

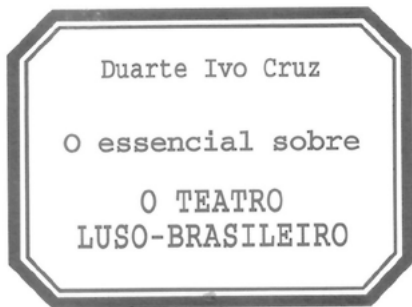
Duarte Ivo Cruz

O essencial sobre

O TEATRO
LUSO-BRASILEIRO

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

© **N** IMPRESA
NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.



IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

I

CONVERGÊNCIA E COINCIDÊNCIA

Existe uma convergência e interligação entre o teatro português e o teatro brasileiro, que obviamente nasce com as primeiras expressões de colonização, mas resiste ao processo político da independência do Brasil em 1822 e perdura pelo menos até às duas grandes rupturas do Modernismo num e noutro país — o Orpheu, em Portugal (1915), e a Semana de Arte Moderna de São Paulo, no Brasil (1922).

Com a circunstância, ainda, de nem um nem outro desses momentos culturais assumir características dominantes e determinantes na área específica do teatro, longe disso — o que também constitui, no mínimo, uma coincidência interessante.

Maior coincidência, ou mais clara convergência, surge na datação rigorosa da introdução do romantismo numa e noutra literatura dramática. Trata-se do ano de 1838, que viu estrear em Lisboa *Um Auto de Gil Vicente*, de Almeida Garrett (1799-1854), e publicar no Rio de Janeiro *António José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882). A seu tempo veremos melhor esta

simultaneidade, com os respectivos antecedentes: mas a convergência estética e a coincidência cronológica funcionam como símbolos e expressão de uma simbiose cultural que, repita-se, no teatro durará até pelo menos o início do século xx.

Ora bem: a contrapartida situa-se, paradoxalmente, em certa autonomia que, mesmo nas origens mais remotas, também marcou o teatro produzido no Brasil. O período colonial, matriz da História comum, foi rico na produção de textos e de espectáculos, o que desde logo, de certo modo, singulariza a cultura do Brasil da cultura metropolitana, até porque, pelo menos no teatro, as condições de criação das primeiras manifestações teatrais são marcadas pela cultura e pela sociedade locais.

Em qualquer caso, tanto no Brasil como aliás na América Hispânica, a matriz da implantação da criação teatral surge definida por três vectores convergentes: a missão, designadamente pela Companhia de Jesus, a influência óbvia do teatro das metrópoles, que em Portugal assume ligações directas à escola vicentina tardia, e, como dissemos, a tradição cultural das sociedades locais e a necessidade de impor a própria colonização através da expressão dramática.

MISSIONAÇÃO E TEATRO

De facto, no Brasil e em toda a América Latina, o teatro surge vinculado e veiculado através da obra da missão-

nação franciscana e jesuíta. Com a diferença de que os Espanhóis encontram, do lado de lá do Atlântico, formas próprias de espectáculo consideravelmente adiantadas.

Espectáculo, em rigor, ou, se quisermos, uma espécie de encenação ritual, é posto em cena, diga-se assim, por Pedro Álvares Cabral, em Abril de 1500, no primeiro contacto com os índios tupis. A admirável descrição de Pêro Vaz de Caminha denota uma noção de autoridade espectacular totalmente compatível com o entendimento harmonioso e pacífico desse encontro histórico entre as culturas: «O Capitão, quando eles entraram, estava sentado numa cadeira e uma alcatifa aos pés por estrado; e bem vestido com um colar de ouro muito grande no pescoço. [...] E nós outros, que aqui com ele íamos, sentados no chão pela alcatifa.»

Veja-se a cenografia da autoridade natural do capitão. Curiosamente, Hernan Cortez utiliza o mesmo método para se impor, pelo prestígio da autoridade, a um Moctezuma ainda por cima convencido de que os Espanhóis têm origem divina...¹

E a celebração da primeira missa provocou, sempre segundo o precioso testemunho directo do escrivão da Armada de Pedro Álvares Cabral, a curiosidade de índios — espectadores face ao ritual sagrado... Em 1816, Vítor Meireles haveria de fixar num quadro célebre, intitulado precisamente *Primeira Missa no Brasil*, esse formidável momento de convergência cultural e espiritual.

Mas não se trata aqui, obviamente, de teatro. Esse viria mais tarde, com a missionação jesuíta. Os autos do Padre Manuel Anchieta (1534-1597) constituem, a partir de 1567, o grande momento documentado e estruturado da iniciação dramática no Brasil. Mas nem sequer serão as primeiras manifestações de texto e de espectáculo teatral. Serafim Leite assinala textos e espectáculos anteriores: um *Diálogo sobre a Convenção dos Gentios*, de 1557, da autoria do Padre Manuel da Nóbrega (1515-1570), e ainda um *Auto de Santiago*, representado em 1564, e outros textos dispersos, de autores desconhecidos ou mais ou menos obscuros, entre eles Bento Teixeira, autor do poema «Prosapopeia» (1601) e de duas comédias, *Lázaro Pobre* e *O Rio Avarento*, que se perderam².

Mas, muito embora, cabe ao Padre Anchieta a glória de ter introduzido no Brasil, a partir de textos originais, uma dramaturgia coerente e consistente.

E o mais curioso é que Anchieta concilia, no plano especificamente dramático, a ingenuidade já retardada da escola vicentina — o que Teófilo Braga chama de «escola vicentina no Brasil»³, com a solene tradição do teatro jesuíta.

De notar que Gil Vicente, na *Farsa dos Almocreves* (1526), faz uma referência ao Brasil: «Quando fordes namorado, / vireis a ser mais profundo, / mais discreto e mais subtil, / porque o mundo namorado / é lá, senhor, outro mundo / que está além do Brasil.» Entretanto, no ponto de

vista dramaturgico, os autos de Anchieta, para lá da originalidade e força criacional, têm o valor acrescentado da sua profunda penetração no meio social e cultural de índios e colonos, numa funcionalidade missionária que sobreleva a dimensão dramaturgica e o valor documental: escritos em português, em castelhano e em tupi-guarani, constituem uma notabilíssima dramatização de usos e costumes, numa perspectiva religiosa e moral, certamente de grande eficácia e qualidade artística. Nem de outra forma se processaria esta aculturação da imponente tradição do teatro neo-latino da Companhia de Jesus, transferida para o Brasil do século XVI.

A tabela dos autos de Padre Anchieta não é definitiva. Uma tentativa de fixação cronológica que efectuámos conduziu à seguinte relação:

- 1) *Auto da Pregação Universal*, que certos autores identificam com o «Recebimento que fizeram os Índios de Guarparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte». Em qualquer caso, restam extractos escritos em português e em tupi, fixáveis entre 1567 e 1570, o que daria primazia nesta tábua dramaturgica;
- 2) *Auto do Dia da Assunção*, escrito em tupi, cerca de 1579;
- 3) *Na Festa de São Lourenço*, trilingue, escrito cerca de 1583;

- 4) *Na Festa de Natal*, trilingue, versão simplificada da anterior;
- 5) *Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens*, em português;
- 6) *Auto dos Mistérios de Nossa Senhora*, em tupi;
- 7) *Visitação de Santa Isabel*, de 1595, em castelhano;
- 8) *Auto da Vila de Vitória*, em português e castelhano;
- 9) *Na Aldeia de Guaparim*, 1597, em tupi;
- 10) Diversas poesias dramatizáveis ⁴.

Se a forma é muito próxima de um teor vicentino retardado, o conteúdo tem algo das histórias medievais, quanto mais não seja na dialéctica maniqueísta dos «bons» e dos «maus». Os «maus» tanto podem ser demónios, como colonos pecadores, como índios infiéis: estes têm nomes tamoios, tribo que se aliava aos franceses nas tentativas de expansão da «França Austral». Os pecados surgem misturados com maus hábitos sociais: «bebida cauim», curandeirismo, poligamia (*Na Festa de São Lourenço*); as virtudes são também materiais: a Virgem Maria «afasta as enfermidades /, febres, disenterias» (*Auto do Dia da Assunção*); criticam-se os espanhóis da província do Prata na pessoa de um «embaixador fanfarrão» (*Auto da Vila de Vitória*); e por aí fora...

Importa ainda referir que a escola vicentina, na pessoa de Baltasar Dias (séculos xv-xvi), está na origem de um dos mais curiosos movimentos de transposição do teatro. Na verdade, os «autos» do madeirense Baltasar Dias viajarão no ciclo da cana-de-açúcar, primeiro para São Tomé e Príncipe (*Tchiloli, Auto de Floripes*) e daí para o Brasil, num movimento que originou os autos religiosos ainda hoje representados no Nordeste, e, num registo contemporâneo, as peças de Ariano Suassuna ou João Cabral de Melo Neto.

II

EXPANSÃO DO TEATRO CLÁSSICO

Entretanto, desenvolveu-se no Brasil um movimento de expansão da actividade teatral verdadeiramente impressionante para a extensão do território e para a inacessibilidade do seu interior.

A marca religiosa manter-se-á em grande parte ao longo dos séculos xvii e xviii. Desde logo, na tradição jesuíta, de que seriam exemplo, na sequência do teatro do Padre Anchieta, os diálogos em linguagem indígena da autoria do próprio Padre António Vieira (1608-1697), ou os três Autos Sacramentais de um seu sobrinho, Gonçalo Cavalcanti de Albuquerque (1639-1725), natural da Bahia, ou um *Auto de São Francisco Xavier*, representado na Bahia e no Maranhão, ou ainda um *Diálogo de Ave-Maria*, do Padre Álvaro Lopo, e a peça do jesuíta português Luís Figueira (1578-1643), denominada *Diálogo da Igreja Nova do Maranhão*, ou do brasileiro José Borges de Barros (1657-1719), *A Constância em Triunfo*, ou ainda Tomás do Canto (1668-1715), Francisco Xavier de Santa Teresa (1676-1737) e Salvador de Mesquita (1647-?). E podíamos alinhar ou-

tros autores de peças perdidas, bem como as notícias referentes a iniciativas teatrais, teatros e salas de ópera, um pouco por toda a vastidão daquele território imenso e essencialmente povoado ⁵.

Dois casos merecem referência especial. Um deles, Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), foge à cultura luso-brasileira, nas duas comédias que escreveu em castelhano, *Hay Amigo para Amigo e Amor, Enganos e Celos*, de clara influência do «Siglo de Oro», como dá notícia detalhada Décio de Almeida Prado ⁶.

O outro autor é António José da Silva, o Judeu (1705-1739), em relação ao qual não é legítimo nem necessário pôr em causa a sua total integração na cultura teatral portuguesa — expressão plena da convergência teatral luso-brasileira.

Sabato Magaldi faz uma análise de certo modo cruzada destes dois dramaturgos. E é generoso na apreciação da dramaturgia castelhana de Botelho de Oliveira, reconhecendo que «as duas peças assemelham-se mais a exercícios literários feitos por alguém que tinha um certo gosto mas pouco espírito criador». Mais interessante é a análise da obra de António José da Silva. Assinala que «alguns críticos de autoridade, a cuja frente se encontra Sílvio Romero, procuram definir como brasileira a natureza do lirismo de António José». Mas, acrescenta Magaldi, «não conseguimos, num cômputo final, reconhecer que os possíveis laivos nacionais superam o campo alienígena da obra». Dando de

barato que o «alienígena» é português, Sabato reconhece, no final, que as peças do Judeu «nada têm a ver com a nossa realidade»⁷. Consequência da própria biografia, no que teve de bom e mau... De notar, porém, que nas *Gueras de Alecrim e Mangerona* (1737) a personagem D. Lançerote, cujas sobrinhas há que casar, é «aquele mineiro velho que veio das Minas no passado» e que é «suposto tenho corrido muito mundo». Mineiro, isto é, de Minas Gerais, é aliás também o «compadre Artur Bigodes», do *Teatro Novo*, de Correia Gração, que encontraremos adiante.

ÁRCADES E OUTROS

O século XVIII representa em Portugal o apogeu de uma actividade dramática definida em três áreas: a ópera, de que não cuidaremos, o teatro erudito das Arcádias e o «teatro de cordel». Qualquer destes movimentos se expande para o lado de lá do Atlântico e se prolonga até às respectivas iniciações românticas, ambas, como vimos, formalmente em 1838.

De qualquer maneira, a Arcádia Lusitana, fundada em Lisboa em 1757, de certo modo consagra a convergência teatral luso-brasileira, na sequência, aliás, de movimentos homólogos desde o século XVII em Portugal e posteriormente no Brasil: lembre-se por todos a Academia Brasileira dos Esquecidos, fundada em Salvador em 1724.

A Arcádia Lusitana tem membros e temas brasileiros, incluindo o «torna-viagem» Artur Bigodes, no *Teatro Novo* (1776), de Correia Garção (1724-1773): «mineiro», isto é, regressado de Minas Gerais, onde fez fortuna «passando tantos dias / por morros, por incultas fragas / talvez comendo carne de macacos». Falamos nele a propósito do mineiro D. Lancerote do Judeu.

Mas há algo de tragédia no cruzamento dos membros da Arcádia no contexto da marcha histórica dos dois países. Árcades do Brasil foram Alvarenga Peixoto (1744-1793), Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) e Tomás António Gonzaga (1744-1810). Cláudio encenou um drama alegórico, *O Paranaso Obsequioso* (1768), cena musical entre Apolo, Mercúrio, Calíope, Clía, Tália e Elpómene, onde se cita e elogia «a fereza do Brasil». E Alvarenga Peixoto terá escrito o drama *Eneias no Lácio*. Tomás António Gonzaga, nas célebres *Cartas Chilenas*, de obscura origem, alude às festividades ocorridas no Brasil por ocasião do casamento do futuro D. João VI com D. Carlota Joaquina: «Nos teatros, os três mais belos dramas se estrepam.»

Garrett elogiou os árcades brasileiros: no *Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa* (1816-1826) defende uma expressão própria da literatura no Brasil a partir de Cláudio Manuel da Costa e dos companheiros, lamentando curiosamente um excesso da influência portuguesa. «A educação europeia apagou (nos poetas brasileiros)

o espírito nacional: parece que receiam de se mostrar americanos [...] quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintassem os seus painéis com as cores onde os situaís.»⁸

O verdadeiro drama dos árcades está, entretanto, nos seus destinos políticos e existenciais. António Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), magistrado de profissão e autor de uma comédia interessante, *O Falso Heroísmo* (1775), e de obras dramáticas menores, procede ao julgamento dos seus companheiros árcades ou afins, envolvidos na Inconfidência Mineira: e fê-lo com «a fereza do Brasil» (ou, neste caso, de Portugal) que Cláudio, noutra contexto, referiu...

De qualquer maneira, toda esta matriz teatral é portuguesa e reparte-se por uma razoável produção dramática, mas sobretudo por uma vastíssima produção operística, a partir de elencos luso-brasileiros. J. Galante de Sousa e L. Hessel e G. Raeders procedem a levantamento exaustivo e detalhado dessa actividade, espalhada pela imensa geografia brasileira. Um bom exemplo é o *Drama Recitado no Theatro do Pará [...] em aplauso do Fausto Nascimento da Sua Alteza Real a Sereníssima Princesa da Beira e Presuntiva Herdeira da Coroa de Portugal*, da autoria de José Eugénio de Aragão e Lima, editado em 1796⁹. Mais concretamente, Laffayette Silva, citando uma *Crónica dos Tempos Coloniais*, de Velho da Silva, dá-nos notícia pitoresca de uma das primeiras companhias do Rio de Janeiro, organizada pelo português Manuel Luís Ferreira, o

qual, a partir de 1770, faz construir e explora uma popular sala de espectáculos; este teatreiro luso-brasileiro «era de estatura um pouco acima do comum, um tanto vultosa e achavascada, de ventre proeminente que ele procurava contrair o melhor que podia e, como tinha aprendido a dançar, andava com os pés voltados em quarta posição na ordem coreográfica e procurava no andar, nos movimentos e nos gestos uma certa graciosidade que o tornava sobremaneira ridículo».

E o elenco desta companhia: «José Inácio da Costa, conhecido pelo Capacho, fluminense e de cor, de estatura ordinária. Tinha veleidades poéticas. Improvisava e escrevia versos com chiste e era dotado de prodigiosa memória. Foi mais tarde Sargento-Mor do Terço dos Homens Pardos e teve a comenda da ordem de São Tiago de Espada; a Lapiña, igualmente fluminense, atriz e cantora, com voz de contralto, muito admirada em Lisboa, quando ali esteve.»¹⁰

Esta descrição faz-nos lembrar um personagem igualmente pitoresco, de nome parecido, que, deste lado do Atlântico, quase ao mesmo tempo, preenchia idêntica função teatral. Como escrevemos, a propósito do teatro de cordel, tantas e tantas vezes exportado para o Brasil, registre-se, como produtor característico o verdadeiro homem de teatro que foi Nicolau Luís da Silva, de impreciso contorno biográfico.

Sabe-se que viveu na segunda metade do século XVIII e vários homónimos «disputam» a paternidade desta espan-

tosa máquina teatral: centenas de títulos, uma azáfama permanente de alimentação do Teatro do Bairro Alto, com adaptações, traduções, versões — e uma única, indiscutível, obra original: *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes*, editada no «cordel» em 1783.

Inocêncio transcreve, do *Dicionário Biográfico Crítico*, de José Maria Costa e Silva, um retrato curioso de Nicolau Luís. De acordo com essa fonte, tratar-se-ia de um antigo mestre-escola: «Morava no fim da rua da Rosa, toucado com uma cabeleira de grande rabicho, que ninguém viu na rua senão embuçado em capote de baetão de toda a roda, notável pelo desalinho e desmazelo do seu vestuário, trazendo consigo um grande cão de água, que o acompanhava sempre, e sorvendo repetem pitadas de simonte com toda a placidez e majestade catedrática...»¹¹

Nicolau Luís é representado no Brasil, e com ele tantos autores e peças «de cordel».

Por seu lado, Manuel Luís desembarca pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1770, integrado numa companhia portuguesa dirigida por António José de Paula, o qual, regressado a Lisboa, conseguiu em 1800 autorização de D. Maria I para as personagens femininas serem representadas por actrizes. Esta autorização não será definitiva, mas a verdade é que se vive em Portugal, nesta época, o delírio da ópera e do teatro de cordel. Viajantes como Roeders, Beckford e tantos mais deixam-nos testemunho pitoresco dessa actividade. William Beckford, designadamente,

alude no seu *Diário* a um «Caldas o poeta» que «se desentranhou numa torrente de inflamados versos [...] em rimas extraordinariamente harmoniosas»¹². A cena passa-se em 29 de Outubro de 1787 e tanto pode referir-se ao brasileiro Padre António Pereira de Sousa Caldas (1762-1814) como, mais plausivelmente, ao também brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), fundador da Nova Arcádia e autor de textos dramáticos para óperas, designadamente *Os Viajantes Ditosos* (1790), com música de Marcos Portugal, e *A Saloia Enamorada* (1793) e *A Vingança da Cigana* (1794), ambas com música de Leal Moreira, sendo a última «notável pelo engenho dramático e pela graça e conteúdo humano dos seus personagens», como escreveu Manuel Ivo Cruz¹³.

III

A CORTE NO BRASIL

A ida da corte portuguesa para o Brasil, em 1807, desencadeou um surto de desenvolvimento cultural muito assinalável, e isto não só no Rio de Janeiro como em todo o país. Mas, curiosamente, a produção dramaturgica propriamente dita, a partir de originais, autores e enredos de raiz brasileira, não acompanha o movimento, pelo menos ao mesmo nível — e não se fala em qualidade... Note-se que o repertório português nem sempre é o melhor, longe disso. Continua-se, de um lado e do outro do Atlântico, em pleno ciclo do «teatro de cordel».

Nomes referenciais da época, como o próprio Judeu, mas também o de António Xavier Ferreira de Azevedo (1784-1814), autor consagrado da comédia *Manuel Mendes*, ou João Baptista Gomes (?-1803), autor da *Nova Castro*, ou José Luís Baiardo (1776-?), ou José Agostinho de Macedo (1761-1831), que encontraremos adiante, alternam com autores anónimos, em textos ligados ao Brasil — por exemplo, *O Criado Astuto ou o Mineiro Fingido*, ou *Os Malaquecos ou os Costumes Brasileiros*, e ainda com peças

mais ou menos adaptadas de Goldoni, Maffei, Calderon ou Lope de Vega.

Entretanto, são escassos e pouco representativos os autores locais, como Camilo José do Rosário Guedes (1780-1846), nascido em Lisboa mas falecido no Rio, cuja peça *O Dia de Júbilo para os Amantes da Liberdade ou a Queda do Tirano* teve um contexto político de que ouviremos adiante falar; ou o português António Ladislau Monteiro de Baena (1781-1850), ou ainda o brasileiro nato Luís Alves Pinto (1719-1789), cuja comédia *Amor mal Correspondido* (1780) ainda era representado cinquenta anos depois. Perdeu-se o texto, mas ficou o argumento, totalmente irrepresentável, com os amores de Florisbelo, senhor da Albânia, e Clarinda, perseguida por Truante, «tirano da Grécia», que troca o dito pelo seu aliado Celauro, mas que depois «se quer tornar a Florisbelo»; este, porém, vence-os e obriga-os a casar!

Ora bem: este tom elegíaco alinha claramente com o modismo dos chamados «elogios dramáticos», que entre nós proliferaram e foram também populares na Brasil. Eram textos alegóricos feitos por ocasião de fastos régios ou de repercussão nacional. O nosso conhecido Manuel Luís fez representar no Rio, em 1810, um drama intitulado *Triunfo da América*, por ocasião do casamento da infanta D. Maria Teresa com D. Pedro Carlos de Bourbon.

Na estreia desse espectáculo, o poeta José Elói Ottoni (1764-1851), ele próprio autor de um drama sobre Bocage,

recitou, da sala, um soneto alusivo¹⁴. Isto em tudo faz lembrar uma intervenção espontânea de Garrett, presenciada e descrita pelo marquês da Fronteira no Teatro de São Carlos, em Lisboa, por ocasião da Revolução de Setembro de 1820: «Foi numa dessas noites de grande entusiasmo que, estando na plateia geral, vi pôr-se de pé sobre um dos bancos um jovem, elegante pelas suas maneiras, duma fisionomia simpática e *toilette* apurada, um pouco calvo, apesar da pouca idade, o qual, pedindo silêncio aos que o rodeavam, disse: 'À liberdade.' E recitou uma bela ode que foi estrepitosamente aplaudida. Perguntando-se com curiosidade, tanto nos camarotes como na plateia, quem era o jovem poeta: ele próprio satisfez a curiosidade, dizendo chamar-se Garrett.»¹⁵

Tinha 22 anos.

E vale a pena transcrever a descrição que Debret nos deixou na sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* desta prática de «elogios dramáticos», que, repita-se, teve em Portugal cultores tão ilustres como o próprio Bocage, aliás representado no Brasil, e, em geral, toda a geração árcade. Diga-se a propósito que as Academias e Arcádias brasileiras, ao contrário das portuguesas, não têm qualquer expressão teatral de relevo.

Diz então Debret: «Nessas circunstâncias, também, o estro dos poetas nacionais, sempre pródigo em louvores exagerados, parecia ainda insuficiente ao orgulho do soberano, habituado a vir quatro ou cinco vezes por ano ao

teatro, sujeitar-se de bom grado ao fogo ininterrupto das metáforas ousadas que formam esse prólogo dialogado bastante longo e que se intitula francamente Elogio [...]: ‘Do Eterno sobre ti os dons sagrados / vão ser cópia tanta deramados, / que de estrelas a noite é menos cheia, / menos tem o oceano de grãos de areia.’ [...] Esse longo e monótono diálogo é entretanto realçado, no fim, com coros e danças em um último quadro: apoteose em que brilha o retrato do soberano no Olimpo, recebendo o incenso dos mortais representados pelo corpo de bailados. Mais tarde, o director do Teatro Real do Rio de Janeiro, também de nacionalidade portuguesa, desejoso de atender ao gosto de D. João VI, regalava-o ainda, antes do Elogio, com mil improvisações poéticas declamadas por autores espalhados pela sala. Esse assalto de espírito, que para o prazer do Rei durava às vezes mais de cinco quartos de hora, enfadava impunemente todo o resto do auditório.»¹⁶

Exemplo típico desta prática e com ligações directas ao Brasil surge nos elogios dramáticos e dramas alegóricos do português Francisco José Bingre (1763-1856).

Vanda Anastácio reconhece-lhe, entre outros méritos, o sentido da actualidade política, e designadamente no que respeita à «regência de D. João VI, a sua fuga para o Brasil, e conseqüente subalternização dos interesses metropolitanos, a aclamação do soberano, a proclamação do Reino Unido de Portugal e Brasil»...¹⁷ Justamente: o drama alegórico *À Glória do Reino Unido* (1817) descreve, de forma

hoje teatralmente inaceitável, a vitória de «Portugal» e da «América» (isto é, Brasil) unidos pela coroa de D. João VI, sobre a «Discórdia», com o beneplácito de Febo!

Maior sucesso e muito mais qualidade teve a música, inclusive pela vinda para a corte de Marcos Portugal (1762-1830), chegado do Rio de Janeiro em 1811.

Aí encontrou o grande compositor brasileiro Padre José Maurício (1767-1830). A guerra que lhe moveu é a expressão musical dos conflitos que por esta época surgiram também entre actores vindos de Lisboa e actores nascidos no Brasil ¹⁸.

UM «TEATRO DECENTE»: SALAS E COMPANHIAS

Em 1808, o Rio estava mal servido de teatros, pois a chamada Casa da Ópera, do nosso conhecido Manuel Luís, deixava a desejar. Em 1810, o futuro D. João VI, então ainda príncipe regente, assina um decreto onde ordena que se construa no Rio de Janeiro «um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os mais Estados. Fui servido encarregar ao Dr. Paulo Fernandes Viana, do meu Conselho e Intendente-Geral da Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele se erigir e con-

servar sem dispêndio das Rendas Públicas e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave mais os Meus Fiéis Vassallos, a quem antes desejo aliviar de toda ela: [...] principalmente se Eu houvesse por bem de tomar o dito teatro debaixo de Minha protecção e de permitir que com relação ao Meu Real Nome se denominasse o Teatro Real de São João. Querendo corresponder ao amor que assim mostram à Minha Real Pessoa e com que tanto se distinguem nesta acção. Sou servido honrar o dito Teatro com a Minha Real protecção e com a pretendida invocação, aceitando, além disso, a oferta que por mão do mesmo Intendente faz Fernando José de Almeida de um terreno a este fim proporcionado que possui defronte da Igreja da Lampadosa»¹⁹.

Este Fernando José de Almeida, conhecido como Fernandinho, era português e, curiosamente, cabeleireiro de profissão, como o era também o nosso dramaturgo árcade Domingos dos Reis Quita (1728-1799) ou o empresário brasileiro Manuel Luís, de que tanto já falámos. O «teatro decente» é inaugurado em 1813 por uma companhia dirigida por Mariana Torres, «a mais famosa actriz do primeiro quartel do século passado», no dizer de Jorge de Faria, aqui citado por Décio de Almeida Prado, o qual recorda ainda nomes de actores portugueses, entre eles Victor Porfírio Borja, com grande destaque na época²⁰.

Maria Beatriz Nizza de Silva recolhe diversa documentação, extremamente interessante, acerca dos hábitos tea-

trais da época. Assim, em 1809, o intendente-geral da Polícia do Rio proíbe «assobios, gritos, pateadas e outros confrontos iniciais» na Casa da Ópera. O Teatro de São João era «decente» e enorme: 1020 espectadores com 112 camarotes. A frequência dos teatros não seria das melhores.

Em 1812, o conde dos Arcos regulamentou com rigor não só a assistência, como também o próprio traje dos espectadores: «Como os indivíduos que se apresentam em veste ou jaqueta são, ou fingem ser, da última classe da nação, e razão devem estes ceder o lugar às outras classes primeiras, quando se trata de objectos de mero luxo, como são os espectáculos. É em consequência proibida nos dias de gala entrada neste teatro a todos que não se apresentarem com aquela decência que geralmente se julga como um sinal que distingue a ordem, e até mesmo a educação do indivíduo.»²¹

No Teatro de São João cantou-se também muita ópera. Recorda Luís Norton que em 1821 o então conde de Palmela reconhecia que no Rio falta «gente branca, luxo, boas estradas», mas considera «o país encantador, cheio de lugares deliciosos». E quanto à ópera, não era «de todo péssima»...²²

A presença das companhias portuguesas assumiu cariz político no contexto da partida de D. Pedro para Lisboa, em 13 de Abril de 1831. O Brasil fica entregue a um Conselho de Regência durante a menoridade de D. Pedro II, com 5 anos. Ocorreu então, no meio teatral, uma cli-

vagem entre brasileiros natos e portugueses. A menos de um mês após o embarque de D. Pedro, estreia no Rio o já referido «drama liberal» com o programático título de *O Dia de Júbilo para os Amantes da Liberdade* ou a *Queda do Tirano*, de Camilo José do Rosário Guedes, o qual, não obstante ter nascido em Lisboa, assumiu as dores da recente e ainda pouco clara independência. Inclusive, o espectáculo de estreia foi precedido de um «hino», com letra de um tal desembargador Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva e música de Francisco Manuel da Silva, em que trata mal os Portugueses. Cria-se então um manifesto mal-estar entre companhias e actores portugueses e os actores brasileiros que na altura começam a afirmar-se e ganham estatuto de grande nível profissional e artístico com João Caetano (1808-1883), que adiante referiremos. Em 1831, porém, a questão envolveu frequentes conflitos e confrontos físicos, de tal forma que, lembra J. Galante de Sousa, por ocasião da estreia do referido *Tirano*, o actor português José Joaquim de Barros faz publicar na imprensa um comunicado em que esclarecia que «para bem do drama é que se prontificava a fazer semelhante papel, pois que seus sentimentos eram inteiramente opostos ao que se viu obrigado a fazer em cena»...²³

O «teatro decente» de D. João VI foi o primeiro de mais quatro que, no mesmo lugar, marcaram até hoje, com nomes diversos, a vida teatral do Rio de Janeiro.

A sua inauguração, em 1813, fá-lo anteceder o nosso D. Maria II nada menos do que trinta e três anos. Até 1843,

com efeito, os principais teatros de Lisboa, a saber, o do Salitre, o do Bairro Alto e o da Rua dos Condes, eram tudo menos «decentes». O Padre José Agostinho Macedo (1761-1831) descreve desta forma um espectáculo no Teatro do Salitre: «Feridos que sejam os tímpanos dos assistentes por uma, segundo o costume, desafinadíssima gaitada de rabeça, engrossada a atmosfera teatral com o denso e fedorento vapor de sebo e azeite de peixe, ao som de agudo apito, como se aquilo fosse alcateia de Ermitões de Charneca, vai o pingado esfarrapado pano acima, em que eternas teias de aranha formam ou barambases ou bambolinas; aparece engasgada actriz com um olho na frisa tal, outro no banco tal, outro botado à plateia tal, e outro lá para onde a ela lhe parece. Abre a boca, depois de abrir primeiro o alambazado ponto, que grita mais do que ela, olha para ela, que já faz com os escarnados braços, sem ter proferido palavras...»²⁴

Ora precisamente: José Agostinho de Macedo, dramaturgo estilo «neo-árcade», polemista cruel e político truculento, deixou cerca de dez peças de certo modo mais interessantes pelo temário do que pela estrutura dramática, apesar de tudo melhor do que o habitual na época. Mas, em qualquer caso, salienta-se aqui o drama *O Vício sem Máscara ou o Preto Sensível*, publicado postumamente em 1836, e que se ocupa do problema do escravagismo e da abolição no Brasil, no que se antecipa a toda a movimentação poética do romantismo brasileiro.

Fernando Cristóvão descreve e analisa a obra do ponto de vista dramático, mas sobretudo do ponto de vista ideológico, referindo designadamente que «o dramaturgo recorre a outro tipo de argumento que no Romantismo, então a despontar, possuía junto do público notável força persuasiva: ele era um sensível, alguém capaz de sentimentos nobres, onde habitava a grandeza de alma»: até porque Portugal é «ditosa Terra que é pátria das sensíveis almas»²⁵.

IV

A MARCA DE GARRETT

Tudo isto constitui, efectivamente, a predisposição e a sinalização da revolução romântica que eclodiria no teatro português e brasileiro rigorosamente no mesmo ano de 1838.

Encontramos de facto uma poderosa marca de Garrett na eclosão ou, pelo menos, no desenvolvimento do romantismo no teatro brasileiro. E isto, repita-se, não obstante as peças iniciáticas do movimento, em Portugal e no Brasil, serem simultâneas, de tal forma que, como veremos, se discutiu qual delas influi na outra... Muito embora, a geração romântica brasileira assume a influência de Garrett. Aliás, esse reconhecimento vai ao encontro da perspectiva autonomista, quase indigenista, que Garrett reconhece, por sua vez, à poesia brasileira: vemo-lo no *Bosquejo da Poesia e da Língua Portuguesa*, obra escrita em 1816 e rescrita em 1826, portanto anterior à afirmação plena do romantismo nas duas literaturas convergentes.

Mas no que respeita ao teatro, também encontramos sinais claros de convergência na fase pré-romântica de uma e outra. Em Portugal, autores hoje esquecidos, como João

Baptista Gomes (?-1803), Manuel Caetano Pimenta de Aguiar (1765-1832), José Anselmo Correia Henriques (1778-1813), António Xavier Ferreira de Azevedo (1784-1814), Manuel Rodrigues Maia (?-1804), estes mais tarde representados no Brasil, ou o próprio Garrett da *Méropé* (1819) e do *Catão* (1821), apontam já sinais de inquietação pré-romântica.

Ora, esses mesmos sinais — sentimentalidade, predomínio do amor e da paixão, conflito e mobilidade social, sentido da realidade económica — encontramos-los também no Brasil em autores como, designadamente, Luís António Burgain (1812-1877), franco-brasileiro nascido no Havre, por coincidência cidade onde Garrett haveria de amargar um dos seus exílios, autor de uma dezena de dramas, muitos deles de tema histórico e, desses, grande parte de tema português. Assim, em 1837, o actor João Caetano, cuja actividade estudaremos adiante, estreou *A Última Assembleia dos Condes Livres e Glória e Infortúnio ou a Morte de Camões*, a que se seguiriam, entre outros, *Três Amores ou o Governador de Braga* (1842) e *Pedro Sem, que já Teve e já não Tem* (1837), todos eles de tema inspirado muito livremente na História de Portugal.

Mas o facto de, cronologicamente, algumas destas peças antecederem a estreia, em 1838, de *António José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, não rouba prioridade estética e doutrinária a esta grande tragédia romântica, verdadeira iniciação do romantismo teatral

brasileiro, no mesmo ano em que, com *Um Auto de Gil Vicente*, Garrett inicia o romantismo teatral português.

Vamo-nos deter um pouco neste curioso sinal de convergência, a qual não se limita, note-se, à coincidência do ano de estreia.

E não fica por aí o cruzamento das duas iniciações: ambas derivam do conhecimento directo do movimento romântico colhido em França. Ambas reflectem a influência de Vítor Hugo e a doutrina do Prefácio do *Cromwell*, ambas procuram um tema «nacional» e encontram-no na figura e na obra de dramaturgos referenciais; enfim, ambas combatem o estrangeirismo no teatro.

Estas coincidências significam um dos mais claros sinais de convergência estética e cultural. Sabato Magaldi defende a prioridade da peça brasileira.

Garrett teria colhido inspiração directa em Magalhães: a peça deste é estreada no Rio em 13 de Março de 1838, a daquele, em Lisboa, em 15 de Agosto do mesmo ano²⁶. Ora não há o menor sinal dessa influência, baseada aliás numa antecipação que mal daria para atravessar o Atlântico... Nem as peças se assemelham na forma ou no tema, excepto no facto de ambos irem buscar à mesma fonte a influência de estilo e de mentalidade. Aliás, até se pode aqui lembrar novamente que Garrett, no *Bosquejo*, concede à literatura brasileira, pela primeira vez, um sentido consistente de autonomia.

Este reconhecimento exógeno, de que Garrett foi pioneiro, só será assumido pela cultura brasileira, segundo Alceu Amoroso Lima, em 1831, com a publicação do *Parnaso Brasileiro*, de Cunha Barbosa (1780-1846), «primeira tentativa de reunir o que a tradição oral, ou os apócrifos esparsos, haviam conservado ou iam conservando da actividade literária nacional»²⁷.

Aliás, todos estes dramaturgos românticos do Brasil viveram directa ou indirectamente com Garrett e revêem-se na sua obra e influência. Podemos imaginar então o que seria esse processo de convergência e influência recíproca se se tivesse concretizado a nomeação de Garrett para a Legação de Portugal no Rio de Janeiro, cargo que não ocupou.

Gomes de Amorim, que adiante referiremos como dramaturgo, conta que o marquês de Loulé, ao tempo ministro dos Negócios Estrangeiros, teria escrito a Garrett, em 1 de Janeiro de 1836, uma carta particular, onde se afirmava que «se a Vossa Senhoria convier, irá substituir no Rio de Janeiro Joaquim António de Magalhães, na mesma graduação em que ele se acha; mande-me quanto antes resposta sobre este objecto». Amorim acrescenta, porém, que Garrett terá considerado a proposta como «castigo e não prémio», o que não parece exacto... mas quem ficou a perder foi a cultura luso-brasileira!²⁸

Muito embora: nesta fase de arrancada do romantismo no teatro brasileiro, iremos encontrar Garrett em numero-

sas situações — de amigo pessoal a figura tutelar: e não só na dramaturgia, como adiante se verá.

GONÇALVES DE MAGALHÃES:
DE GIL VICENTE A ANTÓNIO JOSÉ

Ora bem: reconheça-se, para quem queira proceder à acareação da qualidade, que *Um Auto de Gil Vicente* é uma peça muito mais estruturada e muito mais moderna, mesmo nas fragilidades das suas derrapagens de estilo, do que o *António José*. Se no drama de Garrett a história é de por-menor, no de Magalhães é perfeitamente inconsistente. Se naquela os efeitos de dramalhão surgem aqui e ali, sobretudo no suicídio espectacular da última cena, nesta os truques ultra-românticos da carpintaria teatral descaracterizam a contenção romântica que Garrett raramente perde. A figura de Frei Gil, na peça de Magalhães, é pintada a grosso, a morte de Mariana no momento da prisão de António José é hoje difícil de aceitar, a linguagem ingrata, por exemplo, o monólogo do protagonista, preso, na cena 1 do acto v, e o final, sem desmerecer da qualidade do verso, como que resume a ingratidão dos excessos estilísticos.

E o evocado «assunto nacional» em torno do Judeu, como mote e fundamento histórico e ideológico da peça, surge hoje no mínimo discutível. Flávio Aguiar lembra que «naquele começo do Brasil independente, o facto de ter

nascido no Rio de Janeiro era suficiente para torná-lo símbolo da pátria oprimida pelo jugo da metrópole»²⁹.

Ainda assim: trata-se pelo menos de assunto luso-brasileiro, ideológica e literariamente ao nível da grande obra e pensamento do autor.

De brasileiro ou de portugueses, porém, nada tem a outra peça conhecida de Gonçalves de Magalhães, *Olgiato* (1839), passada em Milão, em 1470. Apresenta um aspecto curioso: a figura motivadora do drama, o duque de Sforza, não entra em cena, é um protagonista oculto mas decisivo para a tragédia romântica de Magalhães. No prólogo da edição, o autor cita o Prefácio de *Cromwell*, de Hugo.

Esse aspecto ganha importância decisiva. Hugo, Garrett, Magalhães, que em tanto coincidem, marcam também, cada um à sua maneira, a fortíssima consciência liberal dos ideais e das respectivas condutas: e pondo noutra plano a férrea coerência de Vítor Hugo e o seu longuíssimo exílio, refira-se também a coerência existencial e ideológica de Garrett e de Magalhães, sobretudo em torno dos conceitos e das práticas da liberdade. Com a vantagem, para o autor brasileiro, de uma vasta e profunda reflexão filosófica, mais vasta e mais profunda do que as reflexões teóricas, geniais que sejam, do nosso Garrett.

Ou, como escreveu António Braz Teixeira, «será oportuno notar que, diversamente do que acontece no Brasil, em que o iniciador do romantismo — Gonçalves de Magalhães — foi, a um tempo, poeta, dramaturgo e filósofo,

pelo que aquele veio a encontrar no espiritualismo o seu suporte e fundamento especulativo, em Portugal o movimento romântico foi, nas suas primeiras manifestações, em Garrett e Herculano, puramente literário e desacompanhado de qualquer base teórica de índole filosófica»³⁰.

No teatro de Gonçalves de Magalhães, essa reflexão filosófica ganha também sentido e organiza-se em torno da liberdade: «Fagueira liberdade! Ah, se eu pudesse / lançar-me indo em teus braços», diz António José. E Visconti, no *Olgiato*: «Mostra-me como as artes florescem / sem outro apoio mais que a liberdade; / como a Filosofia leis ditava / sem medo de tiranos opressores»...

PORTO ALEGRE E GARRETT: UM CONVÍVIO DE ARISTOCRATAS

Foi em Paris que Garrett começa a conviver com Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), autor dramático, cenógrafo, artista plástico e também, como tal, um dos renovadores do teatro no Brasil. Garrett estava exilado, Porto Alegre estudava com Gros, por influência do nosso conhecido Debret. Porto Alegre pintou em 1833 um belo retrato de Garrett «com o seu rico uniforme de Voluntário Académico com baeta azul, tendo o Porto por paisagem de fundo», segundo nos lembra Maria Aparecida Ribeiro, a qual recorda também os elogios que Porto Alegre faria

de Garrett — «o primeiro poeta português que me fez amar a poesia [...] o missionário que veio mostrar o respeito e o amor à antiguidade por meio da harmonia das musas»...³¹

Mais do que pelas comédias que escreveu, e de que se destaca um moralizador *Prólogo Dramático* (1837), ou *Angélica e Firmino* (1845), ou ainda *A Estátua Amazônica* (1851), Porto Alegre marcou a renovação romântica do teatro brasileiro pela modernização cénica e cenográfica, mas sobretudo pela doutrina e análise do fenómeno teatral. Em «O Nosso Teatro Dramático», estudo publicado em 1851 na revista *Niterói*, de Gonçalves de Magalhães, é notável uma visão economicista do fenómeno teatral, na perspectiva da exigência de um público, isto é, um mercado que consubstancie o carácter essencialmente espectacular da literatura dramática: «Sem público não há arte alguma que vigore; sem público não há artistas que progridam [...]. O público é o grande educador de todas as artes e seu juiz de facto.»

Ora sente-se o eco do prefácio economicista de *Um Auto de Gil Vicente*: «Em Portugal, nunca chegou a haver teatro: o que se chama teatro nacional, nunca. [...] O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não formar os hábitos, e com eles a necessidade. Para principiar, pois, é mister criar um mercado fictício.»

Mas há mais. Em 1843, Porto Alegre empreende a criação do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, mediante

«Aviso Imperial» datado de 24 de Abril daquele ano. São-lhe atribuídas vastas funções que transcendem o ensino, entre elas a censura («Aviso» de 10 de Novembro de 1845 e Decreto n.º 425, de 19 de Julho de 1845). Vemos aqui, uma vez mais, o reflexo da reforma de Garrett, consagrada na Portaria de 15 de Novembro de 1836, e que previu a estrutura orgânica do sistema teatral: Inspeção dos Teatros, Sociedade para a Fundação do Teatro Nacional, Conservatório Geral de Arte Dramática, Companhia de Actores Nacionais, prémios para actores e dramaturgos, direitos de autor e subsídios³².

Curiosamente, o actor francês Émile Doux, a quem Garrett encarregou, em 1836, de formar a Companhia Nacional, e dirigiu *Um Auto de Gil Vicente*, fixar-se-ia no Rio de Janeiro e ali permaneceria até à morte, em 1876. Vamos encontrá-lo adiante.

Garrett acabou visconde de Almeida Garrett. Porto Alegre era barão de Santo Ângelo. E, já agora, Gonçalves de Magalhães era visconde de Araguaia! Este diálogo de uma aristocracia de espírito e de mérito, questão que o nosso Garrett levou muito a peito (veja-se *D. Filipa de Vilhena*), marca também o sentido renovador do liberalismo monárquico do século XIX, tanto no Brasil como em Portugal.

GONÇALVES DIAS, «DISCÍPULO» COIMBRÃO

E finalmente: dizendo-se «discípulo» de Garrett com orgulho, temos Gonçalves Dias (1823-1864), estudando

em Coimbra durante sete anos, amigo de Serpa Pimentel e colaborador de *O Trovador*, e que, depois de fantasias dramáticas históricas de influência de Schiller e Goethe, (*Beatriz Censi*, 1844), mergulha em *Leonor de Mendonça* (1847) num tema da História de Portugal — a execução da protagonista às mãos do seu marido, D. Jaime, duque de Bragança, em 1512, por suspeita infundada de adultério.

Numa «advertência do Autor», é traçada uma interessante análise da dramatização do facto histórico, onde se identificam com rigor as fontes e se teoriza a liberdade de interpretação histórica do dramaturgo. Em qualquer caso, o autor inocenta expressamente D. Leonor, mas sobretudo traça do velho duque D. Jaime um retrato psicológico de bela dimensão dramática, em que certos excessos românticos são amplamente compensados por uma linguagem teatral moderna e um diálogo de excelente qualidade.

Gonçalves Dias publicaria ainda uma peça histórica, *Boabdil* (1847), situada no cerco de Granada e «impregnada de uma inverosimilhança que ronda os típicos dramalhões de efeito», escreve Mário Cacciaglia³³. Não assim com a *Leonor de Mendonça*, de facto uma grande peça histórica, superior a todas do romantismo puro e duro do teatro brasileiro e a muitas do nosso romantismo teatral, se exceptuarmos, de facto, o *Frei Luís de Sousa* e pouco mais...

OUTROS AUTORES DE CONVERGÊNCIA

Recorde-se que não estamos aqui a escrever uma História de Teatro Brasileiro, mas, isso sim, a identificar as linhas de convergência com o teatro português, o que justifica a ausência de certos títulos e, em contrapartida, a referência a peças e autores de menor impacto. Nesse sentido, passa-se à margem, por exemplo, do *Macário*, de Álvares de Azevedo (1831-1852), autor de um ensaio sobre *Literatura e Civilização em Portugal*, mas que, numa fala do personagem Puff, que abre aquele poema dramático, espécie de *Fausto* passado em São Paulo, considera-o como «apenas uma inspiração confusa — rápida»... Ainda assim é uma pró-teatralidade importante e interessante, deste filho de um licenciado (brasileiro) pela Universidade de Coimbra, amigo e discípulo de Gonçalves de Magalhães.

Menos relevantes, mas significativas na convergência luso-brasileira, são peças de menor impacto, como *Amadeu Bueno ou a Fidelidade Paulistana* (1843), de Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-1821), *Amadeu Bueno* (1847), de Francisco Adolfo Verunhage (1816-1878), retratando, ambas, o tema de fidelidade a Portugal; *Calabar* (1856), de Agrário de Menezes (1834-1863), trata também de fidelidade política relativamente ao ocupante holandês e que Chico Buarque de Holanda retomará em sentido contrário; *Sangue Limpo* (1863), de Paulo Eiró (1836-1871), e *Camões e Jau*, de Casimiro de Abreu (1839-1860), obvia-

mente pelo tema, mas também por ter sido estreada em Lisboa, no Teatro de D. Fernando, em 1856.

A referência ao extraordinário comediógrafo Martins Pena (1855-1898) será breve, exactamente pela sua claríssima identidade brasileira, sem grande influência directa de usos e costumes portugueses ou mesmo da nossa estrutura dramática — tirando o idioma, claro... Em qualquer caso, é o primeiro grande dramaturgo brasileiro. As cenas de julgamento de *O Juiz de Paz na Roça* (1857-1858), peça axial do teatro do autor, têm, para António Soares Amora, um certo eco vicentino tardio, adequado a um tipo de comédia romântica, mas a sua obra é, repita-se, retintamente brasileira, servida por uma dialogação viva, moderna e eficaz. Amora cita ainda Manuel de Figueiredo e lembra certos personagens portugueses³⁴.

Os dramas de Martins Pena ficam muito aquém. Aí encontramos razões de convergência luso-brasileira. Na verdade, *D. Leonor Teles* (1839) é tema bem nosso, apesar das distorções históricas que o autor impõe ao entrecho, dando total protagonismo a D. Lourenço da Cunha, o marido traído, e inventando conspirações, tramóias e prisões para o Mestre de Avis. Vale a pena uma transcrição das justificações do autor a esta liberdade teatral, pois quase traça uma «teoria geral» do teatro histórico, de certo modo surpreendente neste intuitivo observador de costumes, psicologias e conduta reais — não obstante o estilo e o espírito romântico: «Dir-me-ão que falta à fidelidade histórica

e que toda a pessoa que ler a História de Portugal poderá saber que o conde de Ourém foi morto por D. João e que esta morte quase que desaparece diante de um longo e feliz reinado, e que não é muito caro comprar a fidelidade de uma nação inteira com a morte de um só homem, sendo este, além disso, mau e perverso. À primeira vista parece este argumento forte, porém eu o destruirei dizendo que não tem drama a extensão da História para poder mostrar um reinado inteiro, e que a sua missão não é contar factos, mas sim descrever caracteres de personagens, quaisquer que elas sejam, e que assim sendo, tudo quanto fizesse para mostrar fielmente o carácter de D. Leonor seria bom.»

JOÃO CAETANO E O ROMANTISMO CÉNICO

Vimos que Émile Doux se muda para o Brasil depois de ter garantido em Portugal a dimensão cénica da reforma de Garrett, como organizador da Companhia Nacional. No Brasil ficaria até à sua morte, e não deve ter estranhado o sotaque e os hábitos e métodos dramáticos dos actores locais, grande parte deles, como vimos, imigrantes de Portugal.

Durante décadas, domina a cena do Rio a actriz portuguesa Ludovina Soares da Costa (1802-1868), fixada no Rio em 1829 com a mãe e mais trinta actores. A fase de conflito agudo, que já referimos, foi ultrapassada, mas ainda

motivou a retirada de João Caetano, pai do romantismo cénico no Brasil, para Niterói, onde, em 1833, estreou a Companhia Dramática, inteiramente formada por actores brasileiros. O repertório, entretanto, continuava em todo o Brasil bastante ligado aos velhos autores portugueses: João Baptista Gomes, Fernando José de Queiroz, António Xavier Ferreira de Azevedo, Mendes Leal, Garrett, Sousa Lobo, Silva Abreu, Serpa Pimentel... em suma, um misto do grande repertório português do pré-romantismo ao ultra-romantismo.

Mas não só: a longa carreira de João Caetano e a visita que fez aos grandes centros de produção dramática europeus, Paris, Madrid e mesmo Lisboa, onde, a convite de António Feliciano de Castilho, representou em 1860 o drama *A Dama de São Tropez*, de Anicet Bourgeois e A. Philipe Ennery, alimentaram um repertório mais vasto, em grande parte francês e italiano. Caetano contribuiu a seu modo para a modernização do espectáculo e da arte de representar, compendiada e teorizada numas interessantes *Lições Dramáticas*, que publicou em 1862. Esse movimento de modernização vinha, aliás, da estreia, em 1838, como vimos, do *António José*, de Magalhães. Autor e actor, texto e cena aliam-se assim no início do romantismo. Mas é curioso ouvir a opinião do próprio Gonçalves de Magalhães sobre a interpretação de João Caetano, o qual, segundo escreveu o dramaturgo no prefácio da edição das *Tragédias*, substituiu «a monótona cantilena com que os actores reci-

tavam seus papéis pelo novo método natural e expressivo, até então desconhecido entre nós», o que terá constituído «uma novidade da declamação e reforma da arte dramática».

Mas atenção: muita coisa mudou entre 1838 e 1860. Lothar Hessel e George Roeders descrevem com pormenores a única apresentação de João Caetano em Lisboa: «Se a vaidade de João Caetano esperou de Lisboa a mesma consagração com que o confortaram no Recife, no Desterro, na Bahia, em Pelotas, no Rio Grande e em Campos, deve ter experimentado alguma decepção: sua única representação de *A Dama de São Tropez* na capital lusa só arrancou da crítica lisboeta umas apreciações, polidamente elogiosas, mas não mais que isso. Estranharam-lhe o sotaque brasileiro; e, além disso, a peça já estava *demodée* perante as plateias do Tejo. [...] A essa altura a prosódia lusitana já havia evoluído no sentido do enfraquecimento, ou mesmo da supressão, de vogais pretónicas ou postónicas, ao passo que no Brasil se continuou a pronunciar as palavras à maneira do português quinhentista e seiscentista.»³⁵

João Caetano representou em 1855, no Rio de Janeiro, um drama de António Feliciano de Castilho, *Camões* (1849), «liberrimamente fundado» numa peça francesa de Victor Perrot e Armand Dumesmil. Segundo Décio de Almeida Prado, «o realismo em Portugal como no Brasil começara a impor vários padrões, relegando ao passado as imprecisões e os descabelamentos patéticos do dramalhão. Tal ponto é repisado por todos os críticos»³⁶.

Cabe então dizer agora que a presença de companhias e actores portugueses no Brasil mantém-se, intensa e regular na ordem das muitas dezenas, até meados do século xx, com a interrupção das duas guerras. A partir dos anos 50 do século passado, a tendência começa a inverter-se: mas nomes de actores como, por exemplo, César de Lacerda (1825-1908) e sua mulher, Catarina Falco, ele dramaturgo de larga produção luso-brasileira, ou dramaturgos como Gomes de Amorim (1827-1891), percorrem o século xix numa perspectiva de convergência teatral que a seu tempo iremos analisar em pormenor.

V

ROMANTISMO, ULTRA-ROMANTISMO, REALISMO: O INÍCIO DA TRANSIÇÃO

A transição do romantismo para o realismo, no teatro brasileiro, não é linear: aliás, não o será em nenhuma literatura dramática, apesar de, no teatro português, se remeter para *Os Velhos* (1891), de D. João da Câmara (1852-1908), os louros da iniciação. No Brasil, o processo é diferente e, em qualquer caso, cronologicamente anterior: será talvez o primeiro, ténue, sinal de divergência entre as duas dramaturgias.

José de Alencar (1829-1877) surge referenciado numa e noutra estética, sendo certo que a sua vasta dramaturgia está mais próxima do romantismo do que do realismo. Mas podemos encontrar em algumas das peças, como veremos adiante, sinais de (pelo menos...) um pré-realismo que acaba por convergir com o teatro português ultra-romântico de actualidade naquilo que se refere a documentação e análise directa da realidade política e económica de cada um dos países.

Essa consciência crítica, no teatro português, prolonga-se por toda a segunda metade do século XIX em temas cla-

ramente ultra-românticos. No Brasil, não é rigorosamente assim, em parte porque os autores de gerações mais modernas, e entre eles, precisamente, Alencar, surgem ligados, a partir de 1855, ao Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, num esforço de renovação da estética de João Caetano, a que não foi alheio, uma vez mais, o velho e já tão citado franco-luso-brasileiro Émile Doux...

ALENCAR, UM AUTOR DE TRANSIÇÃO

José de Alencar surge geralmente conotado com os primórdios do realismo teatral brasileiro. Aliás, autores mais ou menos esquecidos, como Francisco Pinheiro Guimarães (1832-1877) — *História de uma Moça Rica*, 1861 — ou Quintino Bocaiuva (1836-1912) — *Oufélia*, *Os Mineiros da Desgraça* e *A Família* —, arrogam-se já um alinhamento na nova corrente. Alencar é citado também, particularmente em peças como *O Demónio Familiar* (1857), não obstante a influência clássica francesa, ou o drama *Mãe* (1855), rigorosamente analisado, na sua heterogeneidade, por Flávio Aguiar: «O romantismo aparece no espírito de sacrifício de Joana [...]. O realismo, na contemporaneidade da cena, na exactidão dos diálogos, no ritmo pausado da acção.» O mesmo autor reconhece nas comédias de Alencar a influência do que caracteriza como temas do realismo francês, «uma vida feérica em salões endinheirados»³⁷.

Ora bem: tudo isto se aparenta muito com o teatro ultra-romântico de actualidade, no objectivo da análise crítica da evolução política e económica da sociedade. No Brasil, porém, o drama da escravatura marca todo um movimento dramaturgico próprio e específico. *Mãe* é primorosamente dialogado, mas, até pela pungência do tema, resvala com facilidade para o dramalhão. O mesmo se dirá então de *O Demónio Familiar* ou, menos, de *O Rio de Janeiro Verso e Reverso* (1857), pela ironia da «charge» à então Capital Federal. Nota-se, aliás, em Alencar e em quase todos os autores da época o artificialismo, de influência portuguesa, decorrente do tratamento por tu.

Três citações de autores nossos conhecidos ajudam a situar a questão. «Encontram-se na peça, lado a lado, exemplos de Romantismo e de Realismo», diz Sábato Magaldi³⁸. Na verdade, «o dramaturgo aderiria ao realismo mas não se sentia à vontade nele», diz também J. Galante de Sousa³⁹. E uma vez mais Décio de Almeida Prado, falando agora do conjunto de autores da época e situando novamente a influência portuguesa: «O Realismo, todavia, não passava frequentemente de um rótulo. O que havia, de facto, eram ‘os dramas de casaca’, como os chamavam o povo, isto é, peças às vezes de espírito não tão afastado do dramalhão mas de assunto e personagens inequivocamente modernos. Nesse período indeciso, de transição entre o Romantismo e o Naturalismo, uma casa de espectáculo — o Ginásio Dramático — congrega todas as forças renovadoras, agru-

pando à sua volta encenadores como Émile Doux, que nos vinha da França depois de uma longa permanência em Portugal, e intérpretes como Joaquim Anísio, rival mais moço de João Caetano, e Furtado Coelho, actor português, expoente do novo credo. De Furtado Coelho, escrevia em 1859 um crítico de 20 anos, Machado de Assis: 'O que se nota neste artista, e mais que em qualquer outro, é a naturalidade, o estudo mais completo da verdade artística. Ora isto importa uma revolução; e estou sempre ao lado das reformas.'»⁴⁰

ALENCAR, CASTRO ALVES... E JORGE AMADO

A referência a Furtado Coelho permite-nos um certo desvio cronológico para avaliar, ao mesmo tempo, dois textos característicos da época: *O Jesuíta* (1875), última peça de Alencar, e *Gonzaga ou a Revolução de Minas* (1866), peça de temário luso-brasileiro da autoria de Castro Alves (1847-1871), esse indubitavelmente romântico, autor ainda de um texto teatral que se perdeu, curiosamente chamado *Uma Página Realista* (1868).

A análise cruzada dos dois textos românticos — desde que outra classificação não cabe à última peça de Alencar! — chega até nós em termos de teatro através da única peça de Jorge Amado (1887-2002), *O Amor do Soldado* (1941), que precisamente envolve os actores portugueses

Furtado Coelho e sua mulher, Eugénia da Câmara, numa situação sentimental ultra-romântica com o jovem poeta abolicionista Castro Alves, a partir da representação de *O Jesuíta*, de Alencar.

O Amor do Soldado é um belíssimo exercício de estilo. Veja-se, por exemplo, a diferença entre as tiradas românticas do próprio Castro Alves ou de Eugénia da Câmara e a grandiloquência tribunícia de Borges da Fonseca, de Fagundes Varela ou de Joaquim Nabuco, ou a oportuna observação de Rui Barbosa — «que notável diferença marca a poesia do Sul [...] e a poesia do Nordeste» — declamada por Fagundes Varela.

O amor à liberdade, a partir do princípio programático de que «sobre toda a dor individual [...] deve ser colocada a faculdade colectiva», constitui o suporte da ideologia abolicionista e republicana da peça com óbvias projecções contemporâneas. Enfim, os conflitos de amor, da vocação teatral e da vocação pela liberdade surgem marcados pelo tom romântico da época, mas, na sua essência, podem ser de hoje.

Vale a pena conhecer as queixas de Alencar face ao insucesso de *O Jesuíta* e à «indiferença desse público híbrido, que desertou da representação de um drama nacional, inspirado no sentimento patriótico», até porque, diz ainda Alencar, «já me havia de sobra convencido que a plateia fluminense estava em anacronismo de um século com as ideias do escritor»... isto é, ele próprio!

Jorge Amado valoriza a citação ultra-romântica com encadeamento dos amores desesperados de «Constança» (de *O Jesuíta*) com os de Eugénia, a interpretar o papel de «Constança» «com voz apaixonada, os olhos fitos em Castro Alves». É o teatro dentro do teatro. E a arruaça que se segue, com os partidos de duas actrizes a degladiarem-se na plateia, é bem da época, como aliás a recitação dos poemas próprios por Tobias Barreto. Tudo isto faz lembrar o Garrett, em 1821, no Teatro do Bairro Alto, a interpretar o seu próprio *Catão* de olhos postos no camarote de Luísa Midosi, sua futura mulher num casamento desastroso... ou no São Carlos, em 1820, a declamar na plateia uma ode à liberdade, como já lembrámos!

Por outro lado, o quadro histórico da peça de Jorge Amado é rigoroso e bem documentado, na intervenção de tantas personagens reais, desde os protagonistas a Tobias Barreto, Rui Barbosa, Joaquim Nabuco e outros mais e, entre eles, Furtado Coelho, o que ainda documenta a importância do nosso teatro no Brasil de então.

Fica patente também o romantismo teatral de *Gonzaga ou a Revolução de Minas* a peça do próprio Castro Alves, abundantemente citada no texto de Amado. É nítida a invocação autobiográfica e o registo ideológico deste dramalhão ultra-romântico, a partir do poeta inconfidente, abolicionista, independentista e motivado por uma paixão fatal; aliás, foi Eugénia Câmara a protagonista da estreia. «Amar-te... Mas eu sou o peito, tu és o ar, eu sou o ninho, tu és

o céu, eu sou a alma, tu és o amor...», diz «Marina», numa tirada de dezoito linhas!

Em qualquer caso, a peça tem o mérito da linguagem poética, ao nível da poesia romântica de Castro Alves.

DOIS AUTORES CONVERGENTES: CÉSAR DE LACERDA-GOMES DE AMORIM

Convergentes são estes dois autores, menos entre si do que no plano do relacionamento teatral com o Brasil. Ambos portugueses, ambos viveram em terra brasileira longas temporadas que os marcaram a nível existencial, mas também das dramaturgias respectivas. Ambos ultra-românticos na obra, com a notável excepção que adiante se verá. Um, actor e animador de companhia, o outro, dedicado secretário e amigo de Garrett: César de Lacerda (1825-1908) e Francisco Gomes de Amorim (1827-1891).

César de Lacerda e sua mulher, Catarina Falco, ambos actores e ele dramaturgo, levaram a vida a atravessar o Atlântico e a apresentar, cá e lá, com tremendo êxito, mais de trinta títulos de sua autoria, alguns deles ambientados no Brasil — *O Monarca de Coxilhas* ou *Dois Mundos*. Mas a principal característica deste teatro, para lá da sua mobilidade entre os dois países, será a identificação com a perspectiva política e económica do ultra-romantismo teatral português. Trata-se, efectivamente, de uma corrente bem

sólida de dramas e comédias que, a seu modo, documentam a evolução económica e política de Portugal no meio século da Regeneração e do rotativismo constitucional monárquico. Nesse sentido, Lacerda é um protótipo da corrente.

Basta ver alguns dos títulos das peças para perceber o meritório sentido de análise social desta dramaturgia: *Cinismo, Cepticismo e Crença* (1875), confronto moral entre o «cinismo» de Carlos, guarda-livros da empresa de Macedo, que o adoptou juntamente com o «céptico» Alberto, sendo a «crença» por conta da ingénua Elvira, filha biológica de Macedo; *A Última Carta* (1856), tema clássico de agiotagem, *Dois Mundos* (1865), sobre a mobilidade social, *Aristocracia e Dinheiro* (1860), cujo título diz tudo, *A Caridade na Sombra* (1858) e até um curioso *Homens e Feras* (1875), cujas personagens são «animais» transformados em homens. Acrescem peças de temática marítima, a que a experiência de viajante confere realismo, apesar da toada ultra-romântica da linguagem e das psicologias: *A Probidade — Comédia em Dois Actos e um Prólogo Marítimo, Trabalho e Honra* (1861), *Homens do Mar* (1862). A descrição da faina é pormenorizada.

E já agora: um dos mais prolíficos autores portugueses do ultra-romantismo da actualidade, Ernesto Biester (1820-1880), escreve em 1861 *Um Drama no Mar*, situado a bordo da caravela *Falcão* que, vinda de Malaca, combate os Holandeses na libertação de Olinda.

Gomes de Amorim também deixou em *Aleijões Sociais* (1870) uma rigorosa denúncia das condições da sua própria aventura marítima de emigração para o Brasil, em 1837, aos 10 anos ⁴¹: aí ficaria até 1846, aí se representou a sua primeira peça, *Ghigi* (1851), e ao Brasil dedicaria ainda dois dramas ultra-românticos, *Ódio de Raça* (1854) e *O Cedro Vermelho* (1856), crítica dos grupos em presença — portugueses e brasileiros, índios, negros, mulatos. Foi amigo, em Portugal, de Porto Alegre e de Gonçalves Dias, cujo pensamento influenciaria o nosso autor, segundo Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos Oliveira ⁴². Mais eficaz nas comédias do que nos dramas, a rigorosa denúncia do racismo e do escravagismo, ou do quase escravagismo da emigração portuguesa, dão dimensão ética e política aos dramalhões que afincadamente produziu e que irá desmontar nos *Fígados de Tigre* (1856), que adiante veremos, mas também, sub-repticiamente, na tirada final de um personagem de *Abnegação*: «Poderei finalmente achar o fio a esta meada?»

DOIS «QORPOS» ESTRANHOS

Em 1857, Gomes de Amorim foge radicalmente à sua expressão dramática e à do seu tempo e faz representar no Teatro Nacional de D. Maria II uma peça que denominou *O Melodrama dos Melodramas* e que, doze anos depois,

publicaria com o título definitivo de *Fígados de Tigre*. Num curioso prefácio, parece querer justificar a empreitada com a própria quadra carnavalesca da estreia, o carácter «inofensivo» do texto, a inspiração em Offenbach e o próprio excesso do drama ultra-romântico então em voga, quando «as mães de família não iam para o teatro sem previsão de lenços para enxugar os olhos durante os esfaqueamentos dos galãs e sem bolos para fazer calar as crianças, assustadas com o berreiro dos tiranos»... Disso ele próprio saberia: mas revela ainda que a peça foi escrita a pedido do actor Epifânio Aniceto Gonçalves, o qual «profetizava que o único acepipe de que [as multidões] se tornariam gulosas seriam peças sem senso comum»...

Ora, três anos antes deste prefácio, e ignorando, sem a menor dúvida, a episódica deriva «sem senso comum» de Amorim, um autor brasileiro desconhecido, José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), dedicava-se, entre mais literaturas, a escrever dezasseis peças e mais uma incompleta também sem o menor «senso comum».

Vejamos um caso e outro, pois ambos confluem numa singularíssima antevisão do que seria mais tarde o «teatro do absurdo». Os *Fígados de Tigre* representam o desenvolvimento até às últimas, exasperadas e truculentas consequências, dos excessos e dos silogismos do melodrama ultra-romântico, com um turbilhão absurdo de mortes, coincidências, dramas familiares, sangue a escorrer entre perto de sessenta personagens, que vão de Cervantes a Caronte,

a Pilatos, Golias, Pedro Cru ou Pai Tomás, «preto que teve uma cabana», e ainda dois protagonistas das peças de temática brasileiro do próprio Amorim: Lourenço de *Cedro Vermelho* e Domingos do *Ódio de Raça*. Mais adiante, Sísifo conta uma lenda «à moda da gente ordinária do Brasil»: «Doces quindins brasileiros / todos melaço e denguice.»

A certa altura, diz um personagem: «O enredo vai-se complicando de tal modo e vão-me oferecendo tantos e tais parentes que estou em risco de chegar a não saber quem sou!»

Mais longe no absurdo vai Campos Leão, que publica a sua copiosa obra com o pseudónimo de «Qorpo Santo», com Q e sem U, pois a escreve e divulga no quadro de uma muito própria e exclusiva reforma ortográfica. As peças foram escritas entre 31 de Janeiro e 16 de Maio de 1866 e publicadas na *Enciclopédia Qorposantense*. E representam, efectivamente, uma impressionante antevisão do teatro do absurdo, sobretudo na linha que Ionesco, oitenta anos depois, iria consagrar — e que Gomes de Amorim também adivinhou; aliás, a lista dos trinta personagens de *O Marinheiro Escritor*, comédia em dois actos «curtos», vale bem ou ainda mais do que a lista de sessenta personagens dos *Fígados de Tigre*. E já agora: a lição de Espertolínio às «duas moças» Mancília e Estercolónia em *Duas Páginas em Branco* vale bem *A Lição* ionesquiana, só que muito mais explícita e assumida...

E poderíamos multiplicar os exemplos, pois, tal como escreveu Endinyr Fraga, Qorpo Santo, considerado inim-

putável no final da vida amargurada, «se foi precursor do realismo, do teatro do absurdo, do besteiro (por que não?), se nele abundam procedimentos expressionistas, futuristas, dadaístas, são questões de importância apenas formal. Importa o que resultou da dialéctica que estabeleceu entre o corpo que se queria santo e a impossibilidade da santificação»⁴³.

A SITUAÇÃO DE «TORNA-VIAGEM»

Lacerda e Amorim são autores luso-brasileiros na sua vivência pessoal e artística. Costa Carvalho procedeu, aliás, a um levantamento exaustivo das ligações de Gomes de Amorim ao Brasil⁴⁴.

Será então oportuno lembrar aqui que vem de trás e prolonga-se até hoje aquilo a que poderemos chamar de temário de «torna-viagem», usando a expressão popular — tão popular como a qualificação do «brasileiro», isto é, o português que retornou e que, no século XIX, foi responsável por um surto de progresso sobretudo no Norte do País, decorrente desse refluxo da emigração: até há alguns anos, certos exemplares interessantes da arquitectura *art-nouveau* de aldeias perdidas eram ainda chamados «a casa do brasileiro»... Em qualquer caso, no que respeita ao teatro, esse ciclo tem exemplos ilustres até aos nossos dias: o «mineiro» Artur Bigodes da *Assembleia ou Partida*, de Correia Garção, o outro «mineiro» D. Lancerote das *Guerras de Ale-*

crim e Mangerona, do Judeu, pela mesma época mas fazendo a viagem ao contrário, *O Brasileiro em Lisboa* (1844), de Francisco José Pinheiro Guimarães (1809-1857), *O Tio André que Vem do Brasil*, de Gomes Leal (1818-1886), o Dr. Patrício Brasileiro, de *Pérola* (1885), o poeta Caldas de *Peraltas e Sécias* (1899) — exactamente o que Beckford conheceu — e os personagens de *Sinhá* no seu «salão brasileiro» de Lisboa, todas de Marcelino Mesquita (1856-1919), o Gaspar Roxo e o Afonso de *O Manto de Nossa Senhora* (1920), de Aquilino Ribeiro (1885-1963), e mais modernos, por exemplo, o Fagundes da sua própria *Crónica Atribulada* (1980), de Sttau Monteiro (1926-1993), ou mesmo *O Judeu* (1966), de Bernardo Santareno (1920-1980), entre outros mais.

VI

DRAMATURGOS REALISTAS

Camilo Castelo Branco, ele próprio precursor de uma passagem do ultra-romantismo teatral para certo tom realista, afirma, a certa altura, que Mendes Leal «inaugurou o drama chamado realista». Mas acrescentaria que «o drama chamado realista deveria ser antes chamado o drama espiritual»...⁴⁵

Mesmo com a «correção», a análise não se sustenta. Mendes Leal é um produto acabado do ultra-romantismo, com o mérito indiscutível de ter iniciado as duas correntes da tendência — teatro histórico com *Os Dois Renegados* (1839), teatro de actualidade com *Pedro* (1849).

Essa perspectiva, menos rigorosa, da iniciação do realismo antes da sua verdadeira definição estética e ideológica, decorre do esforço dos românticos de se adaptarem à sua própria realidade e, nessa forma, modernizarem, pelo menos numa primeira fase, os quadros estéticos e mentais da dramaturgia. Nesse plano, Alencar é tão realista como Mendes Leal. E o teatro realista em Portugal esperaria por *Os Velhos* (1893), de D. João da Câmara (1852-1908).

Muito antes iria aparecer, porém, no Brasil, pelo menos com *O Primo da Califórnia* (1855) e com mais peças de Joaquim Manuel de Macedo.

Entretanto, se ultrapassarmos uma certa estreiteza cartelar da qualificação em quadros, encontramos, no plano temporal — segunda metade do século XIX —, um notável factor de convergência luso-brasileira na politização dos temários e das situações dramáticas. O teatro português ultra-romântico de actualidade é isso mesmo: a análise da evolução política e económica da sociedade portuguesa, através de autores de grande sucesso na época e através de peças cujo título é já um programa: *Mistérios Sociais* (1857), *Os Filhos do Trabalho* (1863), *Fortuna e Trabalho* (1863), *Os Homens Ricos* (1863), *Os Operários* (1865), de Ernesto Biester; *Os Enjeitados* (1876), *O Luxo* (1878), de António Enes (1848-1901); *Pobreza Envergonhada* (1858), *Pai e Ministro*, de Mendes Leal; os dramas citados de Lacerda e muitos outros ⁴⁶.

Muitos destes autores, para não dizer quase todos, fizeram vida política no constitucionalismo monárquico português.

Ora, no teatro brasileiro, o movimento converge em sentido idêntico: peças e autores empenhados em viver e dramatizar os conflitos políticos e económicos da modernização no constitucionalismo monárquico, neste caso imperial. Adiante encontraremos esta situação, mas desde já se alinham bons exemplos: *Luxo e Vaidade* (1860), *Remissão*

do Pecado (1870) ou *A Torre em Concurso* (1862), de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1822), esta com uma formidável máxima: «eu sou do Partido que ficar por cima»..., ou *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso* (1857) ou *O Crédito* (1895), de José de Alencar (1829-1877), ou ainda *Como se Fazia um Deputado* (1882) e *Caiu o Ministério* (1882), de França Júnior (1838-1890), ou, noutro plano, *A Capital Federal* (1879), de Artur Azevedo (1885-1908), ou mesmo *Quase Ministro* (1863), de Machado de Assis.

De uma forma ou de outra, este temário chegará aos nossos dias em ambas as literaturas dramáticas. Mas, na época que agora nos ocupa, vamos encontrar as peças e os autores respectivos no local próprio.

JOAQUIM MANUEL DE MACEDO

Ora bem: é aceitável, e por isso extremamente meritória, a definição de um alinhamento consistente na estética realista, no Brasil, a partir de *O Primo da Califórnia* (1855), de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882). Para Márcio Jabur Yunes, será esta, «de longe, a sua peça melhor concebida e estruturada, [...] quadro brilhante e divertido da inconsistência política do Segundo Império»⁴⁷.

Também realista, ou próximo, o *Luxo e Vaidade* (1860), análise da sociedade burguesa e das suas ligações ao dinheiro, tal como *A Torre em Concurso* (1862) se ocupa

das ligações à política. O registo é de crítica de costumes, por vezes próximo da caricatura, mas com uma visão certeira, através de um diálogo de boa toada realista. Entretanto, outras peças de Macedo resvalam para o dramalhão romântico, como *O Cego* (1849), em verso, tal como *Cabé* (1852) ou ainda *Lusbela* (1863), cujo final é perfeitamente grã-guinhalesco: «Leôncio de Almeida... eu morro... folga e ri. Há nove anos tu me seduziste, e a sociedade... que me proscreeu... não te degradou... [...] Consolas a meu pai...»

Muito mais actual é o registo das comédias, por exemplo, *O Fantasma Branco* (1856-1863), excelentemente dialogado, ou *O Novo Otelo* (1863), onde se afirma que «tudo se pode ser no Brasil, menos cidadão brasileiro»... o que dá claramente o tom da crítica político-social.

FRANÇA JÚNIOR
(1838-1890)

Também o citamos a propósito da convergência do teatro político. E poderíamos estudá-lo como grande revisteiro. Mas aqui é indiscutível, relativamente ao símile português, a modernidade e actualidade de comédias como *Caiu o Ministério* ou *Como se Fazia um Deputado*, ambos de 1882. E nesse alinhamento sobressai *Portugueses às Direitas* (1890), escrita nada menos do que a propósito do Ultimato inglês. Mário Cacciaglia reconhece a mordacidade da

peça e lembra, a propósito, que «a susceptível colónia lusitana não gostou do espectáculo, que foi rapidamente retirado de cartaz»...⁴⁸, o que demonstra bem esse tipo de convergência — ou divergência — luso-brasileira através do público imigrante.

Caiu o Ministério contém uma máxima política formidável: «Eu pertenço ao Partido que tem por Partido tirar partido de todos os Partidos.» E *O Tipo Brasileiro* (1870) satiriza, com muita graça, o estrangeirismo: Teodoro quer obrigar a filha a casar com um inglês, Mr. John Read, o qual se exprime da seguinte forma: «Natureze aqui fica muito grandiose. Brasileira não sabe aproveita riqueza de Brasil; estar tudo preguiça. Não estar precisa planta neste terra: fuma e milha nasce nas telhadas; quem quer sustenta sua cavala de graça, manda bota em campo de Santa Ana.»

ARTUR AZEVEDO
(1855-1908)

Falamos dele de passagem, a propósito de *A Capital Federal*. Trata-se do desenvolvimento dramático de uma revista, *O Tribofo* (1821).

Ora importa então salientar que Azevedo, com quase cem títulos no activo, é a figura central do género revisiteiro: e esse, então, surge directamente das revistas portuguesas, que na época tiveram no nosso Sousa Bastos (1844-1911) e sua mulher, Palmira Bastos (1875-1967), uma

referência directa. Vinha, aliás, de 1859 a tradição carioca das «revistas do ano», com *As Surpresas do Senhor José Piedade*, de Figueiredo Novais: em Portugal, recorda-se, o género surge em 1850 (*Lisboa em 1850*, de Francisco Palla e Latino Coelho). Essa presença portuguesa mantém-se até tarde no século passado. Chianca de Garcia (1898-1990), realizador (em Portugal) do filme (entre outros) *Aldeia da Roupa Branca* (1839), com diálogos de Ramada Curto, foi figura dominante das revistas cariocas: Neyde Veneziano, num estudo importante sobre o género, considera o monólogo *A Velha Actriz* como «um momento antológico de Chianca». Neyde sublinha a influência portuguesa no género, a nível de actores (por exemplo Herminia Silva, Beatriz Costa), de autores animadores, empresários (José Loreiro, Rosa Mateus), de tipos e personagens características, mas também de referências culturais eruditas: por exemplo, o Aleijadinho é «o Gil Vicente da arquitectura brasileira» em *Toca pró Pau* (1914), de Luís Peixoto e França Júnior. Aliás, a primeira grande revista de Azevedo, *O Rio de Janeiro em 1877*, tem co-autoria do português Lino d'Assunção (1844-1902) ⁴⁹.

Mas Artur Azevedo terá de ser lembrado sobretudo por *O Mambembe* (1869-1910). O nome ficou até hoje como símbolo de amadorismo teatral confuso e trapalhão mas bem-intencionado no grande interior brasileiro, em contacto com os seus tipos, e de resultados humanos superiores aos artísticos mas, até por isso se calhar, extremamente apre-

ciável... Com música (Assis Pacheco) ou sem ela, *O Mambembe* é efectivamente um grande texto de comédia.

Curiosamente, surge repassado de citações e alusões a textos dramáticos portugueses, designadamente *A Morgadinha de Val Flor* (1869), de Pinheiro Chagas (1842-1845). É curiosa a escolha, pois *A Morgadinha* representa, efectivamente, o retardamento ultra-romântico de uma dramaturgia que efectivamente esperaria mais de vinte anos até se afirmar no realismo.

EÇA E MACHADO

A referência a Pinheiro Chagas, adequadamente citado na ironia algo enternecida de *O Mambembe*, abre curiosamente pistas para a evolução que o teatro brasileiro irá sentir, na linha da consistência estética e intelectual. E aqui carece uma explicação: é que Pinheiro Chagas surge, como sabemos, no extremo oposto da renovação realista de Eça de Queiroz (*A Questão Coimbrã*, 1865), alinhando com António Feliciano de Castilho (1800-1875), que encontramos acima no repertório do velho João Caetano.

Ora a verdade é que Eça (1845-1900), e com ele a geração de 70, ignoraram o teatro: quase nem vale a pena citar textos dispersos e avulsos do conde de Arnoso (1855-1911 — *O Suave Milagre*, 1901), de Teófilo Braga (1843-1924 — *Poeta por Desgraça*, 1865, *Auto da Desafronta*, 1869, e *Gomes Freire*, 1907) e de Oliveira Martins (1843-

-1894 — *D. Afonso VI*, 1878), ou a *Pátria* (1886), de Guerra Junqueiro (1850-1923), poema dramático que prenuncia a estética simbolista. O resto fica-se em tradução e intenções.

Pelo contrário, o teatro no Brasil tem um referencial exemplar em Machado de Assis (1839-1908): pela projecção da obra geral, pelo interesse constante e objectivo que dedicou ao teatro, mas também, no que diz respeito a Portugal, pela atenção votada à vida literária portuguesa e, em particular, precisamente a Eça de Queiroz. De notar que Machado de Assis era filho de uma portuguesa.

Machado deixou peças de valor desigual e, em qualquer caso, de valor menor do que a obra romanesca. Uma delas, *Só Tu, Tu, Puro Amor*, merece aqui destaque pela ligação a Portugal. Escrita por encomenda do Gabinete Português de Leitura para as comemorações do tricentenário de Camões, e como tal estreada em 10 de Junho de 1880, trata do suposto desfecho dos amores de Camões e D. Catarina de Ataíde e motivou uma polémica com Teófilo Braga.

Também se destaca pela originalidade uma comédia em verso, *Os Deuses de Coração* (1886), em que Júpiter desce à terra encarnado num banqueiro. E referiremos, pelo tema, *Quase Ministro*, cena política adequada a um «sarau literário e artístico dado a 22 de Novembro» de 1862, diz o autor, e interpretado por conselheiros e outros políticos e proeminências da época... entre elas o próprio Machado. Houve música interpretada, entre outros, por Artur Napoleão, a quem foram dedicados «sentidos versos de despedida»...

As restantes peças de Machado são comédias de costumes em um acto, quase todas ambientadas no Rio. É curioso lembrar que o autor foi crítico teatral exigentíssimo e extremamente lúcido. Quintino Bocaiuva, a quem Machado dedica logo o primeiro texto dramático, a *Fantasia Desencantos*, escreveu que a peça, e ainda a seguinte, *O Caminho da Porta* (1862), devem ser lidas, não representadas, o que constitui a negação do teatro. Precisamente: sobre esta comédia e sobre *O Protocolo* (1862), Machado de Assis, em carta-prefácio dirigida a Quintino, pede tempo para apurar a técnica teatral: «Tenho o teatro por coisa muito séria e as minhas forças por coisa muito insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho; cuido que é melhor tactear para achar; é o que procurei e procuro fazer. Caminhar destes simples grupos de cenas à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do género, eis uma ambição própria de ânimo juvenil, e que eu tenho a imodéstia de confessar. E tão certo estou da magnitude da conquista, que me não dissimulo logo no estádio que há este género literário que, sob as dificuldades aparentes, se me afigura que outras haverá, menos superáveis, e tão subtis que ainda as não posso ver.»⁵⁰

As peças de Machado confirmam entretanto o relativo equívoco do realismo teatral brasileiro. Mais nos surgem

hoje desinências das *Comédias e Provérbios* de Musset, uma das quais, aliás, citada expressamente (na *Lição de Botânica*): «D. Helena — Mau! Alguma coisa há-de ser. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Porta neste caso é coração. O teu coração há-de estar fechado ou aberto.../ D. Cecília — Perdi a chave.» Em Portugal, podemos remontar a Garrett ou à tradição sólida ao longo do nosso romantismo: talvez apeteça fazer um símile com Júlio Dinis (1839-1871), mas não só. Luiz Francisco Rebello cita, nesta época, autores muitos deles esquecidos, como A. P. Lopes de Mendonça (1826-1865), Andrade Corvo (1824-1890), Eduardo Garrido (1842-1912) e outros⁵¹.

As comédias de Machado resistiram bem ao tempo. E pergunta-se por que razão Machado de Assis e, mais ainda, Eça de Queiroz não assumiram, em termos de criação dramaturgica, o papel central que lhes estaria reservado até pela atenção nunca desmentida nem abandonada pelo teatro. Afinal, foi preciso que, no final do século xx, Maria Velho da Costa os reunisse no palco, através da dramatização de duas grandes protagonistas, a Maria Eduarda de *Os Maias* e a Capitu do *Dom Casmurro*, em diálogo, em confronto e em evocação na peça *Madames* (1900).

EÇA E COELHO NETO

Eça aparece ainda referenciado a propósito de outra figura central do realismo brasileiro que é Coelho Neto

(1863-1934), filho de um português e de uma índia. De certo modo, funcionou para os modernistas brasileiros como Júlio Dantas para os seus homólogos portugueses: Alfredo Bosi cita, a propósito, Lima Barreto, que o considerava «o sujeito mais nefasto que tem aparecido no nosso meio intelectual», mas também cita Octávio de Faria, que o considera «o maior romancista brasileiro». O próprio Bosi alinha Coelho Neto na primeira fila dos pré-modernistas e define com rigor a sua complexa criação: «A inquieta curiosidade, apoiada em uma memória invulgar, foi o pressuposto psicológico do ‘realismo’ exaustivo do prosador; já do seu evidente parnasianismo serviu o gosto sensual da palavra.»⁵²

A referência a Júlio Danas (1876-1962) servirá para situar brevemente o teatro português na passagem do século. Foi um bom momento no ponto de vista dramaturgico, pese embora a ligação sequencial ao século anterior de dramaturgos fecundos — hoje é mais fácil reconhecê-lo —, como o próprio Dantas, na sua vertente realista (*A Severa*, 1901, *O Reposteiro Verde*, 1912), ou Marcelino Mesquita (1856-1919) e Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931), igualmente sobretudo nas peças de análise social contemporânea: *Almas Doentes* (1903), *Envelhecer* (1909) e *Na Vragem* (1917), para o primeiro, sobretudo *Nó Cego* (1905) e *O Azebre* (1909), para o segundo.

A grande geração de actores do século XIX que tantas vezes atravessou o Atlântico — os Rosas, Eduardo Bra-

ção — foi dando lugar a expressões mais modernas — o Teatro Livre (1904), o Teatro Juvénia (1905), o Teatro da Natureza —, e, directa ou indirectamente, serviu de suporte a novas gerações de dramaturgos vindos da estética realista e da preocupação social — Bento Mântua (1878-1932), Manuel Laranjeira (1877-1912), Vitoriano Braga (1886-1961), Mendonça Alves (1883-1963), Carlos Selvagem (1890-1973)... D. João da Câmara estreou a última peça em 1904 (*Casamento e Mortalha*), mas vamos encontrá-lo adiante como precursor do simbolismo.

Coelho Neto é um dos escassos dramaturgos brasileiros que, de forma ténue, toca ou é tocado pelo simbolismo. Entretanto, a espinha dorsal do seu teatro situa-se, pelo menos nos melhores momentos, numa estética e numa prática realista de conteúdo social que converge com a dramaturgia portuguesa da época, e que, nesse aspecto, ajudou a modernizar o teatro no Brasil. Na verdade, no final do século, continuam a utilizar o «Tu» nas «comédias de casaca». E certa matriz de influência do teatro de *boulevard* é mal contrariada pela procura de um «típico nacional», de contraste entre a capital (Rio) e a província, um pouco como entre nós fizeram Gervásio Lobato (1850-1895), do *Comissário de Polícia* (1890), ou André Brun (1881-1926), de *A Vizinha do Lado* (1913) e de *A Maluquinha de Arroios* (1916).

Coelho Neto, com o seu prestígio e o sentido literário e dramático experimentado em dezenas de peças, contri-

buiu para a correcção e modernização do teatro do seu tempo. Ao menos nas melhores peças, e pese embora certas derrapagens melodramáticas, que, repita-se, não lhe tiraram qualidade global.

Curiosamente, foi acusado de sofrer uma influência excessiva de Eça de Queiroz, desigualmente de *A Cidade e as Serras*, no seu primeiro romance, *A Capital Federal* (1893), o que é desde logo contrariado pela simples cronologia: o romance de Eça é póstumo.

A melhor fase do teatro do Coelho Neto aponta para uma disciplina realista desigual, mas com vigor, que tem em *Quebranto* (1908) a mais interessante peça das que lhe conhecemos. Trata-se de uma crítica violenta e, no seu tempo, adiantada, à decadência de certa burguesia carioca que procura redimir-se financeiramente através do casamento da jovem Dora com o velho riquíssimo seringueiro Fortuna, «transladado» da Amazónia para uma pretensa «alta sociedade» carioca. Mistura-se aqui a exploração financeira com a hipocrisia moral e social, levada a limites na época chocantes, através da questão da virgindade.

Pese embora o que tenha de datado e localizado, a peça ainda hoje é interessante e vai mais longe do que exercícios semelhantes do teatro português — por exemplo, as primeiras peças de Ramada ou, se quisermos, *Entre Giestas* (1918), de Carlos Selvagem, ou o *Octávio* (1916), de Vitoriano Braga, essa afim de certo decadentismo algo simbolista, matéria que voltaremos a abordar.

Mas registre-se que os nossos realistas também não raro derrapam para certo melodramático, próximo do romantismo...

Em qualquer caso, no *Quebranto* a ingenuidade no final atilada e digna do velho Fortuna, a duplicidade de Dora e do seu parceiro Josino, o oportunismo de Amélia e de Macário, contêm valores de crítica social que, devidamente transplantada, teriam cabimento na dramaturgia portuguesa da passagem do século. E é excelentemente dialogada.

Na mesma linha, com um reforço da componente económica, temos *O Dinheiro* (1912), mas esta é sem redenção, num final grã-guinholesco de revelação do interesse sórdido do empresário que tenta «negociar a própria mulher [...] para sustentar a amante». A recusa de Lívia em pactuar com a desonra e a sua saída de casa aproximam esta peça de *A Muralha* (1905), em que são aceites os ecos da *A Casa da Boneca*, de Ibsen: aqui, também para não «se vender», para salvar a família da ruína, Estela parte.

Apesar do teor, a peça tem cenas bem dialogadas e uma certa força. Mais, entretanto, do que em *Neve ao Sol*, cena complicada de ciúmes entre uma viúva de meia-idade, Fausta, casada com o jovem «Alberto d'Ávila, pintor», que não pensa noutra coisa senão em seduzir a enteada, Germana. Fausta tenta envenenar Germana, a qual acaba por partir com o seu padrinho, Fábio, uma espécie de moralista. A linguagem é hoje pouco aceitável e situa-se num registo melodramático, de um romantismo já então ultrapassado.

Bonança (1909) retoma o tema velho do filho perdido e recuperado: Lúcio é restituído à mãe pela boa intenção do Padre Anselmo. As didascálias são o que de pior há no teatro de Coelho Neto: «Lúcio olha em volta, airado. Padre Anselmo condu-lo. Para diante de Adelaide, que se inclina, toma-lhe as mãos»...

E originalidade tem, pelo menos no tema, *O Intruso* (1915), peça de um certo dramatismo, passada em Paris durante a 1.^a Grande Guerra.

Solange, francesa, foi violada por um soldado alemão e fica grávida. Raymond, o marido, pretende que o médico provoque um aborto, mas este recusa. O texto é desequilibrado, com cenas bem dialogadas e monólogos insustentáveis. Tem interesse, entretanto, a análise da situação: «umas matam-se [...] outras resignam-se». Solange resigna-se, o marido menos, não tanto por ela, mas pelo «intruso» em si e também por patriotismo franco-belga: «o miserável que te infamou é esse mesmo que arrasa a ferro e fogo as nossas cidades, que destrói os nossos templos, que desvasta as nossas lavouras, que trucidava velhos, mulheres e crianças e que nos expulsou da Pátria» — que, neste caso, é a Bélgica! No final, melodramático, Solange mata-se.

E, finalmente, duas comédias de costumes — e não aprofundamos mais o estudo do teatro de Coelho Neto, afinal bem menos realista do que deveria ser: mas não se passa o mesmo com os nossos realistas?

Nuvem (1908) é uma cena engraçada de «infidelidade relativa» ou (aparentemente) não consumada por Eduardo, apanhado num ambíguo e pouco esclarecido flagrante: os pais de Ângela, Clélia e Bernardo, inventam uma explicação aceitável.

Mais moderno e mais complicado é *O Patinho Torto* ou *Os Mistérios do Sexo*, cena de mudança de sexo: Eufémia afinal é homem. Nas vésperas do casamento, assume a verdade sem problemas!

VII

A RUPTURA: DO SIMBOLISMO AO MODERNISMO

A transição do século XIX para o século XX e as dificuldades nas relações transatlânticas decorrentes da 1.ª Guerra marcam o início de um afastamento entre o teatro português e o brasileiro. Não tanto a nível de pessoas nem a nível de interesses recíprocos, mas, claramente, nas influências directas que, até aqui, temos encontrado.

Isto não significa, evidentemente, que as duas dramaturgias se separem no sentido de um afastamento radical da evolução: nenhuma delas é suficientemente original para o conseguir. Só que a evolução, mesmo quando coincidente, não é convergente. Decorre de influências directas europeias e, a partir de certa altura, norte-americanas, no que respeita ao Brasil. A modernização do teatro brasileiro dispensa, cada vez mais, a influência directa portuguesa. E a inversa, no seu grau próprio, é verdadeira.

O que não significa, repita-se, um fosso entre ambas as culturas teatrais, quanto mais não fosse pela língua comum, mas também pelo interesse recíproco a nível de escritores.

A RUPTURA SIMBOLISTA

Talvez o primeiro grande sinal desse afastamento se situe na inesperada ausência da estética simbolista no teatro brasileiro.

Ora, bem pelo contrário, como sabemos, o simbolismo e suas desinências e variantes marca até hoje a poesia e o teatro português⁵³.

No plano poético, remonta a 1890, com a publicação dos *Oaristos*, de Eugénio de Castro (1869-1844). No teatro temos novamente Eugénio de Castro, com *Belkiss* e sobretudo — porque se trata de uma figura central do teatro português — D. João da Câmara, com *O Pântano*: ambos, por coincidência, em 1894.

Ora, no Brasil, um poeta que nunca escreveu teatro mas foi ponto de uma companhia ambulante, Cruz e Sousa (1861-1898), publica em 1893 o livro de poemas *Broquéis*, considerado a obra iniciática acabada do simbolismo brasileiro, apesar de sinais emitidos por Medeiros e Albuquerque (1869-1934) e Wenceslau de Queiroz (1865-1921). Com influência do simbolismo português? Nega-o Massaud Moisés, aceita-o a contragosto Araripe Júnior e, com maior convicção, José Veríssimo e Alfredo Bosi⁵⁴.

Mas o que verdadeiramente nos importa agora é que não há verdadeiro simbolismo, consistente, renovador, original, no teatro brasileiro. Serve de símbolo dessa lateralidade o próprio Coelho Neto, com sinais simbolistas nos diálogos.

Pelo Amor! (1897), *Saldunes* (1910) ou *Pastoral* (1905) andam nessas águas, mas não chegam a singrar...

Paulo Barreto (1881-1921) merece, com o pseudónimo de João do Rio, a consagração da toponímia de Lisboa, certamente pelas obras que dedicou a Portugal (*Fados e Canções de Portugal* e *Portugal d'Agora*). Ao teatro dedicou seis títulos, onde se assume pelo menos próximo da estética simbolista, ou pelo menos do símbolo como valor determinante, mas procurando conciliar essa estética com uma preocupação do natural: *Última Noite* (1907), *Encontro* (1915) e *Que Pena Ser só Ladrão*, de certo modo articuladas a partir da personagem feminina, prostituta em ambas, *Um Chá das Cinco* e *Eva* (1915), que referiremos com mais detalhe, e *A Bela Madame Vargas* (1912). As duas últimas — sendo o *Chá* próximo de *Eva* — merecem efectivamente destaque. Nelas, e salientamos aqui *Madame Vargas*, há uma nítida influência de Oscar Wilde na tentativa de um diálogo brilhante e só aparentemente superficial na profundidade da crítica a certa sociedade carioca.

Vamos encontrar algo semelhante na peça *Francesas*, anterior ao modernismo, de Oswald de Andrade, a qual, referindo-se precisamente a *Eva*, encontra nela «um subtil simbolismo»⁵⁵. Mas nada disso a resgata. Em que termos? Oscar Wilde poderia defini-los melhor, naquela intriga da classe alta paulista do século XIX — Antero de Sousa Prates, conde do Vaticano, «de uma das mais ilustres famílias de São Paulo, a Sr. D. Ana Azambuja, viúva do general Azambuja», e a sua filha Eva, que em Deauville teve «seis

flirts»... no meio disto, «o criado, de casaca, Doval, português de nascimento, inglês de nome, francês de língua»... e por aí fora: de facto, faz lembrar *Mon Coeur Balance*, de Oswald e Guilherme de Almeida, que veremos adiante. Não admira o elogio de Oswald. E o «salão» onde se bebe *Um Chá das Cinco* é semelhante — e o João de Barros de *Última Noite*, e sobretudo talvez «o *gentleman*» que espera em a casa de Adriana em *Que Pena Ser só Ladrão*, alinham, com as alterações próprias por registo semelhante.

Na *Madame Vargas* cita-se Ibsen. Mas nada disso resgata a peça de um certo vazio bem escrito. Faz lembrar certas comédias de Júlio Dantas, ou, talvez mais próximo, de Augusto de Castro (1883-1970), ele próprio também cronista, sobretudo jornalista.

E não estarão fora destas limitações os dramas de Roberto Gomes (1882-1922), que se suicidou no dia de Natal, ou a peça de Graça Aranha (1868-1931), *Malazarte* (1911), integralmente escrita em francês.

Aliás, na *Eva* de João do Rio também se fala muito francês em cena. Ora *O Reposteiro Verde*, de Júlio Dantas, que já citámos e tornaremos a citar, tem uma cena integralmente escrita em francês.

A TRANSIÇÃO DO SIMBOLISMO PARA O MODERNISMO

Júlio Dantas constitui ainda hoje, de certo modo, o símbolo daquilo que o primeiro modernismo português com-

bateu e quis, literalmente, destruir: o *Manifesto Anti-Dantas* (1915), de Almada Negreiros (1893-1970), nesse aspecto não perdeu actualidade. E foi criado, precisamente, pelo único dramaturgo verdadeiramente modernista da geração do Movimento do Orpheu. Os restantes — Sá Carneiro, Armando Cortes Rodrigues, mesmo Raul Leal e mesmo António Ferro, que encontraremos adiante, não como dramaturgo, e ainda Fernando Pessoa, ele próprio — têm de comum com a Semana de Arte Moderna de 1922 a singularidade de serem movimentos de uma voz dramática isolada — Almada, Oswald — e de terem raízes num simbolismo teatral — Pessoa — que ressurgirá, em Portugal, na pujança de José Régio (1901-1969) ou de Miguel Torga (1907-1995), valores dominantes do segundo modernismo português — *Presença* — e contemporâneos de simbolistas definidos e assumidos, como António Patrício (1878-1930), mesmo o Junqueiro (1850-1923) de *Pátria* (1896) ou o Teixeira de Pascoas (1877-1952) de *D. Carlos* (1919).

Isto serve de factor de convergência com o modernismo brasileiro na medida em que ambos os movimentos têm raízes simbolistas: mas por aí se fica a convergência — isto é, fica a montante dos próprios movimentos modernistas em si...

Ora bem: em 1916, Guilherme de Almeida (1890-1969) e Oswald de Andrade (1890-1954) escreveram, em francês, duas comédias de costumes, *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*. Guilherme de Almeida é citado por António Soares Amora numa lista de simbolistas que mais ou me-

nos emigraram para o modernismo, juntamente com o próprio Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia e outros⁵⁶. Guilherme viveu, aliás, em Portugal e escreveu mesmo um livro intitulado *O Meu Portugal*.

As duas peças escritas em francês com Oswald de Andrade são, aí sim, claramente simbolistas e mergulhadas num ambiente de cosmopolitismo decadentista muito mais europeu do que brasileiro. Guilherme de Almeida nunca mais se interessou pelo teatro, Oswald é o único dramaturgo do modernismo brasileiro.

Em *Mon Coeur Balance*, Beaudelaire é amplamente citado. Num ambiente de hotel «numa praia elegante do Brasil», mas de claro ambiente europeu — inclusive pelo «mar de reflexo de aço», um «terraço de doce penumbra» onde, mais tarde, «o dia clareou, muito pálido, muito triste, continua lamentavelmente a chover», uma mini-sociedade de recorte decadentista agita-se em torno da guerra europeia e dos amores de Lucien, de Gustavo e da jovem Marcelle. O tom e a linguagem, de excelente qualidade literária (em francês), são típicos da corrente: «o mar é que tem razão. Tem mil formas encantadoras e tristes». Marcelle seria «uma criatura frágil e louca, uma pobre criança que o teria seguido com a fraqueza no coração e a seguir o arrependimento» na queda para «o fundo do abismo»...

E afinal Marcelle acaba por iludir toda a agente e desaparecer, deixando as dúvidas do seu amor.

Eudinyr Fraga reconhece que «é bem simbolista essa idealização do amor que preocupa Gustavo e Luciano. Nem por um momento afloram notas de desejo sexual no interesse dos rapazes por Marcelle» — não sem anotar em Luciano certa «ambiguidade na sua amizade com o mais jovem, no seu sacrifício de ligar-se a Marcelle para salvá-la da infidelidade que, a seu ver, se abateria futuramente sobre Gustavo»⁵⁷.

Ora «a nostalgia da pureza» que Fraga encontra na peça citada não é tão evidente em *Leur Âme*, cena de adultério confuso que redundava na solidariedade de George, «o homem enganado», e de Gaston, «um virtuoso de amor que sofre pela sua virtuosidade», face ao descalabro sentimental de Nora, mulher do primeiro, amante do segundo e que abandonou «um anjo», a filha Emma, «por um caixeiro-viajante» — tudo isto num ambiente claramente europeu, não obstante a peça se situar em São Paulo e, mais ainda, «em Higienópolis, sem dúvida»... isto em 1916! O amor é marcado por «uma sombra [...] que nos vigiava sem nada ousar, enquanto se comovia com o pensamento de uma possível infelicidade» — em suma «o amor-amor». E, no final, Gaston chora na presença da Emma adolescente, porque «eu amei uma mulher [...] que se parecia comigo»...

Temos assim uma dramaturgia brasileira em francês. Também a temos em Portugal. Júlio Dantas, como vimos, faz estreiar em 1912 *O Reposteiro Verde*, peça que mereceu «honras» de ser adaptada ao cinema em Espanha. Há curio-

sos pontos comuns com *Mon Coeur Balance*: desde logo, o 4.º acto da peça de Dantas passa-se no «*smoking-room* de um dos mais luxuosos hotéis de Nice», onde evolui, misturado com os hóspedes, um «*chasseur*», personagem também da peça de Almeida e Andrade. A cena de abertura é quase toda em francês. E há referência a um hóspede, Joaquim da Costa, de Pernambuco. No outro extremo temos dois textos perdidos do mais insólito dramaturgo ligado ao Orpheu, Raul Leal (1886-1964). Além do «drama psicológico» *O Incompreendido* (1910), parateatralidade básica que procura dramatizar o «vertiginismo», corrente filosófica obscura, Leal terá escrito em francês *Une Bachanale Étrange* (1913-1914) e *Le Royaume de Larves* (1914), completamente esquecidas.

Ora bem: é evidente que nada disto tem muito a ver com a renovação cultural que a Semana de Arte Moderna de 1922 determinou.

Mas, com já dissemos, o único verdadeiro ponto de referência dramaturgicada da Semana surge com as três peças que, posteriormente, Oswald de Andrade publicaria.

Outras aventuras teatrais desse primeiro modernismo brasileiro são pouco significativas e registam-se para mera informação: assim, o espectáculo que Roberto Viana (1894-1953) organizou a partir do tema da *Última Encarnação do Fausto* com Ronald de Carvalho e Vila Lobos nada tem a ver com duas peças publicadas posteriormente, *Sexo* (1934) e *Deus* (1935). Como uma iniciativa teatral de Eu-

gênio e Álvaro Moreira, o Teatro de Brinquedo (1927), que estreou em 1928 a peça *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, dos próprios, e que conduzirá, em 1932, ao célebre, mas nada moderno *Deus lhe Pague* (1932), de Joracy Camargo (1898-1973), sucesso extraordinário no Brasil e em Portugal, onde se estreou em 1935 — mas cujo excelente diálogo e o cariz político expressamente assumido e ao tempo progressista, bem como a técnica do *flash-back*, não absolvem de um peso retórico hoje completamente gasto...

Pois, mesmo assim, António Botto escreveu que *Deus lhe Pague* traz «novidade, ensinamento e beleza»... nada menos!

Nada disto é significativo da convergência na modernidade. Já o é, porém, a actuação de Alexandre de Azevedo (1873-1954), português, criador e animador do Teatro da Natureza, a experiência de teatro ao ar livre em Lisboa (1911), de que já falámos, e, depois, no Rio (1916). Foi, aliás, um dos intérpretes da estreia do *Deus lhe Pague*. Fez carreira nos dois países, tendo morrido no Brasil.

AS TRÊS PEÇAS DE OSWALDO

As três peças que constituem o modernismo brasileiro não formam uma unidade absoluta do ponto de vista da qualidade, pese embora a autoria comum, o experimentalismo e a ideologia.

Vejamos então o que representa hoje esta dramaturgia «em português» de Oswald de Andrade.

Cronologicamente, a primeira peça é *O Homem e o Cavalo* (1934), um exercício de *non sense* ainda com o interesse estrito de antecipar o absurdo teatral. Pelo menos no início, quando uma plétora de personagens fora do espaço e do tempo debate um fundo comum de mal-estar psico-social e interroga-se, numa toada teatralmente rápida e bem dialogada, acerca dos fundamentos da vida, da sociedade, da economia, da religião e da metafísica.

Mas o pior de tudo é a componente ideológica. E não é só por dar um tratamento blasfemo a São Pedro e, em contrapartida, pôr no ar discursos de Estaline, o qual insolitamente declara que «não tínhamos liberdade, agora temos!»; é também pelo primarismo chocante em tão importante escritor, no discurso de defesa da URSS dos anos 30: no quadro intitulado «A verdade na boca das crianças», diz-se que «os donos dos cavalos eram imbecis enfatuados. Reuniam-se em clubes torpes para jogar o dinheiro roubado aos operários», pelo que «foram fuzilados com os outros exploradores do povo», afirma a «1.ª criança soviética» radiante. O quadro «O tribunal» é perfeitamente blasfemo, misturando o cristianismo com o nazismo. «A barca de São Pedro é o Vaticano sobre uma jangada. No primeiro andar um *dancing*... e onde se declamam estatísticas da produção agrícola da URSS, para mostrar que se passou do cavalo animal para o cavalo-vapor...

O Rei da Vela (1933) é menos agressivo, na medida em que situa a opção ideológica nos termos de uma alegoria do capitalismo, simbolizada no agiota Abelardo I, «rei da vela», e no seu executante Abelardo II, que prende numa jaula os devedores inadimplentes. Aqui, o inimigo a abater são os EUA, invectivados por «uma voz grossa, terrificante»: «A América é um blefe! Nós todos mudámos de continente para enriquecer. Só encontrámos aqui escravidão e trabalho! Sob as garras do imperialismo!»

E tudo isto envolvido num casamento de conveniência, sexualmente ambíguo, destinado a promover a ascensão social de Abelardo I.

Melhor nos parece, então, *A Morta* (1937), pois o tom alegórico desmotiva a militância, a qual, como vimos, deixa Brecht a perder de vista, não obstante certas cenas de *O Homem e o Cavalo* fazerem lembrar *A Alma Boa de Sezuan*. A variedade e heterogeneidade das personagens de *A Morta* e a intemporalidade e anacronismo da acção surgem bem servidos por uma técnica dialogal muito mais apurada, num enredo ironicamente macabro. E a desagregação verbal lembra, mais de dez anos antes, as cacofonias de Beckett e Ionesco na vertigem do absurdo: «O Radiopratulha — Ouve-se já o ruído do motor! / A Dama das Camélias — Escutem! / O Atleta Completo — Não é! / A Senhora Ministra — É uma mosca. / O Hiebofante — Não. / O Atleta Completo — Agora é! / A Dama das Camélias — Não. / A Senhora Ministra — A mosca. / O Hiebofante — O au-

togiro de Carente. / A Senhora Ministra — É uma mosca no interior do meu nariz!»

Oswaldo de Andrade terá escrito uma peça infantil, *O Rei Flaquinhas*, publicada em 1957 com o pseudónimo de Oswaldo de Andrade Filho.

VIII

CITAÇÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiro, duas citações.

De Arnado Saraiva: «O estudo comparativo dos modernismos português e brasileiro ajuda-nos a perceber o alcance simultaneamente nacional e internacional de cada um deles, e a perceber o verdadeiro sentido (e semelhança) das suas diferenças. Na verdade, por muito que os modernistas brasileiros se dissessem distanciados da Europa, por muito 'que se julgassem vítimas da Europa' [...] eles não faziam mais do que prolongar, renovando-a ou revitalizando-a a seu modo, a cultura europeia que também a seu modo renovavam e revitalizavam os modernistas portugueses. Daí que Almada Negreiros, falando exactamente nos modernistas, e no Orpheu, pudesse afirmar: 'o que para o português representa o europeísmo, é evidentemente para o brasileiro o americanismo'.»⁵⁸

De Sílvio Castro: «Em ambos os movimentos, a revelação mais profunda dos novos ideais estéticos passa por intensa acção de integração das artes, naturalmente com predomínio da literatura. Principalmente na relação litera-

tura-artes visuais se concentra a dialéctica activa inicial dos modernistas. Mas, enquanto no modernismo português a figura polimorfa de Almada Negreiros — alargada pela acção de outros operadores da sua mesma natureza, como Santa-Rita Pintor — permite que esta integração se faça em absoluto equilíbrio, no movimento modernista brasileiro ela é mais indirecta, sendo o jovem escritor modernista somente o ‘crítico’ que acompanha o artista e incorpora a sua acção na proposta pela poética da modernidade.»⁵⁹

Ora bem: para lá da ligação de Ronald de Carvalho (1853-1935), participando da Semana de Arte Moderna, no Orpheu, e para lá do sucesso da estada de António Ferro (1895-1956) no Brasil e da consagração posterior de Fernando Pessoa, para lá de tudo o que une e desune os dois modernismos, Almada Negreiros aparece como referencial de uma dimensão que, paradoxalmente, o Brasil nunca lhe reconheceu: e, no entanto, Almada simboliza, melhor do que ninguém, o modernismo português, pela integralidade da obra. E, no caso do teatro, pela singularidade no contexto dos dramaturgos do Orpheu.

Oswaldo é também singular, pois inclusive as iniciativas de Mário de Andrade (1893-1945) para o teatro — o libreto de uma ópera em 1928 e *O Café* (1933-1942) — ou ainda a criação, exactamente em 1922 e exactamente em São Paulo, da Companhia Brasileira de Comédias de Odewaldo Viana Filho, tiveram importância desigual⁶⁰.

Ora, Mário de Andrade é uma figura central do modernismo brasileiro, inclusive «tentando inventar uma língua», como diz José Osório de Oliveira ⁶¹.

Avançamos então vinte anos.

A convergência directa dissolve-se. Nesse período de entre guerras, o teatro português evoluiu mais, no plano da dramaturgia, do que o teatro brasileiro.

Na década de 30, no Brasil, diz Décio: «O que restava do antigo imperialismo dramático luso, tirando algumas temporadas esporádicas, bem recebidas mas sem a repercussão anterior, era um [...] contingente de actores que mantinha entre nós a presença do sotaque lisboeta [...] Basta lembrar que na estreia de *Deus lhe Pague*, entre os cinco ou seis primeiros papéis, três eram desempenhados por intérpretes de além-mar — Elza Gomes, Abel Pêra e Eurico Silva» ⁶² — além do citado Alexandre Azevedo.

Na dramaturgia brasileira, de facto, pouco haveria a assinalar, neste período, enquanto em Portugal se afirmam Régio, Torga, Cortez, Selvagem, Vitoriano, Ramada, Patrício, Botto (falecido no Rio em 1959), Branquinho, Andrade... numa grande afirmação simultânea de realismo e de simbolismo, modernismo...

Mas isso não significa evidentemente que não haja, neste período e no subsequente, convergências e influências comuns. A partir dos anos 50-60, elas são assinaláveis. Assim, por exemplo, um Dias Gomes, pelo menos do início da carreira, vai buscar a raízes da religiosidade telúrica os

dramas do povo brasileiro: *O Pagador de Promessas* concilia um sólido realismo com a força espiritual do cumprimento da promessa insólita («eu prometi trazer a Cruz nas costas como Jesus Cristo»): certa proximidade com *A Promessa*, de Bernardo Santareno, passa por essa visão poética mas radical da consciência. E a mesma linha de ponderação religiosa, ou pelo menos de angústia existencial, surge em peças de Dias Gomes, como *A Revolução dos Beatos*, *O Santo Inquerito* («a gente deve lutar por aquilo em que acredita») ou mesmo em algumas poderosas dramatizações para a televisão (*O Bem Amado* ou *Roque Santeiro*, por exemplo). Ora Santareno, pelo menos na sua primeira fase, até *A Traição do Padre Martinho*, converge para este temário.

Também anda à volta de uma religiosidade bem popular e bem telúrica Ariano Suassuna, que já encontramos no polongamento nordestino do teatro tardo-medieval português. O *Auto da Compadecida* («é preciso levar em conta a pobre e triste condição humana. A carne implica todas essas coisas turvas e mesquinhas»), *O Santo e a Porca*, *A Pena e a Lei* ou *Auto de João da Cruz* têm réplica no moderno teatro português: um Norberto Ávila, designadamente com *O Homem que Caminhava sobre as Ondas* («Deus sabe o que faz. Talvez no fundo do mar se durma bem o último sono»), mas sobretudo com as recriações de um estilo próximo do auto medieval, como *A Paixão segundo João Mateus* ou *As Cadeias Celestes*, ou, noutro re-

gisto mas também de recriação da tradição profunda do espectáculo popular, o Romeu Correia de *O Vagabundo das Mãos de Ouro*, *O Cravo Espanhol* ou *Roberta...*

E no plano urbano e sócio-económico, assumindo expressões realistas de forte conteúdo social, temos autores como Abílio Pereira de Almeida (*Santa Marta Fabril SA*) ou Jorge Andrade (*Vereda da Salvação*, *Rasto Atrás*, *O Telescópio* ou *A Escada*, esta relacionável com *As Quatro Estações*, de Romeu Correia): aqui encontramos uma convergência clara com a grande geração de realismo de conteúdo social da segunda metade portuguesa do século XX, de que acima citamos nomes e que tem em Luiz Francisco Rebello talvez o último grande representante, em mais de cinquenta anos de produção dramática e cultural, numa expressão dos vários modos do realismo, desde *O Mundo Começou às 5 e 47* até às peças de maior referência política, de que é o exemplo mais recente *As Páginas Arrancadas* (2002).

Mas em 1943 estreia em São Paulo *O Vestido de Noiva*, de Néelson Rodrigues (1912-1980), pela mão do polaco emigrado — mas retintamente brasileiro! — Zibgueiv Zieminski. Abre-se a porta a uma dramaturgia de altíssima qualidade, servida por uma expressão cénica quase inexcelável; é a consumação da autonomia que, desde o Modernismo, traça os caminhos do teatro de Portugal e do Brasil.

Mas atenção: autonomia relativa, pois definida num quadro perene de língua e cultura comuns.

NOTAS

¹ Pêro Vaz de Caminha, «Carta do Achamento do Brasil». Cf. Adam Versey, *El Teatro en American Latina*, ed. Cambridge University, 1966. E também Yolanda Aguadim, *Historia del Teatro Em Mexico*, Panorama Editora, México, 1986.

² Padre Serafím Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Portugália, ed. LX 1938, citado em Lothar Hessel e Georges Roeders, *O Teatro Jesuítico no Brasil*, ed. URGs, Porto Alegre, 1972. Cf. também «Prosapopeia», verbete de Jacinto do Prado Coelho, in *Dicionário de Literatura*, ed. Livraria Figueirinhas, Porto.

³ Teófilo Braga, *Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional*, Porto, 1898.

⁴ Cf. Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*, ed. Verbo, Lisboa, 2001, pp. 83 e 88, e bibliografia aí citada, e ainda Fernando Cristóvão, «A luta Deus-Demónio na poesia e drama de Anchieta», in *O Romance Político Brasileiro e Outros Ensaios*, ed. Almedina, Coimbra, 2003, pp. 71 e segs.; Palmira Morais Rocha de Almeida, *Dicionário de Autores no Brasil Colonial*, ed. Colibri, Lisboa, 2003 (remissão para os verbetes dos respectivos autores); Eduardo Navarro, *Teatro de José de Anchieta*, ed. Martins Fontes, São Paulo, 1999; César Braga Pinto, «José de Anchieta: Performing the History of Christianity in Brasil», in *Brazil, 2001*, ed. Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2000, pp. 43 e segs.; Lucciana Stegagno Picchio, *História da Literatura Brasileira*, ed. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997. Citam-se aqui também, para todo o estudo, as restantes *Histórias do Teatro Português*, de Teófilo Braga, 4 vols., 1890; de Lucciana Stegagno Picchio, Portugália ed., Lisboa, 1964; de Luiz Francisco Rebello, 5.^a ed., PEA, Lisboa, 2000; de José Oliveira Barata, ed. Universidade Aberta, Lisboa, 1991.

⁵ Cf. Mario Cacciaglia, *Pequena História do Teatro no Brasil*, EDUSP, São Paulo, 1986, e sobretudo L. Hessel e G. Readers, *O Teatro no Brasil — da Colónia à Regência*, ed. Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1978. Cf. também Afonso Ávila, *O Teatro em Minas Gerais — Séculos XVIII e XIX*, ed. Prefeitura de Ouro Preto, 1978.

⁶ Décio de Almeida Prado, *História Concisa do Teatro Brasileiro*, EDUSP, São Paulo, 1999, p. 21, *Teatro de Anchieta a Alencar*, ed. Pers-

pectiva, São Paulo, 1993. Do mesmo autor, «A evolução da literatura dramática», in *A Literatura no Brasil*, direcção de Afrânio Coutinho, ed. Sul América, vol. vi. Cf. ainda José Aderaldo Castelo, *A Literatura Brasileira — Período Colonial*, ed. Cultrix, São Paulo, 1981, p. 69.

⁷ Sabato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, 3.^a ed., Global Editora, São Paulo, 1997, pp. 31 e segs.

⁸ Almeida Garrett, *Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa*, cap. v.

⁹ J. Galante de Sousa, *O Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, 1960; L. Hessel e G. Roeders, ob. cit.; cf. a ed. moderna do *Drama*, com prefácio de Maria Anunciada Chaves e Donato Melo Júnior, Belém, 1978. Cf. também Palmira R. M. de Almeida, no *Dicionário* citado.

¹⁰ Laffayette Silva, *História do Teatro Brasileiro*, ed. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, pp. 20 e segs.

¹¹ Cf. Duarte Ivo Cruz, *História*, cit., p. 103, e Inocêncio F. da Silva, *Dicionário Bibliográfico Português*, tomos I, VI e VII.

¹² William Beckford, *Diário*, ed. Biblioteca Nacional, Lisboa, 1986.

¹³ Manuel Ivo Cruz, prefácio à ed. de *A Vingança da Cigana*, Brasília, 1983. Cf. Manuel Morais, «Domingos Caldas Barbosa, compositor e tangedor de viola?», in *A Música no Brasil Colonial*, ed. FCG, Lisboa, 2001, pp. 303 e segs.

¹⁴ L. Hessel e J. Roeders, ob. cit., pp. 85-86, e Palmeira R. M. de Almeida no *Dicionário*.

¹⁵ Marquês da Fronteira e Alorna, *Memórias*, ed. INCM, Lisboa, 1986.

¹⁶ Jean Baptista Debret, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

¹⁷ Cf. Vanda Anastácio, *Introdução às Obras de Francisco José Binger*, Lello ed., 1.^o vol., Lisboa, 2000, p. xiv.

¹⁸ Cf. Jean Paul Sarraute, *Marcos Portugal*, ed. FCG, Lisboa, 1979, pp. 120-122.

¹⁹ Laffayette Silva, ob. cit., pp. 24 e segs.

²⁰ Jorge de Faria, *As Primeiras Quatro Levas de Cômicos para o Brasil*, ed. Ocidente, vol. 3, p. 324, cit. por Décio de Almeida Prado, *Teatro de Anchieta a Alencar*, cit., p. 91. Cf., do mesmo autor, *História Concisa*, cit., pp. 31 e segs.

²¹ Maria Beatriz Nizza da Silva, *O Império Luso-Brasileiro — 1750-1822*, Editorial Estampa, Lisboa, 1986, pp. 536 e segs., e *Vida Privada e Quotidiana no Brasil*, Editorial Estampa, Lisboa, 1993, pp. 272 e segs.

²² Luís Norton, *A Corte de Portugal no Brasil*, ed. ENP, pp. 83 e 96.

²³ J. Galante de Sousa, ob. cit., p. 155.

²⁴ Cit. por Teófilo Braga, *História do Teatro Português*, vol. III. Cf. Duarte Ivo Cruz, *História*, cit., p. 181.

²⁵ Fernando Cristóvão, «Agostinho de Macedo precursor do teatro abolicionista», in ob. cit., pp. 89 e segs.

²⁶ Sabato Magaldi, ob. cit., pp. 35 e segs.

²⁷ Alceu Amoroso Lia, *Introdução à Literatura Brasileira*, ed. Agir, Rio de Janeiro, p. 79.

²⁸ Gomes de Amorim, *Garrett. Memórias Biográficas*, tomo II, ed. INCM, Lisboa, 1884, p. 192. Cf. em sentido contrário Henrique Ferreira Lima, *Garrett Diplomata*, ed. Pátria, Gaia, 1932.

²⁹ Flávio Aguiar, in *O Teatro de Inspiração Romântica*, ed. SENAC, São Paulo, 1998, p. 7.

³⁰ António Braz Teixeira, *O Pensamento Filosófico de Gonçalves de Magalhães*, ed. Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, Lisboa, 1994, pp. 99-100.

³¹ Maria Aparecida Ribeiro, «Garrett e as Instituições Culturais do Brasil», in *Colóquio/Letras*, n.º 153/54, Julho/Dezembro 1999, pp. 24-25.

³² Cf. Duarte Ivo Cruz, *Almeida Garrett — Correspondência Inédita do Arquivo do Conservatório — 1836-1841*, ed. INCM, Lisboa, 1995, e *História* cit., pp. 147 a 153.

³³ Mário Ciccigliola, *História*, cit., p. 50; cf. José Luís Jobim, «Gonçalves Dias», in *Brazil, 2000*, cit., pp. 103 e segs., e Lucciana S. Picchio, *História da Literatura Brasileira*, cit., pp. 231 e segs.

³⁴ António Soares Amora, *A Literatura Brasileira — O Romantismo*, ed. Cultrix, São Paulo, pp. 315, 327 e 334.

³⁵ Hessel e Roeders, *O Teatro no Brasil sob D. Pedro II*, 1.ª parte, ed. URGs, Porto Alegre, 1979, pp. 37 e 44.

³⁶ Décio de Almeida Prado, *João Caetano*, ed. Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 51. Cf., do mesmo autor, *O Drama Romântico Brasileiro*, ed. Perspectiva, São Paulo, 1996.

³⁷ Flávio Aguiar, *A Aventura Realista e o Teatro Musicado*, ed. SENAC, São Paulo, 1977, p. 12. Cf. João Ribeiro de Faria, *José de Alencar e o Teatro*, ed. Perspectiva, p. 14.

³⁸ Sabato Magaldi, *Panorama*, cit., p. 111.

³⁹ J. Galante de Sousa, *O Teatro no Brasil*, cit., p. 192.

⁴⁰ Décio de Almeida Prado, in *A Literatura Brasileira*, cit., p. 14.

⁴¹ Sobre este ciclo de «dramaturgia marítima», cf. Duarte Ivo Cruz, «O Mar no Teatro Português», in *Oceanos*, ed. CND, n.º 47/48, Julho/Dezembro, 2001, pp. 184 e segs.

⁴² Cf. «De Escravo Branco a Escritor Europeu», de Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos de Oliveira, in *Teatro Ódio de Raça e o Cedro Vermelho*, de Gomes de Amorim, *Obras Clássicas da Literatura Portuguesa*, ed. Ângulos Novos, Lisboa, 2000.

⁴³ Eudinyr Fraga, *Apresentação do Teatro Completo de Qorpo Santo*, ed. Iluminuras, São Paulo, 2001, p. 24.

⁴⁴ Costa Carvalho, *Aprendiz de Selvagem — O Brasil na Vida e na Obra de Gomes de Amorim*, ed. Campo das Letras, Porto, 2000.

⁴⁵ Citado por Luiz Francisco Rebello, in *O Teatro de Camilo*, ed. ICALP, Lisboa, 1991, p. 25.

⁴⁶ Cf. Duarte Ivo Cruz, *História*, cit., pp. 166 e segs., e bibliografia citada, em especial Luiz Francisco Rebello, *O Teatro Romântico*, ed. ICALP, Lisboa, 1978; Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teatro de Actualidade no Romantismo Português*, Lisboa, 1965; Maria de Lurdes Lima dos Santos, *Para uma Sociologia Burguesa em Portugal nos Séculos XVIII e XIX*, Lisboa, 1993; Fernando António de Almeida, *Operários em Lisboa na Vida e no Teatro — 1845-1870*, ed. Caminho, Lisboa, 1994.

⁴⁷ Márcio Yunes, *Teatro Completo de Joaquim Manuel de Macedo*, ed. MEC, Rio, 1979, p. 15, e João Roberto Faria, *O Teatro Realista no Brasil*, ed. Perspectiva, São Paulo.

⁴⁸ Mário Cacciaglia, *História*, cit., p. 73.

⁴⁹ Ney Azevedo, *O Teatro de Revista no Brasil*, ed. UNICAMP, Campinas, 1991. Cf. também Flávia Aguiar, *A Aventura Realista e o Teatro Musicado*, ed. SENAC, São Paulo, 1998. Para a revista portuguesa, cf. Vítor Pavão dos Santos, «A Revista à Portuguesa», ed. *O Jornal*, Lisboa, 1976, e Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal*, ed. D. Quixote, Lisboa, 1984.

⁵⁰ Citado por Mário de Alencar, filho de José de Alencar, num texto de 1909 reproduzido in *Teatro*, de Machado de Assis, ed. Globo, São Paulo, 1997, pp. 3 e segs.

⁵¹ Luiz Francisco Rebello, *Teatro Português em um Acto — 1800-1899*, ed. INCM, Lisboa, 2003. Sobre esta matéria, cf. Beatriz Berríni, *Brasil e Portugal: a Geração de 70*, ed. Campo das Letras, Lisboa, 2003.

⁵² Alfredo Bosi, *O Pré-Modernismo*, ed. Cultrix, São Paulo, 1966, pp. 75-88, e *História Concisa da Literatura Brasileira*, ed. Cultrix, ed. São Paulo, 1976, pp. 222 e segs.

⁵³ Duarte Ivo Cruz, *O Simbolismo no Teatro Português*, ed. ICALP, Lisboa, 1992. Cf. também Eudinyr Fraga, *O Simbolismo no Teatro Brasileiro*.

⁵⁴ Araripe Júnior, *Literatura Brasileira, Movimento de 1893*, ed. Empresa Democrática, de Rio de Janeiro, 1896; José Veríssimo, *Estudos de Literatura Brasileira*, 1.^a série, Rio de Janeiro, 1901, ambos citados por Massand Moises, *A Literatura Brasileira — o Simbolismo*, ed. Cultrix, São Paulo, 1973, pp. 77 e segs.; Alfredo Bosi, *História*, cit., pp. 298 e segs.

⁵⁵ Citado por Eudinyr Fraga in «As Peças em Francês», prefácio da edição de *Mon Coeur Balance e Leur Ame*, ed. Globo, São Paulo, 1991, p. 12, e *O Simbolismo no Teatro Brasileiro*. Cf. também *Teatro de João do Rio*, introdução de O. Messer Levin, ed. Martins Fontes, São Paulo, 2002.

⁵⁶ António Soares Amora, «História da Literatura Brasileira», Ática, ed. Lisboa, 1961, p. 167.

⁵⁷ Eudinyr Fraga, ob. cit., p. 12, e *O Simbolismo*, cit.

⁵⁸ Arnaldo Saraiva, *O Modernismo no Brasil e o Modernismo em Portugal*, Porto, 1986, p. 303.

⁵⁹ Sílvio Castro, *História da Literatura Brasileira*, ed. Alfa, vol. 3, Lisboa, 2000, p. 89.

⁶⁰ Cf. Sabato Magaldi e Maria Theresa Vargas, *Cem Anos de Teatro em São Paulo*, ed. SENAC, São Paulo, 2000, pp. 96-97.

⁶¹ José Osório de Oliveira, *História Breve da Literatura Brasileira*, ed. Inquérito, Lisboa, 1939, p. 109.

⁶² Cf. Décio de Almeida Prado, *O Teatro Moderno Brasileiro*, ed. Perspectiva, São Paulo, 1988, e Sabato Magaldi, *Moderna Dramaturgia Brasileira*, ed. Perspectiva, São Paulo, 1998. Laffayette Silva, na *História* citada, faz um levantamento exaustivo dos actores e actrizes portugueses trabalhando no Brasil e das companhias portuguesas que visitaram o Brasil.

ÍNDICE

I — Convergência e coincidência	3
II — Expansão do teatro clássico	10
III — A corte no Brasil	18
IV — A marca de Garrett	28
V — Romantismo, ultra-romantismo, realismo: o início da transição	44
VI — Dramaturgos realistas	57
VII — A ruptura: do simbolismo ao modernismo	73
VIII — Citações e considerações finais	85
<i>Notas</i>	90

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de oitocentos exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Abril de dois mil e quatro.

ED. 1009864

ISBN 972-27-1316-7

DEP. LEGAL N.º 207 869/04

ISBN 972-27-1316-7



9 789722 713160

70

© **N** IMPRENSA
NACIONAL
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.