

O TEATRO ROMÂNTICO

META

Apresentar o teatro romântico como expressão direta da emoção, da intuição e da inspiração daquele que o produz, bem como mostrá-lo como a forma de arte que mais se aproxima da vida.

OBJETIVOS

Ao final desta aula, o aluno deverá:
reconhecer as tendências que caracterizam o teatro romântico;
definir o teatro romântico no Brasil;
distinguir as especificidades do teatro romântico brasileiro, associando-as aos seus respectivos autores.

PRÉ-REQUISITOS

Para entender a aula de hoje, é importante que você reveja a aula 2, uma vez que apresenta a arte dramática no barroco (catequese) e no Arcadismo, visando a uma melhor compreensão do teatro romântico.



Peças teatrais como *O Noviço*, são representadas, mostrando a vida na província ou na capital, fixa as relações familiares e as formas como são providenciados os casamentos, ou entabulados os namoros, não lhe escapando os conflitos de gerações ou a denúncia de uma série de aspectos sociais (Fonte: <http://www.teledramaturgia.com.br>).

INTRODUÇÃO



Encenação teatral (Fonte: <http://www.colegiosaofrancisco.com.br>).

Quem aqui já assistiu a uma peça de teatro? Com certeza, vocês vão gostar de saber mais sobre a arte dramática produzida num período tão efervescente e importante para a autonomia da nossa cultura. Conforme vimos anteriormente, o teatro começou no Brasil, já nos primeiros anos da sua colonização, pois serviu de instrumento pra catequizar os gentios (índios), uma vez que levava a fé católica através dos *Autos* e de algumas poesias transformadas por Anchieta em cenas teatrais, primeiro pelos objetivos que o poeta barroco tinha em mira, e segundo porque também dotado de vocação para a dramaturgia. Em se tratando de Anchieta “ como, aliás, de Gil Vicente, com o qual as suas peças apresentam certa semelhança “, podemos dizer que a sua poesia, na vertente pedagógica, funde-se com o teatro. Anchieta produziu quatro peças dramáticas em espanhol, duas e português e até mesmo algumas em tupi, destinadas também ao público das aldeias, cidades e colégios, satisfazendo a todas as classes e gostos; porém sempre destacando figuras de anjos e do demônio como pólos representantes do Bem e do Mal, da Virtude, do Vício, entre os quais oscila o cristão, daí o realismo, que à primeira vista parece ser tão somente uma alegoria.

Durante o século XVII, por ocasião da invasão holandesa, o Brasil não teve um período propício para produzir textos teatrais. O primeiro dos nossos comediógrafos foi o baiano Botelho de Oliveira, que, apesar de ser brasileiro, escreveu textos teatrais em espanhol e foi um grande incentivador da construção de casas de espetáculos no final do século

XVII, pois já era impossível realizar as ‘apresentações’ em igrejas e palácios. Com a vinda da família real portuguesa, em 1808, o Brasil começou a incorporar as artes, dentre elas a arte dramática, que teve grande expressão junto à estética romântica. A partir de agora vamos conversar um pouco mais sobre isso.

O GÊNERO DRAMÁTICO NO ROMANTISMO BRASILEIRO



As máscaras: o símbolo do teatro (Fonte: <http://teatrobrasil.zip.net>).

Além da poesia de ficção, obras do gênero dramático foram também produzidas no Romantismo. Segundo Massaud Moisés (2001), o teatro romântico define-se apoiado na tradição clássica do teatro de Shakespeare, no drama burguês e no teatro tradicional de algumas literaturas. No Romantismo, há o rompimento da lei das três unidades do teatro clássico: tempo, espaço e ação; passa-se do verso à prosa. Com a transformação do teatro clássico, concebe-se um outro, mais moderno, capaz de ‘refletir’ os problemas humanos, morais, sociais da época. Com a vinda da família real para o Brasil é que se dá o renascimento, ou mais propriamente, o nascimento do teatro nacional.

Gonçalves de Magalhães foi o primeiro, dentre os românticos, a contribuir para o renascimento do teatro, ao escrever a peça (tragédia) *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, no final de 1837, e entregue ao ator João Caetano, em 1838, para encená-la por ocasião da abertura do Teatro Constitucional Fluminense. Assim estava escrito no prólogo à sua tragédia:

“Nosso teatro desponta, por conseguinte, quase ao mesmo tempo que o Romantismo se instala entre nós, e tal coincidência marca o destino de ambos: o declínio de um será o do outro” (MAGALHÃES apud MOISÉS, 2001, p. 400).

A atividade dramática seguia o fluir das ‘inquietações’ românticas, de modo que a cronologia no teatro se identificava com os autores que o introduziram e o desenvolveram. Com algumas ressalvas, a produção teatral romântica obedeceu aos limites propostos pela geração que a desencadeou. Quando falamos em teatro não-romântico no século XIX, a rigor estamos falando do derradeiro quartel em que eram apresentados espetáculos com destaque para o visual e a música ligeira. O teatro realista, inspirado na *Dama das Camélias* (1852), é ainda romântico, apesar da atualidade dos temas enfocados.

Moisés (2001) enfatiza ser prudente considerar que no contexto do nosso teatro romântico, o nacionalismo de João Caetano esteve longe de acompanhar o de alguns dos contemporâneos, notoriamente xenófobos, à frente dos quais se punha o cearense José de Alencar: Além de Alexandre Dumas ter-lhe sido predileto, a dramaturgia portuguesa representava parte importante do seu repertório, que se lhe tornaria exclusiva nos últimos anos da sua vida. A frase proferida por Alencar no leito de morte: “Morro e comigo morre o teatro brasileiro” pode ser simples vaidade, porém não deixa de ser verdadeira em relação à dramaturgia romântica.

É interessante observarmos, porém, que o lusitanismo de João Caetano apenas acentuava a tendência dos nossos românticos, que também praticavam o teatro como atividade secundária. *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*, que inaugurou o teatro nacional brasileiro, não passava de uma peça clássica e portuguesa, considerando-se que o tema escolhido pertencia antes ao patrimônio histórico português que ao brasileiro, e seguia fielmente os princípios do teatro neoclássico. Magalhães ainda perpetraria outra peça de igual teor, desta vez buscando uma temática na Itália: *Olgiato*, tragédia com cinco atos, centrada na conspiração contra o Duque de Milão, Galeazzo Mari, em 1476. Ambas têm sido consideradas pelos críticos meros exercícios do poeta, não obstante apresentarem o clima de efervescência que preparou o advento do teatro nacional: a relevância histórica não compensa, entretanto, a ostensiva inabilidade para o espetáculo teatral.

Compõem ainda o teatro de Gonçalves de Magalhães: *Betrix Censi*, drama em cinco atos, passa-se entre Napolis e Roma, no ano de 1598; *Patkull*, drama do ano de 1707, transcorre na Polônia: as duas peças, elaboradas em 1843 e 1844, durante os anos em que o poeta viveu em Coimbra, somente foram publicadas postumamente; *Leonor de Mendonça*, drama em três atos, tem como cenário a Vila Viçosa (Portugal); *Boabdil*, drama em

cinco atos, decorre em Granada (Espanha) durante as invasões dos mouros, foi publicada em 1869. Massaud Moisés (2001) destaca:

a mesma diferença que separa Gonçalves Dias do antecessor no terreno da poesia manifesta-se ainda no do teatro: o autor de *Leonor de Mendonça* pode ter pecado por buscar na história europeia, portuguesa ou não, os temas das peças, mas nunca por falta de vocação. Além do engenho e arte com que estruturou os dramas, ostentava invejável consciência artesanal: o prefácio a *Leonor de Mendonça*, datado de setembro de 1846 (tinha o dramaturgo apenas vinte e três anos), ressalta pela lucidez com que o autor declara por que o autor escreveu um drama, fusão da tragédia e da comédia, e optou pela prosa, em lugar do verso (2001, p. 401).

Das quatro peças deixadas, *Leonor de Mendonça* é a que mais resiste ao tempo, embora as outras também possuam jogo cênico e dicção grave e tensa dum autêntico dramaturgo; porém entre elas e *Leonor de Mendonça* há que se considerar a distância que medeia entre as obras de grande inspiração e aquelas ‘transpiradas’. O motivo de tal distanciamento pode estar no fato de as demais peças se situarem noutras culturas, e *Leonor de Mendonça* além de deixar transparecer a paixão que brota do conhecimento direto da realidade portuguesa, projeta da alma inquieta do poeta, contribuindo para ressaltar o clima trágico da peça.

O teatro, como as demais artes românticas, estava voltado para os assuntos de seu tempo – efervescência social e política, esperança e paixão, luta e revolução – e o cotidiano do homem burguês do século XIX; retrata uma nova atitude do homem perante si mesmo. Daí ser expressão direta da emoção, da intuição, da inspiração e da espontaneidade vividas pelo artista romântico, anulando, por assim dizer, o perfeccionismo tão exaltado pelos clássicos. A arte dramática (o teatro) produzida pela estética romântica prima por não permitir retoques após a sua concepção para não comprometer a autenticidade e a qualidade do trabalho produzido, no momento de intensa inspiração.

Correlativo desses resquícios de classicismo lusíada e, portanto, mais coerente com o espírito romântico, o teatro de cunho nacionalista se revelaria desde cedo e acabaria por imprimir as diretrizes da cena brasileira ao longo do século XIX. No contexto nacional, além de Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Qorpo-Santo, destaca-se juntamente com a efusão inaugural da atividade dramática entre nós, o trabalho de Araújo Porto Alegre. Considerado medíocre por alguns críticos: o seu *Prólogo Dramático*, que escreveu e representou em 1837, é uma ‘alegoria política’, protagonizada por satanás, que trabalha para evitar que o Brasil siga o caminho da monarquia constitucional, e o Anjo, que o

coloca na trilha certa e lhe oportuniza um reinado feliz, sob D. Pedro II. Entretanto, seu trabalho mostra através da figura do Satanás os opostos Bem e Mal presente em todo o ser humano.

Em *A Estátua Amazônica* (1851), o autor satiriza a leviandade dos viajantes franceses e a superficialidade com que encaram as crenças da nossa terra, conforme registrado pelo próprio autor. Além dessas duas peças de cunho político, escreveu ainda a comédia *O Lobisomem* (1863), o drama *A Escrava* (1863). Vale lembrarmos que por volta de 1855, o teatro brasileiro passa por uma renovação: os dramalhões e as comédias são substituídos pelos chamados dramas de casaca (teatro da atualidade), de tese social e de análise psicológica, uma transição para o teatro realista.

O vírus teatral contamina ainda figuras significativas do nosso romantismo, como Casimiro de Abreu, Castro Alves e Álvares de Azevedo, porém os mais expressivos foram Martins Pena, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e, sobretudo, Qorpo-Santo, que inaugura o teatro do absurdo. Vejamos um pouco da produção teatral de alguns deles.



Martins Pena (Fonte: <http://www.estantevirtual.com.br>)

Luis Carlos Martins Pena escreveu sua primeira peça aos dezoito anos, período em que redigiu folhetins anônimos, sob o título de “Semana Lírica”, para o *Jornal do Comércio*. Introdutor e mestre do teatro de costumes entre nós, escreveu as seguintes comédias: *O Juiz de Paz da Roça* (1845), *Um Sertanejo na Corte* (1833), *A família e a Festa na Roça* (1837), *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844), *Os Irmãos das Almas* (1844), *O Diletante* (1845), *O Noviço* (1845), *As casadas Solteiras* (1846), *Quem casa, quer casa* (1847), entre outras. Suas comédias (ao todo são dezessete) foram escri-

tas numa linguagem coloquial que, no gênero, não foi superada por nenhum comediógrafo do século XIX.

Alfredo Bosi (2000) afirma que Martins Pena também teve sua peça *O Juiz de Paz da Roça* encenada por João Caetano, apresentada para um público que não cessava de aplaudir suas novas e sucessivas produções. O intuito se Martins Pena era fazer rir pela insistência na marcação de tipos roceiros (matuto) e provincianos em contato com a Corte. O tom oscila entre o cômico e o bufo, e a representação pode virar farsa a qualquer momento; o autor explora muito a linguagem e as vestes dos ‘tipos’ por ele criados. Depois de ter escrito três comédias baseadas nesse esquema voltado para o ridículo – *O Juiz de Paz da Roça*, *Um Sertanejo na Corte* e *A família e a Festa na Roça* –, o autor tentou o teatro histórico, gênero nobre no Romantismo europeu, porém sem êxito, pois bastava a leitura das peças *D. João Lira* e *D. Leonor Teles*, para se ter uma idéia do quanto desmereciam ser representadas.

Moisés (2001) lembra que Martins Pena está para a literatura brasileira, assim como Gil Vicente está para a literatura portuguesa: o seu teatro parece tão espontâneo quanto o do dramaturgo quinhentista, sem apoio em qualquer tradição no gênero, considerando-se que a atividade cênica autóctone nos séculos XVI a XVII não conta:

espécie de gênio por geração espontânea, Martins Pena parece não dever nada aos predecessores, não só porque escassos mas também irrelevantes. Tão insólita quanto a de Gil Vicente é, conseqüentemente, sua aparição no cenário das nossas letras, sobretudo por termos herdado de Portugal a débil inclinação para os negócios teatrais”. (p. 404).

A primitividade e o viço do teatro de Gil Vicente são frutos da irresistível vocação para o teatro. O significado da sua obra avulta na razão direta da carência de estímulos do meio circundante e de uma produção contínua do gênero. Não obstante a ausência de incentivos, não tardou a aflorar, nem teve seguidores à altura. Segundo Massaud Moisés (2001) o *Juiz de Paz da Roça* pode ser considerado o nosso *Monólogo do Vaqueiro*. Coincidência ou influência, a semelhança com Gil Vicente reafirma-se na abertura à comédia sem título ou a *Os Irmãos das Almas*, que traz à memória o problema da heroína da *Farsa de Inês de Castro*.

Assim como em Gil Vicente, Martins Pena foi apenas dramaturgo, o que mostra a obsessão pelo teatro e rara convergência de talento e vontade numa única direção. Portanto, a semelhança com o grande escritor quinhentista português somente o enaltece e o torna *sui generis*, não só na literatura brasileira como no espaço da cultura em vernáculo. Importa observarmos que Martins Pena é dos poucos escritores dedicados exclusivamente ao teatro brasileiro: atendendo sobretudo a reclamos ocasio-

nais, os contemporâneos, Macedo, Alencar e outros, apenas dispensaram ao teatro somente uma parcela do seu talento.

A carreira teatral de Martins Pena não conheceu o fenômeno da evolução: os mesmos ingredientes, a mesma postura, a mesma visão de mundo perduraram ao longo de uma década bastante criativa. Foi reconhecidamente um comediógrafo que evidencia o retorno às comédias de costume. Por conseguinte, nem acusam metamorfose, suas comédias denunciaram involução, considerando-se que *O Juiz de Paz da Roça*, escrita em plena adolescência, é a sua obra-prima, estudada por muitos críticos do teatro.

Destacamos, abaixo, uma citação de Bosi (2000) sobre o final da peça em que, após uma briga entre vizinhos, o próprio juiz de paz, convocado para amenizar “os ânimos alterados”, promove na sua sala de despacho a confraternização ao som de um fado bem ‘choradinho’:

Juiz	- Assim meu povo! Esquenta, esquenta!
Manuel João	- Aferventa!...
Tocador	- Em cima daquele morro Há um pé de ananás; Não há homem neste mundo Como o nosso juiz de paz.
Todos	- Se me dás que comê, Se me dás que bebê, Se me pagas as casas, Vou morá com você.
Juiz	- Aferventa, aferventa!...

É certo que voltou ao máximo de imaginação cênica em *O Judas em Sábado de Aleluia* ou em *O Noviço*, porém tais peças não alcançaram o nível técnico das demais. Obviamente, resistem ao confronto com os textos dramáticos de um Macedo ou um Alencar, e à prova da encenação, mas deixam transparecer a reiteração de um molde: geralmente estruturaram-se sobre as mesmas bases e orientam-se pelas mesmas forças-motrices. Vejamos o Ato primeiro de *O Noviço* (comédia em 3 Atos):

Ato Primeiro

(a cena passa-se no Rio de Janeiro)

A sala ricamente adornada: mesa, consolos, mangas de vidro, jarras com flores, cortinas, etc., No fundo, porta de saída, uma janela, etc.,

Cena I

Ambrósio só de calça preta e chambre no mundo a fortuna é para quem sabe adquirir-la. Pintam na cega... Que simplicidade! Cego é aquele que não tem inteligência para vê-la e a alcançar. Todo homem pode ser rico, se atinar com o verdadeiro caminho da fortuna. Vontade forye, perseverancia e pertinácia são poderosos auxiliares. Qual o homem que, resolvido a empregar todos os meios, não consegue enriquecer-se? Em mim se vê o exemplo. Há oito anos, eu era pobre e miserável, e hoje sou rico, e mais ainda serei. O como não importa; no bom resultado está o mérito... Mas um dia pode tudo mudar. Oh, que temo eu? Se em algum tempo tiver que responder pelos meus atos, o ouro justificar-me-á e serei limpo de culpa. As leis criminais fizeram-se para os pobres.

A grande produção de Martins Pena foi arrancada praticamente *ab ovo*, sob o impacto do teatro francês a que lhe foi dado assistir nos anos 30, buscando no ambiente social à volta os motivos das comédias para retratar a sociedade carioca repleta de provincianismo e indiferenciação, decorrente de nossa condição de ex- colônia recentemente liberta, em busca de ascender ao topo da pirâmide social. Por fim, o comediógrafo tratava de produzir teatro para o consumo de uma classe que jamais seria ridicularizada no palco, mas, sim, os maus cidadãos e os maus costumes, ou seja, tudo quanto não se adequava aos valores burgueses. Ao invés de reconhecer-se no contexto das peças, a classe média contemplava, embevecida e confortada, a punição dos que ousavam desrespeitar-lhes as normas. Daí o ‘final feliz’ indefectível, e também a ambigüidade, uma vez que os espectadores pareciam não se ‘projetar’ nos atores em cena.

O cômico de Martins Pena é extremamente primário e imediato, e, de acordo com Moisés (2001):

exige apenas a participação antes sensorial que intelectual do auditório, e manipula recursos de efeito certo, apesar de óbvios e constantes. Cômico à brasileira, puxado à farsa, à chalaça, ao carnavalesco, ao desabrimento comedido de uma sociedade que, posto se imagina européia, é agitada por acessos de tropicalidade sem freio. Humor da piadas de salão, que estruge em riso desopilante, malicioso e, durante um instante fugaz, morre sem conseqüências (p. 406).

É importante destacar que o cômico em Martins Pena é autenticamente teatral e implica a representação e a globalidade do texto. Humor de situação que se justifica na atmosfera social abrangida pela peça. Suprema arte do cômico, o comediógrafo inventa o local em que se manifesta e as razões da sua existência. Assim, engendrando um cômico popular,

acessível a todos, Martins Pena explora diferentes expedientes como a caricatura, que atinge o ponto alto em Jose Antonio, o fanático de *O Diletante*, que, ao final da história, morre em consequência da paixão pela música e pela donzela que o despreza. Seus dramas representam a expressão do momento e de uma tendência, na historia de nosso teatro; suas comédias ocupam lugar superior não só pela qualidade dramática, como também pela captação (e representação) feliz de algumas das nossas matrizes psíquicas e sociais.



José de Alencar (Fonte: <http://www.colegiosaofrancisco.com.br>).

A contribuição do José de Alencar para o teatro romântico foi significativa. Produziu entre 1857 e 1868 as seguintes peças: *O Rio de Janeiro*, comédia em dois atos; *O Demônio Familiar*, comédia em quatro atos; *O Credito*, comédia em cinco atos; *A Noite de São João*, comédia lírica em um ato; *As Asas de um Anjo*, comédia em um prólogo e quatro atos e um epílogo; *Mãe*, drama em quatro atos; *A Expição*, comédia em quatro atos (segunda parte de *As Asas de um Anjo*); *O Jesuíta*, drama em quatro atos; *O Que é o Casamento?*, comédia em quatro atos, rebatizada por Mário de Alencar como *Flor Agreste*.

Autor do lema: “fazer rir, sem fazer corar” preferia ser natural, a ser dramático, ser apreciado por aqueles que sabem o que é uma comédia, a ser aplaudido com entusiasmo por grandes platéias, punha-se Alencar diretamente contra Macedo e Martins Pena, comprometendo o seu teatro. Não que a sua posição fosse totalmente indefensável, mas é que o resultado da doutrina ficou muito a desejar. Em parte por derivar da teoria para a prática, obrigando-se a uma contensão anti-romântica na medida em que atentava contra o princípio da liberdade criadora; em parte por ser o teatro uma linguagem inadequada à sua visão do mundo. Por esse

motivo, é visto como ‘menor’ em relação aos seus contemporâneos. Sinal dessa inadaptação à linguagem cênica pode ser entendida pelo fato de sua passagem pelo teatro ter sido meteórica, fruto da circunstância: produziu suas peças entre os vinte e sete e os trinta e poucos anos.

Segundo Moisés (2001), os equívocos de Alencar como dramaturgo residem no fato de ele sentir desprezo pelo aplauso dos auditórios, e, portanto, desinteresse por atender-lhes às expectativas quando o teatro não pode escapar dessa contingência sem condenar-se à morte e empenho na lapidação dos textos para lhes emprestar forma literária superior: quando o teatro vive de ser espetáculo, comunicação direta. A comédia lírica *A Noite de São João* está mais para uma ópera musicada e de muito mau gosto, e pode ser entendida como uma produção de um instante de fraqueza num homem de letras marcado pelo signo do rigor. Muito mais do que as peças de Macedo, sobretudo as comédias, seu teatro sofre da inelutável pátina do tempo: envelheceu como texto a representar, porém guarda o merecimento literário que encontramos em seus romances.

Alencar procurou na variedade temática sanar parte dos problemas das suas peças, de que tinha consciência: ora trata do problema da decadência, ora do escravo (*O Demônio familiar, Mãe*), ora o do jesuíta inflamado de ardor patriótico em pleno século pombalino, ora do casamento enfocando os estereótipos dramáticos de Martins Pena e sobretudo Macedo. De maneira geral, o teatro de Alencar pode até ser mais ousado que o de Martins Pena e Macedo (este último fala muito bem das coisas do coração) no tocante aos assuntos e à condução das cenas e falas; entretanto, perde para eles no dinamismo, na fluência dos diálogos e na arte de explorar as situações cotidianas.

Em *O Crédito*, por exemplo, o núcleo temático não movimenta as personagens; ao contrário, apresenta frases lapidares, sentenciosas, denunciando a ‘falha’ por parte do escritor. O ‘riso sem corar’ desencadeado pelas comédias de Alencar supõe uma visão agônica do mundo e do ser humano, insistindo na idéia única de que a salvação depende duma espécie de *deus ex machina*: uma carta esclarecedora, em *O que É o Casamento*; o suicídio de Joana, em *Mãe*; a carta de alforria, em *O Demônio Familiar*. Essa última é protagonizada pelo moleque Pedro, escravo de uma rica família que é alforriado para que, fora da responsabilidade do seu senhor, possa escolher honradamente o seu caminho. A peça mostra a figura do moleque irrecuperável (era ambicioso e mau caráter), que apenas mudará de senhor, porém, realizará seu sonho: ser cocheiro de aluguel. Além disso, Alencar destaca um estereótipo vivo na cultura escravocrata brasileira, evidenciando a incapacidade de coerência moral do negro, imagem que traz embutido o preconceito.

A temática do negro se repete em *Mãe*, cujo enredo gira em torno de uma escrava, Joana, que se imola até a morte para o bem-estar e a felicidade conjugal do seu senhor; este, ignorando ser seu filho, chega a vendê-la para

saudar as dívidas do sogro. Contudo, o altruísmo de Joana é manifestamente heroísmo de mãe que desejava ardentemente a felicidade do filho. Através dessa peça, podemos verificar que Alencar, embora politicamente um conservador, de idéias reacionárias ao extremo, enaltece a grandeza de alma da escrava. Em contrapartida, o teatro alencarino apresenta epílogos burgueses, conservadores, daí decorre a ausência de brilho e vigor, tão presentes em Martins Pena e Macedo. No entender de Massaud Moisés (2001) o teatro de Alencar se opõe à leveza e ao senso de movimentação do teatro romântico da época; as personagens, além de obedecerem a um figurino sofisticado, declamam frases ‘trabalhadas’ à moda lusitana, verdadeiros bonecos a exprimir mecanicamente os conceitos que o autor preconiza.



Joaquim Manuel Macedo (Fonte: <http://www.portalsaofrancisco.com.br>).

Joaquim Manuel de Macedo, que estréia com a peça *O Cego* (1849), cultivou o teatro ao longo da sua carreira literária, considerando-se que a última peça encenada e publicada, *Antonica da Silva*, uma burleta em quatro atos, foi produzida em 1880. Além destas, publicou as seguintes peças: *O Fantasma Branco* (1856), ópera em três atos; *O Primo da Califórnia* (1858), ópera em dois atos; *Cobé* (1851), drama em cinco atos; *Amor e Pátria* (1859), drama em um ato; *O Sacrifício de Isaac* (1860), drama sacro em um ato; *Luxo e Vaidade* (1860), comédia em cinco atos; *O Novo Otelo* (1863), comédia em um ato; *A Torre em Concurso* (1863), comédia burlesca em três atos; *Lusbelá* (1863), drama de um prólogo e quatro atos; *Remissão de Pecados* (1870), comédia em cinco atos, e *Antonica da Silva* (1880).

Macedo produziu muitas peças visando a oferecer entretenimento à burguesia brasileira, voltada para o consumismo exacerbado. Todavia, elas envelheceram como tantas outras produzidas no Romantismo, pois visavam apenas atender às expectativas das platéias pseudocultas da metade

do século XIX. Seu teatro serve como documento de nossos hábitos sociais e culturais, não apenas porque contém matéria destinada ao apetite voraz dos auditórios que as prestigiavam, mas também por aceitar os valores da classe dominante, transformada com a industrialização, os novos padrões culturais, etc. Para Massaud Moisés (2001), as peças macedianas não desapareceram de todo, porque trazem registrados momentos da nossa história que espelham alguns resquícios do psiquismo nacional.

Macedo cultivou duas espécies de teatro: o drama e a comédia. A primeira espelha o gosto da novidade e experimentação, em terreno estranho à tendência mais profunda do escritor. Assim, *O Cego*, *Cobé* e *Lusabela* se identificam pelo viés do trágico em detrimento do cômico. Já *O sacrifício de Isaac* lembra o teatro litúrgico medieval, embora sem o clima místico que lhe era popular. *Cobé* apresenta a temática do índio e se estrutura a partir do triângulo amoroso em que se evidenciam as angústias de um selvagem, por ter que escolher entre o amor pela uma mulher branca e o retorno às suas matrizes, que o levam à morte: Cobé se mata, como Paulo, de *O Cego*, para resolver seus problemas existenciais. Vendo, então, que as peças apresentavam certo distanciamento do cotidiano, Macedo evolui em *Lusabela*, para o drama em prosa e de assunto contemporaneamente realista: explora a vida da meretriz, conseguindo causar o impacto que *A dama das Camélias* provocara na França, sem, no entanto, vencer a superficialidade.

Em contrapartida, as comédias de Macedo, sem excluir completamente o melodramático, reduzem-no a traços que apenas visam a temperar o clima festivo. Aqui, o autor realiza o ponto mais alto do seu talento: manuseando os mesmos ingredientes dos seus romances, tais como o namoro e casamento burgueses, a tensão entre a ética do sentimento e a do dinheiro, satirizando e, ao mesmo tempo, refletindo a burguesia, o autor alcança a tensão dramática ideal. No fim da vida, ele evolui para um tipo mais elaborado de comédia, em que se podem ver enredos mais complexos, capazes de refletir a burguesia como classe dominante; a linguagem apura-se e o estilo torna-se mais aberto, sem perder a vibração anterior. Macedo usa a linguagem teatral para expressar sua visão de mundo, de modo que promove a aproximação entre as suas peças e os seus romances. Projetou nas narrativas uma concepção teatral da realidade, uma vez que a descortinava como espetáculo e fazia do jogo entre as personagens a tônica fundamental.



Qorpo-Santo (Fonte: <http://veja.abril.com.br>).

Qorpo-Santo era o pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão, por acreditar-se dotado de um corpo santo, pois durante o tempo em que fora acometido de perturbação mental, sofre toda sorte de injustiça e, mesmo assim, produziu muitas peças teatrais. Qorpo-Santo está para o teatro romântico assim como Sousândrade para a poesia, embora situados nos pontos extremos do Brasil: um no Rio Grande do Sul e o outro no Maranhão, foram capazes de modificar a visão do patrimônio literário daquela época; pela genialidade vizinha da loucura situam-se fora dos parâmetros em voga no tempo.

Segundo Moisés (2001), a obra de Qorpo-Santo emite luz intensa, que nenhum contemporâneo alcançou, luz projetada para o futuro; e que levou cerca de um século para chegar, alterando a hierarquia dos valores que se acreditava firmado em relação ao século XIX. Suas peças não obedeciam ao figurino bem-comportado que modelava o teatro no tempo; seus textos, bastante complexos, beiravam o caos que caracterizavam o teatro do absurdo, daí tomá-lo como precursor, senão o criador desse gênero de teatro. O absurdo manifesta-se não apenas no todo das peças, mas igualmente nas minúcias, a começar da fusão entre realidade e fantasia, proporcionada pela existência do autor.

Em ritmo febril, as peças parecem não possuir um espaço determinado, levando o leitor a suspeitar ser, antes, a mente do dramaturgo: as regras clássicas da verossimilhança desaparecem como por encanto nesse teatro onde tudo é permitido, comandado por uma imaginação sem freios. Mesmo os nomes das personagens são apresentados de forma anárquica: o casal de

80 anos chama-se Mateus e Mateusa, ressaltam ainda nomes como Espertalínio, Capivara, Rebalaio, Ostralâmio, entre outros. O propósito do autor era claro: estimular o riso. Embora usando discretamente da sátira para denunciar certos ‘costumes’ da nova sociedade burguesa, no geral respira-se a atmosfera clawnesca: pantomima, humor circense, que a crítica tem apontado como características do teatro do absurdo. Seus temas preferidos são o exorcismo, a religião, a natureza e a morte.

Qorpo-Santo era um obcecado pelas relações naturais, entendidas como o intercuro sexual no casamento; chegou mesmo a empregá-las no título de uma, espécie de síntese da sua visão de mundo. A fixação no sexo, mesmo nas cenas e falas graves, sempre se manifesta com sutil graça e encantamento, por exemplo, em *Dois páginas em Branco*, os noivos não comem, senão na cama; não bebem, senão na cama, expressando o caráter antagônico entre o Bem e o Mal, ou melhor, entre o Sagrado e o Profano. Assim, suas peças marcadas pelo absurdo parecem destinar-se mais à leitura, embora as organizasse conforme os preceitos teatrais, porquanto implicam recursos surrealistas, impensáveis na época.

A obra do romântico brasileiro Álvares de Azevedo chama a atenção pela variedade de suas formas, nas quais podemos observar a prática da fusão dos gêneros literários, em suas reiteradas misturas entre o lírico, o narrativo e o dramático. Entre os vários gêneros híbridos apresentados pelo poeta, podemos destacar o drama *Macário*, estilo único do teatro literário (ou não encenável), radical experimento com os limites da forma dramática. Nota-se a percepção aguçada do momento da escrita, de modo que Azevedo rejeita o nacionalismo literário quase obrigatório em nossas primeiras décadas de país independente, preferindo a ele uma discussão mais estética: como que aproveitando as formas então disponíveis, transformando-as e criando algo novo, algo da instância da experimentação, o autor se permite buscar formas inovadoras, originais.

O drama azevediano clama por sua autonomia, já que não se parece com nenhum outro texto, fruto do romantismo tardio. O trabalho com as fontes é excepcionalmente criativo, transformador:

diz-nos ele que sonhava, para o teatro, uma reunião de Shakespeare, Calderón e Eurípides, como necessária à reforma do gosto da arte. Um consórcio de elementos diversos, revestindo a própria individualidade, tal era a expressão do seu talento. (ASSIS, 2000, p.26).

Assim, entendemos que já no prefácio “Pluff”, do drama *Macário*, encontramos declarado o anseio de Azevedo por uma nova forma para expressar novos conteúdos, frente ao esgotamento dos gêneros canônicos. Aí podemos ler passagens nas quais notamos o momento romântico, comum no drama ‘disforme’ do grande dramaturgo inglês:

Quando não se tem alma adejante para emparelhar com o gênio vagabundo do autor, de *Hamlet*, haja ao menos modéstia bastante para não querer emendá-lo. Por isso, o Othello de Vigny é morto. Era uma obra de talento, mas devia ser um rasgo de gênio. Emendá-lo! Pobres pigmeus que querem limar as monstruosidades do Colosso!.(...) Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo o seu esgar, seu desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue” (AZEVEDO, 2000, p.507-508).

A ‘monstruosidade’ do drama shakespeariano é vista por Álvares de Azevedo como irretocável paradigma romântico. Otelo, o nobre mouro arrastado pelas paixões, encarna perfeitamente aquilo que seria o ‘grotesco sublime’ do Romantismo. Assim, na personagem principal do drama *Macário* podemos identificar tais discrepâncias, que são igualmente partes complementares do sujeito humano, o que torna o texto de Azevedo ‘moderno’. Isso nos possibilita compreender a existência desta e de outras manifestações românticas em solo brasileiro, que fogem às normas como as concebemos. Esse seu lado experimental não foi muito bem aceito por alguns críticos, de modo que entenderam essa ‘diferença’ como a incapacidade do autor para organizar seus textos.

A CONTRIBUIÇÃO SERGIPANA PARA O TEATRO ROMÂNTICO



Teatro em Sergipe (Fonte: <http://3.bp.blogspot.com>).

Segundo Jackson da Silva Lima (1986), com a emancipação de Sergipe da tutela baiana e a conseqüente centralização da máquina administrativa em São Cristóvão, o teatro ganha vida, passando a ser a principal atividade cultural de lazer, sobretudo a partir de 1830. Na década seguinte, foram constituídas associações específicas, cujas atividades são noticiadas no *Correio sergipense*. No dia primeiro de julho de 1840, em nome do Diretor da Sociedade Dramática de São Cristóvão, o referido jornal informa aos sócios e à população sergipana que seria levada à cena a peça *O Escravo Punido ou O Negro Fiel*. No dia vinte e dois do mesmo mês, é anunciada a exibição do drama *Pobre Pastor*, também na então capital da província. Mais adiante, é anunciado um artigo sobre a criação do teatro público em Laranjeiras, em que seriam declamados alguns poemas de Oliveira Campos.

Com a mudança da capital para Aracaju, o teatro de São Cristóvão entra em declínio, e, na concepção de Lima (1986), chega mesmo a ser hipotecado o seu patrimônio para que o produto da venda seja entregue à Santa Casa de Misericórdia, assim, as poucas atividades dramáticas passaram a acontecer na cidade de Laranjeiras. Porém, em 21 de maio de 1857, sob a lei nº 541, de 12 de julho de 1856, o governo provincial é autorizado a contratar a construção de um teatro em Aracaju, com o alferes Antonio Gerazino de Castro. Com o apogeu do Romantismo e a difusão crescente do gosto pelo teatro, surgiram novos adeptos e mais casas de espetáculo, assim, em 1873, apareceram duas organizações teatrais: a *União* e a *São Salvador*. As atividades dramáticas foram incorporadas à cultura sergipana, de modo que as lotações se esgotavam sempre. Era a fase áurea do dramalhão: *O remorso vivo*, *A ré misteriosa*, *As duas órfãs*, entre outras, eram representadas pela organização teatral *União*, que ficava à rua Pacatuba, centro da cidade.

É através de Constantino Gomes que o teatro ganha vida, estreando sua primeira peça genuinamente sergipana *A Filha do Salineiro ou Há Dezesete Anos* (1855). O prestígio do dramaturgo chegou ao ápice, de modo que sua peça foi aprovada, em 1856, pelo Conservatório Dramático da Corte, e ali, em 1860, publicada e representada pelo célebre ator João Caetano. Acerca da aprovação pela censura, Lima (1986) transcreve o trecho publicado em um jornal da Côte, em que se podem ver entusiásticos elogios ao dramaturgo:

A arte que o autor empregou para reunir um grupo sublime o pai consternado, a filha raptada, o filho pródigo e o fruto da violência feita pelo salteador Fortunato à pobre filha do deserto, é digna de elogiar-se e revela nesse senhor as mais decididas disposições para um grande escritor dramático (p. 84).

É comovente o sofrimento de Jorge, o salineiro, à procura da filha desaparecida, arrancando das trevas a loucura, em intervalos de lucidez, conforme mostra o Ato I, Quadro II, Cena II, abaixo transcrito:

“Eu tive outrora uma filha...
Era uma flor de inocência...
Teve de flor a existência
A minha adorada filha.

Eu amei a minha filha
Como nunca um pai amou...
Tanto tempo já passou,
E eu não sei da minha filha”.

Constantino Gomes publica também as peças *Os Três Companheiros de Infância*, *Vingança por Vingança* e *Espectro da Floresta* (1855), a primeira mereceu igualmente o reconhecimento e a encenação por parte do renomado ator, em 1862, no teatro São Pedro de Alcântara. Nela, o ambiente cênico é outro: dos salões aristocratas, desenrolando-se o drama na capital da Bahia, pelo menos no tocante às doze cenas do primeiro Ato, que tem por título *O Envenenamento no Baile*. Seus personagens são civilizados e exibem o verniz da metrópole: uns bons, e outros, de índole contestável.

Quando José Jorge, que havia seguido para a Corte, regressa a Sergipe, em princípios de 1870, traz em sua bagagem literária o drama inédito *A Expulsão dos Holandeses*, que se extraviou após a sua morte, ao passar de mão em mão, conforme afirma Lima (1986). Há que se ressaltar ainda o nome de Lima Junior, que escreveu em 1872 *Desvarios da Mocidade*, drama em dois atos, representado em Penedo, por um grupo de amadores e recebido com certa simpatia pelo público. Depois, vieram *A vítima da sedução* (1878) e *O Crime da Rua Uruguaiana*, drama com cinco atos e um quadro, de assunto sergipano. Em torno de 1880, surge Cipriano Duarte, que, do ponto de vista local, torna-se a figura mais expressiva da dramaturgia romântica sergipana, tendo produzido as seguintes peças: *Eduardo ou Vinte Anos Depois* (1881), em quatro atos; *O Crime Pela Honra ou o Segredo Inviolável* (1887), em quatro atos; e *O Enjeitado* (1891), em cinco atos, que trata de problemas sociais. “De modo geral, o estado de Sergipe contribuiu de forma considerável para a consolidação do teatro nacional”, afirma Lima (1986, p. 96). No decênio seguinte, ainda na opinião do crítico literário, aparece a figura de Severiano Cardoso, que contribuiu significativamente para a história da dramaturgia romântica tardia do Estado de Sergipe, não só escrevendo, mas também reunindo e fazendo representar mais de uma dezena de peças voltadas para o público infantil.

CONCLUSÃO

Com a leitura e reflexão sobre o que comentamos há pouco, fica mais fácil para você discutir com um colega sobre o teatro romântico e sua importância para a autonomia da nossa cultura. Como você pôde constatar, o teatro, inclusive aquele produzido em Sergipe, como as demais artes românticas, estava voltado para os assuntos de seu tempo efervescência social e política, esperança e paixão, luta e revolução e o cotidiano do homem burguês do século XIX. Agora, é só estudar!

RESUMO

Na aula de hoje, vimos que o teatro começou no Brasil, já nos primeiros anos da sua colonização, pois serviu de instrumento para catequizar os gentios (índios), uma vez que levava a fé católica através dos *Autos* e de algumas poesias transformadas por Anchieta em cenas teatrais. Ressaltamos também que, durante o século XVII, por ocasião da invasão holandesa, o Brasil não teve um período propício para produzir textos teatrais; também insistimos no fato de que o primeiro dos nossos comediógrafos foi o baiano Botelho de Oliveira – um grande incentivador da construção de casas de espetáculos no final do século XVII –, que, apesar de ser brasileiro, escreveu textos teatrais em espanhol. Com a vinda da família real portuguesa, em 1808, o Brasil começou a incorporar as artes, dentre elas a arte dramática, que teve grande expressão junto à estética romântica. Mostramos, ainda, que o teatro romântico define-se apoiado na tradição clássica do teatro de Shakespeare, no drama burguês e no teatro tradicional de algumas literaturas. Nele, o romantismo se manifesta valorizando a religiosidade, o individualismo, o cotidiano, a subjetividade. No Romantismo, há o rompimento da lei das três unidades do teatro clássico: tempo, espaço e ação; passa-se do verso à prosa. Com a transformação do teatro clássico, concebe-se outro, mais moderno, capaz de ‘refletir’ os problemas humanos, morais, sociais da época. Com a vinda da família real para o Brasil, então, é que se dá o renascimento, ou mais propriamente, o nascimento do teatro nacional. A atividade dramática seguia o fluir das ‘inquietações’ românticas, de modo que a cronologia no teatro se identificava com os autores que o introduziram e o desenvolveram. Vimos, também, que o teatro de cunho nacionalista se revelaria desde cedo e acabaria por imprimir as diretrizes da cena brasileira ao longo do século XIX. No contexto nacional, além de Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Qorpo-Santo, foram ainda contaminados pelo ‘vírus’ teatral figuras como Casimiro de Abreu, Castro Alves e Álvares de Azevedo, além dos sergipanos Constantino Gomes, Lima Júnior, Cipriano Duarte e Severiano Cardoso; este último contribuiu significativamente para o teatro infantil da capital da província.





ATIVIDADES

1. Responda às seguintes questões:
 - a. Comente o teatro romântico brasileiro?
 - b. Qual a importância da vinda da Família Real Portuguesa para o sucesso da produção artística no Brasil, especificamente o teatro?
 - c. Comente o teatro de Martins Pena

COMENTÁRIO SOBRE AS ATIVIDADES

De certo, você está lembrado de que além da poesia de ficção, obras do gênero dramático foram também produzidas no Romantismo, e que a arte dramática produzida num período tão efervescente contribuiu bastante para a autonomia da nossa cultura. O teatro começou no Brasil, já nos primeiros anos da sua colonização, pois serviu de instrumento pra catequizar os gentios (índios), uma vez que levava a fé católica através dos Autos e de algumas poesias transformadas por Anchieta em cenas teatrais. Depois dessa fase, obras do gênero dramático foram também produzidas no Romantismo. Na verdade, o teatro romântico define-se apoiado na tradição clássica do teatro de Shakespeare, no drama burguês e no teatro tradicional de algumas literaturas. No Romantismo, há o rompimento da lei das três unidades do teatro clássico: tempo, espaço e ação; passa-se do verso à prosa. Com a transformação do teatro clássico, concebe-se um outro, mais moderno, capaz de ‘refletir’ os problemas humanos, morais, sociais da época. Deste modo, o teatro, como as demais artes românticas, estava voltado para os assuntos de seu tempo efervescência social e política, esperança e paixão, luta e revolução e o cotidiano do homem burguês do século XIX; ele retrata uma nova atitude do homem perante si mesmo. Daí ser expressão direta da emoção, da intuição, da inspiração e da espontaneidade vividas pelo artista romântico, anulando, por assim dizer, o perfeccionismo tão exaltado pelos clássicos. A arte dramática (o teatro) produzida pela estética romântica prima por não permitir retoques após a sua concepção para não comprometer a autenticidade e a qualidade do trabalho produzido, no momento de intensa inspiração.

Êpa, isso você sabe! Durante o século XVII, por ocasião da invasão holandesa, o Brasil não teve um período propício para produzir textos teatrais, não havia incentivo para esse tipo de arte. Com a vinda da família real portuguesa, em 1808, o Brasil começou a incorporar as artes, dentre elas a arte dramática, que teve grande expressão junto à estética romântica.

Depois de ter estudado bastante sobre o teatro romântico brasileiro, você deve saber que Luis Carlos Martins Pena escreveu sua primeira peça aos dezoito anos, e que foi introdutor e mestre do teatro de costumes entre nós, além de ter escrito as seguintes comédias: O Juiz de Paz da Roça (1845), Um Sertanejo na Corte (1833), A família e a Festa na Roça (1837), O Judas em Sábado de Aleluia (1844), Os Irmãos das Almas (1844), O Diletante (1845), O Noviço (1845), As casadas Solteiras (1846), Quem casa, quer casa (1847), entre outras. Suas comédias (ao todo são dezessete) foram escritas numa linguagem coloquial que, no gênero, não foi superada por nenhum comediógrafo do século XIX. O intuito de Martins Pena era fazer rir pela insistência na marcação de tipos roceiros (matuto) e provincianos em contato com a Corte. O tom oscila entre o cômico e o bufo, e a representação pode virar farsa a qualquer momento; o autor explora muito a linguagem e as vestes dos 'tipos' por ele criados. Depois de ter escrito três comédias baseadas nesse esquema voltado para o ridículo — O Juiz de Paz da Roça, Um Sertanejo na Corte e A família e a Festa na Roça —, o autor tentou o teatro histórico, gênero nobre no Romantismo europeu, porém sem êxito. É importante lembrar que O Juiz de Paz da Roça, escrita em plena adolescência, é a sua obra-prima, estudada por muitos críticos do teatro

PRÓXIMA AULA

Quem aqui sabe, de fato, qual será o assunto da nossa próxima aula? Sim? Não? Falaremos sobre o romance regionalista no Romantismo.



AUTO-AVALIAÇÃO

Chegamos ao final da aula e agora é a vez de refletir sobre o que você aprendeu. Dica: visite cada uma das seções tratadas e destaque as observações que lhe parecem mais relevantes. Elabore duas ou três questões sobre o que destacou e tente respondê-las. Que tal procurar alguns dos seus colegas ou o tutor para, juntos, conversarem um pouco sobre o assunto estudado na aula. Vocês podem se dividir e depois cada um expõe ao outro o que entendeu, avaliando-se mutuamente. Que tal pensar na nota que daria a você e também ao seu colega e vice-versa?! Usem a escala de 0 a 10 para a avaliação, ok? Bom, interaja sempre com eles e o tutor! Isso é parte do processo educacional e só lhe fará bem.



REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. Vieira. **Literatura, mito e identidade nacional**. São Paulo: Ômega, 2008.
- ASSIS, Machado de; AZEVEDO, Álvares de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- AZEVEDO, Álvares de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**, 36 ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980
- LIMA, Jackson da Silva. **História da literatura sergipana**. Aracaju: FUNDESC, 1986.
- MOISÉS, M. **História da literatura brasileira: das origens ao romantismo**. v. 1. São Paulo: Cultrix, 2001.