

**A HISTÓRIA COMO PROTAGONISTA NOS PALCOS DO TEATRO BAIANO
PARA O SUCESSO DO PROCESSO CIVILIZATÓRIO.**

Fernanda Villela Bastos Bispo.
Universidade Federal da Bahia (UFBA).
fernanda.villelab@yahoo.com.br

Em meados do século XIX, grande parte dos intelectuais da época considerava o teatro como escola de moral e de costumes. Desta forma, é possível entender, por exemplo, porque os espetáculos de lundu, dança de raiz africana, tida como sensual e, portanto, subversiva, foram proibidos de serem levados aos palcos do teatro São João¹ em 1855.

Tal medida estava inserida num esforço de disciplinar aspectos do comportamento coletivo que incluiu também a criação de leis provinciais e posturas municipais. Acreditava-se que, por meio de instituições ligadas à cultura, seria possível civilizar a população e, assim, contribuir para o processo de construção/legitimação de uma identidade nacional para o país. A ideia de civilização aparece, portanto, como um instrumento de ordenamento social sem o qual o Brasil não poderia alcançar o status de Nação.

Com base no pensamento de 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 e 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 (2007).

Neste contexto o teatro passa a ser visto como um meio ideal para civilizar a Província da Bahia. Além de exhibir em seus palcos um “mundo em miniatura” com cenas

¹ Teatro inaugurado em 13 de maio de 1812 na extremidade norte do “largo das portas de São Bento”, hoje conhecido como Praça Castro Alves. Considerado o primeiro teatro público do Brasil, era grande, bastante requintado e frequentado principalmente pela elite baiana. Aos negros africanos esteve vedada a entrada no teatro por um longo período.

e personagens capazes de passar lições morais ao público, passaram a ser representados também acontecimentos marcantes da história nacional.

Para que tal projeto tivesse sucesso era necessário, porém, regenerar o teatro baiano que, até 1857, parecia estar, segundo a imprensa da época, “degradado e cheio de vícios”. Tais críticas eram feitas não só devido aos espetáculos de lundu já citados, mas também shows de luta, sessões de magnetismo e até mesmo alguns dramas e comédias levados à cena. Artigos publicados no *Jornal da Bahia* e no *Diário da Bahia* comentavam a respeito da interpretação ruim de muitos artistas, erros de gramática proferidos em suas falas e cenas mal feitas, que não faziam a plateia aproximar a história que estava sendo contada da realidade de suas vidas, afastando o teatro de seu real objetivo: educar e moralizar por meio do exemplo.

Para que tais problemas pudessem ser resolvidos e o teatro baiano fosse regenerado, foi fundado então, em 17 de agosto de 1857, o Conservatório Dramático da Bahia. Idealizado por Agrário de Souza Menezes², sob inspiração do Conservatório de Lisboa, 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.

De acordo com o artigo 1º dos Estatutos do Conservatório Dramático da Bahia, esta associação tinha como finalidade “animar e aperfeiçoar a literatura dramática desta província.” 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.”

O sucesso da missão do Conservatório se daria principalmente por meio da seleção dos textos que poderiam ser encenados. Por isso, no ano seguinte de sua eleição como

² Nascido em Salvador, morou durante a infância no largo do Terreiro de Jesus e aos 20 anos formou-se em direito na faculdade de Recife, onde deu início também à sua carreira de escritor. Elegeu-se deputado pelo partido liberal e, além de sócio fundador e presidente do Conservatório Dramático da Bahia, 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 (*O Globo*, 30 de outubro de 1876).

deputado, Agrário de Menezes criou um projeto de lei, que se transformou em lei e 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.

Muitos dos dramas aprovados e levados à cena tratavam de algum episódio da história do Brasil que remetia aos espectadores um forte sentimento de nacionalidade. Tal objetivo fica evidente no discurso proferido pelo seu fundador na inauguração daquela sociedade, quando fez questão de afirmar que “a história é um dos cardeais elementos constitutivos do drama” e que era de grande importância que a plateia tivesse uma relação próxima com os fatos mostrados em cena para que pudessem extrair deles as consequências almejadas por seus autores.

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 (*Diário da Bahia*, 22 de março de 1865).

A figura de Calabar também despertou o interesse de alguns dramaturgos. Agrário de Menezes, por considerar que quanto mais remota a cronologia, mais curiosa, remontou-se ao período colonial e viu aquele personagem da história como verdadeiramente dramático. Seu drama, composto em verso, possuía cinco atos e interpretava a traição de Calabar não sob uma ótica política, mas sim amorosa, como necessidade de vingança contra um rival.

Apesar disso, aparece neste drama uma reflexão interessante a respeito do conceito de pátria. Sendo Calabar um mulato nascido em Alagoas, fica evidente em algumas de suas falas que, para ele, tanto fazia lutar ao lado de lusitanos ou holandeses, pois ambos haviam roubado-lhe a pátria. Quando acusado de traidor, afirma que os seus

eram somente os brasileiros, aqueles como ele, indígenas da terra, senhores de um país imenso, reduzidos a servos de estrangeiros. Holandeses e lusitanos seriam apenas aventureiros sedentos de ouro e de riquezas.

O membro do Conservatório responsável pela análise da obra foi Antônio Álvares da Silva. Em seu parecer ele chamava atenção para o fato de que os historiadores até então não haviam chegado a nenhuma conclusão a respeito da traição de Calabar e Agrário de Menezes se propunha a corrigir esta omissão histórica não com vilania, mas com afeto. Fala sobre a condição de mulato da personagem e mostra-se preocupado com a reação do público, pois Calabar não era um bom exemplo. Seus crimes, postos em cena, gerariam repulsa ao invés de piedade e indignação e isso não era um elemento civilizador. Mas percebe que, por outro lado, Calabar não saía impune, pagava com a própria vida pelos seus crimes e isso acabava sendo um corretivo, bom para os olhos da plateia.

Antônio Joaquim Rodrigues da Costa³ também interessou-se pela história de Calabar e escreveu o drama *Calabar, o Mameluco*. A obra foi lida em sessão do Conservatório Dramático da Bahia e Manoel Correia Garcia, responsável por dar um parecer sobre a mesma, apontou alguns defeitos na composição. Conforme consta em artigo do *Jornal da Bahia* de 12 de abril de 1858, o drama, porém, não fora vetado de imediato pois o júri dramático entendeu que deveria meditar um pouco mais a respeito e solicitou o adiamento do juízo final.

Diante da demora na publicação do parecer, dois meses depois o autor decidiu retirar o drama do Conservatório e escreveu uma carta à instituição com tom bastante irônico. No entanto, em 7 de julho de 1858 o crítico João Joaquim da Silva deu um parecer autorizando a sua representação e reconhecendo a obra como de “subido mérito literário”.

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, pois havia sido traído e isso lhe dava motivos suficientes para mudar de lado na guerra, já que sua honra estava em jogo.

No enredo de Antônio Joaquim Rodrigues da Costa a ideia de pátria também é

³ Nascido 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.

trabalhada e aparece com um sentido semelhante à que tivera na obra de Agrário de Menezes. Em uma de suas falas ele afirma que sua pátria era Pernambuco e que nunca a havia renegado. Não fazia diferença lutar ao lado de portugueses ou holandeses pois ambos eram estrangeiros.

Nestes casos o conceito de “pátria” se aproxima bastante da forma como ele é trabalhado por Fernando Catroga. Segundo este autor, sua genealogia está 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 (2011).

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.

Outro tema também ligado à formação da identidade nacional que aparece com bastante frequência nos palcos baianos é o da Inconfidência Mineira. Sobre ele têm-se produções como *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.

Em uma correspondência escrita por José de Alencar para Machado de Assis ele comentava ter conhecido Castro Alves e ficado impressionado com seu talento. Segundo Alencar, 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 (*Diário da Bahia*, 3 de março de 1868).

Além de tais elogios, Alencar dizia considerar Castro Alves um discípulo de Victor Hugo e comentava que palpitava em sua obra o poderoso sentimento da nacionalidade, a alma da pátria que só era desvendada pelos grandes poetas ou pelos grandes cidadãos.

Ainda na mesma correspondência, Alencar afirmava 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.

Alencar afirmava que a obra tinha pequenos senões e pedia a Machado de Assis que fizesse sua crítica. Em sua opinião, seria uma descortesia deixar que Castro Alves passasse pelo Rio de Janeiro ignorado e despercebido. 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.

No drama de Castro Alves, assim como em seus poemas, há uma forte crítica à escravidão. A personagem Carlota, muito amiga de Maria, musa e noiva de Gonzaga, era escrava de Joaquim Silvério dos Reis, delator da Inconfidência. A mando de seu senhor, que ameaçava desonrá-la tornando-a sua amante e, em seguida, entregá-la “aos mais repugnantes negros de sua senzala”, 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. A história se desenrola um pouco mais e, no final do drama, Carlota, tomada pelo remorso e temendo a desonra, acaba suicidando-se.

Castro Alves defende no drama a tese de que Carlota merecia ser perdoada, pois a culpa pelos crimes recaía sobre o fato de ela ser uma escrava. Na fala de um dos personagens, 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.

O elemento civilizador aparece na forte crítica feita à opressão portuguesa e na valorização dos inconfidentes, tidos como mártires e heróis da pátria. Em um dos diálogos do drama diz-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 a luz para ela.

Esta mesma metrópole, afirmava o 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.

Outro baiano que também se debruçou sobre a Inconfidência Mineira para escrever uma obra destinada aos palcos foi Constantino do Amaral Tavares. Membro do Conservatório Dramático da Bahia e autor de diversas críticas teatrais publicadas no periódico *Diário da Bahia*, acreditava que o drama deveria ter sempre um caráter reformador. Em sua peça, intitulada *Gonzaga*, o protagonista, Tomás Antônio Gonzaga, diferentemente da história de Castro Alves, não se mostra convencido de que o povo estivesse pronto para a revolução. Em sua opinião seria necessário que antes estivessem educados e soubessem o que era aquela liberdade que os inconfidentes queriam lhes dar.

Seu argumento era o seguinte:

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 estivesse preparado. (TAVARES, 1869, p. 28)

Apesar de afirmar que não via futuro no movimento e que, no máximo, virariam mártires, mas nunca heróis, Gonzaga decide não abandonar seus companheiros e aderir à causa por amor à pátria. No entanto, o movimento é denunciado ao governador por Silvério, que amava Maria, noiva de Gonzaga, e queria tirá-la do seu rival.

Já no último ato, aparece Maria indo visitar o poeta na cadeia e, em sua fala, há um destaque para a parcela de culpa que o povo tinha pelo insucesso da revolução. Ao saber dos destinos de seus companheiros, ela chama de miseráveis: o governo, os juizes 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.

Através desses diálogos, Amaral Tavares apresenta uma discussão importante a respeito do processo de independência do Brasil. Ele evidencia o protagonismo da elite

mineira e o não envolvimento necessário do povo, por não conhecer a ideia de pátria e o significado da liberdade. Mas se a participação popular não teve grande relevância nos dramas que abordavam a Inconfidência Mineira, naqueles que tratavam do Dois de Julho, a independência do Brasil na Bahia, ela ganhou destaque.

Assim como a fundação do Instituto Histórico Provincial em 1856 tinha como objetivo principal promover o conhecimento da história da Bahia e da biografia de seus homens célebres, o teatro também se encarregou de promover o conhecimento do passado glorioso da província. Este 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 representa a expulsão definitiva das tropas portuguesas da Bahia, foi o tema escolhido para as seguintes composições: *O dia da independência*, de Agrário de Souza Menezes; *Os tempos da independência*, de Constantino do Amaral Tavares; e *Dois de Julho, ou o Jangadeiro*, de Antônio Joaquim Rodrigues da Costa.

Agrário de Menezes apresentava discussões interessantes, por exemplo, a respeito do papel de D. Pedro I no processo de independência. Logo no início do drama, um personagem comenta que a presença dele no Brasil corroía perfidamente o verdadeiro espírito nacional, pois representava a preponderância do estrangeiro. Em sua opinião, daquela forma, a independência não passaria de uma utopia, de um desejo vago e indeferido.

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

Ao mesmo tempo, o autor destacava as lutas por independência do povo baiano sob a liderança de personagens como Maria Quitéria e o general Labatut. Este, vendo a empolgação do povo reunido na ilha de Itaparica, 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 raça dos déspotas sobre o solo da América (MENEZES, 1857, p. 25).

Todos juram e dão vivas ao povo baiano e aos defensores da liberdade.

A participação popular fica evidente na importância de Polidoro, uma das personagens principais. Ao ser ridicularizado pelo general português Madeira de Melo por ser um caixeiro viajante, ele afirma que 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.⁴

Na visão do autor, Madeira de Melo não é visto como inimigo, apenas como um soldado que cumpria com o dever de ser fiel ao rei. Sua derrota definitiva acontece na batalha de Pirajá, quando o personagem Luís, por estar bêbado, confunde-se ao tocar o clarim e acaba por dar ordens de degola ao exército brasileiro⁵.

Merece destaque ainda no drama histórico de Agrário de Menezes a conclusão de que o Brasil não era inimigo de Portugal, apenas um filho que havia se emancipado. Isto agrada ao membro do Conservatório responsável pela análise da obra que no seu parecer agradece ao autor em nome do Brasil, cansado de rivalidades que não se justificavam.

Além das questões ligadas diretamente às lutas pela independência, o drama apresenta também outros pontos importantes ligados às críticas sociais contemporâneas ao autor, como a valorização excessiva ao dinheiro. Personagens como Ricardo e D. Manuel eram movidos por interesses e consideravam que era através da riqueza que se poderia conquistar glórias, possuir amores e fazer curvar as cabeças de todos os homens. Eles, no entanto, não um têm final feliz, não saem impunes, perdem suas posses e arrependem-se de suas atitudes. D. Manuel reaparece no final da história na condição de mendigo, mostrando ao público as consequências sofridas por aquele que chegara inclusive a transformar sua filha em escrava.

Por outro lado, aqueles que lutaram pela independência, são apresentados como

⁴ É válido ressaltar que Agrário de Menezes oferece sua obra “ao distinto corpo dos caixeiros nacionais”.

⁵ A batalha de Pirajá aconteceu no dia 8 de novembro de 1822 e constituiu-se em um embate entre o Exército Pacificador, liderado pelo general francês Pedro Labatut, nomeado por D. Pedro, e as forças portuguesas comandadas por Inácio Luís Madeira de Melo. Em certo ponto da batalha, o major Barros Falcão teria dado ao corneteiro Luís Lopes a ordem de tocar a retirada das tropas, mas, ao invés disso, ele teria tocado “cavalaria, avançar e degolar”, o que acabara por assustar os portugueses que recuaram, dando a vitória aos baianos. Esta batalha foi de grande importância para a expulsão definitiva das tropas portuguesas da Bahia que ocorrera em 2 de julho de 1823 (MONTEIRO, Tobias. *História do Império – a elaboração da independência*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1927.)

heróis, bravos da pátria, corajosos e destemidos baianos que teriam seus nomes para sempre registrados na história e lembrados com louvor.

O patriotismo do povo baiano também aparece no drama de Constantino do Amaral Tavares. No prólogo, o autor estabelece uma relação entre as lutas pela independência na Bahia e a Revolução Pernambucana de 1817 quando, logo na primeira cena, aparece o padre Roma na cadeia recusando-se a negociar sua liberdade em troca de delatar seus companheiros baianos que haviam participado do movimento. Ele diz ter orgulho de ser mártir, 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. No entanto, para ele, sua morte não seria em vão, mas serviria de exemplo, pois 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. (TAVARES, 2000.)

Ainda no epílogo, o padre Roma encarrega Luís, um garoto órfão que havia criado, de vingar sua morte fazendo com que o Brasil se tornasse independente. É através desta personagem que vai se desenrolar a trama envolvendo questões amorosas e políticas. Ele era noivo de Maria Quitéria, mas esta havia sido entregue ao general português Madeira de Melo por seu tutor em troca de uma bolsa de dinheiro.

Ao deparar-se com seu rival, Luís é questionado acerca de sua identidade e 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” (TAVARES, 2000, p. 44).

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. (TAVARES, 2000. p. 49)

Vê-se, portanto, a clara intenção do autor de ressaltar o sofrimento do povo baiano e, ao mesmo tempo, o seu heroísmo na luta contra a tirania. Com o desenrolar da história as tropas portuguesas são finalmente expulsas da Bahia no dia 2 de julho de 1823 e Maria e Luís conseguem ficar juntos.

Ao contrário do que se espera, porém, a história não tem um final feliz. No epílogo, o autor parece expor algumas inquietações que lhe eram contemporâneas quando traz novamente à cena Luís, já com idade avançada, numa festa em comemoração ao Dois de Julho, na década de 1850. Vestido com sua farda de capitão e carregando no peito as medalhas da Independência e da Ordem do Cruzeiro, o personagem parece estar desgostoso com os rumos que a Bahia havia 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, porém, ressalta que se sentia honrado por haver servido a seu país e previa o reencontro com o Padre Roma, mártir da liberdade.

Como citado anteriormente, outro drama que coloca em destaque 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. 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.⁶

Chama bastante atenção nesta obra o destaque dado a duas mulheres. A primeira delas é Joana Angélica, religiosa morta ao tentar impedir que as tropas portuguesas invadissem o convento da Lapa, em Salvador, e por isso considerada a primeira mártir da independência. E a segunda é Maria, cabocla filha de um pescador, que aparece como símbolo da liberdade da pátria.

No desfecho do drama, enquanto o soldado português aparecia humilhado, Maria desfilava vestida de índia junto aos soldados baianos, heróis da pátria. A utilização da imagem de um caboclo nos desfiles comemorativos ao Dois de Julho, na Bahia, ainda hoje é 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 pode-se apreender que a figura da cabocla representa o povo brasileiro e, mais ainda, o povo baiano.

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

⁶ 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.

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. (ALVES, 2010)

Com isso, vê-se uma preocupação dos autores em levar à cena não somente nomes conhecidos da história, mas também heróis anônimos, pessoas simples, do povo. Desta forma acreditava-se que seria mais fácil aproximar a plateia daqueles personagens e assim estabelecer entre elas uma identidade nacional.

A nação, segundo Sandra Jutahy Pesavento é uma construção simbólica que elabora elos de pertencimento, forja laços, permite a existência do sentimento de identidade e propicia coesão social (PESAVENTO, 2009). 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. Não 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. Esta era, segundo acreditava-se na época, uma das formas de elevar o Brasil ao status de nação civilizada.

Mas os dramas históricos não foram as únicas formas de manifestação desta nacionalidade. Outros episódios, ligados às festas do Dois de Julho, estiveram também inseridos no universo teatral. Segundo Alves, seu ponto culminante acontecia todos os anos no teatro São João. Era uma noite de gala com a 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.

Mas aquele podia ser também um dia de protesto, quando alguns importantes poetas participavam da festa nas ruas, mas não apareciam no teatro como forma de

manifestar sua insatisfação com alguma questão ligada à política⁷. Ou, ao contrário, usavam o palco para expor tal insatisfação. Foi o que aconteceu, por exemplo, no dia 2 de julho de 1846, quando 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 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 (VERGER, 1981, p. 209-210). Este fato, segundo Alves, resultou na prisão do agressor e na demissão de seu pai, o presidente.

O teatro podia ser também, naqueles meados do século XIX, palco de homenagens aos heróis da independência na presença dos mesmos. Foi o que teria acontecido, conforme narra Sílio Boccanera, no final da década de 1840, quando o próprio general Labatut estivera no teatro. Naquela noite, além da representação de um drama patriótico, teria havido um momento especial dedicado a ele em agradecimento pelos gloriosos feitos nas lutas pela independência (2008, p. 117-118).

Percebe-se, portanto, que o teatro foi peça fundamental no projeto civilizatório que se traçava para o Brasil. Fosse através dos dramas históricos representados, das poesias declamadas, das homenagens ou dos protestos, aquele foi um local de grande relevância para a construção da ideia de nação, onde se pretendia educar através dos exemplos postos em cena e fazer a plateia sentir orgulho de seus heróis ou repulsa pelos inimigos da pátria.

Referências Bibliográficas:

⁷ Foi o caso de Francisco Moniz Barreto que ficou dez anos sem participar dos festejos do Dois de Julho no teatro, somente retornando a ele em 1858. Ele era sócio fundador do Conservatório Dramático da Bahia e apresentava-se como poeta-soldado. Segundo Alves, 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 batalha.

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

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

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

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

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.

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

BOCCANERA Júnior, Sílio. *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.

CATROGA, Fernando. *Pátria e Nação*. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/cedope/files/2011/12/P%C3%A1tria-e-Na%C3%A7%C3%A3o-Fernando-Catroga.pdf>. Acesso em 12/03/19 às 13:40.

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

COSTA, Antônio Joaquim Rodrigues da. *Calabar, o Mameluco*. Drama em 5 atos e em verso. Biblioteca Nacional, setor de Manuscritos, localização: I-08, 28, 006.

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.

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

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

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

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

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.

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.

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

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

QUERINO, Manoel. *Theatros da Bahia*. Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, nº 35.

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

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

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia de 1850*. Salvador: Corrupio, 1981. p. 209-210

Fontes:

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

ANPUH-Brasil – 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Recife, 2019

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

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

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