

Conservatório Dramático Paraense: uma efêmera e controversa associação de homens de letras e artistas (1873-1887)

Paraense Dramatic Conservatory: an ephemeral and controversial association of men of letters and artists (1873-1887)

Silvia Cristina Martins de Souza 

Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil

Resumo: Este artigo centra-se em um tema pouco contemplado pelos historiadores do teatro brasileiro: o Conservatório Dramático Paraense. Sua fundação compôs o quadro mais amplo de criação de uma série de instituições sintonizadas às ideias de progresso, modernidade e civilização, que delegaram às elites provinciais a tarefa de disseminar as artes, o conhecimento e o ensino no Grão-Pará. A ele, foi atribuída a tarefa de impulsionar o teatro da província e administrar o Teatro da Paz, objetivos que, no entanto, não conseguiu contemplar. Acompanhar a história do Conservatório Dramático Paraense oferece uma oportunidade privilegiada para ampliar a compreensão sobre um momento em que o império brasileiro investiu em políticas ligadas à imagem nacional pela mobilização de recursos culturais, das quais a criação dos conservatórios dramáticos foi parte e também para que se tenha uma visão aproximada de como o Conservatório Dramático Paraense respondeu a elas.

Palavras-chave: História. Conservatório Dramático Paraense. Teatro da Paz. Século XIX.

Abstract: This article focuses on a topic that has been little contemplated by Brazilian theater historians: the Dramatic Conservatory of Pará. Its foundation formed the broader framework for creating a series of institutions linked to ideas of progress, modernity, and civilization that delegated the task of disseminating arts, knowledge, and teaching in the Grão-Pará to provincial elites. It was assigned the task of promoting provincial theater and administering the Theater of Peace, objectives which it could not perform. Following the history of the Dramatic Conservatory of Pará offers a privileged opportunity to enlarge the understanding of a moment when the Brazilian empire invested in policies linked to the national image by mobilizing cultural resources, of which the creation of the Dramatic Conservatories was a part of, and to get an approximate view of how this Dramatic Conservatory of Pará answered to them.

Keywords: History. Dramatic Conservatory of Pará. Theater of Peace. 19th century.

Martins de Souza, S. C. (2022). Conservatório Dramático Paraense: uma efêmera e controversa associação de homens de letras e artistas (1873-1887). *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 17(3), e20210118. doi: 10.1590/2178-2547-BGOELDI-2021-0118

Autora para correspondência: Silvia Cristina Martins de Souza. Universidade Estadual de Londrina. História. Celso Garcia Cid. Londrina, PR, Brasil. CEP 86057-970 (smartins@uel.br).

Recebido em 14/12/2021

Aprovado em 17/05/2022

Responsabilidade editorial: Márcio Couto Henrique



No dia 17 de março de 1878, O Liberal do Pará publicou um folhetim assinado por José Veríssimo escrito a propósito de uma récita ocorrida no Teatro da Paz. Tratava-se de um dos espetáculos oferecidos na primeira temporada daquela sala que acabara de ser inaugurada, e as expectativas eram grandes. Provavelmente, esse clima influenciou as avaliações de José Veríssimo, embora elas refletissem, em parte, as do público, o qual já começara a reclamar por melhores espetáculos (Salles, 1994, p. 84). Em razão disso, Veríssimo foi duro em suas críticas, apontando pontos negativos que iam desde o repertório escolhido pelo empresário até as performances de alguns atores, passando pelo Conservatório Dramático Paraense (CDP).

Sobre esse último, ele diria que, em vez de zelar pelo aperfeiçoamento da literatura dramática, que era um dos sentidos de sua existência, a associação optara 'pela bolsa', priorizando os interesses do empresário, o que, no entanto, não chegava a surpreender, visto que, ao elaborar os estatutos do Teatro da Paz, o CDP não inserira nenhum artigo que obrigasse o empresário da companhia que o estivesse ocupando a encenar dramas nacionais. Diante disso, prosseguiu Veríssimo, o que se via no palco era um repertório requentado, já conhecido das plateias, parte dele traduzido do francês¹, pelo qual, todavia, não era necessário pagar indenização aos autores, o que se revertia em mais lucro. Mas, para que não fosse acusado de professar o "patriotismo balofo" tão "presente nesta terra", Veríssimo acrescentava que o que fazia era uma defesa do bom gosto, de um teatro que primasse pela "realização do belo" e privilegiasse os

dramas nacionais, e que buscava despertar o interesse dos literatos paraenses para a dramaturgia, o que lhes traria a vantagem adicional de "fazer cair alguns cobres em suas proverbialmente magras algibeiras" (Veríssimo, 1878, p. 1).

Em julho daquele mesmo ano, foram aprovadas alterações nos estatutos do Teatro da Paz, nos quais foi introduzido um artigo, o de número 7, exigindo do empresário do teatro a representação mensal de um drama nacional durante a temporada teatral ("Noticiário", 27 jul. 1878, p. 2). Não se deve atribuir essa mudança, porém, às críticas de Veríssimo, ainda que elas possam ter tido alguma ressonância. Nos anos 1870, ele era uma dentre outras vozes da província que levantavam a bandeira da criação de uma dramaturgia escrita por autores da terra, grande parte delas concentrada n'O Liberal do Pará. Sua crônica era fruto das avaliações elaboradas por um jovem paraense de vinte e um anos, que se tornava conhecido nos meios literários e jornalísticos após retornar ao Grão-Pará, vindo da Corte, onde vivera alguns anos; cursara, também, o Colégio Pedro II e ingressara no curso de Engenharia Civil, que acabou por abandonar por motivo de doença. Em Belém, onde chegou em 1876, Veríssimo começou a trabalhar na Companhia de Navegação, foi escrevente na Secretaria de Estado e passou a colaborar n'O Liberal do Pará (Neto, 1999). Nesse jornal, ele publicou suas primeiras crônicas, que, somadas às publicadas em outros periódicos paraenses e a seus primeiros escritos etnográficos², dariam visibilidade àquele que se transformou em uma das figuras-chave da "geração de 1870"³.

¹ Desde a abertura do Teatro da Paz até a data do folhetim de Veríssimo, haviam sido reencenados dois dramas de A. D'Ennery ("As duas órfãs" e "O paralítico"), um de E. Posseti ("Os filhos"), um do português Mendes Leal ("Os homens de mármore"), duas comédias ("O caixeiro da taverna", de Martins Pena, e "A torre em concurso", de J. Manuel de Macedo) e duas cenas cômicas de Francisco Correa Vasques ("O Brasil e o Paraguai" e "O beberão"). Ou seja, Veríssimo criticava a grande presença de autores estrangeiros no repertório de um teatro subvencionado pelo governo provincial e a ausência de dramas nacionais em detrimento de gêneros dramáticos pouco valorizados pela crítica, como a comédia puxada à farsa e, sobretudo, às cenas cômicas.

² "Raças cruzadas no Pará", de Veríssimo, foi publicado em 1878 e recebeu o título "As populações indígenas e mestiças da Amazônia" na segunda edição ampliada, de 1887. De acordo com Aldrin M. de Figueiredo, trata-se de um escrito fundamental no qual estão colocadas as premissas básicas do pensamento de José Veríssimo sobre a formação étnica e cultural da Amazônia (Figueiredo, 2008, p. 155).

³ Entre 1880 e 1884, Veríssimo foi colaborador dos jornais Diário do Grão-Pará, A Província do Pará, Comércio do Pará, Gazeta de Notícias e República e até mesmo chegou a fundar seu próprio jornal – A Gazeta do Norte (1879) –, que teve vida efêmera. A expressão "geração de 1870" aparece entre aspas porque é usada tal como proposta por Ventura (1991, p. 10), isto é, para não passar a ilusão equivocada de "unidade de grupo ou de homogeneidade de época".

Foram, todavia, os anos em que ele viveu no Rio de Janeiro que lhe permitiram inteirar-se das discussões sobre teatro que lá se travavam. Tais discussões tornaram-se mais recorrentes a partir de fins dos anos 1860, à medida que o teatro musicado foi paulatinamente ocupando a cena fluminense, jogando um balde de água fria nas pretensões de alguns literatos de criarem uma dramaturgia nacional com base na estética realista (Faria, 1993). Nesse ambiente, tornou-se comum atribuir o insucesso do realismo teatral à falta de instrução e ao pouco senso artístico e crítico das audiências; à ausência de leis que garantissem a propriedade literária aos dramaturgos brasileiros; ao interesse dos empresários pelo lucro; à censura teatral; assim como à má qualidade literária de algumas peças. Veríssimo estava, portanto, em sintonia com os críticos fluminenses, tanto que mencionou, no mesmo folheto do dia 17 de março, a “qualidade duvidosa” da cena cômica de “O Brasil e o Paraguai”, de Francisco Correa Vasques, cujo autor chamou de “ilustre desconhecido”, mas que ele, que vivera na Corte, sabia ser o ator e dramaturgo cômico mais aplaudido pelas audiências do Rio de Janeiro havia duas décadas, embora sua dramaturgia fosse desqualificada pela crítica como menor em razão da sua parca instrução formal (Souza, 2019).

Considerado um dos instrumentos de educação da sociedade e, por isso, denominado ‘termômetro da civilização’, ‘uma verdadeira biblioteca popular’ ou ‘uma escola pública de moral’, desde fins do século XVIII, o teatro ocidental estava revestido de um forte sentido político. Em razão disso, em estados com forte tradição de intervenção cultural, a tentativa de controlar a cena teatral alimentou ações voltadas para a transformação dos tablados em instrumentos de propaganda oficial de governantes e de transmissão de exemplos e lições

supostamente dignos de serem seguidos para o presente e o futuro das sociedades.

Foi com base nesse ideal que surgiu o Conservatório Nacional de Música e Declamação de Paris (também conhecido como Conservatório de Paris), cujo modelo organizacional marcou outros conservatórios criados a partir da segunda metade do século XVIII. Antes dele, os conservatórios inspiraram-se nos de Nápoles e Veneza, que funcionavam ligados a instituições religiosas com fins caritativos e educacionais, os quais tinham por objetivo prover profissionalmente crianças abandonadas ou indigentes (Gomes, 2002, p. 37). Foram eles os primeiros a descobrirem o caráter lucrativo da música, quando seus alunos passaram a ser contratados para tocar em concertos, procissões etc. Durante a primeira metade do século XVIII, os conservatórios italianos exerceram grande influência por toda a Europa, formando e empregando muitos dos músicos conceituados da época. Diferentemente destes, o Conservatório Nacional de Música e Declamação de Paris surgiu voltado para a música, a dança e o teatro; não prefigurava objetivos caritativos; era uma associação laica; “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” (Souza, 2018, p. 92)⁴.

A primeira associação brasileira dessa natureza surgiu no Rio de Janeiro, em 1843, e recebeu o nome de Conservatório Dramático Brasileiro (CDB). Ao lado do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e da Imperial Academia de Belas Artes, o CDB compôs um conjunto de iniciativas governamentais centralizadas na capital do império com o objetivo de forjar políticas ligadas à imagem nacional pela mobilização de recursos culturais, que serviriam de modelo para o restante do país

⁴ O Conservatório Nacional de Música e Declamação de Paris (1795) serviu de matriz organizacional e pedagógica, dentre outros, para os conservatórios de Lisboa e os brasileiros. Todos eles prefiguravam a formação de profissionais em diferentes áreas ligadas às artes. No caso da arte dramática, os conservatórios passaram a ser vistos como vias nobres de formação de atores, que dava acesso aos teatros subvencionados e aos repertórios considerados de melhor qualidade literária (Charle, 2012, p. 116). Nos casos português e brasileiro, os conservatórios receberam dos governos a incumbência adicional de exercerem a censura teatral (Souza, 2018, p. 92).

(Souza, 2002, p. 144)⁵. Nas décadas seguintes, foram instalados conservatórios dramáticos em Pernambuco (1854), São Paulo (1856), Bahia (1857) e Pará (1873), com estruturas semelhantes às do CDB. Todos eles tinham por objetivo contribuir para a tarefa considerada patriótica de criação de uma dramaturgia nacional; de exercer a censura teatral; de fiscalizar os teatros subvencionados pelo governo (os chamados teatros públicos), e foram compostos majoritariamente por homens que faziam parte das elites econômica, cultural e política.

O CDP tem chamado pouca atenção dos historiadores do teatro brasileiro do Oitocentos. Ele aparece de forma tangencial em alguns trabalhos, em parte por não ser o foco principal dos mesmos (Salles, 1994; Silveira, 2009; Arraes, 2021), em parte em razão da escassez de fontes.

Este artigo pretende ser um exercício no sentido de jogar um pouco de luz sobre a história dessa associação e não tem, obviamente, nenhuma pretensão de esgotar o assunto. A exiguidade das fontes foi um obstáculo com o qual se deparou e que se tornou ainda mais presente por ter sido a pesquisa desenvolvida durante a pandemia de covid-19, o que impediu o acesso a arquivos físicos, restringindo-a às fontes disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, emergindo como alternativa plausível. Afinal, foi partir dos anos 1870 que a imprensa paraense começou a compor a dinâmica da vida teatral de Belém, fornecendo informações sobre as récitas e textos de crítica dramática e espetáculos operísticos, ainda que de forma bastante

fragmentada. Diante disso, optou-se por lançar mão das possibilidades em que as fontes se apresentaram rarefeitas, mas sempre procurando ancorar-se em vozes do passado. A presença de expressões tais como 'é possível que', 'é provável que', e outras similares, encontradas ao longo do texto, não deve, portanto, induzir o leitor à falsa impressão de que a prova tenha perdido o lugar central na pesquisa ou na narrativa dele decorrente (Davis, 1987, p. X).

Para a elaboração do artigo e das poucas conclusões às quais foi possível chegar, tomaram-se como parâmetro alguns dos pressupostos defendidos por Christopher Charle. Em "A gênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena", Charle (2012) argumenta que, por ter sido o principal entretenimento coletivo do período, capaz de atingir uma gama diversificada de espectadores e provocar mudanças de costumes, hábitos e códigos morais nas sociedades, o teatro foi uma instituição cultural referencial para o século XIX. Beneficiado pelo fluxo de expansão do comércio internacional, dos progressos tecnológicos e dos constantes movimentos migratórios, que estreitaram os deslocamentos de bens, pessoas, capitais, comunicações, produtos e ideias, o teatro provocou uma mudança significativa no panorama cultural oitocentista e se consubstanciou como "laboratório voluntário ou involuntário de nossa modernidade" (Charle, 2012, pp. 19-30). Foram os pressupostos defendidos por Charle que possibilitaram dimensionar, ainda que de maneira parcial, o papel que o CDP ocupou nos projetos governamentais da província em um momento em que se pretendia a inserir na modernidade.



No dia 18 de abril de 1873, os leitores d'O Liberal do Pará foram informados da criação de uma associação de "homens de letras e artistas", que recebeu o nome de Conservatório Dramático Paraense (CDP), por meio de

uma portaria baixada no mês anterior (Garcia & Souza, 2019, p. 86)⁶. A ele, Miguel Antônio Pinto Guimarães, presidente interino da província, delegou a incumbência de contribuir para o aperfeiçoamento da "literatura dramática,

⁵ O CDB foi inaugurado em 1843, fechado em 1864, reativado em 1871 e definitivamente extinto em 1897. Para mais informações, ver Garcia e Souza (2019).

⁶ A portaria foi baixada em 29 de março de 1873 ("Expediente do Governo", 18 abr. 1873, p. 1).



da música, da pintura, da declamação e artes mímicas, além do exercício da censura teatral na capital e nas demais cidades da província e a organização do regulamento do Teatro da Paz” (Garcia & Souza, 2019, p. 144). Tais fins seriam obtidos por meio de conferências, pela publicação dos trabalhos da associação na imprensa e pela vigilância e censura aos espetáculos no Teatro da Paz e aos teatros da província (“Expediente do Governo”, 18 abr. 1873, p. 1)⁷.

Nessa mesma portaria, foi deliberada a formação de uma comissão que trataria da instalação do CDP, elegeria seus sócios efetivos e organizaria seus estatutos. A comissão foi composta por Marcelo Lobato de Castro, Miguel Lúcio de Albuquerque Mello, José Henrique Cordeiro de Castro e Frederico Carlos Rhossard. Em 1876, por meio de outra portaria, a de 19 de setembro, emitida pelo então presidente da província João Capistrano Bandeira de Melo Filho, os estatutos do CDP foram aprovados e foi eleita, em assembleia, a diretoria, cujos nomes se tornaram conhecidos no dia 7 de abril de 1877:

Vice-presidente – Dr. Augusto Thiago Pinto
Secretário perpétuo – Dr. Miguel Lúcio de Albuquerque Melo Filho
Subsecretário – Fernando Augusto da Silva
Tesoureiro – Guilherme Zeller
Seção de Literatura Dramática
Presidente – Dr. Joaquim Maria Carneiro Vilella
Secretário – Major Antônio Nicolau Monteiro Baena
Seção de Música
Presidente – Henrique Eulálio Gurjão
Secretário – José Maria Honorato Fernandes
Seção de Pintura
Presidente – Dr. Manoel Odorico Nina Ribeiro
Secretário – Francisco Viana Prata
Seção de Antiguidades, História e Artes Mímicas
Presidente – Tenente Coronel João Diogo Clemente Malcher
Secretário – Dr. Antônio M. Gonçalves Tocantins (CDB, 1877, p. 1).

O CDP estava organizado segundo uma estrutura administrativa composta por presidente (que era

também o presidente da província), vice-presidente, secretário perpétuo (função honorífica atribuída ao presidente da província que saía do cargo), subsecretário e tesoureiro. Das seções em que estava dividido – Literatura Dramática, Música, Pintura e Antiguidades, História e Artes Mímicas –, constavam dez membros cada uma; nenhuma tinha precedência sobre a outra e todas deveriam atuar no sentido de contribuir para o desenvolvimento da cultura e da ilustração.

Embora apresentasse similaridades em relação a outros conservatórios do império, o do Pará tinha suas peculiaridades. Uma delas era a de haver sido organizado num momento em que os conservatórios de São Paulo e de Pernambuco já não mais funcionavam, o da Bahia perdia força, a ponto de ser extinto em 1875, e o do Rio de Janeiro, depois de desativado em 1864, fora reaberto em 1871, debaixo de muita polêmica, por ser considerado uma instituição desgastada e ultrapassada, um movimento na contramão da modernidade e um atentado à liberdade de pensamento (“Artes e Artistas”, 23 jul. 1897, p. 2). Ou seja, o CDP surgiu num contexto em que tais associações já haviam perdido credibilidade e força moral, como então se dizia (CDB, 1843-1864)⁸, transformando-se em motivo de críticas (quando não de chacota) na imprensa e em um dos alvos preferidos de um discurso que passaria a avaliar de forma negativa as realizações da monarquia.

Como observou Maria de Nazaré Sarges, o processo de inserção da Amazônia no sistema capitalista mundial deu-se a partir de 1840, momento que a economia da região passou a expandir-se em razão da exportação da borracha:

Em decorrência dessa nova ordem econômica, Belém assumiu o papel de principal porto de escoamento da produção gomífera, canalizando parte do excedente que se originou dessa economia para os cofres públicos os quais direcionaram o investimento para a área do urbano (Sarges, 2002, p. 14).

⁷ As fontes consultadas não informam sobre quais pessoas tomaram a iniciativa de criar o CDP nem sobre quem participou das reuniões preparativas e o que nelas foi discutido.

⁸ Essa alegada perda de força moral foi argumento recorrentemente utilizado pelos críticos dos conservatórios no Brasil em todas as províncias do império em que eles foram criados. Ver, sobre o assunto, Garcia e Souza (2019), especialmente a parte 1.



As mudanças pelas quais Belém passou a partir da década seguinte foram diversas e significativas. Começou a ser delineada uma política de colonização de terras que incentivou a imigração interna e externa (Páscoa, 2020). Imbuídos da ideia de civilização e modernidade, os governos provinciais expandiram a instrução pública, desenvolveram políticas próprias de apoio às belas-artes e se tornaram mecenas de seus filhos mais talentosos, por meio de incentivos financeiros concedidos sob forma de bolsas para que eles estudassem em academias na Itália, na França e em Portugal (Rodrigues, 2021b, p. 10). Neste momento de abertura econômica da região, começou também a tomar corpo um espírito coletivo que, baseado nas noções de associativismo e socorro mútuo, ensejou o surgimento de agremiações de caráter mutualista e beneficente, agregando trabalhadores paraenses de diferentes setores da sociedade, a exemplo da Imperial Sociedade Beneficente Artística Paraense (Figueiredo & Brandão, 2021)⁹. Tendo em vista, ainda, a relação do espaço urbano com as noções de *locus* de civilidade, boas maneiras e sofisticação, Belém foi submetida a uma intensa remodelação

... a partir do dessecamento de pântanos, da ampliação do seu sistema viário, da introdução do sistema de bondes, da canalização da água e da construção de edificações monumentais, entre outros aspectos científicos, tecnológicos, políticos e sociais, que muito influíram na ordenação da cidade no século XIX (Silveira, 2009, p. 23).

Embora Belém tenha começado a ser bastante visitada por atores e companhias viajeras a partir deste período, não se deve esquecer que a cidade já contava com uma vida cultural anterior à expansão da cultura da borracha. Tem-se notícias da existência de um teatro na cidade, no século XVIII, no qual foram apresentados óperas e dramas (Páscoa, 2020, pp. 58-59) e, em inícios do século XIX, de companhias líricas que passaram por

Recife e São Luiz em direção a Belém (Páscoa, 2005, p. 517). O que aconteceu a partir da segunda metade do século foi que a cidade começou a dialogar com a experiência do moderno (Castro, 2002) e a vivenciar os primórdios da chamada *Belle Époque* (Sarges, 1998). Neste ambiente, ao receber artistas que vinham do exterior ou os que cruzavam o país de norte a sul, se apresentando nas principais capitais das províncias, a Amazônia foi integrada à cultura global dos espetáculos.

Foi neste contexto mais amplo que, a partir da segunda metade do século XIX, o governo provincial começou a conceder subvenções a alguns empresários de teatros particulares 'para garantir a diversão das elites'. Tais subvenções tinham um duplo sentido, pois, ao mesmo tempo que reduziam os riscos financeiros para os empresários, criavam condições para que os repertórios dos teatros subsidiados fossem orientados pelos governos. O mais beneficiado com tal política no Grão-Pará foi o empresário pernambucano Vicente de Oliveira, que esteve à frente do Teatro da Providência por longo tempo e, posteriormente, do Teatro da Paz (Silveira, 2009, p. 47). Lamentava-se, contudo, que a capital não tivesse algo que era considerado um "termômetro invariável do progresso dos povos": um teatro público (Silveira, 2009, p. 32).

Embora a edificação de um teatro desta natureza fosse uma demanda antiga, ela tornou-se mais imperativa e um desafio para sucessivas administrações da província a partir dos anos 1860. A movimentação para a construção de um teatro público em Belém começou em 1863, quando a Assembleia Legislativa aprovou sua construção. Em maio de 1869, quando entregou o cargo de presidente da província, José Bento da Cunha deixou aprovada a construção de um teatro na Praça de Pedro II (atual Praça da República), cujo nome seria Teatro Nossa Senhora da Paz, "em comemoração aos triunfos das armas brasileiras no Paraguai" – triunfos que, diria ele, deveriam "trazer as

⁹ A Imperial Sociedade Beneficente Artística Paraense, por exemplo, fundada em 1867, agregava artistas de diferentes filiações e estilos e foi a primeira a aceitar paraenses como sócios.



delícias de uma paz honrosa e desejada por todo o coração bem formado” (Augusto, 2009, p. 118).

Nascia assim, no papel, o primeiro teatro público de Belém, cujo nome seria posteriormente trocado para Teatro da Paz¹⁰. Suas obras, porém, se arrastaram por nove anos, nos quais não faltaram sobreposições de orçamentos, denúncias de uso fraudulento de verba pública, sucessivas alterações na planta original e má fiscalização das obras. Entregue provisoriamente em 1873, a construção foi impugnada e passou por um processo litigioso; só em 1878, o teatro foi inaugurado. Até esta data, o Teatro da Providência recebeu subvenções do governo e foi o responsável pelas apresentações dramáticas e operísticas na cidade¹¹.

A organização do CDP foi parte de um projeto mais amplo de criação de instituições sintonizadas às ideias de progresso e modernidade, então disseminadas na capital da província, a exemplo do Museu Paraense (atual Museu Paraense Emílio Goeldi), da Biblioteca Pública (atual Biblioteca Pública Estadual Arthur Vianna) e do Teatro da Paz. Como observou Roseane Silveira,

O desejo de romper com o atraso, com o passado colonial, por meio da reforma da educação e dos hábitos culturais, extensivos à higienização do espaço urbano e dos edifícios públicos, e a criação de instituições e recreios que expressassem a condição de existência de um povo civilizado, tudo isso estava circunscrito no projeto do museu, da biblioteca e do teatro (Silveira, 2009, p. 51).

A conclusão das obras do Teatro da Paz foi determinante para a entrada em cena do CDP, e isso aparece explicitado na portaria de 29 de março de 1873 (“Expediente do Governo”, 18 abr. 1873, p. 1), em que se pode ler que “O vice-presidente da província atendendo a que já se acha quase concluído o teatro. N. Sra da Paz” decidira criá-lo. Regular as atividades artísticas e a administração de um teatro

público cuja edificação fora problemática foram, portanto, alguns dos alvos prefigurados.

Sua criação, todavia, não ocorreu em um clima de consenso, e foi como uma associação desacreditada que o CDP emergiu desde início aos olhos de alguns. Três dias após baixada a portaria que oficialmente o havia criado, por exemplo, O Liberal do Pará publicou uma nota satirizando o fato de o CDP ser fruto da decisão do “ilustradíssimo” presidente da província, um homem que “mal sabia assinar o nome”, mas que com este ato julgava “salva[r] a pátria!” (“Fatos diversos”, 02 abr. 1873, p. 1). Dois meses depois, criticou-se a apresentação à Assembleia Legislativa de um projeto que previa o pagamento do presidente e do secretário da associação, por aumentar o ordenado do presidente da província e contribuir para centralizar sua administração (Melo Filho, 17 fev. 1878, p. 2). A mudança do nome de Teatro N. Sra da Paz para Teatro da Paz também foi motivo de críticas e houve quem propusesse aos associados do CDP “aproveitem suas luzes em medidas de maior alcance” (“Variedade”, 06 abr. 1879, p. 1).

Também não faltaram apreciações negativas aos critérios de admissão de seus membros. De acordo com os estatutos do CDP, quando abria uma vaga, ela era anunciada pelos jornais durante trinta dias, e o escolhido era quem conseguisse o maior número de votos dentre os sócios efetivos reunidos em assembleia (Salles, 2016, p. 206). Na prática, porém, as coisas nem sempre parecem ter acontecido desta forma, a exemplo do ocorrido com o poeta Ricardo José Correa Miranda, que se candidatou a uma das vagas que ficaram disponíveis em 1878, com a exoneração de “Joaquim B. Moreira, Sanches de Frias, J. G. Medeiros Branco, João Lúcio e Fernando A. da Silva” (“Gazetilha”, 19 jul. 1878, p. 1)¹².

¹⁰ A troca do nome ocorreu em 1 de março de 1878 (“Expediente do Governo”, 03 mar. 1878, p. 1).

¹¹ Encontravam-se em funcionamento na cidade, na ocasião, os teatros Chalet, o Provisório, o de Santo Antônio e nas festas nazarenas havia apresentações teatrais no Pavilhão de Flora.

¹² A nota do jornal não especificou quais deles eram sócios correspondentes ou permanentes e a quais seções pertenciam.



Ricardo Miranda foi um poeta paraense que se mudou para Manaus em 1852, onde se tornou amanuense da Secretaria da Província e secretário da Instrução Pública. Após se aposentar como amanuense, ele retornou ao Pará em 1872. Em Belém, onde estabeleceu residência, ele continuou compondo versos e publicou notas e pequenas matérias n'O Liberal do Pará.

Naquele mês de março de 1878, Ricardo Miranda publicou n'O Liberal do Pará uma cópia do ofício que havia encaminhado ao conservatório, dando conta da sua intenção de a ele filiar-se. Declarando comungar com os membros da associação no propósito de reformar e regenerar a arte, ele se colocava à disposição para “carregar a [sua] pedrinha para tão sublime empresa”, mas seguindo humildemente de longe “os sopros voos à águia, pairando eu em regiões mais baixas”. Afirmando esperar “o benigno acolhimento” à sua solicitação, o poeta finalizava a nota com uns versos que especialmente compusera para a ocasião:

Se de vossas benevolências
Alcançar o que vou pretender,
Os decantarei em prosa e verso,
Que farei Homero se render.
Com a minha rica vestimenta,
Que a lira faz adornecer;
Com meu pandeiro e castanholas,
Hei de fazê-los engrandecer
(Miranda, 07 mar. 1878, p. 1).

Passados alguns dias sem que houvesse recebido qualquer notícia sobre seu requerimento e nem tendo seu pedido publicado nos jornais, Ricardo Miranda voltou a manifestar-se, desta feita por meio de uma carta em que denunciava a existência de uma campanha difamatória em relação a seus conhecimentos literários, para a qual dizia acreditar que a associação não daria ouvidos. Mas, ao procurar fazer sua própria defesa, ele afirmou desconhecer alguém do conservatório que houvesse escrito mais do que ele, com apenas uma exceção: o “ilustre e ilustrado dr.

Carneiro Vilela, que tem um nome na república das letras” (“Ineditoriaes”, 17 mar. 1878, p. 2). Ao assim proceder, Ricardo Miranda desqualificou os demais membros do CDP, motivo pelo qual deve ter angariado animosidades em relação a seu nome.

Mas o poeta não parou por aí na sua carta e partiu para uma ofensiva mais aberta. Ricardo Miranda dizia ter constatado os motivos de muita gente “chacotear o art. 15 do regulamento [do Teatro da Paz] que proíbe a entrada no teatro às crianças menores de 7 anos, aos cães e outros qualquer [sic.] animais”, ao ter assistido a um espetáculo naquela sala. Diante das críticas risíveis que ouvira na ocasião sobre o erro de português no artigo do regulamento, ele decidiu dirigir-se ao camarote reservado ao CDP, onde acreditava que pudesse encontrar alguém para defender a associação, e se surpreendeu ao se deparar com “os lugares dos críticos do mês vazios” (“Ineditoriaes”, 17 mar. 1878, p. 2). O que Ricardo Miranda fazia, ao assim se expressar, era acusar os membros do CDP do não cumprimento das atividades que deveriam exercer, já que os estatutos do Teatro da Paz previam desde o mês anterior que dois de seus membros seriam indicados mensalmente para fiscalizar o andamento das récitas em um camarote especialmente reservado para isto (“Gazetilha”, 05 fev. 1878, p. 2)¹³.

Não se tem notícias se a candidatura de Ricardo Miranda chegou a ser apreciada pelo CDP. O que foi possível apurar foi que o conselho da associação já havia se reunido em 24 de fevereiro de 1878 para deliberar sobre alguns assuntos, dentre eles a aprovação da indicação de Carneiro Vilela e dos nomes de José de Vasconcelos, redator do Jornal do Recife, e do Dr. Antônio de Souza Pinto como sócios correspondentes, e do Dr. José Ferreira Cantão como sócio efetivo da seção de História (“Noticiário”, 28 fev. 1878, p. 1). A vaga pleiteada por Roberto Miranda já tinha, portanto, destinatários definidos antes mesmo de a associação anunciar a vacância pelos

¹³ Em 1879, os estatutos do Teatro da Paz passaram por uma reformulação organizada pelo Chefe de Polícia. A fiscalização do CDP não deixou de existir, mas a Polícia passou a ter maiores poderes que o CDP. Ver “Noticiário” (15 fev. 1879, p. 1).



jornais, o que era um descumprimento do previsto nos estatutos e um indício da força dos interesses e das relações pessoais em uma associação presidida pelo poder público.

Também deve ter contribuído para Ricardo Miranda não ter sido escolhido o fato de seu nome não ser simpático nos círculos letrados paraenses em decorrência da natureza de sua produção, isto é, poesias com forte teor humorístico e provocativo, que ele dizia serem “evacuações da [sua] inteligência” (Pereira, 2020b, p. 192). De acordo com Pereira (2020a), sua primeira obra publicada – “Os voos do Tabaqui” –, causou escândalo pelo tom humorístico, a começar pelo título, o mesmo tom presente nos versos em que ele prometia cantar e decantar o CDP com seu “pandeiro e castanholas”. Roberto Miranda era também conhecido como crítico ácido da igreja e dos conservadores, de não ser portador do mesmo prestígio social dos associados do CDP e de carecer de inserção nas teias das relações que marcavam os meandros da associação. Mas, com base nos trâmites da sua tentativa de candidatura, pode-se pelo menos dizer que, para o recrutamento dos sócios, pareciam pesar mais determinantes sociais e políticas, o que reitera o fato, já aqui citado, de que, desde a fundação do CDP, a ilustração de alguns dos seus membros foi questionada, fosse este questionamento procedente ou não, a exemplo da crítica ao presidente da província que decidira criá-lo, um homem que, de acordo com alguns, ‘mal sabia assinar o nome’ ou a exemplo do erro de português na redação do art. 15 do regulamento. E, mesmo que o episódio do qual Ricardo Miranda foi protagonista deva ser visto com reservas, por ser o único caso localizado que fornece informações mais detalhadas sobre os procedimentos para admissão no CDP, ele é sugestivo na medida em que sugere uma distância entre o previsto nos estatutos e certas práticas correntes na associação.

Ainda mais um ponto deve ser sublinhado. No dia seguinte ao da publicação da carta de Ricardo Miranda n’O Liberal do Pará, uma nota assinada com o pseudônimo “Muitos Amigos”, publicada n’A Constituição, dizia:

. . . o órgão liberanga. . . saturado daquele fino salático, que caracteriza a folha do capitão Zé Batista, ter o sr. Dr. Vicente Ruyz desistido da honra de continuar a pertencer ao Conservatório Dramático.

. . . Conhecemos pessoalmente a esse cavalheiro, e o julgamos incapaz de representar o ridículo papel de abandonar a associação, de que ele é um dos fundadores, unicamente porque meia dúzia de idiotas despeitados entenderam tornar o Conservatório Dramático alvo de suas tolíssimas chulas (“A pedido”, 08 mar. 1878, p. 1, grifo no original).

O Liberal do Pará, o ‘órgão liberanga’, como a ele se remetiam os jornais conservadores A Constituição e A Boa Nova, era acusado de fazer uma campanha detratora contra o CDP, o que ‘Muitos Amigos’ atribuía ao ressentimento daqueles que não faziam parte dos seus quadros. Mas o anúncio da saída de tantos sócios numa mesma ocasião sugere, no sentido contrário ao tom da nota d’A Constituição, que não se tratava simplesmente de uma propaganda movida por “meia dúzia de idiotas despeitados”, mas que alguns associados muito cedo se desinteressaram por ele e desistiram de dele fazer parte.

O que procuramos chamar à atenção nesta nota também – se acrescentamos a ela a forma como alguns jornais comentaram o acontecido com Ricardo Miranda e outros episódios aos quais viemos nos referindo – é que ela fornece indícios para identificarmos a maneira como a imprensa foi estabelecendo os termos dos ataques e defesas ao CDP com base em certas noções, tais como liberal/conservador e patriotismo ‘real’ /patriotismo ‘balfo’.

O CDP foi um grupo composto por proprietários de terras, comerciantes, doutores, tenentes-coronéis, políticos, artistas e literatos, ou seja, por indivíduos provenientes das elites econômica, política e cultural da província, que tinham ocupações e carreiras próprias. Para tais indivíduos, ser membro da associação era uma atividade secundária exercida gratuitamente, salvo no caso dos seus presidente e secretário.

Essa sobreposição de interesses e acúmulo de cargos foram criticados em algumas ocasiões, conforme apareceu no expediente dos trabalhos da Assembleia Provincial



n'O Liberal do Pará. Na parte relativa à sessão do dia 19 de agosto de 1878, podia-se ler que fora apresentado à Assembleia um requerimento para apreciação solicitando "8% de garantia para fundar um grande estabelecimento de agricultura, indústria e criação de gado", endereçado por ninguém menos do que, como o autor da matéria fez questão de sublinhar, "o secretário do conservatório dramático", o que levava o autor da nota a se perguntar: "É comédia ou tragédia?" ("A semana parlamentar", 27 ago. 1873, p. 1). Houve uma ocasião em que se chegou a encaminhar um ofício para avaliação do inspetor do tesouro provincial, no qual se perguntava se o vice-secretário do CDP poderia acumular o cargo de deputado, que o inspetor considerou improcedente por não ser a vice-presidência um "emprego retribuído"; ou ainda, no mesmo ano em que Ricardo Miranda pleiteou a vaga no CDP, "que o Sr. Bandeira, proprietário de terras do Anabiju, [era] candidato a um dos lugares vagos", em razão da saída de alguns associados ("Noticiário", 08 mar. 1878, p. 2). Uma associação que deveria estar comprometida com a ilustração e a cultura, mas que, aos olhos de alguns, privilegiava mais o prestígio social e econômico do que a produção intelectual dos seus recrutados: eis uma crítica recorrente ao CDP.

São raras as notícias veiculadas nos jornais sobre atividades literárias promovidas pela associação, tais como a leitura pública de peças sobre as quais tinham de ser emitidos pareceres, liberando-as ou não para encenação, tal como previsto na portaria que criou o CDP¹⁴. Pelos trabalhos da censura, ao que parece, os associados tinham pouco apreço e não primavam pela organização, tanto que o original do drama "Pinto Ribeiro", de autoria de Júlio Guimbal, julgado e aprovado pelos majores 'Baena, José Joaquim e dr. Paes de Carvalho', desaparecera dentro do conservatório após o julgamento. Na nota assinada pelo próprio Guimbal, publicada no Diário de Notícias,

ele fazia um apelo ao redator do jornal: "Prestaria você um serviço às letras, se conseguisse saber onde, para, ou que fim levou esse drama, ou o que dele querera fazer o conservatório" ("Bilhete postal", 02 set. 1882, p. 2). Houve também situações em que se reclamou que um drama já submetido e aprovado pela censura tivesse de retornar a ela em outras temporadas teatrais, numa clara alusão à falta de rigor no cumprimento dos estatutos, uma vez que o conselho do CDP já deliberara que o drama que tivesse passado pela censura estaria isento de nova avaliação, bastando receber o visto do vice-presidente para ser encenado ("Noticiário", 28 fev. 1878, p. 1).

Tem-se notícia de apenas uma tentativa mais concreta de promoção de atividades literárias levada à frente pela associação. Ela aconteceu em 15 de fevereiro de 1878, quando, como parte dos preparativos para a inauguração do Teatro da Paz, o CDP promoveu um concurso para premiar o melhor drama histórico original sobre a fundação da capitania do Grão-Pará, "compreendida nos anos de 1615-1618", que seria encenado no dia da inauguração do teatro, prevista para o 7 de setembro (Melo Filho, 17 fev. 1878, p. 2).

O anúncio do concurso foi publicado nos jornais durante todo o mês de fevereiro, e não se tem notícias de nenhum inscrito. Sabe-se apenas que Ricardo Miranda se prontificou a apresentar um drama "de assunto nacional para o concurso" em menos de quatro meses, "dispensando, portanto, o prazo marcado pelo Conservatório Dramático" (Ineditorias, 08 mar. 1878, p. 2). Um dia após tornar pública sua candidatura à vaga no CDP, tal notícia mais parecia, no entanto, parte de uma campanha de promoção pessoal do poeta para ser aceito na associação.

Em abril, o prazo do concurso foi prorrogado. Sobre a prorrogação, deu conta o folhetim do jornal Boa Nova, que mencionava as impressões do folhetinista e as do autor de uma matéria publicada na Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro, sobre o assunto:

¹⁴ Uma delas ocorreu quando foi anunciado que os membros do CDP se reuniram no dia 10 de março de 1878 para a leitura "de um drama do sr. Sanches de Frias". Ver "Gazetilha" (09 mar. 1878, p. 2).

Quem vai apresentar um drama histórico feito assim de repente? É preciso ver bem que em um drama histórico deve-se em primeiro lugar atender à verdade histórica.

... [pois] depois de julgada pela comissão do conservatório ficará considerado como expressão da verdade.

... Há poucos meses foi publicada na corte uma história pátria em que vem publicados pela primeira vez documentos até então inéditos sobre a independência do Brasil. Se suceder o mesmo com qualquer dos dramas? Se no drama houver um incidente de que não fala a história, se representar uma cena, que não está descrita em parte alguma?

... Ainda mais, muitos escritores brasileiros, que porventura poderiam concorrer com vantagem ao convite do Conservatório paraense, ficam impossibilitados de o fazer, porque chegar-lhes-ia a notícia no momento em que estará esgotado o prazo fatal de quatro meses.

... Não é o dia 7 de setembro, não deve ser o entusiasmo pelas primeiras récitas de um teatro novo o grande Teatro da Paz, não é enfim a pequena glória de fazer representar e consagrar como premiado um drama sofrível, o que tem em vista os membros do Conservatório paraense, mas sim o desejo de estabelecer uma concorrência ampla. . . . ("Correspondência da Boa Nova", 24 abr. 1878, p. 1, grifos no original)

Em 14 de maio de 1878, foi anunciada uma nova chamada para o concurso e estabelecida a data para seu término – 1º de dezembro –, chamada esta que foi também publicada em alguns jornais da Corte ("Do Conservatório Dramático do Pará...", 25 maio 1878, p. 1). Nessa nova versão, o certame previa não apenas a inscrição de peças teatrais, mas também de trabalhos de pintura e música. Ficou definido que o primeiro prêmio seria dado ao melhor drama histórico baseado no "Governo de D. Francisco de Souza Coutinho, capitão-general do Grão Pará", e apresentou-se uma lista de temas que poderiam ser explorados pelos interessados a apresentar trabalhos para as seções de pintura e música, a saber, a fundação da capitania do Grão-Pará; a expedição de Pedro Teixeira; a expulsão do Padre Vieira e a conquista de Caiena (Ineditoriaes, 16 fev. 1878, p. 1). Por fim, o CDP

se comprometeu a envidar todos os esforços para obter, junto à Torre do Tombo, uma cópia do processo "a que foi submetido Caldeira Castello Branco", a fim de subsidiar os que se prontificassem a escrever um drama histórico (Ineditoriaes, 16 fev. 1878, p. 1).

Os desdobramentos dessa segunda chamada do concurso também são desconhecidos. Independentemente disso, ela e a outra nos oferecem elementos para explorarmos algumas questões, tais como as relações estabelecidas entre dramaturgia e história. As aproximações entre teatro e história, que ensejaram o aparecimento do drama histórico, inseriam-se num ousado projeto de formação de sentimento identitário que se difundiu na Europa, a partir da França, desde o final do século XVIII (Thiesse, 1999). No Brasil, o drama histórico aportou no Rio de Janeiro nos anos 1840, por meio do repertório português encenado pelo ator e empresário teatral João Caetano dos Santos. Mas o drama histórico nunca chegou a exercer muita atração sobre os dramaturgos brasileiros¹⁵. Nos anos 1870, para todos os efeitos, ele já se encontrava fora do seu 'prazo estético' até mesmo na matriz do gênero, e fora sufocado pelo teatro musicado¹⁶. Por ser, no entanto, o gênero teatral mais sintonizado com as propostas dos conservatórios de construção de uma versão teatral para a nação, entende-se por que ele foi escolhido para o concurso do CDP.

É interessante observarmos, ainda, as concepções de história que sustentavam tais pretensões naqueles tempos, em relação às quais o trecho anteriormente reproduzido do folhetim d'A Boa Nova é elucidativo. Era como mestra da vida que a história era compreendida, uma concepção que, quando alçada ao palco, revestia o dramaturgo do papel de historiador, capaz de passar lições através das "verdades" que apresentava às plateias, e ao ator o papel de "professor de história", tal como, certa vez, afirmou o

¹⁵ De acordo com Prado (1996, pp. 65-73), apenas seis dramas históricos escritos por brasileiros chegaram a ter alguma repercussão, a saber, "Leonor de Mendonça" e "Gonzaga ou a Revolução de Minas" (Castro Alves), "Macário" (Álvares de Azevedo), "Calabar" (Agrário de Menezes), "O jesuíta" (José de Alencar) e "Sangue limpo" (Paulo Eiró).

¹⁶ A expressão "prazo estético" é de Prado (1996, p. 73).

ator francês François-Joseph Talma (Enders, 2014, p. 116). Essa é uma concepção, vale acrescentar, similar às dos demais conservatórios brasileiros, à do Conservatório de Paris e ao de Lisboa, para os quais o teatro era visto como “o livro dos que não têm livros, uma verdadeira biblioteca popular”, do que decorria a responsabilidade de selecionar o que iria à cena, justificando, por extensão, o trabalho da censura (“Introdução”, 1842, p. 1). História e teatro configuravam-se como duas faces de uma mesma moeda num jogo em que as artes mais expostas à visibilidade ganhavam contornos de políticas públicas em nome da construção de um determinado ideal de nação.

Nos temas propostos nos dois editais do concurso, é claro o privilégio conferido à história do passado da província, embora isso não chegasse a ser uma novidade, uma vez que outros conservatórios brasileiros que promoveram concursos fizeram o mesmo¹⁷. O diferente, no caso do CDP, é que esses temas seguiam de perto o “Compêndio das eras da Província do Pará”, de Antônio Ladislau Monteiro Baena, que, àquela altura, não era o único livro existente sobre a história da província, visto que Domingos Raiol havia publicado os dois primeiros volumes do seu “Motins políticos ou História dos principais acontecimentos políticos na Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835”.

É possível que, para tal escolha, tenha contado a interferência do secretário da sessão de Literatura Dramática do CDP, Antônio Nicolau Monteiro Baena, filho do autor do “Compêndio das eras”. Antônio Nicolau foi adido na província do Pará, em 1867, após ter retornado da Guerra do Paraguai, para a qual foi designado major-fiscal do Corpo Paraense dos Voluntários da Pátria; comandante interino do Corpo de Polícia, enquanto o tenente-coronel Joaquim Cavalcanti d’Albuquerque Belo esteve à frente das operações no Paraguai; vice-provedor

da Santa Casa de Misericórdia; ajudante de ordens da presidência da província; agente auxiliar do Arquivo Público do Império; presidente da Sociedade Beneficente Artística Paraense e, posteriormente, indicado primeiro-administrador do Teatro da Paz¹⁸. Ou seja, Antônio Nicolau era uma figura com inserção social, cultural e política suficiente para ser ouvido dentro do CDP. Mas não é improvável também que, por Domingos Antônio Raiol ter um histórico de defesa dos princípios do Partido Liberal, o “Compêndio das eras” contemplasse mais as visões de um grupo majoritariamente composto por conservadores, como era o CDP.

Por fim, uma outra questão sugestiva é o simbolismo do qual estavam revestidas algumas datas. Para a instalação do CDP, inicialmente prevista para 1873, foi escolhido o 15 de agosto, dia em que se comemorava a incorporação da província do Grão-Pará ao império (“Expediente do Governo”, 18 abr. 1873, p. 1)¹⁹. Para que o evento ocorresse a contento, o Diretor-Geral Interino da Instrução Pública foi orientado a ceder o salão do Liceu Paraense (“Expediente do Governo”, 18 abr. 1873, p. 1). Não foi localizada nenhuma menção nos jornais à inauguração nesta data. Vicente Salles afirma, sem citar a fonte, que ela ocorreu no dia 7 de setembro, uma data também significativa (Salles, 1994, p. 73). De efetivo, o que se sabe é que o diretor de Instrução Pública foi informado de que, não podendo se efetuar a instalação na data prevista, a solenidade ficava transferida para o 7 de setembro, e que o presidente da província solicitava que “o salão da congregação dos lentes do Liceu Paraense” estivesse preparado para a ocasião (Offícios, 10 ago. 1873, p. 1). Se a instalação do CDP aconteceu no aniversário da independência do Brasil daquele ano, ela foi ofuscada pela inauguração do cabo elétrico submarino em Belém,

¹⁷ Os concursos do Conservatório de São Paulo, de 1856, e do Conservatório da Bahia, em 1858, também priorizaram temas relativos às histórias de suas províncias. Sobre o assunto, ver Garcia e Souza (2019).

¹⁸ Em 1882, foi criado o cargo de administrador do teatro para substituir a fiscalização mensal do CDP.

¹⁹ Miguel Lúcio de Albuquerque, secretário perpétuo do CDP, era professor de Geografia do Liceu Paraense na ocasião, o que, talvez, tenha contado para a indicação do local.

amplamente noticiada pelos jornais como a “festa do progresso” (“Gazetilha”, 07 set. 1873, p. 1). A despeito do que tenha ocorrido, são perceptíveis, na escolha dos dias 15 de agosto e 7 de setembro, os usos políticos de datas associadas a efemérides como momentos decisivos

para as histórias da província, da nação e de como elas indicam uma estratégia de revestir o CDP de uma importância equiparável à de outras instituições culturais da província, importância da qual, no entanto, ele não chegou a usufruir.



Estamos agora em 1880. Em março daquele ano, começaram a circular notícias sobre uma possível extinção do CDP (“Chronica politica”, 05 mar. 1880, p. 1) e da elaboração de um projeto sobre o assunto, que foi levado para discussões na Assembleia Legislativa. Na primeira delas, debateu-se – mas não se chegou a um consenso – sobre a permanência ou extinção da associação. Na segunda, foi aprovada uma reforma do regulamento do conservatório para que dele se retirasse o caráter oficial (“Assembleia Legislativa Provincial”, 11 mar. 1880, p. 1). Na terceira discussão, cogitou-se retirar do CDP o direito de censura prévia (“Carlos Gomes”, 16 abr. 1880, p. 2). Quando o projeto foi finalmente votado, chegou-se ao empate (“Assembleia Provincial”, 04 abr. 1880, p. 2), até que, em 3 de abril de 1880, a Assembleia Legislativa autorizou o presidente da província a reorganizar seus estatutos do CDP (“Assembleia Legislativa”, 06 maio 1881, p. 1). Por fim, no dia 5 de abril, o projeto de extinção foi mais uma vez votado, e desta feita rejeitado (“Assembleia Legislativa”, 09 maio 1880, p. 1).

Os debates travados ao longo das discussões na Assembleia Legislativa evidenciaram o teor dos argumentos utilizados, que iam desde retirar do CDP sua feição oficial até a extinção da associação com base na sua inoperância, passando pelo entrelaçamento da vida do CDP com as trocas de favores no âmbito da vida oficial até a necessidade de definição de atribuições da polícia e do CDP, deixando claro que a autoridade do Chefe de Polícia deveria voltar-se para a moralidade legal, e a do CDP, para o melhoramento dos costumes.

Desde a inauguração do Teatro da Paz, foi o empresário Vicente Pontes de Oliveira quem o ocupou, saindo dele em 1880, quando teve rompido seu contrato firmado com o governo. Durante um breve período, aquela sala abrigou espetáculos avulsos, e foi nessa ocasião que, pela primeira vez, se apresentou uma companhia de atores amadores locais, até que desembarcou em Belém a primeira companhia lírica italiana, sob os auspícios da Associação Lírica Paraense (Salles, 1994, p. 88).

Criada em 17 de agosto de 1880 e tendo como primeiros dirigentes Antônio Nicolau Baena e Justo Chermont, a Associação Lírica Paraense surgiu para apoiar a primeira temporada operística do Teatro da Paz, realizada pela empresa Tomás Passini²⁰, subsidiada pelo governo provincial e financiada por comerciantes locais. Essa associação acabou por marcar a vida cultural de Belém, pois ficou responsável pela pauta de apresentações do Teatro da Paz e pelos contratos firmados com as companhias operísticas que passaram pela cidade. À temporada inaugural, seguiram-se outras tantas, nas quais os espectadores tiveram a oportunidade de assistir a apresentações de cantores renomados e de outros ainda em ascensão, como Adele Bianchi Montaldo, Carlo Bulterini, Giulio Ugolini, Franco Cardinali e Tina Poli Randaccio, Libia Drog, Francesco Bonini, Gino Martinez Patti e o maestro Giorgio Polacco (Páscoa, 2020, p. 60). Reafirmando um gosto antigo dos paraenses pela música e a pintura, e graças à inserção de artistas estrangeiros na província, aos investimentos governamentais em artistas paraenses para formação no

²⁰ A companhia chegou a Belém, vinda da Bahia, em agosto de 1880 (“Companhia Lírica”, 1880, p. 1).



exterior, fortemente ligados ao ambiente artístico italiano, e à atuação de artistas brasileiros formados na própria província, a exemplo do cenógrafo pernambucano Crispim do Amaral, que fez história nos meios teatrais paraenses²¹, as artes do espetáculo na província acabaram por encontrar um terreno fértil em que iriam se desenvolver, firmando uma tradição artística na qual a ópera e as artes plásticas se enraizaram como elemento mais característico do gosto das elites paraenses, aspecto que se estenderia por décadas na Amazônia (Rodrigues, 2021b, p. 22).

A Associação Lírica Paraense também foi responsável por dar sobrevida ao CDP, ao lado do qual promoveu eventos ligados às artes dramáticas e ao canto lírico. Pode-se mesmo dizer que, se houve um momento em que o CDP ganhou alguma visibilidade positiva foi esse, sobretudo nas temporadas líricas de 1882 e 1883, em que Carlos Gomes se apresentou em Belém. Ainda assim, as ações da associação se resumiram a passar os bilhetes das récitas dos espetáculos (“Anúncios”, 19 set. 1880, p. 3; “Escuta...”, 24 out. 1881, p. 1; “A Idalia”, 06 nov. 1881, p. 1); nomear comissões de festejos; manifestar-se a respeito de ações pouco substantivas, como a exposição ou não de faixas noticiando eventos na frente do Teatro da Paz (“Gram-Pará”, 01 maio 1884, p. 2); conceder medalhas de honra a artistas (“Homenagens a Carlos Gomes”, 29 jul. 1880, p. 1); ceder seu camarote a pessoas notáveis para assistirem a espetáculos naquela sala e presentear Carlos Gomes com uma batuta de marapinima engastada de prata nas pontas, com uma lira e coroa de ouro (Silveira, 2009, p. 147).

A última menção ao CDP localizada na imprensa paraense data do ano de 1887, que coincide com o início da primeira reforma do Teatro da Paz (“Homenagens a Carlos Gomes”, 29 jul. 1880, p. 1)²². Após a reabertura do teatro, em 1890, o Conservatório Dramático Paraense, ao que tudo indica, já havia sido desativado, pois nenhuma

notícia sobre ele foi localizada nos jornais pesquisados. A partir da passagem de Carlos Gomes por Belém, um outro conservatório foi criado e ganhou visibilidade, o de música, fundado em 1895, já na República, que teve o maestro como seu primeiro diretor. Seus objetivos, contudo, eram bem diferentes dos do CDP.

Ao longo dos seus 14 anos de existência, para todos os efeitos, o CDP não passou de uma associação figurativa que careceu de prestígio e força simbólica para contribuir para o desenvolvimento do teatro e a dramaturgia da província. Nesse sentido, ele não foi muito diferente dos conservatórios dramáticos do Rio de Janeiro, de Pernambuco, de São Paulo e da Bahia. Todos eles, sem exceção, não conseguiram concretizar os objetivos para os quais foram criados; em pouco tempo, passaram a ser considerados ultrapassados e na contramão da modernidade; transformaram-se em alvo de críticas que acentuavam o lado risível e anedótico da instituição e dos seus membros, engrossando, conseqüentemente, a lista das realizações monárquicas que a república se incumbiu de desconsiderar e de condenar ao esquecimento (Rodrigues, 2021a, p. 22).

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelos recursos para o desenvolvimento desta pesquisa, por meio da bolsa de produtividade nível 2 com que nos contemplou.

REFERÊNCIAS

- A Idalia. (1881, novembro 06). *Gazeta de Notícias*, ano 1, n. 228. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=721140&pesq=%E2%80%9Cconservatorio%20dramatico%20paraense%E2%80%9D,&hf=memoria.bn.br&pagfis=411>
- A pedido. (1878, mar. 08). *A Constituição*, ano 5, n. 54. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=385573&pesq=%22Dr.%20Augusto%20Thiago%20Pinto%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=2455>

²¹ Além de cenógrafo, Crispim do Amaral foi desenhista, caricaturista, ilustrador, decorador, pintor, professor de desenho e pintura, músico e ator.

²² Desde sua inauguração, o Teatro da Paz apresentou uma série de problemas que levaram a um fechamento temporário para reparos em 1883 e para a primeira reforma, que durou de 1887 a 1890. Sobre o assunto, ver Silveira (2009).



- A semana parlamentar. (1873, ago. 27). *O Liberal do Pará*, ano 5, n. 193. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=%22conservatorio%20dramatico%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=4173>
- Anúncios. (1880, set. 19). *O Liberal do Pará*, ano 12, n. 212. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=%22passini%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=11981>
- Arraes, J. (2021). *Tão longe e tão distante: a presença de Antônio Carlos Gomes na belle époque de Belém do Pará* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas].
- Artes e Artistas. (1897, jul. 23). *O Paíz*, ano 13, n. 4676. https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_02&pasta=ano%20189&pesq=%22conservatorio%20dramatico%22&pagfis=18619
- Assembleia Legislativa. (1880, maio 06). *O Liberal do Pará*, ano 12, n. 103. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=%22conservatorio%20dramatico%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=11547>
- Assembleia Legislativa (1880, maio 09) *O Liberal do Pará*, ano 12, n. 105. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=%22conservatorio%20dramatico%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=11555>
- Assembleia Legislativa Provincial. (1880, mar. 11). *Diário de Belém*, ano 12, n. 103. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=%22censura%20pr%C3%A9via%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=11547>
- Assembleia Provincial. (1880, abr. 04). *Diário de Belém*, ano 13, n. 76. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=222402&pesq=%22censura%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=5882>
- Augusto, A. J. (2009). Das delícias de uma paz honrosa: o Theatro da Paz e seus congêneres no Império brasileiro, 1817-1878. *Revista Estudos Amazônicos*, 4(1), 117-142.
- Bilhete postal. (1882, set. 02). *Diário de Notícias*, ano 3, n. 197. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763659&pesq=%22fazer%20o%20conservat%C3%B3rio%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=1266>
- Carlos Gomes. (1880, abr. 16). *O Liberal do Pará*, ano 12, n. 86. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=%22passini%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=11480>
- Castro, F. F. (2002). *A cidade sebastiana. Era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade* [Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília].
- Charle, C. (2012). *Agênese da sociedade do espetáculo. Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Companhia das Letras.
- Chronica politica. (1880, mar. 05). *A Constituição*, ano 7, n. 52. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=385573&pesq=%22conservatorio%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=4663>
- Companhia Lírica. (1880, ago. 04). *O Liberal do Pará*, ano 12, n. 175. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=%22passini%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=11831>
- Conservatório Dramático Brasileiro (CDB). (1843-1864). *Livros de Atas* (número de chamada 49, 7, 5). Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Conservatório Dramático Paraense (CDB). (1877, abr. 07). *A Constituição*, ano 4, n. 72. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=385573&pesq=%22na%20conferencia%20geral%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=11831>
- Correspondência da Boa Nova. (1878, abr. 24). *A Boa Nova*, ano 8, n. 32. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=800341&pesq=%E2%80%9Cconservatorio%20dramatico%E2%80%9D&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=1059>
- Davis, N. Z. (1987). *O retorno de Martin Guerre*. Paz e Terra.
- Do Conservatório Dramático do Pará... (1878, maio 25). *Gazeta de Notícias*, ano 4, n. 142. https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_01&pasta=ano%20187&pesq=%E2%80%9Cconservatorio%20dramatico%20paraense%E2%80%9D,&pagfis=4064
- Enders, A. (2014). *Os vultos da nação. Fábrica de heróis e formação de brasileiros*. Fundação Getúlio Vargas.
- Escuta... (1881, out. 20). *Gazeta de Notícias*, ano 1, n. 214. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=721140&pesq=%E2%80%9Cconservatorio%20dramatico%20paraense%E2%80%9D,&hf=memoria.bn.br&pagfis=355>
- Expediente do Governo. (1878, mar. 03). *Jornal do Pará*, ano 16, n. 53. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=219339&Pesq=%22teatro%20da%20paz%22&pagfis=11541>
- Expediente do Governo. (1873, abr. 18). *Jornal do Pará*, ano 11, n. 83. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=219339&pesq=conservatorio%20dramatico%20paraense&hf=memoria.bn.br&pagfis=4857>
- Faria, J. R. (1993). *O teatro realista no Brasil (1855-1865)*. Edusp/Perspectiva.



- Fatos diversos. (1873, abr. 02). *O Liberal do Pará*, ano 5, n. 74. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=conservatorio%20dramatico&hf=memoria.bn.br&pagfis=3753>
- Figueiredo, A. M. (2008). *A cidade dos Encantados: pajelanças, feitiçarias e religiões afro-brasileiras na Amazônia (1870-1950)* (Coleção Vicente Salles). EDUFPA.
- Figueiredo, A. M., & Brandão, M. F. (2021). Em sua maioria, homens de cor: arte, associativismo e trabalho nas origens da Imperial Sociedade Beneficente Artística Paraense (1867-1877). In A. M. Figueiredo, M. N. Sarges & D. S. Barroso (Orgs.), *Águas negras: estudos afro-luso-amazônicos no oitocentos* (pp. 87-107). UFPA, Cátedra João Lúcio de Azevedo.
- Garcia, M., & Souza, S. C. M. (2019). *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. EDUEL.
- Gazetilha. (1873, set. 07). *Jornal do Pará*, ano 11, n. 201. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=219339&pesq=%E2%80%9C cabo%20eletrico%E2%80%9D&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=5497>
- Gazetilha. (1878, fev. 05). *A Constituição*, ano 5, n. 29. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=385573&pesq=%22Dr.%20Augusto%20Thiago%20Pinto%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=2384>
- Gazetilha. (1878, mar. 09). *A Constituição*, ano 5, n. 55. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=385573&pesq=%22sanches%20de%20frias%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=2460>
- Gazetilha. (1878, jul. 19). *A Constituição*, ano 5, n. 159. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=385573&pesq=%22Sanches%20de%20Frias%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=2787>
- Gomes, C. A. F. F. (2002). *Discursos sobre a 'especificidade' do ensino artístico: a sua representação histórica nos séculos XIX e XX* [Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa].
- Gram-Pará. (1884, maio 01). *Diário de Notícias*, ano 5, n. 99. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=763659&pesq=%22teatro%20da%20paz%E2%80%9D&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=3073>
- Homenagens a Carlos Gomes (1880, jul. 29). *O Liberal do Pará*, ano 12, n. 171. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=%22medalha%22&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=11815>
- Ineditoriaes (1878, fev. 16). *O Liberal do Pará*, ano 10, n. 39. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&Pesq=%E2%80%9Cdrama%20historico%E2%80%9d,&pagfis=8954>
- Ineditoriaes. (1878, mar. 08). *O Liberal do Pará*, ano 10, n. 55. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=%22censura%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=9018>
- Ineditoriaes (1878, mar. 17). *O Liberal do Pará*, ano 10, n. 63. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=conservatorio%20dramatico&hf=memoria.bn.br&pagfis=9050>
- Introdução. (1842). *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, Vol. 1. http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/RevistadoConservatorioRealdeLisboa1842/N01/N01_item1/index.html
- Melo Filho, M. L. A. (1878, fev. 17). Ineditoriais. *O Liberal do Pará*, ano 10, n. 40. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=conservatorio%20dramatico&hf=memoria.bn.br&pagfis=8957>
- Miranda, R. J. C. (1878, mar. 07). *O Liberal do Pará*, ano 10, n. 54. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=conservatorio%20dramatico&hf=memoria.bn.br&pagfis=9013>
- Neto, J. M. B. (1999). José Veríssimo: pensamento social e etnografia da Amazônia (1877/1915). *Dados*, 42(3), 539-564. <https://doi.org/10.1590/S0011-52581999000300006>
- Noticiário. (1878, fev. 28). *O Liberal do Pará*, ano 10, n. 49. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=conservatorio%20dramatico&hf=memoria.bn.br&pagfis=8993>
- Noticiário (1878, mar. 08). *O Liberal do Pará*, ano 10, n. 55. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=conservatorio%20dramatico&hf=memoria.bn.br&pagfis=9017>
- Noticiário (1878, jul. 27). *O Liberal do Pará*, ano 10, n. 169. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=conservatorio%20dramatico&hf=memoria.bn.br&pagfis=9456>
- Noticiário. (1879, fev. 15). *Diário de Belém*, ano 12, n. 37. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=222402&pesq=%22teatro%20da%20paz%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=5168>
- Offícios. (1973, ago. 10). *Jornal do Pará*, ano 11, n. 180. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=219339&pesq=%E2%80%9Cconservatorio%20dramatico%20paraense%E2%80%9D&pasta=ano%20187&hf=memoria&pagfis=5413>
- Páscoa, M. L. F. R. (2005). A ópera na Amazônia durante o século XIX: José Cândido da Gama Malcher e o melodrama Burg Jargal. In *Anais do XIV Congresso da ANPPOM*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.



- Páscoa, M. L. F. R. (2020). Dimensão estética em torno da produção lírica de Gama Malcher. *Arteriais*, 6(11), 58-66. <http://dx.doi.org/10.18542/arteriais.v6i11.11022>
- Pereira, R. N. (2020a). *Impressões do Amazonas (1851 a 1910): memória gráfica e o desenho do circuito de comunicação impressa* [Tese de doutorado, Universidade Estadual do Rio de Janeiro].
- Pereira, R. N. (2020b). O voo do tambaqui e das primeiras edições no Amazonas. *Revista do IGHA, Série Centenário*, 1(1), 187-198.
- Prado, D. A. (1996). *O drama romântico brasileiro*. Editora Perspectiva.
- Rodrigues, S. F. (2021a). O pincel de Ébano: Crispim do Amaral e uma cenografia afro-amazônica no apogeu da ópera em Belém do Pará (século XIX). In A. M. Figueiredo, M. N. Sarges & D. S. Barroso (Orgs.), *Águas negras: estudos afro-luso-amazônicos no oitocentos* (pp. 129-150). UFPA, Cátedra João Lúcio de Azevedo.
- Rodrigues, S. F. (2021b). *Enquanto De Angelis não vem: o universo das artes visuais na província do Pará, 1846-1886*. Fundação Cultural do Pará.
- Salles, V. (1994). *Épocas do teatro no Grão-Pará, ou, apresentação do teatro de época* (Coleção Vicente Salles, Vol. 1). UFPA.
- Salles, V. (2016). *Música e músicos do Pará: a música e o tempo no Grão-Pará* (Coleção Vicente Salles). Fundação Cultural do Pará.
- Sarges, M. N. (1998). *Memórias do "velho intendente": Antônio Lemos, 1869-1973* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas].
- Sarges, M. N. (2002). *Belém: Riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)* (2. ed.). Paka-Tatu.
- Silveira, R. (2009). *Histórias invisíveis do Teatro da Paz: da construção à primeira reforma. Belém do Grão-Pará (1869-1890)* [Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo].
- Souza, S. C. M. (2002). *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. UNICAMP.
- Souza, S. C. M. (2018). 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). *Revista de História Regional*, 2(1), 90-114.
- Souza, S. C. M. (2019). *Scenas Comicas de Francisco Correa Vasques*. EDUEL
- Thiesse, A. (1999). *La création des identités nationales*. Seuil.
- Variedade. (1879, abr. 06). *Diário de Belém*, ano 12, n. 79. <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=222402&pesq=%22teatro%20da%20paz%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=5332>
- Ventura, R. (1991). *Estilo Tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil*. Companhia das Letras.
- Veríssimo, J. (1878, março 17). Folhetim - Crônica Theatral. *O Liberal do Pará*, ano 10, n. 63. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=704555&pesq=conservatorio%20dramatico&hf=memoria.bn.br&pagfis=9049>

