



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p4-32

Sala Aberta

Teatro e escravidão: a censura do Conservatório Dramático Brasileiro¹

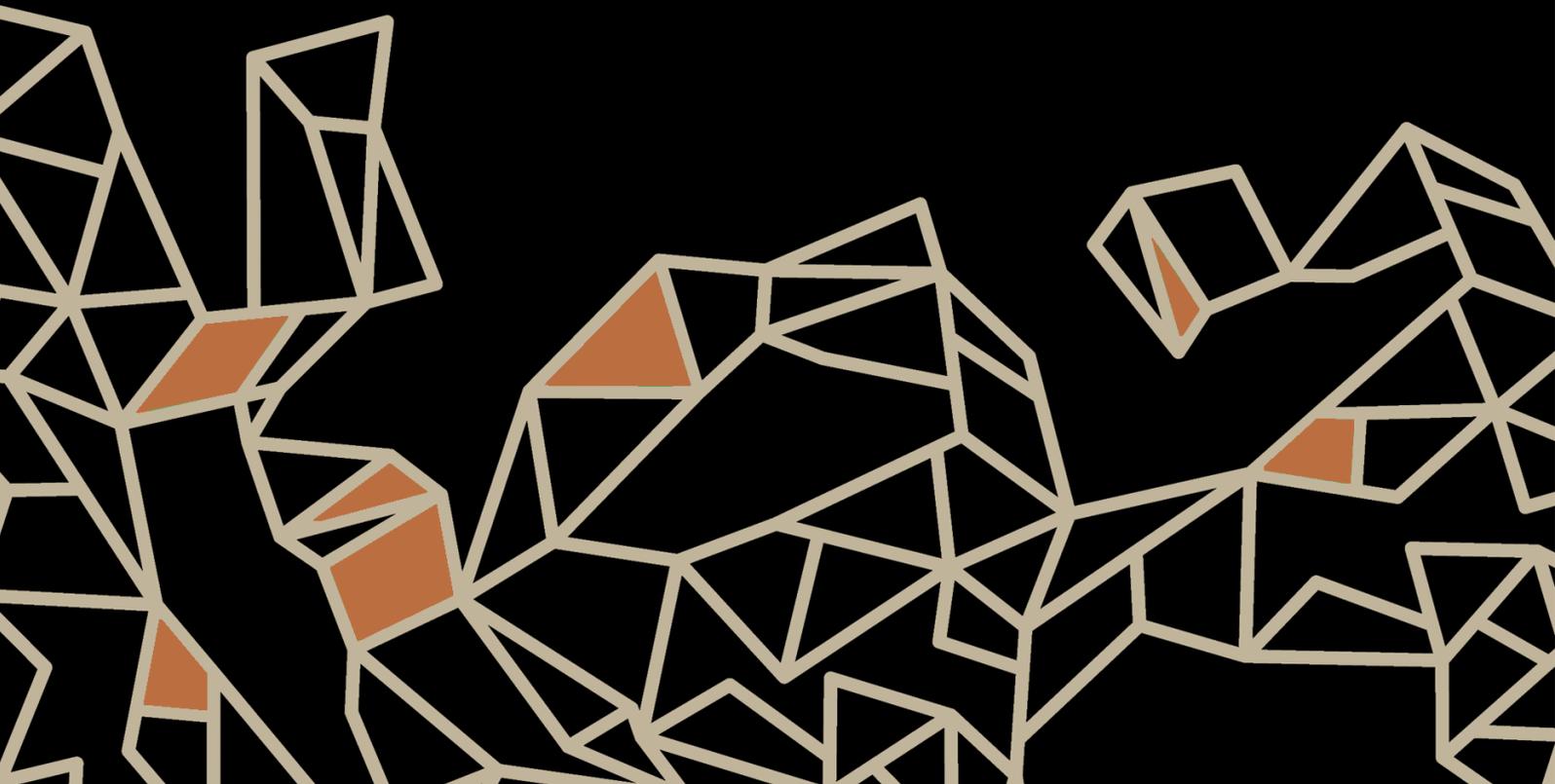
Theatre and slavery: Brazilian Dramatic Conservatory and censorship

João Roberto Faria

João Roberto Faria

Professor Titular aposentado de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP)

¹ O presente estudo é parte de uma pesquisa maior, em andamento, sobre as relações entre o teatro e a escravidão no Brasil, desenvolvida com o apoio do CNPq.



Resumo

O presente artigo tem como objetivo principal estudar o papel desempenhado pelo Conservatório Dramático Brasileiro no julgamento de peças teatrais, brasileiras ou estrangeiras, que abordaram o tema da escravidão, principalmente entre 1843 e 1864. A análise de diversos pareceres indica que o Conservatório zelava pela manutenção do status quo escravista, proibindo a representação de peças que faziam críticas contundentes ao tráfico de escravos ou à escravidão. Seus membros, com raras exceções, orientavam-se por preconceitos raciais e sociais.

Palavras-chave: Conservatório Dramático Brasileiro, Censura; Escravidão, Teatro brasileiro (século XIX).

Abstract

The main goal of this article is to study how the Brazilian Dramatic Conservatory judged the plays written in Brazil or abroad mainly between 1843 and 1864, that brought to light slavery as its subject. The analysis of several evaluation reports indicates that the Conservatory worked to maintain the status quo of slavery in Brazilian society. Plays that strongly criticized slavery or the slave trade were thus declared forbidden and could not be staged. The Conservatory's members were mostly guided by racial and social prejudices.

Keywords: Brazilian Dramatic Conservatory, Censorship, Slavery, Brazilian theatre (19th century).

Em 15 de janeiro de 1843 foi fundado no Rio de Janeiro o Conservatório Dramático Brasileiro, com o objetivo de fazer a leitura prévia das peças teatrais e determinar se podiam ser representadas ou se deviam ser proibidas. Nossos principais escritores e intelectuais fizeram parte dessa instituição, que encerrou suas atividades em 1864. Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, Araújo Porto Alegre, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, entre muitos outros, colaboraram como censores, obedecendo a duas disposições, que vinham impressas no formulário que recebiam junto com os manuscritos das peças teatrais:

Não devem aparecer na cena assuntos, nem expressões menos conformes com o decoro, os costumes, e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar, maiormente naquelas em que a Imperial Família Honrar com a Sua Presença o espetáculo.

O julgamento do Conservatório é obrigatório quando as Obras censuradas pecarem contra a veneração à Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas, e contra a guarda da moral e decência pública. Nos casos, porém, em que as obras pecarem contra a castidade da língua, e aquela parte que é relativa à Ortoépia, deve-se notar os defeitos, mas não negar a licença. (FARIA, 1987, p. 43)

A leitura dos pareceres é bastante instrutiva. É possível ter uma ideia do repertório apresentado nos teatros do Rio de Janeiro, majoritariamente de dramas e comédias traduzidos do francês, bem como das razões que levavam os censores a proibir ou liberar uma determinada peça. De um modo geral, não eram aprovadas as produções que ofendiam a moral, a religião e a monarquia.

Não é preciso dizer que a escravidão era um assunto delicado para se colocar no palco. Martins Pena, que teve várias comédias representadas entre 1844 e 1864, não foi censurado provavelmente porque suas críticas relativas ao tráfico ilícito, à dureza do trabalho no campo, a um ou outro castigo físico, aos vigaristas que enganavam os negros de ganho e aos vendedores de escravos sequestrados de seus donos não foram percebidas pelos seus contemporâneos como denúncia vigorosa, capaz de mexer com a sensibilidade do espectador. A comicidade escancarada e em primeiro plano de suas pequenas farsas de costumes amenizava as mazelas da escravidão, postas muitas vezes nos bastidores. Por outro lado, não foram poucas as peças que sofreram cortes ou foram inteiramente proibidas de subir à cena, uma vez que apresentavam aspectos da escravidão por um prisma crítico, condenando sua violência e ignomínia, bem como os preconceitos que gerava no interior da sociedade.

Uma dura crítica ao tráfico

Em 14 de outubro de 1844, o Conservatório Dramático recebeu um requerimento que pedia autorização para a peça *O marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura* ser representada num teatro particular. Na ficha da

Biblioteca Nacional, atribui-se erroneamente a autoria a Antônio José Araújo, que apenas encaminhou o requerimento. Quem a escreveu foi João Julião Federado Gonnet, um francês radicado no Brasil que, tudo indica, nada mais produziu para o teatro². Dois censores foram designados para dar os pareceres e ambos negaram a licença. Um deles, Tomás José Pinto de Cerqueira, afirmou que a peça apresentava “um tecido de maldades sem contraste nenhum,” que era escrita em “péssima linguagem” e que, “quando não fora isso, o objeto da peça me não parece admissível nas circunstâncias do país”³ (ARAÚJO, 1844).

As poucas palavras desse parecer, que não discute a peça, e que nada fala de seu enredo e personagens, indicam apenas vagamente a razão da censura. É preciso esclarecer quais eram as “circunstâncias” em que vivia o país, ou seja, dizer que as autoridades e a população eram coniventes com o tráfico ilegal de escravos. Logo, não se podia mostrar no palco, em 1844, o que prometia o título da peça: os horrores do tráfico da escravidão. Para se ter uma ideia da dimensão dessa atividade ilícita, basta dizer que na primeira metade da década de 1840 foram introduzidos no Brasil, a cada ano, em média 30 mil africanos que foram ilicitamente escravizados (CHALHOUN, 2012, p. 110).

Não podendo encenar sua peça, Gonnet a publicou em 1851. O assunto ainda era atual, pois desde o Bill Aberdeen – ato promulgado pela Inglaterra em 1845, que autorizava unilateralmente o aprisionamento de navios negreiros por navios ingleses em todo o Atlântico, inclusive em nosso litoral – o tráfico se intensificara, levando finalmente as autoridades brasileiras a promulgar a Lei nº 581, em 4 de setembro de 1850, estabelecendo medidas para cessar a introdução ilegal de africanos no país.

A leitura de *O marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura* – “melodrama em três atos, peça marítima e semi-histórica,” de acordo com a designação dada pelo autor na folha de rosto do volume – permite que se compreenda melhor a censura do Conservatório Dramático. A peça, segundo

2 Sacramento Blake informa apenas que João Julião Federado Gonnet “faleceu cidadão brasileiro depois do meado do século atual no Rio de Janeiro, lecionando mnemotécnica, depois de haver lecionado essa arte em Pernambuco e na Bahia, onde se estabeleceu primeiramente” (BLAKE, 1895, p. 471). Gonnet escreveu alguns livros e folhetos sobre mnemotécnica, sendo datada de 1833 sua primeira publicação, na Bahia.

3 Os pareceres do Conservatório Dramático estão depositados na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e encontram-se digitalizados, podendo, portanto, ser lidos no site da Biblioteca.

Gonnet, é calcada em fatos verídicos: “Os principais acontecimentos deste drama são históricos, tendo sido colhidos das narrações de diversos traficantes de escravos, e compilados para o arranjo da cena” (GONNET, 1851, p. 5).

O primeiro ato se divide em duas partes: a primeira se passa numa praia deserta da atual Guiné Equatorial e a segunda numa grande cabana. A peça se inicia com o naufrágio de um navio que ia de Lisboa para o Rio de Janeiro. Sobrevivem o estudante brasileiro Alfredo, o negociante português Dormundo e Júlia, sua filha. Dormundo não resiste aos ferimentos e morre, abençoando a união dos dois jovens, que em seguida são levados como prisioneiros para a cabana do príncipe Coreb, que os liberta e promete protegê-los. Impressionado com a beleza da moça, o rei Dahomé quer mantê-la para si. Coreb, que já vivera entre os portugueses e tornara-se cristão, organiza a fuga do casal e é punido com a prisão, condenado a ser vendido como escravo. Antes disso, consegue deixar sua mensagem aos espectadores, dizendo a Alfredo e Júlia: “Talvez que, algum dia, os liberais e virtuosos legisladores de uma filantrópica nação venham a estabelecer entre nós e o resto do mundo outras mais vantajosas relações, que não sejam as de um tráfico atroz, o maior ultraje da humanidade” (GONNET, 1851, p. 23).

O segundo ato se passa nos arrabaldes da pequena cidade africana de Loango, local de contrabando de escravos. Na abertura, o português Tomás, arrependido de se ter colocado a serviço do traficante espanhol Dom Barbaro, expõe em longo monólogo a crueldade e os crimes que tinha presenciado a bordo do navio negreiro. Seu relato impressionante deve ter sido um dos motivos pelos quais o Conservatório Dramático proibiu a peça de ser representada:

Um dia destes, fomos à caçada dos bicudos (assim chama ele [Dom Barbaro] aos seus infames raptos) e trouxemos vinte e nove pretos, uns grandes e outros pequenos; uns gordos, e outros feitos esqueletos; uns sãos e outros doentes; uns moços, e outros velhos decrépitos, os quais roubamos num armazém de outro traficante como nós, depois de assassinaros (porém não eu, que minhas mãos estão puras), de assassinar, digo, os oito marujos de guarda, que estavam embriagados. Depois de termos embarcado os desgraçados na lancha, onde para caber, foram empilhados como sardinhas de Vigo embarricadas, remamos para o brigue, que estava fundeado a mais de três léguas ao largo. Chegados a bordo, D. Barbaro, depois de nos haver felicitado sobre nossa boa fortuna, passou à revista. Mas, qual não foi meu espanto, quando ouvi este canibal

pronunciar as seguintes horríveis palavras: Para que quero eu aqui toda aquele rebotalho?! Façamos uma escolha, contramestre... Sim, capitão, respondeu o feroz Carranco; e logo procederam à escolha. Esta caiu sobre vinte e um, que esses dois tigres acharam capazes de suportar a viagem. Renegava já de minha vida, e ensebava as mãos, imaginando que havíamos de tornar a levar os outros em terra, quando o capitão exclamou: Em terra?!... Estais doidos?!... Vão eles para lá se quiserem, a nado. Logo, ele e o bom do contramestre, lançaram, um por um, os oito infelizes ao mar, entre os quais se achavam um velho de mais de oitenta anos, uma negra também idosa, e tão magra, que parecia a figura da morte, um moleque aleijado, duas negras prenhes em dias de parir, um preto moço e robusto, porém cego, e enfim, dois doentes de bexigas [...]. Safei-me para a proa, entrei no rancho, e lá me debilitei em lágrimas, pelo tempo que a marujada espanhola divertia-se com os seus dignos chefes, a verem os inúteis esforços que faziam estes infelizes, para romper a corrente, e tornar a bordo brigue; o cego, sobretudo, que lutava contra as ondas, sem saber por onde dirigia, excitava suas gargalhadas, que não cessaram senão longo tempo ao depois, quando estes miseráveis desapareceram. (GONNET, 1851, p. 27-28)

Os traficantes espanhóis são os vilões do melodrama de Gonnet, razão pela qual a maldade neles, principalmente em D. Barbaro, é exacerbada. Seja como for, a imagem que se tem do tráfico é terrível. É possível imaginar o horror que o relato acima causaria na parcela mais sensível da plateia do Rio de Janeiro, caso a peça fosse encenada. Ou talvez a revolta em espectadores que consideravam o tráfico necessário, mas que não queriam se ver como beneficiários de uma atividade criminosa.

O segundo ato da peça dá seguimento ao enredo, com D. Barbaro orientando seu comparsa Carranco a sequestrar mais negros para completar o número de 225 escravos que pretende levar para Cuba. Na sequência, o português Tomás apresenta Alfredo e Júlia a D. Barbaro. Os jovens querem ir para o Brasil e o traficante diz a eles que concorda em mudar o destino de seu navio, uma vez que estão dispostos a lhe pagar uma fortuna. Na verdade, seus planos são outros: quer matar o rapaz e ficar com a moça e o dinheiro. Para isso, contrata o bandido Ferrujo, mas a conversa entre ambos é ouvida por Tomás, que exprime seu horror num monólogo que é o desfecho do segundo ato:

Que tenho ouvido! Meu Deus!... Que tecido horroroso de maldades!...
Pois, além de roubar-lhe tudo quanto possui, sua esposa, seu outro;

queres ainda infame e covarde assassino, tirar-lhe a vida! E achas homens bastante perversos para servirem-te de instrumentos. Ah! meu Deus! meu Deus! entre que gente estou eu metido!... Maldita seja a hora em que associei-me ao rancho de semelhantes bárbaros!... (*ele vem à frente da cena.*) E vós nações cultas, que consentis que se cubra com vossas bandeiras tão nefando tráfico: Vós cidadãos pacíficos, que tranquilos no seio de vossas famílias, empregais vossos cabedais nas longínquas expedições da costa d'África; vós enfim, agricultores e fabricantes, que ansiosos esperais, e fazeis mil votos para a chegada destes infames traficantes; ah! se soubésseis o que hoje sei, decerto que estremeríeis de horror. (GONNET, 1851, p. 41-42)

Tomás é o marujo virtuoso do título, expondo os horrores do tráfico aos espectadores. Observe o leitor que o personagem vem ao proscênio para se dirigir diretamente à plateia. Nesse momento ele assume o papel de *raisonneur*, exprimindo o ponto de vista de Gonnet sobre o tráfico. No terceiro ato, com todos os personagens a bordo do navio negreiro – Tomás salvou a vida de Alfredo –, Dom Barbaro, Carranco e Ferrujo mostram-se assassinos cruéis. Um navio inglês se aproxima e os três concordam em jogar no mar mais de duzentos escravos para não serem presos. Falam em amarrá-los uns aos outros e esfaqueá-los para que não tenham forças e se afoguem logo. Sabe-se que esse tipo de crime chegou a ocorrer. A peça denuncia-o como consequência do tráfico, mas Gonnet desenvolve o enredo de modo a evitá-lo e a punir os vilões, como exige todo melodrama. Tomás lidera um motim, com a ajuda de Alfredo e de Coreb, que estava entre os escravos. Os vilões são mortos e Dom Barbaro, em sua última fala, exprobra a si mesmo, lembrando a vida de crimes que teve. Curiosamente, o autor reserva críticas também aos ingleses, de cuja filantropia desconfiava. Ambiciosos, fingidos, segundo Alfredo, posavam de protetores da liberdade dos africanos, mas em Serra Leoa eram os seus verdugos.

O Marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura não pôde subir à cena no Rio de Janeiro, mas na folha de rosto do volume há a informação de que havia sido encenado em 1841 num teatro da Paraíba do Norte. Maior repercussão deve ter tido o livro, posto à venda em várias livrarias e até mesmo na casa do autor, como se lê nos anúncios publicados no *Jornal do Comércio* e no *Correio Mercantil*. Em *O Brasil*, de 24 de maio de 1851, o anúncio chamava a atenção para o fato de que a peça era das primeiras

que punham em cena o tráfico de escravos, a partir de relatos de traficantes colhidos por Gonnet. Uma nota sem assinatura recomendava-a ao público, depois de elogiar sua moralidade: “a atenção do leitor é arrastada e extasiada em todo o correr da obra” (O BRASIL, 1851, p. 3).

Peças francesas

Os dramaturgos franceses não ficaram indiferentes à questão da escravidão. A partir de 1830, com a subida ao poder de Louis-Philippe e o abrandamento da censura, várias peças foram escritas e representadas em Paris, nas quais escravos e escravas são personagens centrais. De um modo geral, todas se passam inteira ou parcialmente nas colônias francesas e têm enredos romanescos, típicos dos melodramas que eram comumente representados nos teatros Porte Saint-Martin, Ambigu-Comique e Gaité. A crítica ao tráfico e a preconceitos se faz presente nessas peças, ao mesmo tempo que são louvadas as virtudes de escravos e escravas elevados à categoria de heróis românticos. Igualmente são louvadas as virtudes dos brancos que se opõem à escravidão, como o jovem Léonard, oficial da marinha que em *Le traite des noirs*, de Charles Desnoyer e Alboize du Pujol, se recusa a compactuar com o tráfico, abandona a carreira e se torna um pirata que caça navios negreiros. Também em *Atar-Gull*, peça que Anicet Bougeois adapta do romance homônimo de Eugène Sue, há uma crítica contundente ao tráfico, que alimenta um enredo repleto de aventuras. Menos crítico em relação à escravidão é *L'esclave Andréa*, de Maillant e Legoyt, na qual o marinheiro Antoine se torna um pirata para fugir da perseguição de um capitão que disputa com ele o amor de uma bela escrava de pele clara. Em seu *Du noir au nègre: l'image du noir au théâtre (1550-1960)*, Sylvie Chalaye faz uma relação das peças escritas entre 1830 e 1848, nas quais a escravidão é abordada. Depois de mencionar, além das peças acima citadas, *Le code noir*, de Scribe, e *Le noir d'Aïombo*, de Boulé e Parisot – outra adaptação de *Atar-Gull* –, ela aponta algumas características destas outras:

Velhos colonos arrependidos reconhecem sua filha ou seus filhos em jovens mestiços, como se vê em *L'esclave à Paris*, de Carmouche e Laya; em *Le chevalier de Saint-Georges*, de Mélesville e Beauvoir, ou em *Le tremblement*

de terre de la Martinique, de Dennery. O fazendeiro cruel se apaixona por uma escrava em *Maria*, de Soucher e Laurencin, ou em *Le Planteur*, de Saint-Georges; a rica herdeira casa com um pobre negro em *Le Marché Saint-Pierre*, de Camberousse e Antier, como em *Le docteur noir*, de Anicet Bourgeois e Dumanoir. (CHALAYE, 1998, p. 189-190, tradução nossa)

Todas essas peças, segundo a autora, que as chama de “melodramas tropicais”, fizeram sucesso nos teatros dos bulevares, principalmente no Porte Saint-Martin, que explorava a grandiosidade das montagens, com truques para simular, por exemplo, um terremoto ou uma tempestade. Algumas foram protagonizadas por artistas famosos, como Frederic Lemaître, à frente do elenco de *Le docteur noir*, drama em sete atos que estreou em 1846. À lista acima, podemos acrescentar outra peça de sucesso, representada no início de 1853 no Ambigu-Comique: *La case de l’Oncle Tom*, adaptação de *A cabana do Pai Tomás*, feita por Dumanoir e Dennery.

Uma vez que as companhias dramáticas brasileiras buscavam nos teatros dos bulevares parisienses as peças que representavam, seria de esperar que esse repertório, ou pelo menos boa parte dele, fosse também apresentado no Rio de Janeiro. O que os anúncios teatrais revelam, no entanto, é que apenas *L’esclave Andréa* foi encenada, em 1846, após o Conservatório Dramático liberá-la. O exame censório foi pedido pela Sociedade Dramática Particular Regeneração. O parecerista Tomás José Pinto de Cerqueira detestou a peça, mas autorizou a sua representação, menos durante a quaresma, porque lhe faltava “o exemplo de uma grande virtude, ou alguma proveitosa lição de moral”. A seu ver, os autores criaram “um amontoado de absurdos”, não sendo possível nem mesmo dizer quem é protagonista ou dar uma ideia da ação dramática. Além disso, Andréa não teria nada de virtuosa e são infames os personagens Renaud, Antoine e Plock.

Na verdade, a peça é um melodrama cheio de reviravoltas, que acompanhamos sem dificuldade, ao contrário do que afirma o parecerista: “Dar uma ideia da ação é impossível, pois que no fim da leitura eu não sabia o que tinha lido.” Ora, o enredo não é tão complicado assim, uma vez que tudo gira em torno de um triângulo amoroso, formado por Renaud, Antoine e a escrava Andréa. O local da ação é Guadalupe, nas Antilhas, nos tempos da Revolução Francesa. A mocinha é escrava na taverna de Plock e é assediada pelo capitão Renaud,

que aposta com outros capitães que é capaz de seduzi-la. Como ela ama Antoine, um dos marinheiros comandados por Renaud, o choque entre ambos é inevitável. Ao defender a honra de Andréa, o rapaz torna-se seu inimigo e é obrigado a fugir. Quatro anos depois, ele volta, famoso como um pirata que inclusive derrotou e humilhou Renaud numa batalha. Vem buscar Andréa, mas para sua decepção a moça tem um filho, cujo pai é seu maior desafeto. Ela não conta de imediato que foi violentada. Quando o faz, se reconciliam, enquanto o enredo se enovela com a disputa dos dois homens, o rapto da criança por Renaud, uma batalha vitoriosa contra os invasores ingleses, tudo culminando no arrependimento e morte do vilão e na felicidade do casal, como requer o melodrama.

A escravidão, na verdade, não é questionada em nenhum momento como instituição abjeta. Daí, provavelmente, a razão para o Conservatório Dramático não proibir *A escrava Andréa*, que voltou a ser encenada nos teatros do Rio de Janeiro em 1850, 1852, 1853 e 1858.

Do repertório francês mais acima referido, nenhuma outra peça foi representada no Rio de Janeiro no período em que atuou o Conservatório Dramático, como já observado. Duas delas até foram enviadas para exame, mas ambas foram proibidas: *Le chevalier de Saint-Georges*, de Mélesville e Beauvoir, em 1857⁴, e *Le docteur noir*, de Anicet Bourgeois e Dumanoir, em 1859. Nos dois casos, a argumentação para justificar a censura girou em torno de preconceitos raciais e sociais.

Perdeu-se o primeiro parecer contrário à representação de *Le docteur noir*. Em 1859, uma tradução sem o nome do tradutor foi apresentada ao Conservatório Dramático, com o título alterado para *O doutor Fabiano*. Três censores a reprovaram, um deles – A. J. Victorino de Barros – em longo parecer que revela muito da sociedade escravista brasileira. A grande questão que a peça apresenta é o casamento de um liberto com a filha branca de uma marquesa. A ação se passa na época da Revolução Francesa, no início na ilha Bourbon – atualmente Reunião –, depois em Versalhes e na Bretanha. No enredo de dramalhão, Fabien se apaixona por Pauline quando cura

4 Uma companhia dramática francesa, em 1844, conseguiu a licença para representar *Le chevalier de Saint-Georges*, desde que fossem feitas supressões, indicadas pelo Conservatório Dramático. A companhia deve ter desistido de encenar a peça, pois ela não aparece nos anúncios teatrais de 1844 e 1845.

os enfermos de uma epidemia na fazenda da marquesa; ele sofre, pois não acredita na possibilidade desse amor. Mas Pauline o ama e, diante da notícia de que sua mãe havia morrido no naufrágio do navio em que viajava para a França, casam-se. Pouco tempo depois, recebem a notícia de que a marquesa havia sobrevivido e que esperava a filha em Versalhes, com o noivo que escolhera para ela. Pauline viaja com Fabien, como se ele fosse seu *valet*. Ao saber que a filha está casada, a marquesa manda prender Fabien na Bastilha e ele enlouquece. Sobrevém a Revolução, em 14 de julho de 1789, a Bastilha é tomada e Fabien libertado. O enredo culmina com sua morte na Bretanha. Pauline está em fuga com a família nobre e, no momento em que vai ser atingida por um tiro, Fabien – que recupera subitamente a razão – coloca-se em sua frente e é atingido, morrendo nos braços da esposa.

O parecer de Victorino de Barros detém-se quase que exclusivamente na questão do casamento, com críticas contundentes aos autores da peça, que a seu ver imaginaram uma situação abominável e “um casamento monstruosamente desigual”:

Se o principal elemento do consórcio é a igualdade de condição e sangue, como querem os Srs. Anicet e Dumanoir tornar possível e plausível, ainda clandestino como pintam, o casamento da filha de um opulento marquês, educada com esmero, com um negro antigo fâmulos do Titular?

Só o furor de seita de que se acham tomados os modernos iconoclastas sacerdotes do extravagante realismo é que poderia engendrar semelhante prostituição de tudo quanto na sociedade tem sido respeitado pelo perpassar dos séculos.

O censor deplora o caráter positivo de Fabien, pintado como herói tipicamente romântico, afirmando que os autores quiseram fazê-lo melhor e mais nobre que os brancos. Em seu resumo da peça sobram expressões até mesmo grosseiras que revelam o seu inconformismo com o enredo que, a seu ver, desacredita o casamento e a família. Impressiona o racismo que salta do texto, como demonstra a seguinte passagem do parecer:

Quero o bem dos negros como o de todos os indivíduos de outras cores; desejo-os felizes, mas o que não quero é o caos, a anarquia, a desmantelamento [sic] dos costumes. Mostrar que o casamento de um negro com

uma branca, seja de que hierarquia for, é um escândalo, principalmente na sociedade brasileira, não é perseguir o negro, ofendê-lo, nem condená-lo ao celibato. Há belezas em todas as cores; casem-se os pretos com as pretas; é isto muito mais conforme com as leis da natureza e sobretudo com as consuetudinárias, que regem os povos cultos.

Para Victorino de Barros, a peça feria a disposição do Conservatório Dramático, segundo a qual não se podia apresentar em cena qualquer assunto que ofendesse o decoro e os costumes. *Le docteur noir*, “desde a cena inicial até a última palavra do desenlace ofende o decoro e os costumes de nossa terra atulhada de negros”. Ou seja, mesmo se passando numa ilha do Pacífico e na França, a peça devia ser proibida, pois, de alguma maneira, o escravismo colonial possuía características comuns. É com forte convicção que o censor conclui: “o drama em questão deve ser condenado à perpétua reprovação”.

Os outros dois censores que avaliaram a peça não foram além de um ou dois parágrafos. José Gonçalves Ferreira considerou que a encenação para uma plateia brasileira seria “inconveniente e mesmo perigosa.” Reis Carvalho se baseou em proibições passadas para justificar seu voto. O que é interessante nas poucas linhas que escreveu é a revelação de que a peça já havia sido reprovada pelo Conservatório Dramático, em data que não precisou.

Uma “imitação” de *Le docteur noir*, apresentada ao Conservatório Dramático em 1857, por Joaquim José Vieira Souto, com o título *Ermolai ou o servo russo*, foi igualmente proibida. Infelizmente a “imitação” nunca foi publicada para avaliarmos melhor os pareceres que recebeu. O primeiro censor, João José do Rosário, considerou, em poucas linhas, que ao transpor a ação dramática para a Rússia, a peça podia ser representada no Rio de Janeiro. O presidente do Conservatório, Diogo Bivar, pediu um segundo parecer a Antônio Félix Martins, enviando-lhe também uma anotação no formulário, na qual se perguntava se seria “prudente” ou “político” permitir a representação de *Ermolai* nos teatros brasileiros. Acrescentou ainda que o primeiro parecerista votara pela aprovação. Félix Martins entendeu o recado e exarou um parecer negativo, que teve o aval de Diogo Bivar. Mais uma vez, a sociedade escravista brasileira se manifestava pela voz de um de seus intelectuais, que considerou a peça uma perigosa aliada da propaganda contra a escravidão, fenômeno que começava a ganhar corpo no final da

década de 1850. Félix Martins repete as palavras de Bivar, afirmando que não é prudente nem político permitir a representação de *Ermolai*, em que há pelos menos duas cenas muito “vivas” e dois discursos muito “eloquentes”, os quais poderiam “contribuir com o rumor que anualmente se vai fazendo no Rio de Janeiro, em vivas à liberdade dos nossos escravos, para uma sublevação destes”

Curiosamente, a questão do casamento não é mencionada nos pareceres, talvez porque o servo russo do título não é negro. O que aflorou na leitura da peça foi o seu caráter político, que provocou a mudança da argumentação do censor para proibi-la.

A reprovação de *Ermolai* ocorreu em setembro de 1857. Um mês depois era proibida *Le chevalier de Saint-Georges*, de Mélesville e Beauvoir, cujo enredo se baseia na paixão de um negro, ex-escravo, por Madame de Presle, viúva de um conde. A semelhança com *Le docteur noir* não é acidental. Segundo Sylvie Chalaye, o teatro romântico francês foi ousado e não temia escandalizar o público. Antes de 1830, era impensável um dramaturgo unir uma mulher branca a um homem negro numa peça. Mas a partir de 1839 tal união se fez possível no teatro. E mais: “São as mulheres brancas – ninguém ousaria imaginar ainda alguns anos antes, exceção feita àquela pobre louca da Desdêmona, que seus olhos pudessem contemplar um negro – que se tornam apaixonadas prestes a vencer todos os tabus” (CHALAYE, 1998, p. 209, tradução nossa).

De fato, é surpreendente no final da peça a fala de Madame de Presle, viúva, oferecendo sua mão a Saint-Georges e vencendo os preconceitos vigentes na sociedade francesa do final do século XVIII, pois sabia que ele era filho de uma escrava. Ocorre que no passado, quando adolescentes, vivendo numa colônia, já eram apaixonados, apesar da enorme diferença social. Separados, depois de muitos anos se reencontram em Paris. Ele tornou-se músico famoso e hábil espadachim. Como Madame de Presle tem um pretendente, o barão de Tourvel, o conflito entre os dois homens se estabelece, culminando no anúncio de um duelo. Intervém então o pai de Tourvel, com uma revelação bombástica: Saint-Georges é fruto do relacionamento dele com a escrava Noémi. É nesse momento que Madame de Presle exclama: “E agora, ao mais nobre, ao mais generoso dos homens, àquele que é desprezado, desconhecido, rejeitado por todos!... eu, condessa de Presle, digo: Cavalheiro, eu vos

suplico a aceitar minha mão... eu me orgulharei de vos pertencer!” (MÉLESVILLE; BEAUVOIR, p. 117, tradução nossa).

Se na França de 1840, ano em que a peça estreou no parisiense Théâtre des Variétés, tal enlace foi considerado um escândalo, no Brasil de 1857 foi visto como algo indigno de ser mostrado no palco. O primeiro parecerista, Antônio Luiz Fernandes da Cunha, assim justificou seu voto:

No Brasil, no seio de uma sociedade composta de tantos elementos heterogêneos, em um país em que a desesperadora ideia da escravidão é desgraçadamente uma realidade, parece-me da maior inconveniência entreter, animar e exaltar as paixões do vulgo com semelhante espetáculo.

Ele alega que permitiria a representação se a peça fosse contribuir para o fim da escravidão, mas nas circunstâncias da sociedade brasileira seria “irracional e perigoso” deixá-la subir à cena.

O segundo parecerista, Antônio Félix Martins, foi ainda mais duro, definindo a peça como “uma coleção de monstruosidades morais.” A origem escrava do protagonista faz com que “o seu casamento com a Sra. de Presle, mulher de alta linhagem, seja um muito revoltante escândalo em qualquer parte do mundo, e entre nós, especialmente, possa provocar, desenvolver e alimentar paixões reprovadas e funestas”

Como se vê, o Conservatório Dramático zelava pela manutenção do *status quo* escravista. Não admitia que fossem representadas peças que criticavam o tráfico ou a escravidão, considerada como instituição legal no país, e pautava-se por preconceitos raciais e sociais no julgamento de enredos como os de *Le docteur noir* e *Le chevalier de Saint-Georges*. Por outro lado, não se opunha a liberar peças que não questionavam diretamente a escravidão, como *L’esclave Andréa*.

Peças brasileiras proibidas e liberadas

Também as produções nacionais foram censuradas quando ofereciam uma visão da escravidão que poderia criar problemas para as autoridades ou suscitar alguma reação na plateia. E liberadas, quando não desafiavam os costumes ou quando eram consideradas inofensivas quanto ao alcance político. No segundo caso, por exemplo, está o drama *O cego*, de Joaquim Manuel

de Macedo, no qual há um personagem negro, Daniel, que é o guia do cego Paulo. Com a trama amorosa em primeiro plano, o Conservatório Dramático não viu problema em autorizar a sua representação, que ocorreu em 1849. Infelizmente o parecer se perdeu e não é possível saber se foi feita alguma consideração sobre a presença de Daniel no interior do drama.

Em 1850, o comerciante Dámaso Antônio de Moura apresentou duas peças curtas ao Conservatório Dramático, intituladas *O magnetismo ou o preto fugido* e *O tráfico ou o cruzeiro*. A primeira foi liberada, apesar do parecer bastante negativo. José Rodrigues Rufino Vasconcelos considerou que o drama em um ato tinha mesmo “linguagem de preto fugido” e enredo “miserável”, além de “andamento péssimo”. Para ele não havia problema na liberação, pois acreditava que nenhum teatro aceitaria representar tal peça.

O tráfico ou o cruzeiro teve menos sorte ainda. Apresentada como “farsa” pelo autor, em 19 de novembro de 1850, menos de três meses depois de aprovada a Lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico de escravos, tocava numa questão delicada: a da repressão inglesa ao tráfico, cada vez mais intensa e repudiada pela opinião pública, que não aceitava o ultraje à soberania nacional. O presidente do Conservatório Dramático, Diogo Bivar, proibindo a representação da peça, classificou-a como “uma espécie de paródia dos acontecimentos de Macaé, e uma paródia miseravelmente escrita, e que pode incitar a cenas desagradáveis no teatro”. Seguiu o voto do parecerista Tomás José Pinto de Cerqueira, para quem o assunto tratado lançava combustível “a esse fogo, que já tem produzido alguns estragos”.

A preocupação tinha fundamento. Em 23 de junho de 1850, o navio inglês *Sharpshooter* adentrou o porto de Macaé e aprisionou o bergantim *Polka*, depois de troca de tiros com os defensores do porto. Segundo Leslie Bethell, um dia antes o contra-almirante Reynolds havia dado uma ordem aos navios sob seu comando para que entrassem nos portos brasileiros e expulsassem os navios negreiros que porventura encontrassem. O assalto a Macaé teve sequência em outra cidade do litoral fluminense, três dias depois, como relata o historiador: “A 26 de junho, com os canhões do *Cormorant* apontados para o forte, dois botes ingleses penetravam em Cabo Frio e incendiavam o bergantim *Rival*, enquanto uma multidão furiosa, mas impotente, se aglomerava na praia” (BETHELL, 1976, p. 311).

Como a peça *O tráfico ou o cruzeiro* não foi publicada, não sabemos que tipo de paródia foi feito, até porque os pareceres do Conservatório Dramático não trazem o resumo do enredo. O que se sabe é que o autor era um comerciante que tinha um negócio de aluguel de escravos (SOARES, 2007, p. 386). Teria escrito uma peça contra os ingleses e a favor do tráfico? Sua ligação com o teatro foi efêmera, pois tudo indica que não escreveu mais nada; no entanto, o dado curioso é que teve uma filha casada com Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, empresário que criou o Teatro Ginásio Dramático no Rio de Janeiro em 1855.

Os eventos de Macaé e Cabo Frio repercutiram fortemente na opinião pública e na vida política nacional. A Inglaterra exigia do Brasil que tomasse medidas efetivas de combate ao tráfico. Enquanto isso não fosse feito, seus navios continuariam a atuar em águas brasileiras e a invadir os nossos portos. Outro incidente, em Paranaguá, mostrava que era preciso acelerar a aprovação de uma nova legislação sobre o tráfico. O navio *Cormorant*, saindo de Cabo Frio, dirigiu-se para o porto de Paranaguá, onde encontrou quatro navios negreiros preparados para viajar para a África. Um deles, o *Astro*, foi posto a pique pela própria tripulação, à noite, para não ser capturado. Os outros três – *Sereia*, *Leônidas* e *Lucy Ann* – foram aprisionados, dando início a um combate, como narra Leslie Bethell:

Quando os três navios iam sendo rebocados para o alto-mar, o forte abriu fogo e, no curto combate que se seguiu, um marujo inglês foi morto, outros dois feridos e o *Cormorant* ligeiramente avariado. Contudo, no dia 1º de julho, [o capitão inglês] Schomberg incendiou o *Leônidas* e o *Sereia* bem à vista do forte, mandou *Lucy Ann* para Santa Helena e retomou a subida do litoral [...].

No fim de semana, a capital fervilhava de relatos excitados do que acontecera em Paranaguá. Correu até o boato de que o forte fora completamente destruído, com grandes perdas de vidas, e que a marinha britânica preparava-se agora para bombardear a própria capital, expulsar da baía todos os navios suspeitos de traficância – e até mesmo se fazer ao largo com as joias da coroa! Uma multidão furiosa se reuniu no Largo do Paço e na praça em frente ao Hotel Pharoux, mas não houve incidentes sérios. Um grupo de brasileiros invadiu a pensão de Mr. Wood e surrou alguns marinheiros ingleses, o maquinista-chefe do *Harpy* recebeu uma saraivada de lama e vários marujos e oficiais foram insultados – mas isso foi tudo. (BETHELL, 1976, p. 312-313)

Em 1851 o dramaturgo paulista Paulo Antônio do Vale apresentou dois dramas ao Conservatório Dramático: *Caetaninho ou o tempo colonial* e *O Capitão Leme ou a palavra de honra*. Ambos foram aprovados, o segundo com mais elogios, como se pode ler no parecer de Manuel Araújo Porto Alegre:

Acho o primeiro ato um primor dramático, assim como o 3º. Não posso deixar de lastimar, ao menos pela impressão que senti, a tibieza que causa no correr do drama essas cantilenas africanas, que a meu ver interrompem o magnífico fio de uma concepção tão bela, tão preciosamente realizada.

Ao lado dos elogios, uma restrição à presença de escravos cantando, que aparecem apenas no segundo ato, em dois momentos, quando a ação da peça se passa no sítio do capitão Leme. O enredo da peça não ficaria prejudicado se o canto dos escravos fosse suprimido. A história de amor entre Antônio e Maria corre o risco de um final infeliz, pois o pai da mocinha, o capitão Leme, prometeu-a ao filho de Fernando de Camargo e precisa cumprir sua palavra. O impasse criado será resolvido com a intervenção de Amador Bueno, autoridade expressiva na São Paulo do século XVII. Mas por que o autor incluiu o canto dos escravos, desnecessário ao enredo? Certamente porque tinha algo a dizer sobre a escravidão. Assim, o segundo ato se abre com o Capitão Leme, só, no alpendre, ouvindo os escravos que atravessam o fundo do palco, com machados e foices, cantando tristemente, em coro, que nasceram apenas para trabalhar. Vendo-os, ele faz um monólogo, no qual notamos facilmente a voz do escritor Paulo Antônio do Vale por trás da fala do personagem, dirigindo-se aos espectadores:

Oh! quanto eu daria, contudo, por uma enxada e por um coração como o vosso, minha pobre gente! – Tendes razão de queixar-vos; – mal haja o homem que primeiro se lembrou de tirar-vos de vossas brenhas felizes, para vos vender à barbaridade de outros canibais!... Vender seus irmãos: trair por preço vil a consciência, Deus e a natureza! Amaldiçoados sejam para sempre os traficantes, principalmente esses que vão aos mares d'África pescar homens, como se iscam os peixes, oh! maldição eterna sobre esses mais que ladrões, que assassinos, que aniquilaram a liberdade do Africano, e o ataram à dura braga do cativo!... – Queixai-vos sim, não de mim que sou mais vosso amigo, que vosso senhor; – queixai-vos do cativo, lançai vosso brado lúgubre e choroso às últimas gerações até o fim do mundo, até o dia do juízo inexorável de Deus! (VALE, 1862, p. 152-153)

Observe o leitor que a ação da peça se passa no século XVII e que o discurso do capitão Leme tem a ver com a situação brasileira de meados do século XIX, quando muitas vozes se juntaram para criticar o tráfico e determinar o seu fim. Como é a única fala do personagem sobre a escravidão, e como não há cenas fortes na peça, o parecerista considerou que não era preciso proibi-la. De qualquer forma, no terreno da dramaturgia brasileira, *O Capitão Leme ou a palavra de honra* ecoava a crítica contundente ao tráfico da peça *O marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura*, de João Julião Federado Gonnet.

No final da década de 1850 e início da seguinte, várias peças que abordam a escravidão, como assunto principal ou secundário, foram apresentadas ao Conservatório Dramático. Apenas uma foi proibida, em dezembro de 1862: *O mulato*, de Ricardo Pires de Almeida. O censor Joaquim Bittencourt da Silva, em poucas linhas e sem entrar nos detalhes do enredo, autorizou a representação, mas Antônio Félix Martins, em despacho igualmente breve, escreveu: “Tem inconvenientes a representação deste drama. Nego a licença”. É impossível saber quais são os inconvenientes, pois a peça não foi publicada, mas é muito provável, pelo título, que o censor levou em conta a cor do personagem ou que considerou algumas cenas ofensivas à moral e aos costumes.

As peças liberadas e encenadas no Rio de Janeiro, entre 1857 e 1861, foram as seguintes: *O demônio familiar e Mãe*, de José de Alencar; *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro; *História de uma moça rica*, de Pinheiro Guimarães; e *Sete de setembro*, de Valentim José da Silveira Lopes.

Alencar apresentou anonimamente *O demônio familiar* ao Conservatório Dramático. A peça foi aprovada com muitos elogios pelo censor João José do Rosário, em 27 de setembro de 1857. Em relação ao escravo Pedro, o moleque ingênuo, mas enredador e mentiroso, que causa uma série de problemas para a família de Eduardo, ele observou o seguinte: “Parece-me, é certo, que a personagem Pedro está por demais acurada, isto é um pouco exagerada; mas tendo-se em consideração o fim para que foi escrita a comédia, isso mesmo se desculpa, se olvida”. O presidente do Conservatório, Diogo Bivar, em seu despacho, derramou-se em elogios à construção dos personagens, à linguagem espirituosa, às cenas de família típicas das comédias de costumes e nem sequer mencionou o escravo, sinal de que não viu nenhum inconveniente no modo como Alencar o concebeu. Os dois censores não se

incomodaram com a crítica amena à escravidão doméstica, que de fato não é tão contundente quanto no drama *Mãe*, de 1860, cujo parecer se perdeu. É uma pena que não possamos saber o que escreveram os censores sobre uma peça em que uma escrava se suicida para não envergonhar o filho branco diante da sociedade preconceituosa.

O drama *O escravo fiel* foi apresentado ao Conservatório Dramático em abril de 1859 e recebeu um parecer muito negativo quanto aos seus méritos artísticos. Bittencourt da Silva considerou a linguagem fraca e os personagens mal desenhados. Nem mesmo o protagonista, o escravo Lourenço, lhe pareceu bem construído: a seu ver, não diz nada que o eleve e se expressa de modo empolado. O censor não comenta a escravidão que alimenta o enredo da peça; afinal, a instituição não é contestada e Lourenço não só aceita a sua condição, como se orgulha de ser fiel ao seu senhor.

Bittencourt da Silva liberou também *A História de uma moça rica e Sete de setembro*, em agosto e setembro de 1861, respectivamente. A segunda, com um parecer de duas ou três linhas, no qual afirma apenas que a peça podia ser representada. De fato, o autor não criou nenhuma cena forte e o enredo apresenta com sobriedade a posição contrária à escravidão de alguns personagens. Já a peça de Pinheiro Guimarães aborda o tema da escravidão doméstica por um prisma mais ousado: a escrava da casa torna-se amante de seu senhor, que é casado. O censor não se importou com esse dado que aparece apenas no segundo ato da peça, uma vez que a questão maior é a da prostituição a que é levada uma mulher cujo marido lhe foi imposto pelo pai. Em seu parecer, bastante elogioso, nem menciona a escrava Bráulia.

A liberação das peças acima mencionadas poderia indicar que o Conservatório Dramático, na virada da década de 1850 para a de 1860, estava mais tolerante em relação à presença da escravidão na dramaturgia da época. Na verdade, os censores continuavam atentos, principalmente quando os valores morais e os preconceitos da sociedade escravista eram questionados.

A censura de Machado de Assis

Entre 16 de março de 1862 e 12 de março de 1864, Machado de Assis emitiu 16 pareceres para o Conservatório Dramático, nos quais julgou 17

peças. Embora rigoroso como censor preocupado com a qualidade literária do que ia ser encenado nos teatros do Rio de Janeiro, proibiu apenas três, porque ofendiam a moral. As demais – que lhe pareceram boas ou más – foram liberadas na íntegra, com exceção de uma, para a qual sugeriu uma série de alterações, como condição para sua aprovação. Trata-se de *Mistérios sociais*, drama em quatro atos do português César de Lacerda. O parecer, datado de 30 de julho de 1862, é surpreendente porque o jovem Machado, que tinha apenas vinte e três anos de idade, censura o casamento de um ex-escravo com uma mulher branca, uma baronesa, como se pode ler abaixo:

O drama original português do Sr. César de Lacerda – *Mistérios Sociais* – pode subir à cena, acho eu, feitas certas alterações. Uma dessas afeta a parte principal do drama; é a alteração da condição social do protagonista. O protagonista é um escravo que, tendo sido vendido no México conjuntamente com sua mãe, pelo possuidor de ambos, que era ao mesmo tempo pai do primeiro, dirige-se depois de homem e liberto a Portugal em busca do autor dos seus dias. No desenlace da peça Lucena (o protagonista) casa com uma baronesa. 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. Dois expedientes se apresentam para remover a dificuldade: o primeiro, é não efetuar o casamento; mas neste caso haveria uma grande alteração no papel da baronesa, supressão de cenas inteiras, e até a figura da baronesa se tornaria inútil no correr da ação. Julgo que o segundo expediente é melhor e mais fácil: o visconde, pai de Lucena, teria vendido no México sua amante e seu filho, pessoas livres; este traço tornaria o ato do visconde mais repulsivo; Lucena dar-se-ia sempre como legalmente escravo. Este expediente é simples. Na penúltima cena e penúltima página, Lucena depois das suas 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”.

As outras alterações que julgo devem ser feitas não afetam a ação mas o diálogo; deixo-as indicadas na peça com traços a lápis. Na página 39 depois das palavras de Lucena: – “a falta de certo pundonor”; acrescente-se: – “a dos escravos”. Na página 78 vai indicada outra supressão. Na página 136 há uma grande supressão e o diálogo ficará arranjado do seguinte modo: – Depois das palavras de Lucena: “pagamento da parte do roubo” acrescente-se: “Entre esses objetos havia alguns escravos”.

A frase traçada na página 74 deve ser substituída por esta: “Olá temos mulher!”

Feitas estas correções julgo que a peça pode subir à cena. (ASSIS, 2008, p. 273-275)

Por incrível que pareça, nem mesmo Machado escapou aos preconceitos de seu tempo. Poucos anos antes, como visto há pouco, as peças francesas *Le chevalier de Saint-Georges* e *Le docteur noir* haviam sido proibidas pelo Conservatório Dramático, exatamente porque em seus enredos havia o casamento de um ex-escravo com uma mulher branca de alta linhagem social. Difícil saber se Machado teve acesso ou leu os pareceres sobre essas peças, mas pelo menos os dois que interditaram *Le chevalier de Saint-Georges* foram publicados no *Diário do Rio de Janeiro*, de 4 de novembro de 1857. Por outro lado, é bem possível que tenha lido o parecer que fundamentou a proibição do drama *Mistérios sociais* em 1859, quando foi apresentado pela primeira vez ao Conservatório Dramático. O argumento principal de Machado – a inconveniência de ser o protagonista da peça um ex-escravo – coincide com o do censor Antônio José Victorino de Barros:

Creio que o Sr. Lacerda não convirá em alterar o seu drama para que em nossos teatros possa ele ser representado. Como, porém, o cargo de censor me incumbe de propor as modificações, que julgar necessárias, entendo que sem o desaparecimento da condição servil de Lucena, protagonista da peça, o que a fará mudar de fundo e de forma, não possa ela subir à cena.

É infelicidade nossa haver escravos em nosso país, mas uma vez que os há, e fora mesmo impolítico e ruinoso abrir mão deles sem substituí-los por braços livres de tão difícil aquisição, é além de inconveniente perigosa a representação de um drama, cujo herói nasceu escravo. Não é por timidez que o digo, é para prevenir os excessos a que obriga a conquista da liberdade, a possibilidade de cenas de insurreições, que têm ensanguentado algumas províncias do Império e a frequência de processos e execuções de assassinos de seus senhores.

Machado desenvolveu com maior largueza a ideia de alterar a condição social do protagonista, dando sugestões concretas para que a peça pudesse ser encenada. Victorino de Barros especificou no segundo parágrafo da citação, com evidente exagero, o que a tornava perigosa. Suas palavras traduziam

a formulação de Machado, mais contida, de que era inconveniente a representação de *Mistérios sociais*, nas “condições de uma sociedade como a nossa.”

Observe-se que os dois censores acusam um só problema: o fato de Lucena ser um ex-escravo. A cor do personagem – provavelmente ele é pardo, pois é filho de um homem branco com uma escrava – não é mencionada como empecilho para o casamento com a baronesa. O preconceito maior da sociedade era contra aqueles que não conseguiam esconder que haviam sido escravos ou que tinham pais escravos. Em algumas peças brasileiras dos anos 1860 essa questão aparece com muita força. Em *Mãe*, de José de Alencar, a escrava parda Joana se suicida e nega a maternidade para que o filho branco não se envergonhe de sua origem. Em *Cancros sociais*, de Maria Ribeiro, o protagonista fica aliviado no desfecho, pois alguns papéis comprovam que nasceu livre e que foi vendido ilicitamente como escravo quando criança.

No parecer, Machado redige uma fala para o personagem Frederico de Lucena, na qual propõe uma alteração na condição social do personagem: ele era livre, como sua mãe, e ambos foram ilegalmente vendidos. As palavras censuradas e que deviam ser substituídas são as seguintes:

O escravo tornou-se um negociante honrado e felicíssimo. Por toda a parte lhe consagravam o maior respeito e estima; porém os invejosos atiravam-lhe constantemente com o apelido de – *filho d’um ladrão*. Aquele gênio independente e probo não podia viver assim, rodeado pelas vítimas de seu pai. Juntou dinheiro e pagou-lhes! (LACERDA, 1858, p. 138)⁵

Outra alteração sugerida, à página 39, se dá num diálogo entre Frederico de Lucena e seu pai, o visconde de S. Silvestre. Trata-se de acrescentar “a dos escravos,” ao final das seguintes palavras: “Sim, senhor. Há lá uma classe que serve nos trabalhos agrícolas, e mesmo mecânicos; mas a falta d’instrução, e sobretudo a falta de certo pundonor...” (Ibid., p. 39). Feita a alteração é de se crer que Machado tenha cortado o restante do diálogo:

VISCONDE – Que classe é?

FREDERICO (*tornando a cravar os olhos nele*) – A dos ... escravos.

⁵ Agradeço ao colega João Maria André, professor da Universidade de Coimbra, que gentilmente me enviou uma cópia digitalizada dessa peça.

VISCONDE (*com indiferença*) – Ah! sim; uma espécie d’animais sem inteligência, sem...

FREDERICO – Mas com alma, senhor Visconde! Embrutecida pelo azoragade dos feitores, e por isso inapta para os trabalhos d’inteligência. Esta classe está quase antítese por falta de civilização, queria eu vê-la acabada por uma vez, e substituída pela dos verdadeiros operários. (Ibid., p. 39-40)

Difícil dizer exatamente quanto Machado cortou desse diálogo, mas é possível que todo ele, se considerarmos que na sequência o visconde muda de assunto. Por outro lado, é fácil verificar que a frase “Olá temos mulher” substitui “Olá, temos fêmea”, dita por um operário, ao ver Maria, moça que será resgatada da pobreza com seu pai e sua avó, pois ela é prima de Frederico de Lucena.

Machado indica uma supressão na página 78, mas sem explicitá-la no parecer. A única fala que poderia merecer um corte é a de Frederico, dirigindo-se a Maria, que o chama de “meu senhor”. “Com um pouco de repugnância”, segundo a rubrica, ele diz a ela: “Menina Maria, peço-lhe encarecidamente, que me não trate com tanta submissão! Esse – meu senhor – constante... aflige-me, desgosta-me. (À parte) Recorda-me o passado!... *Meu senhor!*... foi a primeira frase que o escravo soube dizer!” (Ibid., p. 78).

Claro está que o aparte de Frederico deve ser cortado para que a fala sugerida por Machado no parecer não fique incongruente, no final da peça.

Nosso censor indica ter feito “uma grande supressão” à página 136. A fala de Frederico diz respeito à fuga de seu pai do México, com uma fortuna roubada. Diz ele:

Depois da fuga do estrangeiro, os negociantes da terra, intimamente convencidos de que estavam roubados, procederam ao inventário das propriedades do seu colega *ausente*, e foi tudo vendido em hasta pública, para pagamento de parte do roubo. Entre os objetos vendidos, haviam [sic] alguns d’esses miseráveis, a quem Deus concedeu os privilégios de homens, mas a quem outros homens deram a propriedade de animais. (Ibid., p. 136)

Machado substituiu as palavras duras da última frase por “Entre esses objetos havia alguns escravos.” O diálogo que se segue, ocupando o restante da página 136, foi provavelmente cortado, talvez por escancarar a violência da escravidão. Frederico conta a história da sua vida aos presentes, como se estivesse inventando um romance. Eis a sequência da fala anteriormente transcrita:

BARONESA – Eram escravos?

FREDERICO – Sim, minha senhora. Entre os objetos que se iam vender, avultava uma grande... (*sorrindo com ironia amarga*) *manada* d’esses padrões vivos da perversidade humana!

BARONESA – O senhor Lucena não tem escravos a sua pátria?

FREDERICO – Não, minha senhora. Há em minha casa alguns homens e mulheres, que me servem, a quem o mundo chama meus escravos; porém tenho a felicidade de eles mesmos se chamarem – meus amigos!

VISCONDESSA – Mas o romance?

FREDERICO – Vou continuá-lo, minha senhora. Não se pode pintar com verdade uma cena d’escravatura, e muito menos nas circunstâncias daquela. Os escravos d’uma propriedade rural, depois d’alguns anos, são todos parentes, ou amigos íntimos. Quando chegam a ser vendidos e comprados por diferentes pessoas, é um quadro de lástima, de miséria, de desgraça, enfim, de tal forma patético, que não há pincel que o desenhe, nem pena que o escreva, nem palavras que o digam! É uma aglomeração de sentimentos tão diversos, que se o coração chorasse uma lágrima por cada um, não haveriam [sic] mais lágrimas para chorar! (Ibid., p. 136)

Provavelmente Machado manteve a fala de Frederico, da página 137, em que ele conta que foi comprado por um homem bondoso que o educou. O menino tornou-se negociante bem-sucedido e comprou a própria mãe, que morreu livre, um dia depois. Ao final da história, a fala sugerida por Machado esclarece que ele e a mãe não poderiam ter sido vendidos, pois eram livres. Embora se trate de referências à escravidão no México, nenhum brasileiro teria dúvidas de que poderiam também dizer respeito ao Brasil.

A descoberta do parecer de Machado se deu em 1952, juntamente com outros 15, por Eugênio Gomes, na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional. A *Revista do Livro*, no número de junho de 1956, publicou-os pela primeira vez. Lúcia Miguel-Pereira, que havia escrito uma biografia de Machado, sem mencioná-los, surpreendeu-se com o conteúdo do parecer sobre *Mistérios sociais*, e afirmou que o escritor mostrou-se “timorato e conservador, atingindo a extremos de convencionalismo, de acatamento às instituições, embora fossem nefastas” (MIGUEL-PEREIRA, 1994, p. 16). Também Eugênio Gomes criticou Machado, que teria demonstrado “preconceito social” e agido “francamente com a sociedade intolerante de sua época” (GOMES, 1958, p. 14-15).

De fato, não há como negar que Machado compactuou com a sociedade escravista de seu tempo. Poderia ter dado a licença à peça, como fez o primeiro censor, Bittencourt da Silva, em maio de 1859, ao escrever: “Moralizadora e honesta, nada contém a presente comédia que impeça a sua representação.” Teria deixado, assim, o ônus da proibição, se fosse o caso, em 1862, ao presidente do Conservatório Dramático. Jean-Michel Massa pondera que o parecer se opõe ao que Machado afirmava sobre o problema da escravidão nos seus textos jornalísticos. Como censor, porém, “aceitava a moral e a ética da época.” Se não endossava a escravidão, “resignava-se [...], aceitava ser reformista” (MASSA, 1971, p. 338).

Em 13 de agosto de 1862, *Mistérios sociais* sobe à cena no Ateneu Dramático, anunciada como “comédia-drama.” Na coluna “As vespas dramáticas,” da *Semana Ilustrada* do dia 17, A. de C. (talvez Augusto de Castro) lembra que o Ginásio Dramático quis representar a peça em 1859, mas foi impedido pelo Conservatório Dramático. Como então o Ateneu Dramático conseguiu a liberação? O colunista sugere que o Ginásio Dramático foi prejudicado pelo “mau humor” do censor, pois a peça, em sua opinião, em nada ofende os costumes, a moral e as instituições do país. Ironicamente, conclui: “Parece que o tempo modificou os perigos dos *Mistérios*.” O Ateneu Dramático defendeu-se da acusação implícita de favorecimento por parte do Conservatório Dramático, explicando nos anúncios da peça – por exemplo, no *Diário do Rio de Janeiro* de 17 de agosto de 1862 – que ela foi liberada “porque, não já o tempo, mas os cortes que a peça sofreu, fizeram *modificar os perigos dos Mistérios*, segundo a expressão irônica, se não maliciosa, do autor das *Vespas*”.

Como se vê, as alterações sugeridas por Machado foram atendidas. Quero crer que ele mesmo comentou a encenação da peça no “Noticiário” do *Diário do Rio de Janeiro* de 15 de agosto de 1862. Embora não seja um texto assinado, sabe-se que Machado se desdobrava na redação desse jornal, escrevendo até mesmo editoriais. Os elogios a artistas de sua predileção, como Gabriela da Cunha e Antônio Moutinho de Souza; a recomendação de maior espontaneidade e menos ênfase ao ator De Giovanni – recomendação sempre feita aos artistas que exageravam nos gestos e declamação; e o modo de construção de algumas frases, que lembram outras no conjunto da crítica teatral do autor, são garantia de que posso estar certo. Além disso, há uma

expressão que é utilizada tanto no parecer quanto no texto do jornal, na altura em que a peça é resumida:

O enredo é simples: trata-se de um filho que tendo sido vendido com sua mãe pelo próprio autor de seus dias, na república do México, ganha a liberdade, ilustra-se, enriquece, paga as traficâncias de seu pai, e vai depois encontrá-lo em Portugal, mostra-lhe a enormidade de seu crime, e restitui à felicidade e à fartura a família indigente e desamparada do ex-negociante do México.

Observe-se que a criança vendida não é referida como escrava. A condição para a peça ser liberada era exatamente essa: Lucena é vendido com a mãe, como se fossem escravos, mas eram livres. A expressão que se repete no parecer e no texto acima é “autor de seus dias”⁶.

*

Quando o Conservatório Dramático encerra suas atividades, em 1864, a escravidão é uma instituição já combatida por escritores, jornalistas, intelectuais e políticos do Partido Liberal. Nessa altura, várias peças de cunho romântico e realista já haviam sido escritas e representadas, questionando a manutenção da ordem escravocrata que nos envergonhava diante das nações civilizadas.

Em 1871 o Conservatório Dramático é reativado, desenvolvendo suas atividades até 1897. Infelizmente, toda a documentação desse período se perdeu, de modo que não sabemos quantas peças que tratam da escravidão foram censuradas e proibidas. Por outro lado, acompanhando as páginas dos anúncios teatrais, é possível constatar que no Rio de Janeiro um bom número de dramaturgos, artistas, e empresários teatrais logo abraçou a causa abolicionista, levando para o palco um anseio que era o de uma grande parcela da população brasileira. Sem entrar em detalhes, que este texto já vai se fazendo longo demais, pode-se dizer que os pareceristas do Conservatório Dramático, nessa segunda fase – entre eles, Machado de Assis, vale lembrar –, fizeram vista grossa para as peças que criticavam os preconceitos contra o escravo ou que reivindicavam o fim da escravidão, aprovando várias delas. Destaco algumas, encenadas entre 1875 e 1888: *Cenas da escravidão*, “acomodação” aos costumes brasileiros da

⁶ Sobre a censura a *Mistérios sociais*, recomendo a leitura de Castro (2010).

peça *Cora ou a escravatura*, de Jules Barbier; *A cabana do Pai Tomás*, adaptação do romance homônimo por Dumanoir e Adolphe d'Ennery; *O doutor negro*, de Anicet Bourgeois e Dumanoir, que havia sido proibida na primeira fase do Conservatório Dramático; *O pai da escrava*, de Manuel Joaquim Valadão; *O Liberato*, de Artur Azevedo; *O segredo do lar*, de Cândido Barata Ribeiro; *A filha da escrava*, de Artur Rocha; a adaptação do romance *O mulato*, feita pelo próprio autor, Aluísio Azevedo; *Os escravocratas ou a Lei de 28 de setembro*, de Fernando Pito de Almeida Júnior; *A mãe dos escravos*, do português Aristides Abranches, adaptação do romance *A cabana do Pai Tomás*.

Todas essas peças foram encenadas, com o aval do Conservatório Dramático. Registre-se, porém, que em 1882, houve a proibição do drama abolicionista *A família Salazar*, de Artur Azevedo e Urbano Duarte. Os autores o publicaram em 1884, com o título *O escravocrata*. A fim de demonstrar que haviam sido injustiçados pelo Conservatório Dramático, escreveram um prefácio, no qual informam que o Conservatório não explicitou os motivos da proibição e levantam a hipótese de que a crítica poderia atacar dois pontos da obra em questão: imoralidade e inverossimilhança. Um breve resumo do enredo e uma consideração sobre fatos que ocorrem numa sociedade escravista dão conta de situar o leitor diante do que vai ler:

O fato capital da peça, pião em volta do qual gira toda a ação dramática, são os antigos amores de um mulato escravo, cria de estimação de uma família burguesa, com a sua senhora, mulher nevrótica e de imaginação desregrada; desta falta resulta um filho, que, até vinte e tantos anos de idade, é considerado como se legítimo fosse, tais os prodígios de dissimulação postos em prática pela mãe e pelo pai escravo, a fim de guardarem o terrível segredo. Bruscamente, por uma série de circunstâncias imprevistas, desvenda-se a verdade; precipita-se então o drama violento e rápido, cujo desfecho natural é a consequência rigorosa dos caracteres em jogo e da marcha da ação. Onde é que se acha o imoral ou o inverossímil? As relações amorosas entre senhores e escravos foram e são, desgraçadamente, fatos comuns no nosso odioso regime social; só se surpreenderá deles quem tiver olhos para não ver e ouvidos para não ouvir. (AZEVEDO; DUARTE, 1985, p. 179)

Muito provavelmente o Conservatório Dramático julgou que seria uma afronta à sociedade mostrar no palco os amores de uma mulher branca por

um escravo. Isso até podia acontecer na vida real, mas não no teatro, ainda que a forma de apresentação da ação dramática e a linguagem não ofendessem as conveniências sociais, como era o caso de *O escravocrata*. Os autores ficaram frustrados, porque estavam envolvidos com a batalha abolicionista então em curso. Escreveram uma peça de combate, de propaganda, com o objetivo de colaborar “para o desmoronamento da fortaleza negra da escravidão” (AZEVEDO; DUARTE, 1985, p. 180). E foram calados.

A proibição de *O escravocrata* foi o último desserviço que o Conservatório Dramático Brasileiro prestou ao teatro brasileiro.

Referências bibliográficas

- ARAUJO, A. J. de. **Requerimento ao 1º secretário do Conservatório Dramático Brasileiro de exame censório da peça: O Marujo Virtuoso, a ser encenada em Teatro Particular**. Rio de Janeiro: [s. n.], 14 out. 1844. Disponível em: <https://bit.ly/2RWtsYn>. Acesso em: 4 jul. 2019
- ASSIS, M. **Do teatro: textos críticos e escritos diversos**. Organização João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- AZEVEDO, A.; DUARTE, U. *O escravocrata*. In: AZEVEDO, A. **Teatro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: Inacen, 1985. t. 2, p. 177-212.
- BETHELL, L. **A abolição do tráfico de escravos no Brasil: a Grã-Bretanha, o Brasil e a questão do tráfico de escravos, 1807-1869**. Tradução Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1976.
- BLAKE, S. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895. v. 3.
- BOURGEOIS, A.; DUMANOIR. **Le docteur noir**. Paris: L'Harmattan, 2009.
- CASTRO, A. O escravo que Machado de Assis censurou e outros pareceres do Conservatório Dramático. **Afro-Hispanic Review**, Nashville, v. 29, n. 2, p. 25-38, 2010. Disponível em: www.jstor.org/stable/41349338. Acesso em: 17 jun. 2019.
- CHALAYE, S. **Du noir au nègre: l'image du noir au théâtre (1550-1960)**. Paris: L'Harmattan, 1998.
- CHALHOUB, S. **A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FARIA, J. R. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1987.
- GOMES, E. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- GONNET, J. J. F. **O marujo virtuoso ou os horrores do tráfico da escravatura**. Rio de Janeiro: Tipografia de Santa Teresa, 1851. (Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

- LACERDA, A. C. de. **Mistérios sociais**. Porto: Cruz Coutinho, 1858.
- LEMOS, V. *et al.* **Os exames censórios do Conservatório Dramático Brasileiro**: inventário analítico. Rio de Janeiro: MEC: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.
- MASSA, J.-M. **A juventude de Machado de Assis**. Tradução Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MELLÉSVILLE, M. M.; BEAUVOIR, R. **Le chevalier de Saint-Georges**. Paris: L'Harmattan, 2001.
- MIGUEL-PEREIRA, L. **Escritos da maturidade**. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.
- O BRASIL: vestra res agitur, Rio de Janeiro, ano 11, n. 1740, p. 3, 24 maio 1851. Disponível em: <https://bit.ly/32d66T6>. Acesso em: 4 jul. 2019.
- SOARES, L. C. **O “Povo de Cam” na Capital do Brasil**: a escravidão urbana no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 7Letras: Faperj, 2007.
- VALE, P. A. **Ensaio dramáticos**. São Paulo: [s. n.], 1862.

Recebido em 03/06/2019

Aprovado em 12/06/2019

Publicado em 30/08/2019