



## **Estéticas teatrais portuguesas na época da Garrett** Portuguese Theatrical aesthetics in Garrett's times

Edson Santos Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** O século XIX em Portugal foi sacudido por duas grandes revoluções: uma política, o Vintismo e uma cultural, a renovação da cena teatral proposta e executada num primeiro momento por Garrett. Este artigo tem por objetivo, portanto, apresentar, dentro desse contexto, as principais estéticas presentes em Portugal no século XIX e mostrar como se deu a renovação da cena teatral proposta e idealizada por Garrett.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Romantismo. História. Garrett. Gêneros Dramáticos.

**Abstract:** The nineteenth century in Portugal was shaken by two great revolutions: one political, the "Vintismo", and the other cultural, a theater scene renovation proposed and implemented, at first, by Garrett. This article aims, therefore, to present within that context the main aesthetics present in Portugal in the nineteenth century and show how the theatrical scene renovation was proposed and idealized by Garrett.

**Keywords:** Dramaturgy – Romanticism – History – Garrett – Dramatic Genres

Sabe-se que Almeida Garrett foi polígrafo. Entre os vários percursos literários do introdutor do Romantismo em terras lusas cabe destaque a dramaturgia; afinal foi por meio dela que Garrett elaborou e colocou em ação seu plano mais ambicioso: a renovação da cena teatral que hibernava em Portugal, malgrado nomes como o de Antônio José da Silva e Correia Garção, desde a morte de Gil Vicente.

A primeira estética teatral a ser analisada será a romântica e, nesse tocante, não seria exagerado afirmar que o Romantismo luso no teatro possui um nome e um gênero teatral autônomo: Almeida Garrett e o drama. Claro está que a palavra "drama" não será usada como categoria literária que se opõe à categoria do lírico e do épico, mas sim como aquele gênero teatral definido por Victor Hugo e defendido por Garrett, ou seja, o drama seria a junção do sublime com o grotesco e, por isso, se endereçaria às massas burguesas. Essas massas, nas palavras de Oscar Lopes, estão imbricadas com a raiz do

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Portuguesa, USP- Professor da UNICENTRO-Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná, campus Irati- DELET/I

Romantismo: “... o romantismo é, na sua raiz, a consequência do acesso das massas burguesas à literatura”. (apud REBELLO, 1980, p. 21)

Será com Almeida Garrett que o teatro português passará por uma profunda reforma e será também por ele que, em 1838, com o drama *Um Auto de Gil Vicente*, nascerá a estética romântica nas artes cênicas portuguesas. Para tanto, faz-se necessário analisar a situação do teatro português antes de Garrett assumir o cargo de Inspetor Geral dos Teatros e Espetáculos, em 1836.

A situação do teatro em Portugal antes do advento do Setembrismo era esta: enquanto o povo inculto se divertia com os entremezes e as farsas de cordel, a Corte se encantava com as montagens faustosas da ópera italiana, responsáveis pela desnacionalização do teatro luso. A burguesia letrada, por sua vez, aplaudia tragédias imitadas do francês. Recorde-se também que o exercício da profissão de ator fora reabilitada apenas em 17 de julho de 1779. Acrescente-se a estes dados a penúria das casas de espetáculos em Portugal, no século XIX. Com exceção do teatro de São Carlos, em Lisboa, e o São José, no Porto, havia espaços menores que levavam um espetáculo de qualidade duvidosa, como o Teatro do Bairro Alto, o Teatro do Salitre e o Teatro da Rua dos Condes. Essas eram, resumidamente, as condições do teatro português antes de 1836.

No âmbito político, o Setembrismo (1836-1840) teve curta duração, não obstante houvesse, nesse período, grandes inovações legislativas, sobretudo no campo da cultura. Vale ressaltar que foi por essa época que Garret trabalhou incansavelmente pela reforma do Teatro Nacional. Aliás, ao citar a Revolução de Setembro, dizia Garrett: “Aqui começa uma nova e brilhante era na vida pública”. (BRAGA, 1905, p. 91)

Os gêneros entremezes, farsas de cordel, ópera italiana, tragédias imitadas do francês, representados nos palcos portugueses, segundo Garrett, eram inadequados à burguesia que o Setembrismo promovia, ou seja, após a Revolução de Setembro nascia um novo público e era urgente criar uma nova forma dramática, uma vez que “o gosto do público sustenta o teatro”. (GARRETT, 1966, p. 1320)

Em suma, Garrett queria criar um teatro para o povo, porque como repetira inúmeras vezes, “é preciso entender para apreciar e gostar”. (GARRETT, 1966, p. 39, v.2) Diante do nível cultural dos portugueses à época, o teatro serviria de livro para aqueles que não possuíam livros. A ilusão teatral, para Garrett, portanto, estaria em vantagem se comparada, por exemplo, com a epopeia, por ser mais viva e natural, uma vez que a totalidade da Nação “não lê, nem sabe de poemas, que sobretudo longos, não entende.” (GARRETT, 1966, p. 1994, v.2)

Diante desse quadro, Garrett, ciente de que não havia em Portugal um teatro material à altura desse nome, nem um drama, nem atores, apenas havia traduções e adaptações, começará a dar os primeiros passos em busca de um teatro nacional. De início, fará com que o Teatro da Rua dos Condes passe a funcionar como Teatro Nacional e Normal, até que se construísse o Teatro Nacional D. Maria II, cuja inauguração se daria em 13 de abril de 1846.

Em 1839, começa a funcionar o Conservatório, dividido em três seções: Escola Dramática, Música e Dança, Mímica e Ginástica Especial. Em seguida, nesse mesmo ano, realiza-se o primeiro concurso para atribuição de prêmios às peças de teatro - recorde-se a importância de textos nacionais para a criação de um teatro nacional – consideradas, por Garrett, meio de divertimento, instrução e edificação do povo lusitano. No tocante a atores estrangeiros, “convém estudá-los, convém imitá-los no que é imitável, nacionalizando-os; mas o que faz gala de imitar às tontas os estrangeiros e desprezar os seus, não é só tolo, é ignorante e estúpido.” (1966, p. 1497, v.1)

Aponta Garrett que a mais urgente das três necessidades do teatro – um teatro material, um drama, um ator – era a formação de um repertório dramático original, e completa que era necessário compor dramas nacionais e não se limitar apenas a traduções e adaptações de estrangeiros. Esta ideia já fora esboçada em 1827, quando Garrett vaticinava: “[...] Tem as histórias dos nossos reis antigos tanto facto dramático ou seja para tragédias ou para comédias! E tudo é traduzir as peças estrangeiras, os factos da história que não são nossos, que nos não interessam.” [grifo nosso] (BARATA, apud BUESCU, 1997, p. 144)

Com efeito, instalado o provisório Teatro Nacional no Teatro da Rua dos Condes, Garrett organizará uma Companhia, e nela reunirá os melhores artistas de época, entre eles, Carlota Talassi, Florinda Toledo, João Anastácio Rosa e a estreante Emília das Neves, que brilhará nos palcos paulistanos entre 1864 e 1898. A direção da Companhia ficara a cargo do ator e encenador francês Emile Doux, que também virá ao Brasil no período acima citado. No repertório da Companhia composta por Garrett constarão dramas do romantismo francês, que de certo modo influenciarão na evolução da dramaturgia romântica portuguesa. Quatro autores terão destaque no período: Victor Hugo, Alexandre Dumas, Pixérécourt e Scribe<sup>2</sup>. A estreia da Companhia no antigo Teatro da Rua dos Condes deu-se a 07 de janeiro de 1837, com o melodrama *Há 16 anos ou Os Incendiários*, de Victor Delange. Note-se a contradição entre o objetivo de Garrett ao levar à cena dramas nacionais e evitar traduções e a influência estrangeira, sobretudo a francesa, de grande importância para a cena romântica portuguesa.

Todavia, somente a 15 de agosto de 1838 subiria ao palco *Um Auto de Gil Vicente*, peça cujo tema fora extraído da história pátria e, portanto, a primeira obra a compor a formação de um repertório dramático original, como desejava o autor do drama. Convém frisar desde já, como aconselha Décio de Almeida Prado (1972), que as divisas entre drama romântico e melodrama nunca primaram pela nitidez, ainda que se trate de Garrett, dramaturgo que sempre se bateu contra a tirania do gênero melodramático. De qualquer modo, com Garrett “o romantismo perde a virulência, suaviza-se, sentimentaliza-se, revela a sua face angélica, frequente na poesia lírica, mas raríssima no palco.” ( p. 44)

---

<sup>2</sup> Desses quatro atores, talvez os mais modelares, tanto para os dramaturgos portugueses quanto para os brasileiros, sejam Alexandre Dumas e Victor Hugo. O teatro de Alexandre Dumas “não perde tempo com reflexões morais, divagações filosóficas, desenvolvimentos psicológicos.” (PRADO, 1972, p. 40) e pode-se dizer que se pauta pelo puro enredo, pura ação, puro efeito melodramático ou, como afirma Décio de Almeida Prado “uma espécie de horrível *grand guignol*, não fora o toque não incomum de humor, de coragem física, de cavalheirismo até mesmo no crime”. (ibidem p. 40) Victor Hugo, por sua vez, é o oposto de Alexandre Dumas, embora compactue com este do arcabouço melodramático, que “serve de sustentáculo para monólogos carregados de metáforas, as tiradas que não resistem à própria loquacidade, à maneira um pouco de Shakespeare, um pouco de tragédia clássica.” (ibidem p. 40)

A partir desse momento, surgiram da pena garrettiana outros textos teatrais, cujos assuntos, deliberadamente, eram extraídos da história pátria. Citem-se *Filipa de Vilhena*, (drama histórico, assim como *Um Auto de Gil Vicente*), que os alunos do Conservatório representaram com o título *Amor e Pátria*, no Teatro do Salitre, em 30 de maio de 1840. Em 1841, vem a lume *O Alfageme de Santarém*, e seus cinco atos em prosa subiram à cena em março de 1842. No ano seguinte, é escrita a obra prima da produção dramatúrgica de Garrett: *Frei Luís de Sousa*, composta por três atos em prosa, sendo representada pela primeira vez no mesmo ano de publicação (1843). Com essas obras, Garrett lançará as bases para a restauração do teatro português.

O resultado do concurso instituído pelo Decreto de 15 de novembro de 1836, por ideia de Garrett, apresenta alguns dados que colaboram para entender o teatro português no século XIX. As mais de 20 peças que se apresentaram ao concurso tinham temática eminentemente histórica e pode-se dizer que o melodrama histórico foi a tônica dominante nos palcos portugueses nesse século. Era, portanto, um teatro convencional em que os lugares cênicos de todas as peças apresentavam mais ou menos os seguintes ambientes: ora uma sala de armas, ora uma cela de convento, um cárcere subterrâneo ou ainda uma floresta sombria. Nesses cenários aconteciam enredos previsíveis e crimes hediondos, que apresentavam, como é comum nos melodramas, uma visão maniqueísta de mundo em que as personagens se dividiam entre vício e virtude, culpa e inocência, perfídia e bondade.

E em 1842, foi exarada a fls. 119, a seguinte sentença definitiva, de Joaquim Larcher, vice-presidente do Conservatório e Inspeção Geral dos Teatros, a propósito do concurso:

Tendo se resolvido, na conformidade do artigo cinqüenta e três, capítulo quinze, título segundo dos Estatutos, em sessão plena e pública do Conservatório Real de vinte e seis de março de mil oitocentos e quarenta e dois que, entre os dramas admitidos às provas públicas nos anos de 1839 a 1840 e de 1840 a 1841, deveriam obter o prêmio definitivo os seguintes: a saber: *Os Dois Renegados – O Camões do Rossio – Os Dois Campeões – e O Cativo de Fez* - imediatamente se procedeu à abertura das cédulas, havendo-se por dispensado o que determina o artigo cinqüenta e quatro dos Estatutos, em atenção à extrema

demora que este processamento havia tido, e foram proclamados por autores das ditas peças: a saber d'Os Dois Renegados, o Sr. José da Silva Mendes Leal Junior - d'O Camões do Rossio o Sr. Inácio Maria Feijó – d'Os Dois Campeões o sr. D. Pedro de Costa e Sousa de Macedo – e d'O Cativo de Fez o Sr. Antonio Joaquim da Silva Abranches. Portanto, mando que se expeça a favor de cada um dos ditos autores, ou de seus cessionários, ordens de pagamento pela soma complementar do prêmio. Sobre o empresário que é, ou era, do Teatro Nacional Normal a quem, na forma das escrituras incumbe satisfazê-lo. Conservatório Real de Lisboa e Inspeção Geral dos Teatros e Espetáculos do Reino em trinta de março de 1842.

Essa informação permite asseverar que os planos de Garrett para fomentar, como ele fizera com *Um Auto de Gil Vicente*, o drama histórico, não surtiram efeito, como será observado nas outras peças premiadas, isto porque “... assistiu-se a uma manifesta desproporção entre os ideais propugnados pela teorização garrettiana e a prática dos muitos que, seduzidos pelo caminho traçado, não sabiam, porém, recheiar com verdadeiro talento poético-dramático o esquema formal proposto.” (BARATA, 1991, p. 294-295)

Os ideais defendidos por Garrett podem ser resumidos pela defesa que ele faz, no prefácio que antecede *Um Auto de Gil Vicente*, ao gênero drama, único capaz de satisfazer uma sociedade nascida com o Setembrismo; devido à indefinição de tal sociedade, casa-se com o drama, gênero “ainda balbuciante”, mas capaz de modificar os pensamentos que a produziram. Em outras palavras, Garrett queria, por meio do teatro histórico, criar um novo gênero que agradasse à classe média.

O plano de Garrett não se concretizou, porque segundo Luiz Francisco Rebello, “Mendes Leal abriu caminho a todo um repertório cujo pendor melodramático e folhetinesco eram tônica e isto se repetiu, também, com os outros vencedores do Concurso.” (1980, p. 56) [grifo nosso]

O drama romântico, proposto por Garrett como gênero para atrair a “nova sociedade” pós-setembrismo, tinha um claro projeto dramaturgico, isto é, visitar o passado para compreender o presente e com isso evitar, no futuro, erros pretéritos. Dentro desse projeto também ficava claro o desejo garrettiano

do nascimento de uma geração de dramaturgos portugueses capazes de criar textos cujos temas fossem extraídos da história pátria. Com isso, evitavam-se, na óptica garrettiana, as meras traduções de peças, sobretudo francesas, com as quais seria inviável a criação de um teatro nacional.

O projeto idealizado por Garrett se perdera nas mãos de seus seguidores oriundos inicialmente com o primeiro concurso instituído pelo Conservatório.

Mendes Leal, Silva Abranches, Inácio Maria Feijó e Pedro Sousa de Macedo, ganhadores do primeiro concurso, não assimilaram as lições de Almeida Garrett e “preocupados apenas em revestir as suas obras de uma cor local que eles confundiam com o pitoresco da linguagem arcaica e com todo um aparato puramente exterior e circunstancial, os dramaturgos da geração pós-garrettiana lançaram-se perdidamente na estéril reconstituição de um passado cuja verdadeira fisionomia lhes escapava por completo.” (REBELLO, 1968, p. 76)

Essa estéril reconstituição do passado foi tão explorada pelos dramaturgos que um crítico da época, Andrade Ferreira, chegou a dizer que o que se via nos palcos era a praga do drama histórico, porque “tudo começou a escrever dramas históricos, e o drama histórico tornou-se o pesadelo das platéias e a cabeça de Medusa dos críticos respeitadores das severas tradições da cena.” (apud REBELLO, 1980, p. 52)

O drama histórico, longe de desaparecer dos palcos portugueses, começa, entretanto, a dar sinais de cansaço. Aos poucos, assiste-se a uma transição de fôrmas na cena teatral, ou seja, o drama histórico cede espaço para o drama da atualidade.

A partir de 1851, Portugal entra em lenta industrialização e este processo acentua-se com a construção da rede ferroviária, em 1856. Nasce, nesse período, uma desenfreada especulação financeira e um descontentamento por parte das classes menos favorecidas. Como já dissera Garrett, para uma sociedade nova, um gênero novo. Em suma: diante da nova sociedade – a dos operários e a de uma industrialização crescente – os dramaturgos vão, com suas peças, tentar corrigir as desigualdades e injustiças

sociais a partir do teatro. As intenções dos escritores com o drama de atualidade serão, assim, humanitárias e sociais. Os modelos para tais dramaturgos serão os mesmos que balizaram o drama histórico, ou seja, seguiam ou procuraram seguir os modelos melodramáticos de Pixierécourt e Dennery, campeões do melodrama no século XIX. Os temas básicos dos dramas de atualidade poderiam ser resumidos em três conflitos capitais: entre o dever e a honra, entre o indivíduo e a sociedade e, por fim, entre a aristocracia decadente e a classe trabalhadora.

Os mesmos excessos cometidos no drama histórico serão observados no de atualidade. O parentesco entre os gêneros é tão grande que Rebello chega a dizer que “se não fossem outras a época em que se situava a ação e as roupagens envergadas pelos atores, nem se daria pela diferença. (1980, p.80)

Assim, as personagens continuam convencionais, tal qual a maneira como se exprimem, e ainda: são peças artificiais e estruturalmente folhetinescas.

O esgotamento do drama histórico e a mudança política operada em Portugal, com a queda do Cabralismo e o triunfo da Regeneração, levaram os autores dramáticos a mudar o rumo da criação dramática. Talvez as duas melhores definições do que seja este gênero venham das penas de dois escritores do gênero: Mendes Leal e Ernesto Biester. Para o primeiro, drama de atualidade é a

comédia que não exclui as lágrimas, que sabe aliar a ironia com a veemência, o sarcasmo acerbo com a eloquência audaz, as delicadezas de sensibilidade com os raptos de entusiasmo, que não gasta monotonamente uma corda única da atenção e do coração, mas faz vibrar todas, tirando de cada qual o seu som, é inquestionável o gênero, vário e múltiplice, que mais se enquadra com o espírito móbil, perscrutador e inquieto de uma sociedade que é toda de acção. [...] tudo, em suma, concorrente à acção – ao drama, como lhe chamavam os gregos - , à acção tal como a sociedade oferece em exemplo ao teatro, tal como o teatro a deve lembrar em cópia e lição à sociedade. (Apud REBELLO, 1980, p. 76-77)



Para Biester, o drama de atualidade deveria ser a “reprodução verdadeira dos costumes contemporâneos, da vida do nosso tempo, da sociedade actual”, ou seja, deveria ser “a reprodução fiel do que o espectador vê todos os dias.” (REBELLO, 1968, p. 78)

Justiça seja feita – Mendes Leal e Biester são os responsáveis pela incipiência teórica da estética realista em Portugal, todavia, como bem aponta Silvia Cristina Martins de Souza, os dois “professavam um tipo de realismo bastante peculiar que, apesar de próximo do realismo francês, pelo lado das ideias, tendia à mistura de gêneros dramáticos, bebendo em fontes tão diversas quanto o drama, o melodrama e o dramalhão”. (2002, p. 265)

E por isso “o drama de atualidade”, ou a “comédia realista” [portuguesa] tal como esses dois dramaturgos defenderam na ocasião, deveria tirar de cada um desses gêneros sua parcela de ‘verdade’ aproximando-se da realidade sem deixar de ser ideia e abraçando a vida com seus motivos para sorrisos e lágrimas, tudo sobressaindo em relevo pelo contraste e de acordo com a ação a qual a sociedade oferece como exemplo do teatro e este deve recambrar em copia a lição à sociedade.

O artigo intitulado *Chronica litteraria*, de Ernesto Biester, publicado em 31 de janeiro de 1862, na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, (p.548 a 552) evidencia a importância da escola de arte dramática em Portugal. Antes, porém, de entrar no assunto do texto, Biester passa em revista o teatro romântico português. Afirma que “quando a escola ultra-romântica estava em voga, apareceu em Portugal uma companhia francesa e ela interpretou na Rua dos Condes algumas peças daquele repertório.” (p. 548) O maior ator dessa Companhia de grande importância, tanto em Portugal quanto no Brasil, foi Emile Doux, que, antes de embarcar ao Brasil, ensinava e dirigia atores na representação de dramas ultra-românticos traduzidos para a cena portuguesa.

Apesar de faltarem condições para ser “bom mestre”, Doux, segundo Biester, ensinou aos atores portugueses a inspiração, o belo rasgo e o entusiasmo íntimo. Esses expedientes estavam em concordância com o gênero a que pertenciam os dramas românticos representados, isto é, os grandes arrebatamentos, as exclamações ruidosas, os transportes exaltados. Gênero

que devia ser grandioso, elevado, rico de esplendores, admirável nos arrojos da fantasia, “mas falso, mas ideal”. As personagens dos dramas românticos deveriam ser arrebatadas e seus enredos complicados e inverossímeis. Os artistas deixavam-se guiar, portanto, pela frase imaginosa do autor, “que sendo como era, exagerada, lhe facilitava o exagero.”

Em seguida, o gênero, ainda de acordo com Biester, modificou-se e surgem algumas composições menos exageradas e mais verdadeiras na ação e no desenho dos personagens, insinuando já a nova escola “que tempos depois se chamou a escola do realismo.” (p. 549)

Entre os dramas românticos e a escola realista nasceu o melodrama, gênero em que mais se sobressaíram “os nossos melhores artistas”. Biester passa, então, a explicar a razão pela qual o melodrama fora tão promissor em Portugal. E assevera: “a razão consiste em que as suas vocações alvoreceram sob a influência desse gênero, que nunca deixaram de cultivar, embora modificado, para que os atraísse necessariamente a educação artística que receberam.” (p. 550)

Após apresentar os malefícios do melodrama, tanto para os atores quanto para o público, Biester reafirma, categoricamente, que sem uma escola de arte dramática em Portugal não se pode falar em teatro, porque é uma arte quase perdida no mundo, e que só pelos esforços de um gênio completo poderá ressuscitar.

Como se pode constatar, Garrett, anos antes, implantara uma escola de arte dramática cujo objetivo era o mesmo ansiado por Biester: educar e habilitar os indivíduos que pretendiam seguir a carreira de teatro.

O elenco de disciplinas dessa escola deveria contemplar a arte de declamar, o difícil estudo da gesticulação e só no terceiro ano seriam confiados aos discípulos os papéis de uma peça. Por fim, Biester sintetiza o objetivo principal a que deve se propor uma escola de arte dramática: “habilitar, educar um discípulo que tiver vocação para interpretar e compreender por ação da própria inteligência, amestrada nestes exercícios, os variados papéis que lhes forem atribuídos.” (p. 551)

Outro artigo imprescindível para melhor compreensão do teatro no Romantismo português é o intitulado *Achaques da nossa literatura dramática*, de José Maria de Andrade Ferreira, publicado na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, 1860.(p. 456 a 467)

Como fizera Garrett, em 1836, e fará Eça de Queirós em 1871, José Maria de Andrade Ferreira inicia seu artigo apontando as causas da decadência/enfermidade do teatro, em Portugal, desde o século XVI.

A primeira causa deve-se à usurpação do trono português pelos *Phillippes*, e as famosas comédias de Calderón, os sainetes e os entremezes de Ramon e Miguel Sanches, e ainda algumas obras de poetas castelhanos e até o “sentir e pensar de Castella para o coração e lábios de não poucos portugueses.” (p. 456) Esta invasão castelhana fez com que “políticos degenerados” começassem a pensar com a cabeça dos “nossos vizinhos”, e os escritores passassem a compor no idioma de Cervantes. E na esteira do pensamento garrettiano, afirma Andrade Ferreira: “por onde se vê que a praga dos estrangeiros sempre foi velha: os modos por que se tem manifestado esta doença é que tem variado.” (p. 456)

Em outros termos, Garrett resumiria toda assertiva em uma palavra: tradução. Em suma, não houve teatro português sob o jugo castelhano.

A segunda causa apontada diz respeito à corrupção moral, o jesuitismo, a tirania do fanatismo religioso e a Inquisição que impediam o desenvolvimento do teatro em terras lusas.

A terceira causa surgiu na Arcádia. Isso porque se inaugurou com ela a quadra da literatura mitológica e, conseqüentemente, o desprezo pelos assuntos contemporâneos, nacionais, corriqueiros ou, em outros termos, “a imitação resumia o seu dogma capital e fora dos gregos e latinos não reconhecia apóstolos nem evangelistas.” (p. 457)

Depois da Arcádia, uma pior enfermidade, “mais flageladora, não só para o teatro português, como para todos os teatros”: o gênero sentimental ou lacrimoso, a que os franceses denominaram *larmoyant* e os espanhóis, por seu turno, chamaram *lloron*. Em Portugal, o melodrama fora introduzido no início

do século XIX, por Antônio Xavier Ferreira de Azevedo, autor de mais de cinquenta títulos, entre eles, *A sensibilidade no crime*.

Segundo José Maria de A. Ferreira, as influências políticas que vieram após 1820 repercutiram no teatro de um modo lastimável, porque desviaram da cena os poucos talentos literários e as raríssimas vocações que procuravam, ainda que por caminhos que nunca poderiam chegar a fins satisfatórios e completos a restauração e lustre do teatro português.

Os efeitos da restauração liberal na década de 30 manifestaram-se em obras como *Fronteiro d'África*, *Dois renegados*, *Homem da máscara negra*, *Cativo de Fez* e *Maria Telles*.

Essas obras apresentam um mesmo viés, isto é, “a fantasia do poeta se deleita em divagar pelas eras decorridas e identifica-se com os seus personagens mais característicos.” (p. 459) Portanto, está-se diante de um teatro de recorte histórico e será essa forma “a fisionomia quase absoluta dos dramas de então.” O drama histórico terá longa duração nos palcos portugueses e passará de um amor às tradições nacionais, de uma inspiração das idades cavalheiras, de uma predileção do espírito poético de uma imitação a uma “contagiosa mania literária”, nefasta para a cena nacional.

O drama histórico, irmão gêmeo do melodrama, fizera por pouco tempo desaparecer da cena portuguesa os dramas lacrimosos. Todavia, acompanhando o pensamento de José Maria Ferreira, houve um momento em que o drama histórico e o melodrama se identificaram e se consubstanciaram, formando o drama ultra, que seria uma “espécie de caldeira” capaz de pôr aos pulos o coração do sexo feminino e ainda “lançar nos mais terríveis pesadelos o espírito de um povo de boa-fé.” Em cena, havia estupros, envenenamentos, raptos, delitos, duelos, vinganças atrocíssimas, pugilatos de paixões, tiroteio de afetos, entre outros expedientes que enchem “o cérebro de fantasmas pavorosos e produz insultos epiléticos.” A forma, entretanto, entrou em desgaste e “o gosto depravado das plateias grosseiras “necessitava de outros lenitivos”. (p. 461) Dessa forma, o drama histórico, o melodrama de paixão e o melodrama de peripécias absurdas cansaram o público que “carecia de sossego”. Nesse momento, entra em cena “a palavra dos escritores sensíveis,

de talentos elegíacos, os partidários do madrigal na cena.” (p. 461) Do resultado desses elementos nasceu o drama íntimo.

As cenas de sobressalto são substituídas, portanto, pelas de pieguice. Se o tirano fora o filho predileto do melodrama, o drama íntimo terá sua filha mimosa, a ingênua. José Maria Ferreira, ironicamente, apontará a diferença entre um gênero e outro, tendo como baliza a ingênua, criatura simples, de voz aflautada, com o riso da primitiva inocência a brincar-lhe nos lábios. Completará afirmando:

d'aqui em diante o teatro põe na rua todos os personagens sinistros das antigas composições aterradoras e apenas admite o pai nobre, o galã afetuoso, a irmã dedicada; e apenas para fazer sobressair os dotes cândidos da alma pura e simples da ingênua, lhe põe ao lado de uma tia ríspida ou um tutor, que em matéria de consórcio, não conhece senão as conveniências sociais e a leis do interesse.(p.463)

O “aprimoramento” dos expedientes do drama ultrarromântico desaguou no drama angustioso, que seria, nas palavras do autor, “uma repetição do drama lacrimoso”.

José Maria finaliza o artigo *Achaques da nossa literatura dramática* com pessimismo. Afirma que quando o teatro não se restringe aos seus elementos verdadeiros, o estudo da sociedade e a observação da humanidade, cai no chavão das formas e

se há de ser o espelho da vida real e uma lição para as plateias, fica sendo apenas uma fórmula caprichosa da fantasia poética, e uma distração sem ensino, nem exemplo, nem frutos perduráveis para as classes que poderiam aproveitar mais com este gênero de literatura.

O tom desalentador em relação ao teatro romântico português apresentado por Ernesto Biester e José Maria Andrade Ferreira, nos dois artigos publicados na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, gera uma indagação: houve, de fato, em Portugal, uma verdadeira dramaturgia romântica?

A resposta a esta questão, seguindo-se o pensamento de Duarte Ivo Cruz, é não. Isto porque o único e verdadeiro dramaturgo romântico da literatura portuguesa foi Almeida Garrett. Essa afirmação se sustenta pela

irregularidade que envolve a história do teatro em Portugal. Não há, no teatro português, uma linha clara de evolução, como também na qualidade dos autores, na capacidade de organização, na continuidade da sucessão de estilos, temas e ideologias. Será ainda essa irregularidade que permitirá afirmar que o teatro nasce com Garrett, em 1820, com sua *Mélope*, e atinge o apogeu em dois momentos – em 1838, com *Um Auto de Gil Vicente*, e em 1843, com a obra-prima *Frei Luís de Sousa*.

Em outras palavras, ainda seguindo o pensamento de Duarte Ivo Cruz, a dramaturgia do Romantismo português apresentará dois caminhos: teatro romântico e teatro ultrarromântico. Por teatro romântico, entenda-se um teatro inspirado na pátria, isto é, teatro de intervenção porque patriótico, voltado para as raízes nacionais e, por isso, historicista. Dentro dessa proposta romântica, o teatro garrettiano estaria comprometido com o esclarecimento da mentalidade pública. Se há um teatro que se preste a resgatar o nacionalismo adormecido, outro não é que o teatro histórico. A proposta historicista de Garrett redundou, todavia, no ultrarromantismo, porque seus seguidores, tomados pelo sentimentalismo exagerado, se afastaram dos princípios norteadores de uma literatura dramática portuguesa original e caíram no vazio dos enredos lacrimejantes e das peripécias imprevistas.

Para além dessa trajetória, Garrett foi, ao mesmo tempo, criador do teatro nacional e de uma estrutura teatral integrada. Em 1836, é criado o Conservatório Nacional de Arte Dramática, da Inspeção Geral dos Teatros e do Teatro Nacional e dos Concursos de Dramaturgia. Pode-se afirmar, portanto, que apenas Garrett assumiu, porque tinha claramente um projeto de restauração da cena nacional, o rigor do romantismo puro. O que de fato reinou no século XIX, nos palcos portugueses, foi o ultrarromantismo, às vezes travestido de teatro romântico. E se o fenômeno teatral se configura como o consórcio entre dramaturgia, cena, público e até a intervenção do Estado nesse processo, não houve, de fato, uma dramaturgia romântica em Portugal. Garrett surge como uma figura singular e sua visão estrutural acerca do fenômeno teatral levou-o a criar um instrumento adequado de estímulo e incentivo à

produção cênica. Seria justo culpá-lo, se os autores da época não estiveram à altura de tão necessária empreitada?

Por fim, vale acrescentar como o próprio Garrett refletiu acerca do teatro de seu tempo:

(...)E o destempero original de um drama *plusquam* romântico laureado das imarcescíveis palmas do Conservatório para eterno abrimento das nossas bocas! Lá de longe aplaude-se a gente com furor e esquece-se que fumou todo o primeiro acto cá fora, que dormiu no segundo e conversou nos outros, até à infalível cena da xacará, do subterrâneo, do cemitério, ou quejanda, em que a dama, soltos os cabelos e em penteador branco, endoidece de rigor o galã passando a mão pela testa, tira do profundo tórax os três ahs! do estilo, e promete matar o seu próprio pai que lhe aparecera, o centro perde o centro da gravidade, o barbas arrepela as barbas... e maldição, maldição, inferno!... – Ah, mulher indigna, tu não sabes que neste peito há um coração, que deste coração saem umas artérias, destas artérias umas veias – e que nestas veias corre sangue... sangue, sangue! Eu quero sangue, porque eu tenho sede, e é de sangue... Ah! pois tu cuidavas? Ajoelha, mulher, que te quero matar... esquartejar, chacinar! – E a mulher ajoelha, e não há remédio senão aplaudir... (2001, p. 155)

O excerto acima corrobora as ideias de Garrett acerca da dramaturgia portuguesa no século XIX, entre elas vale destacar, a premiação de peças ultrarromânticas pelo Conservatório criado por ele. Observe-se o quanto Garrett se detém nesse aspecto, apresentando os equívocos do teatro ultrarromântico, cujos cenários abusam de subterrâneos, de cemitérios, das interjeições Ahs!, das imprecções e do sangue. Estes expedientes geram “abrimento de bocas”, sono e descaso com o que se passa em cena e ilustram, em síntese, as principais estéticas teatrais no tempo de Garrett.

### **Bibliografia**

BARATA, José Oliveira. **História do Teatro Português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

BIESTER, Ernesto. Chronica Litteraria.- 31 de janeiro de 1862. **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**. Lisboa, terceiro anno, p. 548-552, abril. 1862.

BRAGA, Teófilo. **Garrett e os dramas românticos**. Porto: Chardron, 1905.

BUESCU, Helena Carvalho. (coord.) **Dicionário do Romantismo literário português**. Lisboa: Caminho, 1997.

CRUZ, Duarte Ivo. **História do Teatro Português: o ciclo do Romantismo**. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

FERREIRA, José Maria de Andrade. Achaques da nossa literatura dramática. **Revista Contemporânea de Portugal e Brasil**. abril, 1862.

GARRETT, Almeida. **Obras de A. Garrett**. Porto: Editores Lello e irmãos, 1966. volumes 1 e 2.

\_\_\_\_\_. **Viagens na minha terra**. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **João Caetano: o ator, o empresário, repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REBELLO, Luiz Francisco **História do teatro português**. 2. ed. Lisboa: Europa- América, 1968.

\_\_\_\_\_. **O teatro Romântico: 1838-1869**- Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2001.

SOUSA, Sílvia Cristina Martins de. **As noites do Ginásio. Teatro e Tensões Culturais na corte (1832- 1868)**: Campinas: Unicamp, 2002.

Recebido em: 25-abr Aprovado em: 30-jun
---