



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História

FERNANDA VILLELA BASTOS

Quando os intelectuais “roubam a cena”:
o Conservatório Dramático da Bahia e sua missão “civilizatória”
(1855-1875).

Salvador
2014

Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História Social

Quando os intelectuais “roubam a cena”:
o Conservatório Dramático da Bahia e sua missão “civilizatória”
(1855-1875).

Fernanda Villela Bastos

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Dilton Oliveira de Araújo

Salvador
2014

Resumo

Esta pesquisa pretende analisar o papel do Conservatório Dramático da Bahia, sociedade idealizada por Agrário de Souza Menezes e fundada em 17 de agosto de 1857, buscando-se compreender o sentido “civilizatório” de sua missão. Além de incentivar escritores e grupos dramáticos, este Conservatório cumpriu também com a missão de analisar, não só o conteúdo das peças, mas de fazer com que os atores tivessem um bom domínio da língua portuguesa e uma compreensão nítida dos papéis desempenhados. Por meio da análise de alguns textos teatrais aprovados e apresentados no Teatro São João, bem como por meio da avaliação de alguns artigos de jornais e pareceres dos censores, buscamos uma melhor compreensão dos valores propagados em cena que visavam fazer do teatro escola de moral e de bons costumes.

Palavras-chave: Conservatório Dramático da Bahia, Teatro São João, Civilização, Agrário de Souza Menezes.

Abstract

This research aims to analyze the role played by Dramatic Conservatory of Bahia, society envisioned by Agrário de Souza Menezes and founded on August 17, 1857, seeking to understand the “civilizing” sense of mission. Besides encouraging writers and dramatic groups, this Conservatory also complied with the task of examining not only the content of the theater pieces but ensure that actors to do the correct use of the Portuguese language and a clear understanding of the roles played. Through the analysis of some theatrical texts approved and presented in São João Theatre, as well as through the evaluation of some newspaper articles and opinions of the censors, seek a better understanding of the values propagated into the scene aimed to theater school morality.

Keywords: Dramatic Conservatory of Bahia, São João Theatre, civilization, Agrário de Souza Menezes.

Agradecimentos

Como não poderia ser diferente, começo agradecendo à minha família. Agradeço não só por terem estado ao meu lado nos momentos difíceis em que estive estressada, preocupada e, de certa forma, um pouco distante, mas também por terem celebrado comigo cada vitória, desde a entrada na Universidade, passando pela formatura e agora na conclusão de mais uma etapa. Especialmente ao meu avô, à minha avó e ao meu padrinho dirijo o meu muito obrigado pela presença constante em minha vida.

Agradeço de modo especial à minha mãe, minha melhor amiga e companheira de todas as horas. Ela, com seu jeitinho de super-protetora, não permitiu que em momento algum eu me sentisse só, com seu colo e seu carinho me deu forças para que eu chegasse até aqui. Além de mãe, foi minha psicóloga e até minha revisora, acompanhando o passo a passo da construção deste trabalho e curtindo cada descoberta. Por seu amor, acima de tudo, muito obrigada!

Ao meu noivo e quase marido também agradeço de todo coração. Ele que acompanhou de perto todo o processo, soube compreender meus momentos de “isolamento” e caminhar ao meu lado a todo instante, não permitindo que eu desanimasse e vibrando junto a cada etapa vencida.

Agradeço também aos meus amigos, que sempre buscaram se inteirar do andamento do processo, disponibilizando-se para ajudar no que fosse preciso e tornando os meus momentos de “folga” mais felizes.

Ao meu orientador, o professor Dilton Oliveira de Araújo, pelo apoio dado desde a graduação, quando eu ainda tentava descobrir o meu objeto de pesquisa, também agradeço de modo muito especial. Seu acompanhamento e sua orientação me deram um suporte importante ao longo da pesquisa e permitiram que eu pudesse superar inseguranças e concluir o trabalho da forma como desejava.

Também agradeço à professora Lizir Arcanjo Alves que, logo que tomou conhecimento da pesquisa que eu estava desenvolvendo, não mediu esforços para me ajudar. Além de toda a influência de seu trabalho, graças a ela pude ter acesso a algumas fontes que até então não havia conseguido localizar.

Por fim, agradeço a Deus pela vida e por ter colocado no meu caminho pessoas tão especiais. Sem ele nada disso seria possível.

Sumário

	Página
Introdução	3
Capítulo 1: O teatro como instrumento de civilização.	18
1.1 Salvador em meados do século XIX: contexto social, político, econômico e cultural.	18
1.2 O ideal de civilização.	25
1.3 O teatro São João da Bahia de 1855 a 1857.	36
1.4 O Conservatório Dramático da Bahia.	43
Capítulo 2: Abram-se as cortinas que vem aí um novo teatro baiano!	57
2.1 Os fundadores do Conservatório Dramático da Bahia: suas atuações na sociedade e suas contribuições para a arte dramática.	57
2.2 Agrário de Souza Menezes, o idealizador do Conservatório.	64
2.2.1 A criação e a repercussão do drama <i>Calabar</i> .	66
2.2.2 A criação do Conservatório Dramático da Bahia e outras formas de atuação de Agrário de Souza Menezes na sociedade.	76
2.2.3 Outras composições no gênero teatral.	85
Capítulo 3: Nos palcos do teatro São João, o espetáculo da vida em sociedade: passado, presente e futuro traduzidos em dramas e comédias.	103
3.1.1 A História sobe aos palcos.	103
3.1.2 Os dramas que tinham por tema as lutas pela independência e o 2 de Julho na Bahia.	110
3.2 Em nome da fé e pelos princípios da religião: os dramas sacros e a representação da vida em santidade.	118
3.3 Dos palcos para a vida: personagens e histórias que refletiam a sociedade com o intuito de moralizar a plateia.	122
3.3.1 O luxo, a vaidade e as suas consequências.	123
3.3.2 A vinda da companhia do Gymnásio Dramático do Rio de Janeiro para a Bahia .	133
3.4 Separando o joio do trigo: o objetivo da censura e as obras que sofreram restrições.	138
3.4.1 A censura ao drama <i>Os estudantes da Bahia</i> .	139

3.4.2 O caso do drama <i>Calabar, o Mameluco</i> , de Antônio Joaquim Rodrigues da Costa.	140
3.4.3 Aprovadas pelo Conservatório, mas barradas por outras instâncias do poder.	144
Conclusão	156
Fontes Documentais e Bibliográficas	171

INTRODUÇÃO

Nas primeiras décadas do século XIX, Salvador, ou Cidade da Bahia como era conhecida, passou por uma série de melhoramentos urbanos que visavam a inserir no seleto grupo de cidades “civilizadas”. Dentre as mudanças arquitetônicas destacavam-se, desde coisas menores, como a substituição de rótulas por janelas com vidraças e os calçamentos de tijolos, até investimentos maiores, como a construção do Passeio Público.

O modelo escolhido para o Passeio Público, inaugurado em 1811, era o mesmo daqueles que existiam em Lisboa e no Rio de Janeiro. Deveria ser um espaço fechado, de preferência por grandes portões, e servir como local de lazer e sociabilidade da elite baiana. Além do passeio público, a cidade também passou a ter uma Biblioteca Pública e uma Associação Comercial.¹

Para o grupo político dominante na época, todos esses melhoramentos, porém, não fariam sentido se a população não soubesse se adequar àquela nova era de modernizações, por isso, havia também um esforço de formação e refinamento da população. De acordo com este raciocínio, todas as transformações no espaço urbano seriam inúteis caso não estivessem associadas a uma mudança de comportamento da população, caso não fossem abandonados os hábitos e costumes tidos como bárbaros ou primitivos.

Uma das formas encontradas para aliar o desenvolvimento urbano da cidade ao aprimoramento dos costumes da população foi a construção do Teatro São João. A iniciativa para a sua construção partiu de D. João de Saldanha da Gama e Mello e Torres Guedes de Brito, o 6º Conde da Ponte, 52º governador régio da Bahia. Para a construção de um teatro de tal porte, ele provavelmente espelhou-se no exemplo das nações europeias, baseando-se na ideia vigente na época de que o espetáculo teatral era um tipo de entretenimento adotado pelas nações civilizadas para distrair e entreter a população. Lucas Robatto, Clara Rodrigues e Marcos Sampaio entendem assim, que a criação do teatro seguia o modelo adotado em Lisboa, em 1771, pelo Marquês de Pombal para o subsídio de teatros públicos.² Neste modelo, ficava evidente que o teatro

¹ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A primeira gazeta da Bahia: a Idade d'ouro do Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

² ROBATTO, Lucas; RODRIGUES, Clara Costa; SAMPAIO, Marcos da Silva. Os primórdios do Teatro São João desta cidade da Bahia (1806-1821). *Revista da Bahia*. Salvador, v.32, n.37, 2003.

não era um simples local de diversão e entretenimento, já que os teatros públicos deveriam existir em função do:

esplendor e utilidade, que resulta a todas as nações do estabelecimento de teatros públicos, por serem estes, quando bem regulados, escolas, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo, da fidelidade, com que devem servir os seus soberanos: civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbárie, que neles deixaram os séculos infelizes de ignorância.³

Conforme apontam Robatto, Rodrigues e Sampaio, data de 1806 o registro da portaria, documento que oficializava as pretensões do Conde da Ponte de construção do teatro. Os fundos para a obra viriam da venda de cotas para acionistas.

Segundo Affonso Ruy, quando o príncipe regente, juntamente com a sua corte, chegou ao Brasil em 1808 já encontrou lançados os alicerces do teatro, trabalho realizado por presos africanos envolvidos em uma tentativa de levante de negros da nação Uçá.⁴ Este episódio da vinda da família real, porém, de acordo com Robatto, Rodrigues e Sampaio, teria deslocado as atenções da elite baiana para o Rio de Janeiro, sede da nova corte. Com isso, algumas iniciativas de modernização que vinham acontecendo na Bahia, com a ajuda financeira da elite local, começaram a sofrer concorrência de iniciativas semelhantes no Rio de Janeiro.

Em função desses acontecimentos, poucos acionistas cumpriram com seus compromissos e o teatro ficou sem recursos suficientes para dar continuidade às suas obras de construção. A solução encontrada pelo administrador do teatro foi requerer ao governo a criação de loterias que teriam seus rendimentos revertidos em favor do Teatro São João.

Quem realmente tornou-o possível, porém, foi D. Marcos de Noronha e Brito, o 8º Conde dos Arcos, 53º Governador Régio da Bahia. Foi ele quem ordenou que as obras do novo teatro que estavam paralisadas prosseguissem e em 13 de maio de 1812 inaugurou-o. A data escolhida celebrava o aniversário do Príncipe Regente D. João VI e a inauguração aconteceu mesmo sem que o teatro estivesse inteiramente concluído.

Apesar de ter sido o primeiro teatro público do Brasil e o maior e mais bem requintado construído nos tempos coloniais, o Teatro São João não inaugurou a história do teatro na Bahia. Para se entender um pouco mais a respeito das casas teatrais que

³ BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até a actualidade: estudo histórico*. Lisboa: Typ. C. Irmãos, 1883, p. 12-13.

⁴ É possível que o autor estivesse se referindo ao levante ocorrido em maio de 1807 no qual escravos urbanos da nação Uçá organizaram-se para fazer um levante no dia de Corpus Christi, mas foram descobertos pelo governador. Sobre este levante ver: CLÓVIS, Moura. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 211.

antecederam o Teatro São João, foram utilizadas obras de Silio Boccanera Jr,⁵ Afonso Ruy,⁶ Manoel Querino⁷ e um artigo publicado no jornal *A Tarde* em 9 de setembro de 1935.

Para muitos autores, os fundadores do teatro no Brasil teriam sido os padres jesuítas, já que estes muito se utilizaram de autos ou mistérios para catequizar e “civilizar” os indígenas. Ruy define este momento como “teatro rudimentar que divertia educando e polindo os espíritos”.

O Novo Testamento seria a fonte de onde se tirariam os conteúdos dos dramas. Nos autos utilizados para a conversão do “gentio” haveria quase sempre santos e diabos que representariam o bem e o mal numa luta constante em que o bem sempre sairia vencedor. Para Ruy, isso seria a “arte a serviço de um ideal, explorada com inteligência para maior glória da civilização”. Os jesuítas que promoviam as representações faziam-nas acontecer em vários lugares, a depender da natureza do fato que celebravam. Sendo assim, as peças poderiam acontecer no próprio colégio, na praça pública ou nas aldeias, onde a própria natureza seria utilizada como cenário. Os atores que dariam vida àqueles personagens bíblicos seriam os alunos do colégio.

O primeiro teatro da Bahia, entretanto, foi o teatro da Câmara Municipal. Tal espaço não era propriamente um teatro, mas sim um proscênio com acomodações para expectadores onde se faziam representações dramáticas. Não é possível saber ao certo quando o teatro foi inaugurado nem que peças foram representadas nele, mas, segundo Boccanera, é possível que tenham sido autos de Gil Vicente e comédias de Antonio José da Silva.⁸ Conforme consta do artigo do jornal *A Tarde*, a partir da carta régia de 1733 que ordenava a sua demolição, é possível se comprovar a existência de tal teatro.

Ruy aponta a existência de um Teatro da Praia que teria surgido na década de 60 do século XVIII, mas essa informação não aparece nos demais textos dedicados à história do teatro na Bahia. O segundo teatro que aparece, pela ordem cronológica, e que é comum a todas as fontes, é a Casa da Ópera. Este teatro funcionava em um sobrado que mais tarde passou a pertencer à Santa Casa de Misericórdia e que ficava na rua do Saldanha, no distrito da Sé. A sua existência, segundo Boccanera, pôde ser

⁵ BOCCANERA Júnior, Silio. *O teatro na Bahia: da colônia à República (1800-1923)*. Salvador: EDUFBA/EDUNEB, 2008.

⁶ RUY, Afonso. *História do teatro na Bahia: Séculos XVI-XX*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959.

⁷ QUERINO, Manoel. *Theatros da Bahia*. Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, n° 35.

⁸ BOCCANERA Junior, Silio. op. cit., 2008, p. 52-53.

comprovada por um documento, uma espécie de programa, que indicava os festejos que se realizariam se acaso vencesse uma sedição liberal iniciada em 23 de julho de 1798.⁹

O Teatro de Guadalupe, por sua vez, teria funcionado no largo de mesmo nome, que mais tarde passou a se chamar Praça dos Veteranos. Tratava-se de um pequeno teatro, todo de madeira e forrado de pano, cujo prédio pertencia ao capitão João Pessoa da Silva e a sua mulher. Nesse teatro, apresentaram-se notáveis musicistas baianos que deram relevo às peças teatrais aclamadas na época (fins do XVIII e início de XIX). Construído ao lado de um córrego vindo da rua da Vala, onde se formavam brejos, era comum neste teatro a presença de um tipo diferente de espectadores. Os sapos, conforme narram alguns autores, costumavam confundir seu coxar com as melodias da orquestra, sem falar nas noites em que resolviam saltar sobre as estantes e, assim, interromper os compassos da música. Este teatro passou a ser chamado de Ópera Nova e, após a construção do teatro São João, de Ópera Velha.

Por fim, o próximo teatro que aparece é o já citado Teatro São João. Conforme narra Boccanera, na sua inauguração oficial houve solenidade, com a representação do melodrama “A Escocesa” e com a recitação, pelo poeta baiano, José Francisco Cardoso de Moraes, de um Elogio em decassílabos soltos. O redator do *Idade d’ouro do Brasil*, na edição n° 39, de 1812, assim descreveu a memorada noite:

Na abertura do teatro compareceu a maior e mais luzida assembleia que se pode juntar nesta cidade e toda, com sentimento de gratidão e ar de sincera juncundidade, rendeu brilhante homenagem à solenidade do dia, a majestade do edifício e à incansável atividade do excelentíssimo governador.¹⁰

Segundo Pierre Verger, o Teatro São João foi construído para suprir a necessidade de um teatro digno deste nome, já que aqueles que existiram até então eram mesquinhos.¹¹ De acordo com alguns relatos da época, o teatro que existia na Bahia até o início do século XIX reproduzia, na opinião de muitos, a mesma baixa qualidade do decadente teatro português. Conforme aparece em algumas críticas, era “apenas ócio”, “pura frivolidade nos entrecos” e possuía “linguagem dissoluta”. O público, no entanto, em grande parte, sentia-se satisfeito, pois buscava ali apenas situações para boas gargalhadas.

O local escolhido para a construção do prédio do teatro público foi a extremidade norte daquilo que, na época, era chamado de “largo das portas de São

⁹ Idem., p. 55.

¹⁰ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. op. cit., 2005.

¹¹ VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia de 1850*. Salvador: Corrupio, 1981.

Bento”, hoje conhecido como Praça Castro Alves. O teatro urbanizou o largo, que passou a se chamar Largo do Teatro, calçado somente em 1848 e que em 1857, passou a ter, no centro da praça, uma fonte decorada.

Sua construção com linhas arquitetônicas definidas, que para Boccanera e Ruy obedeciam ao estilo de Luís XVI, mas para Maria Helena Franca Neves tinha um estilo neoclássico português, causou uma revolução na arquitetura da cidade, acostumada com construções religiosas e militares.¹²

Ainda segundo Boccanera, o palco obedecia a um estilo italiano, apresentava certo declive e parecia possuir uma excelente acústica. Os espectadores estavam divididos, de acordo com sua condição social, nos camarotes, na plateia e nas torrinhas. Os camarotes estavam divididos em ordens, eram espaçosos e elevados com o objetivo de atenuar o calor. Em alguns anúncios de espetáculos publicados no *Jornal da Bahia* aparecem os valores cobrados sendo, na ordem de valor do mais caro ao mais barato: camarotes de primeira ordem, frizas, camarotes de segunda ordem, plateia, varandas e torrinhas. Não era permitida a entrada nos camarotes sem licença das pessoas que o ocupavam.

Segundo registros do viajante Tonellare, de 1818, os camarotes teriam uma decoração simples e acentos incômodos. Ainda segundo este viajante, o teatro teria capacidade para cerca de duas mil pessoas e a iluminação deixaria a desejar. Ele comentava em seu relato que o salão principal comunicava-se com um café, um bilhar e uma sala de jogos e dava para um terraço de onde se podia ver toda a baía, o que, segundo ele, seria um dos mais belos ornamentos do teatro.¹³

Havia um camarote nobre reservado ao presidente da província e, vizinhos a ele, estavam os camarotes da direção do teatro e da polícia. Depois destes vinham os camarotes de segunda ordem e as frizas do público abastado. Ter acesso ao camarote era sinal de ascensão social, já que este era frequentado apenas por membros da elite baiana. A plateia, por sua vez, era o lugar onde ficavam os acadêmicos de medicina e os caixeiros (comerciários), enquanto para os de menor condição financeira ficavam reservados os lugares mais distantes, as torrinhas ou varandas.

Aos negros africanos esteve vedada a entrada no teatro por um longo período. João José Reis faz referência ao regulamento do Teatro São João para dizer que não

¹² NEVES, Maria Helena Franca. *De la traviata ao maxixe: variações estéticas da prática do Teatro São João*. Salvador: SCT/FUNCEB/ EGBA, 2000.

¹³ VERGER, Pierre. op. cit., 1981, p. 196.

podiam assistir aos espetáculos os escravos de qualquer cor ou origem, nem africanos de qualquer condição social. Segundo este autor, enquanto os negros e mulatos nascidos no Brasil tinham acesso ao teatro, contanto que não fossem cativos, os africanos de mesma qualidade não. Por conta disso, o personagem de seu livro, Domingos Sodré, não teria tido a oportunidade de “pôr seus pés” naquela casa de espetáculos.¹⁴

Tollenare comentava ainda que o jogo de máquinas seria completo e que todos os movimentos seriam executados, apesar da existência de contratempos. Ele citava, por exemplo, o fato de anjos e santos ficarem suspensos no ar pela máquina que deveria descê-los do céu e ocasiões nas quais a parede de uma choupana iria misturar-se com as nuvens douradas do paraíso. Ressaltava, contudo, que estas coisas também ocorreriam na Europa.¹⁵

Aos poucos, o Teatro São João foi se tornando um local de encontro e exposição da elite baiana, uma vitrine da opulência de seus membros, local para onde convergia a aristocracia baiana não só para assistir aos espetáculos como também para ver e ser vista. Este teatro pode, portanto, ser tomado como base para o conhecimento da vida luxuosa da sociedade baiana em diversos momentos e, especialmente, na década de 1850.

Segundo Verger, o teatro teria substituído, no século XIX, a igreja como lugar de exibição pessoal.¹⁶ Algumas vezes, durante as apresentações, os espectadores simplesmente pareciam esquecer que estavam diante de um palco, pois conversavam, riam, comiam e tomavam café, além de visitar os grupos de outros camarotes. Em outros momentos, porém, eles pareciam querer representar como os artistas e aparecer até mais do que eles, pois gritavam, aplaudiam e destacavam os poetas que lhes agradavam fazendo um grande estardalhaço.

O Teatro São João foi também palco de alguns acontecimentos nos quais os espectadores se tornaram o centro das atenções por questões políticas, na maioria das vezes ligadas à formação da identidade nacional. No dia 2 de julho de 1846, por exemplo, o poeta Manoel Pessoa da Silva, insatisfeito com as pretensões do Presidente da Província, o general Francisco José de Souza Soares de Andréa, português naturalizado, de tirar dos festejos do 2 de Julho o carro do Caboclo, recitou, no intervalo do primeiro ato do drama, um poema em glosa ao estribilho do Hino ao Dois de Julho

¹⁴ REIS, João José. *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁵ VERGER, Pierre. op. cit., 1981, p. 196-197.

¹⁶ Idem., p. 196.

contendo alusões depreciativas ao próprio Presidente da Província. Quando o poeta ia reiniciar a declamação, atendendo aos pedidos do público, o filho do Presidente, o major José Victória Soares de Andréa, saiu de seu camarote em direção ao camarote do poeta e o agrediu com um chicote.¹⁷ Este fato resultou na prisão do agressor e na demissão de seu pai, o presidente.¹⁸

A festa do 2 de Julho era sempre muito comemorada na Bahia. Boccanera narra que no final da década de 1840, segundo os contemporâneos, teria havido um verdadeiro delírio popular em função da presença de Labatut no teatro. Naquela noite, além da representação de um drama patriótico, teria havido um segundo espetáculo, a cordial apoteose ao general que, já numa idade avançada, parecia ser reconhecido pelos baianos como um dos principais responsáveis pelos gloriosos feitos nas lutas pela independência. Logo após o primeiro ato da peça, poetas, oradores e literatos teriam prestado suas homenagens repletas de honra e civismo.¹⁹

Alves narra que as comemorações da independência da Bahia começavam até mesmo alguns dias antes. Havia desfiles nas ruas nos quais, durante o percurso, alguns poetas recitavam poemas patrióticos, comemorações no espaço interno das casas, fogos de artifício, cortejos que contavam com a presença do Presidente da Província, do chefe de polícia e de todos os batalhões e cerimônia religiosa na igreja da Sé. O ponto culminante da festa, porém, aconteceria todos os anos no teatro São João quando, numa noite de gala, diante da presença de autoridades diversas e da elite da cidade, cantavam-se hinos perante a efígie do imperador D. Pedro II, recitavam-se elogios ao dia, davam-se vivas à Constituição e representava-se uma peça pela companhia teatral.

Em alguns momentos, no entanto, por conta de problemas ligados à política, alguns poetas deixariam de aparecer no Teatro como forma de manifestar sua insatisfação. Eles continuariam participando das comemorações que aconteciam nas ruas e nas residências, mas recusar-se-iam a ir ao Teatro São João. Francisco Moniz Barreto, por exemplo, teria ficado 10 anos sem participar dos festejos do 2 de Julho no teatro, somente retornando a ele em 1858.²⁰

Outro acontecimento interessante do ponto de vista histórico deu-se em 1854. Em 23 de setembro deveria acontecer uma grande festa para comemorar a reabertura do

¹⁷ Idem, p. 209-210.

¹⁸ ALVES, Lizir Arcanjo. *Os tensos laços da nação: conflitos político-literários no Segundo Reinado*. UFBA: Tese de doutorado; Instituto de Letras, 2000.

¹⁹ BOCCANERA Junior, Sílio. op. cit., 2008, p. 117-118.

²⁰ ALVES, Lizir Arcanjo. op. cit., 2000.

teatro que, por iniciativa do então Presidente da Província, João Maurício Wanderley, estava fechado, desde o ano anterior, para que fossem feitos alguns reparos. O colunista do *Correio Mercantil* comentava que a expectativa para a reabertura do Teatro era grande por parte de toda a população e que o seu atual aspecto, inteiramente novo, teria agradado bastante, não deixando mais nada a desejar.²¹

Apesar do clima festivo e da afluência de uma “inumerável multidão de pessoas” ao teatro naquela noite, dentre elas, as mais distintas famílias da província, segundo o colunista, haveria certa apreensão no ar. Boatos de que o pano de boca era humilhante à nacionalidade brasileira e que, por isso, deveria ser manchado com tinta, rasgado e até destruído com fogo, teriam se espalhado rapidamente.²² O Presidente da Província, mesmo sabendo dos boatos, aprovara o pano por não ver nele nada de ofensivo à dignidade e ao decoro nacional, mas, por precaução, ordenara que a polícia cercasse o Teatro na noite da reabertura.

A programação do espetáculo para aquela noite contaria com a apresentação da companhia lírica italiana contratada pelo maestro Antongini, porém, enquanto isso, as análises do pano de boca pela plateia teriam tomado vulto. O que se veria ali, conforme consta do artigo, seria uma imagem da chegada do governador Tomé de Sousa vestido ricamente e os índios tupinambás prostrados diante dele e da bandeira portuguesa. De acordo com o colunista do *Correio Mercantil*, tudo teria transcorrido bem até o fim, mas quando as pessoas começaram a sair do teatro, do lado de fora teria vindo uma voz gritando “abaixo o pano”, sendo acompanhado por outras vozes e, em seguida, por pedradas dirigidas para o lado em que estava postada a guarda de polícia e para o salão principal do teatro, onde ainda haveria algumas pessoas.²³

Além de gritos que exclamavam “morra aos portugueses” ou “fora à polícia e ao pano dos marotos”, a versão de Boccanera a respeito deste fato conta que teriam sido ouvidos também gritos de “fora o presidente traidor”. Este autor narra ainda que uma das pedras lançadas teria atingido o chapéu do presidente. Na sequência de tais acontecimentos, teria havido ação da polícia na tentativa de dissolver os grupos de onde

²¹ *Correio Mercantil*, 3 de outubro de 1854.

²² O pano de boca era uma tela que pendia à frente do palco e que era levantada ao se iniciar uma representação, caindo novamente ao fim desta ou ao fim de cada ato. Podia ser ornamentado, pintado ou simples.

²³ Sobre este episódio ver também: ALVES, Lizir Arcanjo. op. cit., 2000.

partiam as pedradas e algumas prisões, dentre as quais a do alferes reformado de nome Alves.²⁴

Quanto aos espetáculos levados à cena após a reabertura do Teatro, em 1854, é possível notar, a partir de artigos publicados em jornais da época, bem como por meio de escritos posteriores de autoria de Boccanera e Ruy, que o teatro, naquele momento era visto como degradado, cheio de vícios e imoralidades.

Existiam alguns fatores que explicavam tais constatações. O primeiro deles era o fato de serem apresentados espetáculos de lundu nos palcos daquele teatro. Para os que defendiam que o teatro deveria ter um fim educativo, ser escola da moral e dos costumes, esta dança seria lúbrica e erótica, devendo ser então reprovada.

O lundu era uma dança de raiz africana, mas, cada vez mais, segundo Edilson Vicente de Lima, passou a se caracterizar como uma manifestação que congregava também elementos de outras culturas. Essa caracterização se devia ao fato de o lundu congregar elementos do fandango, dança de origem ibérica muito em voga na América Latina durante o século XVIII. Tais elementos eram os estalidos dos dedos, a alternância das mãos ora nos quadris e ora na testa e elementos de origem negra como o balanço das ancas, o popular rebolado, e a umbigada, ou seja, o choque do ventre por parte do par de dançarinos.²⁵

O clímax da dança acontecia no momento em que eles aproximavam-se de frente um para o outro, tremelicando o corpo apenas da cintura para baixo, para culminar no tal contato “imodesto”, ante os aplausos e gritos de estímulo dos presentes. José Ramos Tinhorão relatava que era “esse aproximar dos ventres que permitia a aplicação quase imperceptível da umbigada, traduzida na espécie de choque elétrico simulado ao contato dos corpos, e que levava os dançarinos a pularem para trás, em salto simultâneo”.²⁶

A ideia de levar o lundu para os palcos dos teatros começou quando alguns músicos de teatro passaram a ver no casamento de um texto engraçado com a malícia da dança uma boa atração para o público. Assim, por volta de 1820, começaram a aparecer informações sobre o lundu nos teatros do Rio de Janeiro, Recife e Salvador. Ele era apresentado nos intervalos das representações de tragédias, dramas, farsas e comédias em pequenos quadros chamados de entremez. Seguindo o molde do teatro português, o

²⁴ Boccanera afirma que o nome do alferes era João José Alves e que ele era tio de Castro Alves, porém, nada foi encontrado nada a este respeito.

²⁵ LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese de doutorado em Música – USP. São Paulo: 2010.

²⁶ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 67.

entremez encerrava sempre um pretexto para que dois ou três personagens estabelecessem diálogos sobre temas engraçados, criando situações que acabavam invariavelmente em danças e cantorias.²⁷

O entremez tinha a função de suavizar as peças muito longas. Inicialmente se dançavam as novidades importadas do minuete da corte, depois, incorporou-se sua adaptação popular brasileira, chamada de miudinho, bem como outras danças mais antigas como o fandango e a fofa.²⁸ O lundu foi ocupando os entremezes à medida que ia se tornando conhecido entre as diversas camadas sociais. As apresentações costumavam variar a depender do tipo de público presente e da sua receptividade, podendo ser mais ou menos “carregados de sal e pimenta”, mas isso não impedia o escândalo causado em uma parcela do público.²⁹

A polêmica em torno do lundu dizia respeito à subversão da moral (preocupação com os gestos sensuais das danças). Além disso, o lundu fazia com que o teatro evoluísse no sentido de se tornar cada vez mais popular, o que incomodava o público frequentador dos camarotes que se voltava para a Europa e só considerava de valor as peças e óperas importadas.

Assim, na medida em que os espetáculos se tornavam marcadamente populares, especialmente em função de tais apresentações envolvendo o lundu, as famílias representantes dos mais altos escalões da sociedade urbana se afastavam e apenas voltavam ao teatro nas grandes oportunidades. Verger, apresentando escritos de Tollenare, aponta uma fala deste na qual ele afirmava que o lundu era a dança mais cínica que se poderia imaginar, já que era a representação crua do ato de amor carnal. Este viajante, no entanto, comentava que após a dança os aplausos vinham de todas as partes do teatro e que era possível ver os olhos dos espectadores brilharem de desejos, excitados pela dançarina.

Diante de tais comentários, é possível supor que estes espetáculos desagradavam mais aos intelectuais do que ao público de uma maneira geral. Mas não era só o lundu que gerava comentários depreciativos. Em 1855, apareceram algumas críticas aos bailes de mascarados que passaram a acontecer no Teatro. Em 3 de fevereiro, na coluna intitulada “A pedido”, o escritor comentava, referindo-se aos bailes, que era melhor

²⁷ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972, p. 117-148.

²⁸ Dança de origem francesa praticada inicialmente nos séculos XVII e XVIII. Possuía passos simples e vagarosos.

²⁹ TINHORÃO, José Ramos. op. cit., 1972, p. 140.

experimentá-los do que julgá-los.³⁰ Pedia aos leitores que não falassem antes do tempo, não falassem ao preceito, condenando sem audiência. Antes deveriam ver e ouvir para somente depois continuar ou abandonar.

Os anúncios para os bailes de carnaval procuravam animar o público. Diziam que os vestiários e máscaras, bem como vários tipos de acessórios para o entrudo e para os bailes poderiam ser encontrados em exposição no próprio Teatro São João, no segundo andar. Lá a pessoa poderia vestir-se segundo a época que mais lhe agradasse, pois na galeria dos figurinos estavam costumes de todas as classes e gostos. Mas ainda assim havia aqueles que preferiam ir ao Teatro para as representações dramáticas. Era o que mostrava uma correspondência publicada no *Jornal da Bahia*, quando se pedia à Companhia o obséquio de se prepararem para levar à cena alguns espetáculos. Comentava-se que a semana do carnaval era uma semana de loucuras e criaçadas e que havia muita gente, inclusive vinda dos arredores, que desejava mais ver as peças do que os bailes de 3\$rs a entrada.³¹

A defesa apareceu dois dias depois quando se disse que, apesar dos pesares dos moralistas, que consideravam a moral atacada, dos avarentos que não queriam gastar e dos indiferentes, que não prestavam para nada, os bailes já não seriam um sonho que se fantasiava, mas um plano que se executava. Segundo o autor, tinha-se vencido dificuldades e obstáculos para que se introduzissem na Província os bailes mascarados e, para que não se pusesse tudo a perder, suplicava que o público tivesse um bom comportamento, que dessem prova do bom caráter dos baianos respeitando as famílias, tendo polidez para com todas as mulheres e obedecendo às autoridades.³²

Na medida em que a data de realização dos bailes ia se aproximando, os anúncios começavam a evidenciar a presença da polícia e o fato de que providências estavam sendo tomadas para que se mantivesse a boa ordem e o respeito a todos os mascarados. Porém, ao que parece, alguns bailes contavam com a participação de máscaras que não compreendiam os seus deveres e, ao invés de haver uma diversão agradável, surgiam insultos e injúrias dirigidos a pessoas não mascaradas.³³

O autor do artigo lamentava que as coisas tivessem acontecido daquela forma. Dizia que em 1842 chegaram a acontecer alguns bailes mascarados nos quais só puderam entrar as pessoas e famílias convidadas, enquanto a maior parte da população

³⁰ A Pedido. *Jornal da Bahia*, 3 de fevereiro de 1855.

³¹ Correspondência. *Jornal da Bahia*, 12 de fevereiro de 1855.

³² À pedido: Os bailes mascarados. *Jornal da Bahia*, 14 de fevereiro de 1855.

³³ O carnaval na Bahia. *Jornal da Bahia*, 22 de fevereiro de 1855.

esteve excluída. Em 1855, no entanto, segundo ele escrevia, o teatro abriu-se a todas as classes e o povo reuniu-se ali como uma família, o rico dançou ao lado do pobre, o fidalgo encostado ao plebeu e todos se divertiram. Gostaria de continuar a ter o carnaval, mas como ele acontecia em todas as partes, sem a ocorrência de episódios que desvirtuassem o real objetivo de diversão.

Outro tipo de espetáculo que não agradava àquele grupo que via o teatro como escola de costumes e que, em cuja opinião, teria contribuído para a sua degradação era aquele que levava a violência para os palcos. No dia 5 de janeiro de 1857, comentava-se a respeito de um “selvagem espetáculo de luta” que talvez fosse suportável se apresentado dentro de um circo, mas não em um teatro como o da Bahia. O autor do artigo dizia que apresentações de tal ordem eram impróprias e que nem deviam ser concedidas por serem indecentes. Ao ver aqueles homens seminus sobre um tablado lutando para divertir o povo, “dir-se-ia que estávamos na África, ou vivendo nos tempos da barbaria!”³⁴

Apesar de o Teatro, na ocasião, estar cheio, com exceção de alguns camarotes da ordem nobre, o autor do artigo dizia que o povo repelia esse espetáculo que não divertia, mas sim o importunava. Teria concorrido a ele apenas por curiosidade, mas estava certo de que não iria se repetir na Bahia, pois não era condizente com o estado de civilização da Província. Para evidenciar essa opinião, contava que, após o espetáculo, quando o teatro já estava fechado e o Delegado e o piquete que fizera a guarda já haviam se retirado, Mr. Charles, o organizador da luta, e seu discípulo tiveram uma surpresa. Eles iam em direção ao hotel quando apareceram alguns indivíduos que os chamaram para a luta com insultos e injúrias dizendo que só ali mostrariam força. Se não fossem o capitão M.G. da Cunha, o tenente Ceslao e o Dr. Accioli a os separarem em meio a pedradas, cacetadas e bengaladas, eles certamente teriam sido vítimas.

O incidente foi tão grave que logo concorreram ao local o Chefe de Polícia, o Delegado, o tenente comandante da Guarda de Palácio com alguns praças e, pouco depois, alguns soldados do Corpo de Polícia.

Outro tipo de espetáculo que também teria resultado em certa confusão foram as sessões de magnetismo. É possível tomar conhecimento de algumas coisas que aconteciam nesses espetáculos através das descrições feitas nos artigos.³⁵ O Sr. Jacomo Ulysses, após proceder à magnetização deitava uma mão na cabeça da sonâmbula,

³⁴ Notícias Diversas. *Jornal da Bahia*, 7 de janeiro de 1857.

³⁵ Revista dos espetáculos. *Jornal da Bahia*, 14, 16, 25 e 29 de abril de 1857.

fazendo, com a outra, movimentos diversos até o estômago e fitando-a com os olhos. Ela, por sua vez, ia manifestando no corpo um torpor até soltar um suspiro e adormecer. Ele então cobria a face da moça com três lenços e passava a interrogá-la, apresentava-lhe vários objetos para que ela adivinhasse de que se tratava. Em outro momento, o magnetizador declarava que o braço da sonâmbula estava em catalepsia e convidava o público a fazer experiências. Uma pessoa subia ao palco, examinava o braço e conseguia dobrá-lo, tornando ele imediatamente para o estado de rigidez. Depois pegava um estilete e introduzia-lhe sem que ela, de modo algum, demonstrasse sensibilidade.

Apesar de atrair grande público ao Teatro e de agradar a muitos, inclusive àquele que escrevia, alguns não saíam convencidos e apresentavam diversos escritos combatendo o magnetismo e ofendendo o Sr. Ulysses, responsável pelas sessões. Na noite do dia 29 de abril de 1857, alguns espectadores começaram a exigir que ele não repetisse as perguntas que fazia à sonâmbula, que não as variasse de modo algum e que não lhe recomendasse atenção. Isto resultou numa cena de confusão na qual tomou parte a Polícia e acabou-se o divertimento.

Mas a insatisfação não provinha apenas do fato de estes tipos de espetáculos serem levados aos palcos. Aqueles tidos como mais propriamente teatrais, como dramas e comédias, algumas vezes, também incomodavam. Isso, como será visto no decorrer do primeiro capítulo, se dava em função da má atuação dos artistas e de outras faltas cometidas que levavam os intelectuais a considerar os espetáculos levados ao palco do São João indignos da Província da Bahia. Este tipo de raciocínio ganhava coro entre aqueles que acreditavam que o teatro não era um simples local de divertimento, mas que devia funcionar como escola de moral e de costumes, como instrumento de civilização.

Civilizar a Província da Bahia, através do teatro era, para muitos, fazer de seus palcos um “mundo em miniatura”, onde o espectador visse o desenrolar de cenas que espelhassem o mundo real e personagens que muito se assemelhassem aos tipos facilmente encontrados na sociedade. Durante este período, ele foi encarado como escola de costume e de língua, local onde muito se poderia aprender a partir dos exemplos representados em cena. Alguns artigos publicados deixavam bastante evidente o valor que era dado ao teatro enquanto espelho da sociedade.

O teatro não é só um divertimento honesto; é também uma escola de costumes e de língua; uma reprodução dos diferentes caracteres que na sociedade geralmente encontramos: um relevo, enfim, das cenas em que na carreira da vida tantas vezes somos atores.

Não é só a parte literária das peças escritas com cores mais ou menos carregadas, a beleza da linguagem mais ou menos adornada de poesia, ou o grau de filosofia contida

em bem concebidos pensamentos, que ali vamos ver e avaliar: Vê-se também de um lado os maus resultados de paixões desenfreadas, de vícios adquiridos pelo contacto de perigosas amizades ou arraigados no coração humano por uma errada educação; as consequências de leviandades imperdoáveis ou de absurdos modos de pensar; em resumo, os efeitos de tudo quanto n'este mundo fazemos contrário à boa razão:- de outro lado vemos os frutos que se colhem na prática do bem, o proveito que resulta d'uma conduta coerente com os sãos instintos, ou a benéfica influencia da virtude assim recebida no regaço d'uma mãe carinhosa, como aprendida nos exemplos d'um pai caprichoso. No teatro igualmente, muitas vezes bebem-se inspirações que mais tarde desenvolvendo-se engrandecem um homem e o tornam universal; e mesmo entre nossos patrícios quantas inteligências tem aparecido!³⁶

Para que o teatro exercesse, de fato, esta função, era necessário um cuidado e um controle maior na escolha dos espetáculos a serem apresentados ao público, bem como certa atenção voltada aos atores e atrizes, para que fizessem um bom trabalho em cena. Foi neste contexto, diante de tais expectativas em relação ao teatro, que em 17 de agosto de 1857 fundou-se o Conservatório Dramático da Bahia, órgão que, além de incentivar escritores e grupos dramáticos, cumpriu também com a missão de analisar não só o conteúdo das peças, mas de fazer com que os atores tivessem um bom domínio da língua portuguesa e uma compreensão nítida dos papéis desempenhados.

Este trabalho tem como objetivo evidenciar as relações de poder estabelecidas a partir da observação do papel desse Conservatório e do entendimento do sentido civilizatório de sua missão. Desta forma, no primeiro capítulo, é feita uma caracterização da sociedade, da política e da economia de Salvador, ou Cidade da Bahia, em meados do século XIX, momento da criação do Conservatório Dramático nessa Província, para melhor se compreender o contexto histórico no qual ele se deu. Nesse capítulo é feita também uma discussão a respeito do conceito de civilização, destacando-se a sua origem, os usos feitos pela elite baiana e a relação do projeto civilizador com a visão ligada ao papel do teatro naquele momento. Ainda aqui, são levantados alguns fatores relativos à necessidade de fundação do Conservatório e à sua atuação, destacando-se elementos do estatuto que o regulava e algumas visões de contemporâneos acerca de sua importância, retirados de jornais da época.

No segundo capítulo é relatada uma breve biografia de alguns dos sócios fundadores desta associação, buscando-se melhor compreender de quais formas se inseriam nesta sociedade e como atuavam nela, para, a partir daí, se perceber também seus interesses e expectativas com a criação do Conservatório.

Há aí uma ênfase especial sobre dois dos sócios fundadores: João Pedro da Cunha Valle e Agrário de Souza Menezes, por terem eles uma produção maior no

³⁶Folhetim do Diário: Chronica Theatral. *Diário da Bahia*, 11 de março de 1861.

gênero teatral. São analisados também, além de dramas e comédias, alguns discursos e cartas de autoria do segundo, que foi o idealizador do Conservatório Dramático da Bahia. A partir de tais fontes, busco apreender a sua percepção a respeito da literatura, da política e da sociedade de seu tempo, bem como a sua visão acerca do papel do teatro enquanto elemento civilizador.

No terceiro capítulo, por fim, são analisados os dramas e comédias, encenados no Teatro São João, tanto de autores baianos como estrangeiros, que tinham o objetivo de educar, de moralizar, de “reformatar os costumes” ou de ensinar a história pátria. Em paralelo são feitos também alguns comentários a respeito dos pareceres formulados pelos membros do Conservatório encarregados da análise de seus enredos, bem como das críticas feitas a tais espetáculos e publicadas nos jornais da época.

A partir da análise das peças e de tais comentários e críticas, desenrola-se uma discussão a respeito do porquê certas histórias eram consideradas “espelho da sociedade” ou do porquê certos personagens históricos passaram a ser tidos como heróis nacionais. Observando-se o comportamento das personagens, são avaliados os tipos de atitude e de pensamento que eram considerados mau exemplo e, como aqueles que os cometiam, eram punidos. Por outro lado, há também uma identificação daqueles caracteres que deveriam servir de modelo, porque se encaixavam dentro dos padrões de uma sociedade civilizada.

Neste capítulo é observada também a influência da escola realista na construção deste teatro que se queria civilizador e, ligado a isto, o episódio da passagem da companhia do Gymnásio Dramático, do Rio de Janeiro, pela província da Bahia.

CAPÍTULO 1: O teatro como instrumento de civilização

1.1 Salvador em meados do século XIX: contexto social, político, econômico e cultural.

Dividida em cidade alta e cidade baixa, Salvador chamava muito a atenção dos viajantes que por ela passavam. Mais do que uma divisão geográfica, esses dois espaços refletiam uma divisão social que muito lembrava a organização espacial de algumas cidades portuguesas. A parte baixa da cidade era formada por um espaço bastante estreito, porém muito movimentado, em função da intensa atividade comercial. Além de abrigar um mercado de escravos, especificamente até a década de 1850, uma série de mercadorias como açúcar, tabaco, couros, algodão e café também circulavam em terra e nas embarcações voltadas para exportação. Ao mesmo tempo, chegavam da Europa e da Índia, tecidos, ferramentas, vinho, bacalhau, azeite e especiarias.³⁷

Conforme relata Richard Graham, na cidade baixa, porém, nem tudo giraria em torno do porto. Lá seria possível encontrar também lojas de ferragens, relojoeiros, armarinhos, lojas de brinquedos e escritórios de seguradoras. Na cidade alta, por sua vez, no centro, estariam localizados os edifícios das principais instituições administrativas e religiosas como a Relação, a Câmara de Vereadores, a cadeia, a catedral e o arcebispado. Nesta parte da cidade, seria possível ver ruas largas, apesar da existência de algumas vielas, com casas requintadas dos moradores mais abastados, e algumas praças. Ali também poderiam ser encontrados cafés, farmácias, pousadas, lojas de varejo e o Teatro São João.

Ainda segundo Graham, ao sul do centro estaria o bairro da Vitória, habitado principalmente por comerciantes estrangeiros, enquanto os moradores da classe média, menos abastados, viveriam ao norte ou na região próxima à igreja de Santana em direção a Nazaré. A parte leste da cidade teria uma característica mais rural em função da existência de pomares e pequenas roças. Kátia Mattoso afirmava que na primeira metade do século XIX haveria uma grande confusão sobre os limites entre a cidade e o campo e que, somente em 1857, surgiria a necessidade de delimitação dos contornos da

³⁷ GRAHAM, Richard. *Alimentar a cidade: das vendedoras de rua à reforma liberal (Salvador, 1780-1860)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

área urbana, em função da regulamentação de um antigo imposto sobre imóveis urbanos.³⁸

A partir daquela data, fixou-se então, com maior precisão, os limites de Salvador, que correspondiam, em princípio, à superfície ocupada pelas dez paróquias urbanas (Sé, Conceição da Praia, Pilar, Santo Antônio Além do Carmo, Penha, Sant'Anna, Brotas, São Pedro, Passo e Vitória), apesar de excluir boa parte da paróquia de Nossa Senhora de Brotas e de Nossa Senhora da Vitória.

Graham afirma que, possivelmente, na década de 50 do século XIX, a população de Salvador girasse em torno de 100.000 habitantes, divididos, segundo a nomenclatura da época, em negros, mulatos e brancos, a partir da cor; em escravos e livres, pela condição jurídica; e em africanos, portugueses ou brasileiros, entre outras nacionalidades, de acordo com o local do nascimento. Destes 100.000, aquele autor afirma que 62% seriam negros nascidos na África. Outro dado interessante informa que em 1855 os mulatos livres representavam mais de um quarto da população da Cidade do Salvador e se fossem inclusos na estatística os mulatos escravos e ex-escravos, a proporção chegaria a 29%, segundo a historiadora Anna Amélia Vieira Nascimento.³⁹

Ser proprietário de escravos naquela sociedade não era coisa de rico, pois pessoas de pouca renda e até mesmo ex-escravos tinham seus escravos, não só para que trabalhassem para eles, mas também para que servissem como uma espécie de prova da posição social que ocupavam. A existência de escravos de ganho, que viviam com certa independência e muitas vezes conseguiam comprar sua alforria, e o fato de pessoas de ascendência africana ocuparem posições sócio-econômicas acima de brancos pobres, mostra que a estrutura social era, de certa forma, permeável, o que não significa dizer que havia harmonia social.⁴⁰

Na economia, segundo Waldir Freitas Oliveira, os primeiros anos da década de 1850 são considerados bons e prósperos. Para comprovar esta afirmação ele cita um documento de autoria de Ângelo Muniz da Silva Ferras, visconde de Uruguaiana, segundo o qual, naqueles tempos, a tranquilidade pública do Império consolidava-se na medida em que a indústria e o comércio encontravam-se em marcha progressiva.⁴¹

³⁸ MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Bahia, século XIX: uma província no Império*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

³⁹ GRAHAN, Richard. op. cit., 2013, p. 47.

⁴⁰ FARIA, Sheila de Castro. Sinhás pretas. *In Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 7: março 2012.

⁴¹ OLIVEIRA, Waldir Freitas. *A crise da economia açucareira do Recôncavo na segunda metade do século XIX*. Salvador: FCJA; UFBA – Centro de Estudos Baianos, 1999.

Oliveira procura mostrar que, de acordo com alguns relatos da época, capitalistas baianos teriam realizado, com facilidade, transações bancárias e que, em pouco tempo, estabelecimentos bancários e caixas públicos teriam tomado proporções gigantescas e talvez não esperadas. Teriam sido fundados, nessa década, a Caixa União Comercial, a Caixa Filial do novo Banco do Brasil e o Banco da Bahia, que, na realidade, serviriam mais para concentrar as reservas monetárias de um reduzido número de empresários, do que como instrumentos de desenvolvimento da Província. Haveria dinheiro, mas faltaria energia, transporte, técnica, crédito e mercados, recursos necessários para fazer com que a prosperidade baiana prosseguisse.⁴²

Durante o governo de João Maurício Wanderley, futuro barão de Cotegipe, que se iniciou em 1852, apesar dos sinais de crise na produção do açúcar, em função dos melhoramentos em sua fabricação, tanto no exterior como em outras províncias do Brasil, foi lançada a primeira pedra para a construção da Companhia do Queimado, destinada ao fornecimento de água potável à cidade, e foram tomadas as primeiras providências para a construção de estradas de ferro na província.⁴³

A tentativa das elites, a partir de 1850, de europeização dos hábitos e costumes da população de Salvador, com o objetivo de torná-la mais “civilizada”, resultou em um aumento das importações. Oliveira comenta que novos padrões de vida foram adotados e, com isso, surgiram estabelecimentos dedicados à venda de artigos de luxo, preferencialmente trazidos da Inglaterra e da França. Ao mesmo tempo, porém, surgiu, tanto na Bahia como em outras partes do Império, empreendimentos comerciais de grande vulto, como foi o caso da construção das fábricas de tecidos Todos os Santos e Modelo, ambas em Valença.

Entre 1856 e 1857, a crise que se alastrou pela Europa teve algumas repercussões no Brasil, já que credores europeus e norte-americanos passaram a exigir o pagamento do saldo da balança comercial a seu favor. Na Bahia, no entanto, as repercussões da crise foram menores, o que pode ser constatado pelo fato das transações comerciais terem continuado em crescimento entre os anos de 1855 e 1860, com exportações destinadas, principalmente, à Inglaterra, França, Portugal e Cidades Hanseáticas.⁴⁴ No mercado interno, porém, as coisas não iam tão bem. Para grande parte da população baiana, aquele foi um período de grande alta nos preços dos alimentos,

⁴² Idem., p. 25.

⁴³ Idem., p. 23-24.

⁴⁴ Idem., p. 146-147.

especialmente da farinha de mandioca, carne verde, carne seca, toucinho, aves, feijão, entre outros.

O Presidente da Província Bahia, a partir de 1856, foi José Lins Vieira Cansanção de Sinimbu, um alagoano de 47 anos, filho de um capitão que se envolvera com as revoluções pernambucanas de 1817 e 1824, nas duas vezes condenado à morte e perdoado. Ele havia passado alguns anos na Europa estudando e fazendo seu doutorado na progressista Universidade de Jena (Alemanha) e, ao retornar ao Brasil, ocupou diversos postos da administração do Império antes de assumir a presidência da Província da Bahia. Já havia sido presidente de Alagoas e do Rio Grande do Sul, deputado no parlamento nacional, senador, juiz da comarca de Cantagalo no Rio de Janeiro e chefe de polícia da Corte.

Em 1858, um acontecimento marcou o governo de Cansanção de Sinimbu, o motim da “carne sem osso e farinha sem caroço”. Apesar de não ter sido um caso isolado na Bahia do século XIX, este movimento popular foi o que melhor caracterizou um *food riot*, expressão geralmente utilizada para definir manifestações mais ou menos violentas contra a carestia e a escassez de alimentos.⁴⁵

A prática do liberalismo econômico em Salvador parecia mais difícil do que os teóricos imaginavam. Sempre que as autoridades desta cidade cuidaram do comércio de gêneros alimentícios nas décadas de 1820 a 1860, elas oscilavam entre as políticas do *laissez-faire* e as de proteção ao consumidor, mudando de direção mais de uma vez.⁴⁶

Os comerciantes de alimentos defendiam a ideia de que a iniciativa individual sem limites levaria à concorrência e, conseqüentemente, a uma diminuição dos preços. Grande parte da população, no entanto, acreditava que a suspensão do controle dos preços dos alimentos e o fim das restrições aos intermediários fariam alguns aproveitadores ganharem dinheiro e muita gente passar fome. Graham afirma que “os debates sobre planejamento político eram acalorados, com a liberdade individual e o liberalismo econômico de um lado e o impulso hierárquico-paternalista de outro”.⁴⁷

Na década de 1840, o local de venda da farinha de mandioca gerou polêmica e discussões entre a Câmara Municipal e os proprietários de armazéns de gêneros alimentícios. Graham relata que, inicialmente, ficou estabelecido que o comércio da farinha só poderia ser feito no Celeiro Público evitando transações secretas entre os

⁴⁵ REIS, João José; AGUIAR, Márcia Gabriela D. “Carne sem osso e farinha sem caroço”: o motim de 1858 e a carestia na Bahia. *Revista de História* 135. FFLCH-USP: 1996.

⁴⁶ GRAHAM, Richard. op. cit., 2013, p. 291.

⁴⁷ Idem., p. 291.

intermediários e os barqueiros, já que, muitas vezes, esse tipo de transação resultava em violações por parte de alguns que estocavam a farinha de mandioca com o objetivo de aumentar os preços.⁴⁸

De acordo com a cronologia dos acontecimentos apresentada por Graham, em 1849, a Câmara Municipal recém-eleita, de tendência liberal, aboliu as antigas regras e deu permissão para que a farinha de mandioca fosse vendida em todas as lojas, desde que fossem localizadas em praças onde os compradores pudessem comparar os preços.

No final do ano de 1856, como consequência de uma grave seca e de uma epidemia de cólera que acontecera no ano anterior, houve uma grande escassez de farinha de mandioca.

A seca se agravou em 1858 e os preços mais uma vez se elevaram. Diante de tal situação, a câmara reeditou e aplicou a lei que determinava que toda farinha que chegasse a Salvador fosse levada diretamente para o celeiro público. O resultado foi, segundo Graham uma queda de 24% no preço da farinha de mandioca e uma reação negativa por parte de Sinimbu que, depois de trocas de correspondências com a Câmara, acabou suspendendo cinco vereadores por 160 dias, substituindo-os por seus suplentes. Um grupo de pessoas tomou as ruas. Apareceram cartazes de protesto e até alguns que ameaçavam a vida do presidente. A maior manifestação, no entanto, começou por um motivo que nenhuma relação tinha com o preço dos alimentos, mas acabou juntando um grande número de pessoas que passou a exigir alimentos de melhor qualidade e menor preço.⁴⁹

Reis e Aguiar comentam que os relatos sobre o motim são curtos e, portanto, não se sabe muita coisa sobre o perfil social dos envolvidos. Na maior parte deles constaria de que as pessoas que estavam em frente ao palácio do governo naquele momento, atirando pedras e soltando gritos que exigiam “carne sem osso e farinha sem caroço”, seriam exclusivamente das camadas mais baixas da sociedade, incluindo-se aí pessoas pobres negras e mestiças, livres e escravas.⁵⁰ Segundo aqueles autores, estas fontes, no entanto, poderiam ser parte de uma “conspiração” para caracterizar o movimento assim

⁴⁸ O Celeiro Público era uma espécie de mercado municipal e ficava na cidade baixa, em frente ao mar, na rua do Estaleiro, próximo ao atual Mercado Modelo, na época, a Alfândega.

⁴⁹ O motivo inicial do protesto era a proteção dada pelo presidente a uma ordem francesa de freiras acusada de abusar do poder na administração de um recolhimento para mulheres jovens na Santa Casa de Misericórdia. A possível relação entre as manifestações está no fato de que, mais do que uma luta por comida, a luta de 1858 era também por um conjunto de direitos adquiridos e contra os poderes instituídos e identificados como “despóticos”.

⁵⁰ Vale ressaltar que Reis e Aguiar comentam também a respeito de fontes que apontariam a presença feminina no motim, incluindo-se aí negras ganhadeiras e algumas recolhidas da Santa Casa.

e diminuir a sua importância. Graham, porém, afirma que uma imagem da época mostrava a presença de vários homens de cartola, o que poderia indicar a presença também de homens de posição social mais elevada.

A polícia teria sido então chamada e conseguira dispersar a multidão, mas, no dia seguinte, os manifestantes teriam voltado a ocupar a prefeitura. Desta vez, cinquenta e três pessoas teriam sido presas, incluindo quinze escravos e outros três homens de cor.

Essas atitudes desfavoreceram a popularidade de Sinimbu e em 1858 ele partiu para o Rio de Janeiro para ocupar uma cadeira no Senado por Alagoas.⁵¹ Os vereadores originais reassumiram seus postos e reeditaram a lei controvertida.

Mendigos, pobres e escravos, aqueles que provavelmente compunham a maioria dos participantes do motim de 1858, geravam preocupação nos responsáveis por manter a ordem na Bahia de então. Salvador, em meados do século XIX, era uma cidade com muitos pobres e, ao mesmo tempo, marcada por uma grande concentração de riquezas. Mattoso chamava atenção para o fato de que essa riqueza era marcada por forte opulência. Opulência, no caso da Bahia, tinha seu sentido atribuído a uma riqueza ostentatória.⁵² Não bastava ser rico, era necessário exibir toda riqueza quanto fosse possível:

Nos salões, sobrados senhoriais recobertos de azulejo, casarões que venceram a era colonial e chegavam até aqueles dias, reunia-se a sociedade baiana nos dias de festa. Nos saraus de família neles realizados, com requintes aristocráticos, toques fidalgos, faíscam nos colos femininos os brilhantes, luziam nos homens os peitinhos alvinitentes das casacas, sob raios refletidos de candelabros de cristal, a prataria à vista, as louças de Macau, da Companhia das Índias sobre consolos de jacarandá, arcas, mesas de pé de bicho, tempo de mármore...⁵³

Mattoso mostra que tratar da opulência privada naquela sociedade implicava confrontar abundância com miséria. Olhando-se mais de perto, porém, era possível suspeitar da origem “nobre” de grande parte das famílias que assim se diziam. Na opulência baiana era mais importante parecer ser rico do que ter, de fato, a posse de riquezas. Essa ficção era um meio de afirmação do grau de nobreza e, portanto, símbolo de poder.

⁵¹ No dia 11 de maio de 1858, quando Sinimbu embarcou, houve música para a sua despedida e poetas como Manoel Pessoa da Silva, Antonio Joaquim Rodrigues da Costa e Moniz Barreto recitaram poemas, acompanhados de frenéticos vivas. Segundo Lizir Arcanjo Alves, na Bahia do século XIX, era de costume que, quando pessoas importantes partiam, poetas e oradores dirigiam-se aos cais para declamar e discursar em sua homenagem.

⁵² MATTOSO, Kátia M. de Queirós. A opulência na província da Bahia. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v 2.

⁵³ MENEZES, Jaime de Sá. *Agrário de Menezes: um liberal do Império*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1983, p. 45.

Segundo aquela autora, traçar fronteiras muito precisas entre os grupos sociais dessa sociedade escravista era algo complicado, pois da mesma forma que entre os libertos e escravos existiam favorecidos e miseráveis, nem todos aqueles que detinham poderes, fossem eles civis, militares ou religiosos eram possuidores de grandes fortunas. Ela distingue, porém, alguns grupos de acordo com suas posses.

Existiriam, por exemplo, aqueles com fortunas muito pequenas, bens pessoais como roupas e móveis ou um escravo de pouco valor. Estes, muitas vezes, levariam uma vida cotidiana precária e, portanto, neles não se veriam sinais de opulência. Outro grupo seria formado por pessoas com riquezas médias com uma ou duas casinhas com mobiliário que já davam a seu dono certo prestígio. A falta efetiva de riquezas, nesse caso, ficaria evidente nos testamentos em que se deixavam mais dívidas do que bens.

O grupo dos que detinham fortunas verdadeiras incluiria aqueles que possuíam mais de 10 mil contos de réis. Essas fortunas seriam geralmente compostas por bens imobiliários, escravos, depósitos bancários e ações em posse de comerciantes bem sucedidos, funcionários, magistrados, profissionais liberais e alguns membros do alto clero.

Mattoso afirma que havia ainda os que viveriam de renda, em grande parte mulheres que, por sua posição social, não podiam se expor a vender suas mercadorias nas ruas. Preparavam então os quitutes e as escravas de ganho vendiam pela cidade em seus tabuleiros. Já os homens que viviam de renda alugariam escravos qualificados para serviços de pedreiro, latoeiro, carpinteiro ou pintor.

Além dos grupos já citados, havia também os médicos, advogados e professores, grande parte deles, filhos ou netos de senhores de engenho, de negociantes, de ricos comerciantes, de magistrados e de altos funcionários, pessoas que geralmente estavam envolvidas com negócios bancários e\ou comerciais. O prestígio dessas pessoas, porém, nem sempre estava associada à quantidade de réis que possuíam, mas sim, ao saber, algo de muito valor no século XIX.

Os miseráveis, por sua vez, eram bastante numerosos e a grande quantidade de pontos de mendicância na área central de Salvador expressava a grande proporção desta pobreza. O poder público, na década de 50, preocupava-se com esta presença de mendigos nas ruas, atrapalhando a paisagem da cidade que pretendia ser vista como

“civilizada” e, por isso, desenvolvia uma forte campanha de repressão à mendicância, incentivando o confinamento de mendigos em abrigos afastados do centro da cidade.⁵⁴

1.2 O ideal de civilização

Tentar afastar as pessoas que não agradavam ao grupo dominante era coisa comum naquela sociedade. Em meados do século XIX, muitas vezes, os negros eram vistos pelos brancos como ameaça, sentimento que se intensificou especialmente depois da Revolta dos Malês de 1835. Nesta perspectiva, João José Reis chama atenção para a forma como as autoridades lidavam com a festa negra, vista por alguns, especialmente na primeira metade do século, como antessala da revolta social, mas também, a partir da década de 50, como obstáculo à europeização dos costumes.⁵⁵

As leis criadas naquele momento demonstravam que a presença dos africanos escravizados e seus descendentes atrapalhavam mais os planos da elite do que a própria escravidão, pois, ao contrário de combatê-la, elas visavam apenas disciplinar, controlar, reprimir, sempre que possível, a circulação dos negros pelo espaço público. Nestas proibições, incluíam-se também os “batuques, danças e ajuntamentos” de escravos, considerados “bárbaro costume”, a qualquer hora e em qualquer lugar, sob pena de oito dias de prisão.⁵⁶

Conforme relata Reis, a música tinha um papel central na cultura africana, o que podia ser percebido não só nos momentos de folga dos escravos, como também quando eles estavam engajados no trabalho, sobretudo quando carregavam pesados fardos cantando e marcando o ritmo com o corpo. Essa tradição explica porque, mesmo com a repressão policial, os batuques não deixaram de acontecer. Acrescente-se a isso as negociações que eram feitas entre os escravos e seus senhores que, desejosos de um sono tranquilo, muitas vezes permitiam que seus escravos participassem das festas.

Aquele autor demonstra que esta desatenção dos senhores, no entanto, irritava as autoridades responsáveis pela repressão aos batuques, visto que, para elas, havia um aspecto muito grave naquele tipo de manifestação, a desonestidade e indecência que

⁵⁴ REIS, João José; AGUIAR, Márcia Gabriela D. op. cit., 1996, p. 145.

⁵⁵ O autor compreende por “festa negra” não apenas aquelas que reuniam exclusivamente negros, mas as que tinham nestes o elemento majoritário e propulsor, além de usarem como dispositivos dramáticos, simbólicos e materiais, principalmente aqueles de raízes africanas.

⁵⁶ REIS, João José. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org). *Carnavais e outras frestas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed. Unicamp; Cecult, 2002.

muitas vezes eram presenciadas por famílias brancas de passagem pelas vias públicas onde se dava o folguedo. Sensualidade não combinava com civilização e, não por acaso, as apresentações de lundu foram proibidas de serem levadas aos palcos do Teatro São João a partir 1855. Segundo o raciocínio dos intelectuais da época, o teatro era escola de moral e de costumes, lugar onde os melhores exemplos deveriam ser postos em cena para que fossem repetidos pelos espectadores na vida real.

A criação de leis provinciais e de posturas municipais, para melhor controlar a população livre pobre e escrava e para proibir as manifestações da cultura negra, demonstra uma tentativa, por parte do governo, de enquadrar os habitantes do Império, disciplinando uma série de aspectos do comportamento coletivo. Este esforço partia principalmente da classe proprietária, comandada por políticos voltados para o objetivo de civilizar o país, fato que acabou por desempenhar um papel fundamental na construção do Estado Nacional brasileiro.

Ao contrário do que se possa pensar, a preocupação em garantir a continuidade e a unidade do Império no início do Segundo Reinado, não esteve restrita à mera repressão aos levantes regenciais ainda em curso. Naquele momento, foi significativo o papel exercido por algumas instituições ligadas à cultura, uma vez que teriam se transformado “em espaço de produção de um saber e de um discurso oficiais voltados para a construção/legitimação de uma identidade nacional para o país.”⁵⁷

Percebe-se, portanto, que paralelamente, e de forma complementar ao processo de construção do Estado Nacional brasileiro, desenvolveu-se um projeto de civilização que, segundo Ana Cristina Campos, também se relacionava com o campo da educação e da cultura, na medida em que buscava um traço de distinção que afastaria os homens da barbárie e que daria ao Brasil o status de Nação. Esta autora considera que a construção institucional do campo cultural no Brasil esteve relacionada com a forma como se foi construindo a ideia de Nação, aliada à ideia de civilização como instrumento de ordenamento social.⁵⁸

O conceito de *civilité*, o “ancestral” do conceito de civilização, firmou-se no segundo quarto do século XVI. Norbert Elias afirma que sua origem está num curto tratado de autoria de Erasmo de Roterdã intitulado “Da civilidade em crianças”, publicado em 1530. O tema central desse livro era o comportamento das pessoas em

⁵⁷ SOUZA, Silvia Cristina Martins. *As noites no Ginásio: teatro e tensões na Corte (1832-1868)*. Campinas: UNICAMP, 2002, p. 141.

⁵⁸ CAMPOS, Ana Cristina. *A cultura tem poder. Uma reflexão sobre o processo de institucionalização do campo cultural brasileiro (séculos XIX-XX-XXI)*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, 2007.

sociedade, mais especificamente, referia-se ao brio corporal externo. Pode-se dizer que era uma espécie de manual para educação de crianças, ou para ser mais exato, de crianças pertencentes à nobreza, já que era dedicado ao filho de um príncipe.⁵⁹

Segundo Elias, o livro foi escrito com muita precisão, continha uma linguagem clara, simples e reflexões ora carregadas de seriedade, ora de zombaria e ironia. O tratado falava de posturas, gestos, vestuários, expressões faciais consideradas ideais, em contraposição àquelas consideradas “bárbaras” ou “incivilizadas”. Acreditava-se que este comportamento externo em situações da vida social, no convívio com o outro, ou seja, a conduta humana em suas relações refletia o homem interior.

O conceito de civilização, por sua vez, remonta à sociedade de corte francesa preocupada com “as convenções de estilo, as formas de intercâmbio social, o controle das emoções, a estima pela cortesia, a eloquência da linguagem”, dentre outras coisas.⁶⁰ Ainda segundo Elias, estes fatores serviriam para aproximar os grupos burgueses da aristocracia de corte, já que a ancestralidade, principalmente após a consolidação do absolutismo monárquico, não representava mais uma barreira de classe. Para que a burguesia em ascensão fosse inserida na sociedade cortesã seria necessário que “falassem a mesma língua”, lessem os mesmos livros e observassem as mesmas maneiras.

Jean Starobinski observa que a palavra civilização foi sendo cada vez mais fortalecida na medida em que sintetizava um conceito preexistente relativo ao “abrandamento dos costumes, educação dos espíritos, desenvolvimento da polidez, cultura das artes e das ciências, crescimento do comércio e da indústria, aquisição das comodidades materiais e do luxo.”⁶¹

Esse conceito traz em si uma ideia de processo e, como tal, admite a existência de fases em um desenvolvimento. Sendo assim, os termos “civilizado” e “incivilizado” não representavam respectivamente o bem e o mal. Sociedades assim caracterizadas estariam apenas em estágios diferentes no processo cujo resultado final é a civilização.⁶² Tal processo designado por este conceito seria, portanto, um caminho de aperfeiçoamento das relações sociais e dos recursos materiais e enunciaria um “valor”,

⁵⁹ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 2v.

⁶⁰ *Idem.*, p. 52.

⁶¹ STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

⁶² ELIAS, Norbert. *op. cit.*, 1993.

determinando algo considerado “ideal”, conjugando-se como o imperativo de virtude e de razão.⁶³

Starobinski afirma que, ligado à ideia de polimento, o civilizar seria, tanto para os homens como para os objetos, a remoção de tudo o que é áspero, grosseiro e rude, a supressão de tudo aquilo que gera atrito e impede que os contatos sejam deslizantes e suaves. Segundo esse raciocínio, para polir os espíritos de uma população seria necessário alterá-los em um processo de suavização, de ordenamento e de educação, ou seja, civilizá-la.

Quanto a esta questão ligada à educação, Guizot afirmava que a civilização tinha um aspecto duplo, pois para satisfazer às exigências da vida civilizada não bastava dar instrução aos homens, ou seja, desenvolver suas aptidões instrumentais, seria preciso também, de maneira complementar, educá-los, fazendo deles seres livres e racionais, capazes de não se deixar dominar pela exclusiva preocupação com a produção material.

Campos afirma que, no Brasil, essa ideia de civilização como instrumento de ordenamento social esteve amplamente relacionada à forma como foi se formando a ideia de Nação por meio da construção institucional do campo cultural.⁶⁴ Segundo seu raciocínio, era neste processo que a cultura e seu poder educacional se destacavam como motor e fruto da construção do Estado Nacional.

Com base no pensamento de Benedict Anderson, ela procura mostrar que, sendo a nação uma comunidade imaginada, ela teria como instrumento de fixação de sua História e de seus valores, justamente as imagens, fossem elas literárias, históricas ou visuais. Assim, a arte como manifestação estética da cultura, bem como a história, funcionariam como meios que dariam suporte à ideia de representação do Brasil como nação e refletiriam o processo de construção de uma identidade nacional.

A criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, se inseriu neste processo. Por meio dele, buscava-se pensar o Brasil segundo os postulados próprios de uma história comprometida com o desvendamento do processo de gênese da Nação para, desta forma, delinear-se um perfil capaz de garantir uma identidade própria à nação brasileira, capaz de distingui-la das outras. Os letrados ali reunidos voltavam-se para o esforço de produzir uma visão homogênea do Brasil entre as elites. De acordo com aquele grupo de intelectuais, era necessário, primeiramente, melhorar o

⁶³ STAROBINSKI, Jean. op. cit., 2001, p. 20.

⁶⁴ CAMPOS, Ana Cristina. op. cit., 2007.

esclarecimento dos que ocupavam o topo da pirâmide social para que só então este seletivo grupo, futuramente, pudesse instruir o restante da sociedade.⁶⁵

Guimarães afirma que, nesse movimento de definição da nação brasileira, acabou se definindo também quem era o “outro” em relação a ela. Neste sentido, ao contrário do que se poderia pensar, não havia uma oposição em relação à antiga metrópole, mas sim uma noção deste Brasil enquanto continuador de uma tarefa civilizadora iniciada pelos portugueses. Ao mesmo tempo, índios e negros, entendidos como não portadores da noção de civilização, ficavam excluídos de tal projeto historiográfico.

A história do Brasil construída ali, segundo aquele autor, deveria despertar e reanimar nos cidadãos o amor à pátria, a coragem, a fidelidade, a prudência e todas as demais virtudes cívicas. Muito deveria contribuir para isso a parte da revista dedicada às biografias, que acabavam por formar uma galeria de heróis nacionais capazes de, com seus exemplos, inspirar sentimentos nobres e inclinados aos bons costumes. Cabia aos historiadores do IHGB recuperar a cadeia civilizadora, no intuito de demonstrar que a presença branca era inevitável para assegurar a plena civilização.

Ilmar Rohloff de Mattos também trabalha com o conceito de civilização em sua obra *O Tempo Saquarema*. Segundo Mattos, para que a consolidação do Estado Imperial se desse com sucesso, fazia-se necessário, na opinião dos poderosos da época, manter a ordem e difundir um ideal de construção de uma civilização. A ideia de ordem ia além do controle dos indivíduos considerados desocupados, subversivos ou fora da lei, tinha a ver com a necessidade de garantir a preservação dos privilégios das classes dominantes e das instituições ligadas aos poderes constituídos. Já a necessidade de civilizar, relacionava-se com a difusão de princípios como razão e progresso e de práticas e valores considerados próprios da “boa sociedade.”⁶⁶

Matos comenta que as “boas sociedades”, segundo o parâmetro da elite, seriam as sociedades europeias. Seriam elas o exemplo de civilidade e modernização que a nova sociedade imperial brasileira deveria seguir.

Ao longo da pesquisa, pude perceber essa necessidade de se aproximar dos padrões europeus em alguns comentários feitos em jornais da época. No final de janeiro de 1855, por exemplo, anunciava-se que o teatro estava sendo preparado com toda a

⁶⁵ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 1, 1988.

⁶⁶ MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema*. São Paulo: Hucitec, 2011. 2.ed.

“decência e luxo”, como de costume nos povos cultos, para três bailes mascarados. Tal tipo de divertimento, caracterizado como belo e inocente, apesar de novo no país, já acontecia em todas as partes civilizadas e, na Bahia, não seria diferente. Segundo constava do artigo, o encarregado da direção dos bailes estava caprichando para que eles fossem oferecidos ao público com toda a decência possível, imitando-se os grandes bailes que se davam na Europa.⁶⁷

Seguindo o mesmo raciocínio e ainda sobre os bailes mascarados, em artigo publicado no *Jornal da Bahia* de 22 de fevereiro do mesmo ano, com o título de “O carnaval na Bahia”, comentava-se que alguns divertimentos, por mais frívolos e perigosos que parecessem, conseguiam ser adaptados por todos os países e que aqueles que tardassem em fazê-lo seriam considerados menos civilizados. O autor do artigo evidenciava que o carnaval que se praticava em todos os povos da velha Europa era a mais fina extravagância e aquele que se realizava na Bahia deveria seguir o mesmo exemplo.⁶⁸

A Europa como símbolo de civilização e modelo a ser imitado não se restringia aos bailes carnavalescos, mas aparecia com ainda mais ênfase quando se tratava do teatro dramático. Ainda em 1855, uma correspondência enviada para o Rio de Janeiro, publicada no *Jornal da Bahia*, falava que no Brasil e, mais especificamente, no Rio de Janeiro, havia talentos tão adiantados como os maiores escritores europeus.⁶⁹ Nos teatros secundários, as peças seguiam seu curso ordinário, nascendo sem grande barulho, vegetando docemente e morrendo sem incômodo. Um teatro, porém, seria exceção, o Gymnásio Dramático. Há três anos havia se tornado o primeiro teatro parisiense e nele havia se desenvolvido e aperfeiçoado a arte do cenário e do vestuário, que pouco se cuidava nos outros teatros.

Alguns comentários referentes aos valores das “boas sociedades” europeias que deveriam ser imitados pelos cidadãos do Império brasileiro também podem ser encontrados em artigos de periódicos da época. Um exemplo deste tipo de texto é um artigo transcrito do jornal francês *Le Constitutionnel* intitulado “A moral e o progresso”,

⁶⁷ Pelo que consta nos artigos posteriores referentes a tais bailes mascarados, muita coisa não se deu da maneira “civilizada” como seus organizadores esperavam, visto que até mesmo a polícia teve de intervir em alguns casos para acalmar os ânimos de alguns frequentadores.

⁶⁸ O carnaval na Bahia. *Jornal da Bahia*, 22 de fevereiro de 1855.

⁶⁹ Variedades: teatros, artes e livros. (Extraído de uma correspondência do C. M do Rio). *Jornal da Bahia*, 30 de maio de 1855.

em cujo conteúdo, assinado por Amédêe de Cessina, ficavam bem evidentes algumas ideias que ligavam os seus aspectos ao ideal de civilização.⁷⁰

Cessina defendia a ideia de que fatores ligados ao luxo e à vaidade ganhavam cada vez mais força e iludiam muitas pessoas. Diante de tal situação, era um dever de todos trabalhar para que elas desaparecessem do seio da sociedade.

Para o autor, tudo teria começado quando, com a difusão das luzes, cresceram os desejos; com os desejos, as necessidades, e, com estas, os caprichos e as paixões que, por sua vez, resultavam no luxo e na vaidade. Isso acontecia porque estas necessidades existiam mais nas fantasias da imaginação do que na realidade da vida comum. Faltava, para ele, no entanto, força de caráter para se defender daquele turbilhão que arrastava a todos, daquelas excitações que violentavam as gerações da época com gozos imoderados e com a necessidade de aquisição, por todos os meios, de riquezas materiais.

Ele chamava atenção de que sua crítica não era à indústria nem ao comércio, mas muito pelo contrário, dizia que honrava e apreciava o desenvolvimento dos dois ramos, tão importantes para a riqueza nacional. Também não era aos homens que, com seu trabalho e sua inteligência contribuía para os lucros do Estado e aumentavam a prosperidade interna da França. A grande questão seria o fato de que o aumento da circulação de riquezas teria excitado os espíritos a procurar e as inteligências a descobrir novos meios de enriquecer, a fim de poderem satisfazer mais facilmente as necessidades novas que eram criadas na vida dos indivíduos e no interior das famílias.

Na opinião do autor do artigo, seria necessário um esforço para manter um equilíbrio entre o nível das luzes, que inspirava a fantasia e os caprichos, e o nível das virtudes, que poderia dominar as paixões. Para que isso acontecesse, afirmava ele, havia muito trabalho pela frente, era necessário inspirar a todos, mostrar que era preciso aceitar como consequência necessária de uma civilização avançada o fato de se conceder maiores preocupações ao lado moral do que ao lado material da vida. Não haveria nenhum mal em se desejar aumentar a fortuna para se gozar do necessário e do supérfluo, o mal estaria em dedicar muito tempo da vida, do pensamento e das disposições para isso, fazendo desse desejo a única preocupação do espírito, o único móvel da existência.

⁷⁰ Variedades: A moral e o progresso. *Jornal da Bahia*, 24 de fevereiro de 1857.

Para Cessina, a riqueza era muito importante - seria ridículo negar isso - mas não era tudo. Questionava aqueles que sustentavam o luxo por ostentação, se tudo aquilo não era dispensável para sua felicidade e comentava que a consideração pessoal e a estima pública ainda valiam muito. Comentava que estes bens só se conquistavam pelo mérito, por uma vida de trabalho e probidade, pelos serviços que se faziam ao país e à humanidade e pelo lugar que se ocupava, a partir da inteligência, na sociedade.

Esta verdade, afirmava ele, era preciso ser dita em alto e bom som para que todos se convencessem e para que, assim, fosse formada uma barreira humana contra as tendências muito materiais da época, barreira esta que se manteria poderosa e forte na medida em que os esforços se unissem. Ressaltava também a importância da religião como a principal responsável por ensinar o sentimento do dever e o espírito de resignação, além de ser dotada da missão divina de trabalhar para que se conservassem as virtudes ao nível das luzes do século. Segundo Cessina, com as virtudes cristãs, não poderia haver perigo para a sociedade, mesmo com o excessivo movimento da indústria e do comércio. Com tais virtudes, as riquezas seriam estimadas pelo que elas realmente valiam, não se sacrificaria por elas coisa alguma do que um bom pai de família não podia nem devia nunca sacrificar.

Percebe-se neste texto uma necessidade de se divulgar para a sociedade alguns ideais relacionados à moralidade como uma espécie de pré-requisito para se alcançar o *status* de civilização, bem como a relação entre esta moralidade e os ideais cristãos.

Manuel Correia Garcia, em um artigo publicado no *Periódico do Instituto Histórico da Bahia*, afirmara que a Igreja tinha sido o primeiro e continuava a ser “o mais fecundo e principal foco da civilização no mundo”.⁷¹

Apesar de afirmar que civilização não poderia ser definida em abstrato, defendia a ideia de que

para que um povo se diga civilizado é mister que, tanto o homem como a sociedade, estejam nesse ponto de perfeição moral e material, não só no que diz respeito às ciências, às letras, às artes e aos costumes, como às instituições predominantes, ou diretoras da comunhão. Assim, para que uma nação seja considerada civilizada, é necessário que o indivíduo marche e progrida de par em par com a sociedade, ambos em um grau subido de perfeição. (...) Desta forma, eu definirei a civilização, o desenvolvimento ou perfeição moral e material da sociedade, como do indivíduo em suas relações tanto de homem a homem, como de cidadão para o Estado.⁷²

Segundo o raciocínio de Garcia, um povo só era civilizado quando conseguia

⁷¹ Memória lida no Instituto Histórico da Bahia na sessão de 14 de junho de 1857 pelo 1º Secretário dessa Sociedade, Manoel Correia Garcia. *Periódico do Instituto Histórico da Bahia*, nº6. Bahia: Typographia Constitucional de França Guerra. Março, 1864.

⁷² *Idem.*, p. 86.

participar do bem estar material da sociedade à qual pertencia, tendo alcançado certo nível de perfeição moral, ideia que muito se assemelhava à do autor francês.

Os primeiros e grandes responsáveis pela divulgação das virtudes cristãs e, conseqüentemente pela implantação dos germens de civilização no Brasil teriam sido, na opinião de Garcia, os jesuítas, aqueles que “ensinaram” o amor às letras e às ciências, à liberdade e à independência. Sendo assim, afirmava ele, se o povo brasileiro havia alcançado certo grau de civilização, isso se devia aos padres daquela ordem, grandes responsáveis pelo desenvolvimento moral e material do homem nas ciências, nas letras e nas artes, bem como pelo desenvolvimento da sociedade, fazendo com que ambos progredissem juntos.

Esta ideia muito se aproxima do conceito de civilização que Norbert Elias apresenta. Segundo este autor, o conceito de civilização está sempre relacionado a uma noção de superioridade, resume tudo em que uma tal sociedade se julga superior às outras por estar “mais à frente”. O conceito traz, portanto, como já foi dito, uma ideia de processo, admite a existência de fases em um desenvolvimento e, como tal, faz com que aqueles que já se consideram civilizados, pensem ter a missão de civilizar os outros. Para Garcia, os jesuítas, representantes de uma sociedade europeia dita “civilizada” e, portanto superior, possuidora de princípios como o da moral e o da liberdade, tinham a missão de catequizar os nativos, aqueles vistos como pertencentes a um grau de desenvolvimento inferior, encarados como “hordas de selvagens bárbaros, belicosos e aguerridos, que tinham na mente e no coração reconquistar este país”.⁷³ Nóbrega e Anchieta, segundo esse raciocínio, transformar-se-iam então em heróis, que correriam perigos para salvar a colônia da barbárie e levá-la à civilização.

O autor do artigo, porém, não deixava de chamar atenção para o fato de os jesuítas não ter se esquecido do Estado, já que também teria se esforçado para sustentá-lo e para que as coisas públicas fossem dirigidas da melhor forma.

Garcia comenta ainda que a forma escolhida para “amansar” os índios e assim fazê-los progredir juntamente com a sociedade tinha sido a catequese. Através dos princípios da religião de Jesus Cristo, instruindo, moralizando, fazendo-os conhecer seus direitos e deveres, plantando entre eles o amor às leis, buscava-se levar a civilização àqueles povos. Para alcançar este fim, uma das principais metodologias aplicadas pelos jesuítas foi o teatro.

⁷³ ELIAS, Norbert. op. cit., 1993, p. 99.

Nas palavras de Sílio Boccanera Jr:

Notáveis foram, incontestavelmente os serviços que ao nosso país prestou o teatro, assim nele nascido, nos tempos primevos da colônia; bastando, para o afirmar, lembrarmos a evangelizadora missão da catequese dos aborígenes; pois dele, e para esse fim, todo benéfico, todo civilizador, serviram-se não só Anchieta, senão, também, seus companheiros, já comendo, já representando mistérios, em terras do sul, e nos sertões do Brasil.⁷⁴

Boccanera apresentava os jesuítas, portadores da dita civilização, como fundadores do teatro no Brasil e, especialmente, na Bahia. Mediante a análise de ambas as falas, fica evidente que a arte, já no século XVI, era utilizada com o fim específico de catequizar, de moralizar a plateia para que esta evoluísse, saísse do estágio de barbárie e alcançasse o estágio de civilização.

A aproximação entre arte e moralidade apareceu também no século XIX e, ao que tudo indica, era um consenso entre os letrados, que consideravam os ensinamentos morais um passo fundamental para a formação do povo e o desenvolvimento do país.⁷⁵ Acreditava-se que moralizando-se através da arte seria mais fácil atualizar o país e equipará-lo aos padrões europeus considerados como modelos de modernização e civilidade.

Civilizar a Província da Bahia, pelo teatro era, portanto, aproximá-lo dos padrões europeus e fazer de seus palcos um “mundo em miniatura”. Por meio dos espetáculos apresentados e dos exemplos exibidos em cena, seria possível passar lições ao público, moralizá-lo, ou seja, inseri-lo no projeto civilizador da elite intelectual.

O teatro que em todos os tempos e em todos os países tem sido considerado um elemento de civilização, porque é ele um mundo em miniatura, onde continuamente o espectador vê desenrolar-se á sua vista essas cenas, que formão muitas vezes a vida íntima de um povo, ora apreciando a virtude ornada de suas galas; o vício com todo esse cortejo vivo de atos torpes e hediondos, ora lamentando o triste fim de uma família, a quem a miséria obrigou a esmolar o pão; o teatro, essa verdadeira escola, onde o libertino aprende as consequências funestas da vida crapulosa, que segue; o inexperto os excessos a que a razão tresloucada arrasta.⁷⁶

O teatro tinha uma grande importância enquanto difusor de representações sociais, pois ele ia muito além das camadas que tinham acesso à leitura. Enquanto romances com tiragens em torno de 100 mil exemplares só apareceram no final do século XIX, algumas peças foram representadas várias vezes para grandes plateias

⁷⁴ BOCCANERA Júnior, Sílio. op. cit., 2008, p. 17.

⁷⁵ Segundo Luciane Nunes da Silva, entende-se moralidade “como conjunto de valores e comportamentos considerados bons e corretos pelas classes dominantes”. SILVA, Luciane Nunes da. *O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006, p 11.

⁷⁶ Chronica Theatral. *Diário da Bahia*, 21 de abril de 1860.

desde os anos 1850, tendo, portanto, um alcance muito maior.

Para Heloisa Pontes, o teatro pode ser definido então como a arte social e coletiva, a arte da representação que era inseparável da vida urbana, da sociabilidade multifacetada, dos novos meios de transporte e dos deslocamentos das multidões.⁷⁷ Além disso, ele estava fortemente relacionado à política, seria possível mesmo dizer que, historicamente, estes dois elementos estiveram misturados, indissociados, formando um só corpo, independentemente da consciência que as pessoas nele envolvidas tivessem disso.⁷⁸

Conforme aponta Adalberto Paranhos, já no século XVI, Maquiavel colocava as questões ligadas às relações entre política e teatro, ou política e imagem, no centro de suas reflexões. História e teatro estariam condenados a viver juntos, pois, para o príncipe, era imprescindível o jogo das aparências, ou seja, era pelo teatro que o governante investia no “parecer ser”, nas aparências, na criação de uma imagem que o favorecesse, que exaltasse as suas qualidades.

No século XIX, esse jogo de aparências ultrapassou os limites da figura do governante e alcançou a sociedade. Buscava-se levar aos palcos personagens cujos exemplos deveriam ser seguidos na vida real para, desta forma, dar à Bahia uma aparência de civilização. Além disso, o teatro serviu também, algumas vezes, como “campo de batalha” entre liberais e conservadores, partidos que se revezaram no poder durante o segundo reinado. Conforme aponta Alves, os principais poetas da Bahia, naquele momento, optaram por utilizar-se da literatura como instrumento de expressão e afirmação de suas ideias, acreditando que desta forma estavam defendendo os mais altos interesses da nação.

A sociedade que tinha o teatro como um epicentro que permitia entender as contradições do período, é caracterizada por Christophe Charle como a “sociedade do espetáculo”. Nos seus palcos eram mostradas a sociedade real do público e a sociedade representada, imaginada ou codificada, mas encarnada como se fosse real. Assim, quando o influxo dramático conseguia transpor a ribalta,⁷⁹ a transferência da sociedade representada para a sociedade real era total, a plateia esquecia-se de que estava sentada em uma poltrona e identificava-se com o mundo e os personagens que acreditava

⁷⁷ PONTES, Heloísa. Introdução à edição brasileira *Sociedade em cena*. In: CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlin, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das letras, 2012, p. 10.

⁷⁸ PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In PARANHOS, Kátia Rodrigues (org). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

⁷⁹ Fileira ou série de luzes, na parte externa do palco, entre a orquestra e o pano de boca.

viverem diante de seus olhos.⁸⁰

Para Charle, pelo que os espetáculos eram capazes de revelar ou calar sobre as transformações sociais e simbólicas da sociedade urbana na qual ele era produzido e reproduzido, as representações veiculadas por eles eram decisivas para compreender a sociedade e a cultura globais. Desta forma, o historiador não podia limitar-se “ao extraordinário, ao memorável, ao escandaloso ou ao estranho. Devia centrar sua análise nas peças que pretendiam, deliberadamente, encenar a sociedade da época.”⁸¹

1.3 O teatro São João da Bahia de 1855 a 1857

Para que melhor se compreenda a maneira como os baianos procuravam encenar a sociedade de sua época, faz-se imprescindível a compreensão da atuação do Conservatório Dramático da Bahia. Antes, porém, de se conhecer a história da sua criação e as consequências da mesma para o projeto civilizador empreendido pela elite intelectual, é importante perceber a necessidade da fundação de uma sociedade como aquela. O teatro, nos primeiros anos da década de 1850, era visto como degradado e as críticas negativas que apareciam nos jornais referentes aos espetáculos levados à cena no Teatro São João não eram poucas. Além da desaprovação das apresentações como o lundu nos entremezes, os shows de luta e as sessões de magnetismo, em alguns casos, as representações de dramas e comédias também geravam insatisfação.

No artigo intitulado Revista Theatral, do *Jornal da Bahia*, comentava-se que, apesar das festas de carnaval, a companhia denominada Sociedade Dramática Empresária fora muito bem acolhida, pois teria sido muito desejada. Isso se devia ao fato dela ser composta por nomes já de algum vulto no cenário brasileiro, o que criava uma expectativa de belos e bem desempenhados espetáculos.⁸²

Pude perceber que, segundo o autor do artigo, a expectativa foi correspondida inicialmente. Em sua opinião, a Sociedade Dramática teria visto que a Bahia carecia, há muito tempo, de uma boa companhia dramática, já que não a possuía, e, sendo assim, percebera a necessidade de bons espetáculos para divertir aquele “excelente povo”. Os escolhidos teriam sido o *Banqueiro dos reis*, *Ghiji*, *Família Morel*, *Fantasma Branco*,

⁸⁰ CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlin, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

⁸¹ Idem., p. 213.

⁸² Revista Theatral. *Jornal da Bahia*, 8 de fevereiro de 1855.

entre outros, espetáculos que, segundo ele, agradaram bastante pelo seu desempenho e não deixaram o teatro vazio, concorrendo a ele, muitas das principais famílias.

A companhia Sociedade Dramática Empresária, porém, para aquele autor, não continuou a se mostrar como nas primeiras noites. A maioria dos papéis não foi bem desempenhada nas peças *Raphael* e *Lucrecia Borgia*, causando tédio no público que ouvia o ponto e não o ator.⁸³ Passando a analisar a atuação de cada artista em particular, o autor do artigo comentava que, enquanto um ator continuava a dirigir a cena no momento em que ela acontecia, tirando a ilusão do espectador, outro, semelhante a um “vadio de escola”, deixava ver claramente, quando estava sentado à mesa, que tinha o papel com as falas na perna e que, em alguns momentos, lia o que tinha que recitar.

Por meio da leitura de artigos como este, ficou evidente para mim que muito incomodava ao público também os notáveis erros de gramática proferidos e o fato de os atores e atrizes não saberem o seu papel. Tudo aquilo fazia as pessoas desacreditarem da companhia, que ia perdendo toda a sua influência.

Os críticos e o público valorizavam os atores que compreendiam bem o caráter de seu personagem e davam aos seus ditos e atos a mais natural simplicidade. Pequenas falhas, porém, não passavam despercebidas como, por exemplo, o fato de uma personagem estar numa cena com certa roupa e, pouco depois, em outra cena que seria a continuação da primeira, aparecer com vestimenta diferente. Ou, como acontecera na representação de *O Noviço*, uma personagem masculina usar o vestido de uma mulher como disfarce e, olhando-se por detrás ser possível ver as suas calças. O autor comentava que estas “coisinhas” não deveriam ser desprezadas, pois eram o suficiente para o enterro da noite. Qualquer falta dessas tirava muito a ilusão e aí ficava perdido todo o desempenho.⁸⁴

Nem tudo, porém, eram falhas, algumas representações recebiam muitos elogios. Em outro artigo aparecia uma espécie de defesa da Companhia, uma resposta indireta às críticas feitas anteriormente. Falava-se que ela era a melhor e mais bem organizada companhia do Império e que, por meio dos espetáculos escolhidos, continuava a “mimosear” o público que, aliás, concorria em grande número ao teatro e enchia os camarotes e a plateia. Segundo o artigo, não teriam sido poucos os sacrifícios e as despesas feitas pelos artistas para servir à Província da Bahia por algum tempo. Era uma

⁸³ O “ponto” era um profissional que ficava escondido em algum lugar próximo ao palco e tinha a função de falar para os atores em voz baixa o texto que deveria ser repetido por eles em voz alta.

⁸⁴ Revista Theatral. *Jornal da Bahia*, 12 de fevereiro de 1855.

companhia que convinha ao teatro nacional, que distraía o público com espetáculos novos todas as noites e que, pela escolha de seu repertório e pela conduta moral, ia destruindo a “opinião ridícula” que se fazia da arte dramática naquela terra. O autor, que assinava como I.A, comentava que a Companhia deveria ser conservada para que o teatro não ficasse reduzido à vergonha como antigamente.⁸⁵

Porém, para agravar um pouco a situação, uma troca na administração do teatro foi anunciada em março de 1855. Saía o Sr. José Joaquim dos Reis Lessa, em função de um pedido de demissão, e era nomeado em seu lugar o Sr. Marcolino Adolpho Cassiano Maia.⁸⁶ Em texto publicado no mês seguinte aparecia uma crítica a tal mudança. Comentava-se que o teatro marchava sob as vistas de um “administrador zeloso”, porém, fora nomeada uma comissão composta por três honrosos cidadãos que entendiam muito bem do seu comércio, mas nada de teatro e que essa comissão tinha sido a responsável pela demissão do antigo administrador e a nomeação de outro, à sua conveniência. A pessoa que passara a ocupar tal cargo, apesar de cheio de bons desejos, também não tinha prática teatral, não estaria “iniciado nos mistérios dos bastidores, foi sempre alheio aos negócios da cena.”⁸⁷

Segundo o autor do artigo, o teatro, que nos últimos meses tinha andado em “roda viva”, com a mudança do administrador, havia se tornado “roda morta” e nele haveria tudo, menos ordem e método. A comissão não conseguia organizar de modo adequado a companhia lírica que estava na Província por conta da falta de muitos artistas e, assim, não conseguia escolher a peça mais adequada mas, enquanto isso, a Província continuava a pagá-la, os ordenados a correr e o povo a esperar.

Quanto à Companhia Dramática, ele afirmava que a presidência da província pagara passagem para outra que vinha de Pernambuco e concedera-lhe o teatro durante três meses. A companhia deu espetáculos bons e sempre concorridos, mas, com a entrada da tal comissão, esta começara a “guerrear” com a Companhia e a poupar-lhe espetáculos, segundo o autor do artigo, por meros caprichos de amor próprio. Em função disso, ele pedia então que as escolhas dos dramas a serem levados à cena considerassem o que era novidade e não o que já se repetia por inúmeras vezes e cujas cenas estavam ainda na memória do espectador.

⁸⁵ À pedido: Theatro de São João. *Jornal da Bahia*, 12 de fevereiro de 1855.

⁸⁶ *Jornal da Bahia*, 14 de março de 1855.

⁸⁷ Theatro Público. *Jornal da Bahia*, 15 de abril de 1855.

Passando de 1855 para março de 1857, já que não foi encontrado nenhum exemplar do *Jornal da Bahia* ou do *Diário da Bahia* referente ao ano de 1856, encontrei um comentário a respeito da estreia da companhia francesa de *vaudevilles*,⁸⁸ composta por artistas do Teatro Imperial Francês do Rio de Janeiro.⁸⁹ Em função de alguns de seus componentes terem sido afetados pela febre amarela, apenas chegaram a Salvador um ator e duas atrizes. O espetáculo apresentado, segundo o jornal, no geral, tinha agradado. Porém, ao que parece, a primeira parte, a representação do *Pas de Fumée Sans Feu*, provérbio em um ato ornado de canto, foi o único que, de fato, parecia ter deixado o público satisfeito, graças ao solo espanhol dançado por Mlle. Monroy. A segunda parte, a representação do *Parricide*, cena mímica em dois quadros, executada por Mr. De-Vechy, foi considerada uma produção medíocre, enquanto a terceira e última parte do espetáculo, o *Croque-Poule*, *vaudeville* em um ato, foi visto como um espetáculo incômodo e em pouca harmonia com o teatro moderno.

Alguns atores da companhia dramática também foram fortemente criticados pelo autor do artigo citado, fosse pelo mau desempenho na execução dos papéis, fosse pelo uso incorreto da língua portuguesa. Não era aceitável que se desse a uma personagem um caráter de força que ele não tinha, uma expressão no rosto imprópria para a sua idade, um timbre de voz aristocrático a um plebeu. Era igualmente intolerável que um pranto não comovesse, que as promessas não revelassem convicção e segurança, que o andar e os gestos da personagem não fossem condizentes com seu lugar na sociedade. Os atores não tinham livre arbítrio para criar os papéis, tinham a obrigação de executá-los como o autor os havia escrito, precisavam compreender o seu papel. Quando isso acontecia, o artista recebia muitos elogios e o crítico reconhecia o seu esforço e o seu estudo, mas, caso contrário, os erros não eram perdoados, principalmente quando eles aconteciam repetidas vezes.

O drama sacro *Gabriel e Lusbel ou os Milagres de S. Antônio*, composição de José Maria Braz Martins, artista e compositor dramático do Teatro Gymnásio, em Lisboa, recebeu uma série de críticas do autor da Revista dos Espetáculos que assinava como J., após ser levado aos palcos do Teatro São João entre março e abril de 1857.⁹⁰ Além de apontar problemas relativos à atuação dos artistas, o crítico reclamava também

⁸⁸ Comédia ligeira, baseada na intriga e no equívoco.

⁸⁹ Notícias diversas. *Jornal da Bahia*, 13 de março de 1857.

⁹⁰ Revista dos Espetáculos. *Jornal da Bahia*, 27 e 31 de março e 9 de abril de 1857.

do figurino do anjo, cujo saiote deveria ser mais curto, e da ausência de uma cena de grande efeito no primeiro ato que deveria representar as entranhas da Terra.

Este drama já havia sido apresentado algumas vezes no Teatro Gymnásio, em Lisboa, e no São Pedro, no Rio de Janeiro. Em ambos os casos teria recebido muitos aplausos e a presença do público teria sido em grande número. No anúncio do drama dizia-se que, para a apresentação no Teatro São João, seria montado o mesmo aparato, tanto de cenário, como de vestuário e maquinismo. Porém, ao que parece, tanto a primeira como a segunda noite foram marcadas por muitos erros, todos eles apontados na crítica do autor que assinava como J.

Esperava-se que a terceira noite fosse melhor. Todos dirigiram-se ao teatro cheios de confiança para ver um espetáculo sem tantos defeitos, sem tantos vícios, que poderiam ser corrigidos, e sem tantas lacunas desnecessárias. Para a surpresa do crítico, no entanto, toda aquela confiança fora infundada, nada havia sido corrigido além da pronúncia correta da palavra “claustro” pelo Sr. Costa, de um banco da cena do primeiro ato, que ainda assim, não era um banco de pedra, como deveria, e outros problemas menores no cenário. O figurino do anjo, por sua vez, ao invés de melhorar, piorou. Nos dois primeiros espetáculos o saiote ia até os tornozelos e naquela noite, ele ia até os pés. O crítico questionava porque não lhe fora dado um figurino semelhante ao que aparecia nas pinturas já feitas do anjo Gabriel e de São Miguel. Segundo o cronista, o saiote do anjo deveria ir somente até o joelho e não até os pés como a atriz o estava usando. Além disso, deveria ter também um manto vermelho em forma de faixa passando de um dos ombros até a cintura e não deveria calçar sapatos como tinha feito, mas sim alpargatas em forma de botina. Esta era a verdadeira imagem do anjo com armadura que se podia verificar nos quadros e que, portanto, deveria estar em cena.

Mesmo após seis apresentações, a maioria dos erros não chegou a ser corrigida. Buscando uma causa para este fato, o cronista dizia que aquilo se devia a um capricho lamentável e imprudente do diretor da cena ou a uma “improficua” economia do empresário por estar em teatro de província. O público da Cidade da Bahia teve um espetáculo como a eles aprouve dá-los e não como deveriam ter, como o autor o imaginou e escreveu e como tinha sido posto em cena em outros teatros. Ele questionava: “O que diria o Sr. João Caetano dos Santos, se aqui presenciasse um espetáculo desses?”. Este artista que, com tanta grandeza havia montado o mesmo drama no Rio de Janeiro, provavelmente se decepcionaria com o que estava sendo mostrado nos palcos baianos.

O uso incorreto da língua portuguesa era outro assunto recorrente nas críticas a tais espetáculos. O Sr. Silvestre foi acusado, nas revistas publicada nos dias 27 e 31 de março de 1857, de proferir algumas palavras erradas e de lhe faltarem palavras, falta que não estaria de acordo com a sabedoria, eloquência e inspirações de S. Antonio de Pádua, o personagem que interpretava.⁹¹ O Sr. Costa também foi acusado de erro na pronúncia das palavras. Pediu-se a ele que não dissesse “icóónumias e ós frades”, mas sim “economias, aos frades”. Aquele modo de exprimir-se seria ofensivo aos ouvidos, aos bons costumes e ao purismo da língua portuguesa, seria um abuso ao povo que o suportava em seus caprichos. O cronista dizia ainda que “si se houvesse de repetir o *Santo Antonio*, deveria merecer da polícia especial desvelo”.⁹²

Num comentário sobre o drama *O naufrágio da Meduza*, de 14 de maio de 1857, o crítico do *Jornal da Bahia* chamava atenção para o fato de os atores conservarem o mesmo sangue frio após o navio ter sido tomado pelos franceses. Eles assistiam às cenas de vingança e de triunfo sem demonstrarem a perturbação própria de tais ocasiões, como desordem, tristeza, raiva etc. Algumas vezes, a culpa por essas falhas recaía sobre o diretor da cena, por não ter bom tato na distribuição dos papéis.

Outras faltas, como defeitos na decoração das cenas, o ator que dava as costas para o público, a iluminação fraca que não permitia ver bem o que acontecia, as entradas dos atores em hora imprópria, a insegurança no texto, os improvisos, o número inapropriado de figurantes e cenas que se afastavam do real, eram exemplos de problemas detectados pelo crítico. Era inaceitável para ele que, depois de um combate, todos estivessem tão limpos quanto antes, que um oficial olhasse risonho um ato de insubordinação e que um naufrágio que todos sabiam ter sido provocado pelo toque num banco de areia fosse mostrado como resultado de uma tempestade. Ele ironizava: “Será porque o empresário ou o diretor da cena não concebem naufrágio sem temporal?”⁹³

Estas falhas, portanto, afastariam o teatro do real objetivo, entendido naquele momento como o de educar e moralizar o público a partir do que era exibido em cena. Como aproximar a história que estava sendo contada da realidade da vida daquelas pessoas se, por conta da má execução dos papéis e de outras falhas, a ilusão seria quebrada?

⁹¹ Revista dos Espetáculos. *Jornal da Bahia*, 27 e 31 de março de 1857.

⁹² Revista dos Espetáculos. *Jornal da Bahia*, 9 de abril de 1857.

⁹³ Revista dos Espetáculos: O naufrágio da meduza. *Jornal da Bahia*, 26 de maio de 1857.

Na exibição do drama de costumes *A Redenção*, de Ernesto Buster, comentou-se que a história era bem pensada, bem desenvolvida, continha uma linguagem fluida e encantadora, com cenas entusiasmantes e lances admiráveis, porém sua representação apresentava defeitos que poderiam ser facilmente evitados. O grande elogio à peça estava no fato de seu enredo apresentar as cenas íntimas e ocasiões que tantas vezes se davam na sociedade, de mostrar “como os caracteres mais severos e mais respeitados têm cometido erros e faltas gravíssimas e de consequências notáveis” e de como as esperanças humanas se dissipavam por conta de intrigas.⁹⁴

Sobre o drama *Nobreza por nobreza*, apresentado em junho de 1857, comentava-se que a produção era interessante e que seu fim era de grande utilidade, pois trazia uma crítica à vaidosa aristocracia que tanto valorizava heranças de títulos. O drama mostrava o exemplo de uma situação na qual este tipo de raciocínio caía por terra diante do merecimento daqueles que só tiveram por herança uma boa educação e uma instrução conveniente. Segundo o cronista, estando a sociedade extremamente corrompida, tinha-se visto render ao dinheiro homenagens que só ao talento cabiam justamente, somente estas mereciam respeito e consideração.

Apesar de ver vantagens no drama que apresentava um fato da sociedade tal qual ele se dava, dizia, no entanto, que o drama não deveria ser somente um “quadro vivo da corrupção que lavra, deveria ter também alguma coisa de majestoso, de superior, que convidasse os corações a seguir belos exemplos.”⁹⁵ Seria interessante, por exemplo, se a personagem feminina encantasse as mulheres de sua idade e que estas buscassem ser como ela. Se, ao contrário disso, seguissem o seu exemplo tal como ela era no drama, teriam de sofrer grandes decepções que poderiam ser evitadas.

Diante de tantas queixas, pude perceber que, para um grupo da elite intelectual, fazia-se necessário, naquele momento, a criação de um órgão que cuidasse para que o teatro pudesse executar, de fato, a sua missão civilizatória. Civilizar por meio do teatro era uma tentativa de aproximar não só a arte e a cultura brasileira da europeia, como também, moldar a sociedade de acordo com um padrão considerado superior. Para que estas ideias fossem postas em prática, seria necessário evitar que aqueles problemas relacionados aos atores e às cenas de um modo geral continuassem a acontecer e selecionar os espetáculos que deveriam ser levados ao público para que inspirassem algo de bom nas pessoas, para que tivessem um efeito moralizante. A tentativa de

⁹⁴ Revista dos Espetáculos. *Jornal da Bahia*, 24 de abril de 1857.

⁹⁵ Revista dos Espetáculos. *Jornal da Bahia*, 10 de junho de 1857.

solucionar esta questão aconteceu por meio da criação do Conservatório Dramático da Bahia.

1.4 O Conservatório Dramático da Bahia

A vida cultural da Bahia em meados do século XIX foi incrementada pela criação de duas sociedades de grande relevância, o Instituto Histórico Provincial e o Conservatório Dramático da Bahia. O primeiro, idealizado pelo professor Manoel Correia Garcia, foi fundado em 3 de maio de 1856 com o objetivo de promover o conhecimento da história da Província e a biografia de seus homens célebres. Seu primeiro presidente, D. Romualdo Seixas, arcebispo primaz do Brasil, assim como os demais sócios fundadores, acreditavam que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro não poderia elaborar sozinho a história de todo o país e, sendo assim, cabia a eles proporcionar às pessoas o conhecimento da história de uma província tão insigne como a Bahia, ressaltando todas as suas qualidades, suas riquezas e os feitos épicos e gloriosos de seu passado.⁹⁶

O Conservatório Dramático da Bahia, por sua vez, fundado em 17 de agosto de 1857, foi idealizado por Agrário de Souza Menezes, sob inspiração do Conservatório de Lisboa, e criado com a missão de regenerar o teatro. Este Conservatório, além de incentivar escritores e grupos dramáticos, cumpriu também com a missão de analisar não só o conteúdo das peças, mas de fazer com que os atores tivessem um bom domínio da língua portuguesa e uma compreensão nítida dos papéis desempenhados.⁹⁷

A Bahia, porém, não foi a pioneira no estabelecimento deste tipo de instituição no Brasil. Cerca de 14 anos antes, em 1843, foi fundado, no Rio de Janeiro, o Conservatório Dramático Brasileiro, instituição criada para “animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias”.⁹⁸

Antes da criação do Conservatório, na Corte, quem atuava diretamente sobre o teatro, autorizando ou não certos espetáculos era a Polícia. Isto começara em 1824, quando foram baixadas algumas normas que determinavam as diretrizes a serem tomadas em relação aos teatros, dentre as quais estava a determinação de que dever-se-ia enviar ao Intendente de Polícia qualquer espetáculo que se pretendesse apresentar,

⁹⁶ ALVES, Lizir Arcanjo. op. cit., 2000, p. 300.

⁹⁷ IGHB, Estatutos do Conservatório Dramático da Bahia, Cx 11, d 03.

⁹⁸ Biblioteca Nacional, Seção de Manuscrito, Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro: 12/03/1843.

para que este pudesse proibi-lo caso não estivesse de acordo com os bons costumes e as leis do Império. Tais medidas de segurança e polícia foram tomadas para que o teatro não fosse um mero local de entretenimento, mas que fosse um “divertimento útil” para a população e para o crescimento da nação.⁹⁹

Em outubro de 1828, o controle dos teatros exercido pela polícia estendeu-se não só para outros teatros da corte como também para as províncias, incluindo a Bahia. Esta decisão estava publicada em um artigo da lei que dava nova forma às Câmaras Municipais e, dentre outras coisas, tratava das “Posturas Policiais.”¹⁰⁰

A abrangência do controle policial se tornou ainda maior em 21 de julho de 1830, quando a decisão nº 141 do Governo estendeu também aos teatros particulares a censura de dramas considerados ofensivos aos bons costumes e à moral pública ou àqueles que pudessem inflamar manifestações do público contra as autoridades. A justificativa dada para a vigilância, mesmo em teatros que não contavam com subsídios do governo, citava “as nações mais cultas” como modelos a serem imitados na regulamentação dos teatros.¹⁰¹

Souza comenta que, no entanto, a atuação da polícia nos teatros passou a ser cada vez mais problemática. Vista pela plateia como caprichosa e truculenta em função de suas mudanças repentinas de determinações e humores, a polícia, tomando decisões arbitrárias, atuando sem nenhum tipo de critério, acabava, constantemente, submetendo o público a constrangimentos. Além disso, algumas vezes, a própria polícia era responsável pelo descumprimento dos regulamentos do teatro dos quais deveriam cuidar para que fossem respeitados. Tudo isso fazia com que os espectadores passassem a ter cada vez menos respeito pelos policiais.¹⁰²

Este tipo de censura começou a causar certo incômodo também entre intelectuais. Nas palavras de Sônia Salomão Khéde, era uma censura exercida “de forma autoritária, interferindo no setor das artes cênicas de forma preconceituosa, em atitude muitas vezes de sectarismo de posições e desrespeito à arte”.¹⁰³ Surgia a necessidade de

⁹⁹ SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. op. cit., 2002, p. 139.

¹⁰⁰ SÁ, Carolina Mafra de. *Teatro idealizado, teatro possível: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860)*. Tese – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), 2009.

¹⁰¹ SILVA, Luciane Nunes da. op. cit., 2006.

¹⁰² SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. Cada noite, cada lei: políticas públicas e teatro no Rio de Janeiro do século XIX. In *Dimensões: Revista de História da UFes*, n. 17, 2005.

¹⁰³ KHEDE, Sônia Salomão. *Censores de pincene e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 19.

uma censura que fosse mais do que meramente moral, que contribuísse para o melhoramento da arte, que voltasse suas atenções para a dramaturgia e a literatura.

Alguns passos foram dados no sentido de fazer um controle ideológico de melhor qualidade e, em paralelo, começou a se pensar também na promoção de maiores incentivos aos assuntos dramáticos e aos talentos nacionais. Foi assim que, sob a liderança de Cândido J. de Araújo Viana e Januário da Cunha Barbosa, foi criado, em 1843, uma instituição à qual deu-se o nome de Conservatório Dramático Brasileiro. Nas palavras de Luciane Nunes da Silva:

A entrada dos intelectuais no campo da censura foi planejada para simbolizar um divisor de águas entre o exercício censório primário, feito pela polícia, e uma ação censória ilustrada e competente, realizada pelos mais representativos intelectuais do Império, segundo modelo importado da Europa. Acreditava-se que os intelectuais salvariam a nação do atraso cultural, por meio de sua palavra e de seu julgamento estético.¹⁰⁴

Os planos dos fundadores do Conservatório eram, tomando como modelo o *Conservatoire* de Paris e o Real Conservatório Dramático de Lisboa, incentivar a arte teatral promovendo estudos dramáticos e melhorando a cena brasileira. Conforme aponta Souza, além de estabelecer a crítica literária e linguística daquelas composições que lhes fossem enviadas, os sócios fundadores pretendiam fundar uma escola de declamação e arte dramática para atores e criar um jornal para divulgar os trabalhos da instituição.¹⁰⁵

Em março de 1843, os artigos orgânicos da instituição foram enviados ao Imperador para a sua aprovação. Junto a eles foi enviado também, pelos fundadores do Conservatório, um documento justificando a solicitação da seguinte forma:

Senhor, a arte dramática é por certo uma das mais belas e das mais úteis, e a necessidade de dar-lhe alguma direção no Brasil, que seja conducente aos fins a que se ela propõe na emenda dos costumes, na pureza da linguagem e na escola do bom gosto é tão óbvia que não carece de demonstrações. Movidos por tão poderosas considerações, alguns cidadãos desta corte empreenderam a criação de um Conservatório Dramático Brasileiro, e neste intuito assentaram as bases e organizaram os artigos de união que os suplicantes em nome de todos os seus consócios vem humildemente submeter a soberana consideração e a alta sabedoria de V. M Imperial Senhor.¹⁰⁶

Em maio do mesmo ano, após a aprovação dos artigos orgânicos pelo Imperador, o Conservatório Dramático Brasileiro foi oficialmente instalado.

A Bahia, por sua vez, passou a ter um Conservatório Dramático somente em 1857. De acordo com o artigo 1º dos Estatutos do Conservatório Dramático da Bahia,

¹⁰⁴ SILVA. op. cit., 2006, p. 46-47.

¹⁰⁵ SOUZA. op. cit., 2002, p. 145.

¹⁰⁶ Conservatório Dramático Brasileiro. Livro de atas. RJ, 1843-1864. Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, 49,7,5

esta associação tinha como finalidade “animar e aperfeiçoar a literatura dramática desta província.”¹⁰⁷ O regulamento do Teatro São João, de 1861, na parte relativa ao Conservatório Dramático, complementava o objetivo da instituição, afirmando que a ela “competia a alta inspeção do teatro no que fosse concernente à parte literária e artística, e a este respeito representaria ao governo como e quando julgasse conveniente.”¹⁰⁸

O responsável por sua fundação foi Agrário de Souza Menezes, um baiano, nascido em 25 de fevereiro de 1834 no Terreiro de Jesus. Sua família era de origem portuguesa. Sua mãe chamava-se Anna Rosa Vicentina de Menezes e seu pai, Manoel Inácio de Souza Menezes, político ligado ao partido Liberal, elegeu-se seis vezes consecutivas como deputado à Assembleia Provincial Legislativa da Bahia.¹⁰⁹

Conforme aponta Jaime de Sá Menezes e de acordo com o que pude constatar em artigos de jornais dedicados à biografia de Agrário de Menezes, ele cursou a Faculdade de Direito, inicialmente em Olinda e, em 1854, em Recife, após a transferência da academia. Nessa cidade, deu início à sua carreira de escritor publicando textos em jornais e dedicando-se também à dramaturgia. Sua primeira obra, “Matilde”, foi escrita quando ainda tinha 19 anos, durante as férias da faculdade.

De volta a Salvador, após a formatura, além da dedicação à advocacia e à imprensa, participou da fundação da Sociedade Ensaio Literário, acreditando que dali, segundo suas palavras, deveria sair “o cimento para a edificação de uma memória pátria”.

Em 1856, elegeu-se deputado, assim como seu pai, pelo Partido Liberal. Nesse mesmo ano, em dezembro, o Conservatório Dramático Brasileiro, sediado no Rio de Janeiro, “desejando dar cumprimento aos fins de sua instituição, o de favorecer o desenvolvimento da literatura dramática, principalmente a nacional, animando pelos meios ao seu alcance os escritores que se dedicassem ao teatro”, anunciou um concurso que premiaria com 300\$, mais o diploma de sócio efetivo daquela instituição, o autor da composição dramática que fosse julgada de maior merecimento.¹¹⁰

Para este concurso, Agrário de Menezes enviou sua obra Calabar, um drama em verso e em 5 atos. Na carta, que acompanhava a composição ele evidenciava brevemente a sua visão acerca da missão do teatro:

¹⁰⁷ Estatutos do Conservatório Dramático da Bahia, capítulo 1, artigo 1º. Bahia: Imprensa Econômica, 1884.

¹⁰⁸ Extratos do Regulamento do Teatro São João na parte relativa ao Conservatório Dramático, capítulo 4º, artigo 6º. Bahia: Imprensa Econômica, 1884.

¹⁰⁹ MENEZES, Jaime de Sá. op. cit., 1983.

¹¹⁰ Conservatório Dramático. *Diário do Rio de Janeiro*. 18 de dezembro de 1856.

Compreendido e estabelecido o fim principal do teatro que (...) dirige-se à inteligência em ordem a instruir, e dirige-se ao coração em ordem à moralizar, muito naturalmente vamos nós a haver os elementos deste duplo desiderato, dos costumes e das tradições do povo, para quem escrevemos.¹¹¹

Menezes fez questão de chamar atenção também para a importância de obras que tinham um tema nacional e histórico. Citou o teatro grego dizendo que os seus dramas melhor preenchiam o fim social e moral do teatro “quando se moldavam aos tipos comuns daquela nacionalidade, mais ou menos modificados pelas ideias religiosas da época e pelo prestígio maravilhoso do paganismo.”¹¹² Citou Shakespeare e Molière buscando mostrar que a grandeza de suas obras estava na representação das ideias do seu tempo, partindo do seu país, já que a literatura “tanto mais fecunda quanto mais original, tanto mais vigorosa quanto mais nacional.”¹¹³ Agrário de Menezes afirmava a sua crença na capacidade do teatro para instruir e moralizar “a universalidade dos povos”, porém, para ele, era fundamental começar instruindo e moralizando “o corpo de sua nação.”¹¹⁴

O gênero dramático, conforme o criador do Conservatório Dramático da Bahia, teria uma natureza complexa e seria dotada do difícil encargo de “doutrinar as turbas”. Ele precisava, pelo menos nas suas primeiras fases, de algo a mais que se constituía na lição moral, mais fácil e conveniente quando se aparentava com os hábitos e com os costumes do povo. Esse raciocínio, segundo afirmava, não era filho de hipóteses gratuitas, nem de teorias abstratas, ele traduzia uma verdade natural que aparecia no pensamento de alguns espíritos cultos.

Mais detalhes a respeito desta obra e da participação de Agrário de Menezes neste concurso serão discutidos no próximo capítulo. O que vale ser ressaltado neste momento é que a nacionalidade, bem como o ensinamento moral, eram, para ele, uma parte integrante das inspirações da dramaturgia. Esse raciocínio provavelmente muito contribuiu para que, no ano seguinte da sua eleição como deputado, Agrário de Menezes criasse um projeto de lei, que se transformou em lei e que deu um caráter oficial ao Conservatório Dramático da Bahia. Estava disposto no artigo 1º, §14 da Lei provincial nº 662, de 31 de dezembro de 1857, que todos os dramas levados à cena deveriam ser submetidos à aprovação prévia do Conservatório.

¹¹¹ Carta dirigida ao Secretário do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. *Calabar*. Bahia: Typografia do Bazar, 1888, p. 18.

¹¹² *Idem.*, p. 18.

¹¹³ *Idem.*, p. 19.

¹¹⁴ *Idem.*, p. 19.

De acordo com os Estatutos, o Conservatório seria composto de sócios efetivos, correspondentes e honorários. Ao contrário do Conservatório da Corte, que contava com número ilimitado de membros, o Conservatório baiano deveria ter apenas 50 membros efetivos. Para fazer parte deste seleto grupo era necessário ter mais de 21 anos, morar em Salvador, “ter reconhecida moralidade” e “ter dado prova de inteligência cultivada e de gosto pela arte dramática”.¹¹⁵ Por sua vez, dele estariam excluídos os libertos e os artistas contratados pelo Teatro Público e dele seriam eliminados aqueles que praticassem “vícios e imoralidades.”

O Regulamento estabelecia ainda que, para o bom andamento de seus trabalhos, o Conservatório deveria ter um presidente, dois vice-presidentes, dois secretários, um tesoureiro, cinco comissões permanentes, dois críticos de espetáculo e um bibliotecário. Inicialmente, porém, no momento da sua instalação, ele contava com 24 sócios, sendo presidente o Juiz Desembargador João Joaquim da Silva. Como assessores da presidência, apareciam os nomes de Frei Francisco da Natividade e Domingos José da Fonseca, poeta e dramaturgo.

A associação contava com cinco comissões permanentes, compostas por 3 membros cada uma. Havia então a de admissão de sócios, a de redação, a revisora de Estatutos, a de contas e a de crítica literária. Esta última era responsável pelo exame da língua vernácula e de declamação de cada artista que fosse estreiar no Teatro Público. Além disso, deveria também dar parecer sobre todas as composições dramáticas que fossem levadas ao exame do Conservatório, procedendo antes à leitura destas em sessão.

Segundo Ruy, essas sessões eram semanais, abertas ao público e aconteciam no salão nobre do Teatro São João. Os autores liam suas peças e os críticos apresentavam parecer sobre as mesmas. Ruy afirmava que ali se reunia o “que a Bahia tinha de mais seleto nas letras, nas artes e nas ciências, para assistir aos debates e leitura dos relatórios e críticas de arte”.¹¹⁶

Não era raro acontecerem polêmicas quando um autor tinha um trabalho recusado. Ainda de acordo com os Estatutos, caso o parecer da comissão de crítica dramática não agradasse aos demais membros do Conservatório, seria nomeada uma comissão “ad hoc” a fim de formular outro parecer. Entregar-se-ia então ao autor ou tradutor da composição dramática, depois de copiado em livro próprio, um parecer que

¹¹⁵ Estatutos do Conservatório Dramático da Bahia, capítulo 3, artigo 7º.

¹¹⁶ RUY, Afonso. op. cit., 1959, p. 71.

contivesse o pensamento do Conservatório.

No ano seguinte à sua criação, em 1858, foi publicado no *Jornal da Bahia* um parecer dado pelo padre Francisco Bernardino de Souza sobre o drama *S. Gregório Thamaturgo*, de Constantino do Amaral Tavares, no qual ficava expressa a importância dada ao Conservatório Dramático da Bahia. Antes de começar a dar sua opinião sobre o drama, comentava que não desacreditava do futuro do seu país, pois, ao lado de homens retrógrados, via nascer uma mocidade cheia de aspirações e esperanças, e que honrava as palavras progresso e pátria. Um dos fatos que, para ele, mais demonstravam esta verdade era a criação e a vida que ia tendo o Conservatório Dramático da Bahia.

Conforme o padre-censor, tal associação era originada de cabeças animadas da nobre missão de engrandecer e aumentar a literatura pátria e, assim, caminhava “ufano” e dava ao país brilhantes frutos. Segundo aquele membro, em quase seis meses de vida não menos de cinco dramas originais foram ali apresentados e o que mais admirava não era a quantidade, mas sim a qualidade dos mesmos.

Era mister elevar a arte dramática a altura de sua missão, e limpá-la das nodoas feias que lhe entorpeciam o brilho. Era mister fazer compreender ao povo – que enche os teatros o que é o drama, quais os seus predicados, qual o seu fim – verdadeiramente humanitário e social. Era mister – lançar para longe, para bem longe algumas produções – não mais em dia com os nossos costumes, não mais em harmonia com as nossas instituições, onde a religião era desrespeitada, e com ela a moralidade pública, e decore das famílias, e as mais santas instituições, em chocarrices muito banais, indecorosas e obscenas que faziam escancarar em estrepitosas gargalhadas a boca de imprudentes e irrefletidos espectadores.¹¹⁷

Este trabalho que o Conservatório estava se propondo a realizar, acompanhava uma tendência daquele momento de se pensar o teatro enquanto espelho da sociedade.

Segundo Lizir Arcanjo Alves, o Conservatório Dramático da Bahia surgiu para colocar o teatro “em dia com os costumes e em harmonia com as instituições”.¹¹⁸ Ele teria sido o grande responsável por dar início a uma nova fase do teatro baiano, uma fase de revigoração que, para esta autora, marcaria, de fato, o nascimento do teatro baiano.

Em uma “Chronica Literária” de 1859, o autor parecia bem satisfeito com o “jardim literário” da Bahia que, segundo ele afirmava, como nos demais lugares, também produzia flores. Eram poucas, porém, bastante perfumadas.¹¹⁹ Ele se referia a duas sociedades literárias que, se não estavam vivendo uma fase robusta, cheia de seiva e de animação, pelo menos estavam resistindo aos embates furiosos com que a

¹¹⁷ Conservatório Dramático. *Jornal da Bahia*, 2 de março de 1858.

¹¹⁸ ALVES, Lizir Arcanjo. op. cit., 2000. p. 303.

¹¹⁹ Chronica Literária. *Jornal da Bahia*, 17 de janeiro de 1859.

descrença pretendia aniquilá-las: o Instituto Histórico da Bahia e o Conservatório Dramático da Bahia.

A primeira contava em seu seio com jovens esperançosos, que não desistiam diante dos obstáculos e que pretendiam “levar sua pedra ao grande edifício da civilização”. Suas sessões, apesar de pouco concorridas, não deixavam de ser interessantes. Na última, por exemplo, Agrário de Menezes havia convidado os demais membros a render uma memória ao Fr. Francisco de Monte Alverne que, na opinião do cronista, era um dos grandes nomes da literatura.

A segunda sociedade, ou seja, o Conservatório, segundo o autor do artigo, tinha uma utilidade incontestável, pois dele dependeria a regeneração da literatura dramática, tão abatida, tão pouco compreendida por muitos. Até a sua criação, o teatro não compreendia a sua missão civilizadora e humanitária, não era mais uma escola onde se soltava, às pessoas que a ele concorriam em busca de distração, uma palavra regeneradora.

era uma arena tempestuosa em que se ostentava a hediondez do vício, corrompendo o coração e arrancando aplausos da plateia, que o devia repelir. Era a canonização do assassinato trajando roupas que lhe não competiam, era a defesa do adultério, a santificação sacrílega de paixões vertiginosas que pervertem o sentimento do coração, desterrando de seu santuário o perfume da virtude. Era o endeusamento da prostituição e a mais completa aberração da arte, ensinada pelos grandes mestres.¹²⁰

Além de tudo isso, havia ainda a corrupção da língua, já que, ao invés de apresentar composições na tão bela, harmoniosa e poética língua que falava Camões, preferia dar lugar a traduções francesas que “nem ao menos tinham o mérito do espírito”. Tamanhas faltas, afirmava ele, acabavam fazendo com que o teatro deixasse de ser concorrido, pois ninguém queria gastar dinheiro para corromper o coração ou cochilar sobre as bancadas da plateia.

Ainda segundo o cronista, apesar de saber que a missão que anunciava era pesada, o Conservatório Dramático teria compreendido a importância de seus deveres e teria tido confiança em suas forças. Do seu seio estariam partindo diversas composições notáveis por sua elegância, por serem escritas de forma correta, pelas belezas dramáticas e pela moralidade que respiravam.

Todos esses elogios provavelmente eram muito bem quistos pelo Conservatório, já que entre os seus fins estava a aplicação de todos os esforços a seu alcance para elevar o teatro a toda a altura digna da Província, fosse tomando algumas medidas por conta própria, fosse representando-as ao Governo. Na prática, ele deveria promover a

¹²⁰ Idem.

composição e a tradução de dramas que seriam oportunamente representados, publicados ou premiados.

O concurso proposto em 1858 ilustrou bem esta tentativa.¹²¹ Uma publicação do *Jornal da Bahia* relatou que na última reunião daquela associação, realizada no dia 21 de fevereiro de 1858, tinha-se decidido que seria aberto um concurso anual de peças dramáticas, as quais seriam divididas em três classes: as histórico-nacionais, as histórico-estrangeiras e as de “pura imaginação.”¹²² Para as primeiras, o prêmio seria de uma medalha de ouro, do mesmo padrão daquela que era concedida para o concurso do Dois de Julho, e 400\$ em dinheiro; para as segundas, a medalha seria de prata acompanhada de 300\$ e, para as terceiras, a medalha seria, inicialmente, de algum metal galvanizado de prata, mas depois decidiu-se pela de prata mesmo, e também 200\$.

Os três autores que saíssem vencedores, receberiam o título de sócio, se já não o fossem, além de um diploma no qual estaria mencionado o prêmio ganho. O Conservatório se comprometia também a ajudá-los, quer para a representação, quer para a impressão das obras.

O regulamento para o concurso seria apresentado por uma comissão composta por Agrário de Souza Menezes, pelo tenente Constantino do Amaral Tavares, Dr. Francisco José da Rocha, padre Francisco Bernardino de Souza e Dr. Antonio Álvares da Silva. O dia 31 de outubro foi o prazo estabelecido para o fechamento das inscrições e na primeira sessão do ano seguinte uma comissão nomeada “ad hoc” apresentaria o seu parecer sobre as composições. Infelizmente não foram encontradas notícias a respeito dos resultados do concurso.

Pelo fato de o prêmio maior do concurso ser dado à composição cujo tema fosse histórico-nacional, percebe-se que, além dos esforços para fazer com que o drama não fosse somente um “quadro vivo da corrupção que lavra”, mas tivesse “também alguma coisa de majestoso, de superior, que convidasse os corações a seguir belos exemplos”,¹²³ houve também uma preocupação em levar aos palcos representações engajadas no esforço de formação de uma identidade nacional brasileira e de uma “consciência patriótica.” A realização de tal objetivo pode ser constatada, por exemplo, num

¹²¹No relatório dos trabalhos do Conselho Interino do Governo do ano de 1858 consta que o Conservatório Dramático da Bahia progredia e tornava-se digno de consideração e estima pelos seus trabalhos. Muito estava concorrendo para o melhoramento do teatro dramático devido ao alto talento, aplicação e gosto de muitos de seus membros.

¹²²*Diário do Rio de Janeiro*, 27 de fevereiro de 1857.

¹²³Revista dos Espetáculos. *Jornal da Bahia*, 10 de junho de 1857.

comentário a respeito do drama *Os bravos da pátria ou O ataque de Paysandu*.¹²⁴ O cronista do artigo afirmava que o patriotismo que refulgia em todos os atos daquela peça tocava o coração dos brasileiros. Era possível ver em seus personagens o tipo nacional, os bravos da pátria derramando seu sangue por ela e, ao mesmo tempo, os bárbaros que insultaram os bríos dos brasileiros sendo humilhados ante o valor das armas vencedoras e obrigados a renderem-se como prisioneiros.

A partir da criação do Conservatório, a produção teatral baiana passara a ter como principais tendências os temas históricos e religiosos, a crítica política e de costumes. E não foram poucas as obras escritas por autores da cidade e representadas no Teatro São João desde 1857, data de fundação do Conservatório, até a década de 1870. A principal contribuição da instituição, pelo menos durante os cinco primeiros anos de sua existência, foi a inserção da história na produção teatral. Notava-se um grande interesse dos escritores por temas heroicos, especialmente pela independência da Bahia.

As coisas parecem, no entanto, não terem sido tão fáceis em alguns momentos. Apesar dos esforços do Conservatório e do administrador, edições do *Diário da Bahia* de março e abril de 1860 mostravam que algo não ia bem com o Teatro São João, ele não andava cheio. Nas palavras do cronista, parecia que uma “ave de mau agouro” perseguia as empresas de teatro dramático, pois não adiantava esforços, despesas, escolha de bons dramas e estreias de novos atores (alguns deles vindos do Rio de Janeiro), os grandes, aqueles que ostentavam luxo, não iam ao teatro, somente os pobres a ele concorriam.¹²⁵

Mesmo sendo aquele um momento de regeneração do teatro, no qual todos os elementos para este fim convergiam, momento no qual a escola antiga estava sendo superada e a escola moderna estava mostrando suas maravilhas ao público, para muitos apenas o lírico distraía. Enquanto a companhia dramática representava muitas vezes para os bancos, as pessoas esperavam vir da Europa cantores que lá não passavam de simples coristas e que no Brasil mostravam-se verdadeiros fiascos.

Preocupava o crítico a indiferença da elite com o que era nacional, já que a ela muito mais importava abraçar o estrangeiro.

Lancemos nossas vistas para essa bella instituição. - O Conservatório Dramático - instituição toda filha da vontade de ferro de uma pleiade de jovens, que em discussões todas vantajosas sobre os melhoramentos do nosso theatro, e sobre litteratura dramatica gastão algumas horas na leitura de dramas originais, que deverião despertar o publico, fazendo-o correr ao theatro; mas que infelizmente desaparecem, porque esse mesmo

¹²⁴ *Diário da Bahia*, 22 de março de 1865.

¹²⁵ *Diário da Bahia*, 29 de março de 1860 e 14 e 21 de abril de 1860.

publico não os quer apreciar. Que animação deu elle a certos dramas nacionaes de talentosos e eruditos jovens, para quem se apresentara um futuro risonho e que desfallecerão não por carência de vigor, mas sim de animação tão necessária ao escritor, que principia na carreira das letras?¹²⁶

A partir de um ato do Presidente da Província Luiz Antônio Barbosa d'Almeida, publicado no *Diário da Bahia*, foi possível tomar conhecimento de que, no início do ano de 1865, ocorrências últimas no Teatro estavam pondo em risco o sossego das famílias que o frequentavam e a ordem pública.¹²⁷ Ele apontava que, para o Chefe de Polícia, o estado do Teatro era deplorável e perigoso e que, na opinião de todos, a causa desses problemas se originava do contrato celebrado entre o governo da Província e o empresário Vicente Pontes d'Oliveira. Este contrato havia sido infringido por Vicente Pontes d'Oliveira em várias condições, uma vez que não prestava a fiança correspondente ao valor dos objetos do teatro de que tinha feito uso, não havia cumprido o número de representações da casa, havia excedido o número de benefícios, não colocava os bilhetes à venda no lugar competente, aumentava o preço dos ingressos, não estabelecia um contrato com os artistas da companhia que os obrigasse mutuamente e não convidava o diretor do Conservatório Dramático e o administrador do teatro a avaliar o mérito, pelo menos, da primeira dama, do galã e do centro.

O que mais preocupava o chefe de polícia, no entanto, era o fato de que tal empresário deixava de dar cumprimento aos anúncios teatrais e alterava os espetáculos prometidos, fazendo com que aquela autoridade se visse desarmada contra abusos dos artistas ou da empresa. Em função desta falta, considerada grave na legislação dos teatros dos países civilizados, o administrador também ficava impossibilitado de fiscalizar de forma eficaz os espetáculos para, assim, prevenir ou desviar contravenções ou irregularidades. Diante de tantas infrações, quem acabava saindo prejudicado era o público, pois tudo isso abalava a ordem dentro e fora do teatro.

A decisão tomada pelo presidente da Província na tentativa de evitar que aqueles problemas continuassem a comprometer a moralidade do teatro, a dignidade da Província e a ordem pública, foi rescindir o contrato. Antes disso, porém, ele nomeou uma comissão para investigar o estado do teatro. Esta comissão foi em busca de esclarecimentos e informações que comprovassem aquelas acusações de infrações e uma das pessoas procuradas para fornecê-las foi o diretor do Conservatório Dramático. A ele foi perguntado se o mérito do primeiro galã, dama e centro haviam sido

¹²⁶ *Diário da Bahia*, 21 de abril de 1860.

¹²⁷ Tudo o que é relatado a respeito deste caso foi retirado de uma sequência de artigos publicados no *Diário da Bahia* nos dias 12, 14, 18, 20, 24 e 25 de janeiro de 1865.

previamente submetidos ao seu juízo e do administrador do teatro, a qual escola pertenciam aqueles artistas e se eram de reconhecido talento e nomeada.

A resposta, que não surpreendeu os membros da comissão, foi de que eles jamais foram ouvidos acerca do valor artístico daqueles membros da companhia. Descobriu-se também que o 1º galã pertencia à escola moderna e era de reconhecido talento e nomeada, que a primeira dama, apesar de ser dotada também destes dois predicados, não havia se libertado inteiramente dos “vícios e defeitos” da escola antiga e que o primeiro centro não possuía os requisitos necessários para ser considerado na letra do contrato e também não podia ser classificado em nenhuma das escolas dramáticas.

A partir de todas essas publicações, é possível compreender muitas coisas a respeito dos contratos firmados e, assim, de tudo o que envolvia o espetáculo, desde a contratação dos artistas até o espetáculo em si, passando pelos anúncios, o preço dos bilhetes, o papel da Polícia e, o que mais interessa aqui, o papel e as formas de atuação do Conservatório Dramático da Bahia. Além daquelas questões relacionadas ao talento dos artistas, o diretor da dita instituição foi questionado também se o empresário estava cumprindo a lei que o obrigava a submeter à aprovação prévia do Conservatório, todos os dramas levados à cena. Perguntou-lhe ainda se tinham sido feitas observações a respeito da escolha e do desempenho das peças e se elas tinham sido atendidas. O diretor respondeu que as peças tinham sido submetidas ao julgamento, mas que o Conservatório não havia interferido na escolha das peças que tinham sido levadas à cena, nem tinha sido consultado em nenhuma ocasião pela empresa neste sentido.

Apesar dos seus altos e baixos, o Conservatório Dramático da Bahia, segundo Ruy, teria cumprido com rigor o seu Estatuto, exercendo, assim, benéfica atuação no meio letrado da Província. Sua atuação não teria se limitado a incentivar escritores, amparar empresas, apoiar grupos dramáticos ou arejar repertórios de companhias visitantes, teria exercitado também severa fiscalização sobre os atores para que tivessem uma boa prosódia e uma nítida compreensão dos papéis desempenhados. Citando Silvio Romero, afirma que a Bahia se tornara, naquele período, um centro irradiante da vida literária do Império.

O que se pode perceber dos jornais e da bibliografia consultada é que, de fato, o Conservatório Dramático da Bahia, ao mesmo tempo em que atuou no sentido de levar à cena dramas e comédias que contribuía para a formação moral do povo com base nos valores que levam à civilização, ocupou-se também em promover espetáculos que

levassem o público a, conhecendo melhor sua história, orgulhar-se dos heróis da independência.

Entre os frequentadores do Teatro São João existiam aqueles que não compareciam ao teatro em muitos espetáculos encenados por companhias locais porque só consideravam bom o que vinha de fora, as companhias líricas italianas, os artistas portugueses etc. Mas, por outro lado, havia aqueles que viam no teatro uma oportunidade de conhecer melhor a história do país, aqueles que se interessavam pelo alegado passado heroico do povo baiano. Através do *Diário da Bahia* era possível tomar conhecimento de que, sempre nas proximidades do mês de julho começava-se a anunciar o espetáculo que seria apresentado no dia 2. Para se ter uma ideia do quanto o público gostava deste tipo de espetáculo, certa vez, após a apresentação do drama “O dia da independência”, seu autor, Agrário de Menezes, recebeu uma coroa de louros em cena aberta.

Os espetáculos do Dois de Julho não eram, no entanto, uma exceção. Os artigos daquele jornal foram de grande utilidade para trazer a percepção do quanto o calendário de apresentações do teatro se entrelaçava ao dia-a-dia da população. Assim, em janeiro, eram realizados bailes em comemoração à festa dos reis magos; em fevereiro, os bailes carnavalescos; na quaresma não era permitida representação que não fosse de dramas sacros e assim por diante. Estes dramas sacros, conforme apontava um cronista, tinham quase sempre em seu enredo as disputas entre os anjos e o diabo ou entre os santos e o mesmo, nas quais o bem sempre saía vencedor, dando assim a “lição de moral” pretendida.

Mas o trabalho realizado por aquela associação não se restringia apenas ao conteúdo das composições. Ao contrário do que acontecia no Rio de Janeiro, havia uma grande preocupação com a parte literária da peça e com os atores. Como já foi dito, o teatro, além de escola de costumes, era também escola da língua nacional, ou seja, para que ele cumprisse com sua missão não era suficiente que o conteúdo doutrinasse o público. Para os críticos, era necessário que a obra a ser representada fosse bem escrita e que aqueles que fossem levá-las ao palco estivessem conscientes de seus papéis para melhor desempenhá-los. Observava-se se a recitação era boa e se as devidas emoções, o riso ou o choro, eram causadas.

Este trecho resume muito bem o que se analisava numa obra dramática para considerá-la digna ou não de subir à cena:

Não é só a parte literária das peças escritas com cores mais ou menos carregadas, a beleza da linguagem mais ou menos adornada de poesia, ou o grau de filosofia contida em bem concebidos pensamentos, que ali vamos ver e avaliar: Vê-se também de um lado os maus resultados de paixões desenfreadas, de vícios adquiridos pelo contato de perigosas amizades ou arraigados no coração humano por uma errada educação; as consequências de leviandades ou de absurdos modos de pensar; em resumo, os efeitos de tudo quanto neste mundo fizemos contrário a boa razão – de outro lado vemos os frutos que se colhem na prática do bem, o proveito que resulta duma conduta coerente com os são instintos, ou a benéfica influência da virtude assim recebida no regaço duma mãe carinhosa como aprendida nos exemplos dum pai carinhoso.¹²⁸

A história do Conservatório Dramático da Bahia está dividida em dois momentos. A primeira fase durou de 1857 a 1874 e foi considerada por Bocanera Jr. a mais brilhante e áurea. Dez anos depois, em 1884, ele fora restaurado graças aos esforços de Constantino do Amaral Tavares, Frederico Lisboa, Frederico Marinho, João de Brito, Candido Leão, João Neiva e Silio Bocanera. Esta fase, porém, durou muito pouco já que no ano seguinte, em 1885, tornou a se extinguir.

¹²⁸ *Diário da Bahia*, 11 de março de 1861.

CAPÍTULO 2: Abram-se as cortinas que vem aí um novo teatro baiano!

2.1 Os fundadores do Conservatório Dramático da Bahia: suas atuações na sociedade e suas contribuições para a arte dramática.

O Conservatório Dramático da Bahia foi criado em um momento no qual havia um grande esforço, por parte da elite política e intelectual, voltado a civilizar a Província. Sendo assim, para que a Bahia se aproximasse das nações europeias, tidas como exemplo de modernização e civilidade, fazia-se necessário, dentre outras coisas, aperfeiçoar a arte dramática. De acordo com os Estatutos do Conservatório, isso deveria ser feito através de incentivos à promoção de composições e traduções de dramas a serem, oportunamente, representados, publicados e premiados.

Os fundadores dessa sociedade comprometiam-se a empreender todos os esforços ao seu alcance e tomar as medidas necessárias, a fim de elevar o teatro à altura digna da Província da Bahia. O número de sócios não deveria ser maior que cinquenta e, no ato de sua inauguração, em 17 de agosto de 1857, já contava com a presença de 24 pessoas. Dentre elas, estava o Frei Francisco da Natividade Carneiro da Cunha, homem voltado não só para os deveres religiosos como também para as causas políticas. Nascido em 30 de setembro de 1825, era filho do comendador tenente-coronel provedor da casa da moeda, Francisco Manuel da Cunha, e afilhado do Conselheiro de Estado, senador do Império, José Joaquim Carneiro Campos, o Marquês de Caravelas.¹²⁹

Aos 15 anos, entrou para o claustro para ser religioso beneditino e, em 1848, tornou-se sacerdote regular. Estudou, além de teologia, filosofia e matemática. Dedicou-se também à carreira jornalística, sendo redator-chefe de vários jornais e periódicos e, por vários anos, cronista-mor de sua congregação. Em 1855, Frei Carneiro da Cunha prestou serviços em várias cidades da Bahia, por ocasião da epidemia de cólera e foi também voluntário na Guerra do Paraguai, em 1865. Ao tornar-se capelão honorário do Arsenal de Guerra, fundou um curso de doutrina cristã e foi ainda pregador imperial e tenente coronel honorário do Exército brasileiro.¹³⁰

Outro nome que figura na lista dos primeiros sócios é Antônio Álvares da Silva. Baiano, nascido em 1831 ou 1832, foi doutor em medicina pela faculdade da Província da Bahia, onde também tornou-se opositor da sessão médica. Escreveu muitas memórias

¹²⁹ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893, v. 3, p. 60.

¹³⁰ Apontamentos biográficos: Frei Francisco da Natividade Carneiro da Cunha. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, nº 19, 1899.

e artigos sobre assuntos relativos à medicina, à história, à literatura e mesmo à política em vários jornais. Foi encarregado de escrever o juízo crítico do drama *Calabar* de Agrário de Souza Menezes, sobre quem escreveu também um elogio histórico que precede algumas obras publicadas deste autor.¹³¹

Frederico Marinho de Araújo era bacharel em direito assim como João Joaquim da Silva, que formou-se pela Universidade de Coimbra, foi ministro do Supremo Tribunal de Justiça e comendador da Ordem de Cristo. Na Bahia, exerceu os cargos de desembargador e depois presidente da Relação, além de ter sido Chefe de Polícia de 1843 a 1849. Escreveu índices alfabéticos das matérias às quais tinha aplicação à legislação pátria e, para o teatro, o drama *Camurahy*.¹³²

Bellarmino Barreto, nascido em 1840, apesar de ter se matriculado na Faculdade de Medicina para satisfazer a vontade dos seus pais, acabou, mais tarde, dedicando-se por inteiro ao jornalismo. Exerceu o cargo de escrivão da subdelegacia da freguesia de Santo Antônio e da delegacia do primeiro distrito da capital. Na imprensa, escreveu para o *Guaycuru*, para o *Jornal da Tarde* e fez também parte da redação da Revista Theatral do *Jornal da Bahia*, além de escrever alguns artigos para outros periódicos.¹³³ Para o teatro escreveu o drama *As três nobrezas* que, segundo Jayme de Sá Menezes, sofreu restrições por parte do crítico do Conservatório.¹³⁴

Outro sócio fundador de destaque foi Francisco Moniz Barreto. Nascido em Jaguaribe no ano de 1804, teria se preparado para matricular-se no curso de direito na Universidade de Coimbra, mas, ao declarar-se a guerra de independência na Bahia, ficara para lutar. Não se tem certeza desta participação, mas sabe-se que fez parte do batalhão baiano que foi à guerra da Cisplatina em 1826, tendo militado na Província do Rio Grande do Sul e regressado de lá em 1829.¹³⁵

Moniz Barreto apresentava-se como poeta-soldado e foi a pessoa que mais escreveu sobre o 2 de julho. Chegou a publicar dois volumes de poesias em 1855, mas a maior parte de sua produção ficou dispersa em jornais e revistas. Enquanto alguns de seus versos narravam a história da luta e os atos heroicos do povo, para manter viva a memória acerca daqueles acontecimentos, outros serviam como forma de protesto contra a situação em que passaram a viver os soldados que retornaram dos campos de

¹³¹ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. .p. cit, 1893, v. 1, p. 105-106.

¹³² Idem., p. 453-454.

¹³³ Idem., p. 388-389.

¹³⁴ MENEZES, Jaime de Sá. op. cit., 1983.

¹³⁵ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. Op. cit, p. 55-58.

batalha.¹³⁶

Além dos nomes já citados, aparecem também como sócios fundadores do Conservatório, Silio Boccanera, Frederico Lisboa, Gaspar Lisboa e Olímpio Rebelo. Grande parte desses homens esteve envolvida com a carreira jornalística e com a criação de dramas e comédias. Costumavam escrever nos jornais sobre os mais diversos assuntos, especialmente sobre literatura, política, história, medicina, religião e teatro.

Alguns destes dedicaram-se também à poesia, como foi o caso do já citado Francisco Moniz Barreto, considerado por muitos como um dos maiores poetas do Brasil e como grande repentista; e João Pedro da Cunha Valle, versado na língua latina e em todos os gêneros de literatura, principalmente na poética.

João Pedro da Cunha Valle nasceu na Cidade da Bahia em 3 de fevereiro de 1832. Era filho do professor João Pedro da Cunha Valle, empregado público e um dos líderes da independência e de D. Rita Felismina de Bulhões Valle. Logo na infância, desenvolveu decidida vocação para a pintura e poesia, de sorte que, estudando ainda geometria, pediu para servir gratuitamente na Repartição de Obras Públicas, tendo apenas 15 anos de idade. Formou-se em medicina no dia 18 de dezembro de 1854, tendo menos de 23 anos de idade, e, no ano seguinte, tornou-se médico da Armada.¹³⁷

Tendo retornado da Corte em junho de 1855, foi trabalhar na estação naval em consequência do aparecimento da cólera. Nessa época, quando nomeado pelo governo da Província para tratar dos pobres da freguesia do Pilar, aproveitou a oportunidade para estudar a moléstia e divulgar as suas observações sobre esta, bem como os resultados favoráveis que tinha alcançado. Em 1857, passou a dedicar-se exclusivamente à sua clínica, no distrito de S. Gonçalo dos Campos, do termo de Cachoeira, e já no mesmo ano participou da fundação do Conservatório Dramático da Bahia, chegando inclusive a enviar seu drama *Frei Cecílio ou o Segredo da Confissão* para avaliação da comissão de crítica dramática.¹³⁸

Sobre este drama, Cunha Valle afirmou que a sua motivação para escrevê-lo não teria sido o desejo de ostentar talentos, nem a ambição de glória. Sua inspiração para aquele trabalho teria vindo do Conservatório Dramático. Convidado para a sua instalação vira, com regozijo, darem-se as mãos, homens de reconhecido mérito social. Entusiasmado por estar entre eles, impusera à sua imaginação a criação de uma obra

¹³⁶ ALVES, Lizir Arcanjo. *O 2 de Julho na Bahia*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010.

¹³⁷ Notícia Biográfica. In VALLE, João Pedro da Cunha. *A Soberba: drama em 5 atos*. Imprensa Popular. Bahia: 1890.

¹³⁸ Idem.

dramática que provasse a seus consócios que, longe de conservar-se estranho aos bons sentimentos envoltos na fundação daquela sociedade, ele era zeloso de seus cargos e não desejava aparecer com os braços cruzados no seu local de trabalho. Escrevera aquele drama, portanto, para não parecer indiferente ou inerte.

Sua opinião a respeito de sua primeira composição era de que o drama era péssimo, porém, temendo “sofrer castigos rigorosos”, procurou justificar-se dizendo que ainda era novato na escola, ocupava o banco de aprendiz no “atheneu dos poetas”. Considerava sua atitude ousada, pois pelo desejo de escrever, entregava-se espontaneamente à sanha do carrasco, mas afirmava que aquilo era uma prova do progresso civilizador.¹³⁹

O drama foi aprovado pelo Conservatório na sessão de 22 de novembro de 1857 e, na crítica dele feita por Antônio Álvares da Silva, dizia que Cunha Valle pertencia à família dos poucos homens que ainda sabiam reagir contra a insuficiência literária das épocas em que viviam. Destacava ainda que

O frei Cecílio não deve ser encarado somente à luz de uma produção dramática, resvala por sobre a contingência do assunto em desenvolvimento um grande pensamento de reforma. O autor compreendeu felizmente que o segredo das obras dramáticas reside no equilíbrio do elemento épico sobre o elemento lírico.¹⁴⁰

Parece, no entanto, que o drama foi acusado de ofender à religião e à moral, mas venceu o autor tal acusação com a resposta que deu D. Romualdo Antonio de Seixas, arcebispo da Bahia, em 6 de junho de 1858, à carta que havia lhe endereçado juntamente com um exemplar. A respeito do merecimento da aprovação do drama, ele dizia:

No drama de V. S, os caracteres me parecem mui bem desenhados, e os sentimentos próprios das diversas situações, em que se acham os interessantes personagens, vítimas do infortúnio, expressados em uma linguagem natural, e por isso mesmo mais poética, que, a meu ver, não merece a sentença, ou anátema, a que V. S. alude em sua carta.¹⁴¹

Em 1861, Cunha Valle foi nomeado para o cargo de opositor da sessão médica e, neste mesmo ano, após a aprovação no concurso, compôs o drama *A Luxúria*, que sendo aprovado em 17 de julho de 1861, foi levado ao Teatro São João no dia 7 de outubro de 1868. O crítico responsável pela análise do drama foi Cincinnato Pinto da Silva, que assim se exprimiu a respeito do mesmo:

¹³⁹ Valle, João Pedro da Cunha. *Frei Cecílio ou o Segredo da confissão: drama*. Bahia, 1856.

¹⁴⁰ Notícia Biográfica. In VALLE, João Pedro da Cunha. op. cit., 1896, p. 10.

¹⁴¹ Idem., p. 11.

Vingar a excelência dos princípios conculcados pelo capricho e prepotência dos senhores do dia; salvar o que é generoso e nobre do naufrágio da corrupção, que campea altiva e impudente; fazer brilhar em todo o seu esplendor a verdade, fonte suprema do direito; apontar às gerações porvir os vícios, que corrompem o coração da sociedade, eis a missão sublime, que cabe ao poeta e eis, senhores, o drama do Sr. Dr. Cunha Valle.¹⁴²

Na opinião do crítico, o autor mostrara no trabalho o verdadeiro caminho, aquele que devia o homem trilhar, porque era o único que levava à felicidade. Dizia-se certo de que as plateias não iriam repelir a sua representação, pois a realidade da ideia encarnada no teatro era digna de apreço. Compôs ainda mais dois dramas: A Avareza e A Soberba. Neste último, a personagem principal é Virgínia, mulher que comete muitos crimes por conta de seu orgulho e arrogância.

As primeiras cenas do drama em 5 atos, se passam em Pernambuco no ano de 1844. Neste primeiro momento fica claro que Fernando, apaixonado por Virgínia, a via como um protótipo de virtudes, mesmo sendo alertado por seu amigo de que ela recebia cartas amorosas de outro homem e de que aquela mulher não amava a ninguém, mas gostava de ter adoradores, vassallos de sua formosura, para pisá-los e humilhá-los.

Percebendo que aquela mulher de fato estava disposta a humilhá-lo, ele decide se vingar casando-se com Mariana, já que sabia do amor puro e verdadeiro que dedicava a ele. Dizia que, através daquele matrimônio poderia purificar o seu coração, corrompido pela vertigem que passara e desinfetá-lo dos vícios que ameaçavam sua próxima ruína com os perfumes de suas angelicais virtudes. Virgínia, no entanto, sem querer perder o seu adorador, acaba impedindo a realização do noivado de Fernando e Mariana.

O tempo passa e, já em 1855, revela-se que Virgínia, mesmo ainda mantendo relações com o outro homem, não desistira de ter também Fernando a seu dispor e, sabendo que ele, agora juiz de direito criminal na Bahia, apaixonara-se de fato por Mariana, procura a todo custo afastar a sua rival.

Fernando comenta com Eduardo que Virginia apresentara-se a ele mais bela do que nunca e que assim também acontecia com outras coisas na vida, o mal sempre aparecia revestido de exteriores atrativos. Mas daquela vez seria diferente, não haveria de sucumbir às tentações.

A vilã tenta, sem sucesso, envenenar Mariana e Fernando declara-lhe que tudo aquilo era inútil, pois o louco que a adorava, havia reassumido a sua razão. Ela, no entanto, já havia matado mais duas pessoas para vingar o seu orgulho ferido e sendo

¹⁴² Idem., p. 12.

pressionada, confessa seus crimes sem demonstrar nenhum arrependimento. Ri da justiça dizendo que ainda tinha 12 escravos que poderiam lhe render um bom dinheiro para comprar a sua absolvição. Descobre logo em seguida, porém, que tais escravos estavam mortos. Com a chegada de Fernando, acompanhado de alguns soldados que deveriam levá-la presa, ajoelha-se a seus pés e morre.

O aspecto moralizante da obra fica expresso nos comentários finais de Fernando e Eduardo. O primeiro diz que a vítima da raiva morria ali de joelhos e o segundo, completando, afirma que era daquela forma que a mão poderosa do altíssimo costumava punir a soberba dos homens. Conclui-se, assim, que Cunha Valle, através desta história, procurava mostrar que a soberba humana levava à vingança e esta, por sua vez, à maldade. Este mal, no entanto, mesmo que disfarçado sob uma bela aparência, prejudicava a todos, inclusive àquele que o causava, reduzindo-o, no final, à humilhação e à morte, como penitência divina.

O fato de a história terminar em 1855 é bastante significativo, pois neste ano, a Bahia sofreu uma epidemia de cólera que vitimou uma parcela significativa da população. Pode-se, portanto, interpretar que o autor buscou mostrar que não somente a bactéria matava, mas também o ser humano, em função de sentimentos e atitudes negativas, tidas como bárbaras e incivilizadas.

Cunha Valle era liberal na política e fora membro do Instituto Histórico Provincial e presidente do Conservatório Dramático da Bahia. Durante o tempo em que assumiu este posto, correspondeu-se algumas vezes com o Presidente da Província para tratar de assuntos referentes àquela instituição. Em 17 de fevereiro de 1867, enviou-lhe um exemplar dos Estatutos do Conservatório, que tinham acabado de sofrer uma reforma, para que ele pudesse aprová-los, se assim julgasse conveniente.

Outra correspondência, datada de 12 de abril do mesmo ano, chama especial atenção em função do conteúdo abordado, que parece ter incomodado bastante Cunha Valle. Aí ele comentava que lhe havia sido entregue um requerimento, no qual o presidente da Sociedade Dramática 25 de março, Joaquim José Bezerra, queixava-se do que chamava de imposição do Conservatório, que exigiu que nenhum artista entrasse no palco sem prestar antes o exame de língua vernácula e de declamação.¹⁴³

O presidente do Conservatório alegava, no entanto, que aquilo não era uma imposição dos seus sócios, mas sim uma ordem estabelecida no Regulamento do Teatro

¹⁴³ APEB: Seção de arquivos coloniais e provinciais. Série: Instrução Pública. Dossiê sobre o teatro São João: Maço 4074: 1867

Público de São João, datado de 23 de fevereiro de 1861.¹⁴⁴ Além disso, ele ressaltava também que aquela não era uma exigência arbitrária e caprichosa, mas sim uma medida salutar, inspirada na experiência e “ditada pelo interesse da arte em prol dos mesmos artistas”. Mesmo que assim não fosse, dizia ele, bastava ser uma lei da província para ser cumprida tanto pelo Conservatório como pelos artistas.

Cunha Valle afirmava na correspondência que o Regulamento não podia ser, de forma alguma, deferido, pois julgava aquele pedido absurdo, visava apenas um privilégio para o desrespeito da lei em proveito próprio. Segundo lhe constava, nenhuma empresa subsidiada, de 1861 até aqueles dias, admitiu no palco pessoas que não eram artistas, mas, pelo contrário, tais empresas buscaram contratar na província e fora dela artistas já conhecidos e com longa prática. Para ele, se era proibido exercer medicina sem diploma, ocupar cargos da magistratura sem pergaminho do bacharelado, ser engenheiro sem carta que o provasse a desempenhar certos empregos sem aprovação do concurso, era lógico que o governo não podia conceder o Teatro Público senão àqueles que eram artistas.

A grande questão neste caso era o fato de não ser considerado artista quem nunca havia representado, a menos que a autoridade competente, que era o Conservatório Dramático, tivesse reconhecido que a pessoa estava habilitada. Se não fosse assim, em sua opinião, o teatro da Província em breve estaria entregue a simples curiosos, na mesma situação de “qualquer pobre teatrinho particular”. Ele ressaltava na correspondência que não era objetivo do Conservatório perseguir os artistas nacionais, mas, pelo contrário, seus esforços voltavam-se para aperfeiçoar e desenvolver a literatura dramática da Província. Se o governo tinha um edifício público destinado para o teatro e com o qual fazia despesas, era porque dali resultavam as vantagens de oferecer ao povo um divertimento lícito e, ao mesmo tempo, moralizante. Nenhuma destas vantagens, no entanto, seriam obtidas quando representassem pessoas que não eram artistas.

O Conservatório não pretendia sujeitar os examinados a altas questões de gramática filosófica. Para aqueles intelectuais ali reunidos, era necessário que ele, pelo menos, não cometesse erros indesejáveis de prosódia ou “barbarismos insuportáveis de

¹⁴⁴ O artigo 1º deste Regulamento determinava as condições sob as quais deveriam ser formulados os contratos pelos quais os artistas se obrigavam a fazer parte da companhia do teatro de São João. No parágrafo 8º estava estabelecido que “Nenhum artista fará sua estreia na cena sem que passe pelo exame de língua vernácula e de declamação perante o Conservatório”. No parágrafo seguinte, ficava evidente a importância dada a este fato pois, caso o artista fosse reprovado no exame, ficaria impossibilitado de ser contratado por um ano.

sintaxe”. Se assim acontecesse, o teatro não só não estaria sendo, como em toda parte, escola de língua vernácula, como também prejudicaria até o jogo cênico.

Cunha Valle faleceu no dia 20 de junho de 1869, com 37 anos de idade. Tendo morrido sem fortuna e deixado cinco filhos. No mesmo ano foi feita uma petição pelo Conservatório Dramático solicitando do Presidente da Província, a autorização para realização de um espetáculo no Teatro São João em benefício de seus filhos. O espetáculo aconteceu e nele também foram recitadas algumas poesias.

Pode-se afirmar que João Pedro da Cunha Valle e Agrário de Souza Menezes foram dois dos membros mais ilustres do Conservatório Dramático da Bahia. Ambos mereceram a colocação de seus retratos no salão nobre do Teatro São João, o primeiro no dia 15 de agosto de 1873, quando se comemorava o 15º aniversário de fundação do Conservatório e em cuja ocasião foi proferido um notável discurso biográfico por Domingos Guedes Cabral e o segundo em 15 de agosto de 1866, também por ocasião da comemoração do aniversário do Conservatório.¹⁴⁵

2.2 Agrário de Souza Menezes, o idealizador do Conservatório.

Residente no largo do Terreiro de Jesus, Agrário cresceu em um ambiente que, talvez, muito tenha contribuído para sua dedicação posterior às letras, às artes e à política. Enquanto no exterior de sua casa estavam o colégio dos jesuítas, a primeira biblioteca do Brasil e as escolas de artes, filosofia e medicina, durante a infância, ele viu no interior de seu lar, reuniões familiares que contavam com poetas, artistas, escritores, políticos e outras personalidades ligadas à literatura, à medicina e ao direito. Cresceu no meio dos saraus organizados por seu pai, nos quais muito se falava da pátria. Poetas e dramaturgos como Francisco Moniz Barreto, Constantino do Amaral Tavares, Cunha Vale e outros amigos da família ali marcavam presença declamando poesias, recitando versos improvisados que, na grande maioria das vezes, tinham caráter cívico e patriótico. Além das reuniões que contavam com artistas, via acontecer também, em sua casa, conversações políticas nas quais se discutiam os rumos do país.¹⁴⁶

Na juventude, dedicou-se aos estudos de clássicos gregos e latinos, portugueses, ingleses e franceses, ao lado das leituras dos clássicos do direito. Interessava-se também

¹⁴⁵ Tinha o retrato a seguinte inscrição: O Conservatório Dramático agradecido ao seu ex-presidente o Dr. João Pedro da Cunha Valle.

¹⁴⁶ MENEZES, Jaime de Sá. op. cit., 1983.

por economia política, sociologia, direito comercial e pelas línguas alemã e italiana. Ainda em Recife, onde estudou direito, deu início à sua carreira de escritor, publicando sátiras, artigos e críticas literárias nos jornais, bem como poemas épicos, poesias líricas e elegias. Por ser assíduo frequentador do teatro, começou a dedicar-se também à dramaturgia. Sua primeira obra, “Matilde”, foi escrita quando ainda tinha 19 anos, durante as férias da faculdade.

Formou-se aos 20 anos, juntamente com 17 baianos, e voltou para Salvador onde instalou um escritório de advocacia. Assim como acontecia no Rio de Janeiro, na Bahia, a imprensa também era um caminho a ser trilhado por intelectuais e políticos. Vendo nos jornais um veículo para suas ideias, Agrário de Menezes, assim como outros membros do Conservatório Dramático da Bahia, colaborou com os seguintes jornais baianos: *Jornal da Bahia*, *O País*, *Diário da Bahia*, *O Povo*, *A Semana*, *A Marmita*, *A Opinião*, *O Norte*, *O Prisma*, *Correio Mercantil*, *Noticiador Católico*, *Caixeiro Nacional* e *Guaycuru*. Foi também fundador do *Jornal da Tarde* e de *O Direito*, além de ter colaborado com alguns jornais de Pernambuco e do Rio de Janeiro.

Em 1855, participou da fundação da Sociedade Ensaio Literário. No discurso recitado no dia da sua instalação, Agrário de Souza Menezes disse que a literatura abrangia diversos ramos do conhecimento e que isso, juntamente com o fato exercer uma influência benéfica no corpo social, evidenciava devidamente o “progresso da inteligência” neste campo.¹⁴⁷

Comparando a literatura com algumas ciências, ele comentava que, enquanto umas possuíam limites em seu contínuo desenvolvimento, a literatura sempre caminhava, porque não era composta de uma só ciência, de uma só arte nem de uma só doutrina. A literatura se incumbia do sagrado mister da “guarda avançada da civilização”, missão grandiosa e sublimada visto que dela dependia o melhoramento das faculdades do espírito e a solução de muitos problemas sociais.

Há uma crítica em seu texto àqueles que, em toda parte, se preveniam contra ideias novas, “como se seu aparecimento fosse marcado com o selo das subvenções sociais”. Porém, apesar do levante dos espíritos da reação, da relutância dos conservadores, a literatura saía vitoriosa, pois a conservação não passava de um “paralogismo grosseiro”, enquanto o progresso mostrava-se uma “verdade sagrada”.

¹⁴⁷ Discurso recitado pelo Sr. Dr. Agrário de Souza Menezes na instalação da sociedade Ensaio Literário em 06/05/1855. *Jornal da Bahia*, 12 de maio de 1855.

Citando um crítico moderno, ele dizia que, assim como o mundo político, o mundo literário tinha suas inevitáveis transformações. Isso poderia ser explicado pelo fato da literatura consistir na expressão da sociedade e, desta forma, as mesmas causas que mudavam a face de uma sociedade, mudavam igualmente a face da literatura. Porém, ela que, inicialmente, parecia forte e invulnerável, como o progresso, tinha um inimigo terrível que ia, aos poucos, minando-lhe os fundamentos. Esse inimigo não era “o julgo ferrenho de instituições aborridas”, “não era a miséria, nem a desesperação”, mas sim o indiferentismo. Esse indiferentismo era, para ele, a imagem da morte e era ainda mais funesto quando partia dos próprios representantes da literatura, pessoas que não conheciam outro poder senão o interesse e não respeitavam outra lei que não fosse o egoísmo.

A união dos membros da sociedade Ensaio Literário surgia então como força para a resistência a essa indiferença. O objetivo era investir na edificação de uma memória pátria e, para que isso se tornasse possível, ele pedia, citando o autor do Emílio: “Demos às nossas virtudes toda a força que outros dão aos seus vícios” e, assim, Deus abençoaria os seus esforços.¹⁴⁸

Em 1856 elegeu-se deputado à Assembleia Provincial Legislativa da Bahia, pelo partido liberal, assim como seu pai, que se elegera seis vezes consecutivas. Neste mesmo ano, em dezembro, ficou sabendo de um concurso promovido pelo Conservatório Dramático Brasileiro, sediado no Rio de Janeiro. O prêmio para o vencedor seria de 300 réis, mais o diploma de sócio efetivo da instituição.¹⁴⁹ Tal notícia serviria de incentivo para que escrevesse aquela que é considerada sua obra prima no gênero teatral: *Calabar*.

2.2.1 A criação e a repercussão do drama *Calabar*

De acordo com o programa do concurso divulgado pelo Conservatório Dramático Brasileiro, os escritores que quisessem concorrer deveriam enviar a obra para o secretário da instituição até o dia 31 de dezembro de 1856, juntamente com uma carta lacrada. O julgamento seria feito por uma comissão composta por três membros, nomeada pelo presidente, que se encarregaria de emitir parecer sobre cada uma das composições. Seria admitida qualquer composição dramática escrita na língua nacional

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Conservatório Dramático. *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de dezembro de 1856.

e que ainda não houvesse subido à cena, sendo, porém, preferida as obras de autores nacionais sobre assunto brasileiro.¹⁵⁰

Para esse concurso, Agrário de Menezes enviou sua obra *Calabar*, um drama em verso e em 5 atos. Na carta que acompanhava a composição, o autor afirmava que o drama tinha sido composto quase de “afogadilho”, pois outras preocupações, políticas e literárias, teriam absorvido toda a sua atenção e, somente naqueles últimos dias ele pôde dedicar-se a tal objeto.¹⁵¹ Este fato é usado como uma justificativa para os possíveis defeitos que poderiam ser encontrados e que, segundo o autor, podiam, muitas vezes, obscurecer e amesquinhar a matéria.

Na carta enviada juntamente com o drama, ele destacava, dentre outras coisas, a importância da nacionalidade, para ele parte integrante das inspirações da dramaturgia. Não por acaso, portanto, o tema escolhido para sua composição foi o nacional. Mas isso não bastava. Para que se tornasse mais interessante o fez também histórico, buscou algum passo ou incidente notável e aproveitou-se dele para o desempenho de sua tarefa, fez da história o seu ponto de partida e a interpretou. Apanhou aqueles acontecimentos a que se propunha dramatizar, desenvolveu os seus elementos, mostrou as suas faces, as suas origens e as suas consequências.

Na hora de escolher a época em que se passaria a história, remontou-se ao período colonial, pois, para ele, quanto mais remota a cronologia, mais curiosa. Foi aí que se deparou com a figura de *Calabar* e a viu como verdadeiramente dramática, escolhendo-a então como tema de sua composição.

Domingues Fernandes *Calabar* foi um mulato nascido em Alagoas, educado por jesuítas, e logo um dos primeiros a se apresentar para a resistência aos holandeses. Em 1632, passou a lutar ao lado dos invasores ao descobrir que Maurício de Nassau propunha um tipo de colonização que lhe era conveniente. Por ser grande conhecedor do território, sua colaboração acabou mudando os rumos da luta e ampliando a penetração holandesa.¹⁵²

Para Agrário de Menezes, *Calabar* tinha sido um trãnsfuga famoso porque devia à justiça. Na sua interpretação, porém, não teria mudado de lado por este motivo, mas sim por vontade de vingança contra um rival.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ MENEZES, Agrário de Souza. Carta dirigida ao Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. In *Calabar*. Bahia: Typografia do Bazar, 1888.

¹⁵² GUERRA, Flávio. *Uma aventura holandesa no Brasil*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1977.

Este drama, uma vez desenvolvido, assumiu grandes dimensões ao dar à imaginação e à história o que a cada uma pertencia por direito. Assim, se não tinha sido a natureza do assunto, fora o preceito do fim moral que o tinha levado a tão longe. Ele afirmava que não pudera pairar apenas sobre as datas famosas da história, achou necessário tocar em parte dessas tradições que refletiam o lustre dos feitos passados, por isso, episodiou não apenas a ação principal, mas também deu lugar às memórias e aos contos, que supôs de interesse à curiosidade nacional.

Menezes sustentava, na carta, a convicção de que competia também à literatura, oferecer problemas às investigações da ciência. Sendo problemas morais ou sociais, a literatura poderia ou não resolvê-los, mas cabia a ela propô-los. Falava isto porque, em Calabar, procurou cingir-se da verdade dos fatos até o ponto em que isto não o forçou a invadir os domínios da imaginação.

Ao tratar da forma como o drama foi escrito, ele comentava que, em nome da escola moderna, cujos princípios estavam sendo transpostos e decompostos, alguns indivíduos pareciam querer inculcar o uso exclusivo da prosa, se não para todos os gêneros da literatura, pelo menos para o dramático, mas que ele, ao contrário disto, preferiu o verso. Esta escolha teria se dado primeiramente porque ele entendia que, com a metrificação não se prejudicava o pensamento, fazia com que ele se desenvolvesse, já que o poeta servia-se dela como instrumento auxiliar. Para ilustrar esta afirmação ele cita a fala de Lopes de Mendonça, segundo a qual “as emoções da alma traduzidas pela palavra e embaladas pela harmonia, pela formosura das imagens e pela música da eloquência, devem atrair o público, e dar à arte mais esfera”.¹⁵³

Isso não significava dizer que a prosa deixava de corresponder aos fins morais e sociais do drama. Pelo contrário, em alguns casos ele era inclusive preferível. O que Menezes queria dizer era que uma coisa não excluía a outra.

Outro motivo para a escolha do verso teria sido o fato de que, segundo o raciocínio do autor, aberto um concurso para premiar a composição considerada de maior merecimento pelo Conservatório, suscitava-se, quase inevitavelmente, a ideia de empregar os esforços possíveis para, assim, vencer maiores dificuldades e garantir um melhor resultado.

¹⁵³ Idem., p. 31.

Menezes afirmava que ele, que era liberal na política e na literatura, distinguia naquela a utopia dos demagogos e nesta, os devaneios dos ultrarromânticos, o que muito explicava suas escolhas na hora de compor.

Ao encerrar a carta, pedia desculpas pela falta de tempo para trabalhar com mais cuidado, tanto no drama como na redação daquelas linhas, porém, garantia que havia se empenhado o quanto pôde para corresponder à expectativa do Conservatório e tornar-se digno da subida honra com que ele prometia premiar os esforços e os cuidados dos poetas nacionais.

Segundo o *Diário do Rio de Janeiro*, no início de 1857, havia 11 obras inscritas no concurso, sendo elas, além de *Calabar*, *A Espada e a Lyra*, *O Cedro Vermelho*, *O Renegado*, *A esposa d'alem Túmulo*, *Claudio Manuel*, *Arizd Kumurahy*, *Sancha*, *Os Traidores da Pátria*, *Uma Trivialidade ou O gênio e a Honra* e *A Cruz de Ouro*. Porém, as duas primeiras tinham sido retiradas do concurso antes que fosse publicado o resultado final.

De acordo com o que consta do jornal *O Globo*, de 1876, Agrário de Menezes teria retirado *Calabar* em função da demora do Conservatório em deliberar acerca do mérito dos diversos dramas que lhe foram enviados. Ele então retirou o seu drama do concurso para que fosse representado na Bahia pelos estudantes da Faculdade de Medicina, a 7 de setembro de 1857, mas, segundo o mesmo jornal, até aquele momento ainda não tinha sido levado à cena.

Quando o conselho do Conservatório Dramático Brasileiro finalmente se reuniu, no dia 19 de novembro de 1858, para ouvir a leitura dos pareceres da comissão encarregada de examinar as peças, depois de discutir sobre o merecimento de cada uma das composições analisadas, o júri chegou à conclusão de que nenhuma delas deveria obter o prêmio proposto, “visto que o fim do Conservatório era favorecer o desenvolvimento dramático galardoando o autor de uma boa composição, e não a da menos má das peças inscritas”.¹⁵⁴

Para os componentes daquele conselho, a única obra que mereceria tal prêmio seria *Calabar*. Como a obra tinha sido retirada do concurso, Felix Martins propôs que fosse mandada para Agrário de Menezes uma felicitação pelo merecimento real do drama de sua composição, exprimindo-lhe o Conservatório o sentimento que teve por não poder conferir-lhe o prêmio “a que teria inquestionável direito”.

¹⁵⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de novembro de 1858.

Nesta felicitação, datada de 21 de novembro de 1858 e assinada por Antônio Luiz Fernandes da Cunha, Primeiro Secretário do Conservatório Dramático Brasileiro, está dito que o Conselho Administrativo daquela associação havia decidido que fosse indicada na ata da sessão do dia 19 daquele mês, uma menção honrosa e que, ao mesmo tempo, fosse enviada ao autor de Calabar, aquela felicitação pelo merecimento literário e artístico do drama em verso por ele composto. Está também expresso aí que se sentia muito por não poder galardoá-lo com o prêmio prometido à melhor das composições inscritas e rogava-se a Agrário de Menezes, que ele levasse “sua condescendência ao ponto de aceitá-la como um testemunho solene da simpatia e do apreço que o mesmo Conservatório consagra ao belo talento” de que ele era dotado.¹⁵⁵

À vista daquela deliberação do júri dramático, o Conservatório iria restituir ao governo imperial, a quantia que ele havia posto à sua disposição para reforçar o prêmio prometido e agradecer à empresa do Gymnásio, a oferta que fizera de um benefício em favor do autor da composição escolhida.

A história do drama Calabar começa com a conversa de dois soldados na qual comenta-se que uma bela e formosa moça, certa noite, havia procurado por Calabar exigindo dele o corpo de seu pai, que havia morrido na guerra. Ela chamava-se Argentina e, a partir daquele momento, Calabar promete-lhe cuidar dela como um pai. Esta moça, tempos depois, pensa em seguir Faro, o homem a quem amava, porém deseja antes de partir, falar com Calabar.

Faro a adverte de que aquele homem não consentiria com a sua partida, pois ao contrário do que ela pensava, seu afeto por ela não era de um pai, mas sim de um homem encantado por sua beleza virgem. Argentina não acredita e decide esperar por Calabar para pedir-lhe sua benção. Caso ele se recusasse a dá-la, aí sim partiriam.

Quando Calabar fica sabendo do sentimento dos dois, declara-se a Argentina dizendo que a amava e irrita-se ao ouvir dela que apenas o adorava como uma filha. Avisa-lhe que se ela não podia ser dele, também não seria de mais ninguém, jurando Faro de morte.

O discurso inicial de Calabar era de que se devia extinguir do peito o amor, pois aquele sentimento, para um soldado, era fatal, cegava os olhos. Devia-se amar apenas a glória, a liberdade e a pátria. Porém, logo depois, ele afirma que tudo aquilo era menor

¹⁵⁵ Felicitação dirigida pelo Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, ao Dr. Agrário de Souza Menezes, auctor do drama intitulado – Calabar. In Bibliografia: duas obras dramáticas de Agrário de Souza Menezes. *O Globo*, 30 de outubro de 1876.

que o amor e que seria capaz de tudo pela mulher que amava. Quando percebe que Argentina fugira de casa para encontrar-se com Faro, fica furioso e diz a si mesmo que, a partir daquele momento, todos deviam temer, lusitanos e holandeses. Em seu raciocínio, querer a morte do português não era traição, pois ambos os países roubavam-lhes a pátria.

Durante a fuga da casa de Calabar, Faro é atingido por um tiro e Argentina é feita prisioneira dos holandeses. Estes a interrogam a respeito dos planos dos lusos, mas ela recusa-se a falar, pois, caso os informasse acerca daqueles projetos que tinham por fim guardar e defender a pátria, estaria agindo contra os seus, atraindo-os. Comenta que aquele era um preço muito caro a se pagar pela sua liberdade e que o sangue que corria em suas veias era aquele do indígena valente que, pelo seu país, perdeu a vida.

Calabar, por vingança, decide aliar-se aos holandeses e lhes dá como garantia a sua espada, aquela que tantas vezes havia se banhado do sangue holandês. Certa vez, ao entrar numa fortaleza, encontra preso Jaguarari, o pai de Argentina. Os dois se abraçam como grandes amigos e Calabar conta-lhe que agora estava lutando contra os portugueses, aqueles ingratos que tantos males haviam feito ao amigo indígena, logo ele que, com sua tribo, tinha ido defendê-los e agora estava por eles condenado. Calabar diz não saber de Argentina e se defende quando acusado por Jaguarari de traidor da pátria. Afirma que os seus eram somente os brasileiros, aqueles como ele, indígenas da terra, senhores de um país imenso, reduzidos a servos de estrangeiros. Para ele, não havia grandes diferenças entre holandeses e lusitanos, já que ambos eram aventureiros sedentos de ouro e de riquezas.

O objetivo de Calabar era convencer Jaguarari a aliar-se aos holandeses. Contrariando o que havia dito anteriormente, mostra-lhe Argentina e diz que se partisse com ele, poderia ter sua filha em breve. Jaguarari, no entanto, recusa-se a segui-lo e Calabar ordena a entrada dos soldados para tomar a fortaleza. Após a vitória holandesa, Calabar dá liberdade a Jaguarari. Ele, inicialmente, decide ficar ao lado de sua filha, mas a pedido dela, volta para sua tribo com o intuito de juntar-se aos portugueses e, desta forma, libertar a ela e a pátria.

A traição de Calabar gera discussões entre os soldados da causa lusitana que começam a questionar o que motivava aquelas pessoas a continuar ali na guerra. Existiria de fato amor à pátria? É aí que entra em cena Jaguarari e sua tribo dizendo estar disposto a esquecer tudo o que os lusitanos fizeram a ele e ajudar na guerra em nome da liberdade da pátria e de sua Argentina. Faro fica feliz ao ouvir o nome de sua

amada e saber que ela estava viva.

Após a chegada dos indígenas, todos saem para a guerra enquanto Faro, juntamente com poucos soldados, fica para proteger as famílias que os acompanhavam. Neste momento, Calabar, juntamente com Argentina, aproxima-se do acampamento para sondar a quantidade de pessoas que havia por ali. O encontro dos três acaba resultando na morte de Faro, no aprisionamento de Calabar e na loucura de Argentina que, ao invés de chorar sobre o corpo do homem amado, dá uma grande gargalhada.

Na prisão, Calabar pensa em sua história, desde sua infância até aquele momento. Lembra-se do pranto de sua mãe, já prevendo seu futuro, do rosto esquelético da fome e do dedo cruel que apontava a cor que tinha, como que recordando a cor do seu destino. Conclui que não havia lugar no mundo para o mulato, além do que lhe apontava o cativo. A sua sentença estava dada, teria sua cabeça decepada pelo carrasco perante a multidão, seu corpo esquartejado e depois, na praça, seria jogado numa fogueira e reduzido a cinzas.

Jaguarari aparece para libertar Calabar, diz que queria retribuir a liberdade que lhe dera naquela fortaleza. Antes de partir, porém, Calabar conta-lhe toda a história com Argentina e diz-lhe, inclusive, que a havia desonrado e que, se estava desprovida de razão, era porque tinha visto aos seus pés, o amante morto por ele. Jaguarari imediatamente parte em direção a Calabar dizendo que ele devia morrer, mas é interrompido pelo padre que lá estava para ouvir sua confissão e perdoar os seus pecados. Calabar questiona de que valeria a absolvição se, de qualquer forma, ele teria que morrer e não mais veria Argentina, sua verdadeira fonte de felicidade. Insiste então para que o padre se retire, pois mesmo que Deus o perdoasse, os homens o fariam subir ao cadafalso.

A sós, ele comenta que tudo o que desejava era o perdão de Argentina e para isso seria capaz de ajoelhar-se diante dela e banhar seus pés com águas de seu pranto. Ela entra em sua cela e, ao ouvir sua voz, dá uma gargalhada. Em seguida, caindo em si, exclama o quanto Deus estava sendo justo punindo-o com aquela condenação. Chama-o de assassino da pátria e algoz da honra. Ele assume diante dela todos os seus crimes e implora por seu perdão. Lembra-lhe que, apesar de todo o mal que lhe causara, havia sido ele que a protegera quando, achando que seu pai havia morrido, lhe pedira ajuda, e que havia sido por ela que manchara sua memória e sua fama, passando para o lado dos holandeses.

A hora da morte vai se aproximando, repete-se pela terceira vez a sentença e,

então, desesperado, Calabar ajoelha-se aos pés de Argentina e pede-lhe perdão. Ela pergunta ao padre se Jesus Cristo seria capaz de perdoá-lo e este responde que sim. Seu pai também chega e pede-lhe que o perdoe, pois ele também assim havia procedido. Ela então, por fim, exclama: “Perdoo-te, infeliz!”.

Após ouvir estas palavras, ele volta-se ao padre e pede perdão a Deus. O padre responde que o absolvira em seu nome. Finalmente, sendo levado, ele despede-se de Argentina e do mundo e depois, com entusiasmo, deseja que a pátria conquiste sua liberdade.

O drama foi lido na sessão do Conservatório que aconteceu no dia 7 de março de 1858 e mereceu muitos aplausos. O membro escolhido para elaborar o juízo crítico a respeito do drama foi Antônio Álvares da Silva, que assim o fez e apresentou perante os demais sócios da instituição. Nesse parecer, o censor chamava atenção para o fato do autor da obra ter visto na imperfeita história pátria, fatos de elevado quilate, pois nem o mais exato e imparcial historiador daquele momento sabia o motivo que levava Calabar a aliar-se aos holandeses. Agrário de Menezes se propunha a corrigir essa omissão histórica não com vilania, mas com afeto, mostrando um Calabar que trai os portugueses não por questões políticas, mas por amor.¹⁵⁶

Antônio Álvares da Silva dizia que não tinha a intenção de pedir a piedade para o infortúnio que marcava o nome de Calabar, desejava apenas que não fossem esquecidas as condições que o dominavam decorrente do fato de ter sido educado ao luzir das lâminas de ferro, o que o teria deixado acostumado a exigir afeto com a força e a comprar direitos com o sangue. Para ele, em certas naturezas, o amor era o primeiro degrau do heroísmo; em outras, a última razão do crime.

Ao comentar a respeito da reação do público, Silva dizia que aquele homem que se saciava excessivamente do crime, posto em cena, talvez fosse repulsivo, já que a perversidade exagerada não despertava piedade, mas indignação e isso, como todos sabiam, não civilizava. Mas, por outro lado, havia no enredo um corretivo, Calabar não saía impune, mas pagava com a própria vida seus crimes.

A personagem Argentina lhe chama a atenção em dois momentos especiais: primeiro, quando ela repele com toda a energia a proposta que lhe fazem os holandeses, de trocar informações a respeito dos exércitos lusitanos pela sua liberdade e, depois, quando suplica a Faro, no momento da sua morte, que não a abandone, pois não tinha

¹⁵⁶ SILVA, Antônio Álvares da. Juízo Crítico lido perante o Conservatório Dramático da Bahia. In *Calabar*. Bahia: Typographia e livraria de E. Pedroza, 1858.

mais ninguém no mundo que a protegesse. Jaguarari, por sua vez, é visto pelo censor como corajoso e dedicado, visto que colocara a honra de seu juramento acima dos interesses, dos ódios e dos sofrimentos pessoais.

Finalizando o juízo crítico, Antônio Álvares da Silva afirma que havia se esforçado o quanto pôde para fazer o elogio daquela produção dramática, na qual encontrara dois bem lapidados cristais de raro primor: o pensamento literário, que regia em favor da história pátria, e o pensamento social. Ressaltava, contudo, que a beleza dos versos e a pintura viva dos principais caracteres não encobriam certo exagero no desenvolvimento legítimo das paixões. Este fato, no entanto, era aceitável, pois em sua opinião,

Pôr uma ação dramática ao nível vulgar de realidade é amesquinhar-lhe o interesse, é desvirtuar-lhe o fim moral. O teatro, rigorosamente, é uma câmara óptica, onde, pelo poder da imaginação, as paixões devem ser desenhadas com traços gigantescos, e todavia, reais; onde é mister exaltar em toda a latitude possível o vício para afogar mais tarde nas trevas da punição ou acordar a virtude, tímida e casta, das lágrimas do sacrifício.¹⁵⁷

O enredo do drama e o juízo crítico do membro do Conservatório levantam algumas questões interessantes sobre a figura de Calabar criada por Agrário de Menezes. Há uma discussão, por exemplo, a respeito da ideia de pátria, que aparece em vários momentos do drama e possui sentidos distintos.

István Jancsó e João Paulo G. Pimenta trabalham com as ideias de pátria e nação a partir da declaração de Cipriano Barata, segundo a qual ele e seus companheiros da província da Bahia e de São Paulo, ao tomarem assento no Congresso de Portugal, objetivavam defender os interesses de sua Pátria, do Brasil e da Nação, em geral. Neste caso, a pátria seria o lugar de origem, o da comunidade que o elegeu para representá-lo nas Cortes, ou seja, a Bahia. O país seria o Brasil e a Nação seria a portuguesa.¹⁵⁸

Inicialmente, ao afirmar que tanto lusitanos como holandeses haviam roubado-lhe a pátria, Calabar parece estar falando desse lugar onde se nasce. Em outra cena, porém, ao defender-se da acusação de “traidor da pátria” ele afirma que os seus eram somente os brasileiros, aqueles como ele, indígenas da terra, senhores de um país imenso, reduzidos a servos de estrangeiros. Nesta fala, mais do que um lugar, Calabar

¹⁵⁷ SILVA, Antônio Álvares da. Juízo crítico lido perante o Conservatório Dramático da Bahia. In: MENEZES, Agrário de Souza. Calabar: drama em verso e em cinco atos. Bahia: Typographia do Bazar, 1888, p. 228.

¹⁵⁸ JANCÓS, István e PIMENTA, João Paulo G. Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira). In: Mota, Carlos Guilherme (org). *Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000)*. Formação: histórias. 2 Ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 129-175.

parece querer abranger também o povo que nele vive e a história que possuem em comum.

O vocábulo “pátria”, segundo Fernando Catroga, pode ter sua genealogia ligada a Homero, onde *patra*, *patris* e seus derivados remetem a “terra dos pais”. Desta forma, o termo possuiria uma semântica que englobaria, tanto o enraizamento natalício, como a fidelidade a uma terra e a um grupo humano identificado por uma herança comum, real ou fictícia.¹⁵⁹

De acordo com Catroga, ao privilegiar a origem e a herança, a pátria seria, sobretudo, memória, e, com isso, teria intrínseco em si uma forte carga afetiva. Sendo assim, ao se falar em pátria, tanto a população como o território tenderiam a se sobrepor ao Estado, ou seja, à faceta institucional.

Esta definição, por sua vez, se aproximaria mais do conceito de nação, cuja ideia, segundo Jancsó e Pimenta contemplaria duas variáveis definidoras da comunidade cuja natureza se pretenderia expressar: a herança (história e memória) e o território.

Este sentido estaria presente também nas falas de Argentina e Jaguarari que como representantes dos povos indígenas, ao contrário de se voltarem contra os colonizadores, mostravam sua fidelidade a eles, sendo capazes inclusive de abrir mão de sua liberdade e de seu orgulho para dedicar-se a salvar a pátria, que aqui mais parece estar se referindo a ideia de Nação portuguesa.

A partir da análise do sentido de pátria para Calabar, fica evidente que o autor do drama colocava a culpa da traição dele no amor não correspondido que sentia por Argentina. Sua questão não era política, pois para ele, a mudança de lado na guerra não significava traição à pátria, parecia ter sua consciência bem tranquila em relação a isso. O que realmente lhe afligia e preocupava era o perdão de Argentina. A forma violenta como agia vinha de sua história de vida, a forma e as circunstâncias em que fora educado e até mesmo a sua cor são usadas para justificar suas ações já que, conforme afirmava, não havia lugar no mundo para um mulato.

No desfecho do drama fica clara a sua grande mensagem, o “toque civilizador” que favorecia a sua aprovação pelo fato de fazer do teatro, um local onde se poderia aprender a partir dos exemplos levados ao palco. Calabar, antes de mais nada, é obrigado a pagar com a sua vida todos os crimes por ele cometidos, o que mostrava à

¹⁵⁹ CATROGA, Fernando. *Pátria e Nação*. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/cedope/files/2011/12/P%C3%83%C2%A1tria-e-Na%C3%83%C2%A7%C3%83%C2%A3o-Fernando-Catroga.pdf>. Acesso em 03/09/14 às 17:45.

plateia as consequências de tais faltas. Porém, outra grande preocupação do autor é mostrar o arrependimento do personagem, não em relação à pátria, porque antes de morrer ele clama pela sua liberdade, mas em relação à mulher que amava.

Ainda sobre o tema do drama, a guerra contra os holandeses, é importante observar que, do ponto de vista histórico, para Agrário de Menezes, havia algo que a relacionava com as lutas posteriores pela independência: o princípio de resistência. Este raciocínio fica evidente em um discurso feito por ele em uma sessão do Instituto Histórico da Bahia, na qual se discutia a respeito dos elementos deixados pelos holandeses no Brasil para a sua civilização.

O primeiro a discursar sobre o assunto foi frei Bernardino do Souza que, em sua fala, negou quase absolutamente que os holandeses tivessem deixado qualquer elemento que colaborasse para o estágio de progresso ou civilização em que se encontrava o Brasil naquele momento. Menezes, porém, apesar de concordar com o frei, reconheceu que dessa ocupação provieram alguns monumentos que teriam concorrido para o princípio do desenvolvimento das artes, como também dali proveio o princípio de resistência que muito atuou para que os brasileiros se unissem para repelirem o domínio da metrópole.¹⁶⁰ Sendo ele um grande apaixonado pela independência, talvez esta relação seja mais um fator que ajude a explicar a escolha do contexto histórico para o enredo do drama.

2.2.2 A criação do Conservatório Dramático da Bahia e outras formas de atuação de Agrário de Souza Menezes na sociedade.

No ano seguinte à sua eleição para deputado, Agrário de Menezes criou o Conservatório Dramático da Bahia por meio de uma lei segundo a qual todos os dramas levados à cena deveriam ser submetidos à aprovação prévia daquela instituição.¹⁶¹

No discurso recitado na sessão de inauguração do Conservatório, ele afirmou, citando algum falecido talento brasileiro, que “a regeneração literária de nossa terra deve sair do meio de nós”. Para que tal regeneração se desse com sucesso e, assim, se chegasse ao progresso, era preciso caminhar, esse era “o destino do homem”, “a legenda

¹⁶⁰ *Jornal da Bahia*, 25 de maio de 1857.

¹⁶¹ Tal determinação estava disposta no artigo 1º §14 da lei provincial nº 662, de 31 de dezembro de 1857.

dos povos”, “o fadário da humanidade”.¹⁶²

Segundo Agrário de Menezes, apesar de o período colonial ter deixado vestígios sangrentos nas tradições e na história, ao ambiente do cativo sucedeu o éter puríssimo da liberdade e, naquele momento, o horizonte estava límpido e a estrada desimpedida. A máquina social já havia sido repostada em seus eixos, pois todos os homens trabalhavam e todas as tendências se desenvolviam: o agricultor retirava da terra as riquezas, o mecânico aproximava as distâncias com as estradas de ferro e o telégrafo e o comerciante atendiam aos interesses dos povos na medida em que generalizavam as trocas dos produtos.

Os homens, porém, afirmava, tinham necessidades que iam além de comer, beber, jogar e comerciar. Havia uma necessidade do espírito, que era a literatura e que não devia ser menos satisfeita do que as da carne. A literatura e o teatro consagravam a inteligência como uma das condições imprescritíveis para o progresso da sociedade. Ela, mais do que qualquer outro gênero, satisfazia a lei imperiosa da natureza moral, abrangendo em sua vastíssima esfera a filosofia e a história, as instituições e os costumes, o homem e a humanidade.

Para Menezes, enquanto no mundo da fantasia era possível criar o braço sem a cabeça, no mundo prático era preciso “justapor o progresso material ao pé do progresso moral, a atividade ao pé da inteligência e do coração”. Estes últimos, por sua vez, doutrinavam-se, purificavam-se no teatro, era lá que o espírito se fortalecia.

A partir dessas considerações, o idealizador do Conservatório Dramático da Bahia evidenciou aquilo que se desejava com a criação da associação, pois para que o teatro cumprisse com a sua missão era mister

obviar a inversão e a desnaturalização da literatura e da arte, per meios consentâneos e aporinquados ao tempo, ao lugar e ao caráter dos povos; é de mister concatenar e unir os trabalhos e as forças dispersas do indivíduo, e dar-lhes um fio que bem conduza ao escopo que colimam.¹⁶³

No discurso de inauguração, ficava evidente também a sua admiração pelo teatro da Antiguidade. Ele dizia que, se alguém pudesse consultar todas as bibliotecas da Antiguidade e perceber as ideias que enchiam o cérebro das gerações passadas, provaria o sabor das inspirações dramáticas na medida em que contemplasse o influxo poderoso da literatura naqueles tempos de bárbara liberdade.

Considerando-se o teatro desde a sua origem, era possível calcular a sua

¹⁶² Discurso recitado na sessão de inauguração do Conservatório Dramático da Bahia. In *Calabar*. Bahia: Typographia e livraria de E. Pedroza, 1858.

¹⁶³ Idem., p. 6.

importância pelos seus primeiros passos na Grécia. Ele afirmava que, reportando-se ao pensamento criador do teatro, perceber-se-ia que “o paganismo inspirou-lhes o drama, e o drama refletiu-lhes o paganismo”. Apesar disso, lá ele teria despontado à sombra da religião. Era ela que alimentava o teatro, alimentando-se, por sua vez, das personificações dramáticas que ele lhe oferecia.

Na Idade Média, afirmava Agrário de Menezes, foi a religião também que restaurou o culto da arte dramática na maior parte dos países da Europa. Era daquele tempo que datava o primeiro drama sacro, de Giuliano Dati, assim como os mistérios e as moralidades. Espanha e Portugal traduziam, mais do que qualquer outro país, o espírito literário daquela época, casando estreitamente a religião com o drama.

Após analisar a relação entre o teatro e a religião, Agrário de Menezes passava a fazê-lo quanto às relações políticas. Quanto a isto afirma que, bastava refletir a respeito do fato da história ser um “dos cardeais elementos constitutivos do drama, para se avaliar o papel que ele representava na república literária.” Ele entendia que a história nunca deveria perder o seu fundo de verdade, nem a sua filosofia. Desta forma, apontava que seria possível perceber a importância que tais obras exerciam no espírito público “pela correlação imediata dos fatos com os indivíduos, e pelas consequências que destes fatos queira o poeta extrair para ditá-las à multidão”.

Menezes afirmava que, ainda na Grécia, o drama teria assumido a missão de analisar as instituições e os caracteres políticos, exaltando-os pela tragédia ou ridicularizando-os pela comédia. Ele teria conquistado toda a soberania possível no momento em que deixara de se limitar à pintura parcial da sociedade e, passara a abranger desde então a sua ordem política, tornando-se senhor do seu desenvolvimento. Feito isto, foi assumindo proporções gigantescas à sombra da liberdade. Por meio dele, as multidões, pobres e ignorantes, teriam começado a aprender os seus direitos ao passo em que os déspotas passariam a tremer “ante o espetáculo dos povos oprimidos”. Tudo isso se devia ao fato de que as revoluções literárias andariam lado a lado com as revoluções sociais.

Analisando já os últimos tempos, Menezes afirma que, na França, o teatro caracterizava o espírito da situação política do país e considerava esse fato como um princípio de que da literatura não podia mais prescindir. Em Casimir Dellavigne, por exemplo, estaria traduzido o pensamento de uma sociedade. Na medida em que o poeta recordava os servos da gleba do antigo Peloponeso, advogava a causa do proletário perante a civilização moderna, reagindo contra aquela ordem social na qual o homem

era vítima da miséria.

Passando a avaliar a relação entre o teatro e a moral, Agrário de Menezes afirmava que, neste aspecto, a importância do teatro se tornava ainda maior, visto que o *Castigat moraes* era a sua mais nobre missão. Quem a preenchia dignamente, sendo seu verdadeiro apóstolo, era Moliere, um gênio do mundo, homem “moldado pelos tipos de uma grandeza suprema”, “inteligência vastíssima”, “rei da cena”, e Goldini, na França, que compreendera a sua tarefa de reformador moral e a preponderância que o teatro exercia sobre o ânimo das multidões.

Saindo da Antiguidade e chegando aos seus contemporâneos, referia-se a Scribe, na França, e Platen, na Alemanha, como os maiores vultos do teatro moderno sob as suas relações morais. Chamava atenção para o fato de que não pretendia limitar à comédia o empenho de reformar os costumes, apesar de concordar que, sob este aspecto, sua esfera de ação era mais larga e os meios que ela usava, mais diretos.

De acordo com Agrário de Menezes, sendo o teatro “um gênero da literatura que abrangia tão poderosos instrumentos de civilização, não devia ser confiado ao simples acaso, nem aos caprichos da individualidade”.¹⁶⁴ O teatro, que naquele momento podia ser elevado à altura de uma instituição social, era tão necessário como o vapor e os caminhos de ferro para a realização do progresso e, sendo assim, não deveria correr ao arbítrio da ignorância, nem aos impulsos da especulação. Se o país pedia reformas, nada mais justo do que cuidar dos elementos reformadores. Se o espírito pedia alimento, era necessário cuidar do cultivo da literatura.

Para exemplificar essa “missão” da literatura dramática ele citou Gustavo Planche, quando este afirmava que “a poesia é um alimento para a alma, e não uma distração para os olhos” e também Lopes de Mendonça, segundo o qual

O poeta tem uma missão neste século tão poderosa, mais poderosa ainda que nos séculos que nos precederam: é alevantar a sociedade de um materialismo estúpido e grosseiro; é salvar a dignidade humana dos ultrajes da mediocridade vaidosa, e da corrupção impudente e devassa: é provar a excelência do sentimentos, mais essenciais para resgatar as nações, do que os frios cálculos do interesse; é, em face da riqueza que escraviza, do talento que se prostitui, do obscurantismo, que enerva as populações servas, manifestar a soberania da inteligência, quando realçada pelo culto de virtudes severas.¹⁶⁵

Para que tais ideias se tornassem realidade é que se fazia necessária a criação de um Conservatório Dramático na Província da Bahia, onde o desenvolvimento literário não devia ficar aquém do das demais porções do Império e onde a devoção pelo teatro

¹⁶⁴ Idem., p. 17.

¹⁶⁵ Idem., p. 17.

era geralmente reconhecida. Com o Conservatório seria possível soprar as cinzas que encobriam tantas vocações preciosas, desprezadas pelo indiferentismo, chamá-las a um “banquete de irmãos” e saudá-las em nome da civilização. Era isso que lhes cumpria tentar, que se propunham a cumprir.

Por meio da atuação do Conservatório Dramático da Bahia seria possível dar uma atenção maior à arte cômica, marcada, naquele momento, por um grande descrédito, na medida em que se contrastasse a isto alguns esforços regeneradores. Mediante tal associação seria possível também valorizar o talento dos bons atores e aprimorar outros que ainda não tivessem prestígio.

Conforme consta do jornal *O Globo* de 1876, além de advogado, deputado, sócio fundador e presidente do Conservatório Dramático da Bahia, Agrário de Menezes foi também membro do Instituto dos Advogados, sócio e vice-presidente do Instituto Histórico da Bahia, do Recreio Literário e de outras sociedades literárias da Bahia além de ser também membro correspondente de sociedades do Rio de Janeiro como o Instituto Religioso, o Conservatório Dramático Brasileiro, a Sociedade Propagadora das Belas Artes e outras.¹⁶⁶

Por meio do *Jornal da Bahia*, sabe-se que ele foi também presidente da sociedade Dois de Julho. Em anúncio do dia 4 de maio de 1857, comentava-se que, no dia anterior, foi colocado no Largo do Terreiro um dístico anunciador dos festejos do aniversário da Independência do Brasil. As comissões diretoras destes festejos reuniram-se na casa do Sr. Manoel Ignácio de Souza Menezes, pai de Agrário, juntamente com membros daquela sociedade, pessoas muito “distintas e patriotas”. Nesta ocasião,

O Sr. Dr. Agrário de Souza Menezes, na qualidade de presidente da mesma sociedade, deu vivas – ao glorioso Dia Dois de Julho, à Independência e Liberdade dos povos, a todos os brasileiros de aspirações progressistas, ao brioso e heroico povo baiano, e ao Imperador Constitucional do Brasil – que foram correspondidos com o maior entusiasmo.¹⁶⁷

Seu nome aparece também como um dos candidatos para assumir o cargo de diretor geral das terras públicas da Província da Bahia, porém, na opinião daquele que escrevia para o jornal, ele não tinha habilitações para tal emprego. “Se fosse para lente de alguma academia, para secretário de governo ou outro cargo, em que mais que tudo se exigem preparatórios literários, sua nomeação não seria mal aceita”, mas para diretor

¹⁶⁶ *O Globo*, 30 de outubro de 1876.

¹⁶⁷ Notícias Diversas. *Jornal da Bahia*, 04 de maio de 1857.

das terras ele não desempenharia bem as tarefas.¹⁶⁸

Por ato de 7 de agosto de 1860 ele fora nomeado para a comissão incumbida de apresentar o plano de reforma da instrução pública da Bahia e por ato de 16 de maio de 1863 para exercer interinamente as funções de fiscal do banco da Bahia. Outra função importante assumida por ele foi a de administrador do Teatro Público de São João, nomeado por ato do Governo da Província de 27 de outubro de 1858.¹⁶⁹

No ano de 1860, a partir de uma correspondência enviada por ele ao Delegado Inspetor dos Teatros, é possível tomar conhecimento de uma indisposição entre ele e o ator contratado para fazer parte da Companhia Dramática, Antônio da Silva e Araújo. Segundo Menezes, administrador do teatro, aquele ator estava se recusando a entrar no espetáculo anunciado para o dia 11 de dezembro sob pretexto de uma moléstia. Notava, no entanto, que o referido ator andava publicamente pelas ruas da cidade, mesmo alegando que sofria de ataques hemorroidais que o impossibilitavam de sair para trabalhar no teatro. Para ele, a verdadeira razão da recusa de participar da peça anunciada era o receio de alguma desaprovação do público.¹⁷⁰

Por meio da carta, Agrário de Menezes solicitava ao delegado o emprego de meios legais contra o ator, através de multa ou compelindo-o à prisão de até um mês para que não interrompesse o espetáculo já anunciado nem deixasse de se cumprir as promessas feitas ao público.

Dentre as correspondências encontradas no Arquivo Público referentes ao Teatro São João, a grande maioria delas era escrita pelo administrador do teatro ou pelo diretor da Companhia Dramática e endereçada ao Chefe de Polícia ou ao Presidente da Província. Pude perceber que, em muitos casos, o espetáculo anunciado era transferido e que entre os motivos alegados estavam o mal tempo, “motivo que é impossível remediar” e também casos de doenças dos artistas.¹⁷¹ O problema referente ao ator Antonio da Silva e Araújo, que perturbava Agrário de Menezes, é que, em sua opinião, ele estava mentindo por medo de encarar o público, o que era inadmissível para aquele que criara o Conservatório Dramático justamente para garantir espetáculos de qualidade nos palcos do Teatro Público.

¹⁶⁸ Província da Bahia – S. Salvador. *Correio da Tarde* (RJ), 04 de junho de 1859.

¹⁶⁹ *O Globo*, 30 de outubro de 1876.

¹⁷⁰ APEB: Seção de arquivos coloniais e provinciais. Série: Polícia. Correspondências recebidas de teatro, associações, clubes e sociedades – Maço 6178: 1860.

¹⁷¹ Nestes casos, a correspondência que comunicava às autoridades o cancelamento do espetáculo ia acompanhada de um atestado médico, o que se verificou inclusive no caso do ator Antônio da Silva e Araújo, cujo atestado fora assinado pelo médico Manoel Caetano da Silva.

Em 1861, ainda na posição de administrador do teatro, Agrário de Menezes apresentou um relatório dos negócios atinentes ao teatro público da província, dando cumprimento à Lei Provincial nº 844, de 3 de agosto de 1860, cuja iniciativa e desenvolvimento partiram dele mesmo na Assembleia Provincial.

No início do relatório ele dizia que se sentia honrado com a escolha do seu nome feita de forma espontânea pelo ex-presidente, Sr. Conselheiro Francisco Xavier de Paes Barreto, para a administração do teatro. Consciente de não ter se desviado do desempenho de suas obrigações e de não haver faltado à confiança nele depositada, Menezes comentava que só aceitara aquele encargo porque sabia que coadunava com as suas forças e que, portanto, ele poderia sair-se bem. A administração do teatro tinha fortes relações com os seus trabalhos, com as suas disposições e com a sua vocação literária. Era neste fato que residia a justificativa plena de sua entrada e permanência na administração do São João.¹⁷²

Acerca do teatro, ele afirmava que aquele objeto já era “considerado um poderoso instrumento de civilização, já equiparado aos diversos ramos do serviço público”, “reconhecido como uma necessidade social até pelos doutores da Igreja”. Dizia, porém, que nem sempre fora assim. Quando fora instituído na Bahia, sob a proteção do conde dos Arcos, teria sido uma excelente escola de arte, onde floresceram “artistas distintos, em nada inferiores aos mais famosos do Brasil”. Mas as fases subsequentes pelas quais ele vinha passando, interromperam os progressos artísticos, pois o que se via subir aos palcos eram mediocridades ou até mesmo nulidades, tornando a posição do teatro a mais triste possível, diante de um povo que todos os dias aspirava por melhoramentos.

Esta situação, no entanto, não se restringia à Bahia e nem mesmo ao Brasil. Segundo Menezes, ela se reproduzia ao mesmo tempo em vários países do mundo ilustrado. Aqui, mais uma vez, ele cita Sofocles, Eurípedes, Sheakespeare, Corneille, Racine e Schiller para dizer que, desde que eles morreram, era como se a cena dramática tivesse indo se anuviando, como se o astro que a iluminava tivesse desaparecido no espaço. Desde então, o teatro teria se tornado um nome, uma tradição, um monumento que poderia cair para sempre caso não aparecesse alguém para regenerar sua glória.

No caso da Europa, como os governos estavam deixando “correr a solta” os

¹⁷² Relatório dos Trabalhos do Conselho Interino do Governo: Theatro Público. 1861.

elementos civilizadores, dentre eles o teatro, a cena dramática passava por um geral desfalecimento. Não que isso provasse algo contra o teatro, apenas levava a crer que sua fase era outra e, por conta disso, seu destino era múltiplo, como as relações do progresso.

A principal alteração pela qual passava o teatro naquele momento tinha a ver com o seu desenvolvimento estético. Para Menezes, o teatro da civilização moderna era o teatro lírico, resultado do ajuntamento entre a poesia e a música que chamava a si o gozo exclusivo nos vastos domínios da cena. Esta situação teria suas origens na Idade Média e, aqui no Brasil, teria começado com os jesuítas, os primeiros civilizadores, que com o auxílio de comédias líricas por eles compostas e representadas, teriam empreendido a obra da catequese.

O diretor do teatro afirmava que este gênero teatral era a “expressão do aperfeiçoamento moral e intelectual da sociedade” enquanto o teatro dramático era uma mera curiosidade literária ou recreativa. A poesia e música juntas representavam o que havia de útil e agradável na esfera do sentimento e, por estas razões, em várias cidades cultas do globo, havia uma tentativa de incrementar e favorecer o teatro lírico. Para ele, isto estava certo, visto que, sob a influência desta escola tornava-se menos comum a “aberração sistemática das crenças morais e religiosas”. A música, além de elevar à “sublimitude”, servia também, como a instrução pública, para policiar, ou seja, para “adoçar, polir os costumes; indispor o espírito para o crime, para tudo o que não tem o prestígio e o encanto do belo moral”.

O teatro público da Bahia, no entanto, ausente nesta doutrina, teria levado, no ano anterior, uma vida “indolente e inútil”. O primeiro obstáculo estava na dificuldade em encontrar pessoas que fizessem da cena o culto de uma vocação ao invés de reduzi-la a uma triste especulação, a um miserável meio de subsistência. Até mesmo o Conservatório Dramático, teria sido incapaz de produzir os resultados a que se tinha proposto.

Enquanto Agrário de Menezes acusava a ausência do teatro lírico como o responsável pela baixa frequência no Teatro Público, um cronista do *Diário da Bahia* defendia a ideia de que era justamente esta supervalorização do lírico que havia deixado o teatro vazio. Para ele, algumas pessoas acreditavam que somente o lírico distraía, mesmo não conhecendo nem uma nota sequer de música. Este tipo de preferência se daria pelo fato de que ir a essas apresentações eram uma forma de “se alistar nas fileiras aristocráticas”, de se inserir na “alta sociedade”. No entanto, os artistas europeus tão

esperados não passavam de simples coristas em seus países e, quando chegavam aqui, mostravam-se um verdadeiro fiasco.

O autor do texto do *Diário da Bahia* de 1860 fazia uma crítica àqueles que valorizavam o teatro lírico afirmando que quem gostava do teatro dramático eram os pobres e que este tipo de espetáculo produzia um torpor semelhante ao produzido pelo ópio. Para ele, estes eram os grandes culpados pelo fato da companhia dramática, com bom repertório, ir levando vida fraca e representando, muitas vezes, para os bancos vazios. Elogiava o Conservatório Dramático pelos melhoramentos que a instituição havia feito no teatro, dando animação a certos dramas nacionais de talentosos e eruditos jovens e dizia que tudo aquilo deveria fazer com que as pessoas corressem ao teatro, mas que ao contrário disso, havia indiferença para o que era nacional, o “chic” era o lírico que vinha do estrangeiro.

Aquele comentário de Agrário de Menezes a respeito do teatro lírico soa um pouco estranho e até mesmo contraditório, visto que os esforços do Conservatório eram todos voltados para o teatro dramático e até ele mesmo, ao que consta nas fontes consultadas, não se voltou para a escola lírica. Menezes parece supor que a Bahia não estaria ainda em um estágio de civilização suficientemente avançado para superar o teatro dramático, considerado por ele “mera curiosidade literária ou recreativa”, e substituí-lo pelo lírico, aquele que expressava o aperfeiçoamento moral e intelectual da sociedade.

Concluindo o relatório, o administrador do teatro afirmava que os governos não eram os mais competentes para impor o gosto à população, ele deveria regular-se segundo as tendências que fossem se desenvolvendo na sociedade pelos seus novos hábitos, podendo também ser imitados de nações mais adiantadas ou inspirados pelas luzes do século.

Do ponto de vista econômico, no entanto, o auxílio dado à companhia melodramática era importante. Menezes afirmava que os melhores economistas já tinham verificado que os produtos das belas artes constituíam uma riqueza para os povos e que esta riqueza, mesmo sendo imaterial, não deixava de ser produtiva, pois aumentava o capital que residia nas faculdades físicas, morais e intelectuais da população. Sendo assim, ele julgava que o Poder Legislativo não vacilaria na aplicação da verba votada no orçamento para o Teatro Público.

Agrário de Menezes teria também, segundo a opinião de alguns, se immortalizado na tribuna da Assembleia como um parlamentar distinto, advogando sempre a causa da

justiça e da prosperidade de sua pátria. Sua palavra teria sido sempre muito respeitada toda vez que ele tomava parte nas questões mais importantes.

2.2.3 Outras composições no gênero teatral

Ainda do periódico *O Globo*, de 1876, é possível apreender alguns aspectos importantes relativos à vida e obra de Agrário de Souza Menezes. O autor do artigo, Alfredo do Valle Cabral, faz uma enumeração das composições dramáticas do poeta que estavam impressas e tece alguns comentários sobre elas. A primeira, *Mathilde*, drama em 5 atos e em verso, teria sido saudada unanime e lisonjeiramente por toda a imprensa brasileira. No jornal o *Guaycuru*, por exemplo, evidenciava-se que era um drama de caráter nacional, já que tomava por pano de fundo a época mais gloriosa do país, “a página mais brilhante de nossos fatos”, a independência da pátria em 1823. Nela teriam ficado provas do “bem aproveitado talento e capacidade superior” do “esperançoso compatriota”, uma vez que se combinavam discretamente o enredo dramático, a fluidez do estilo e o espírito cívico.¹⁷³

No periódico *O Paiz*, aquele que escreve reconhece a insuficiência de sua compreensão para medir o mérito de uma composição poética de tão elevado valor. Apesar de se dizer convencido de que o ilustre autor poderia ter cometido algumas falhas em função de ser sua primeira produção ou por falta de tempo, já que, naquele momento, dedicava-se aos estudos no último ano de seu curso de direito, ele se diz levado a crer que, se essa falta de fato se deu, devia ser revelada ao próprio Agrário de Menezes, “atento aos bons desejos de concorrer com os seus talentos e ilustração para o engrandecimento e progresso de nossa pátria literatura”. Assim, muitos poderiam se animar com seu exemplo, deixando florescer seus talentos.¹⁷⁴

O autor do artigo do jornal *O Globo* comentava que nem só em bibliotecas ou em coleções de amadores era possível encontrar preciosidades históricas, bibliográficas e artísticas, pois foi examinando a casa do Sr. A. A da Cruz Coutinho, livreiro editor da Corte, que, entre outras coisas interessantes, ele encontrou duas composições dramáticas de Agrário de Menezes, ambas ainda inéditas. Eram elas *O dia da Independência* e *O retrato de rei*, produções que, segundo ele, julgavam-se perdidas.

Alfredo do Valle Cabral, aquele que escreveu o artigo, considerava que, para os

¹⁷³ *O Guaycuru*, 19 de agosto de 1854

¹⁷⁴ *O Paiz*, de 10 de agosto de 1854

que conheciam e admiravam as obras publicadas de Agrário de Menezes, as duas obras encontradas tinham sido um grande achado para a literatura do Brasil, visto que seu autor era mais que notável nos anais da literatura “bahense”. Em suas obras, que gozariam de merecida estimação, haveriam coisas que revelariam grande gênio.

Na comédia *O retrato do rei*, Menezes fazia uma crítica àqueles que valorizavam o dinheiro e os títulos acima de tudo e de todos. A história passava-se na Bahia no ano de 1808, quando o rei D. João chegara com sua corte. Desejando fazer um agrado a ele, na expectativa de ser retribuído futuramente, o barão encomendara a Ernesto a pintura do retrato do rei. Este barão, que tinha um título de nobreza comprado, era pobre e, para ganhar dinheiro, envolvera-se num negócio ilegal de roubo de cavalos.

Na intenção de melhorar sua situação financeira, o barão planejara o casamento de sua filha, Eulália, com Mr. James, em sua opinião um “marido de mão cheia”, dotado de todas as qualidades possíveis: homem sério, franco, sincero e, principalmente, rico! Onde ela poderia achar um noivo melhor? Aquele havia caído do céu e, mesmo sabendo que a filha não demonstrara nenhuma animação com tal casamento, dizia que jamais consentiria que ela deixasse um americano rico para ser mulher de “um qualquer marotinho”, afinal, o dinheiro seria a primeira necessidade da vida. Deixara claro que a opinião da menina não deveria ser levada em conta, pois as mulheres não pensavam, eram o mesmo que toucinho.

Eulália, no entanto, estava gostando de Ernesto, o pintor que seu pai contratara para fazer o retrato do rei. Ambos sabiam que aquele amor era impossível, afinal, apesar de ser um artista muito talentoso, aquilo era coisa que se valorizava nos tempos passados em Roma ou na Grécia. A sociedade em que viviam julgava mal quando um homem aparecia armado somente com o prestígio do gênio, “quando ousava afrontar os prejuízos sociais apontando para o cunho indelével do talento que Deus lhe imprimira na fronte”. Esta sociedade, ao invés de recebê-lo em seu seio e coroá-lo com vivas, o repelia, o censurava ao olhar para uma filha de alguém com título de nobreza, o considerava um miserável.

Eulália, diferentemente de sua família, representava a pureza no meio da corrupção e, por isso, era para ele um verdadeiro anjo. O amor que sentia por ela não seria aquele que se inspirava a peso de ouro em transações ignóbeis, não seria aquele que começava à vista de um custoso enxoval e que acabava com a última moeda da bolsa, mas seria um amor sincero de um simples artista.

O desânimo de Eulália para com o casamento com Mr. James começara a

preocupar a sua mãe. A baronesa punha a culpa daquela situação em sua ama que lhe metia na cabeça histórias de encantamentos, bruxarias, duendes e varinhas de condão, nas quais sempre havia um príncipe que se casava com uma lavadeira ou uma rainha apaixonada por um escravo. Ao dar graças a Deus por ela ter morrido, acabara por ofender Eulália, que se dizia acreditar em um ensinamento deixado pela tal ama, segundo o qual era necessário “descer para subir”, ou seja, descer das falsas grandezas do mundo para subir à modesta felicidade, essa seria sua sina.

De acordo com o raciocínio do barão, não custava nada à filha fazer um pequeno sacrifício para concretizar aquele negócio que os tiraria do aperto, afinal, se uma filha não servisse para essas coisas, para que serviria? Na tentativa de convencê-la, fizera-lhe um discurso sentimental, no qual narrara a história de um homem que se casou por amor, mas que por ter arranjado uma mulher ainda mais pobre que ele, ela logo passara a lhe parecer feia como uma fúria e todo o prazer, riso e paz desapareceram, fazendo daquele casamento uma verdadeira armadilha.

Na verdade, aquela era a sua própria história e Eulália, percebendo que a ideia do pai era fazê-la acreditar que casando-se com o americano, por ele ser rico, poderia felicitar à ela e a todos, pede a ele que interrompa o discurso pois, mesmo não concordando com tudo aquilo, aceitaria o casamento.

Antes do dia da realização daquele consórcio, no entanto, acontecera um imprevisto: o barão e o comendador haviam sido descobertos no negócio do roubo de cavalos. A solução encontrada para livrarem-se das acusações foi pagar com uma boa quantia à pessoa que os havia delatado para que desmentisse tudo. Para conseguirem este dinheiro, no entanto, seria necessário recorrer a Mr. James. O problema é que este já havia descoberto o romance de Eulália com o pintor e ficara furioso.

O desfecho da história se dá quando Ernesto, após descobrir as acusações que estavam sendo feitas ao barão, decidira dirigir-se ao rei para interceder diretamente por ele. A estratégia era mostrar sua pintura a D. João e, caso ela o agradasse, a ofereceria em troca da graça de perdoar o barão. O rei, entretanto, negara-se dizendo que era necessário puni-lo e, diante de tal decisão, o pintor tomara uma atitude extrema: oferecera-se para cumprir a pena no lugar do barão. Diante da nobreza daquela atitude, D. João decidira aceitar o que pedira e comentara que aquela não seria a última vez em que um simples artista tinha de dar lições de coragem às figuras da nobreza e também não seria aquela a última vez em que os vícios dos grandes teriam de ser expiados pela virtude dos pequenos.

O barão, que até aquele momento estivera escondido assistindo à cena, aparecera envergonhado e o rei lhe dissera que havia perdoado seus crimes pelo fato de que a virtude de um outro homem o tinha defendido. Como forma de agradecimento, ele afirmara que, a partir daquele momento, o pintor seria seu eterno amigo enquanto a baronesa prometera amar-lhe como um filho. Eulália, aproveitando a oportunidade, assumira seu amor dizendo que seria sua, mas seu pai, surpreso, perguntara ao rei se aquilo não seria ousadia demais. A resposta deste foi de que não, pois assim ele acabaria limpando a mancha que imprimira em seu nome, mancha esta que o ouro não poderia apagar já que somente a virtude tinha o poder de extinguir os vestígios do vício.

O casamento por interesse era um tema bastante recorrente na literatura dramática daquele momento, conforme será melhor discutido no próximo capítulo. Há, porém, outros pontos interessantes que são levantados na obra, como por exemplo, o culto das aparências e a importância que se dava aos títulos de nobreza como forma de exibição e de aceitação na sociedade.

Segundo Kátia Mattoso, este tipo de situação era frequente na sociedade baiana do século XIX, quando se dava mais importância ao parecer ter ou parecer ser do que, de fato, ter ou ser. Este era um sinal da opulência daquela sociedade e, na comédia de Agrário de Menezes fica expresso no fato de o barão, apesar da posse do título, ser um homem pobre e, o que era ainda pior, ser um ladrão de animais irracionais, como ele mesmo afirmara. Enquanto isso, Ernesto, que era um homem trabalhador, talentoso, sensível e inteligente, era considerado um miserável por aquela sociedade que lhe cuspiam atrevidamente na frente onde Deus o ungira com talentos.

A este respeito, há também um diálogo significativo entre Mr. James e o barão. Comentando-se a respeito do retrato do rei, o americano dizia que não o daria nada nem naquele momento, nem no passado, nem no futuro, pois em sua terra “God no save the King; Gog save the president of the republic”. O barão, por sua vez, sem querer contradizê-lo, dizia que cada terra tinha seus usos e costumes, mas que preferia os do Brasil. Perguntara-lhe se nos Estados Unidos tinha barão e ouvira como resposta que os EUA tinham dinheiro, mas não tinha barão, enquanto o Brasil tinha barão, mas não tinha dinheiro. Isto se daria pelo fato de no Brasil haver muitas riquezas, mas ter pouca gente para trabalhar, já que alguns ao invés de fazerem isso, preferiam ficar furtando bois, cavalos, cabras, etc.

De acordo com Alfredo do Valle Cabral, essa comédia, assim como o drama *O dia da independência*, era bastante admirada porque, além de conterem “verdadeira

originalidade”, “imaginação fecunda”, “graciosíssima erudição” e “linguagem castiça”, eram marcadas por profundo conhecimento da história e da realidade e por conterem muita poesia.¹⁷⁵

O parecer crítico a respeito do drama *O dia da independência* foi elaborado por João Alves Portela em 23 de maio de 1858.¹⁷⁶ O crítico, logo de início, agradece muito a satisfação que à inteligência e ao coração o Conservatório dramático lhe havia proporcionado com a leitura daquela bela composição. Em sua opinião, o seu ilustre autor merecia muitas animações por haver “belamente poetizado o prosaico quadro da curta guerra da nossa independência, sem ofender, ainda de leve, a verdade histórica”.

Ao contrário de outros dramas que dedicavam-se a expor as lutas pela independência na Bahia, *O dia da independência*,¹⁷⁷ de Agrário de Menezes, começa em São Paulo, no ano de 1822. O cenário do primeiro ato era uma planície, às margens do rio Ipiranga. Ali estavam Maria Quitéria de Jesus e Luiz Lopes, um luzitano que, não considerando Portugal sua pátria, acaba sendo convencido por ela a se tornar soldado do exército brasileiro.

Maria Quitéria se diz amiga das glórias da pátria e da liberdade. Ela conta a Luiz que havia ido até São Paulo procurar um homem a quem todos respeitavam e admiravam para prestar-lhe um juramento solene, depois disso partiria para a Bahia, onde lutaria pela causa da independência. Os dois parecem viver um romance e ele decide partir com ela.

Ainda neste ato aparecem Ricardo e Polidoro, homens que disputavam o amor da mesma mulher, Josefa, e que tinham opiniões divergentes com relação à permanência de D. Pedro no Brasil. Para Ricardo, havia algo entre o grupo de Polidoro que os amesquinhou as forças, corroendo perfidamente o verdadeiro espírito nacional, era a preponderância do estrangeiro, representada principalmente pela soberania de um príncipe português. Em sua opinião, daquela forma, a independência não passaria de uma utopia, de um desejo vago e indeferido.

Segundo o raciocínio de Ricardo, a abnegação de D. Pedro em prol do Brasil se dava apenas por condescendência ou por interesse e, sendo assim, questiona se Polidoro realmente acreditava que o título de defensor perpétuo dado a D. Pedro seria capaz de inverter suas condições naturais e, de português, torná-lo brasileiro.

¹⁷⁵ *O Globo*, 30 de outubro de 1876.

¹⁷⁶ *Jornal da Bahia*, 25 de maio de 1858.

¹⁷⁷ MENEZES, Agrário de Souza. *O dia da independência – Drama em 6 atos*. Biblioteca Nacional, Setor de Manuscritos: 23,1,18.

Ricardo estava ali para entregar a D. Pedro algumas cartas que continham ordens do rei que o obrigavam a deixar o Brasil e ir recolher-se em Portugal. Algumas pessoas tentam impedi-lo, mas ele afirma que Pedro IV de Portugal deveria ir sentar-se no trono de seus avós para, assim, não perturbar na América o banquete dos livres. Não acreditava no soldado que renegava sua bandeira, no homem que renegava sua pátria e no filho que renegava seu pai, motivos suficientes para que apoiasse a volta do príncipe.

Ao ouvir aquelas palavras, o próprio D. Pedro tira do rosto o pano que o cobria e diz que ali, das margens do Ipiranga, no dia 7 de setembro de 1822, Deus soltava por seus lábios as majestosas palavras que lhes serviriam de legenda: Independência, Liberdade ou morte!

Daí por diante o drama se desenrola com Ricardo, Frei João e D. Manuel, pai de Josefa, tentando impedir o prosseguimento das agitações ligadas à independência. Segundo D. Manuel, faltava aos brasileiros a compreensão de que o Brasil sem Portugal ficaria reduzido a um corpo sem alma, a um navio sem leme. Os luzitanos, por sua vez, sabiam calcular perfeitamente as vantagens que colhiam da colônia e, por isso, não compreendia como aqueles que estavam ligados à pátria por amor e ao Brasil por interesses, podiam permanecer imóveis diante da torrente revolucionária que ameaçava subvertê-los.

As sugestões de Ricardo eram auxiliar as forças de Madeira, interceptar as comunicações por todos os lados da Bahia e prender os emissários do príncipe, de cuja cabeça e vontade, em sua opinião, é que partiam os mais formidáveis golpes. Um dos primeiros a ser preso é Polidoro. Ele é mandado para o forte do mar e, no momento da prisão, afirma que, subindo ao patíbulo ou oferecendo seu peito ao fuzil, ele encheria os ecos de imprecações aos tiranos e teceria à pátria um hino fervente de glória.

No momento da Prisão de Polidoro, ele estava na companhia de Josefa. Os dois declaravam o amor que sentiam um pelo outro e Polidoro descobria as armações de Ricardo para casar-se com ela e herdar a fortuna que receberia de herança. Ao ver aquela cena envolvendo sua filha, D. Manuel a transforma em escrava e ela foge para Itaparica, encontrando-se lá com Maria Quitéria e Luiz.

Em Itaparica estava também o general Labatut e este, vendo a sede de vingança de Luiz e a empolgação do povo gritando por independência, exclama:

Povo! Brasileiros, que tendes um coração e um braço! Itaparicanos, que sabeis castigar os vencedores dos vencedores da Europa. Baianos, que sabeis no combate ou vencer ou morrer, prestai comigo o solene juramento de extinguir a

Todos juram e dão vivas ao povo baiano e aos defensores da liberdade. Logo em seguida, aparece Polidoro, que conseguira fugir dos lusos para passar a Labatut as instruções que recebera do Príncipe Regente. Ao saber de tudo aquilo, D. Manuel, que já pensava em partir para Portugal, passa todos os seus bens para Ricardo e pede-lhe que prometa vingar-se e que prove, diante de todos, com documentos falsos, que Josefa era uma escrava. Para ele, os brasileiros podiam até ser livres, mas era necessário garantir que não houvessem de ser independentes.

Enquanto estão reunidos na casa de D. Manuel, ouvem-se algumas vozes e logo percebe-se que se tratava de um motim. A multidão que se aproximava gritava: “Abaixo o monopólio! Queremos carne! Queremos farinha! Morra o monopolista!” Polidoro consegue entrar na casa e é ridicularizado por Madeira, que ironiza sua condição de caixeiro. Em resposta, ele afirma que o caixeiro nacional representava uma ideia que se ligava à independência. Era através do caixeiro que o comércio brasileiro consagrava para sua grandeza, o dogma da liberdade, afinal, ninguém melhor do que eles para compreender aquele povo que se debatia em lutas contra o monopólio.¹⁷⁹

Ainda neste motim, Polidoro consegue obter de Madeira os papéis que tornavam Josefa escrava e, em posse deles, a transforma em uma pessoa livre. D. Manuel e Ricardo conseguem escapar, enquanto Madeira deixa de ser considerado inimigo. Segundo Polidoro, ele apenas cumpria seu dever de soldado que o obrigava a ser fiel ao rei, mas também era um amante da liberdade, pois acabara de salvar a vida de Josefa em troca de sua própria vida.

Na sequência, as personagens aparecem na planície de Pirajá a guerrear contra os lusos. Polidoro percebe que Luiz está bêbado e chateia-se, mas, em função de encontrar-se neste estado, ao tocar o clarim, todos ouvem as ordens de degola e os portugueses acabam sendo vencidos.

As comemorações pela vitória são interrompidas, no entanto, por um tiro que atinge Polidoro. Ao vê-lo ensanguentado, Josefa desfalece e, na cena seguinte, já aparece no convento da Soledade. Ela havia decidido entregar-se a vida religiosa por acreditar que seu amado estava morto, mas acaba sendo surpreendida por dois acontecimentos. Primeiramente, seu pai aparece na porta do convento como um

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ É válido ressaltar que Agrário de Menezes oferece sua obra “ao distinto corpo dos caixeiros nacionais”.

mendigo, pedindo esmolas. Ele conta que o navio em que viajava para Portugal havia naufragado e ele conseguira salvar-se milagrosamente. Voltou na esperança de encontrar Ricardo, a quem tinha doado todos os seus bens, porém ele havia desaparecido e suas propriedades estavam reduzidas à cinzas. Ele mostra-se muito arrependido diante da filha, por tê-la transformado em escrava e também por ter sido responsável pela fome do povo.

A outra surpresa que Maria teve foi encontrar Polidoro vivo. Ele entra no convento da Soledade com a bandeira nacional e com as insígnias de major, juntamente com o exército dos bravos que libertaram a pátria, para serem coroados pelas religiosas. Abraça Josefa dizendo que agora eram um povo livre e, ao ver D. Manuel, exclama que o Brasil não era inimigo de Portugal, apenas um filho que havia se emancipado. Ainda nesta cena, aparece Ricardo, que na verdade era irmão de Polidoro, e pede-lhe que o castigue. Polidoro, no entanto, afirma que não havia pena maior que o remorso e que no dia 2 de julho só havia uma palavra, a do perdão.

O drama termina com a apresentação do estandarte conquistado na luta pela independência. Segundo Polidoro, era o emblema da fecundidade e da riqueza do solo brasileiro e, por isso, deveria ser adorado, respeitado e difundido até o último dia de suas vidas. À sua sombra, os brasileiros levantariam o edifício de uma grande nacionalidade. Se eram livres, haveriam de ser grandes. Todos então dão vivas ao imortal dia 2 de julho de 1823 e à independência do Brasil. Ao som do hino nacional, Polidoro levanta o estandarte.

Além das questões ligadas às lutas pela independência em si, o drama apresenta também outros pontos importantes ligados às críticas sociais contemporâneas do autor. Na personagem de Ricardo vê-se um homem movido por interesses, que considerava a riqueza o mais belo sonho da vida, pois através dela seria possível conquistar as maiores glórias do mundo, possuir o amor de todas as mulheres e curvar a cabeça de todos os homens.

D. Manuel também considerava que o instrumento de sua força era o dinheiro. Era ele que fazia tremer pobres e ricos, esses por serem seus devedores e aqueles por serem seus servos. Não se importaria se todos morressem de fome, não pensava naquilo. A vida, porém, dera-lhe uma lição e o colocara na posição de mendigo. A partir de então ele passaria a considerar que suas atitudes de nobre refletiam um requinte de estúpida soberba e arrependeria-se, assim como Ricardo, de todas as suas atitudes.

Em oposição a estas formas de agir e pensar, o autor apresenta os heróis da

independência, os bravos da pátria, capazes de dar a vida pela liberdade do povo e da nação. Para eles, estava muito claro que tudo aquilo valeria a pena, pois mesmo que perdessem a vida, seus nomes ficariam na história e seriam sempre lembrados como heróis, enquanto os portugueses seriam sempre vistos como tiranos. Caso sobrevivessem, o futuro que os esperava seria belo, pois as honras, a fortuna e a riqueza do país iriam para aqueles que estavam se sacrificando pela pátria.

Aparece também na obra uma crítica indireta à imprensa através da personagem do Frei João. Ele propõe-se a escrever em sua gazeta artigos que denegrissem a imagem de Labatut e exaltassem o governo de Portugal. Para agradar D. Manuel, que financiava tal gazeta, promete-lhe fazer de Labatut um aventureiro, um estúpido, um covarde, um mentiroso. Haveria de descobrir todas as suas manhas e quando elas lhe faltassem, não lhe faltaria talento para inventá-las.

Quando D. Manuel decide não mais concorrer para a publicação da tal gazeta, por perceber que aqueles esforços estavam sendo em vão, o frei tenta tranquilizá-lo dizendo que o povo brasileiro era muito ignorante, para não dizer bruto. Mesmo que houvesse independência, os costumes, os hábitos, as leis, continuariam a ser portuguesas, assim como também as propriedades. Ainda continuariam a precisar dos portugueses, pois, afinal, onde é que iriam buscar quem os educasse?

A sugestão encontrada então pelo frei é mudar de lado, pactuar com eles, como se houvesse mudado de opinião. Na planície de Pirajá, apresenta-se a Luiz e a Maria Quitéria dizendo que não era mais padre e que usava uma máscara para lidar com D. Manuel e com Ricardo. Naquele momento, decidira tirar a máscara da hipocrisia e entregar-se ao partido que sempre adotara no âmago do coração. Ele recebe uma patrona e uma espingarda, mas, logo que inicia-se o combate, sai correndo clamando por Jesus e pedindo misericórdia.

Segundo o crítico do Conservatório, Agrário de Menezes havia trajado das cores mais vivas e apropriadas os diversos personagens que apareciam em sua obra. Nela era possível encontrar eloquência nas expressões e nos pensamentos, além de haver uma lição digna da filosofia e da civilização do século, já que congraçava duas nações rivais dentro do próprio quadro em que se comemorava o feito guerreiro que as desuniu. Fazendo referencia ao fato de Madeira não ser considerado inimigo, e à fala de Polidoro dirigida a D. Manuel, segundo a qual o Brasil não era inimigo de Portugal, apenas um filho que havia se emancipado, João Álvares Portela afirma que muito lhe admirou este novo e insigne pensamento do autor, a quem agradecia, em nome do Brasil, cansado de

rivalidades que não se justificavam.

Apesar de apontar uma falta de ação no último ato, concluiu que aquilo, provavelmente, era consequência do receio do autor de afastar-se da verdade histórica e, por fim, dá o seu veredito de que aquele drama honrava a literatura brasileira e cobria de glória o seu fecundo autor.

Os Miseráveis, por sua vez, era um drama de costumes que falava um pouco de tudo e cuja moralidade era mostrar que os miseráveis não eram os pobres, mas que a verdadeira miséria estava no vício. Este drama teria sido escolhido em maio de 1864 para a inauguração da sociedade dramática denominada Bohemia Dramática Nacional, no teatro de São Januário, no Rio de Janeiro, e teria recebido “os mais calorosos aplausos do público fluminense”. Por esta ocasião, falaram dele com louvor o *Diário do Rio*, o *Correio Mercantil*, o *Jornal do Comércio*, a *Pátria*, a *Semana Ilustrada*, o *Bazar Volante* e outros jornais. No Teatro São João da Bahia, consta que ele foi apresentado em maio de 1865.

O drama começa com Fausta negociando seu casamento com Ferrer. Ela era uma viúva rica e via em um novo casamento um contrato vantajoso. Somando-se a fortuna de ambos teriam uma boa base para construir um futuro, base fundamental na opinião dos dois. Para eles, a riqueza decidia o mérito individual e também o social. Era por meio dela que se conquistavam distinções, adesões e até o poder, já que em si a riqueza já era um poder e caso não existisse no mundo, este seria um verdadeiro purgatório.

O problema, no entanto, estava no fato de Fausta ter uma relação amorosa às escondidas com Eugênio, que era seu afilhado e o responsável por cuidar de sua fortuna desde a morte de seu marido. Ela conta-lhe a respeito de seu casamento justificando tal atitude como uma forma de preservá-lo, mas ele não acredita naquela justificativa e diz que sua verdadeira motivação era financeira.

No segundo ato, Eugênio aparece envolvido em uma nova relação, com Cristina, uma mulher pobre e trabalhadora. Agradece-lhe por ela lhe apresentar outro tipo de mulher diferente daquelas corrompidas e cínicas. Faz uma crítica à sociedade na qual se encontrava facilmente não só aquele tipo de criatura, mas também homens igualmente corrompidos e disfarçados, que se escravizavam ao dinheiro de uma mulher, eram capazes de vender o seu nome e a sua dignidade pela posse de uma fortuna.

Sabendo desta relação entre Eugênio e Cristina, Fausta procura separá-los. Ele, impedido de se aproximar de Cristina, decide então partir com o Exército para a campanha do Sul para comprar um nome a preço do seu sangue, mas, antes de partir,

conta toda a verdade sobre Fausta para Severo, pai da moça a quem amava. Diz que ela havia zombado da sociedade, das leis e da justiça, que havia atraído o primeiro marido e fazia o mesmo com o segundo. Tinha vários amantes dos quais escarneia e separava-se com incrível sagacidade. Em sua opinião, aquela mulher vinha inscrevendo seu nome na lista de miseráveis, pois fazia dos sentimentos mais nobres, um jogo de loteria.

No quinto e último ato há uma passagem do tempo e Eugênio retorna com a farda de capitão e a medalha de bravo da pátria. Severo procura-o para culpá-lo pelo desaparecimento da filha, pois ela, que descobrira-se grávida logo após a sua partida, tivera a criança e logo depois sumira. Achava que tinha se atirado à prostituição, enquanto a menina crescia acreditando ser órfã de pai e mãe. Depois de discutirem, ele acaba revelando que Fausta queria comprar um marido para Cristina e por isso ela teria fugido.

Fausta havia ficado cega, porém apenas seus olhos do corpo tinham encontrado a escuridão, os da alma não, tudo nela ainda era vaidade, continuava a comercializar. Ela chega ao ponto de propor a Eugênio a venda uma pequena porção da felicidade de sua esposa. Ele responde que felicidade não se vendia.

Para vingar-se, Fausta tenta sequestrar a filha dos dois. Ao descobrir que a menina tinha sido raptada, Eugênio fica indignado e questiona se não existia leis e governo naquele país. Severo diz que sim, mas não pra ele que era um miserável (aqui no sentido de pobre). Eugênio pergunta se não seria bastante a resolução de um homem honrado para intimidar e punir o crime. Fausta responde que sem dinheiro não havia justiça no mundo.

Ao final do drama a menina é devolvida a seus pais e descobre-se que Cristina havia fugido para encontra-se com ele no Sul e que os dois estavam bem e felizes. Apontando para Fausta, Eugênio exclama que ali estava a miséria.

A ideia de Agrário de Menezes com esse título era mostrar que, muitas vezes, os verdadeiros miseráveis não eram os pobres, mas sim os ricos, homens e mulheres que acreditavam no poder absoluto do dinheiro como único caminho para a felicidade, que por ele vendiam sua honra, sua dignidade e até mesmo o seu coração, e com ele podiam comprar a justiça, as pessoas e tudo o que mais desejassem. No comentário feito na introdução da publicação do drama por Constantino do Amaral Tavares, em 12 de setembro de 1863, ele dizia que ali estavam estampadas pela pena atrevida de um escritor elegante, muitas das “pústulas nojentas de uma sociedade corrompida.”

Durante a obra vão aparecendo também outros “miseráveis” como, por exemplo, as mulheres que levavam vida licenciosa, as meretrizes, representantes de uma raça maldita e alguns jornalistas que ora se diziam amigos do governo, quando isso bem lhes convinha, ora enchiam-lhe de insultos, quando o mesmo lhe virava as costas.

Tavares afirmava que se defeito existia naquele quadro de misérias humanas traçado na obra, era o fato de não ser ele completo. Em sua opinião, talvez, na fértil imaginação de Agrário de Menezes, ele tenha concebido algumas coisas que os sobreviventes não poderiam reproduzir.¹⁸⁰ Fazendo suposições a respeito dos possíveis comentários do autor do drama, ele aproveitava para expor os seus próprios exemplos de miseráveis. Assim, colocava na lista os especuladores das circunstâncias do país, que se crismavam de políticos e que, para disfarçarem a podridão que os circundava, mascaravam-se com caracteres honestos, para que o povo se iludisse e não reparasse a diferença.

Estariam também entre os miseráveis as mulheres prostitutas, no corpo e na alma, e aqueles que se pavoneavam nos carros, nos salões, nos altos cargos, as custas do dinheiro alheio, enquanto os homens honrados lutavam incansavelmente por uma vida melhor através do trabalho.

Segundo Tavares, era possível que Agrário lamentasse que o palco cênico tivesse tão pequenas dimensões, que não comportasse todas as figuras que representavam na comédia da corrupção social ou, por outro lado, podia ser que levantasse um hino ao Senhor, glorificando-o porque ainda existia no mundo os moldes da honra, da honestidade, do pudor e, graças a isso, podia-se conceber a esperança de que bem diversa nasceria a geração futura.

Tudo isso, no entanto, eram suposições, o importante mesmo para Tavares era ressaltar que na obra superabundava a lição e tudo que estava nele retratado era muito válido para se compreender a sociedade da época, já que a verdade fora o seu fundamento e o seu assunto. Aquela era uma obra que civilizava, pois mostrava que Fausta, a principal “miserável” da história, apesar de rica, era infeliz, e não conseguira concretizar seus planos de vingança.

Há um episódio interessante envolvendo a composição deste drama que demonstra que, apesar de muitos admirarem o seu trabalho, parece que passaram

¹⁸⁰ A obra foi publicada após a morte de Agrário de Menezes e, como a introdução não foi encontrada, talvez por não ter ele tido tempo de elaborá-la, seu pai solicitou a Constantino do Amaral Tavares que a fizesse.

também pela vida de Agrário de Menezes alguns indivíduos interessados em prejudicá-lo.

Numa correspondência escrita por ele, datada de 18 de junho de 1862, ele procurava esclarecer que tudo o que estava sendo divulgado a respeito de um drama de sua composição relativo ao Dois de Julho era mentira. Ele comentava que, ao tratar com o Presidente da Província e com o Chefe de Polícia a respeito dos espetáculos teatrais programados para os dias 2 e 5 de julho, consagrados à festa pela independência nacional, acertou com a companhia dramática o plano das representações e prestou-se a concluir uma peça que havia começado, sob inspiração da última produção de Victor Hugo intitulada “Os Miseráveis”.¹⁸¹

Esta composição, no entanto, nenhuma relação tinha com o Dois de Julho. Ao que parece, a confusão teria se dado pelo fato de Antônio Álvares da Silva ter proposto, numa sessão do Conservatório, um prêmio a quem apresentasse uma composição dramática “análoga ao grande feito da independência”, para ser apresentado no dia Dois de julho. Juntando-se esta informação com aquela de que Agrário de Menezes estava escrevendo uma peça, espalhou-se o boato de que ele havia proposto um prêmio, a medalha de ouro, para si mesmo.

Menezes comentava na correspondência que ele, assim como o público, sabia quem eram os autores de tão baixa intriga e que o propósito daquela mentira era desvirtuar os seus atos e até as suas palavras. Aquilo estava acontecendo desde que caíra no desagrado de um indivíduo cujos interesses não foram por ele atendidos quando ainda ocupava a cadeira da presidência da Assembleia Provincial. Se até então ele já era maltratado por este indivíduo na sua gazeta, as coisas pioraram dali por diante chegando à calúnia, à picardia.

Menezes comentava que o real objetivo da pessoa que escrevera aquelas mentiras a seu respeito era substituí-lo na administração do teatro e, para este fim, o dito homem empregava todos os meios. Dizia que o conhecia perfeitamente, a única dúvida era se valia a pena perder tempo dando-lhe uma resposta.

Apesar desta pequena confusão, o drama foi concluído, aprovado, representado e, segundo Cabral, autor do artigo publicado no periódico *O Globo*, bem recepcionado pelo público. A respeito desta obra e de seu autor, um escritor anônimo, em colunas de um jornal fluminense, fez ardentes e sinceros votos

para que todos os escritores dramáticos seguissem a mesma escola e fossem inspirados

¹⁸¹ Correspondências. *Diário da Bahia*, 20 de junho de 1862.

no mesmo espírito do de Agrário de Souza Menezes, e que em vez de dar-nos meros frutos de uma imaginação muitas vezes extravagante e desregrada, estudassem a nossa sociedade, os costumes e os caracteres do tempo, e oferecessem ao público composições verdadeiramente originais, como as do dramaturgo bahiense, sobretudo como os Miseráveis, pois aí tudo é nacional, tudo é de casa; não há enxertos nem fruto que não seja indígena, nem concepção, nem pensamento, nem estilo, nem personagens; tudo é nosso, tudo nos é comum, conhecido e patente, modo de ver e sentir, fatos e ideias, sentimentos e apreciações, alusões e aplicações.¹⁸²

Na Revista Theatral do *Diário da Bahia* aparecem também grandes elogios ao drama. Para o autor do texto, sua grande vantagem era fazer da regeneração moral dos costumes a ideia capital que presidiria o assunto da peça e, como consequência, arrear os bons dos abismos do mal. Para ele:

O drama do Dr. Agrário é um código criminal para todos os miseráveis; não respeita do fidalgo sem nobreza, não esquece o plebeu sem honra; não tange com o riso sem consideração, não quer o pobre sem pudor, não consente o político sem crenças, não acredita no sacerdote sem moralidade; não sofre a inteligência sem brios e o proletário sem modéstia; não concebe a mulher sem virtude; não admira a virtude sem martírio, não aceita a viúva sem honra¹⁸³.

Na comédia *O príncipe do Brasil*, Agrário de Menezes trazia mais uma vez à tona a questão do casamento por interesse e da supervalorização de títulos de nobreza por parte da sociedade brasileira. A história se passava em uma comarca das Alagoas, no ano de 1733 e trazia duas personagens femininas bem diferentes: Maria e Luísa. A primeira levava uma vida simples no campo e sonhava com um amor puro de um homem do povo. A segunda era filha de um marquês, estudara em Lisboa, era muito instruída e também muito ambiciosa, felicidade para ela viria do brilhantismo do ouro, do luxo e do casamento com algum nobre, alguém que não conhecesse outra vontade senão a sua, que tivesse riquezas e que só quisesse ser obedecido, nunca obedecer.

Luísa imaginava sua vida no meio de delícias, cercada de adoradores e aduladores, senhora de magníficos palácios, servida por inúmeros criados, respeitada e temida por todos. Para Maria, porém, tudo aquilo eram ilusões do mundo que sumiam como o pó da terra, opinião que, para Luísa, fazia dela uma moralista e uma hipócrita que negava o que sentia de fato. Ela afirmava que em Lisboa aprendera muito sobre moral, pois lá a virtude tinha feito grandes progressos e uma das mais importantes lições que ficara foi que algumas virtudes se pareciam com os vícios e a mentira era uma delas.

A vida na comarca começara a ficar agitada com a chegada daquele que se dizia

¹⁸² CABRAL, Alfredo do Valle. Bibliografia: duas obras dramáticas de Agrário de Souza Menezes. *O Globo*, 30 de outubro de 1876, p. 2.

¹⁸³ Revista teatral. *Diário da Bahia*, 17 de maio de 1865.

ser o príncipe do Brasil. Tendo sido recebido com muitos vivas, ele agradecera ao povo as demonstrações de lealdade e começara a distribuir títulos àqueles que entendia serem merecedores. Assim, dera o título de Marquês a um, de Conde a outro, de Barão a um terceiro, nomeara o vigário como bispo das Alagoas e, para completar, nomeara como cónsules dos Países Baixos os animais quadrúpedes que haviam feito o transporte dos membros do clero até ali, dizendo que, quando tinha de premiar, não fazia distinção entre homem e burro. De acordo com o dito príncipe, aquela era uma forma de fazer a Coroa brasileira ser respeitada por todas as nações do mundo.

Luisa dizia amar Alfredo e desejava casar-se com ele, mas, com a chegada do príncipe, tudo começara a mudar, pois ela passara a ver naquele homem as chances de alcançar o futuro que desejava. Tal sonho parecera se tornar realidade quando, por fim, o príncipe pedira sua mão em casamento, deixando Alfredo transtornado. Ao contrário do que todos imaginavam, aquele príncipe era um farsante e o casamento era, para ele, apenas uma forma de ganhar dinheiro.

Juntamente com o príncipe chegara um padre que o acompanhava. Ao longo da comédia, é possível tomar conhecimento de que ele fora obrigado por seu pai a se tornar um membro do clero para que garantisse o seu futuro. Aquilo, porém, tinha sido um grande erro, maldizia a hora em que se tornara padre, pois ao cingir seu corpo com as vestes de Deus estava entregando sua alma ao demônio. Não tinha a virtude extraordinária, que deveria possuir um sacerdote para conservar-se puro no meio da corrupção e desejava queimar as ordenações do reino que o proibiam de se casar, juntamente com as barbas de quem a fizera.

Era este padre quem administrava os lucros adquiridos com os títulos que o suposto príncipe ia distribuindo por onde passava e a este respeito comentava que, muitas vezes, aqueles homens entregavam o pão de suas famílias em troca de um simples pergaminho. Estes imbecis reduziam seus filhos à miséria porque faziam consistir naquilo a sua honra. Para ele, ilustres deveriam ser os que não tivessem títulos, pois naqueles tempos, não havia gato-sapato que não os tivessem.

Alfredo, porém, acabara descobrindo que o príncipe era um impostor e, na hora em que o casamento estava para se concretizar, como vingança pela traição de Luisa, ele entrara com alguns soldados que o prenderam por ordem do Vice-Rei. Questionara a todos que compraram títulos o que seria feito deles a partir de então e exigira que João Ribeiro, pai de Luisa, que havia sido seu tutor até aquele momento, devolvesse todo o seu dinheiro. Descobre-se aí que o dinheiro que o tal marquês esbanjava era, na

verdade, do jovem órfão e grande parte havia sido gasta. Ele exigira receber o que ainda havia sob a promessa de que o restante seria pago depois e, ironicamente, exclamara que não seria o primeiro marquês caloteiro que o mundo vira.

A história se encerra com Alfredo casando-se com Maria, que sempre o amara. Luísa, fingindo-se decepcionada, o chamara de ingrato e perguntara porque ele a abandonara assim. Sua resposta foi de que ainda não haviam acabado os príncipes do mundo, revelando que, para ele, sua ambição a fazia sempre correr atrás de homens que lhe dessem riquezas, prestígio, poderes, tudo menos amor. Maria, ao contrário, era pura e seu coração de virgem nunca palpitará por outrem senão por ele. Em função disso, jurava-lhe amor eterno.

Há nesta obra críticas interessantes à sociedade da época. Uma fala específica do falso príncipe na qual ele dizia não fazer distinções entre homens e burros, na hora de premiá-los com títulos, é bastante significativa, pois evidencia a opinião do autor de que ser marquês, visconde, barão etc, não significava nada para ele, não era símbolo de distinção. De acordo com Menezes, muita gente acreditava que, quanto mais títulos, mais respeitada seria a Coroa brasileira por todas as nações do mundo, mas o que ele procura exemplificar com os personagens da comédia é que a nobreza, o luxo, o poder e a ganância cegavam as pessoas e as impediam de enxergar a realidade.

Chama atenção também o personagem denominado padre Passos. Ele, apesar de ser um membro da Igreja, participava da farsa do dito príncipe do Brasil e mostrava-se claramente contrário a tudo que se poderia esperar de um religioso. Como ele mesmo dizia, não conseguia conservar-se puro no meio da corrupção e também não aceitava o celibato clerical, fazendo planos de se casar. Esse personagem pode ser entendido como uma crítica do autor àqueles que optavam pela carreira religiosa sem vocação, apenas por ordem dos pais ou por interesses ligados aos bens da Igreja. O padre, porém, para dar exemplo, também acaba sendo preso no final da história.

Além das obras já citadas anteriormente, Agrário de Menezes escreveu ainda para o teatro *O voto livre* (1855), comédia em 2 atos; *Os Contribuintes* (1856), comédia em 3 atos; *O Primeiro Amor* (1859), comédia em 2 atos; *O bocado não é para quem o faz* (1860), comédia em 3 atos; *A questão do Peru* (1861), comédia em 3 atos; *Bartolomeu de Gusmão* (1863), drama em 3 atos, e *São Tomé* (1863), drama sacro baseado em uma lenda que ficara inacabado em função de seu falecimento.

O idealizador e fundador do Conservatório Dramático da Bahia faleceu às 23 horas do dia 23 de agosto de 1863 fulminado de apoplexia, no teatro São João, quando

ainda era seu administrador.¹⁸⁴ Na hora em que veio a óbito estava sendo finalizada a representação da festejada companhia Spalding e Rogers. O fato de ele ter se despedido da vida no próprio teatro é um fato bastante significativo para muitos que escreveram a respeito deste momento.

O teatro, que seus imortais escritos nacionalizaram, o teatro onde recebeu os mais vivos e estremecidos triunfos de um público admirado dos prodígios do seu verbo, o teatro que o acabava de coroar príncipe de nossa literatura dramática, havia de ser-lhe o leito funerário, ainda juncado de recentes louros! Que dura fatalidade!... Os homens de letras guardam com profundo respeito seu nome e a Bahia, a Atenas americana, que tão justamente deve desvanecer-se de lhe ter dado o berço, eternamente o pranteará. O mérito de Agrário, já como poeta, já como dramaturgo, pode bem avaliar-se pelas obras que nos deixou e não sofre contestação alguma.¹⁸⁵

Constantino do Amaral Tavares, que assistiu ao seu enterro representando o Instituto Histórico da Bahia, exclamou que aquela tinha sido uma bela morte.

Em seu rosto de honra, no exercício das funções, que lhe dera a confiança do governo, velando pela tranquilidade do povo reunido naquele teatro, que tanto amor lhe merecia; sorrindo ainda ao jogo que mimoseara seus sentimentos intelectuais, encara seu pai, que tanto o amava, e cai-lhe de súbito aos pés, como que pedindo-lhe sua derradeira benção, para poder transportar-se à eternidade!¹⁸⁶

Quase dois meses depois, Manoel Correia Garcia recitou um discurso necrológico em sessão especial do Instituto Histórico da Bahia em honra da memória de Agrário de Souza Menezes, aquele que, segundo ele, inspirando-se no magnífico quadro da criação, se colocou na vanguarda da civilização.¹⁸⁷

O objetivo da reunião era “honrar o talento, reverenciar as virtudes e louvar o mérito” daquele ilustre poeta, fecundo orador e exímio dramaturgo. Em seu discurso, Garcia tecia comentários a respeito de algumas de suas composições e ressaltava que a sua auréola de superior intelectualidade já mostrava seus efeitos desde os tempos em que cursava ciências jurídicas e sociais na Academia de Olinda, pois, enquanto muitos outros se atiravam aos prazeres, desprezando os livros, ele não só se empenhava no estudo da jurisprudência, como caminhava pelos vastos paços da literatura.

Garcia narrava que, ainda nos bancos acadêmicos, ele empunhava o livro de estudante em uma mão e com a outra já alcançava a pena. Pena esta que, segundo

¹⁸⁴ Para substituí-lo na administração do Theatro São João, foi no meado por ato de 24 de agosto de 1863, o cidadão Manoel Ignácio de Souza Menezes, pai de Agrário - Notícia. *Diário da Bahia*. 26 de agosto de 1863.

¹⁸⁵ CABRAL, Alfredo do Valle. op. cit., 1876, p. 2.

¹⁸⁶ Idem., p. 2.

¹⁸⁷ Discurso Necrológico recitado na sessão especial, que fez o Instituto Histórico da Bahia em 22 de novembro de 1863 em honra da memória do Dr. Agrário de Souza Menezes, membro efetivo do Instituto, por Manoel Correia Garcia. *Periódico do Instituto Histórico da Bahia*. Bahia: Typographia Constitucional França Guerra, n° 4-8, jan-mai., 1864.

Tavares, era atrevida pois, em muitos casos, foi capaz de dizer coisas sobre a sociedade que alguns tinham vontade mas não tinham coragem.

CAPÍTULO 3: Nos palcos do teatro São João, o espetáculo da vida em sociedade: passado, presente e futuro traduzidos em dramas e comédias.

3.1.1 A História sobe aos palcos

Agrário de Souza Menezes, fundador do Conservatório Dramático da Bahia, acreditava que era praticamente impossível falar em teatro sem falar de história. Isso ficou evidente no discurso que proferiu na inauguração daquela sociedade, quando fez questão de afirmar que “a história é um dos cardeais elementos constitutivos do drama”. Sendo assim, inserir a história nos palcos, sem que ela perdesse seu fundo de verdade, era de fundamental importância “pela correlação imediata dos fatos com os indivíduos e pelas consequências que destes fatos queira o poeta extrair para ditá-las à multidão.”¹⁸⁸

Muitas foram as peças aprovadas pelo Conservatório Dramático da Bahia e levadas aos palcos do teatro São João cujo enredo tinha um caráter histórico. A grande maioria delas tratava de algum episódio da história do Brasil, que remetia aos espectadores um forte sentimento de nacionalidade. Em março de 1865, por exemplo, foi apresentado o drama em 3 atos, ornado de música, cujo título era *Os bravos da pátria ou O ataque de Paysandu*. Segundo o cronista do *Diário da Bahia* que comentava sobre tal espetáculo, era possível ver em cada um de seus quadros, o patriotismo que deles refulgia e tocava nos corações brasileiros. Ainda de acordo com o crítico,

O tipo nacional desenha-se nos sentimentos manifestados pelas primeiras personagens que avultam neste quadro da nossa glória. Os bárbaros que há pouco insultaram nossos brios, que derramaram o sangue de nossos irmãos indefesos, humilharam-se ante o valor das armas vencedoras que os levaram de rôjo à render-se prisioneiros! Paysandu é a brilhante página da vitória alcançada sobre esses ingratos, que morderam a destra generosa e benéfica, que se lhes estendeu amiga. Cada gota de sangue brasileiro vertido nesta luta é um padrão de glória que recorda o nome do bravo da pátria que o derramou por ela.¹⁸⁹

Ao final daquela representação, o público vira o batalhão de voluntários marchando ao som do hino de Paysandu, cuja poesia era de Moniz Barreto, insigne poeta baiano e membro do Conservatório.

Agrário de Menezes também elaborou, para sua participação no concurso lançado pelo Conservatório Dramático Brasileiro, um drama cujo tema era histórico e nacional, já que, para ele, a nacionalidade também era parte integrante das inspirações da

¹⁸⁸ Discurso recitado na sessão de inauguração do Conservatório Dramático da Bahia. In *Calabar*. Bahia: Typographia e livraria de E. Pedroza, 1858.

¹⁸⁹ *Diário da Bahia*, 22 de março de 1865.

dramaturgia. Na carta enviada ao Rio de Janeiro, juntamente com o drama *Calabar*, ele disse ter ido buscar no passado da história do Brasil algum incidente notável e ter feito dele o seu ponto de partida, elaborando-o de acordo com a sua interpretação a respeito daqueles fatos.¹⁹⁰

Para Menezes, quanto mais remota a cronologia, mais curiosa, por isso o período escolhido para o seu drama foi o colonial. Assim como ele, outros dramaturgos baianos também foram buscar no largo passado colonial e nos personagens que ali se destacaram as inspirações para as suas composições. A inconfidência mineira, por exemplo, parece ter chamado a atenção daqueles intelectuais, o que se observa pela produção dos dramas *Bárbara de Alvarenga ou Os Inconfidentes*, de Francisco Antônio Pessoa de Barros; *Gonzaga*, de Constantino do Amaral Tavares; e *Gonzaga, ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves.

A respeito da obra de Castro Alves, há um comentário feito por José de Alencar em uma correspondência por ele escrita e destinada a Machado de Assis, no qual ele relatava que recebera a visita do poeta e ficara impressionado com o seu talento. O Rio de Janeiro, cidade onde estava hospedado, ainda não o conhecia, mas, em breve, todo o Brasil saberia quem era aquele baiano. Tendo nascido na Atenas brasileira, pátria de tão belos talentos, que não se cansava de produzir estadistas, oradores, poetas e guerreiros, Castro Alves dispensava qualquer genealogia, pois bastava que se conhecessem seus poemas para se ter dimensão da sua importância.¹⁹¹

Em tal correspondência, constava que o drama *Gonzaga* havia passado pelas provas públicas já em cena competente para julgá-la. A Bahia teria aplaudido com júbilo a ascensão da nova estrela de seu firmamento. O assunto, centrado na tentativa revolucionária de Minas, grande manancial da poesia histórica ainda tão pouco explorado, fora enriquecido pelo autor com episódios de vivo interesse.

Para Alencar, Castro Alves era um discípulo de Victor Hugo, tanto na arquitetura do drama como no colorido da ideia. Seu estilo tinha os mesmos toques brilhantes do autor francês, o que para ele só era dado às inteligências de primor. Porém, sob essa imitação de um modelo superior, despontava no drama uma inspiração original que formava a individualidade literária do autor. Palpitava em sua obra o poderoso

¹⁹⁰ MENEZES, Agrário de Souza. Carta dirigida ao Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. In *Calabar*. Bahia: Typografia do Bazar, 1888.

¹⁹¹ *Diário da Bahia*, 3 de março de 1868.

sentimento da nacionalidade, a alma da pátria que só era desvendada pelos grandes poetas ou pelos grandes cidadãos.

Nesse drama, para o autor da correspondência, havia exuberância de poesia e isso se devia à idade do escritor, já que os poetas aos vinte anos tinham uma soberba imaginação que se derramava sobre a natureza e a inundava. A sobriedade vinha com os anos, era uma virtude do talento viril. Em função disso, na opinião de Alencar, quando Castro Alves relesse Gonzaga depois de alguns anos, haveria de achar um drama esboçado em cada personagem da peça. Com olhos mais severos, talvez enxergasse na obra pequenos senões.

Segundo Alencar, a capital da civilização brasileira era também a capital da indiferença, pouco apreço tinha o verdadeiro mérito quando se apresentava modestamente. Contudo, deixar que passasse por ali ignorado e despercebido o jovem poeta baiano era mais do que uma descortesia. Apesar de ter sido saudado pela imprensa, em sua opinião, aquilo era pouco, fazia-se necessário abrir-lhe o teatro, o jornalismo, a sociedade, para que a flor daquele talento, cheio de seiva, se expandisse às auras da publicidade. Confiava, portanto, ao primeiro crítico brasileiro, Machado de Assis, a brilhante vocação literária que se revelara a ele com tanto vigor através do drama Gonzaga e de algumas poesias.

No drama de Castro Alves há um episódio inédito que distingue a ficção ali narrada dos relatos históricos. Apesar de Tiradentes aparecer entre os personagens, juntamente a Gonzaga, Claudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto, ele não é o primeiro mártir da independência. A primeira pessoa a dar a vida por aquela revolução é a escrava Carlota.

O autor apresenta, logo no início do drama, Luís, um negro que se havia tornado um liberto graças a Gonzaga e que apesar de ser livre era um infeliz, pois havia perdido sua esposa, morta após um estupro, e nunca mais vira sua filha, vendida logo após a morte da mãe. Em um diálogo entre os dois amigos, a liberdade é definida como o som do canto dos passarinhos de Deus que se ouvia pela madrugada sem o barulho do chicote do feitor. A escravidão, por outro lado, era uma parasita tão horripelantemente robusta, que, deslocada do tronco, fanava os ramos da vida.¹⁹²

Luís decide aderir à revolução a convite de Gonzaga. Os demais participantes questionam o que ele buscava com aquilo: riqueza, mulheres, posição, grandeza? Mas

¹⁹² ALVES, Castro. *Gonzaga ou A Revolução de Minas. In Obra completa em um volume*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

seu único objetivo era recuperar sua filha desaparecida. Esta, por sua vez, era escrava de Silvério, o traidor da revolução.

Silvério obriga Carlota a ser sua informante. Por ser ela muito amiga de Maria, musa e noiva de Gonzaga, sabia de muitos detalhes acerca dos planos da revolução. Ele ameaça desonrá-la tornando-a sua amante e, em seguida, entregá-la “aos mais repugnantes negros de sua senzala”. Promete-lhe também que, se não cumprisse as suas ordens, faria com que seu pai, que ele sabia bem quem era, tomasse conhecimento da sua desonra e morresse de vergonha da filha.

Temendo esse destino, ela fala do que sabe e ainda rouba de Maria uns papéis que Gonzaga lhe havia entregado. Ali estavam todos os planos dos conspiradores, uma lista com seus nomes, algumas cartas e rascunhos sobre as leis da nova república. Em posse de tais documentos, Silvério passa-os ao governador, que toma as devidas providências para prender o grupo e, especialmente, para vingar-se de Gonzaga, visto que este em breve se casaria com Maria, a mulher que amava.

No momento em que Carlota executava o plano traçado por Silvério para pegar em flagrante o grupo que planejava a independência, acaba encontrando-se com Luís e os dois descobrem que são pai e filha. Ela se diz desgraçada e afirma ter sido apenas um instrumento, pois era escrava. Mataram-lhe a vergonha, tiraram-lhe a responsabilidade do crime sem lhe arrancarem o remorso. Só tinha a opção de escolher entre a infâmia e a infâmia, entre ser perdida ou traidora.

Carlota é perdoada não só por seu pai como também por Maria e Gonzaga. Ambos concordam que a culpa por seus crimes recaía no fato de ela ser uma escrava. Na tentativa de regenerar-se, ela ajuda os dois a fugir e, quando descoberta por Silvério este a entrega a um homem, por vingança, para que fosse feita “esposa” de todos os seus escravos. Ela, porém, antes que se concretizasse aquilo que tanto temia, suicida-se.

Pude perceber assim que, a partir destes personagens, Castro Alves buscou mostrar que os negros eram pessoas dignas e honradas e que, se cometiam crimes, era em função de sua condição de escravos. Os grandes vilões neste caso eram os senhores, capazes de cometer enormes crueldades por verem naqueles seres apenas instrumentos de sua propriedade.

Aliada a esta questão ligada à escravidão, é muito forte também no drama uma crítica à opressão portuguesa. Em um diálogo entre Gonzaga, Cláudio, Alvarenga e o padre Carlos, comentava-se que, quando o coração de um brasileiro batia, a metrópole era a mão de ferro que lhe estancava as pulsações. Quando um braço brasileiro ia pegar

o fruto de seu trabalho, a metrópole dizia que aquilo era seu. Quando a plebe brasileira desejava conseguir um punhado de instrução, um sopro mau, a metrópole, apagava-lhe a luz.¹⁹³

Esta mesma metrópole, afirmava a personagem Gonzaga, gritava que era loucura um escravo querer ser livre, um trabalhador querer ser proprietário e um colono querer ter direitos, pois o escravo tinha o azorrague, o trabalhador o imposto, o colono a lei, a inteligência o silêncio, o coração a morte e o povo as trevas.

Ao saberem da traição, porém, consolam-se com o fato de que os nomes daqueles mártires ficariam para sempre na história. Nada lhes restava, apenas o cadafalso. Este cadafalso, no entanto, seria um pedestal. Se não os deixaram viver pela pátria, morreriam por ela na esperança de que seus filhos e a geração futura os vissem como heróis.

Além de Castro Alves, outro baiano também se utilizou da figura de Gonzaga para protagonizar seu drama. Esse baiano, nascido em 17 de julho de 1828 e criado pelos avós, em função de ter ficado órfão muito cedo, foi Constantino do Amaral Tavares. Apesar da vocação para a vida religiosa, acabou dedicando-as à carreira da marinha por pedidos de seus parentes. Em 1856, após passar por várias patentes, foi promovido a primeiro-tenente da armada nacional, mas dois anos depois pediu demissão e foi trabalhar na alfândega da Bahia. Entre 1863 e 1883 esteve fora da província, ocupando cargos públicos importantes na administração pública.¹⁹⁴

Apesar da dedicação à carreira militar, Amaral Tavares colaborou também com a imprensa escrevendo para jornais, tanto na Bahia como no Rio de Janeiro. Começou participando da redação do jornal religioso e literário denominado *O Noticiado Católico* e chegou a escrever também artigos para o *Diário da Bahia*, tendo inclusive se tornado redator-chefe deste periódico em 1858. Na corte, foi redator do *Diário do Rio de Janeiro*, da *Revista marítima*, do *Globo* e do *Diário Oficial*, além de ter sido gerente d'*O Cruzeiro*.¹⁹⁵

Para o *Diário da Bahia*, costumava escrever algumas críticas de teatro, assinando com as iniciais A. T, nas quais analisava o desempenho dos artistas e o texto das peças. Ali ele procurava deixar evidente sua opinião de que o drama deveria ter sempre um

¹⁹³ Idem., p. 585.

¹⁹⁴ ALVES, Lizir Arcanjo. "Constantino do Amaral Tavares e o drama histórico na Bahia". In TAVARES, Constantino do Amaral. *Os Tempos da Independência: drama histórico*. Ed. Fac-similar – Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2000.

¹⁹⁵ Idem., p. 6-7.

caráter reformador. Sua dedicação ao teatro, no entanto, foi muito além destes textos. Ele foi um dos membros mais ativos do Conservatório Dramático da Bahia e também autor de uma vasta produção no gênero teatral.¹⁹⁶

Em seu drama *Gonzaga* aparece, logo no início, Maria, noiva do poeta Tomaz Antônio Gonzaga, defendendo seu amado dos deboches de seu tio, Silva Ferrão, e de Silvério, aquele que era apaixonado por ela desde que se tornara moça, mas que nunca fora correspondido. Aparece também, ainda no primeiro ato, Cláudio Manoel da Costa e Inácio José de Alvarenga Peixoto tentando convencer Gonzaga a participar da revolução que organizavam. O argumento do primeiro é de que

Há perto de trezentos anos que arvoraram-se nas terras de Santa Cruz as quinas portuguesas, e já era tempo bastante para sermos o que se chama um povo; isto é, para termos instituições adequadas à nossa índole e às nossas necessidades, para termos comércio que em troca de nossos produtos agrícolas e fabris nos desse produtos da industria estrangeira; para termos livros e academias onde aprendêssemos o que ensinam as ciências. Governo estúpido! Mas admira que sejam as colônias assim tratadas, se o povo da metrópole vive também curvado sob o jugo de ferro! Quem tal pensara de Portugal! Os netos dos soldados de Afonso Henrique e do Mestre de Avis sofrem tanta ignomínia! Pois bem! Não sofremos nós: mostremos aos portugueses de Maria I que descendemos dos portugueses do duque de Bragança. Demo-lhes nós o exemplo e eles que o aproveitem.¹⁹⁷

Não convencido, Gonzaga diz que:

Se não temos instituições adequadas às nossas necessidades e índole; se nenhum é nosso comércio e nenhuma das nossas relações com países estrangeiros, se não sabemos tirar da terra nem das fábricas, produtos que troquemos, como quereis que sejamos um povo capaz de fazer uma revolução? A vossa atenção é que eu chamo para o que se passa em derredor. Vedes uma população ignorante de seus deveres e direitos; vedes as classes elevadas procurando unicamente locupletar-se do pouco que ganha o povo; vedes uma pequena roda de homens ilustrados, que preferem a tranquilidade do lar doméstico aos labores do serviço público. E julgais que disso possa tirar-se uma nação? Vossas vistas são altas, senhores, magnífico o horizonte que devassais; porém, segundo penso, ainda não bruxuleia o dia que tanto desejais ver nascer. A ocasião seria talvez excelente, se o povo estivera preparado.¹⁹⁸

Alvarenga, contra argumentando, afirma que o povo estava sim preparado para a revolução porque estava no auge do seu sofrimento. Mas, para Gonzaga, aquilo não era suficiente, era necessário que estivesse educado, que soubesse o que era aquela liberdade que todos lhe queriam dar.

Ao longo do texto do drama vão surgindo questões interessantes como, por exemplo, a opinião de Gonzaga em relação a Tirantes, considerado por ele um louco e imprudente. Em sua opinião, era necessário ser mais cauteloso antes de tomar atitudes

¹⁹⁶ Idem., p. 6

¹⁹⁷ TAVARES, Constantino do Amaral. *Gonzaga: drama histórico em 3 atos*. Rio de Janeiro: Typografia e Lithographia de F. A de Souza, 1869, p. 27.

¹⁹⁸ Idem., p. 28.

radicais. Para ele, aquele movimento não tinha futuro, não virariam heróis, talvez mártires. Havia muito que perder e sem probabilidade nenhuma de ganho. Deixaria para trás posição, fortuna, amor e tudo aquilo pelo que? A pátria por acaso exigia o sacrifício inútil de suas vidas?

Há também uma discussão sobre o exemplo dos Estados Unidos da América, comparação que, para Gonzaga, não cabia, pois a união americana, quando colônia, já tinha instituições suas e um comércio seu, já sabendo, portanto, governar-se por si mesmo, diferentemente do Brasil.

Após muita conversa e argumentos de ambos os lados, Gonzaga decide não abandonar os companheiros na hora da batalha e do perigo e não abandonar a pátria na causa santa que se ia pleitear. Tomada esta decisão, todos juram perante Deus que, a partir daquele momento, abnegariam seus interesses e suas vidas à causa da independência do Brasil e somente para este fim dirigiriam seus trabalhos.

Silvério, por amar Maria e querer tirá-la de Gonzaga, denuncia o movimento ao governador. Não demora muito e logo os soldados aparecem para prendê-los. Ela, após cair, fora de si, levanta-se, avança em direção a Silvério e exclama que sobre a cabeça dele, delator infame, cairia o sangue dos primeiros mártires da liberdade do Brasil.

Já no último ato aparece Maria indo visitar Gonzaga na prisão. Ela conta-lhe sobre os destinos de seus companheiros e ele, indignado, chama de miseráveis o governo, os juízes e também o povo em favor do qual trabalharam. Aquelas pessoas, mesmo vendo-os subir à forca ou embarcar para o desterro, não procuravam salvá-los ou levantar ao menos um grito.

Tendo sido considerado o chefe da conjuração, já que era o mais capaz de dirigi-la e encarregar-se do estabelecimento da nova República, Gonzaga é condenado à pena de degredo e, após ouvir a condenação, começa a apresentar sinais de loucura. Voltando a si, despede-se de Maria, impedindo-a que o acompanhasse, e diz ter a certeza de que ainda ouviria, mesmo depois de morto, o grito dos brasileiros proclamando a sua independência.

Este drama de Amaral Tavares levanta alguns questionamentos bem importantes a respeito do processo de independência do Brasil. O autor, em vários momentos, procurava evidenciar que aqueles homens que planejavam a revolução pertenciam à elite mineira e que não havia nenhum envolvimento do povo. As falas de Gonzaga procuravam convencer seus companheiros de que a independência do Brasil era um sonho dourado que não seria tão cedo realizado porque ainda não havia na grande

maioria da população a ideia de pátria. Nem mesmo o significado da liberdade tão sonhada por aquele grupo de intelectuais alcançava a realidade do povo, tão necessário para o sucesso da empreitada a qual se lançavam.

Apesar deste raciocínio, Gonzaga não consegue ficar à parte do movimento e dedicar-se exclusivamente ao amor de Maria, pois, para ele, “ao lado do ente gentil, havia o vulto venerável daquele ente moral chamado pátria”. Mesmo sabendo do possível fracasso do movimento, a todo tempo procurava buscar consolo na história dizendo que os nomes daqueles mártires da liberdade jamais seriam esquecidos e por muito tempo serviriam de inspiração para que os brasileiros continuassem a lutar para fazer do Brasil, uma nação.

Ao contrário do que era mais comum de se ver em outros dramas, esta história não tinha um final feliz, nem no campo amoroso, nem no político. Gonzaga foi mandado para África por crime de lesa majestade e ficou para sempre longe da sua musa. Ao mesmo tempo, o Brasil não ficou independente. Mas outros dramas se encarregaram desta parte da história. Como será visto a partir de agora, outra temática também bastante trabalhada pelos dramaturgos baianos foi o episódio do Dois de Julho na Bahia.

3.1.2 Os dramas que tinham por tema as lutas pela independência e o 2 de Julho na Bahia.

A fundação do Instituto Histórico Provincial em 1856, inserido no movimento de renovação do meio cultural, tinha como objetivo principal promover o conhecimento da história da Bahia e da biografia de seus homens célebres. O conhecimento do passado glorioso da província era uma espécie de pré-requisito para construção de um presente e de um futuro, nos quais a imagem de uma nação civilizada pudesse ser mostrada ao mundo. Para os intelectuais baianos, era necessário evidenciar a importância da província diante das demais e nenhum fato a destacava mais neste sentido do que as lutas pela independência no 2 de julho de 1823.

O episódio do Dois de Julho, que simboliza a expulsão definitiva das tropas portuguesas do Bahia, não só foi alvo de muitos trabalhos dentro do Instituto Histórico, como foi também o tema escolhido por alguns dramaturgos baianos para suas composições. É possível destacar aqui pelo menos três delas: *O dia da independência*, de Agrário de Souza Menezes; *Os tempos da independência*, de Constantino do Amaral

Tavares; e *Dous de Julho, ou o Jangadeiro*, de Antônio Joaquim Rodrigues da Costa. Já tendo sido a primeira delas comentada no primeiro capítulo, as atenções agora serão voltadas para as outras duas.

Sobre a temática da independência, Constantino do Amaral Tavares escreveu *Os tempos da independência*, drama histórico em três atos, prólogo e epílogo. Neste drama ficou claro para mim a intenção do autor de abordar no enredo questões ligadas à ideia de pátria. A história começa numa cena em que o Padre Roma, prisioneiro por ter participado da revolta pernambucana em 1817, espera na cadeia a execução de sua pena de morte. Ali, só, em um momento de reflexão, ele exclama:

Pobre pátria, por que não pode meu sangue comprar a tua liberdade? Tanto trabalho, tanta lida, tudo perdido pela traição e covardia de alguns! Oh! Brazil! Eu queria a tua independência e vou morrer!¹⁹⁹

Durante o tempo em que espera a morte, recebe a visita do Conde dos Arcos, que tenta negociar a sua liberdade em troca dos nomes dos outros baianos que teriam participado da revolta. O padre se recusa a dizê-los, chama o governo de déspota e covarde e diz que só lhe restava a honra, já que o patriotismo iria emudecer com ele na morte, tendo emudecido com outros na vida. Nunca poderiam chegar a um acordo porque comungavam de princípios bem diversos; enquanto ele, o padre, representava a liberdade e o futuro, o conde era símbolo do absolutismo e do passado.

O Padre Roma procura mostrar o seu orgulho em ser mártir. Diz que o seu sangue e o daqueles que com ele caíssem, vítimas do seu patriotismo, abrasaria o solo e faria dele brotarem os soldados para a liberdade da pátria. Ele mostra que queria vingança. Não uma vingança bárbara que se sacia de cadáveres, mas uma vingança que se concretizaria no momento em que a ideia pela qual o estavam assassinando se tornasse vitoriosa, ou seja, quando o Brasil se tornasse independente. Encarrega para a realização deste feito, Luiz, um garoto órfão que ele havia criado. Pede-lhe que jure ser o executor desta vingança, mesmo que para isso fosse necessário sacrificar fortuna, vida e família. Luiz jura e, a partir daí vai se desenrolando a história.

O primeiro ato começa com uma fala muito interessante de Luiz. Tudo tem início com uma discussão a respeito na nomeação de Madeira de Melo para comandante das armas. Luiz, ouvindo o que se comentava, passa a dizer que a questão entre Madeira de Melo e Manoel Pedro era o prelúdio de outra maior, cuja consequência final seria o

¹⁹⁹ TAVARES, Constantino do Amaral. *Os Tempos da Independência: drama histórico*. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2000, p. 10.

esmagamento de uma nação por outra. Aqueles dois homens eram, na verdade, duas entidades morais, cada uma delas representando uma nacionalidade, uma bandeira, uma ideia. Enquanto Madeira, para os brasileiros, significava o despotismo do governo de Lisboa, Manoel Pedro significava a resistência de um povo cansado de sofrer.²⁰⁰

Luiz era noivo de Maria e pretendia casar-se com ela logo que a guerra terminasse. Entre os dois, porém, havia André, o tutor de Maria, que era ligado a Madeira de Melo, e em troca de uma bolsa de dinheiro promete entregar a menina ao brigadeiro.

Sabendo de tais pretensões, Luiz vai ao encontro de Madeira de Melo e, questionado a respeito de sua identidade, responde-lhe:

Sou um homem, que não tem nome, porque a terra, em que nasceu, é escrava; que não tem futuro, porque impossível é presentemente a qualquer julgar-se vivo no dia de amanhã (...). Todavia, se V. Ex. me chamar baiano, responderei gostoso ao apelo.²⁰¹

E, um pouco depois, completa:

Não se canse em procurar o meu nome, Sr. General; V. Ex. o sabe, Portugal o conhece, o mundo não o ignora; eu me chamo o povo baiano; porque, como eu, pensa essa população, que neste momento sofre todas as torturas do inferno. As palavras que saem de meus lábios revelam o pensamento de um povo heroico, que está sentindo no coração bater a hora extrema de seus padecimentos. V. Ex, encontrar-me-á em toda parte.²⁰²

Temerosos do que poderia acontecer a Maria os dois fogem.

No segundo ato, Maria se apresenta como Maria Quitéria de Jesus e faz planos de ataque junto ao general Labatut. Mais uma vez, porém, seu tio André trama a favor de Madeira de Melo para aprisioná-la e, desta vez, consegue executar seu plano.

Por fim, no terceiro e último ato, Maria, ainda prisioneira de Madeira de Melo, se recusa a segui-lo para Portugal. A ação se passava no dia 2 de julho de 1823 e as tropas portuguesas, derrotadas, partiam de volta à terra natal. Luiz, enquanto comissário do general brasileiro, vai até o brigadeiro negociar a retirada dos portugueses e aproveita para tratar de um assunto particular. Madeira de Melo, reconhecendo a derrota em ambos os campos, acaba permitindo que os dois partam juntos para comemorar a independência do Brasil entoando vivas ao dia 2 de julho.

²⁰⁰ O brigadeiro Manoel Pedro de Freitas Guimarães era o Comandante das Armas da Província da Bahia até o dia 15 de fevereiro de 1822, quando chegou a notícia da nomeação de Madeira de Melo para substituí-lo no cargo. Este fato gerou insatisfação e, logo no dia seguinte, 421 habitantes da Cidade de Salvador manifestaram-se perante do Senado da Câmara. Sobre este tema consultar: Silva, Marcelo Renato Siquara. *Independência ou morte em Salvador: o cotidiano da capital da Bahia no contexto do processo de independência brasileiro (1821-1823)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012.

²⁰¹ TAVARES, Constantino do Amaral. op. cit., 2000, p. 44.

²⁰² Idem., p. 49.

O epílogo do drama apresenta, por sua vez, uma festa ao Dois de Julho alguns anos depois, já na década de 1850. Ali aparece Luiz com idade avançada, vestido com sua farda de capitão e carregando no peito as medalhas da Independência e da Ordem do Cruzeiro. Seu ânimo, porém, não era dos melhores, parecia desgostoso com os rumos que a Bahia tinha tomado. Lamenta algumas mudanças nos planos originais dos que lutaram pela independência e também os destinos que tiveram aqueles soldados veteranos da pátria. Percebendo que sua morte se aproximava, sentia-se honrado por haver servido a seu país e previa o reencontro com o Padre Roma, mártir da liberdade.

Outro drama que tem como pano de fundo as lutas pela independência acontecidas na Bahia é *Dous de Julho, ou o Jangadeiro*, composto em 1856 e apresentado no teatro São João no ano seguinte.²⁰³ A ação da peça de Antônio Joaquim Rodrigues da Costa passa-se na Bahia entre 1817 e 1823 e começa também com a prisão do padre Roma logo após ter chegado a Salvador.²⁰⁴ Este personagem é identificado pelos pescadores, que o viram passar acompanhado pelos policiais, como um herói, alguém que era notável pela sua dedicação à causa da liberdade da pátria.

Em seguida, aparece em cena Pedro Jorge, que viera de Pernambuco juntamente com o padre, mas conseguira fugir a nado. Ao chegar em terra firme, ele se depara com uma jovem, chamada Maria, sendo atacada pelo alferes português Eduardo e, numa luta para defendê-la, acaba perdendo os documentos que o padre lhe havia confiado.

O pai de Maria era um jangadeiro, caboclo inconformado com a situação de subordinação da pátria em relação a Portugal. Percebendo este sentimento de repulsa aos portugueses, Pedro Jorge conta-lhe que em Pernambuco já havia levantado um grito de independência. Ele, juntamente com o Padre Roma, deveriam fazer com que tal grito fosse ouvido nas demais províncias do país, mas o padre fora preso e agora precisava de ajuda naquela empreitada. O pescador inicialmente hesita, mas, ao saber do que acontecera à sua filha antes da sua chegada, acaba decidindo segui-lo.

Maria e Pedro se apaixonam, mas logo são obrigados a se separar: ela iria para o convento da Lapa ficar protegida, enquanto ele e seu pai partiriam para a guerra em busca da independência. Os planos, porém, são frustrados por Eduardo que acaba conseguindo prendê-los antes que partissem, acusando-os de cúmplices do padre Roma.

²⁰³ COSTA, Antônio Joaquim Rodrigues da. *Dous de Julho ou O Jangadeiro*: drama em 5 atos. 1857. Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, I-08, 27, 009.

²⁰⁴ Este padre chamava-se José Inácio Ribeiro de Abreu e Lima. Ele participou da Revolução pernambucana de 1817 e veio para a Bahia dar prosseguimento à sua missão revolucionária. Após ser preso, foi executado em 28 de março de 1817, no Campo da Pólvora, em Salvador.

O segundo ato começa com a revolução constitucionalista de 1821 na Bahia e a soltura dos presos da fortaleza de São Pedro.²⁰⁵ Após saírem da prisão, o pescador e Pedro Jorge juntam-se aos baianos na luta contra os portugueses. Aos poucos, a situação vai se agravando em função da nomeação do brigadeiro Madeira de Melo para o governo das armas da província em substituição a Manoel Pedro, que era estimado por todos. Descobriu-se que Madeira de Melo já andava dando voltas para tomar posse do cargo e cometendo algumas imprudências. Sabendo disso, alguns soldados desertaram e acabaram se formado dois partidos, um a favor de Madeira e o outro de Manoel Pedro.

Maria, durante aqueles quatro anos, havia sido educada no mosteiro da Lapa pela “boa” e “santa” Joana Angélica. Na primeira oportunidade que surge, seu pai e Pedro Jorge tentam entrar lá para vê-la, mas o dia em que finalmente conseguem, 19 de fevereiro de 1822, os lusitanos, por ordem de Eduardo, invadem o mosteiro. A ideia dele era raptar Maria, pois sabia que ela estaria junto à abadessa e esta seria a primeira a aparecer quando o pátio fosse tomado pelos soldados. O plano parecia dar certo, Joana Angélica é morta e Maria levada por um soldado. Eduardo, porém, não contava esbarrar mais uma vez com Pedro Jorge em seu caminho e ele novamente impede que o rival a levasse consigo.

Após aquele episódio, Maria e Pedro ficam juntos e ele lhe promete que, em breve, entraria na cidade como ela nos ombros, pois a liberdade brasileira não poderia ser melhor representada do que por uma linda cabocla.

Na batalha de Pirajá, Pedro Jorge, juntamente com alguns amigos, consegue finalmente fazer de Eduardo prisioneiro. Quando chega o dia 2 de julho de 1823, um tiro ao longe anuncia que os portugueses estavam embarcando e o Brasil podia se dizer independente. No retorno dos soldados à cidade, muitos vivas eram dados aos brasileiros, à liberdade e àqueles heróis que, mesmo destroçados e com roupas aos farrapos, traziam sobre si o manto da glória. Aquilo lhes bastava.

Atrás da tropa vinha um carro triunfante puxado pelo tenente Pedro Jorge, pelo pescador e pelo carcereiro que se aliara aos brasileiros. Nele estava Maria, vestida de cabocla, simbolizando a liberdade da pátria, e logo atrás, escoltado por quatro soldados, via-se Eduardo, prisioneiro. Pedro Jorge aproveita-se da situação para humilhá-lo diante

²⁰⁵ O autor faz questão de evidenciar na história que tudo começara com uma mudança na face da política. Tal mudança se iniciara com a chegada da notícia das revoluções que tiveram lugar no Porto e em Lisboa para a adoção do sistema constitucional. Desde então os ânimos se exaltaram e, quando menos se esperava, começaram a aparecer diversos clubes presididos por Cipriano Barata até que, por fim, a revolução chegara às ruas.

de todos e, fazendo-o ajoelhar-se, aponta para ele exclamando: “O despotismo!” Em seguida aponta para Maria dizendo: “A liberdade”! E ela, colocando uma grinalda de café na frente de Pedro Jorge, mostra a todos que a liberdade estava a coroar o amor.

O ponto de vista de Rodrigues da Costa, no que concerne ao tratamento dado ao elemento português, difere daquele que aparece n’O dia da Independência, de Agrário de Menezes, já comentado no capítulo anterior. Neste, ao contrário da humilhação e da hostilidade a que a personagem Eduardo é submetido, o que se vê é uma certa amenização em relação à figura do general Madeira de Melo. Ele não é visto como inimigo, mas sim como um amante da liberdade, que só estava naquela guerra porque cumpria com o dever de soldado de ser fiel a seu rei. O Brasil, por sua vez, não era considerado inimigo de Portugal, apenas um filho que havia se emancipado.

É interessante notar que apesar de possuírem como pano de fundo fatos reais daquele período, episódios marcantes como a oposição entre Madeira de Melo e Manoel Pedro e personagens verídicos, os autores não se preocuparam em descrevê-los tais como eles eram. A caracterização foi feita a partir da trama executada por cada um e, em ambos os casos, para além da questão política, havia um romance que opunha brasileiros e portugueses, colocando os primeiros como vilões e os segundos como heróis.

Apesar de apresentarem muitos aspectos semelhantes, os desfechos dos dramas diferem e, nos dois casos, apresentam questões importantes. No drama de Rodrigues da Costa, o sentimento de vingança mereceu um destaque maior com a humilhação do alferes português diante de todos. Ao mesmo tempo em que ele era humilhado, aparecia Maria, devidamente caracterizada como cabocla e apresentada como o grande símbolo da liberdade.

A utilização da imagem de um caboclo nos desfiles comemorativos ao 2 de Julho na Bahia torna-se tradição e já desde o século XIX servia para representar a presença popular nas lutas pela independência e, assim, afirmar a nacionalidade brasileira, tendo no indígena a figura central. Desta forma, pude apreender que o autor do drama, ao colocar Maria, vestida de índia, entrando na cidade em cima de um carro e sendo admirada por todos que estavam ali para receber os heróis da pátria, representava, na figura da cabocla, o povo brasileiro e, mais ainda, o povo baiano diante do português derrotado e humilhado.

Lizir Arcanjo Alves afirma que esta cabocla, ornada de penas, demonstra uma intenção do dramaturgo de “construir” uma imagem para representar a liberdade

brasileira.²⁰⁶ Essa representação da liberdade pelo indígena está ligada a uma contraposição entre a simplicidade do nativo e a artificialidade da mulher europeia, entendida como um símbolo negativo da civilização. A “verdadeira indígena” era, portanto, uma reelaboração literária que visava melhor expressar o desejo de compor uma imagem da nação que começava a se esboçar.²⁰⁷

Já o drama de Amaral Tavares possui um epílogo no qual a cena se passa na mesma década em que ele escrevia a peça. Sendo assim, quando Luiz, veterano da independência, se mostrava desgostoso com a situação em que se encontrava a Bahia, talvez estivesse a expressar um sentimento do próprio autor ou de outros da sua geração.

Alves destaca que o final representa bem a maneira como o tema da independência foi tratado naquele momento de debate sobre a formação da identidade nacional. Por um lado evidenciava a consciência crítica de que a liberdade não havia de fato se estabelecido no país, já que a realidade que se via era muito distante dos ideais propagados em 1823. Por outro lado, apresentava Luiz como aquele herói romântico que, apesar de tudo, sentia-se orgulhoso por ter cumprido a missão determinada para si.

Os dramas de Agrário de Souza Menezes, Antônio Joaquim Rodrigues da Costa, Constantino do Amaral Tavares e Castro Alves cumpriam, portanto, a missão de levar a história aos palcos do teatro e fazê-la conhecida da população. Mais do que isso, é possível se perceber, nessas composições, também uma tentativa de se criar heróis nacionais, o que estava diretamente relacionado com o intuito de se estabelecer uma identidade nacional para o país.

Por um lado, apareciam os mártires já conhecidos da história, como o padre Roma e Joana Angélica, mas, por outro, apareciam também heróis do povo que, nos dramas, receberam os nomes de Pedro Jorge e Luiz, mas que assim como eles, deveriam haver muitos outros.

As imagens desses heróis seriam fundamentais no processo de fixação da história brasileira e, conseqüentemente, na constituição da nação. A nação, segundo Sandra Jutahy Pesavento “é uma construção simbólica que elabora elos de pertencimento, forja

²⁰⁶ ALVES, Lizir Arcanjo. op. cit., 2000.

²⁰⁷ Esta mesma autora afirma que a figura do índio como símbolo da liberdade conquistada pela Bahia foi muito comum nas produções poéticas recitadas nas ruas de Salvador em comemoração ao 2 de Julho. Este índio, grande parte das vezes, era o índio soldado que havia se associado aos brancos na luta pela independência. Porém, tal integração não ultrapassava este limite, visto que, de soldado, ele passou a ser apenas uma alegoria, permanecendo no imaginário dos baianos como aquele que esmagava a cabeça do dragão, símbolo do dominador português. Com o passar do tempo, a imagem do índio que prevaleceu tinha um aspecto negativo, pois representava um Brasil fraco e atrasado. Nestes meados do século XIX, porém, ela foi usada como forma de diferenciação do brasileiro e rejeição às raízes portuguesas.

laços, permite a existência do sentimento de identidade e propicia coesão social”.²⁰⁸ Segundo este raciocínio, quando se capta a realidade por meio de um viés simbólico que se estrutura em torno de identificações diferentes para o “eu” e o “nós”, estaria se forjando a nação.

Para Pesavento, a nação seria um fenômeno que passaria pelas sensações, pelos sentidos, pela emoção e, assim, tocaria as pessoas, mobilizando reações e sentimentos muito além das elaborações mentais. No por acaso, portanto, o teatro foi um instrumento utilizado pelas elites intelectuais neste processo de constituição da nação brasileira. Através desta categoria de arte, assim como também de outras, visava-se sensibilizar o público com a sua história.

Nos textos teatrais que colocavam acontecimentos marcantes da história nos palcos do teatro São João era recorrente a utilização da palavra pátria com o objetivo de se referir à terra natal. Em alguns casos, porém, como já foi comentado no capítulo anterior, o sentido de pátria se confundia um pouco com o de nação.

Esta aproximação, no entanto, para alguns, significava um grande erro. De acordo com José Carlos Chiaramonte, um beneditino espanhol, Benito Jerónimo Feijoo, repudiava o sentimento nacional por considerá-lo de baixa qualidade moral, ao mesmo tempo em que enaltecia o sentimento de pátria. Para ele, pátria não tinha o sentido de local de nascimento, mas sim o sentido dado pelos antigos, que usavam esse termo para designar o Estado ao qual se pertencia e os valores políticos correspondentes.²⁰⁹

Sobre o uso do termo nação, Chiaramonte afirma que ele teria sido usado durante séculos com um sentido puramente étnico. Em seguida, entre os séculos XVII e XVIII, surgiria com um sentido estritamente político e, finalmente, em uma terceira fase, paralelamente ao romantismo, apareceria como uma conjunção de ambos os usos, o étnico e o político, no chamado princípio das nacionalidades. Sendo assim, a etnicidade teria se convertido em fundamento da legitimidade política apenas recentemente.

Quando o termo pátria aparece nos textos, ele não parece se aproximar da definição do beneditino espanhol, uma vez que, para este, o sentimento de pátria era algo racional e não aparecia associado à vontade de existência como um Estado independente. No caso das peças sobre Gonzaga e sobre o Dois de Julho, pátria e liberdade são

²⁰⁸ PESAVENTO, Sandra Jutahy. Quando a nação é, sobretudo, uma questão de sensibilidade. In: Carvalho, José Murilo e Pereira das Neves, Lúcia Maria Bastos (org). *Repensando o Brasil de oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

²⁰⁹ CHIARAMONTE, José Carlos. Metamorfoses do conceito de nação durante o século XVII e XVIII. In: JANCSÓ, István (Org). *Brasil: formação do Estado e da Nação*. São Paulo/Ijuí: Hucitec/Unijuí/FAPESP, 2003.

praticamente indissociáveis, o que mostra que seu sentido estaria muito mais próximo de uma noção ligada ao lugar e ao povo (herança histórica) do que ao Estado a qual pertencia.

Amaral Tavares escreveu ainda outro drama de caráter histórico: *O Lucas da Feira de Santana*. Infelizmente não foi possível se obter muitas informações a seu respeito. Sabe-se que era um drama em quatro atos e que tinha como protagonista Lucas, um famoso salteador que, por muitos anos, constituiu-se no terror da vila, hoje cidade de Feira de Santana, e seus arredores. O final da história mostrava ele sendo preso e enforcado, cumprindo-se assim a justiça para com todos aqueles que por ele haviam sido prejudicados.²¹⁰

Além dos esforços voltados para inserir a história nos palcos do Teatro São João,²¹¹ os membros do Conservatório Dramático da Bahia voltaram-se também ao teatro de costumes e o de temática religiosa. Constantino do Amaral Tavares, por exemplo, além de *Gonzaga*, *Os Tempos da independência* e *O Lucas da Feira de Santana*, escreveu também *O Conde de Zampieri* (drama), *As leões pobres* (drama), *Romance de um enjeitado* (drama), *Os caixeiros nacionais* (drama) e outras que merecerão especial destaque como *S. Gregório, o Taumaturgo* (drama sacro) e *O casamento da época* (drama).

3.2 Em nome da fé e pelos princípios da religião: os dramas sacros e a representação da vida em santidade.

O calendário dos espetáculos apresentados no Teatro São João buscava sempre se adequar às datas e acontecimentos marcantes para aquela sociedade baiana. Desta forma, observei que, durante o período do carnaval, aconteciam os polêmicos bailes mascarados, já no 2 de julho e no 7 de setembro as apresentações tinham um cunho mais patriótico, enquanto durante a quaresma, destacavam-se os dramas sacros.

Um cronista do *Diário da Bahia* comentava que em tempos de quaresma era complicado escrever sobre o teatro, pois as pessoas se achavam destinadas apenas às orações, jejuns e penitências. Em sua opinião, como se não bastasse ter que lidar com os especuladores que só viam no lucro o seu prazer e que considerava o teatro uma escola

²¹⁰ BLAKE, Augusto V. A. S. op. cit., 1893, v. 2.

²¹¹ Além dos já citados, Lizir Arcanjo Alves aponta ainda outros dramas históricos como *Caramuru* e *Cabral*, de Eduardo Carigé Baraúna; e *Os últimos momentos do tirano Lopez*, de Augusto Pinto Pacca.

de imoralidade, naqueles tempos parecia que a cada passo se encontrava uma beata de rosário na mão, amiga dos sermões, querendo só na quaresma purgar os seus pecados. Estas mulheres, longe de incentivar o teatro, repreendiam as filhas que, com o jornal na mão, tentavam lhes mostrar como estava bonita aquela casa de espetáculos.

Observei que, apesar de, em respeito ao que determinava a Igreja católica, não haver muita variedade no teatro durante aquele período, alguns dramas mereceram especial atenção do público, dos cronistas teatrais e do Conservatório. Sobre o drama *Santa Cecília ou Os mártires do paganismo*, por exemplo, foi dito em uma crônica do *Diário da Bahia* que ele já havia merecido muitos aplausos naquele teatro todas as vezes em que fora representado. Daquela vez, em 1860, não seria diferente, pois a atriz contratada da Companhia do Gymnásio Dramático, do Rio de Janeiro, para interpretar o papel principal, estava possuída dos sentimentos que a sua personagem reclamava.²¹²

O destaque do cronista era para a resignação evangélica com que Santa Cecília suportava os insultos que o paganismo e a idolatria lhe dirigiam. Além disso, o impressionava também a confiança que tinha nos preceitos da religião que seguia e a resistência que oferecia às ciladas que os homens lhe preparavam.

Outro drama sacro representado naqueles tempos de quaresma foi *S. Gregório, o Taumaturgo*, de Constantino do Amaral Tavares. O membro do Conservatório escolhido para elaborar o juízo crítico da obra foi o padre Francisco Bernardino de Souza.

É muito provável que a escolha do religioso tenha se dado em função de ser este um drama sacro e, sendo assim, era de se esperar que ele tivesse mais propriedade para analisá-lo. Datado de 21 de fevereiro de 1858, o texto começava fazendo muitos elogios ao Conservatório. Seu autor dizia que a criação daquela associação dava-lhe esperanças acerca do futuro de seu país, pois mostrava-lhe que, apesar da existência de homens indiferentes e retrógrados, existia uma mocidade cheia de aspirações que zelava pelo progresso e pela pátria.²¹³

A respeito do drama de Amaral Tavares, ele dizia que seu autor se afastara completamente do trilho seguido pelos demais dramaturgos brasileiros que o precederam. Ao contrário de certa tendência das produções de seu tempo, ele não foi buscar para sua composição inspirações no “túmulo vertiginoso da sociedade”. Sendo assim, não estudou os seus personagens no ruído dos bailes, nas mesas de jogo ou na

²¹² Crônica teatral. *Diário da Bahia*, 29 de março de 1860.

²¹³ *Jornal da Bahia*, 2 de março de 1858.

choupana de uma pobre virgem que lutava contra a fome e a desonra. Da mesma forma, Tavares também não teria buscado o desespero de um amor profundo, mas traído, nem um coração roído pelo veneno do mundo para apresentar ali a vida com todas as suas peripécias, com seus prazeres e horrores, com seu brilho fascinante.

Aquele não seria um drama que fazia o sangue se agitar convulsivamente nas veias, estremecer o corpo e invadir o semblante a palidez que a emoção produzia. Não seria um drama em que as paixões se embatiam furiosas, se despedaçavam e, em seguida, se separavam. Seu autor não estaria preocupado em copiar o mundo como todos o viam e o sentiam. O tempo da ação não seria o seu presente, mas um passado remoto, que levava o público aos primeiros séculos da Igreja.

Considerada pelo crítico uma bela composição, o drama tecia um cântico de triunfo, “um hino pomposo à religião do mártir do calvário”. Conforme descrevia, o enredo era simples, como os tempos em que se passava a história. Nele se via apenas o embate de duas religiões, no qual uma queria aniquilar a outra.

Sendo Amaral Tavares um filho do cristianismo, ele teria se inspirado na verdadeira e mais pura fonte da poesia: a religião. Assim, aparecia no drama, por um lado, uma Igreja Católica poderosa, soberba, orgulhosa, ameaçadora como um raio e, por outro, “os últimos arrancos do paganismo sufocado pelo prestígio da verdade; as trevas da ignorância desaparecendo ante o brilho fulgente da luz.”²¹⁴

Na interpretação do padre-censor, na medida em que uma religião espiritualista suplantava o paganismo material e exterior, matava-se a civilização antiga e germinava-se a civilização moderna. Aquela era a verdadeira religião, pois selava, entre seu dogma e seu culto, a moral.

O comentário feito no *Jornal da Bahia* a respeito do drama não diferia muito da opinião do membro do Conservatório.²¹⁵ Ali se dizia que era uma bela composição, pois demonstrava a excelência e a verdade do cristianismo nos prodígios que se realizavam por vontade do santo. A vida de São Gregório e o triunfo brilhante da religião de Cristo sobre os “destroços da idolatria” eram as questões centrais daquela obra que inclusive estava sendo impressa e, em breve, seria vendida.

Duas personagens foram apresentadas no parecer do crítico do Conservatório: Publio, um infalível perseguidor dos discípulos de Cristo; e São Gregório, aquele em que a caridade sempre se via brilhar, o homem do evangelho, que tinha sempre a doçura

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ *Jornal da Bahia*, 28 de março de 1858.

e o perdão nos lábios. Nas cenas em que este aparecia, especialmente na que ele curava os desvalidos, segundo Bernardinho de Souza, era possível ver brilhar a singeleza de uma alma cristã. Também uma personagem feminina aparecia em tais comentários, seu nome era Aurélia e nela era possível ver a imprudência típica de uma cortesã, a “personificação completa e exata dos costumes dissolutos dos tempos do paganismo.”

O crítico fez muitos elogios ao drama dizendo que aquele havia sido um brilhante ensaio e pedia ao autor que continuasse a enriquecer o repertório nacional, ainda tão pobre de composições daquele calibre. Especialmente a cena em que se via a explosão dos remorsos de Publio, chamara muito a atenção do religioso. Segundo descrevia, o Sr. Amaral havia acompanhado o passo a passo daquele perseguidor, escutando o grito de seu peito durante o dia e seu sono agitado à noite, acompanhara o seu viver errante, seguido continuamente pelo fantasma de seus crimes.

Mas, apesar de ter visto muitas vantagens, observou também alguns defeitos na composição. Inicialmente, comentou que faltava ao drama o grotesco, não havia nele um meio termo entre a tragédia e a comédia. Observou que o semblante dos espectadores se mantinha sério do princípio ao fim. Sentiu falta de algo que provocasse o riso, que expandisse o coração. Para ele, aquilo era uma necessidade, um preceito da arte e até mesmo uma “exigência das turbas”.

Outro ponto negativo destacado no texto foi um diálogo no qual uma cristã chamava Publio de demônio e completava dizendo: “fere... que será mais um justo que se martiriza e um malvado que se condena”. Segundo o censor, aquelas palavras não eram próprias de uma alma verdadeiramente evangélica, parecia mais a expressão de um ódio profundo e intenso, a explosão da raiva sufocada. Os mártires do cristianismo naquelas épocas não reagiam daquela forma, mas, pelo contrário, morriam abençoando a mão de quem os trucidava. Sendo assim, o melhor que o autor tinha a fazer era modificar um pouco as expressões utilizadas por tal personagem.

Apesar destas pequenas faltas, o drama agradou ao crítico do Conservatório, principalmente em função do tema abordado. De um lado estava o bem, ou seja, a religião católica personificada em São Gregório, e do outro o mal, o paganismo, os perseguidores dos cristãos. Enquanto o primeiro é exaltado por ser mártir, Publio é mostrado como alguém que se arrependera de seus atos, mas que não conseguira mais levar uma vida normal, pois vivia atormentado pelos crimes que cometera.

A religiosidade era um traço muito marcante daquela sociedade inserida no contexto de fundação do Conservatório Dramático da Bahia. As lições extraídas das

vidas dos mártires e santos deveriam servir como pilares, na opinião dos críticos de teatro, na construção de uma civilização avançada. Somente as virtudes cristãs fariam as riquezas serem estimadas pelo que realmente valiam e não permitiriam que se sacrificasse coisa alguma pelo brilho do ouro. Essas virtudes também seriam capazes de “polir” os espíritos, removendo os vícios que poderiam tornar ásperas as relações sociais em uma civilização.

Esses valores eram mostrados nas peças por meio de uma oposição entre bem e mal. A exibição das consequências de determinadas atitudes, tanto negativas como positivas, não se restringiam, porém, aos dramas sacros. Não eram somente os santos ou mártires que deveriam servir de exemplo para o público que ia ao teatro. Personagens muito semelhantes aos tipos facilmente encontráveis no dia-a-dia daquelas pessoas também eram colocados em cena. O objetivo do Conservatório, ao aprovar determinadas composições, era fazer com que certas situações servissem de espelho da sociedade, levando os espectadores à reflexão e fazendo daquela casa uma escola de costumes.

3.3 Dos palcos para a vida: personagens e histórias que refletiam a sociedade com o intuito de moralizar a plateia.

A partir da leitura dos textos das peças apresentadas no Teatro São João, percebi que a maioria delas, aprovadas pelo Conservatório Dramático da Bahia, buscava passar uma lição de moral ao público. Apesar de intrigas, mentiras, falsidades e interesses, o que acabava prevalecendo no texto era o amor verdadeiro, a lealdade, a honra, a virtude, o perdão etc. Em alguns casos o final era feliz, prevalecendo o exemplo dos personagens do bem. Mas nem sempre era assim, algumas peças terminavam com a morte de um protagonista, vítima da armação do vilão ou vilã, que, por sua vez, ou era perdoado ou sofria algum tipo de consequência por suas maldades, deixando vingados aqueles a quem tinham feito o mal.

Nos enredos que visavam moralizar o público, sempre havia alguma crítica referente a determinada característica da sociedade em que viviam. Nesta parte do capítulo, as atenções serão voltadas para essas histórias, observando-se quais eram essas críticas e os contrapontos apresentados a elas.

3.3.1 O luxo, a vaidade e as suas consequências.

A comédia *O Noviço*, de Martins Pena, foi apresentada várias vezes no Teatro São João na década de 50 do século XIX. Na opinião do autor de um texto publicado no *Jornal da Bahia*, era a criação mais robusta do gênero, a melhor comédia de costumes que se tinha visto representar, um brilhante legado deixado ao Brasil cujo esplendor não seria tão cedo ofuscado.²¹⁶ Além de ser uma comédia propriamente nacional, era da atualidade e, graças a isso, teria sido recebida pelo público com entusiasmo, já que nela ter-se-ia visto a reprodução de cenas da vida comum.

O Noviço é uma comédia em três atos que faz uma crítica à sociedade que valorizava o dinheiro a ponto de colocá-lo acima das relações afetivas.²¹⁷ As personagens principais eram Ambrósio e Florência. Ele era um homem ambicioso, que buscava a todo custo “livrar-se” dos filhos dela com o falecido marido para ficar com todo o dinheiro. Seu plano era mandar a menina, Emília, para o convento e o menino, Juca, para o seminário, assim não seria exigida a “legítima”, herança reservada legalmente a eles quando se casassem.

A identificação das personagens da peça com aqueles encontrados na sociedade real fazia o grande sucesso da comédia. A Revista *Theatral* publicada após a sua representação indicava isso, na medida em que só acrescentava mais elogios à produção pelo fato das cenas da vida privada serem perfeitamente esboçadas e de nela haver muita moralidade. Para se ter uma ideia da comédia, bastava-se somar a isto um “belíssimo enredo muito bem traçado, de pensamentos escolhidos e jocosidades despidas de indecência e pedantismo”.²¹⁸

Por meio do texto da comédia e da crítica publicada no *Jornal da Bahia*, percebi que o conteúdo de *O Noviço* se enquadrava perfeitamente em uma crítica feita ao luxo e à vaidade pelo autor de um artigo retirado do jornal francês *Le Constitntiouel*, já citado anteriormente no primeiro capítulo. O autor deste artigo, Amédée de Cessina, defendia a ideia de que certas coisas de que as pessoas tinham necessidade, existiam mais nas fantasias da imaginação do que na realidade da vida comum. Com isso, a busca desenfreada por riquezas materiais, acabava fazendo com que as pessoas se utilizassem

²¹⁶ Revista *Theatral*. *Jornal da Bahia*, 12 de fevereiro de 1855.

²¹⁷ PENA, Martins. *O Noviço*. São Paulo: Editora Ártica, 2010.

²¹⁸ Revista *teatral*. *Jornal da Bahia*, 12 de fevereiro de 1855.

de todos os meios ao seu alcance para adquiri-las, esquecendo-se da moral e das virtudes.

Ambrósio seria o retrato fiel daqueles que eram capazes de tudo para conseguir uma fortuna para satisfazer necessidades que não eram reais, mas sim meros caprichos. Seu final não poderia ser diferente, já que aquela história serviria de exemplo para o público presente no teatro. Além da punição pela bigamia, o autor trazia também à tona um final infeliz para aquele que cometeu usura, que buscou a riqueza acima de tudo, prejudicando os que estavam ao seu redor.

A crítica a esta busca desenfreada por luxo e riqueza apareceu também em outro artigo do *Jornal da Bahia*, publicado em 21 de março de 1857, cujo título era “O luxo e suas consequências”. O autor comentava que a sociedade estava atacada por um “esforço insensato para as aspirações ambiciosas”. As pessoas queriam parecer ser mais do que eram na realidade, buscavam escalar o degrau superior da escada social, custasse o que custasse. Esta ambição e os seus motores eram inatos ao coração humano, mas, nos últimos tempos tinham se feito presentes e até levado à loucura. Para ilustrar essa situação, ele exemplificava com o seguinte diálogo:

- Entrai num salão – interrogai os nomes, as situações das figurantes – vós ficarei confundidos.
- Quem é aquela dama com a testa recamada de pérola, que vem a inundar aquele sofá com um oceano de sedas e rendas?
 - Chama-se madama Julieta, ou quer que seja.
 - E qual é a profissão do marido?
 - É chefe de repartição em uma administração
 - Que ordenado tem ele?
 - Seis mil francos.
 - Não pode ser: só o luxo da mulher representa uma despesa de 3 mil francos; e não há homem tão insensato que queira consumir em um sarao de vaidade a metade do ordenado.
 - Pois o que digo é verdade
 - Mas então tem ele fortuna?
 - Não: mas tem dívidas; já os mercadores lhe andam na pista, e já o papel selado entrou em casa, e o espectro do embargo nos ordenados entrou no limiar da secretaria.²¹⁹

O autor do artigo falava dos gastos exorbitantes dos homens com o jogo, com as dançarinas, com os pequenos quartos suntuosos e com objetos elegantes, mas, ao falar das mulheres, ele comentava que elas eram um ente engraçado da sociedade, uma curiosidade, um objeto de arte, assim como uma figura chinesa, enfeitava-se, admirava-se e até adorava-se, restava ao marido pagar ou não para mantê-la na moda. Este, porém não tinha “burra de dinheiro com dois fundos”, suas lágrimas não cabiam em pérolas no estojo dos adereços, seus sorrisos não faziam nascer diamantes e seus cabelos, por mais

²¹⁹ Costumes contemporâneos, “O luxo e suas consequências”. *Jornal da Bahia*, 21 de março de 1857.

belos que fossem, não podiam se anelar em notas de banco. Quando se perguntava a um deles de onde vinha o dinheiro, ouvia-se como resposta que naqueles dias não se faziam mais perguntas como aquela, pois vivia-se numa sociedade cheia de complacência.

A crítica feita a essa busca imoderada por luxo e riquezas quase sempre vinha acompanhada de outra referente ao casamento por interesses.²²⁰ No drama *Um casamento da época*, de Constantino do Amaral Tavares, por exemplo, esta temática parece ter sido abordada de forma satisfatória. Apesar de não terem sido encontradas versões originais com o texto da obra, foi possível conhecer um pouco mais sobre ela a partir de um parecer expedido por Agrário de Souza Menezes.²²¹

O fundador do Conservatório começa o seu texto fazendo uma breve reflexão a respeito da literatura, comentando que ela encantava os que a cultivavam e admiravam. Vista por ele como um remédio capaz de cicatrizar as feridas sangrentas do coração, a literatura seria capaz de reabilitar a vítima do erro sem o sacrifício da sensibilidade íntima. Tendo sido a primeira, haveria de ser a última palavra da sabedoria humana.

O drama de Amaral Tavares o entusiasmara e o inspiraram essas reflexões. Não entraria ali na questão de saber a que escola pertencia ou que escola encetara ele em sua composição, considerava aquilo uma perda de tempo. Sua ideia era buscar o que lhe parecia belo, apesar de concordar com Royer-Collard quando este afirmava que o belo era para ser sentido e não para ser definido.

No parecer elaborado por Francisco Bernardino de Souza acerca do drama sacro *São Gregório, o Taumaturgo*, do mesmo autor, ele destacava que o que lhe chamara atenção naquela obra era o afastamento de uma tendência das produções de sua época que buscavam inspiração no tempo presente e nas características da sociedade. Ao contrário disto, em *Um casamento da época*, Agrário de Menezes ressaltava justamente o fato do tempo presente ter oferecido tão fértil colheita ao gênio cobiçoso do poeta. Ele observava que a vida real e positiva daquele momento em que viviam lhe havia alimentado “belos gomos de doces inspirações”.

Aquele drama era uma narração animada dos acontecimentos que se passavam nos dias contemporâneos e que por serem, muitas vezes, despercebidos ou ignorados, nenhuma emoção produzia nos espíritos vulgares. Cabia ao poeta, portanto, recolher as

²²⁰ Os dramas *O Retrato do Rei* e *O Príncipe do Brasil*, de Agrário de Souza Menezes, conforme já foi visto no capítulo anterior, também traziam à tona, dentre outros aspectos, esta discussão a respeito do casamento que não acontecia por amor, mas sim por questões ligadas ao dinheiro.

²²¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de maio de 1862.

imagens dessas tragédias ocultas e idealizá-las em um quadro que fazia tremerem as multidões.

Fazendo um breve resumo do enredo, ele narrava que a protagonista Elvira era um protótipo de candura e de singeleza, que dedicara os seus primeiros sonhos de amor a Eduardo, mas não pudera casar-se com ele porque seu pai, em função de interesses sórdidos, arranjara seu casamento com um homem rico, porém desprovido dos dotes primorosos da alma. Assim sendo, aquele homem logo tratou de renegar a pura convivência de sua esposa, partindo em busca do ardor de novas conquistas para saciar o desejo ardente que o devorava.

Elvira, tendo seu amor próprio ofendido e decepcionada com a indiferença com que era tratada, acabara descendo da grandeza moral e passando a apreciar os galanteios de um amigo de seu marido chamado Carlos. Neste ponto, aparecia na história uma mulher, daquelas que a sociedade contemplava em seus salões e que “viviam a imacular o veneno da víbora”, projetando uma vingança contra aquele que um dia a enganara. Esta mulher fizera com que o marido de Elvira lesse uma carta que Carlos havia escrito para ela combinando um encontro. O marido, após saber do que se tramava, acabara pegando a esposa quase em flagrante e esta, não conseguindo se justificar, fora abandonada por ele, ficando desamparada até morrer.

Durante o tempo em que ficara, tomada por uma enfermidade incurável, à espera da hora da morte, um dos poucos que lhe ajudaram foi Eduardo, aquele que primeiramente a amara e que nunca havia abandonado tal sentimento. Nesse momento da história, o autor colocara então o pai de Elvira, aquele que por seu poder lhe roubara a mais lisonjeira esperança de ser feliz, rogando-lhe por seu perdão.

Para Agrário de Menezes, observando-se todas aquelas cenas, era possível afirmar com todas as letras que Amaral Tavares era um poeta dramático. Isto se devia aos brilhantes relevos que eram dados a determinados diálogos e às sensações que aquelas explosões de sentimentos causavam no espectador. Para exemplificar aquela afirmação citava a luta que se travava, logo no primeiro ato, no coração dos dois infelizes amantes, ora contra o poder paternal, ora contra a sociedade, que lhes impedia a fuga, ameaçando-os com um estigma. Tais imagens que apareciam no drama lembravam ao crítico a simplicidade dos sentimentos de Romeu e Julieta, obra na qual o poeta inglês havia lançado os mais profundos olhares sobre a natureza humana.²²²

²²² MENEZES, Agrário de Souza. Parecer sobre o drama *Um casamento da época* de Constantino do Amaral Tavares datado de 28 de novembro de 1858. *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de maio de 1862.

Diante desses elementos, parecia fácil para ele deduzir o fim moral a que se propusera o autor em seu drama.

A moralidade da poesia, escreveu Gustavo Planché, não consiste na expressão explícita, mas sim na expressão implícita de um conselho aplicável à prática da vida. Isto posto, façamos aplicação ao trabalho do Sr. Amaral. O poeta vai perguntar à sociedade: - Porque calculais com o positivismo ignóbil do dinheiro, ao ponto de o preferirdes à consciência e à honra? Porque atirais do lodaçal infecto de uma riqueza devassa a imagem de um futuro risonho, o tesouro inviolável das aspirações de uma virgem? Porque suplantais os direitos mais sagrados da natureza, e impondes a um coração a paciência do algoz, que há de estrangular-se a si próprio?²²³

A moralidade, assim como no drama *São Gregório, o Taumaturgo*, do mesmo autor, estaria então no arrependimento, no remorso. Segundo Menezes, a amizade, o amor e a piedade, os sentimentos mais santos e puros que podiam existir, cercavam o leito de morte de Elvira e formavam, naquele momento, uma trindade misteriosa para falarem em nome da religião. Este era o desempenho completo do fim moral.

O crítico do Conservatório terminava o seu parecer oferecendo um voto lisonjeiro ao seu compositor, com a convicção de ter ele acertado ao utilizar-se do inestimado segredo da poesia dramática. Lamentava, entretanto, que trabalhos preciosos como aqueles não fossem ainda devidamente compensados. Triste era a situação de um país que glorificava nulidades consideradas úteis e dedicava apenas uma distraída atenção aos talentos, que somente no futuro poderiam determinar o valor da época em que floresceram.

Outro drama em que a punição dada àquele que comete uma maldade é o arrependimento e uma vida marcada pelo remorso é *Dalila*, versão portuguesa do original francês feita por Antônio Serpa.²²⁴ Nesta história, André Roswein era um artista que dedicava sua vida à música. As coisas, porém, começam a mudar quando ele conhece Amélia e os dois começam a se envolver ao ponto de pensarem em casamento.

O pai adotivo de André, Carnioli, amava ver a genialidade artística dele e achava que o matrimônio atrapalharia a carreira de músico, na qual ele tanto sonhava ver seu filho inserido. Para impedir que aqueles sonhos de casamento se concretizassem, ele apresenta a André uma messalina de alta classe, a princesa Leonor. Ao contrário de Amélia, que era uma donzela de encantadoras formas e feições angelicais, uma mulher que tinha por arma apenas a singeleza de sua alma e as graças de sua inocência, Leonor era uma mulher de sensuais contornos e voluptuosos gestos.

²²³ Idem.

²²⁴ *Diário da Bahia*, 11 de agosto de 1858.

Considerada uma antítese moral em relação a Amélia, Leonor, a mando de Carnioli, faz de tudo para seduzir e alienar André, conseguindo desta forma afastá-lo de seu verdadeiro amor. Logo após ter alcançado o seu objetivo, ela foge com outro homem, deixando André desolado e com sede de vingança.

Ao sair à caça daquela que o traíra, André se depara com o cadáver de Amélia, que sem conseguir suportar a dor do abandono, morrera por amá-lo. Vendo as consequências de sua ingratidão em relação àquele anjo de criatura, o sangue afoga-lhe as faces e ele cai instantaneamente morto. Diante de tantas vítimas, sabendo que ele era o responsável por aquele amor fatal, Carnioli chora sobre o corpo do filho, amaldiçoando o que fizera e censurando a princesa.

Além da moralidade implícita no arrependimento daquele personagem que tanto mal causara, a lição do drama também é dada a partir da imagem que se constrói de Leonor perante a sociedade. Considerada uma chaga viva, contra ela é dado um grito de anátema, buscando-se afastar a corrupção dourada, a prostituição das salas, o elemento que é adorado porque se adorna com sedas e diamantes. A voz que bradava contra aquela mulher era a voz dos deveres e virtudes sociais, condenando, banindo do seio das famílias o verme impuro que era capaz de, sorrateiramente, corroer-lhe as fibras.

Carnioli encerra o drama aconselhando as famílias honestas a fecharem suas portas àquelas víboras, que ao menor contato maculavam e prostituíam as mais inocentes das filhas. Por baixo de todas as suas sedas não havia coração, mas sim infâmia e torpeza.

Para o autor da crítica publicada no *Diário da Bahia*, o drama *Dalila* colocava em cena “os vícios e as virtudes em sua nudez natural, tendo por único disfarce o polido fraseado do escritor elegante”. Tudo que aparecia naquela história passava-se como na sociedade, com seus episódios e peripécias, com os mesmos movimentos e, quiçá, até com as mesmas palavras. O cronista do periódico destacava ainda que as consequências funestas que podiam ser assistidas todos os dias na existência social do público que estava no teatro, desenvolviam-se no drama e entretinham a plateia, enquanto no dia a dia não se dava a elas a necessária atenção.²²⁵

Uma das coisas que chama atenção neste enredo é o fato de que o exemplo da mulher sem honra e sem virtude vem de uma princesa. Assim como em outros casos, não são os pobres os responsáveis pelas mazelas da sociedade, mas sim os membros da nobreza. No comentário feito sobre um outro drama, intitulado *A Redenção*, estava dito

²²⁵ *Diário da Bahia*, 11 de agosto de 1858.

pelo autor do artigo que ali se mostrava como os caracteres mais respeitados eram capazes de cometer erros e faltas gravíssimas e de consequências notáveis, capazes de dissipar, em um instante, todas as esperanças humanas por meio da mais baixa intriga.²²⁶

Ainda a respeito desse tipo de crítica à sociedade tem-se *Os filhos do trabalho*, drama original português de Cezar de Lacerda. Segundo o cronista do *Diário da Bahia*, esta obra encerrava em si verdades muito conhecidas por aquela sociedade, pintando com cores bem claras certos tipos que por ali andavam para flagelo da humanidade.²²⁷ O enredo em alguns pontos se assemelha à parábola do filho pródigo, diferindo-se desta principalmente no seu desfecho.

A história se desenrola mostrando o filho gastando toda a fortuna paterna nas tabernas e em meio à orgia, enquanto seu pai chorava suas desgraças ao vê-lo perdido no meio do vício e da corrupção. Ao contrário da parábola bíblica, na qual o filho voltava para casa arrependido e era recebido com festa pelo pai, que o perdoava de todo coração, no drama, o pai lhe oferecia veneno. Ao coagi-lo a aceitar aquela substância mortífera, ele argumentava que era uma forma de desagrar sua honra, já perdida.

O cronista comentava que aquele pai, ao invés de tentar aproximar-se de seu filho, dando-lhe bons conselhos e oferecendo um paradeiro à vida tortuosa que até ali ele tinha seguido, prefere sugerir-lhe o caminho do suicídio, um meio antirreligioso e imoral. Ele dizia ao jovem que a morte traria a reabilitação no mundo, embora fosse a condenação no outro.

A reação do público, segundo o cronista, demonstrava que, ao mesmo tempo em que se sensibilizavam com a situação, indignavam-se com o fato daquelas palavras saírem da boca de um pai.

Para aquele que escreve a crítica, o único defeito que o drama possuía era o fato de não dizer todas as verdades que mereciam ser ouvidas. Uma verdade, porém, estava muito bem estampada na história na cena em que o filho questionava o que a sociedade fazia quando gastava loucamente dinheiro às custas das economias de seu pai. Ele conta que muitas portas eram abertas e ele era o ídolo dos salões. Mas quando o dinheiro acabou e ele estendeu a mão para aquelas mesmas pessoas, para que lhe amparassem, a sociedade o repeliu e o recebeu com uma gargalhada estridente.

²²⁶ Revista dos espetáculos. *Jornal da Bahia*, 24 de abril de 1857.

²²⁷ Crônica Theatral. *Diário da Bahia*, 14 de abril de 1860.

O compositor Cyrillo Eloy Pessoa de Barros também se dedicou a espelhar em seu drama a sociedade corrompida de sua época. Era baiano e dedicara-se por algum tempo à carreira militar. Chegou a exercer também o cargo de Inspetor Geral das Aulas e de colaborador da Revista da Instrução Pública, tendo sido demitido de ambos por conveniência do serviço público. Escreveu um pequeno livro com um resumo dos fatos mais notáveis da escritura sagrada em linguagem apropriada para jovens. Foi membro do Conservatório Dramático da Bahia e compôs para o teatro *Zenobia*, drama em 5 atos; *Maria*, drama em 5 atos; *Alcibíades*, drama histórico em 3 atos; e *Amor por amor*, drama em 5 atos.²²⁸

No parecer elaborado pelo Conservatório a respeito desse último drama, Alexandre Herculano Ladisláu destacava que:

Se a naturalidade é uma beleza nessas composições; se a fraseologia sempre polida é atinente às diversas classes, que no drama encarregam-se de dar-lhe vida, é uma regra d'esthesia; se o bem desenvolvido das cenas e do enredo denota gosto aprimorado e arte; se a verossimilhança e moralidade devem ser as cores finas do quadro, que posto a vista sob o nome de poema dramático, tem por fim moralizar e castigar; se não há controvérsia sobre estes pontos, gérmen do aperfeiçoamento das produções dramáticas, o Amor por amor, que todos os possui e agregados com discernimento, é um primor em semelhante ramo de literatura; pelo que julgo-o não só no caso de receber a aceitação publica, como até não convindo que o seu autor o furte à representação.²²⁹

A grande vantagem da composição, para ele, estava no fato de exhibir em cena as “pústulas nauseantes dos mais cancerosos vícios sociais.” Considerada admirável tanto pela escola a que se filiava, alcunhada pelo censor de “realista moral”, como pelos bem delineados traços dramáticos, a obra de Cyrillo Eloy Pessoa de Barros recebeu muito elogios e foi aprovada. Além de desenvolver as personagens de maneira fiel e singela, o autor conseguiu fazer do seu drama um verdadeiro painel de cenas familiares, colocando em evidência, mais uma vez, uma personagem feminina, virgem, que via esvaírem-se devido aos caprichos do seu pai, os sonhos amorosos do seu coração infantil.

Nas palavras de Ladisláu, seu parecer final transmutava-se em felicitação e as palavras que ele ali transcrevia por si só constituíam o mais belo elogio que se lhe poderia fazer. Não duvidava que aquele drama poderia servir de modelo aos jovens escritores dramáticos, visto que não tinha maldições, infernos, nem ferros em brasa. Excitava sem gritarias, fazia rir sem obscenidades e indignava sem torpezas.

²²⁸ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. op. cit., 1893, v. 2, p. 155-156.

²²⁹ Parecer elaborado Alexandre Herculano Ladisláu a respeito do drama *Amor por amor* de autoria de Cyrillo Eloy Pessoa de Barros. 1º de agosto de 1866.

A partir do levantamento e leitura dos enredos dos dramas e comédias aprovadas pelo Conservatório Dramático da Bahia, observei que o repertório foi bastante heterogêneo. De uma maneira geral, havia em comum entre as composições levadas à cena o objetivo de moralizar a plateia, fazendo do teatro uma escola de costumes.

De acordo com o pensamento dominante na época entre a elite intelectual, que também era uma elite econômica em grande parte dos casos, a Cidade de Salvador só poderia se inserir no seleto grupo de cidades civilizadas fazendo com que as pessoas passassem por um processo de “refinamento”, abandonando hábitos tidos como bárbaros. Acreditava-se que, somente por meio de um processo de civilização seria possível construir ou legitimar uma identidade nacional para o Brasil.

Para ser uma civilização era necessário haver ordem, razão e progresso, fatores que, por sua vez, só seriam alcançados concedendo-se maiores preocupações ao lado moral do que ao lado material da vida. Esta é uma questão que permeia os textos teatrais comentados refletindo a ideia de que, para se chegar ao tão cobiçado *status* de civilização, havia um caminho de aperfeiçoamento das relações sociais a ser percorrido.

Este aperfeiçoamento aconteceria na medida em que os homens fossem deixando de se preocupar apenas com a produção material e que, como pessoas livres e racionais, fossem percebendo que certas necessidades ligadas ao luxo não eram reais, mas existiam apenas nas fantasias da imaginação.

Isso não significa dizer que tal grupo estava a criticar a riqueza, até porque, para haver ordem era necessário também que os privilégios dos grupos dominantes fossem mantidos. Significava apenas que os homens deveriam participar do bem estar material da sociedade sem fazer da necessidade de aumentar a fortuna o único móvel da existência, cultivando os valores éticos e familiares.

Para Luciane Nunes da Silva, essas denúncias dos “pecados” do mundo mercantil, porém, deveriam ser vistos como uma estratégia retórica do grupo dominante. Esvaziadas de um potencial verdadeiramente crítico, elas tenderiam a encobrir a superficialidade e a violência de uma sociedade cujas bases eram a acumulação, a mercantilização das relações e o lucro.²³⁰

Em muitos casos, os temas e formas escolhidos pelos autores tinham inspiração na escola realista. Este realismo, no entanto, mais do que apenas retratar a sociedade tal

²³⁰ SILVA, Luciane Nunes da. op. cit., 2006.

como ela era, tinha um caráter militante e pretensões missionárias, pois visavam sempre passar ao público alguma lição com o objetivo de moralizá-lo e, assim, “civilizá-lo”.

O repertório realista francês encontrou um clima receptivo à sua propagação na Corte e em algumas províncias. Isso pode ser explicado por certo desejo dos homens de letras de romper com a estética romântica, seguindo uma tendência do que já vinha acontecendo na Europa. Outra explicação pode também estar no fato dos literatos enxergarem nesta estética teatral um espaço de intervenção social. No realismo francês, os costumes da burguesia foram colocados em cena com o objetivo de fazer dos palcos uma tribuna para a consagração de uma suposta superioridade dos valores éticos e das concepções de mundo dessa classe.

Os temas abordados nas obras realistas envolviam valores ligados ao casamento, ao trabalho, à família, à probidade, à honra e à inteligência. A discussão sobre estas questões encaixaram-se perfeitamente com o momento de transformações da vida material e de redefinição de valores morais e éticos pelo qual passava a sociedade. As propostas apresentadas pelos dramaturgos franceses foram encontrando eco no Brasil e inspirando dramaturgos brasileiros.

De acordo com os preceitos da escola realista, como o próprio nome indica, o real deveria ser colocado no palco para que, desta forma, o público se identificasse com aquilo que estava sendo mostrado. Este objetivo deveria ser cumprido não somente através dos repertórios previamente selecionados, mas também por meio da interpretação dos artistas, da cenografia, dos figurinos e de o tudo mais que tornasse as personagens críveis e verdadeiras.

Silva aponta que, quando o realismo francês chegou ao Brasil, teria apresentado duas tendências, uma de viés moralista e conservador e outra de aspecto revolucionário. A defesa da nova estética que teria se propagado relacionava-se basicamente com o “realismo conservador” que se propunha a solidificar os valores e o padrão de ética e moralidade da classe em ascensão.²³¹

A escola realista defendia que o teatro deveria ser uma “arte social”, ou seja, deveria estar engajado com os homens e as questões de seu tempo aliando, temas e questões contemporâneas com lições de moral e de bom comportamento. Não bastava apenas copiar a sociedade. A imagem a ser refletida no palco não deveria ser uma reprodução neutra e mecânica do real, era necessário que houvesse uma lição na história

²³¹ Idem.

que estava sendo representada.²³² Em função de haver esta dupla exigência de verossimilhança e utilidade, em muitos casos, não é possível observar um realismo puro, mas sim peças realistas com traços românticos.

Para muitos autores de críticas teatrais publicadas nos jornais nas décadas de 1850 e 1860, havia uma noção de superioridade do realismo em relação à escola romântica. Tomando como base certas noções de evolução e progresso, tais críticos defendiam com frequência a ideia de que o romantismo representava certo atraso. Porém, enquanto alguns exaltavam os autores e atores que se propunham a abraçar a nova escola, outros se mostravam mais resistentes às mudanças. Entre estes últimos, destaca-se Antônio Vitorino de Barros, membro do Conservatório Dramático Brasileiro, para quem, o espírito da escola realista, ao invés de educar a sociedade, sufocava os impulsos nobres, ajudando a propagar os vícios.²³³

Mesmo encontrando alguns opositores pelo caminho, o fato é que as peças escritas sob influência da escola realista fizeram sucesso nos grandes teatros em meados do século XIX. A primeira companhia a encenar comédias realistas foi o Ginásio Dramático, empresa teatral criada em 1855 no Rio de Janeiro. Sua organização visava encenar um repertório voltado para vaudevilles e comédias no Teatro São Francisco.²³⁴ O reconhecimento pelo bom trabalho realizado pelos atores que dela faziam parte, logo ultrapassou as fronteiras da Corte e alcançou as províncias.

3.3.2 A vinda da companhia do Gymnásio Dramático do Rio de Janeiro para a Bahia.

Em março de 1858, comentava-se nos jornais que a Companhia do Gymnásio Dramático, tida como a melhor companhia dramática da capital, que naquele momento trabalhava no Teatro de São Francisco (RJ), viria visitar a Bahia e dar representações no Teatro de São João por 3 meses. Apesar de se dizer que a cidade do Rio de Janeiro sentiria a ausência dos artistas, que há cerca de 3 anos vinham oferecendo espetáculos tão agradáveis e escolhidos com delicado gosto, felicitava-se a Bahia por receber artistas de incontestável merecimento e cujo repertório era composto das peças mais modernas da cena francesa. A população do Rio de Janeiro aguardaria “inquieta,

²³² SOUZA, Silvia Cristina Martins de. op. cit., 2002.

²³³ Idem., p. 76.

²³⁴ Idem., p. 93.

saudosa e sôfrega” a volta da companhia, mas ciente de que o bom gosto dos baianos não pouparia aplausos ao *Gymnásio Dramático*.²³⁵

Na sessão do Conservatório Dramático da Bahia de 8 de março do mesmo ano, o seu presidente, João Joaquim da Silva, comunicou aos demais membros da associação que já havia licenciado quatro dramas dessa companhia. Esta notícia, no entanto, parece não ter agradado a todos, o que gerou certa discussão e resultou na determinação de que, a partir dali, além dos quatro já licenciados, nenhum drama subiria à cena no Teatro São João sem a respectiva censura do Conservatório.²³⁶ Esta postura demonstra que os intelectuais baianos não abriram mão de seus papéis de censores, mesmo sendo aquela companhia renomada e reconhecida na corte.

Segundo consta na Revista *Theatral* do *Diário da Bahia*, assinada por A. T, a estreia da tão esperada companhia correspondeu às expectativas daqueles que concorreram ao espetáculo, tanto os que já tinham-na visto representar na Corte, como aqueles que lá estavam por influência dos lisonjeiros boatos que a anunciavam. A peça escolhida para aquela data foi a comédia *Recordações da Mocidade*, que já havia sido apresentada repetidas vezes no Rio de Janeiro. Além do elogio aos artistas, que teriam desempenhado muito bem os seus papéis, o enredo da comédia, que descrevia com fidelidade os costumes de um país e que era ornada de canto e música, também teria agradado bastante ao público.²³⁷

O grande diferencial da companhia do *Gymnásio Dramático*, para aquele que escrevia o artigo, era o fato de ter ela banido a escola clássica ou antiga e ter se dedicado a transportar para a cena o movimento e a palavra da vida real. Não se via nas atuações dos artistas nenhum gesto forçado, nenhum dito expressado de forma diversa da natural.

Um dos espetáculos escolhidos pela companhia que mais parece ter agradado ao público foi a comédia *Demônio Familiar*, de autoria de José de Alencar.²³⁸ Segundo o autor da Revista *Theatral*, A. T, a grande vantagem do drama era colocar em cena, como protagonista, um tipo “desgraçadamente muito conhecido”, porém pouco estudado: o escravo doméstico que prejudicava a vida de seus senhores. A cultivada inteligência de Alencar, percebendo tal lacuna, teria se dedicado a este estudo observando no interior

²³⁵ *Diário da Bahia*, 3 de março de 1858.

²³⁶ *Jornal da Bahia*, 8 de março de 1858.

²³⁷ *Diário da Bahia*, 15 de março de 1858.

²³⁸ ALENCAR, José de. *O Demônio Familiar*: comédia em quatro atos. In PROENÇA, M. Cavalcanti (org). *José de Alencar, ficção completa e outros escritos*. Volume III. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

das casas a vida doméstica das famílias e produzindo aquela comédia que prestava um bom serviço ao país.²³⁹

O demônio familiar era Pedro, um moleque escravo que não respeitava a ninguém e que vivia a vadiar e a fazer intrigas. Desejava que seu dono, Eduardo, se casasse com uma viúva rica e, para isso, procurou afastá-lo de Henriqueta, a mulher a quem realmente amava e por quem era amado.

Eduardo e Carlota, sua irmã, porém, acabam descobrindo as intrigas de Pedro. Ela diz ao irmão que tudo aquilo era consequência de abrigarem no seio de sua família aqueles répteis venenosos, que quando menos se esperava os mordiam no coração. Conta-lhe ainda que ela também estava sendo vítima do escravo, uma vez que ele agora buscava um casamento vantajoso para ela.

Eduardo, ao saber daquilo, culpou-se por alimentar o verme que podia crestar a flor da alma de sua irmã e procurou tomar as devidas providências para que não se pusesse em risco a felicidade de ambos, ameaçada pelas atitudes prejudiciais do demônio familiar.

No desfecho da comédia, porém, ao invés do escravo ser responsabilizado por todo aquele sofrimento gerado por suas intrigas, ele é tido como inocente e a culpa recai sobre a sociedade brasileira. Nas palavras de Eduardo:

Os antigos acreditavam que toda casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilham conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das afeições da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele, na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança.²⁴⁰

Para Eduardo, todos deveriam perdoar-se mutuamente, pois todos eram culpados por haverem acreditado ou consentido no fato primeiro que era a causa de tudo aquilo. Apesar de não usar a palavra escravidão, ele deixava transparecer que era a sua existência a grande causadora daqueles males. Sendo assim, a única forma de sanar aquele problema, era conceder a Pedro sua carta de liberdade e, desta forma, expulsá-lo do seio da família, fechar-lhe para sempre as portas de sua casa. Aquilo seria também uma forma de puni-lo, pois livre ele sentiria a necessidade do trabalho honesto e apreciaria os nobres sentimentos que até então não compreendia.

²³⁹ *Diário da Bahia*, 15 de março de 1858.

²⁴⁰ *Idem.*, p. 804.

Em sua fala final, ele desejava que um dia o demônio familiar desaparecesse de todas as casas, deixando o lar doméstico protegido por Deus e por aqueles “anjos tutelares que, sob a forma de mães, de esposas e de irmãs” velariam pela felicidade de seus filhos.

No texto da Revista *Theatral* escrito por A. T, dizia-se que, em geral, os pais de família no Brasil davam pouca atenção às relações que contraíam entre si e às pessoas que circulavam em suas casas. Isso acabava favorecendo a aproximação dos escravos domésticos dos membros das famílias brancas. Disto resultava que a agregada, sendo muitas vezes uma intrigante, introduzia nos ouvidos castos da esposa uma série de desconfianças a respeito do proceder de seu marido, além de lhe dar conselhos indevidos. A mucama, por sua vez, cheia de vícios e eivada de depravação ensinava à incauta e inocente virgem os mistérios que ela deveria sempre ignorar, enquanto as crias reproduziam nas casas, como os filhos dos senhores, o que viam nas ruas e nos lupanares.

A consequência deste descuido dos pais de família era a falta de moral que se via, mas que não se tentava impedir, como facilmente poderiam fazer. No caso da família da comédia de *Alencar*, o pai havia falecido e o único homem da família, Eduardo, não percebera os males que a presença de Pedro estava causando a todos.

Para o autor do comentário do espetáculo, a grande vantagem daquela comédia era o fato de evidenciar os resultados perniciosos que provinham daquelas relações tão próximas entre os escravos e a família branca. Outra qualidade do drama era mostrar os meios indignos que eram empregados pelos tais demônios familiares e as desmoralizações que apareciam em seus efeitos.

Percebi a partir do enredo da obra e do comentário do crítico, que o objetivo do autor era alertar o público frequentador do teatro a partir do exemplo posto em cena, mostrando-o não somente os malefícios de tais relações para as famílias honradas como também a melhor forma de lidar com elas, ou seja, libertando os escravos. O fim da escravidão, sob esta perspectiva, não visava beneficiar o negro, mas sim o branco, tido como a verdadeira vítima da existência da escravidão.

Vale ressaltar, porém, que apesar de ser visto como demônio em função de suas atitudes, o que ele faz é, na verdade, gerenciar casamentos a fim de se beneficiar financeiramente, procedimento comum entre as elites brancas. Sendo, no entanto, um escravo, a ele não é dada a oportunidade de se arrepender e se redimir diante daqueles que prejudicou, como acontece em outras peças. Naquele contexto, o mais importante

era ressaltar a importância da família como instituição civilizadora afastando aquilo que ameaçava a sua moral

Pedro não foi, porém, o único personagem que chamou a atenção do cronista. Ele procurou destacar também em seu texto a figura de Azevedo, o homem rico que pretendia se casar Henriqueta e depois com Carlota. Ele havia morado alguns meses em Paris e, ao retornar ao Brasil passara a falar ora em português, ora em francês, e a depreciar tudo aquilo que era procedente do seu país.

Em um diálogo com Alfredo, por exemplo, ele comentava que não sabia da existência de uma Academia de Belas Artes no Brasil, pois, para ele, não havia arte neste país. Alfredo, no entanto, dizia-lhe que arte existia sim, o que não havia era o amor a ela. Da mesma forma, também existiam muitos artistas, o que faltava era homens que os compreendessem, já que sobravam aqueles que só estimavam o que vinha do estrangeiro.

Ao ser questionado se havia estado em Paris, Alfredo respondera que não, pois temia na volta desprezar o seu país, ao invés de amar nele o que havia de bom e procurar corrigir o que era mal. Para aquele que escrevia o texto da Revista *Theatral*, este era o exemplo de brasileiro a ser seguido. Aqueles como Azevedo, no entanto, apesar de serem facilmente encontráveis percorrendo as ruas da cidade com o nariz levantado e vomitando ditos franceses, deveriam ser vistos como tolos, pois não valorizavam o que era nacional.

Além dos elogios ao conteúdo moralizante da obra, A. T, autor do artigo citado, ressalta também que outras belezas, como a pureza da linguagem e a elevação do pensamento, poderiam ser facilmente observadas em *o Demônio Familiar*. Apesar de considerar que, em alguns momentos, há uma conversação um pouco longa, tornando certas cenas um tanto monótonas, estas faltas, em sua opinião, desapareceriam diante do resto e a excelente execução de todos os papéis pelos atores da companhia fariam o público receber bem a comédia.

Foram ainda apresentadas pela companhia do *Gymnásio Dramático* no teatro São João as comédias *O tio André que vem do Brasil*, composição do português Mendes Leal, e *A Cigana de Paris*, obra traduzida do francês por uma artista da companhia. Conforme consta do *Diário da Bahia*, a primeira era uma crítica ao que se passava com

quem vinha de Portugal para o Brasil e voltava para sua terra natal enquanto a segunda era uma descrição dos diversos matizes da vida parisiense.²⁴¹

Todas estas obras já comentadas até então foram aprovadas pelo Conservatório Dramático da Bahia e levadas aos palcos do Teatro São João, pois, pelo entendimento de seus membros, contribuíam para civilizar a província da Bahia. Algumas composições, no entanto, não agradaram àquela elite intelectual ali reunida e sofreram restrições.

3.4 Separando o joio do trigo: o objetivo da censura e as obras que sofreram restrições.

O Conservatório Dramático da Bahia desenvolveu todo um trabalho voltado para animar a produção teatral baiana incentivando jovens poetas e dramaturgos a colocarem seus talentos a serviço da civilização e do progresso da província e do país. Ao mesmo tempo, a associação cumpriu também com a missão de censurar alguns trabalhos por julgarem que seu conteúdo não estava adequado aos fins moralizantes do teatro, não faziam dele escola de moral e de bons costumes.

O padre Francisco Bernardino de Souza, membro do Conservatório, julgava que era necessário fazer com que o povo que frequentava os teatros compreendesse o que era o drama e quais eram os seus fins, verdadeiramente humanitários e sociais. Para isso, em sua opinião, seria necessário “lançar para longe, para bem longe algumas produções”, principalmente aquelas que não estavam em dia com os costumes e em harmonia com as instituições. Dessa forma, cabia ao Conservatório impedir que o público tivesse acesso a espetáculos nos quais a religião era desrespeitada e, com ela, a moralidade pública e o decoro das famílias.

Segundo o religioso, cabia àquelas cabeças, animadas da nobre missão de engrandecer a literatura pátria, pôr um fim às “chocarrices muito banais, indecorosas e obscenas que faziam escancarar em estrepitosas gargalhadas as bocas de imprudentes e irrefletidos espectadores.”²⁴² O trabalho do Conservatório deveria então estar voltado a separar o joio do trigo, desaprovando toda e qualquer produção que ofendesse as regras da arte ou tudo aquilo que julgassem estar afastando a província do seu estado de civilização.

²⁴¹ Diário da Bahia, 15 de março de 1858.

²⁴² *Jornal da Bahia*, 02 de março de 1859.

3.4.1 A censura ao drama *Os estudantes da Bahia*

No dia primeiro de julho de 1861, foi escrita uma correspondência destinada ao então presidente do Conservatório Dramático da Bahia, Agrário de Souza Menezes, a respeito do drama *Os estudantes da Bahia*. A carta era de autoria de João Maria de Moraes Navarro que, antes de falar do seu objetivo, fez uma longa introdução a respeito da missão que a literatura dramática desempenhava na sociedade. No início da carta ele dizia que escrever um drama, qualquer que fosse o assunto abordado, não era empresa para um talento comum, mas sim prerrogativa do gênio habituado aos voos da inspiração. Defendia que:

É dever de um drama, para preencher sua legítima missão, traduzir a inteligência, o sentimento e o desejo da época em que ele foi composto, porém traduzir com a vivacidade do colorido, que presta a poesia, com a curiosidade especulativa, que demanda a filosofia, e com a severa exatidão, que exige a observação.²⁴³

Para o autor da correspondência, a auréola que cingia o prestígio do drama era o caráter popular. Assim, quanto mais ele se moldasse às paixões populares, maior seria o seu mérito. Os prazeres, as decepções, as dores da existência, os delírios da loucura, as privações do lar doméstico, a agonia das famílias, eram exemplos de fatos importantes que deveriam ser traduzidos para um drama. Seu objetivo deveria ser sempre excitar a reflexão para as verdades nele identificadas e confundidas na imensa variedade dos fatos e das cenas.

Se ele devia descrever os usos e costumes de um povo, sua linguagem e seu estilo teriam que se adequar àqueles. Todas as vezes em que o escritor esquecia-se deste fim e procurava falar aos sábios, utilizando-se de um luxo demasiado e de uma superabundância de imagens, sem primeiramente fazer passar os seus pensamentos pela alma do povo, estava se desviando do seu legítimo caminho.

Para Navarro, não bastava, porém, que o drama tivesse uma linguagem popular para atingir o povo e civilizá-lo, era necessário também que ele tivesse uma triplicidade de caráter envolvendo poesia, filosofia e natureza. A poesia lhe daria cor através da palheta da imaginação, a filosofia lhe comunicaria a alma pelo esplendor das verdades, produto das cogitações do pensamento, e a natureza lhe daria existência com o apoio dos fatos. Tudo isso junto seria capaz de conduzir um drama ao seu verdadeiro fim.

²⁴³ Correspondências. *Diário da Bahia*, 8 de outubro de 1861.

O drama *Os estudantes da Bahia*, em sua opinião, não comportava todas as exigências descritas, porém, com mais correção na forma, mais estudo na sua unidade moral, mais zelo na descrição dos caracteres, poderia chegar à altitude de um verdadeiro drama. Como estreante no gênero dramático, seu autor havia cometido “poucos vacilos” e se dizia certo de que ele, em pouco tempo, estaria cingido com os louros de dramaturgo e contaria com os louvores da posteridade.

Diante de uma mocidade que tão pouco apreço tributava àquele gênero da literatura, sentia-se feliz por ver surgir um homem que rompia aquele indiferentismo e concentrava as suas ideias para a produção de uma obra tal gênero. Prestava então sua homenagem ao novo apóstolo que se apresentava pela grandeza do entendimento e pela pureza da intenção que o enobrecia.

Para terminar a carta, dizia que seu objetivo não era tecer uma crítica, mas apenas fazer uma confissão sincera na intenção de não desaminar aquele autor na carreira que principiava. Escrevia para o presidente do Conservatório confiando à sua proteção aquela obra e pondo-a, assim, “a salvo dos tiros da crítica severa e sem piedade”. Contava que aquela autoridade não só daria prestígio ao escrito, como enobreceria o nome pobre e obscuro de seu autor.

Apesar deste apelo, o drama de João Miguel Quadros não passou pela censura do Conservatório. Os pareceres dados pelos críticos Joaquim Anselmo e Antonio Álvares da Silva o reprovaram por considerá-lo imoral e impróprio para o dia 2 de julho.²⁴⁴

3.4.2 O caso do drama *Calabar, o Mameluco*, de Antônio Joaquim Rodrigues da Costa.

Antônio Joaquim Rodrigues da Costa nasceu em Salvador em 1833. Era doutor em medicina pela Faculdade da Bahia, ligado ao partido liberal e costumava publicar em revistas literárias de Salvador alguns de seus poemas, grande parte dos quais eram dedicados a assuntos patrióticos da história da Província.

Exerceu o cargo de administrador do Teatro São João de 1858 a 1859.²⁴⁵ No ato expedido pelo Presidente da Província, em 5 de março de 1858, dizia-se que ele deveria substituir Francisco Justiniano de Castro Rebelo no cargo.²⁴⁶ Entre suas atribuições

²⁴⁴ *Diário da Bahia*, 15 de julho de 1861.

²⁴⁵ BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. op. cit., 1893, v. 1, p. 205-206.

²⁴⁶ *Jornal da Bahia*, 8 de março de 1858.

estavam zelar pelos objetos da fazenda pública que se achavam naquele teatro e inspecionar sobre a exata apresentação e desempenho das peças que fossem à cena, acordando-se neste ponto com o presidente do Conservatório Dramático da Bahia, o desembargador João Joaquim da Silva.

As relações entre Antônio Joaquim Rodrigues da Costa e o Conservatório parecem não ter sido, porém, muito harmoniosas. Por meio do *Jornal da Bahia*, é possível tomar conhecimento de que em uma sessão do Conservatório Dramático, Manoel Correia Garcia havia lido o seu parecer sobre o drama *Calabar, o Mameluco*, no qual apontava alguns defeitos na composição. O júri dramático, no entanto, entendeu que deveria meditar um pouco mais sobre o mesmo parecer e solicitou o adiamento do juízo final.²⁴⁷

Diante da demora na publicação do parecer, dois meses depois, o autor decidiu retirá-la do Conservatório enviando uma carta à instituição.²⁴⁸ Utilizando-se de um tom bastante irônico, ele se referia aos seus membros, em partes variadas do texto, como vossas excelências, senhorias, mercês, sumidades, eminências, vossas ilustradíssimas pessoas, eruditíssimos e respeitabilíssimos senhores. Já para se referir ao Conservatório, usava os adjetivos “temperadíssimo” e “magnânimo” e o caracterizava como “nobre e progressiva associação”, expressões que, segundo pude compreender, demonstravam a intenção de Rodrigues da Costa de ironizar a importância daquelas pessoas e da associação a qual faziam parte.

Ele dizia estar em um naufrágio dramático após ter sido arremessado no mar agitado da insondável sabedoria dos ilustradíssimos membros do Conservatório. Após alguns dias relendo com calma e reflexão o drama que erroneamente sujeitou à consideração dos críticos, havia acordado (talvez a tempo) do delírio literário que cometera e por isso tomara a iniciativa de retirar do arquivo de tão profunda sociedade aquela obra que não deveria mais continuar a atropelar o passo da associação.

Tomada a decisão, restava-lhe então pedir desculpas aos vários críticos do seu drama e a todo o Conservatório pelo tempo que lhes havia roubado no frenesi de suas loucas aspirações. Além disso, prometia-lhes, como punição à sua culpa, não mais cometer aquele erro, a não ser quando, após largos anos de lucubrações e vigílias, de estudos e peregrinações teatrais, pudesse seguir de longe ao menos os voos dramáticos do menor dos membros daquele “impenetrabilíssimo” Conservatório.

²⁴⁷ *Jornal da Bahia*, 12 de abril de 1858.

²⁴⁸ *Diário da Bahia*, 12 de junho de 1858.

Apesar desse episódio, foi possível verificar, junto ao manuscrito do drama, um parecer assinado por João Joaquim da Silva, presidente do Conservatório Dramático da Bahia, que autorizava a sua representação. Datado de 7 de junho de 1858, o parecer dizia que, em concordância com o crítico e reconhecendo que o drama era de subido mérito literário e tanto honrava ao seu autor, estava permitido que fosse levado à cena em qualquer teatro da Província.

É possível que a polêmica tenha se dado em função da forma como a figura de Calabar aparece na obra. Em vez de traidor, como na peça de Agrário de Menezes, ele é mostrado como um herói que tivera motivos suficientes para mudar de lado na guerra, já que sua honra estava em jogo.

A história começa com Bárbara, esposa de Calabar, indo procurar por ele no acampamento militar muito aflita. Ao vê-la, ele pergunta se, por acaso, estava ali para avisá-lo que a pátria estava de todo perdida, pois, ao soldado da pátria, somente por ela pulsava-lhe o coração dentro do peito. Para sua surpresa, porém, descobre que o real motivo que a levava até ali, fora o desaparecimento de seu filho. Imediatamente ele preocupa-se e mostra que no coração do guerreiro havia uma fibra paternal que jamais o deixava.

Ao descobrir que os holandeses haviam sido os responsáveis pelo sequestro do menino, decide partir para resgatá-lo e confia a Camarão, o “bravo índio” que lutava ao lado dos portugueses, a guarda de sua esposa. Durante este tempo, porém, Calabar é acusado de haver se tornado um criminoso e acaba recebendo ordem de prisão antes mesmo que pudesse partir à procura do seu filho.

Calabar, em função deste e de outros fatos, sente-se traído por todos, mas, apesar da raiva pela traição, não decide imediatamente aceitar a proposta dos holandeses de entrar para suas fileiras em troca da liberdade da criança. Ele inicialmente apresenta-se como seu tio e diz que Calabar, o bravo, havia sido preso. Sua decisão muda, porém, logo em seguida, quando descobre que duas mulheres haviam conseguido levar seu filho. Bárbara, a mãe, fugira com ele, mas Clara, esposa de Camarão, tinha sido presa.

Diante de tais fatos, Calabar percebe que era necessário vingar-se e então jura, diante da bandeira, ser fiel à causa holandesa. Depois de dois anos lutando ele finalmente consegue pegar Bárbara e fazer com que ela fosse condenada por ter praticado traição contra seu marido. Quando, porém, esta já estava subindo ao patíbulo para ser morta pelo carrasco, Camarão aparece e consegue provar a Calabar que ela era

inocente. Mesmo diante da nova versão dos fatos, ele afirma que não era mais possível voltar a atrás, pois havia prestado um juramento que o prendia aos holandeses.

Por ajudar Camarão a libertar Clara, Calabar acaba sendo acusado agora de trair os holandeses. Estes, como punição e, aproveitando-se da situação para conseguirem sair do local onde estavam sitiados, decidem entregar o trãnsfuga aos portugueses, que já o procuravam para prendê-lo. Ele resiste, mas rende-se ao pedido de sua mãe para que entregasse a espada.

No último ato, há um diálogo bem interessante entre Calabar e o Governador. Ele acontece no momento do interrogatório, quando questionam Calabar a respeito de sua pátria. Para surpresa de todos, ele defende-se dizendo que ela era Pernambuco e que nunca a havia renegado. Se primeiramente ligara-se aos portugueses e depois aos holandeses não fazia muita diferença, pois ambos eram estrangeiros. Quando combatia como bravo, ao lado de Portugal e Espanha, na verdade lutava pelo Brasil, mas as circunstâncias, o desejo de vingança, acabaram forçando-o a se tornar um trãnsfuga.

Outra fala que merece também um destaque especial é a crítica feita por Camarão à pena de morte, a qual Calabar havia sido condenado. Para ele, aquele tipo de sentença era estúpida e, independente de quem fosse o réu, se culpado ou não, era a humanidade que defendia opondo-se a ela. Em sua opinião, muito melhor seria uma pena na qual o criminoso tivesse que conviver dia e noite com o seu remorso, o “algoz da consciência”.

O governador português, ouvindo tudo aquilo, diz que muito se admirava que aquelas ideias, tão humanitárias, partissem de um fiel indígena da América, onde homens vivos eram tragados por hábito. Camarão então responde-lhe que era justamente por aquele tipo de atitude que tais povos nativos eram tidos como bárbaros. Sendo assim, observei que o autor trabalhou com ideias muito preciosas naquele momento, questionando o que era ser “bárbaro” e o que era ser “civilizado”. Os rituais de antropofagia, praticados pelos indígenas, eram tidos como algo incivilizado, mas, enforcar pessoas vivas e colocar suas cabeças em exposição na entrada da vila, não.

Além de *Calabar* e de *Dous de Julho ou O jangadeiro*, já comentadas, Antônio Joaquim Rodrigues da Costa escreveu também os dramas, *Pedro I*, *O afilhado do ministro*, *Duas famílias* e *Os ligeiros*. Na imprensa, colaborou com alguns periódicos como *O Prisma*, *O Atheneu e Jornal da Bahia* e dedicou-se também à poesia.

3.4.3 Aprovadas pelo Conservatório, mas barradas por outras instâncias do poder.

Apesar de não ter tido muitos problemas nos primeiros anos de sua existência, o Conservatório Dramático da Bahia, na década de 70, teve alguns desentendimentos ideológicos com outras instâncias do poder que também acompanhavam de perto o dia a dia do teatro.

Em 1873, cumprindo com rigor os seus estatutos, aquela associação analisou e aprovou a representação do drama *Rogério*, de João de Brito.²⁴⁹ Após a publicação do anúncio com o dia do segundo espetáculo, porém, o Presidente da Província ordenou que fosse retirado o cartaz e cancelada a apresentação do drama.²⁵⁰

É possível que explicação para esta atitude estivesse no fato do drama ter um conteúdo antiescravagista e por colocar em cena um ex-escravo intelectual, participando da política de seu país. Já na primeira cena do prólogo, o autor evidenciava a temática de sua obra trabalhando com a ideia da liberdade. A mensagem é dada de forma indireta quando a personagem Rogério, ainda criança, diz à mãe que ansiava pela chegada do pai para que pudessem pegar uma jandaia. Apesar de já ter uma ave daquelas em seu poder, tinha consciência de que ela já estava presa há muito tempo, deveria estar com saudade dos seus matos. Sabia que não havia nada como ser livre e desejava soltá-la.

Por um breve momento o menino pensa em desistir e ficar com as duas. Pensa que aqueles animais não sabiam muito bem a diferença entre ser livre ou ser preso, se soubessem, não cantariam quando estavam dentro de uma gaiola. Sua mãe, porém, pede que reflita a respeito do fato de que, talvez, não houvesse diferença entre seu canto e seu choro e aquilo que para muitos podia significar alegria, para eles era sinal de grande sofrimento. Apesar de não dizer isso claramente, é possível que ela estivesse fazendo uma relação com os escravos que, quando lhes era permitido, costumavam cantar enquanto trabalhavam, sem que isso significasse que estavam felizes.

Luiza, a mãe de Rogério, era uma escrava foragida que se havia apaixonado por Severo, um homem branco. Os dois viviam no interior de uma floresta, lugar onde a onça, o rio, a árvore, os pássaros, tudo era livre, apenas ela tinha senhor. Seu companheiro, no entanto, não sabia do passado dela, nem imaginava que fosse escrava. Todo o segredo é desvendado quando aparecem 5 capitães do mato e prendem mãe e

²⁴⁹ Brito, João de. *Rogério*: drama em um prólogo e três atos. Bahia: Oficinas dos dois mundos, 1902.

²⁵⁰ *Diário da Bahia*, 14 de setembro de 1873.

filho. Eles revelam que aquela mulher era escrava do engenho dos Bambus e seu verdadeiro nome era Mathilde.

Passados vinte e seis anos, o primeiro ato começa com Rogério sendo reeleito deputado à Assembleia. Em seu discurso de posse, fala sobre a extinção do elemento servil, sua questão predileta, e admira a todos. Apesar de alguns acharem que ele “malhava em ferro frio”, pois o Brasil não estava em condições de viver sem escravos, muitos lhes eram gratos pelos serviços prestados à província e ao país.

Outro motivo de admiração a Rogério provinha de seus poemas, um deles estava para ser publicado e gerava grande curiosidade. Para o conselheiro, aquela obra era a maior glória literária que o Brasil iria possuir e seria acolhido não somente aqui, mas em qualquer parte onde ainda se admiravam os livros. Diz que Rogério, em sua opinião, apesar de não possuir fortunas materiais, possuía um tesouro no seu nome, inspirava admiração aos caracteres honestos e tinha direito, não àquelas honrarias que se dispensavam por aí, mas às que merecem os homens de amanhã, os grandes do futuro.

Rogério e Mathilde tinham sido afastados quando ele ainda era criança. Depois de todo esse tempo, ela aparece, por acaso, em uma festa a ele dedicada, lançando-se aos pés dos convidados e implorando subscrição para alforria. Os convidados zombam dela e a humilham. O barão tenta colocá-la para fora, mas ela acaba conseguindo a liberdade através do maior rival do filho, sem ter consciência disso.

Rogério guardara consigo por muitos anos o segredo de que era um ex-escravo, mas tinha consciência de que ele não praticava nenhum crime, tudo era obra de uma sociedade mal entendida, dominada pelo preconceito. Sua história, porém é descoberta justamente pelo seu rival que, em posse daquela informação, tratara logo de providenciar que ele não tomasse posse do cargo e para que não se casasse com a mulher que amava.

Após aquela revelação, a vida de Rogério passa por uma reviravolta. Ele começa a se questionar de que lhe serviram tantos esforços e onde estaria o futuro que tanto sonhara. Ser um liberto era uma espécie de sentença cruel que o impedia de chegar a certos lugares na sociedade que, por mérito, já estariam sendo por ele ocupados. Para ele, a verdadeira nobreza não era a do sangue, mas sim a do sentimento. O que fazia o homem não era a posição, nem a riqueza, era a sua alma e as suas ações.

Em uma conversa com o conselheiro, Rogério lamenta que houvesse se esforçado para fazer o cérebro transbordar de ideias. Deveria ter tratado de encher um cofre de moedas, pois quem sabe o brilho do ouro teria disfarçado melhor a obscuridade do seu

nascimento. No dia anterior dispunha de um lugar na Câmara, era representante da nação brasileira e como tal nunca deixara de levantar-se na guarda da Constituição. De que adiantara, porém, tudo aquilo, se era justamente dela que partiam os raios que o fulminavam.

Desenganado, ele decide tomar um frasco com veneno, mas é impedido por sua mãe. Mathilde pede perdão ao filho por ter desgraçado sua vida, contara toda a verdade sobre seu passado sem saber que a real intenção daquele que a ouvia era prejudicá-lo. Ele a agradece por estará ali ao seu lado e diz que o golpe fora profundo, mas o remédio era santo. Promete que dali em diante só viveria para ela. Joga o poema no fogo e diz que ali quebrava-se o último vínculo que o prendia à sociedade e apagava-se o seu nome na terra. Iriam para a floresta para que ele trabalhasse com a enxada.

O autor do drama, João de Brito, dedicara sua obra ao conselheiro João José de Oliveira Junqueira. Ele declarara que sua pretensão com aquilo era, não somente prestar-lhe um culto, como também cumprir um dever imperioso, pagando com o que podia, como brasileiro, a parte que lhe cabia na dívida de gratidão nacional para com aquele baiano ilustre, que não poupava esforços para proporcionar à causa da emancipação um dos seus máximos triunfos com a lei de 28 de setembro.²⁵¹

Após compor o drama, o enviara para o cônego Francisco Bernardino de Souza para que este manifestasse sua opinião a respeito do mesmo. Em uma carta enviada como resposta, comentava que desde os tempos de moço a literatura o interessava.²⁵² Naquela época, havia na “bela cidade das colinas” uma plêiade brilhante de jovens inteligentes e estudiosos entre os quais se sobressaíam Agrário de Menezes e Álvares da Silva. Costumavam reunir-se para ler, discutir e conversar. Havia ali emulação e vida literária, prova disso fora a criação do Conservatório Dramático.

Na medida em que o tempo foi passando, afirmava ele, alguns foram morrendo, outros foram sendo absorvidos pela política e outros foram levados para longe em função das exigências imperiosas da vida. Ele, que estivera afastado da Bahia por alguns anos, ao retornar, encontrara outra geração de moços talentosos e aplicados, o que aliás não era motivo de surpresa, já que na Bahia, solo tão abençoado, o talento não era uma planta rara e exótica.

²⁵¹ O autor faz referência à Lei do Ventre Livre que em seu artigo primeiro declarava que os filhos de mulher escrava que nascessem no Império desde aquela data, seriam considerados de condição livre.

²⁵² Carta dirigida a João de Brito pelo cônego Francisco Bernardino de Souza datada de 3 de março de 1873. *Jornal da Bahia*, 19 de março de 1873.

Por haver se afastado da literatura, seu passatempo predileto, em função do envolvimento com outros trabalhos e outras ocupações, sentia-se incompetente para escrever aquela crítica literária. Havia, no entanto, lido com bastante atenção e interesse a peça e percebido que ele tinha grande vocação para a literatura dramática. Apesar de não ser um trabalho perfeito, revelava bastante gosto e talento. Havia ali pensamentos felizes e delicados, lances verdadeiramente dramáticos e de muito efeito cênico. Algumas vezes, no entanto, ressentia-se a forma de algum descuido, de algum desleixo, fácil de corrigir.

Terminando a carta, Bernardino de Souza o incentivara a continuar trabalhando e estudando sempre, sem desanimar diante dos sussurros da inveja alheia. Não lhe faltavam inteligência e gosto para que tornasse seu nome vantajosamente conhecido entre os obreiros do futuro e apóstolos do progresso. Recomendara-lhe que levasse seu drama à cena e não tivesse receio do resultado. As almas generosas que estremeciam pela liberdade e que aplaudiam a nova lei iriam certamente compreendê-lo, assim como também o fariam aquelas que consagravam verdadeiro culto aos sentimentos santos do coração.

A opinião do cônego não diferia muito do parecer expedido por Domingos Joaquim da Fonseca, relator da comissão de crítica do Conservatório Dramático da Bahia.²⁵³ Para ele, o drama *Rogério* era primoroso, mas, segundo lhe constava, estava a causar divergências entre os membros do Conservatório, já que alguns haviam se pronunciado contra a sua aprovação.

Ao contrário daqueles, para Joaquim da Fonseca

não pode deixar de recomendar-se, e muito, o drama que, como um delicado estilete, penetra em um carbúnculo social, e apresenta a nossos olhos o negro gérmen, a origem degradante e mortífera que, como principal elemento, concorre para aniquilar a civilização e a moral de nossa sociedade; o drama que tanto põe em relevo e hediondez da escravidão, e as suas horríveis consequências, altamente demonstrando, quer na concepção, quer na execução, ser pomposa estreia, aurora esplendida de um robusto talento.²⁵⁴

Mesmo vendo muitas vantagens, o censor não deixara de apresentar alguns senões a respeito da obra. Primeiramente defendera que, no prólogo, Severo poderia ter tido uma atitude mais nobre, mais generosa com Mathilde, ao invés de simplesmente tê-la deixado ser levada pelos capitães do mato. Não concordava com o fato de aquele

²⁵³ Parecer do dramaturgo, Sr. Domingos Joaquim da Fonseca, relator da comissão de crítica, aprovado pelo Conservatório Dramático. In BRITO, João de. *Rogério: drama em um prólogo e três atos*. Bahia: Oficina dos dois mundos, 1902.

²⁵⁴ Idem., p. 32.

homem, que tanto a amava ao ponto de, sendo branco, casar-se com ela sem indagar quem era ou de onde vinha, procedesse de maneira tão fria com a mãe do seu filho.

Para o crítico, era necessário que as ações nobres, não só na vida social, mas, principalmente no drama, produzissem grandes efeitos. Pela vantagem de serem sempre edificantes, era melhor colocá-las em cena ao invés de expor ações frias e comuns.

Fizera ainda mais alguns comentários a respeito de outras cenas, sugerindo que tivessem um pouco mais de animação e que se realizasse um ou outro diálogo. Apesar destas pequenas falhas, ao terminar de ler o drama, sentiu-se muito impressionado e lamentou não ter uma grinalda para enramar a frente do poeta e dramaturgo.

Tendo sido aprovada a sua representação no Teatro São João, conforme se observa no parecer descrito, o espetáculo acontecera em benefício da Sociedade Libertadora Sete de Setembro. Quando ia ser levado aos palcos pela segunda vez, porém, fora suspenso pelo Presidente da Província. O ofício dirigido pelo Dr. Freire de Carvalho ao empresário do teatro dizia que

Atendendo às razões por Vm. produzidas em uma petição, sobre que informou o administrador desse teatro em data de hoje, fica Vm. relevado da obrigação do seu contato de levar à cena um drama novo, na noite de 7 corrente. Entretanto, convém que não se repita o drama Rogério, que Vm. quer exhibir naquela noite, o qual deverá ser substituído por outro qualquer do repertório da companhia, entendendo-se a esse respeito com o dito administrador.²⁵⁵

Diante daquela atitude autoritária, os membros do Conservatório Dramático se reuniram em sessão no dia 14 de setembro de 1873, na qual falaram, dentre outros, Silio Bocanera e Belarmino Barreto. Encerrada a discussão, Frederico Marinho de Araújo, presidente do Conservatório, elaborara o seguinte requerimento:

Requeiro que se consigne na ata o seguinte: O Conservatório Dramático, surpreendido pelo ato da presidência da província, que ilegalmente proibiu a representação do drama Rogério, licenciado por ele e pela policia, não pode deixar de manifestar seu desgosto, ante essa arbitrária ofensa à liberdade de pensamento e à dignidade das letras.²⁵⁶

Não demorou muito e o ato da suspensão foi revogado pelo senador Antônio Cândido da Cruz Machado quando presidente da Bahia em 1874. Após a sua representação, João de Brito fora saudado efusivamente. Segundo consta no *Jornal de Notícias*, alguns membros do Conservatório foram, em cena aberta, coroar o dramaturgo e a Sociedade Libertadora dera-lhe também ali o diploma de sócio honorário. A

²⁵⁵ *Diário da Bahia*, 14 de setembro de 1873.

²⁵⁶ Extrato da sessão do Conservatório Dramático realizada em 14 de setembro de 1873. In BRITO, João de. *Rogério*: drama em um prólogo e três atos. Bahia: Oficina dos dois mundos, 1902.

multidão que enchia o teatro também manifestara a sua satisfação acompanhando o autor até a sua casa em meio a aclamações e músicas.²⁵⁷

Domingos Guedes Cabral, que também era crítico do Conservatório Dramático, teceu alguns comentários sobre o drama. Para ele, apesar do assunto abordado ser magnífico, havia algumas imperfeições leves no desenvolvimento.

Em sua crítica, Cabral destacava que:

O fim do autor de Rogério não foi simplesmente bater nessa brecha ingênita ao coração da sociedade brasileira, e pela qual se escoia grande porção de seus brios, de sua prosperidade, de seu nome, de seu futuro mesmo talvez; sim, não foi tão somente abrir mais um relevo no dorso desse monstro da escravidão, que tanto pêa entre nós o passo ao progresso: o seu olhar foi mais longe, mais alto feriu o seu afan: ele quis também e especialmente verberar a iniquidade legal, se nos deixam assim dizer; quis bater em cheio em nossa lei fundamental que, para vergonha desta geração, ainda hoje reconhece, batiza, legítima com sua sanção os frutos nefandos da hidra fatal, - a Constituição, que amarra um estigma eterno sobre a fronte da vítima, que a insulta moralmente da comunhão civil, cancelando-lhe os direitos, que lhe rasga para sempre a autonomia de cidadão, construindo ela própria uma nova algema para o liberto, preparando dest'art uma escravidão política para o naufrago da escravidão social!²⁵⁸

Tudo isso se refletia na personagem Rogério. Ele era a encarnação de uma grande ideia em toda a sua majestade, era o retrato fiel de uma das mais legítimas aspirações do século, daquelas que, segundo o crítico, vão de baixo para cima a embater na mole dos preconceitos que vão de cima para baixo. Apesar de ter conseguido se erguer no seio de uma vasta sociedade e dominá-la, Rogério cai. Esta queda, porém, mostrava que grandes ideias necessitavam de grandes holocaustos, ou seja, se ele caía, era para fazer com que a sociedade aprendesse, para que a lei se corrigisse.

Amélia também merece atenção especial de Cabral. Para ele, aquela personagem era um tipo de heroína, pois demonstrara uma coragem varonil e sublime ao declarar que continuava amando Rogério, mesmo sendo ele um liberto. Enquanto a sociedade o via como uma “alimária social, um escravo político, uma coisa desprezível” da qual todos fugiam, ela o via como um homem honrado. Somente aquilo bastava para dar-lhe o mais elevado perfil moral, mas, além disso, Amélia também demonstrara o seu caráter não se vendendo a Henrique da Costa.

Homens daquele tipo se viam facilmente na sociedade. Achavam que tudo consistia na riqueza e que ela tudo podia comprar, até mesmo o amor. Para Cabral, fora um erro de João de Brito não o fazer aparecer no último ato, gostaria que tivesse ali sua última palavra. Concordava que atar ao destino dele o desprezo e o ódio de Amélia já

²⁵⁷ *Jornal de Notícias*, 31 de janeiro de 1902.

²⁵⁸ CABRAL, Domingos Guedes. Crítica da representação do drama Rogério, no teatro São João. 9 de setembro de 1873.

era dar-lhe algum castigo, mas, sendo ele o antagonista, seria interessante que o público tivesse mais notícias a seu respeito.

Em contraposição ao caráter de Henrique da Costa, aparecem o conselheiro e Jorge. O primeiro era um tipo de amizade pura, nobre e desinteressada, capaz de todo sacrifício para o bem do amigo. O segundo era um homem disposto a ajudar Rogério em função de um enorme sentimento de gratidão por ter ele ajudado seu irmão. No drama, Rogério oferece a este paga em dinheiro pela sua dedicação, o que para o crítico era uma grande falha, já que um homem com tanta elevação não necessitava daquela lição de moral dada por um criado.

Outro problema na composição, apontado por Cabral, era o fato de que o Rogério que caía era menos o Rogério político, deputado, do que o Rogério amoroso, o ideal de Amélia. Naquele baque, soava mais a fibra do coração do que a do cérebro e o fato do interesse amoroso da ação absorver-lhe o interesse político desagradava ao crítico. Para ele, seria melhor que não tivesse esquecido o seu foco, que não tivesse se deixado seduzir pelo sentimentalismo ao ponto de esmorecer-lhe o ânimo no momento do ataque principal. Apesar destas falhas, o drama fora visto com muito bons olhos, especialmente por refletir entidades sociais bem características.

Cerca de trinta anos após aquela divergência entre o Conservatório e o Presidente da Província, o drama fora novamente anunciado para ser apresentado no Teatro São João. Segundo o *Jornal de Notícias*, a sua representação seria uma agradável surpresa para a geração daquele tempo que talvez não o conhecesse. Pelo que consta do jornal, seu sucesso teria sido merecido, pois além de encerrar em sua contextura uma tese social (a posição do liberto em face dos preconceitos políticos e morais), ainda constituiria um ardente drama passional.

Rogério não foi, porém, a única obra que gerou certa polêmica na década de 70. O drama *Os Lazaristas*, do português Antônio Enes, foi autorizado pelo Conservatório, mas proibido pela Polícia. No anúncio do espetáculo, dizia-se que aquele drama já havia sido representado muitas vezes em Lisboa, Coimbra, Porto e Braga, onde conquistara uma reputação colossal, tendo inclusive merecido a distinção de ser traduzido em diferentes idiomas.

Tudo isso, porém, não fora suficiente para que o público pudesse prestigiar tal composição. Segundo consta do *Jornal da Bahia*, o monsenhor vigário capitular

reclamou à autoridade policial e este proibira o espetáculo.²⁵⁹ A possível causa daquela reclamação era o fato de o drama ter um fundo anticlerical, o que provavelmente incomodara à Cúria.

Segundo Afonso Ruy, o presidente do Conservatório em exercício naquele momento, Ruy Barbosa, dirigira um protesto ao Presidente da Província e a peça fora liberada e encenada vinte e quatro horas depois.

No ano seguinte a esse episódio ocorrido na Província da Bahia, ou seja, em 1875, tentou-se apresentar este mesmo drama no Rio de Janeiro. Ao contrário do que acontecera na Bahia, onde a composição de Antônio Enes fora aprovada pelo Conservatório, na Corte, o Conservatório Dramático Brasileiro não licenciou o drama.

A repercussão da reprovação na imprensa carioca foi muito grande e dividiu opiniões. Por um lado, o periódico *O Apóstolo* louvou o proceder do presidente daquela associação, considerando-o nobre.²⁶⁰ Disse que as razões para não licenciar o drama foram de alta conveniência política e social, pois daquela forma, preveniam-se conflitos, evitando-os ou diminuindo a sua ação. A medida tomada por aqueles membros além de garantir o sossego, a ordem e a paz pública, era um corretivo aos desmandos dos propagandistas que, sem escrúpulos, adulteravam os mais nobres sentimentos e caluniavam as mais distintas instituições.

Na opinião do autor do artigo publicado naquele jornal, o Conservatório teria agido corretamente, livrando o público de transviar-se, vítima de emoções despertadas e aplaudidas pelos interessados. Se as pessoas fossem ao teatro assistir àquele drama, estariam expostas a desacatar cidadãos inocentes, mas que se apresentavam execráveis sob a influência de cenas exageradas. Para ele, o público sensato fazia justiça plena à decisão do presidente, pois a peça se constituía em uma ação depravada e cujo fundo era uma impossibilidade moral.

Segundo o autor do artigo, os Lazaristas eram padres missionários que levavam a toda parte a palavra de Deus e, da mesma forma, as Filhas de Caridade semeavam as obras de São Vicente de Paula. Assim sendo, aquela composição só podia ser resultado da destilação da fúria assassina de seu autor. Os realismos de tal “miragem sectária” não deveriam ser recebidos, a não ser por plateias já desmoralizadas e estúpidas.

²⁵⁹ *Jornal da Bahia*, 2 de setembro de 1875.

²⁶⁰ *O Apóstolo*, 20 de outubro de 1875.

Por outro lado, no periódico *Gazeta de Notícias*, aparecem alguns artigos criticando a reprovação daquele drama.²⁶¹ Questionava-se qual a instituição, quais as autoridades, quais os costumes e quais as leis atacadas por aquela peça tão cheia de lição e moralidade.

Para expor sua opinião, aquele que escreve faz um breve resumo do enredo. O drama colocava em cena um pai que, para desempenhar seu dever como cidadão é obrigado a abandonar duas filhas, que constituíam toda a sua família. A mais nova entra em um colégio de irmãs de caridade, por intermédio das quais um padre Lazarista consegue exercer certa influência no ânimo da criança, que era herdeira de uma grande riqueza. O pai, atacado de uma grave moléstia, ao retornar à pátria, não consegue mais receber todos os carinhos de sua filha, porque acima do santo amor da família, já o padre lhe plantara no coração o egoístico afeto do fanatismo. Após alguns episódios, triunfa o fanatismo, pois a criança, rica herdeira, doa todos os seus bens à ordem dos Lazaristas.

O autor do artigo destacava que, na opinião dos ilustrados censores do Conservatório, o drama era um “panfleto político e religioso”, ou ainda um grito de guerra contra o partido clerical. Para ele, porém, considerando-se a peça deste modo, não havia nada de errado em um partido procurar lutar contra o que lhe era adverso. O teatro não era uma academia para sábios, mas sim uma escola para o povo. Os primeiros sabiam que influências perniciosas tinham alguns padres execrado sobre as sociedades e as nações, mas o povo ignorava tudo isso. Era a estas pessoas a quem o drama se dirigia.

A função daquele enredo era chamar a atenção do povo para que, antes de colocar a educação de suas filhas nas mãos de um padre, procurasse indagar quem era aquele homem. Segundo o autor do artigo, entre eles havia infames que serviam-se da religião para roubar o amor de uma filha e o fruto de anos de trabalho de um pai. Havia também aqueles que, por ignorância e fanatismo faziam jovens consumirem toda sua existência no isolamento de um claustro e ainda havia os que mentiam, roubavam e matavam em nome de Deus.

A ideia de seu autor não era dizer que sempre era pernicioso a educação dirigida por religiosos. Tratava-se de fazer ver aos que não sabiam que um espírito fraco poderia acabar curvando-se diante das imposições de espíritos fortes e que era necessário

²⁶¹ *Gazeta de Notícias*, 4 e 11 de outubro de 1875.

àqueles pais, manterem-se atentos, pois aquele tipo de sacerdote mostrado na peça, existia em toda parte.

De fato percebe-se no enredo uma crítica muito severa à certas ordens da Igreja católica. A personagem Carlos deixa claro que não é contra a religião, acreditava inclusive que ela era necessária às mulheres, porém, sem fanatismo e sem falsas doutrinas. Ele havia partido para a Índia à trabalho e deixado Luisa, sua filha mais nova, sob os cuidados de Joaquina, a filha mais velha. Porém esta, sem consultá-lo, havia colocado Luisa no colégio das irmãs de caridade francesas.

O ódio que sentia do fanatismo estava tão entranhado, que chegava a acreditar que, mesmo quando morresse, seu cadáver continuaria a se defender dos “corvos do Vaticano”. Esta repulsa era compartilhada por Ernesto, que amava Luisa desde a infância. Ele também não se conformara com o fato da menina ter sido mandada para o claustro. Se pudesse ter opinado acerca de sua educação, jamais teria permitido que se ligasse de algum modo ao instituto São Vicente de Paula, pois aprendera a rejeitar daquela ordem através de seus livros e discursos.

Por outro lado, percebe-se que a real intenção de fazer com que Luisa optasse por uma vida religiosa estava ligada à posse da herança que ela iria receber. Como Joaquina já havia se casado, não tinha mais direito ao dinheiro do pai e esperava que, tendo a caçula que fazer voto de pobreza, deixasse para ela todos os seus bens. Seu argumento junto ao padre Bergeret, diretor espiritual de Luisa, era de que, caso a irmã se casasse com Ernesto, suas riquezas não seriam usadas no serviço da religião. Ela, porém, ao contrário disso, cuidaria para que não faltasse pão às crianças pobres e fundaria até mesmo um asilo para os meninos Chineses.

Todo este discurso era, na verdade, um disfarce. O que Joaquina queria de fato era ficar rica para poder viver seu amor secreto com D. José, que era pobre e não tinha condições de sustentá-la.

Carlos estava muito doente e voltara da Índia com a intenção de afastar a filha mais nova da influência dos padres lazaristas. Estes, por sua vez, referiam-se a ele e a Ernesto como liberais. Para o padre Bergeret, aquele homem era um grande pecador e, para convencer Luiza disso, conta-lhe que quando as filhas de São Vicente de Paula foram expulsas de Portugal, acusadas de corromper a infância, Carlos foi “um dos mais encarniçados algozes das virgens do Senhor”.

Percebendo que a convivência de Luisa com Ernesto ameaçava seus planos de fazer com que a riqueza da menina ficasse para sua ordem, o padre planeja separá-los. Ele faz

chantagens emocionais para que ela se sentisse uma pecadora, dizendo que estava se entregando aos prazeres da carne e fazendo alianças com Satanás. Nervosa, Luisa faz um juramento no qual entregava-se definitivamente à religião e doava toda a sua herança ao instituto S. Vicente de Paula.

Ao saber daquilo, Ernesto chama os padres de miseráveis, sedutores de crianças, monstros e opressores de consciências. Afirma que o grande erro dos liberais foi não ter “afugentado as aves de rapina que lhes assaltavam os ninhos e devastavam as cearas”. Diz que a ordem dos lazaristas era uma “milícia negra” e o padre Bergeret seu herói.

Para o padre, porém, o que já havia conseguido não bastava, desejava que, antes da morte, Carlos reconhecesse a falsidade das doutrinas que professara durante toda a vida. Para isso, diz a Luisa que era necessário fazer seu pai reconciliar-se com Deus arrependendo-se de suas opiniões. Caso conseguisse, pediria a seus superiores que desconsiderassem o juramento que ela tinha feito para que, assim, pudesse se casar com o homem que amava.

A ideia de Bergeret era fazer com que Carlos assinasse um papel assumindo seus erros ideológicos. Daquela forma, sua abjuração seria completa e solene como desejava e, somente assim, conseguiria fazer exasperar os liberais e ímpios, obrigando-os a infamar o homem que antes veneravam. Se seu plano desse certo, seus superiores de França não deixariam de lhe agradecer tão relevante serviço.

Ernesto considera tudo aquilo um absurdo e faz de tudo para impedir que a memória de Carlos fosse infamada. Questiona quem é que dizia que Deus condenava a liberdade e afirma que, se os padres defendiam aquilo, era porque eram cegos de entendimento.

Apesar de todo seu esforço, conseguem contar a Carlos o que estava se passando. Ele, de imediato, se revolta contra a filha e diz que não poderia fazer aquilo, pois sua honra não era somente sua, mas de seu país, da liberdade. Diz que haveria de morrer como vivera, lutando pelos direitos da consciência humana, sacrificando ao amor pela liberdade o seu amor de pai. Em seguida, porém, ao ouvir a filha dizer que havia renunciado à felicidade para salvar os seus pecados, a considera heroína e mártir, pois, mesmo tendo crenças errôneas, elas eram veementes. Assina o papel e morre.

Ernesto, que não conseguira chegar a tempo de impedi-lo, pega o papel e rasga. Sabia que seu tio morrera abraçando suas crenças, firme nos seus princípios, amando a liberdade. O desejo dele, ao contrário do que estava escrito naquele papel, era de que os povos, desenganados, afugassem os abutres da reação e o progresso selasse para sempre o túmulo do passado. Sabia que estava a rasgar seu contrato de casamento, mas

não importava, pois Luisa não poderia ser sua, a alma dela já pertencia ao fanatismo, com quem nunca partilharia uma esposa.

Para aquele liberal, um dia haveria vingança. O padre tinha tirado dele a noiva, mas havia incitado em seu peito a vontade de dar rebate contra a reação e chamado a si os homens de energia, gritando-lhes com a força do desespero que era preciso salvar a liberdade.

Talvez este tenha sido o drama mais imparcial e direto em suas críticas e ideias dos que foram aqui trabalhados. O autor não mede palavras nem disfarça seu objetivo de colocar, por um lado, como positivas e benéficas as ideias ligadas à liberdade e ao progresso e, por outro, como reacionário, prejudicial e nocivo tudo que se ligava ao fanatismo religioso.

CONCLUSÃO:

A fundação do Conservatório Dramático da Bahia, em meados do século XIX, refletia muito bem o projeto político e social implementado por um grupo de intelectuais dedicados a civilizar a província. Este projeto civilizador envolvia obras de melhoramento urbano, mas, principalmente, voltava as suas atenções para a população, buscando torná-la mais “refinada”, fazendo com que fossem abandonados certos hábitos e costumes tidos como “bárbaros” ou “incivilizados”.

A cultura, de um modo geral, e, especialmente o teatro, mostraram-se como importantes veículos transmissores de mensagens capazes de moralizar os grupos frequentadores daquelas casas de espetáculos. O objetivo dos intelectuais voltados para este fim era transformar seus palcos em verdadeiros espelhos, onde se refletiam personagens e situações tais como eram e aconteciam na sociedade, buscando-se dar exemplos de consequências positivas e negativas de determinadas atitudes e formas de pensar.

É possível ter uma noção da importância que o gênero teatral foi tomando desde a fundação do Conservatório, a partir de um artigo escrito pelo padre Francisco Bernardino de Souza.²⁶² Dedicando-se a falar a respeito da literatura na Bahia, ele começa dizendo que a Província estava tão murcha que mais parecia uma planta crestada pelo vento no deserto. Muda e triste, acompanhava a prostração em que jazia, como o inferno acompanhava os progressos do mal.

Apesar de tantos contratempos e dificuldades, porém, ainda não convinha desanimar, pois a Bahia não achava “torrão inculto” onde não pudesse germinar uma semente. Aquela terra teria sido talhada por Deus para destinos bem altos, em seu seio germinaria a fonte sagrada da inspiração e, sendo assim, não haveria nela terra inóspita. Prova disso seria uma plêiade de moços que não teriam desacreditado e que caminhariam impávidos em busca de luz.

O padre Bernardino de Souza afirmava que era pequeno o número de cultores das letras na Bahia e que, mesmo assim, eles não ficaram estacionários, não cruzaram os braços, mas sim cuidaram da fundação de diversas associações literárias como o Conservatório e o Recreio Dramático e o Instituto Histórico. Analisando-se os frutos destas sociedades, ele concluía que a Bahia mostrava mais “queda” para a poesia e para

²⁶² SOUZA, Francisco Bernardino de. *A literatura na Bahia*. Revista Popular. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1860.

o drama do que para os demais ramos da literatura. Os nomes por ele destacados para exemplificar o que dizia foram Agrário de Souza Menezes, Antônio Joaquim Rodrigues da Costa, Constantino do Amaral Tavares e João Pedro da Cunha Vale.

O que mais surpreendia o autor do artigo era a velocidade com que as produções iam aparecendo. A quantidade, por sua vez, também era acompanhada de qualidade, uma vez que as obras eram notáveis pelo primor de estilo, pela correção da frase, pela grandeza da concepção e pela beleza dos pensamentos.

De fato, pude perceber que a criação do Conservatório Dramático da Bahia serviu para animar escritores dramáticos da Província. Foi grande o número de novos dramas e comédias que surgiram após o ano de 1857 e surpreende a variedade de temas abordados nestas novas produções. Além da grande quantidade de enredos que visavam a fazer do teatro escola de moral e de costumes, colocando em cena certos tipos da sociedade que deveriam servir de exemplo, ou não, ainda foi possível verificar produções de dramas sacros e históricos.

Os dramas históricos apresentavam aos espectadores episódios e personagens que colocavam em discussão ideias ligadas à construção da nacionalidade. Não foi por acaso que, dos quatro autores citados por Bernardino de Souza, três deles haviam se dedicado a estampar num drama as lutas pela independência ocorridas na Bahia e que resultaram na expulsão definitiva das tropas portuguesas do país em 1823.

Havia naquele momento um grande esforço para que a Bahia voltasse a ocupar uma posição de destaque entre as demais províncias. O Instituto Histórico Provincial surgiu com o objetivo de promover o conhecimento da história da Província e a biografia de seus homens célebres, fazendo com que as pessoas tomassem conhecimento de todas as suas qualidades, suas riquezas e os feitos épicos e gloriosos de seu passado.

O Conservatório inseria-se também neste projeto. O teatro acabava sendo uma forma mais didática e lúdica de levar essa história ao conhecimento da população. Tudo isso, no entanto, não era feito de forma neutra e imparcial. Havia claramente ali uma intenção de criar heróis nacionais e de ressaltar a importância daqueles bravos baianos, que deram sua vida pela independência definitiva do Brasil.

Os dramas que tratavam da história de Calabar também apresentavam questões importantes na discussão a respeito da sua condição ou não traidor. Ali colocava-se em cheque a ideia de pátria, pois, conforme aparece nos dramas, não havia muita diferença entre lutar ao lado de portugueses ou de holandeses, já que ambos eram estrangeiros. A

pátria de Calabar ora aparece como sendo Pernambuco, ora como sendo o Brasil, e para esta, ele nunca teria virado as costas.

As chamadas peças de tese, por sua vez, tinham por objetivo infundir no público os valores éticos de um grupo de intelectuais que representava também um setor economicamente dominante da sociedade. Tais peças tornavam-se, portanto, moralizadoras ao combater os vícios e elevar as virtudes. Regenerando a sociedade corrompida pelas mazelas que afligiam o social, como o jogo, o casamento por conveniência, a prostituição e outras que colocavam em risco as famílias, estes dramas e comédias faziam com que o teatro cumprisse com a sua missão civilizadora.

Ao estudar o Conservatório Dramático Brasileiro, sediado no Rio de Janeiro, Luciane Nunes da Silva faz um levantamento de alguns pareceres que negavam a autorização de representações de obras dramáticas a ele enviadas. Assim, teriam sido vetadas as peças cujo enredo mostrasse, por exemplo, uma forma de conspirar contra a classe dominante ou contra o Chefe de Estado sem ser descoberto e punido. Aquelas que tratassem da paixão de um criado por sua rainha também eram vetadas, já que o amor entre pessoas de classes sociais diferentes era considerado impossível.²⁶³

Silva aponta ainda que também receberiam parecer desfavorável os textos dramáticos que pudessem atingir a moral dos soberanos narrando, por exemplo, traições ou a moral pervertida de alguma rainha. Só deveriam aparecer em cena os atos heroicos, morais e virtuosos dos soberanos, capaz de inspirar nos povos sentimentos de amor, veneração e respeito.

Ainda segundo aquela autora, da mesma forma, teriam sido proibidas as peças que tratassem da trajetória de um liberto bem sucedido, as que deixassem transparecer a ideia de que os amores e prazeres da carne, mundanos, valiam mais a pena do que as graças de Deus e também aquelas que tratassem da “mulher perdida”, como histórias de prostitutas, por exemplo. Mesmo naqueles casos em que a mulher se arrependia depois, deveria ser vetada a licença, pois, segundo o censor, a mulher que assistisse aquilo poderia se sentir motivada a pecar para depois se arrepender.

As fontes ligadas ao Conservatório Dramático da Bahia, pelo contrário, não mostraram muitos casos de desaprovação. Foi possível perceber que aqueles membros empenharam-se em incentivar escritores, amparar empresas, apoiar grupos dramáticos,

²⁶³ SILVA, Luciane Nunes da. op cit., 2006.

selecionar repertórios de companhias visitantes, criando, enfim, ambiente propício para que o teatro exercesse a sua função cultural e “civilizadora”.

Certamente houve também censura. Reunidos em sessão, aqueles sócios liam os textos dramáticos e também os seus pareceres acerca dos mesmos, aprovando-os, em alguns casos, e recusando-os, em outros. Não somente as peças nacionais e “inéditas” eram discutidas, mas também aquelas cujos autores eram reconhecidos na Europa ou na Corte.

Por não terem sido encontrados muitos pareceres que reprovavam as obras submetidas, não foi possível fazer um levantamento dos temas que desagradavam aos censores baianos. Mas, a partir dos textos teatrais, das críticas publicadas nos jornais e dos pareceres favoráveis, foi possível perceber quais os exemplos selecionados para fazer dos palcos um mundo em miniatura e “civilizar” o público a partir das lições tiradas dos enredos.

Muitos dramas, ao invés de ressaltarem os exemplos positivos, destacando as consequências de boas atitudes, preferiam mostrar as punições sofridas por aqueles que levavam uma vida desregrada, sem valores e sem ética. Além das obras já citadas anteriormente, é possível destacar também o drama *Punição*, de Francisco Pinheiro Guimarães.²⁶⁴ Neste enredo, o pai rouba a mulher a quem seu filho amava, mandando-o estudar fora e casando-se com ela à força.

Quando o rapaz volta da Europa e fica sabendo daquele casamento tenta se matar com um tiro. Ele sobrevive, mas fica sem querer ver o pai e aquela mulher que ele acreditava ter se vendido por um punhado de ouro. Ela, inconformada, entra à força no quarto, toma um vidrinho com veneno e diz que agora que ela estava à beira da morte ele teria que ouvi-la e perdoá-la. Ao contrário do que pensava, não havia se vendido, não era uma criminosa e muito menos uma traidora. Conta-lhe que quando partiu, nunca a escreveu e jamais teve notícias dele. Passados oito meses, disseram-lhe que havia se casado e aquela notícia fez com que adoecesse gravemente. O comendador, por sua vez, certo dia, entrou em sua casa, acompanhado de seus capangas, e amarrou seu pai e sua tia. Ela, sem ter como reagir, em função de sua fraqueza, foi amordaçada por ele, carregada e atirada, sem sentidos, sobre seu leito. Para salvar a sua honra, teve de casar-se com aquele homem.

²⁶⁴ GUIMARÃES. Francisco Pinheiro. *Punição*. Real Gabinete Português de Leitura (RJ), localização: 16875.

No final, os dois morrem e o comendador desespera-se por saber que não havia mais quem o pudesse perdoar. Viveria com a dor da perda das pessoas que mais amava e com a culpa por ser o responsável por aquilo.

Algumas peças, no entanto, destacavam os exemplos de pessoas honradas e virtuosas. No caso, por exemplo, do drama *André Gerard*, o protagonista da história era um artista honrado e pobre, cuja única riqueza era seu trabalho.²⁶⁵ Certo dia, um antigo conhecido de infância, corrompido e miserável, apareceu em sua casa e fez dele cúmplice de um crime. Imediatamente, passou a ser visto como desonrado e ladrão, mas, “depois de muitos embaraços”, a inocência triunfou. O criminoso recebeu a punição merecida e o velho artista pôde abraçar seus filhos, legando-os um nome virtuoso e sem mancha.

O drama de autoria de Alexandre Dumas Filho, intitulado *A Dama das Camélias*, vai também na contra mão de uma ideia que apareceu em várias outras obras: o casamento por interesse.²⁶⁶ Neste drama aparece Margarite, a mais cobiçada cortesã francesa, que se apaixona por Armand, um homem rico, de tradicional família burguesa. O enredo desenrola-se com o pai de Armand tentando acabar com aquele romance, convencendo a dama das camélias de que tal relação seria a ruína da família e do futuro do filho. Ela, por sua vez, reconhecendo os males que poderia causar ao homem que amava por ser uma cortesã, mesmo sofrendo, prefere renunciar a ele, demonstrando, segundo o crítico do *Jornal da Bahia*, uma atitude nobre incomum.

O comentário a respeito do drama feito naquele jornal chamava atenção para o fato de que “naqueles tempos de metalização corrente, de interesses vulgares e de paixões grosseiras”, a impressão que nas consciências infundiu a representação de *A Dama das Camélias*, parecia um acontecimento de estranha fisionomia. Na história de Margarite foi possível, para o crítico, observar e sentir um coração humano “despenhado da altura moral, a que deveria atingir”, “no mais profundo da devassidão”, “trocando os gozos inocentes e pudicos pela orgia do prostíbulo”. Porém, aquele mesmo coração foi capaz de algo que surpreendeu a todos. Como se a providência o tivesse destinado a uma lição exemplar, ele teria se esforçado ao máximo para descer os degraus do erro e subir os do arrependimento, “levando nas águas do sacrifício a derradeira nódoa estampada da consciência”.

²⁶⁵ *Jornal da Bahia*, 26 de abril de 1858.

²⁶⁶ *Jornal da Bahia*, 19 de maio de 1858.

Ali era possível ver e sentir que o coração que arcava com os atos despóticos do sensualismo era de uma mulher que não tinha por si nem os forros da educação nem a insinuação irrevogável das altas posições. O fato de haver se regenerado era, portanto, o impulso de uma determinação pessoal e espontânea, depois de haver quebrado os elos materiais. Tudo isso, para o autor do texto do jornal, tornava evidente que a humanidade não se edificava apenas pela fé, mas também pela paixão. A história daquela mulher que, tendo sido prostituta, havia se regenerado por amor, constituía o fim moral daquela obra.

A tragédia *Nova Castro* também apresenta uma mulher honrada que só desejava viver um amor verdadeiro.²⁶⁷ Seu nome era Ignês de Castro, ela era uma vassala e vivia um romance proibido com D. Pedro, príncipe de Portugal. O rei, D. Afonso IV, no entanto, havia feito uma aliança com o monarca de Castela, prometendo casar D. Pedro com Beatriz, filha deste. Para ele, era necessário que aquelas núpcias proveitosas se concluíssem para o bem do Estado. Um monarca deveria prezar sempre pela alegria de seus vassalos e tal consócio certamente seria muito festejado e aplaudido por todos os portugueses. Em sua opinião, os reis deveriam ser isentos de paixões, sacrificando sempre os seus desejos pelo bem do povo. As doçuras de amor eram de pouca valia para os reis, sua glória não se firmava em tão fracos alicerces.

D. Afonso não aceitava a ideia de fazer de uma vassala princesa e acreditava que Ignês só estava interessada em ascender socialmente. Em vários momentos da história, porém, o autor procurava mostrar que Ignês era humilde e amava o príncipe de fato, não tinha interesses em sua riqueza. Dizia odiar o trono e preferir que seu amante tivesse nascido vassalo do que ela princesa.

Essa valorização das virtudes da moça também aparecia na fala de D. Pedro quando este a defendia das ofensas e acusações dirigidas pelo rei. Para o príncipe, ela não tinha sangue régio, mas lhe circundava nas veias outros dotes, mais belos, mais sublimes, que a enobreciam. Ela não precisava ser filha de monarcas, pois se era virtuosa, nada lhe faltava. Segundo D. Pedro, não havia nada mais digno do trono do que a virtude.

Além da sinceridade no amor entre homem e mulher, aparecia também em cena amizades verdadeiras. Exemplo disso é atitude de Antônio, personagem do drama *Feio*

²⁶⁷ Gomes Jr, João Batista. *Nova Castro*. Lisboa: Imprensa Régia, 1815. Biblioteca Nacional, setor de Obras Raras, localização: 16, 4, 45.

no Corpo, Bonito na Alma, de José Romano.²⁶⁸ Este homem, para tentar ver seu amigo feliz ao lado da mulher que amava, dispõe-se a abrir mão das economias que sua mãe havia lhe deixado e oferece-se até para sentar praça no lugar dele.

Segundo o autor, ele era um homem feio e defeituoso, mas, dentro de seu corpo havia uma alma formosa. Não haveria problema em sacrificar os recursos que garantiriam seu futuro, pois sua própria mãe pedia-lhe que nunca perdesse a oportunidade de fazer uma boa obra e que se lembrasse sempre que a honra era o único patrimônio do pobre.

No final da história ele é reconhecido como modelo de honra e amizade, símbolo da probidade e da virtude. Por essas características, acaba encontrando uma mulher disposta a amá-lo, independentemente de sua aparência. Em sua opinião, todas as mulheres teriam inveja dela, pois nenhuma tinha um marido com tantas qualidades.

Outra personagem “exemplar” que apareceu nos palcos do teatro São João, foi Pedro, da obra *Pedro Landais, ou O Alfaiate Ministro*.²⁶⁹ Ele era um simples alfaiate que conseguira elevar-se à posição de ministro por ser um tipo de homem que professava a franqueza e não permitia que a voz da nobreza, altiva, se erguesse. Exemplo contrário ao dele era o de Bento, personagem do drama *A Escala Social*, de José da Silva Mendes Leal Jr.²⁷⁰

Este homem era caixeiro de uma loja de tecidos e sempre se mostrara hostil aos burgueses e nobres. Dizia que os homens nasciam todos iguais, mas, enquanto uns trabalhavam, outros desfrutavam. Tudo aquilo, na verdade, era inveja, o que Bento queria mesmo era ser como eles e, para isso, mata o tio para ficar com toda a herança.

A personagem consegue subir socialmente através do crime. Passa primeiro a burguês, tornando-se um homem de negócios, e, mais tarde, aparece com o título de Visconde. Ao contrário do que esperava, no entanto, ele não é bem aceito e bem visto pela sociedade. Apontado como um homem que, para se engrandecer, tomara por degraus o roubo, a sedução, a falsificação, a calúnia e o assassinio, ele passa a ser visto como uma afronta para a sociedade, uma injúria à honra.

A mensagem que fica ao final é de que, na escala social, havia muitos modos de subir, mas apenas um de ficar: através da estima dos homens de bem.

²⁶⁸ ROMANO, José. *Feio no corpo, bonito na alma*. Lisboa: Escritório do Theatro Moderno, 1858. Real Gabinete Português de Leitura, localização: 205943.

²⁶⁹ *Diário da Bahia*, 21 de abril de 1860.

²⁷⁰ LEAL Jr, José da Silva Mendes. *A escalla social*. Lisboa: Escritório do Theatro Moderno, 1858. Real Gabinete Português de Leitura, localização: 206257.

Além da preocupação com o conteúdo das composições, os membros do Conservatório procuraram cumprir com rigor os seus estatutos, fazendo questão de exercer severa fiscalização sobre os atores. Procuravam garantir que tivessem boa prosódia e nítida compreensão dos papéis desempenhados.

As coisas, porém, nem sempre se davam de forma tranquila entre aqueles intelectuais que compunham o Conservatório. Em um artigo do *Diário da Bahia* de março de 1858 consta que a “ave sinistra da discórdia” já pairava em derredor daquela instituição.²⁷¹ O autor comentava que naquele recinto, que deveria ser somente o santuário das letras, já não estava ausente a influência maligna dos despeitos, ódios e rancores mundanos. De modo sutil o veneno ia se espalhando por toda parte.

O motivo da discórdia foi uma proposta feita por dos secretários do Conservatório de se comemorar em sessão solene o aniversário da inauguração do Teatro São João, que teve lugar em 13 de maio de 1812. Segundo o autor do artigo, a ideia foi bem acolhida por todos aqueles que viram em tal comemoração uma forma da geração atual render homenagens às passadas, solenizando seus feitos e incentivando a imitação dos mesmos.

O cavalheiro que teve aquela ideia, porém, quando a enunciou, deixou que “pensamentos menos nobres” e que insinuações impróprias “bafegassem de impuro hálito a pureza da concepção”, deturpando assim a sua formosura. Para o autor do artigo, aquele membro do Conservatório havia dito uma verdade ao afirmar que a vida daquela corporação deveria andar sempre sobranceira a paixões ruins e a mesquinhas inspirações, para que ali reinasse sempre a união fraternal, que era a alma das associações literárias.

Este secretário, porém, acabou entrando em contradição ao fazer certas insinuações. Em sua fala, ao buscar enaltecer o governo do Conde dos Arcos, acabou censurando os governos que nada tinham feito pela literatura dramática, tratando-a com indiferença e desprezo. O problema foi que ele colocou em linha de comparação todos os governos que sucederam aquele governante, caracterizando-os como indiferentes e desleixados. Tal generalização, no entanto, acabou sendo considerada injusta, porque depois daquele governador a Bahia tinha gozado de administrações que não haviam se descuidado de seu progresso literário.

²⁷¹ *Diário da Bahia*, 23 de março de 1858.

Apesar desta fala já ter gerado, por si só, certo desconforto entre os presentes, a situação se agravou quando o secretário proclamou, entusiasticamente, a independência do Conservatório da proteção do governo.

Na tentativa de resolver o mal estar gerado, destruindo o efeito das insinuações, o consócio Dr. José de Goes, pôs em relevo a necessidade que tinha a associação do apoio do governo para viver. Ele afirmava que, no Brasil, sem aquele “bafejo vivificador” nenhuma associação de natureza literária conseguira durar. A prova disso estaria no fato de que, após a nomeação do presidente do Conservatório para interferir na direção do teatro, a associação parecia haver se erguido do abatimento em que ia decaindo.

Infelizmente não foi encontrado mais nenhum comentário a respeito de tais comemorações no ano de 1858, mas, no ano seguinte, segundo artigo do *Jornal da Bahia*, o Conservatório Dramático celebrou o aniversário da abertura do Teatro São João.²⁷² De acordo com o relato, havia sido uma bela festa literária oferecida à Bahia ilustrada e não poderia ser diferente. A abertura daquele teatro marcara uma época notável, uma espécie de alvorecer das artes e da literatura na Bahia. O Conservatório Dramático, por sua vez, criado para excitar o desenvolvimento da arte e literatura dramática e cujo primeiro e mais nobre fim era erguer o teatro à altura que ele devia atingir, não poderia deixar passar despercebido aquele dia.

O autor do artigo fazia questão de ressaltar que no dia em que o teatro público se abriu, a arte viu erguer-se a ela um santuário. E como era belo ver a mocidade que fazia parte do Conservatório, cheia de aspirações e de entusiasmo, sendo saudada pela imensa multidão de convidados que, no íntimo do peito, lhes agradeciam seus esforços. Considerava que os corações daqueles jovens eram ingênuos e desejava que não fossem um dia corroídos pelo egoísmo.

Deveriam trabalhar até o dia de sua morte e, quando ela chegasse, seriam considerados mártires do progresso. Antes disso, porém, deveriam cumprir com as suas missões, sem desanimar diante dos obstáculos que fossem lhes aparecendo no caminho. Deveriam ambicionar a glória literária, mesmo sabendo que ela era como fumaça de charuto, que subia em zig-zag e, logo em seguida, esvanecia-se no ar, mesmo sabendo que ela era efêmera, como um sonho de felicidade.

²⁷² *Diário da Bahia*, 16 de maio de 1859.

Aquele era um tempo em pareciam mais certos os velhos que procuraram durante a vida o prazer no lado material da existência. Os voos elevados da alma e os sonhos da poesia ficaram para os utopistas e sonhadores, pois as pessoas pareciam não acreditar mais em nada, olhavam para tudo com indiferença. Não acreditavam mais no patriotismo, na religião, na honestidade, na boa fé, na amizade e nem mesmo no amor, a única coisa que parecia digna de crença era o dinheiro.

Este tipo de raciocínio marcou muitas das composições levadas à cena no teatro São João. Em quase todas elas, tanto de autores brasileiros como portugueses, havia um ou mais personagens interessados em “se dar bem” às custas do dinheiro alheio.

Havia uma preocupação muito grande por parte de todas as pessoas ligadas ao teatro, de fazer daquele ambiente um local de respeito. De acordo com o Regulamento interno do teatro, até mesmo durante os ensaios deveria reinar a maior ordem possível.²⁷³ Recomendava-se toda moralidade e decência e era proibido fumar e usar chapéu. Era proibido também, durante os ensaios, a leitura de jornais, sobretudo quando tratassem de teatro, para evitar determinadas questões que costumavam se dar naquelas ocasiões.

Os espetáculos apresentados no teatro São João eram acompanhados de perto também pelo Chefe de Polícia e, em alguns casos, pelo Presidente da Província. Para evitar qualquer tipo de confusão, ambos deveriam ser comunicados, por exemplo, no caso de algum espetáculo ser transferido ou cancelado. Isso costumava acontecer por motivos variados, como em função do mau tempo ou por conta de algum ator ou atriz estar enfermo. O presidente da província deveria também ser informado a respeito dos bens do teatro público, por isso era enviado com certa frequência ao inspetor da tesouraria provincial um inventário da mobília e demais objetos pertencentes àquela casa.

Em alguns casos, como nos dias de baile mascarado, o diretor do teatro solicitava ao chefe de polícia a presença de patrulhas policiais nas aproximações do teatro. Seu objetivo era evitar tormentos nas portas e conservar a ordem na entrada e saída dos espetáculos.

Além da presença policial do lado de fora de teatro, por meio dos jornais foi possível tomar conhecimento de que a ela costumava atuar também no seu interior. Seu objetivo ali era manter a ordem, garantir o respeito aos atores e frequentadores e

²⁷³ Correspondências recebidas de instituições culturais – Teatro (Dossiê sobre o Teatro São João). Arquivo Público do Estado da Bahia. Maço 4074. Regulamento interno do Teatro São João: 1866.

também averiguar se o texto teatral apresentado era o mesmo que tinha sido aprovado, se não havia sofrido alterações. Algumas atrizes tinham “partidos”, espécie de fã clube dos dias atuais, que às vezes, resolviam se manifestar no meio do espetáculo, levantando brados pouco nobres para atrizes que tinham um menor partido. Esta atitude não era digna de um povo civilizado e, por isso, a polícia também deveria estar presente nos espetáculos para intimidar tais manifestações ou reprimi-las.

No ano de 1855, quando ainda não havia sido criado o Conservatório Dramático da Bahia, ao que tudo indica, a atuação do chefe de polícia no veto a determinados espetáculos era mais frequente. Além da notícia a respeito da proibição do lundu, parece que aquela autoridade não gostou de ver o anúncio da representação do vaudeville *Cezar de Bazan*.

O empresário da companhia informou-lhe que havia consentido naquilo porque no Regulamento Teatro Público não havia achado proibição ou designação de peças especiais para os tempos de quaresma. Julgou que o dito vaudeville estava no mesmo caso do drama *Fantasma Branco*, aprovado e levado à cena alguns dias antes. Na correspondência enviada a ele, o empresário afirmava que não havia sido desejo seu, nem da direção do teatro, contrariar as intenções daquela autoridade no que respeitava a moralidade pública e aos dogmas e práticas da religião. Caso achasse necessário suspender o espetáculo anunciado, daria prontamente ordens para que assim fosse feito, mas ressalta que aquilo seria, de certa forma, inconveniente, pois os bilhetes já tinham sido distribuídos.²⁷⁴

Apesar de toda vigilância empregada dentro e fora do teatro, alguns ladrões conseguiam obter sucesso em suas empreitadas. Algumas vezes, carteiras eram furtadas dos bolsos dos paletós de algum espectador. Nestes casos, vendedores de doces e curiosos que se amontoavam na entrada do teatro eram suspeitos e, por isso, vigiados pela polícia. Vigiados também eram certos espectadores que passeavam nos corredores e conversavam em altas vozes, incomodando aqueles que apreciavam a execução dos dramas levados à cena.

Certos espetáculos tinham o valor arrecadado na bilheteria revertido para alguém ou alguma instituição. O presidente da província devia também ser informado a respeito destes benefícios a serem concedidos no teatro. Os beneficiados eram os mais variados. Podia ser um artista dramático enfermo, que precisava do dinheiro para arcar com as

²⁷⁴ Correspondências recebidas de teatros, associações, clubes, sociedades. Arquivo Público do Estado da Bahia. Maço 6178. 29 de março de 1855.

enormes despesas que vinha fazendo em função da doença, ou um artista dramático desempregado que, sem meios de subsistência, recorria ao teatro.

Além do suporte aos artistas, o benefício podia ser concedido ao asilo de mendigos ou ainda solicitado com o objetivo de realizar a impressão das obras do finado Agrário de Souza Menezes, como aconteceu em 1863. Houve também um caso em que o benefício foi solicitado para a Sociedade Humanitária Abolicionista e outro em que o objetivo era erguer um monumento na igreja de Pirajá, a fim de que nele se guardassem os restos mortais de um bravo veterano da independência. Outra construção que deveria ser feita com os recursos do benefício era de um mausoléu para o poeta Antônio de Castro Aves, solicitado em 11 de agosto de 1871.

Nem sempre, porém, o requerimento do benefício era atendido. Antônio Lopes Cardoso, empresário do teatro, por exemplo, procurou deixar bem claro que, em sua opinião, não deveria ser feita concessão do benefício à Agne Trineu.²⁷⁵ Seu argumento era de que aquela artista não era adventícia e que, sendo ela uma professora de canto com tantos discípulos, não lhe faltavam meios para sua subsistência. Para ele, a cantora não estava precisando de dinheiro, prova disso era que já havia tentado por várias vezes contratá-la para cantar o hino nacional nos espetáculos de grande gala e ela sempre se recusara.

Outro fato que aproximava o Presidente da Província do Conservatório Dramático era o convite que lhe era feito para comparecer à sessão magna anual daquela associação. Ali era lido o relatório dos trabalhos anuais e também feita a eleição dos novos funcionários da instituição. Sua relação com o Conservatório dava-se também por meio da aprovação dos seus Estatutos, enviados a ele toda vez que surgia necessidade de alguma reforma.

Além do Presidente da Província e do Chefe de Polícia, os membros do Conservatório relacionavam-se também com os empresários do teatro. Foi possível notar que alguns deles, dispostos a tomar por empresa o teatro São João e dar nele espetáculos dramáticos, reconheciam a importância do Conservatório e buscavam auxiliá-lo em sua missão. José Manuel Rego Viana e Thomáz de Aquino Jurema,²⁷⁶ por exemplo, ao apresentarem ao presidente da província as condições que serviriam de preliminares ao seu contrato, evidenciaram suas intenções de dar espetáculos

²⁷⁵ Correspondências recebidas de instituições culturais – Teatro (Dossiê sobre o Teatro São João). Arquivo Público do Estado da Bahia. Maço 4074. 11 de março de 1870.

²⁷⁶ Correspondências recebidas de instituições culturais – Teatro (Dossiê sobre o Teatro São João). Arquivo Público do Estado da Bahia. Maço 4074. 1866.

comemorativos nos dias 7 de setembro, 2 de julho e 2 de dezembro, colocando em cena dramas novos, de assunto nacional, aprovados pelo Conservatório Dramático.²⁷⁷

Além disso, comprometiam-se também em desenvolver o talento e dar incremento à arte estabelecendo em um dos salões do edifício do teatro um curso dramático sob o título de “Escola do Conservatório Dramático da Bahia”. Ali seriam matriculadas pessoas de ambos os sexos que desejassem se dedicar a ela e seriam fornecidos cursos de declamação, recitação, mímica, canto e outros preceitos da arte. Os que completassem o curso, após passar por provas públicas, poderiam fazer parte da companhia dramática.

Cyrilo Eloy Pessoa de Barros, membro da comissão de crítica do Conservatório Dramático e autor do drama *Amor por amor*, também enviou um requerimento ao presidente da província solicitando a empresa dramática do teatro público por dois anos, de 1868 a 1870.²⁷⁸ Neste requerimento ele dizia que, até a chegada de José Amat, célebre diretor da ópera nacional do Rio, à Bahia, a literatura nacional via em cena, graças a ele e ao Conservatório, sucessivas representações de alto nível, como o drama histórico Gonzaga.

Com a chegada daquele “mau gênio”, porém, as coisas teriam começado a desandar, pois ele levava aos palcos uma péssima companhia, cujas mulheres, de procedimento desregrado, envenenavam os costumes e causavam a ruína de muitas. O motivo de tantas ofensas dirigidas a tal empresário estava no fato de José Amat ter feito com que o contrato que Eloy mantinha com o governo, a respeito da gerência da companhia, fosse rescindido. O pretexto para aquela atitude fora o falso argumento de que não se tinham dado espetáculos dramáticos durante 15 dias, o que era proibido. Mas, segundo Eloy, aquilo só estava acontecendo por conta da proteção que Amat tinha de alguns políticos progressistas.

Na defesa de suas ideias, ele dizia que não fazia sentido no lugar de *Dalila*, *Graça de Deus*, *Revolução de Minas* e tantos outros espetáculos que divertiam o povo sem obscenidades, dar espaço para o *Orfeu de Oferbate*. Ali, ao invés de fazer o povo aprender língua, costumes e modos, o que se via eram mulheres corrompidas que faziam o público testemunhar suas torpezas e a depravação de seus hábitos.

²⁷⁷ Nestas ocasiões, o espetáculo era de grande gala. Assim sendo, à chegada do presidente da Província era erguido o pano e a companhia cantava o hino nacional perante as augustas efígies de Sua Majestade Imperial.

²⁷⁸ Correspondências recebidas de instituições culturais – Teatro (Dossiê sobre o Teatro São João). Arquivo Público do Estado da Bahia. Maço 4074. 2 de outubro de 1868.

Para ele, era necessário fazer com que o teatro não fosse uma mercancia, mas sim um santuário para os costumes e uma religião para os amigos das letras pátrias. Apesar da atuação negativa de Amat, nem tudo estava perdido, pois ele tinha também a mesma força de vontade com que Garret havia restaurado o teatro português. Em função de tudo isso é que enviava ao presidente aquele requerimento. Solicitava que ele o honrasse com sua confiança e garantia-lhe que realizaria a maior de todas as suas ambições e o seu sonho constante: fazer a literatura dramática nacional prosperar.

Outro teatro importante da Cidade da Bahia em meados do século XIX, que não poderia passar despercebido neste trabalho, foi o teatro São Pedro d'Alcântara, localizado na rua de Baixo de São Bento.²⁷⁹ Tem-se notícias de que artistas dramáticos que haviam trabalhado no teatro de São João durante todo o ano de 1856, no início do ano seguinte, decidiram arrendar por alguns anos aquela casa e prepará-la decentemente para nela se darem espetáculos.²⁸⁰

Para que o teatro fosse preparado com o gosto e asseio que exigiam a capital baiana e o público que a ornava, os artistas convidavam as pessoas a entrarem como acionistas ou assinantes. Para os primeiros, os diretores da Sociedade Dramática garantiam prêmio de 10% ao ano e, para os segundos, um abatimento de 10% no valor das entradas.

Apesar de enfrentar algumas dificuldades e a custa de muitos sacrifícios, a companhia do teatro São Pedro conseguia, em alguns momentos, manter a casa cheia. Em março de 1858, por exemplo, foi muito aplaudido o drama sacro *Santa Gertrudes*. Segundo Amaral Tavares que assinava a “Revista Theatral” do dia 15 daquele mês, apesar de uma ou outra pequena falha, a representação havia corrido bem e a companhia conseguira satisfazer plenamente ao público que comparecera ao teatro.

Para o crítico, se a boa vontade e o trabalho eram dignos de prêmio, à Sociedade Dramática da rua de Baixo devia o público a sua proteção. Naquela noite, tanto o teatro São Pedro, como o São João, estiveram cheios. Este fato, para Tavares, demonstrava que, se antes a concorrência aos espetáculos era menor, era porque havia pouco cuidado em bem satisfazer o público. Ali, no ano de 1862, em comemoração ao dia 2 de julho,

²⁷⁹ Pela descrição feita em algumas fontes, é possível que essa rua corresponda a atual avenida Carlos Gomes, em Salvador.

²⁸⁰ *Jornal da Bahia*. 26 de fevereiro de 1857.

foi apresentado o drama *Os tempos da independência*, do próprio Constantino do Amaral Tavares.²⁸¹

Na década de 70, fica bastante evidente uma predileção de parte do público e das autoridades pelo teatro lírico. Manuel Ignácio de Souza Menezes, diretor do teatro São João naquele ano, chega a requerer ao presidente da província que se dignasse intervir junto à Assembleia Provincial, a fim de que fosse concedida uma subvenção em favor do teatro dramático. Sem ela, parecia-lhe que não poderia funcionar o mesmo teatro com a regularidade que desejava.²⁸²

Tendo enviado esta correspondência em janeiro, é bem provável que nada tenha sido feito naquele sentido, pois, em novembro, o assunto é retomado por Francisco Justiniano.²⁸³ Ele comentava que os artistas dramáticos estavam reduzidos à condição de mendigos por falta de uma subvenção que habilitasse a administração do teatro a organizar uma companhia dramática e a chamar para ela tais artistas de mérito, que nem mesmo pão tinham em suas mesas.

Enquanto isso, a província subvencionava uma empresa lírica que era ouvida por meia dúzia de espectadores. Segundo seus cálculos, com metade da quantia que assim se despendia em pura perda, seria possível obter uma companhia dramática formada dos melhores e mais conhecidos atores do Império.

Infelizmente não foi encontrado nada nos jornais ou nos documentos do dossiê do teatro São João a respeito do fim do Conservatório Dramático da Bahia. Sabe-se unicamente que, em 1873, ele começou a perder sua força e, em 1875, extinguiu-se. É provável que para isso tenha concorrido os episódios relativos aos dramas *Rogério* e *Os Lazaristas* que, apesar de terem sido aprovados pelos censores, foram proibidos por outras instâncias de poder.

Também neste momento, como já foi dito, o teatro dramático já não era mais tão valorizado como antes, os espetáculos das companhias líricas apareciam com mais frequência nos anúncios dos jornais. Segundo Afonso Ruy e Sílio Boccanera Jr, em 1884, graças aos esforços de alguns dramaturgos e outros intelectuais, houve uma tentativa de restaurar o Conservatório, porém esta fase não durou muito, já que, no ano seguinte tornou a se extinguir.

²⁸¹ *Diário da Bahia*, 26 de junho de 1862.

²⁸² Correspondências recebidas de instituições culturais – Teatro (Dossiê sobre o Teatro São João). Arquivo Público do Estado da Bahia. Maço 4074. 22 de janeiro de 1870.

²⁸³ Correspondências recebidas de instituições culturais – Teatro (Dossiê sobre o Teatro São João). Arquivo Público do Estado da Bahia. Maço 4074. 14 de novembro de 1870.

Bibliografia:

AGUIAR, Manoel Pinto de. *Abastecimento: crises, motins e intervenção*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

ALVES, Lizir Arcanjo. *Os tensos laços da nação: conflitos político-literários no Segundo Reinado*. UFBA: Tese de doutorado; Instituto de Letras, 2000.

_____. *O 2 de Julho na Bahia*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010.

_____. “Constantino do Amaral Tavares e o drama histórico na Bahia”. In TAVARES, Constantino do Amaral. *Os Tempos da Independência: drama histórico*. Ed. Fac-similar – Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2000.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893.

BOCCANERA Júnior, Sílio. *O teatro na Bahia: da colônia à República (1800-1923)*. Salvador: EDUFBA/EDUNEB, 2008.

_____. *O Theatro na Bahia: livro do centenário (1812-1912)*. Bahia: Officina do Diário da Bahia, 1915.

CAMPOS, Ana Cristina. *A cultura tem poder. Uma reflexão sobre o processo de institucionalização do campo cultural brasileiro (séculos XIX-XX-XXI)*. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, 2007.

CARVALHO, José Murilo de (coord). *A Construção Nacional 1830-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, vol 2, 2012.

_____. *Nação e Cidadania no Império: Novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CHARLE, Chritophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlin, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

CHIARAMONTE, José Carlos. Metamorfoses do conceito de nação durante o século XVII e XVIII. In: JANCSÓ, István (Org). *Brasil: formação do Estado e da Nação*. São Paulo/ljuí: Hucitec/Unijuí/FAPESP, 2003.

ELIAS, Norbert. RIBEIRO, Renato Jaime. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 2v.

FARIA, Sheila de Castro. *Sinhás pretas*. In *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 7: março 2012.

GRAHAM, Richard. *Alimentar a cidade: das vendedoras de rua à reforma liberal (Salvador, 1780-1860)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 1, 1988.

JANCSÓ, István e PIMENTA, João Paulo G. Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira). In: Mota, Carlos Guilherme (org). *Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000)*. Formação: histórias. 2 Ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 129-175.

KHEDE, Sônia Salomão. *Censores de pincene e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese de doutorado em Música – USP. São Paulo: 2010.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema*. São Paulo: Hucitec, 2011. 2.ed.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Bahia, século XIX: uma província no Império*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

_____. A opulência na província da Bahia. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v 2.

MEDEIROS, Múcio. *O Conservatório Dramático como projeto civilizatório: a retórica da cena e do censor no teatro imperial*. Dissertação – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

MENEZES, Jaime de Sá. *Agrário de Menezes: um liberal do Império*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1983.

NASCIMENTO, Jaime. A fênix impossível: destruição do teatro São João. *Revista da Fundação Pedro Calmon*, nº 9, Salvador: Centro de Memória e Arquivo Público da Bahia, 2005.

NEVES, Maria Helena Franca. *De la traviata ao maxixe: variações estéticas da prática do Teatro São João*. Salvador: SCT/FUNCEB/ EGBA, 2000.

OLIVEIRA, Waldir Freitas. *A crise da economia açucareira do Recôncavo na segunda metade do século XIX*. Salvador: FCJA; UFBA – Centro de Estudos Baianos, 1999.

PARANHOS, Adalberto. História, política e teatro em três atos. In PARANHOS, Kátia Rodrigues (org). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jutahy. Quando a nação é, sobretudo, uma questão de sensibilidade. In: Carvalho, José Murilo e Pereira das Neves, Lúcia Maria Bastos (org). *Repensando o Brasil de oitocentos: cidadania, política e liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

PONTES, Heloísa. Introdução à edição brasileira Sociedade em cena. In CHARLE, Chritophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlin, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

QUERINO, Manoel. *Theatros da Bahia*. Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, n° 35.

REIS, João José. *Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In Carnavais e outras f(r)estas. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org). *Carnavais e outras frestas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Ed. Unicamp; Cecult, 2002.

_____; AGUIAR, Márcia Gabriela D. “Carne sem osso e farinha sem caroço”: o motim de 1858 e a carestia na Bahia. *Revista de História* 135. FFLCH-USP: 1996.

ROBATTO, Lucas; RODRIGUES, Clara Costa; SAMPAIO, Marcos da Silva. Os primórdios do Teatro São João desta cidade da Bahia (1806-1821). *Revista da Bahia*. Salvador, v.32, n.37, 2003.

RUY, Afonso. *História do teatro na Bahia: Séculos XVI-XX*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959.

_____. O Conservatório Dramático da Bahia: Esplendor e decadência 1857-1884. In: *Revista da Academia de Letras da Bahia*, volumes XIX e XX, 1961.

SÁ, Carolina Mafra de. *Teatro idealizado, teatro possível: uma estratégia educativa em Ouro Preto (1850-1860)*. Tese – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (MG), 2009.

SAMPAIO, Consuelo Novais. *50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*. Rio de Janeiro: Versal, 2005.

SAMPAIO, Marcos da Silva. *Os documentos do Teatro São João no Arquivo Público do Estado da Bahia: Catalogando e gerenciando informações*. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora, 2004.

SILVA, Luciane Nunes da. *O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A primeira gazeta da Bahia: a Idade d'ouro do Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SOUZA, Silvia Cristina Martins. *As noites no Ginásio: teatro e tensões na Corte (1832-1868)*. Campinas: UNICAMP, 2002.

_____. “Cada noite, cada lei: políticas públicas e teatro no Rio de Janeiro do século XIX”. In *Dimensões: Revista de História da UFes*, n. 17, 2005.

SQUEFF, Letícia Coelho. *A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista*. Cadernos Cedes, ano XX, nº 51, novembro/2000.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia de 1850*. Salvador: Corrupio, 1981.

Lista de fontes:

Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro. Biblioteca Nacional, Seção de Manuscritos.

BLAKE, Augusto V. A. S. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*.

CABRAL, Domingos Guedes. Crítica da representação do drama Rogério, no teatro São João. 9 de setembro de 1873.

Conservatório Dramático Brasileiro. Livro de atas. RJ, 1843-1864. Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, 49,7,5

Correspondências recebidas de teatro, associações, clubes e sociedades. Maço 6178. Seção de arquivos coloniais e provinciais. Série: Polícia (Arquivo Público da Bahia).

Dossiê sobre o teatro São João. Maços: 4073 (1843/1856), 4074 (1866/1871), 4075 (1840/1885). Seção de arquivos coloniais e provinciais. Série: Instrução Pública (Arquivo Público da Bahia).

Estatutos do Conservatório Dramático da Bahia. Bahia: Imprensa Econômica, 1884. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia: Cx 11, d 03.

Extratos do Regulamento do Teatro São João na parte relativa ao Conservatório Dramático. Bahia: Imprensa Econômica, 1884. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia: Cx 11, d 03.

Extrato da Sessão do Conservatório Dramático realizada em 14 de setembro de 1873. In BRITO, João de. *Rogério*: drama em um prólogo e três atos. Bahia: Officina dos dois mundos, 1902

Falas do presidente da província (1857, 1858, 1861, 1862, 1863).

Imagens externas e internas do teatro São João: pastas 00547, 00548, 0002 e 0004 (Arquivo Municipal da Salvador).

MENEZES, Agrário de Souza. Carta dirigida ao Conservatório Dramático do Rio de Janeiro. In *Calabar*. Bahia: Typografia do Bazar, 1888.

_____. Discurso recitado na sessão de inauguração do Conservatório Dramático da Bahia. In *Calabar*. Bahia: Typographia e livraria de E. Pedroza, 1858.

_____. Parecer sobre o drama *Um casamento da época* de Constantino do Amaral Tavares datado de 28 de novembro de 1858. *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de maio de 1862.

Notícia Biográfica. In VALLE, João Pedro da Cunha. *A Soberba: drama em 5 atos*. Imprensa Popular. Bahia: 1890.

Parecer elaborado Alexandre Herculano Ladislau a respeito do drama *Amor por amor* de autoria de Cyrillo Eloy Pessoa de Barros. 1º de agosto de 1866.

Parecer do dramaturgo, Sr. Domingos Joaquim da Fonseca, relator da comissão de crítica, aprovado pelo Conservatório Dramático. In BRITO, João de. *Rogério: drama em um prólogo e três atos*. Bahia: Officina dos dois mundos, 1902.

Pedidos de licença para apresentar circo, espetáculo, desembarcar, embarcar e depachar mercadorias. Maços: 6403 (1838/1857), 6404 (1857/1860), 6405 (1860/1869) e 6406 (1870/1889). Seção de arquivos coloniais e provinciais. Série: Polícia (Arquivo Público da Bahia).

Relatório dos Trabalhos do Conselho Interino do Governo: Theatro Público. 1861.

SILVA, Antônio Álvares da. Juízo Crítico lido perante o Conservatório Dramático da Bahia. In *Calabar*. Bahia: Typographia e livraria de E. Pedroza, 1858.

SILVA, Antônio Álvares da. Juízo crítico lido perante o Conservatório Dramático da Bahia. In. MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar: drama em verso e em cinco atos*. Bahia: Typographia do Bazar, 1888.

SOUZA, Francisco Bernardino de. *A literatura na Bahia*. Revista Popular. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1860.

Periódicos:

Jornal da Bahia (BA), *Diário da Bahia* (BA), *O Globo* (RJ), *O Guaycuru* (BA), *Correio Mercantil* (RJ), *Periódico do Instituto Histórico da Bahia* (RJ), *Diário do Rio*

de Janeiro (RJ), *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia* (RJ), *Correio da Tarde* (RJ), *O Paiz* (RJ), *O Apóstolo* (RJ), *Gazeta de Notícias* (RJ).

Textos teatrais:

ALENCAR, José de. O Demônio Familiar: comédia em quatro atos. In PROENÇA. M. Cavalcanti (org). *José de Alencar, ficção completa e outros escritos*. Volume III. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

ALVES, Castro. Gonzaga ou A Revolução de Minas. In: *Obra completa em um volume*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

BRITO, João de. *Rogério*: drama em um prólogo e três atos. Bahia: Oficinas dos dois mundos, 1902. Biblioteca do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

COSTA, Antônio Joaquim Rodrigues da. *Dous de Julho ou O Jangadeiro*: drama em 5 atos. 1857. Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, localização: I-08, 27, 009.

_____. *Calabar, o Mameluco*. Drama em 5 atos e em verso. Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, localização: I-08, 28, 006.

ENES, Antônio. *Os Lazaristas*. Drama em 3 atos. Real Gabinete Português de Leitura (RJ), localização: 16875

GOMES JR, João Batista. *Nova Castro*. Tragédia em 5 atos. Lisboa: Imprensa Régia, 1815. Biblioteca Nacional, setor de Obras Raras, localização: 16, 4, 45.

GUIMARÃES, Francisco Pinheiro. *Punição*. Real Gabinete Português de Leitura (RJ), localização: 16875

HERCULANO, Alexandre. *O Fronteiro d'África*. Drama em 3 atos. Biblioteca Nacional, setor de Obras Raras, localização: 28, 1, 42.

LEAL Jr, José da Silva Mendes. *A escalla social*. Lisboa: Escritório do Theatro Moderno, 1858. Real Gabinete Português de Leitura (RJ), localização: 206257.

_____. *Quem porfia mata caça*. Comédia em 2 atos. Biblioteca Nacional, setor de Obras Raras, localização: 41, 21, 1.

MENEZES, Agrário de Souza. *Calabar*. Drama em verso e em 5 atos. Bahia: Typografia do Bazar, 1888. Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

_____. *O dia da independência*. Drama em 6 atos. Biblioteca Nacional, setor de Obras Manuscritas, localização: 24, 1, 18.

_____. *Os Miseráveis*. Drama em 5 atos. Bahia: Typografia Poggetti de Tourinho, 1863. Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

_____. *O Príncipe do Brasil*. Comédia em 2 atos. Arquivo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

_____. *O Retrato do Rei*. Comédia em 2 atos. Arquivo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

PENA, Martins. *O Noviço*. Comédia em 3 atos. Brasília: L.G.E Editora, 2006

_____. *O irmão das almas*. Comédia em 1 ato. Brasília: L.G.E Editora, 2006

_____. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Comédia em 1 ato. Brasília: L.G.E Editora, 2006

_____. *O Juiz de Paz da Roça*. Comédia em 1 ato. Brasília: L.G.E Editora, 2006

ROMANO, José. *Feio no corpo, bonito na alma*. Lisboa: Escritório do Theatro Moderno, 1858. Real Gabinete Português de Leitura (RJ), localização: 205943.

SIMONI, Luis Vicente de (versão homeométrica). *Moisés no Egipto ou A passagem do Mar Vermelho*. Drama lyrico trágico-sacro em 4 actos. Biblioteca Nacional, setor de Obras Raras, 69, 2, 35.

TAVARES, Constantino do Amaral. *Os Tempos da Independência: drama histórico*. Ed. Fac-similar – Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2000.

_____. *Gonzaga*: drama histórico em 3 atos. Rio de Janeiro: Typografia e Lithographia de F. A de Souza, 1869. Biblioteca do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

VALLE, João Pedro da Cunha. *A Soberba*. Drama em 5 atos. Bahia: Imprensa Popular, 1890. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.