de rigor de alguns censores, tinham outra justificativa: um descontentamento mais ou menos disseminado com a quantidade de traduções de peças (sobretudo francesas) encenadas em palcos portugueses com grande aceitação das plateias, que emergia como um obstáculo ao surgimento de uma almejada dramaturgia nacional. Afinal, como exemplarmente sintetizou Garrett, a literatura dramática era “a mais ciosa da independência nacional” e peça chave na constituição da própria identidade portuguesa.⁶⁶ Alavancar esta dramaturgia, portanto, significava,

⁶³ VASCONCELOS, Ana Izabel. “A censura segundo Almeida Garrett” In *Sinais de Cena*, n. 2, 2009b, p. 24.

⁶⁴ Ibidem

⁶⁵ *Jornal do Conservatório*, 1 de março de 1840, n. 13, p. 97.

⁶⁶ VASCONCELOS, 2009b, op. cit, p. 51.

dentre outras coisas, “desafrancesá-la”. Na prática, no entanto, era visível a distância existente entre viabilização de criação de uma dramaturgia portuguesa e a presença efetiva de gêneros e modelos dramáticos estrangeiros nos repertórios dos teatros portugueses, com grande aceitação das audiências, até mesmo no Teatro Nacional D. Maria II, projetado para ser o palco por excelência do teatro declamado português. No contexto da segunda metade do século XIX, a força da internacionalidade representada pelo teatro, fruto da expansão do comércio internacional e dos progressos tecnológicos que impulsionaram os intercâmbios entre países, o transformaram numa forma cultural de alcance global e Portugal não passou ao largo deste fenômeno, sendo os esforços despendidos para controlar a disseminação das traduções um testemunho desta internacionalização.⁶⁷

Além da ausência de verossimilhança, já aqui mencionada, a ausência de linguagem apropriada, de caracteres estruturados e de ação dramática também foram elementos que levaram à rejeição de peças pela censura. A *moda* ou *Uma cena dos nossos dias* foi reputada uma “invenção dramática trivialíssima”, sem estilo e com linguagem “cheia de galicismos e gramaticamente incorreta”.⁶⁸ O drama *A atriz*, segundo o censor, pecava por ausência de “verossimilhança, propriedade, conveniência, e ajustamento com os ditames da razão”.⁶⁹ Já *Os conjurados* ou *O patriotismo português* não oferecia “interesse propriamente dramático”⁷⁰ e *O emparedado* ou *A constância na vingança* foi considerado “absolutamente desprovido de interesse”, sem “progressão dramática” ou “colorido poético”, além de conter diálogos prolixos e repletos de “palavras chulas”.⁷¹

Duarte Ivo Cruz observou em relação aos critérios censórios que enquanto alguns mostravam-se bastante fluídos, outros eram mais definidos. Segundo ele, o Conservatório foi bem incisivo e preciso, por exemplo, quando a questão dizia respeito à localização dos teatros e à ilustração do público.

Os públicos dos teatros lisboenses do período foram estratificados pelos próprios contemporâneos da seguinte forma: os teatros de primeira ordem – o D. Maria II (de declamação) e o São Carlos (de ópera) e, é preciso

⁶⁷ Para este assunto ver SANTOS, Graça dos. “Offenbach em Lisboa no fim do século XIX, entre atração e repulsa” In ABREU, Márcia e DEAECTO, Marisa M. *A circulação transatlântica dos impressos: conexões*. Campinas, Unicamp, 2014.

⁶⁸ *Jornal do Conservatório*, 26 de abril de 1840, n. 21, p. 161.

⁶⁹ *Jornal do Conservatório*, 3 de maio de 1840, n. 22, p. 169.

⁷⁰ *Jornal do Conservatório*, 8 de março de 1840, n. 14, p. 105.

⁷¹ *Jornal do Conservatório*, 19 de janeiro de 1840, n. 7, p. 50.

relembrar, o da Rua dos Condes enquanto abrigou o Teatro Nacional - se dirigiam, sobretudo, à aristocracia e à alta burguesia e seus repertórios eram voltados para esta parcela do público tida como ilustrada. Já os repertórios dos Teatros da Rua dos Condes (após a inauguração do Teatro D. Maria II), do Salitre, do Ginásio e o D. Fernando eram ecléticos e variavam em função das empresas que por eles passavam.⁷²

Dentre os documentos inéditos do Conservatório que localizou e analisou, Cruz menciona a resposta a um recurso encaminhado ao inspetor geral pela companhia teatral do “Teatro Português do Porto”, isto é, o de São João, cujo veredito baseou-se justamente na localização dos teatros, seus públicos e repertórios. Tudo começou quando as peças *A Torre de Nesle* e *Luiz XV em casa de Madame Du Berry* foram proibidas de serem encenadas pelo delegado de polícia do Porto. Insatisfeitos com a decisão, os atores da companhia encaminharam um recurso ao inspetor geral argumentando que as duas peças haviam sido aprovadas para encenação em Lisboa. A resposta de Garrett, datada de 15 de fevereiro de 1838, corroborou o veredito da polícia e os argumentos por ele utilizados são bastante sugestivos. Em relação a *A Torre de Nesle*, ele afirmou que a autorização do Conservatório para o Teatro da Rua dos Condes baseou-se em dois pontos: que a peça já havia sido representada anteriormente em francês naquele teatro e que “o público ilustrado que hoje frequenta este teatro é o mesmo que naquele tempo o frequentava” e que enquanto o Teatro de São João não fosse “elevado àquele ponto de melhoramento em que hoje se acha o Teatro da Rua dos Condes, decerto não será frequentado senão pela classe menos ilustrada” para a qual “este e outros dramas do gênero” não devem ser encenados.⁷³ No caso de *Luiz XV em casa de Madame Du Berry*, que foi representada no Teatro do Salitre, Garrett argumentou que a aprovação da licença determinava que peça fosse cortada em várias partes e tivesse frases e nomes substituídos, “sem o que não [a] licenciava”. E para que não pairasse quaisquer dúvidas a respeito do exposto, o documento finalizava afirmando que enquanto se pedisse para o Porto “representar, independente de mais licença, todas as peças que na Capital forem à cena” a resposta seria negativa. Por fim, mas não em último lugar, um dado chama atenção neste documento: como na ocasião a possibilidade de interposição de recursos à censura era vedada, não é improvável que a atitude dos atores da companhia do Teatro São João tenha desagradado Garrett e que tenha sido por

⁷² GONÇALVES, 2012, op. cit., p. 37.

⁷³ CRUZ, 1991a, o. cit., p. 176. Em 10 de abril de 1838, *A Torre de Nesle* foi definitivamente proibida para representação no Porto.

ele interpretada como um ato de afronta às decisões da polícia e dos órgãos que presidia influenciando, por decorrência, na sua decisão.

Dos pareceres aqui citados, ainda que eles sejam poucos e, na maioria, pouco extensos, cremos ser possível dizer que os trabalhos da censura levaram mais em conta as questões relativas às ofensas à religião, às instituições políticas, à moral pública, à localização dos teatros e à ilustração das audiências do que questões literárias. Mas não se pode deixar de reconhecer que havia uma preocupação genuína de alavancar a dramaturgia portuguesa para a qual a ação da censura era vista com um dos “meios e modos de levar a efeito esta grande obra”.⁷⁴ Desta preocupação podemos citar pelo menos mais dois indicativos, além dos que já aqui foram mencionados. Em 20 de junho de 1838, Garrett solicitou informações detalhadas aos empresários e diretores dos teatros sobre seus repertórios para que se pudesse conhecer melhor “os progressos da arte” portuguesa. No ano seguinte foi emitida uma circular em 28 de fevereiro de 1839, solicitando aos censores que marcassem “nas ditas peças os lugares que lhes parecem merecer correções, por conterem erros palmares de linguagem, a fim de serem emendadas pelos autores”.⁷⁵

Apesar disto, na prática a censura literária continuou ocupando um lugar subalterno no trabalho dos censores, ao passo que as censuras moral, religiosa e política os mobilizaram a ponto de tornarem-se motivo de discordância no interior do próprio Conservatório. Alexandre Herculano manifestou-se a este respeito em 1842, na *Revista Universal Lisbonense*, argumentando que apesar de todos os esforços despendidos, o teatro português encontrava-se numa situação lastimável e que a culpa desta situação era a existência da própria censura, um “impossível político”, um “fantasma” de que todos se riam, uma instituição contrária aos princípios do século que atentava contra o mais “santo” dos princípios, que era o da liberdade do espírito. Herculano concluía suas observações conclamando para que fosse feita uma lei para o teatro, em harmonia com a lei política da nação, “com os princípios eternos da liberdade intelectual, e salvareis a moral e a decência pública, que a vossa ridícula censura deixa todos os dias impunemente afrontar”, e que se constituísse um jurado especial de “homens que têm uma inteligência para pensar, uma reputação de probidade, de literatura, e de decência que perder”.⁷⁶ O que Alexandre Herculano criticava, portanto, era a existência da própria

⁷⁴ *Diário do Governo*, 17 de novembro de 1836, n. 273, p. 1275.

⁷⁵ CRUZ, Duarte Ivo. *O simbolismo no teatro português (1890-1990)*. Lisboa, Bertrand, 1991b, p. 179.

⁷⁶ *Revista Universal Lisbonense*, 26 de maio de 1842, n. 34, p. 408.

censura como cerceadora da liberdade intelectual, da moral e da política, e o afastamento do Conservatório do seu objetivo principal de animar e fazer prosperar a literatura dramática.

Por virem de alguém que foi um dos que trabalhou para criação do Conservatório e nele exerceu a função de censor, tais críticas se tornam mais instigantes e talvez se expliquem pelo fato de que vários autores acabaram por se tornar vítimas das malhas da censura que eles próprios criaram, dentre eles Almeida Garrett. Sabe-se que seu drama *Frei Luís de Sousa* foi apresentado pela primeira vez numa leitura pública realizada a 6 de Maio de 1843, no Conservatório, e dois meses depois, a 4 de Julho de 1843, foi representado no Teatro da Quinta do Pinheiro por uma sociedade particular. Mas só em 1847 a obteve licença para estrear num teatro público - o do Salitre - e dois anos depois foi representado no Teatro Nacional de D. Maria II. Ou seja, quando aprovado ele foi para o Teatro do Salitre, uma sala tradicionalmente conhecida por encenar “obras menores”, o que é instigante, em se tratando de um drama que foi considerado pelos contemporâneos um exemplo da dramaturgia que se pretendia construir.⁷⁷

Frei Luís de Sousa foi escrito durante a ditadura de Costa Cabral, inimigo político de Garrett, e seu enredo refletia e criticava a situação política e cultural do país, tornando-o incômodo ao regime. Alguns autores convincentemente afirmam que foi o servilismo dos censores ao Cabralismo e a perseguição política ao autor os motivos da proibição do drama.⁷⁸ Não se deve, porém, deixar de cogitar outras possibilidades em relação à questão. Enquanto esteve à frente do Conservatório, Garrett exerceu a censura com o “rigor cartesiano de uma administração pública centralizadora”, com “violência verbal, não pouca tolerância até”.⁷⁹ Sabe-se, porém, que os excessos do poder exercido por ele e pelos censores que o coadjuvaram não foram aceitos passivamente. Na imprensa, “sócia do teatro pela liberdade de pensamento”,⁸⁰ eles provocaram indignação, como procuramos mostrar, em Alexandre Herculano, Júlio César Machado e Antônio Feliciano de Castilho. Mas também em outros espaços e circunstâncias eles desagradaram a ponto de levar a atitudes de desrespeito às decisões da censura. Numa queixa encaminhada por Almeida Garrett ao Ministro do Reino de Portugal em 1840, por exemplo, ele diria que um dos

⁷⁷ O drama foi publicado em 1880.

⁷⁸ ARAÚJO, Joaquim de. *O “Frei Luis de Sousa” de Garrett*. Lisboa, Viúva Tavares Cardoso, 1905, p. 12.

⁷⁹ CRUZ, 1991a, op. cit, p.p. 176-177.

⁸⁰ *Revista Universal Lisbonense*, 26 de maio de 1842, n. 34, p. 408.

seus subalternos ignorara a proibição de realização de um baile de máscaras no Circo Olímpico, que se apresentava em Lisboa, permitindo que o mesmo ocorresse.⁸¹ Diante disto torna-se possível sugerir que não é improvável que alguém que fora vítima das malhas da censura ao tornar-se censor no novo regime e ter nas mãos o drama de Garrett possa ter se aproveitado da oportunidade para retaliação.

À guisa de considerações finais.

Do que procuramos mostrar podemos dizer, com relativa margem de certeza, que a partir da entrada em vigor do decreto de 1836, todo um complexo aparato legal começou a tomar corpo:

Legislou-se sobre licenças para os espetáculos; modos de controle da concorrência entre os vários estabelecimentos teatrais; formas de organização administrativa do Teatro Nacional de D. Maria II; comportamento dos atores, autores e ensaiadores durante os ensaios e nas representações; (...) modos de controle das manifestações do público no espaço teatral; medidas disciplinares para os atores e demais empregados dos teatros; direitos de autor; censura teatral; e muitos outros temas.⁸²

Esta constatação não pode, porém, nem unicamente, ser reputada a uma preocupação em revestir de um certo verniz de legalidade o controle sobre os tablados, ainda que também o fosse. Afinal a censura, como apropriadamente argumentou Darnton, não é nem sempre, nem em todos os lugares, um esforço constante para restringir a liberdade de expressão, mas um subsistema dentro de sistemas mais amplos de cultura e de comunicação voltados para a ordem social vigente e resgatar sua história significa recuperar registros de conflito e acomodação em torno de disputas pelo sentido e pela interpretação.

Visto a partir de uma perspectiva que historiciza a censura, poderíamos dizer que o projeto que deu origem ao Conservatório de Lisboa genuinamente objetivava impulsionar o teatro português e contou com o apoio de literatos que nele atuaram como censores contritos e empenhados em dar sua contribuição para uma obra considerada dignificante. Mas eles, no entanto, não podem ser considerados simples sentinelas ideológicos, pois seu primeiro comprometimento, como suas próprias falas recorrentemente explicitavam, era com a crença na missão moral do escritor. Além disto, não podemos esquecer que aqueles homens foram em grande parte também dramaturgos, o

⁸¹ CRUZ, 1991a, op. cit., p. 180.

⁸² COSTA, op. cit., p. 9.

que tornava a relação autor-censor por eles vivenciada bastante conflituosa, sendo esta tensão que nos permite perceber que quando alguns deles se colocaram à disposição ou na contramão da censura, assim agiram em defesa de um ideal almejado num mundo real no qual se buscava a reconstrução de uma ordem social concreta, e não apenas no plano ideológico ou filosófico. Suas ações só podem ser entendidas, portanto, no interior do sistema no qual estavam imersas sendo elas que permitem entender porque tantos homens de letras mostraram-se dispostos a se tornarem censores.

Deve-se sublinhar, também, que a censura não foi aceita sem restrições por aqueles sobre os quais ela diretamente incidiu. Se levarmos em consideração que passados quatorze anos de aparecimento do decreto de 1836, tenha se sentido necessidade de regulamentar o comportamento das audiências nos teatros, era porque elas continuavam a manifestar-se da forma como estavam habituadas e não se submetiam passivamente ao que as leis prescreviam. Da mesma maneira, a atitude de funcionários subalternos do Conservatório que desrespeitavam as proibições do seu diretor são um indicativo de resistência ao controle censório. Se os autores continuavam a introduzir “indecências”, cenas ou falas “impróprias” às suas peças e os atores a utilizarem uma linguagem cotidiana distante das normas da língua culta, era porque isto criava relações de empatia e proximidade com seu público. E, ainda, se empresários continuavam a cometer “abusos” em relação à propriedade autoral, era porque seus interesses também eram conflitantes com os da censura e os dos autores: para eles teatro era, além de arte, também indústria e comércio.

Todas estas atitudes são, por fim, muito similares (mas não exatamente iguais, pois dizem respeito a experiências históricas diferentes) a algumas identificadas no mundo teatral brasileiro do mesmo período apontando para um intercâmbio e contaminação entre práticas, estratégias e ações entre os conservatórios português e brasileiros e, como decorrência, para uma rede de trocas teatrais atlânticas ainda pouco conhecidas. Mas esta já é uma outra história à espera dos que queiram explorá-la.

Artigo recebido para publicação em 18/03/2018

Artigo aprovado para publicação em 19/05/2018