

O TEATRO SÃO JOÃO DA BAHIA SOB A ÓTICA DA IMPRENSA BAIANA:

Um olhar sobre as críticas teatrais e outros artigos publicados no *Diário da Bahia* e no *Jornal da Bahia* entre 1857 e 1865.

FERNANDA VILLELA BASTOS¹

O teatro, em meados do século XIX, era mais do que um lugar de divertimento, era um espaço socialmente aproveitável como elemento de civilização². Considerado um “mundo em miniatura”, onde o espectador via desenrolar-se cenas que espelhavam o mundo real e personagens que muito se assemelhavam aos tipos facilmente encontráveis 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.

Compreendendo-se este fim social do teatro, é possível enxergá-lo como um poderoso instrumento de conhecimento do padrão de civilização que se visava impor à sociedade através de dramas que faziam refletir a respeito dos bons costumes, da harmonia com as instituições e do respeito à religião, à moralidade pública e ao decoro das famílias. Porém, conforme aponta Heloísa Pontes³, o teatro é a arte da alteridade e da presença, pois, diferentemente do cinema, não permite que, tempos depois, possa ser revisto. Apesar do texto encenado poder ser consultado em épocas posteriores à sua apresentação nos palcos, “o espetáculo só sobrevive no testemunho dos que estiveram presentes, nos programas impressos, nas críticas publicadas” (PONTES, 2012: 11)

¹ Fernanda Villela Bastos; Universidade Federal da Bahia, licenciada e bacharel em História, mestranda em História Social, bolsista Capes.

² A ideia de civilização sempre está relacionada a uma noção de superioridade, conforme mostra Norbert Elias. De uma forma geral, por meio da palavra civilização, a sociedade do ocidente busca expressar aquilo que tem de especial, aquilo de que se orgulha e lhe é um diferencial, pois a torna melhor que outras sociedades mais antigas ou contemporâneas, consideradas primitivas, bárbaras, e, portanto, incivilizadas. 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.

³ 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.

Na tentativa de aproximar-se um pouco destes espetáculos, este artigo propõe-se a uma análise de textos publicados nos periódicos *Diário da Bahia*⁴ e *Jornal da Bahia*⁵ sobre o que foi vivido no Teatro São João, entre 1857 e 1865. Com o nome de Crônica Teatral, no primeiro, e de Revista dos Espetáculos, no segundo, estes textos permitem ao leitor conhecer, a partir das críticas apresentadas por seus autores, características dos atores, diretores, empresários e espectadores, do cenário, do figurino, dos enredos e mais uma série de outros aspectos que trazem à tona um pouco do que acontecia nos espetáculos e nos bastidores, bem como o que se pensava a respeito de tudo isso⁶.

No ano de 1857, um acontecimento aparece como “divisor de águas” na história do teatro. É a fundação do Conservatório Dramático da Bahia, órgão idealizado por Agrário de Souza Menezes, sob inspiração do Conservatório de Lisboa, e criado com a missão de regenerar o teatro. Ele foi fundado em 17 de agosto de 1857 e, 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 desempenhados⁷.

Nos artigos do *Jornal da Bahia* com data anterior à fundação do Conservatório fica bastante evidente a insatisfação do autor da “Revista dos Espetáculos” com o desempenho de alguns atores e atrizes e com alguns aspectos que afastariam o teatro da sua missão civilizatória. No dia 5 de janeiro de 1857, ao comentar a respeito de um “selvagem espetáculo de luta”, ele diz que apresentações de tal ordem são impróprias para um teatro como o da Bahia e que nem deviam ser concedidas por serem indecentes. Ao ver aqueles homens seminus sobre um tablado lutando para divertir o povo, “dir-se-hia que estávamos na África, ou vivendo nos tempos da barbaria!”

⁴ Amostras retiradas de exemplares de janeiro a junho de 1860, 1861, 1862 e 1865 e de janeiro a setembro de 1863.

⁵ Amostras retiradas de exemplares de janeiro a junho de 1857, 1858 e 1859.

⁶ As críticas que aparecem no *Jornal da Bahia* são assinada por “J.” e as do *Diário da Bahia* não são assinadas. Na crônica de 21 de abril de 1860, o cronista diz que declararia a todos quem era e a sua residência, para que pudessem procurá-lo quando houvesse reclamações a fazer. Porém, ao invés de dizer de fato seu nome, ele faz uma espécie de charada, define-se como um sujeito obeso, de vasta inteligência porque é dotado de muitas luzes, alguém que gosta do seu comodo e por isso vive carregado, que sustenta-se de oleos e que tem a propriedade de descobrir a beleza e a fealdade de muita gente. Diz residir em lugar elevado e aparecer aos amigos somente duas vezes por semana. A sua residência era no teatro.

⁷ IGHB, Estatutos do Conservatório Dramático da Bahia, Cx 11, d 03

Apesar de o teatro, nesta ocasião, estar cheio, com exceção de alguns camarotes da ordem nobre, o autor do artigo diz que o povo repelia esse espetáculo que não divertia, mas sim o importuna. Teria concorrido a ele apenas por curiosidades, mas estava certo de que não iria se repetir na Bahia, pois não era condizente com o estado de civilização da Província. Para evidenciar esta opinião, conta que, após o espetáculo, quando Mr. Charles, o organizador da luta, e seu discípulo iam em direção ao hotel, foram surpreendidos por 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 Dr. Accioli os separarem em meio a pedradas, cacetadas e bengaladas, eles certamente teriam sido vítimas.

Outro tipo de espetáculo que teria resultado em certa confusão foram as sessões de magnetismo. Apesar de atrair grande público ao teatro e de agradar a muitos, inclusive aquele que escreve, 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 sonambula, 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 destes tipos de espetáculo serem levados aos palcos. Aqueles tidos como mais propriamente teatrais também incomodavam. A companhia francesa de *vaudevilles*, que estreara em março do mesmo ano, tem uma produção considerada medíocre com um espetáculo incômodo e em pouca harmonia com o teatro moderno. Alguns atores da companhia dramática também são fortemente criticados, seja pelo mau desempenho da execução dos papéis, seja pelo uso incorreto da língua portuguesa.

Não era aceitável que se desse a um 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.

Num comentário sobre o drama *O naufrágio da Meduza*, de 14 de maio de 1857, o crítico do *Jornal da Bahia* chama 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.

O uso incorreto da língua portuguesa é outro assunto recorrente nas críticas aos espetáculos. O Sr. Silvestre é 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 estava de acordo com a sabedoria, eloquência e inspirações de S. Antonio de Padua, o personagem que interpretava. O Sr. Costa também é acusado de erro na pronúncia das palavras. Pede-se a ele que não diga “icóónumias e ós frades”, mas sim “economias, aos frades”. Aquele modo de exprimir-se era ofensivo aos ouvidos, aos bons costumes e ao purismo da língua portuguesa, era um abuso ao povo que o suportava em seus caprichos. O cronista diz ainda que “si se houvesse de repetir o *Santo Antonio*, deveria merecer da polícia especial desvello” (Revista dos Espetaculos. *Jornal da Bahia* – 09/04/1857)

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, são 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 ironiza: “Será porque o empresário ou o diretor da cena não concebem naufrágio sem temporal?”

Crítica também o fato de alguns atos ficarem sem fim em mais de uma peça apresentada e a mesquinharia que havia sempre nas mesas. No *Gabriel e Lusbel* vinha uma mesa de quatro talheres para todos os soldados e no *Naufrágio da Meduza*, para uma grande festa em comemoração à saída da fragata para o mar, apresentou-se uma mesa na qual cabiam apenas quatro pessoas por banda e na cabeceira três que mal podiam se mover.

O figurino das personagens também chamava a atenção do crítico. Na peça *Gabriel e Lusbel ou Os milagres de Frei Antônio*, que foi à cena seis vezes entre março e abril de 1857, o comprimento do saiote da atriz que representava o anjo Gabriel foi algo que muito lhe chamou atenção por não estar de acordo com aquilo que considerava o traje típico de um anjo. 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 devia 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.

Quando as críticas não eram atendidas e os erros corrigidos, o cronista sentia-se decepcionado e dizia que o público havia sido prejudicado já que de tão boa vontade teria concorrido aos espetáculos, tendo, no entanto, o desprazer de ver continuados todos os erros no vestuário e as faltas nas cenas, apontadas desde a primeira representação. Dizia, aborrecido:

Entretanto continue cada um a apresentar-se, e a representar como quizer: isso não nos demovera do nosso proposito, pois iremos acompanhando todos os espetaculos, e ajunctando-lhes as observações que nos parecerem adequadas; agradem ou não a quem dellas for alvo. (Jornal da Bahia, 31 março., 1857)

O cronista do *Diário da Bahia* também demonstra convicção na sua missão:

É deste modo que o papel de chronista theatral será bem comprehendido, é em contacto com o artista que elle poderá notar-lhe os seus erros, admirar seu talento, animá-lo e crea, deste modo uma companhia, que plenamente satisfaça o fim, para que o teatro foi creado (...). O chronista não espera ferir susceptibilidades, crear ódios, e incommodar os artistas, dizendo-lhes a verdade: pelo contrário conseguirá sympathias, porque com observações justas e conselhos moderados fará crear a emulação, o estudo será patente e o artista reconhecerá então que a arte que professa merece a attenção dos homens sensatos e illustrados e que olhão pra ele por um prisma diverso daquelle, porque o observão os inimigos do progresso.(Diário da Bahia, 29 março., 1860)

Como já foi dito no início, uma das principais contribuições destes textos, no entanto, refere-se à oportunidade de, através deles, se perceber o valor que era dado ao teatro enquanto espelho da sociedade. Acreditava-se que, por meio dos espetáculos apresentados e dos exemplos exibidos em cena, era 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 paizes tem sido considerado um elemento de civilização, porque é elle um mundo em miniatura, onde continuamente o

espectador vê desenrolar-se á sua vista essas scenas, que formão muitas vezes a vida intima de um povo, ora apreciando a virtude ornada de suas gallas; o vício com todo esse cortejo vivo de actos torpes e ediondos, ora lamentando o triste fim de uma familia, a quem a miseria obrigou a esmollar o pão; o theatro, essa verdadeira eschola, onde o libertino aprende as consequencias funestas da vida crapulosa, que segue; o inexperto os excessos a que a rasão tresloucada arrasta. (Diário da Bahia, 21 abril., 1860)

No comentário acerca da peça *A Redenção* diz-se que sua grande qualidade é apresentar ao público cenas íntimas e fatos que tantas vezes se dão na sociedade, bem como “mostrar como os caracteres mais severos e mais respeitados tem cometido erros e faltas gravíssimas e de consequências notáveis”.

Tais consequências podem ser observadas, por exemplo, na relação entre pai e filho, temática abordada nos dramas *Punição* e *Os filhos do trabalho*. No primeiro, a rivalidade entre eles pelo amor de uma mulher faz com que o pai provoque o afastamento do filho para roubar-lhe a namorada, fazendo-a acreditar que seu amado havia morrido. Quando, tempos depois, ele retorna para casa e a vê casada com seu pai, suicida-se, causando grande desespero neste. Já o segundo drama traz a história de um filho que gasta a fortuna paterna nas tabernas e na orgia e que, quando retorna, ao invés de receber o perdão do pai, como acontece na parábola do filho pródigo encontrada na Bíblia, recebe dele um instrumento mortífero, um veneno que serviria para desagrar sua honra, já perdida.

Neste último caso, mais do que uma crítica à relação familiar, destaca-se uma crítica à sociedade que, no momento em que o via gastar loucamente dinheiro às custas das economias de seu pai, abria-lhe as suas portas e o transformava em ídolo de seus salões, mas, na hora em que precisava segurar-lhe a mão estendida que pedia amparo, respondeu-lhe apenas com uma gargalhada estridente.

Sobre o drama *Nobreza por nobreza* comenta-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 mostra o exemplo de uma situação na qual este tipo de raciocínio cai 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, tem-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 apresenta um fato da sociedade tal qual ele se dá, diz, no entanto, que o drama não deve ser somente um “quadro vivo da corrupção que lavra, deve ter também alguma coisa de majestoso, de superior, que convide os corações a seguir belos exemplos” (*Revista dos Expetaculos. Jornal da Bahia* – 10/06/1857). 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, seguirem o seu exemplo tal como ela é no drama, terão de sofrer grandes decepções que poderiam ser evitadas.

Para evitar que aqueles problemas relacionados aos atores continuassem a acontecer e para que melhor selecionadas fossem as peças levadas ao público é que o Conservatório Dramático da Bahia é criado. O que se pretendia era, através do teatro, incutir na população os padrões de gosto e o tipo de comportamento considerado ideal por uma elite intelectual, mas também econômica. Civilizar por meio do teatro era, portanto, 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.

Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira trata da questão da civilização citando o texto de Jean Starobinski - *As máscaras da civilização*. Segundo esta autora, o termo civilização tem uma longa construção histórica, com vários sentidos. Ele remontaria ao termo civil (século XIII) e civilidade (século XIV). Já entre os séculos XVI e XVIII estaria relacionado com a questão de tornar civil uma causa criminal e, posteriormente, vai passando a abranger o “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 do luxo” (FERREIRA, 2007: 191). A autora comenta ainda que, como vem sendo discutido, o sentido de civilizar se tornou muito presente na ação de intelectuais do século XIX, o que se refletiu na disseminação de textos eruditos e também em outros que visavam atingir o conhecimento vulgar. O objetivo destes textos era aproximar as pessoas do saber e, por desdobramento, da civilização.

Segundo Affonso Ruy⁸, Os membros do Conservatório estavam divididos em cinco comissões permanentes compostas por três membros cada uma. A comissão que mais interessa aqui é a de crítica literária. Esta comissão se reunia semanalmente no salão nobre do

⁸ RUY, Afonso. O Conservatório Dramático da Bahia: Esplendor e decadência 1857-1884. *Revista da Academia de Letras da Bahia*, volumes XIX e XX, 1961

teatro São João em sessões abertas ao público. Nestas sessões, os autores liam suas peças e os críticos apresentavam parecer sobre as mesmas.

Em um parecer dado pelo padre Francisco Bernardino de Souza sobre o drama *S. Gregório Thaumaturgo*, de Constantino do Amaral Tavares, publicado no *Jornal da Bahia*, fica expresso a importância dada àquela instituição. Antes de começar a dar sua opinião sobre o drama, comenta que não descrê do futuro de seu país, pois, ao lado de homens retrógrados, vê nascer uma mocidade cheia de aspirações e esperanças, e que honra as palavras progresso e pátria. Um dos fatos que, para ele, mais demonstram esta verdade é a criação e a vida que vai tendo o Conservatório Dramático da Bahia.

Originado de cabeças animadas da nobre missão de engrandecer e aumentar a literatura pátria ele “caminha ufano” e dá 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 intorpeciam 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 decoro 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. (Conservatório Dramático. Jornal da Bahia – 02/03/1858)

O Conservatório aparece então para dar um jeito a esse estado de coisas. Conforme nos aponta o *Diário da Bahia* de 20 de janeiro de 1865, 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. Naquele mesmo parecer, Francisco Bernardino de Souza aproveita para, em nome daquele órgão, dirigir “um voto de agradecimento aos ilustrados legisladores” que lhe deram um caráter oficial.

Buscava-se também, através do Conservatório, levar aos palcos representações engajadas no esforço de formação de uma identidade nacional brasileira e de uma “consciência patriótica”⁹. A realização de tal objetivo pode ser constatada, por exemplo, num

⁹ Baseada no pensamento do historiador Benedict Anderson, Ana Cristina Campos afirma 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

artigo de 22 de março de 1865, que comenta a respeito do drama *Os bravos da pátria ou O ataque de Paysandu*. O cronista afirma 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 brios dos brasileiros sendo humilhados ante o valor das armas vencedoras e obrigados a renderem-se como prisioneiros.

A Bahia, porém, não foi, no Brasil, a pioneira no estabelecimento deste tipo de instituição. Cerca de catorze 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”¹⁰. É possível perceber grande admiração para com os modos da Corte. Além deste episódio da fundação do Conservatório na Bahia, com função semelhante aquele que já existia no Rio de Janeiro, percebe-se também grande consideração à figura de João Caetano dos Santos. Sabe-se, por exemplo, através dos jornais, sobre a sua participação na reforma e inauguração do teatro São Pedro no Rio de Janeiro e sobre sua estada em Pernambuco, realizando um sonho daqueles que amavam o engrandecimento da pátria e gostavam de vê-la marchar para a civilização a par do progresso. O crítico, diante de tantas faltas cometidas numa apresentação chega a se questionar: “O que diria o Sr. João Caetano dos Santos, se aqui presenciasse um espetáculo desses?”

A busca por se fazerem bailes de carnaval no teatro São João como os que no Rio de Janeiro eram feitos também refletem tal tentativa de aproximação. Fica bastante evidente, num anúncio do dia 05 de fevereiro de 1858, a tentativa de imitar aqueles que aconteciam na Corte. O empresário do teatro, recém chegado de viagem daquela capital, prepara o salão para o baile com todo luxo e esmero, além de mandar preparar duas salas onde as famílias que estivessem nos camarotes poderiam vestir-se a caráter, seguindo em tudo os costumes da Europa e do Rio de Janeiro. Ainda como resultado desta viagem, o jornal anuncia que o diretor e empresário da companhia do teatro Gymnasio havia aceitado o convite que lhe fez o Sr. De-Vechy, empresário do teatro São João da Bahia, para ir com sua companhia àquela província apresentar dramas e comédias ao público baiano.

como a história, funcionaram como meios que davam suporte a ideia de representação do Brasil como Nação e refletiam o processo de construção de uma identidade nacional.

¹⁰ Biblioteca Nacional, Seção de Manuscrito, Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro: 12/03/1843.

Apesar dos esforços do Conservatório e do administrador, exemplares do *Diário da Bahia* de março e abril de 1860 mostram 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.

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 verdadeiro fiasco.

Preocupa o crítico a indiferença da elite com o que é nacional, já que a ela muito mais importa 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 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 lettras? (Diário da Bahia, 21 abril.,1860)

No ano de 1861, nada mais se diz a este respeito. As atenções do cronista se voltam muito mais para os elogios à escola moderna, o realismo. Comenta que o teatro da época, baseado em cenas da vida íntima, reprovava o estilo romântico que às vezes se tornava insuportável e, em função disso, sugere que alguns artistas devotos ainda da escola antiga, estudem-na melhor.

Silvia Cristina Martins de Souza afirma que o repertório realista francês, que havia entrado no Brasil através do Rio de Janeiro, encontrou ali um clima propício à sua propagação. Além do desejo dos homens de letras de romper com a estética romântica, como já vinha acontecendo na Europa, os literatos brasileiros viam naquela escola um espaço de intervenção social com dimensões até então desconhecidas. As obras realistas francesas

abordavam os costumes da burguesia, classe com a qual a elite intelectual se identificava, e faziam do palco um lugar de consagração e disseminação de uma suposta superioridade dos valores étnicos e das concepções de mundo daquela classe.

Ainda segundo a autora:

Por estar presa a uma noção de arte associada à ideia de educação da sociedade, a comédia realista acabou por transformar-se em teatro de tese, chamando escritores, atores, crítica e público para a polêmica social. Trazendo para o palco o retrato de uma sociedade “civilizada” e alicerçada sobre valores como o casamento, o trabalho, a família, a propriedade, a honra e a inteligência, tais peças colocaram estas mesmas questões no centro dos debates nos palcos da cidade do Rio de Janeiro. (SOUZA, 2002: 26)

Como pôde ser visto nos jornais, esta valorização do teatro realista não ficou restrita à Corte, mas logo atingiu também a Província da Bahia, interferindo assim na forma de se enxergar a atuação dos artistas e na escolha dos temas levados aos palcos.

O destaque para o ano de 1863 é a morte de Agrário de Souza Menezes, baiano nascido e criado no Terreiro de Jesus, formado em direito no Recife e que, de volta à Bahia, elegeu-se deputado, como seu pai. Foi o criador e proponente daquele projeto de lei que estabelecia que todas as peças deveriam ser previamente submetidas à aprovação do Conservatório, que foi aprovado e se converteu em lei. No dia 26 de agosto daquele ano, foi publicado um elogio fúnebre no qual se deixava claro que todos saíram perdendo com a morte daquele intelectual, político e escritor. “Os homens de letras guardarão com respeito seu nome; a Bahia eternamente o pranteará, e a família que tão justamente dele orgulhou-se, guardar-lhe-há saudosa a imorredeoura memória” (*Diário da Bahia* 26 agosto., 1863).

No início do ano de 1865 é possível tomar conhecimento, a partir de um ato do presidente da Província Luiz Antônio Barbosa d’Almeida, publicado no *Diário da Bahia*, de que ocorrências últimas no teatro estavam pondo em risco o sossego das famílias que o frequentavam e a ordem pública. Ele aponta 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 originavam do contrato celebrado entre o governo da Província e o empresário Vicente Pontes d’Oliveira. Este contrato havia sido infringido por ele 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, aumentou o preço dos ingressos, não

estabeleceu um contrato com os artistas da companhia que os obrigasse mutuamente e não convidou o diretor do Conservatório Dramático e o administrador do teatro a ajuizar do 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 já que 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 a respeito do 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 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 aos 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 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 intervindo na escolha das peças que tinham sido levadas à cena, nem tinha sido consultado em nenhuma ocasião pela empresa neste sentido.

Além destas questões mais diretamente relacionadas ao espetáculo em si, os periódicos facilitam também a compreensão de outros aspectos mais gerais envolvendo o teatro. É possível saber através deles, por exemplo, que havia divisões internas no teatro, assim, a depender do preço pago pelo bilhete, o indivíduo poderia assistir às peças e outras apresentações dos camarotes de frisa, dos camarotes de ordem nobre, dos camarotes de 2º, 3º ou 4º ordem, das varandas, das cadeiras de 1º ordem ou da plateia. Nas datas comemorativas como o dia do juramento da constituição do império e da independência do Brasil, o espetáculo era de grande gala. Nestas ocasiões, esperava-se o presidente da província aparecer na tribuna e dar os vivas de costume para, a partir daí a companhia dramática cantar o Hino Nacional perante as efígies do imperador.

Por meio de tais periódicos, toma-se conhecimento também de alguns episódios que envolviam a polícia. Sabe-se, por exemplo, de um furto, dentro do teatro, de uma carteira que uma pessoa levava em um dos bolsos de seu paletó, da ação de cambistas vendendo ingressos a preços abusivos na porta, sendo, algumas vezes, entradas falsas à mostra “nas barbas do bilheteiro”, que nada podia fazer, e situações nas quais certos espectadores passeavam nos corredores e conversavam em voz alta incomodando aqueles que procuravam se distrair com os dramas executados. Para evitar este tipo de situação era distribuído no início da noite programas contendo a ordem do espetáculo e as instruções da polícia.

Como se pode ver, os periódicos são uma fonte de grande importância para os historiadores do teatro. Heloísa Pontes afirma que, enquanto os historiadores da arte lidam com o desafio de analisar um objeto, o quadro, por exemplo, que apesar de ter sido produzido no passado está materialmente vivo, aqueles estudiosos que buscam reconstruir certas experiências teatrais de épocas mais remotas tem uma dificuldade maior pelo fato de não

podem ver os espetáculos, apenas seus textos ou alguns registros da memória daqueles que os presenciaram. Neste sentido, utilizar-se dos jornais, que na época eram a base da circulação de ideias e tinham a importante missão de formar opiniões, como meio de se conhecer um pouco mais sobre o universo teatral, permite ao pesquisador ter acesso não só a informações mais objetivas como nomes dos artistas, dos diretores e administradores do teatro, cláusulas do contrato firmado entre este e os empresários de companhias dramáticas e dados referentes aos preços do bilhetes, locais de venda, etc, como também a questões mais subjetivas envolvendo estética de arte, mentalidades e política.

BIBLIOGRAFIA:

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

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.

CARVALHO, José Murilo de (coord). *A Construção Nacional 1830-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, vol 2, 2012.

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.

ELIAS, Norbert; RIBEIRO, Renato Jaime. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990-93. 2v.

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

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

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

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

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.

RUY, Afonso. *História do teatro na Bahia: Séculos XVI-XX*. Salvador: 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. *O Conservatório Dramático Brasileiro e os ideais de arte, moralidade e civilidade no século XIX*. Tese – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

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.

_____. *O Conservatório Dramático Brasileiro: teatro, moralidade e os ideais de desenvolvimento das letras e da nação no século XIX*. Universidade Federal Fluminense

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