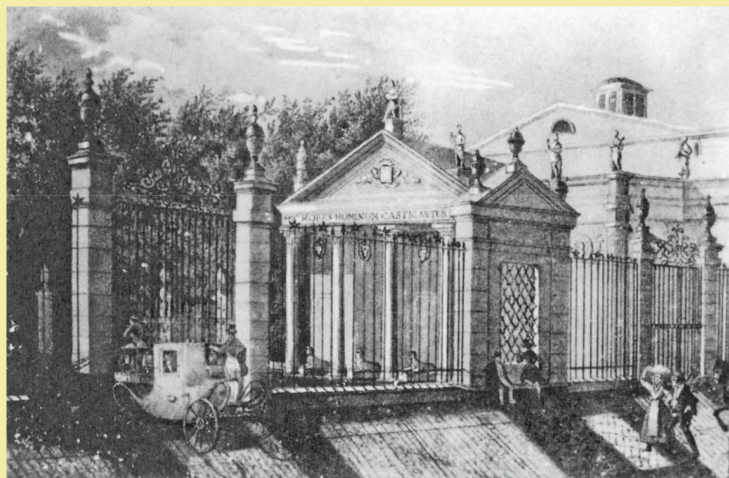


TEATRO ROMÂNTICO PORTUGUÊS

O DRAMA HISTÓRICO



PREFÁCIO

I — O romantismo nas letras e no teatro

1. *O teatro, a mais implicada de todas as artes no contexto histórico da práxis social, não podia eximir-se à pressão do fecundo movimento que, a partir de meados do século XVIII, agitava a Europa na busca de novos sistemas de economia (o capitalismo) e de novas fórmulas políticas (o parlamentarismo)*¹. *Nesse domínio específico, como aliás em todos os outros, o romantismo articula-se e identifica-se com a ascensão e a tomada do poder, nos seus vários níveis, por uma nova classe social, a burguesia, que contestava os fundamentos da monarquia absoluta, abolida já na Inglaterra em 1688, e se substituiu à velha aristocracia feudal. Ele foi, no plano estético e filosófico, a expressão do processo dialéctico desencadeado pela revolução industrial, que se desenvolveu ao longo do século dito «das luzes» e que culminou com*

¹ Já num dos primeiros textos motivados pela estreia de *Um Auto de Gil Vicente*, de Garrett — obra fundadora do romantismo na cena portuguesa —, se afirmava que «numa época de transição, em que até a ciência e a literatura sofreram tamanho abalo, não era possível que somente a arte dramática permanecesse estacionária, que resistisse ao desejo de mudança e melhoria, espírito do século presente» (Anselmo Braamcamp, in *Crónica Literária*, n.º 2, Coimbra, 1840).

a independência dos Estados Unidos em 1783 e o triunfo da Revolução Francesa em 1789. Factor decisivo para que, rematando esse processo, o novo destronasse o antigo, foi a circulação de ideias emancipadoras propiciada através da imprensa e a que tinha acesso (ainda que controlado nalguns países, como Portugal) um público cada vez mais vasto, pon-do assim termo ao monopólio da cultura, até aí reservada ao clero e à nobreza, e só acessível ao povo nas suas manifestações ditas (preconceituosamente) inferiores. Consciente ou inconscientemente, a literatura e a arte românticas vieram ao encontro dos gostos e da sensibilidade desse novo público.

Ensinam os dicionários e os compêndios de literatura que o romantismo despontou em 1798, com a publicação, em Inglaterra, das Lyrical Ballads, de William Wordsworth e Samuel Coleridge, e na Alemanha de um ensaio de Friedrich Schlegel sobre a nova poesia «universal e progressiva», e descreveu a sua trajectória até meados do século XIX, coincidindo com o golpe de Estado de Louis-Napoléon Bonaparte e a proclamação do 2.º Império em França em 1851. Mas as fronteiras que balizam qualquer movimento literário ou artístico são sempre fluídas e flexíveis. As raízes do romantismo são anteriores ao início do que poderemos chamar o seu prazo oficial de vigência, e, ainda que sob diversos avatares, ele sobreviveu aqui e ali ao seu termo. Por outro lado, não obstante a óbvia existência de traços comuns a todas as manifestações estéticas abstractamente susceptíveis de serem agrupadas sob o rótulo de «românticas» — a rejeição das regras e padrões clássicos, a inspiração substituindo a imitação dos modelos antigos, a aproximação à natureza, uma reivindicação de liberdade cívica e moral e de progresso e justiça social —, há matizes e cambiantes que não só diferem de país para país como até, dentro de cada um, de época para época, para não dizer de autor para autor. Todas estas considerações se aplicam, como veremos, a Portugal, onde o romantismo (o romantismo que entre nós foi possível...) só tardiamente fez a sua entrada, no começo do terceiro decénio do século XIX, com o advento do liberalismo, e se prolongou, institucionalmente, até ao fim do sétimo, malferido pelo golpe que lhe vibraram, em 1871, as Conferên-

cias Democráticas do Casino Lisbonense, para reaparecer sob novas vestes ao aproximar-se o termo da centúria.

Uma inteligência da estética identitária do romantismo não é, assim, possível sem a ponderação das obras (e autores) que, rompendo com o cânone neoclássico, anunciam uma nova sensibilidade, pré ou proto-romântica diríamos, já que é nas obras dos seus sucessores que os germes aí entrevistos irão plenamente desabrochar e desenvolver-se. Vamos encontrar indícios dessa nova sensibilidade, desse novo modo de entender o mundo e o lugar que nele o homem ocupa — escopo de toda a obra de arte —, nos poemas As Estações (1726-1730), de James Thompson, A Noite (1742-1745), de Edward Young, a Elegia Escrita num Cemitério, de Thomas Gray (1750), na novela e na comédia de costumes de Samuel Richardson (Pamela, 1745), Henry Fielding (Tom Jones, 1745), ou Richard Sheridan (A Escola da Má Língua, 1777), no romance negro ou «gótico» de Horace Walpole (O Castelo de Otranto, 1764), em Inglaterra — ou, na Alemanha, nas Odes, de Klopstock (1771) e no Oberon, de Wieland (1780), no movimento do «Sturm und Drang» (1771-1778), que foi buscar a sua denominação a um aplaudido melodrama de Friedrich Klinger, nos primeiros dramas de Goethe (Götz von Berlichingen e Clavigo, 1773 e 1776) e Schiller (Os Salteadores e A Conspiração de Fiesco, «drama republicano», 1781 e 1783), e no plano teórico nos ensaios que Lessing reuniu sob o título Dramaturgia de Hamburgo (1767-1769).

Um livro de Madame de Staël, De l'Allemagne, publicado em 1810 e mandado apreender e destruir por Napoleão, tornou conhecidos em França os dramas e as ideias sobre arte dramática oriundos do país vizinho, abrindo assim o caminho à poesia, ao romance e ao teatro de Lamartine e Musset, Stendhal e Balzac, Victor Hugo e Alexandre Dumas. Mas também aqui o terreno vinha a ser preparado desde o século anterior, para o que poderosamente contribuiu a Enciclopédia de Diderot e D'Alembert (1751-1772), que se propunha «expor a ordem e a concatenação dos conhecimentos humanos e oferecer os princípios gerais de toda a ciência e toda a arte, liberal ou mecânica, e os pormenores mais essenciais que constituem o seu corpo e substância».

Os dramas «lacrimosos» de *Nivelle de La Chaussée* (O Preconceito na Moda, 1735), a *literatura confessional* de *Jean-Jacques Rousseau* (A Nova Heloísa e Emílio, 1761 e 1762), a *novela sentimental* de *Bernardin de Saint-Pierre* (Paulo e Virgínia, 1788), o *drama burguês* de *Diderot* (O Filho Natural e O Pai de Família, 1757 e 1758) e *Sédaine* (O Filósofo sem o Saber, 1787), as *comédias pré-revolucionárias* de *Beaumarchais* (O Barbeiro de Sevilha, 1772, e O Casamento de Fígaro, proibida em 1778 e só autorizada a subir à cena seis anos depois), foram outros tantos sinais anunciadores de uma irreversível mutação do espírito e do estilo — «a substância e o corpo» — das obras literárias ou, mais especificamente, dramáticas. De diversas maneiras, e com fortuna muito diversa, era o velho edifício da literatura neoclássica, com as suas estruturas rígidas, o seu formulário semântico pré-fixo, as suas personagens monolíticas, que começava a ser abalado. Conforme interrogava *Beaumarchais* no prefácio do seu primeiro drama (*Eugénie*, 1767), «que tenho eu, cidadão pacífico dum Estado monárquico do século XVIII, a ver com as revoluções de Atenas e de Roma? Em que pode interessar-me a morte dum tirano do Peloponeso ou o sacrifício duma jovem princesa de Áulida?». E, pela boca de uma das suas personagens, o autor de *O Casamento de Fígaro* e *O Barbeiro de Sevilha* incluía entre as invenções do século «a liberdade de pensamento, a electricidade, a enciclopédia e os dramas» (sublinhado nosso).

2. Na tipologia definida por *Aristóteles* na *Poética* para a poesia dramática, contraposta à epopeia e ao ditirambo, apenas se consideravam duas categorias ou géneros: a tragédia e a comédia, reservada aquela à imitação (mimesis) de acções concatenadas entre si em que intervêm personagens de condição superior, esta a personagens de condição inferior. Mais tarde, no prólogo do seu *Anfitrião*, *Plauto* introduziu uma categoria híbrida, a tragicomédia, a que a *Idade Média* acrescentou a farsa, uma espécie de filha bastarda da comédia com raízes nas «fábulas atelanas» do século II a. C. O drama, porém, identificado por *Diderot* e *Beaumarchais* nos seus textos cénicos e doutrinários como o «género sério»,

só irá surgir no século XVIII, correspondendo à necessidade de atingir o novo público emergente da ascensão da burguesia. Nas palavras de outro dramaturgo, contemporâneo daqueles, Louis-Sébastien Mercier, «o novo género intermédio, denominado drama, resultante da tragédia e da comédia, tendo o patético daquela e a ingénua pintura desta, é infinitamente mais útil, mais verdadeiro, mais interessante do que elas, na medida em que está ao alcance da massa dos cidadãos» (1773). Foi esse o molde que os escritores românticos basicamente utilizaram no seu labor teatral, com as variantes idiossincráticas próprias de cada um.

É frequente ler-se que a representação do *Hernani* de Victor Hugo, em 1830, na Comédie-Française, com a batalha que desencadeou, e o prefácio de que o seu autor dotara a edição, três anos antes, do seu primeiro grande drama, *Cromwell*, assinalam, se não o advento, o triunfo do romantismo no teatro. É uma afirmação que carece de ser corrigida. Para já não falar nos dramas precursores de Goethe e Schiller, basta lembrar que, naquelas datas, já haviam sido escritos, e nalguns casos representados, *O Preceptor* e *Os Soldados*, de Jacob Lenz, *O Príncipe de Homburgo*, de Kleist, *o Manfredo*, de Lord Byron, *Os Cenci*, de Shelley — e até falecido os seus autores. E que, antes de Victor Hugo defender, no citado prefácio, «a fecunda união do grotesco e o sublime, o terrível e o burlesco», situando aí a «característica própria da moderna literatura», que teria no drama a sua mais lídima expressão, já August Schlegel, irmão de Friedrich, havia aludido no seu *Curso de Literatura Dramática* (1811) à dialéctica dos contrários, a «mistura dos géneros heterogéneos, a constante aproximação das coisas mais opostas: a natureza e a arte, a poesia e a prosa, o sério e o lúdico, a memória e o pressentimento, as ideias abstractas e as sensações vivas, o que é divino e o que é terrestre, a vida e a morte, reunidos e confundidos», como sendo a vera essência do romantismo. Este teria em Shakespeare — como também para Victor Hugo, que admirava nele «a sumidade poética dos tempos modernos»: «Shakespeare é o drama», dizia — a sua matriz primigénia.

Contrariamente ao que aconteceu na Alemanha, a aceitação em França de Shakespeare e da sua dramaturgia irrespeitosa da sacrossanta regra aristotélica das três unidades (acção, tempo e lugar), no entendimento que dela os comentadores renascentistas puseram a circular, foi tardia e difícil. «Bárbaro histrião», como Voltaire lhe chamou em 1776, não obstante haver reconhecido o seu «génio cheio de força e de fecundidade, [mas] desprovido da menor parcela de bom gosto»², não seriam por certo as edulcoradas versões de Jean-François Ducis levadas à cena na Comédie-Française entre 1769 e 1792 que permitiriam aferir a verdadeira grandeza do autor do Rei Lear e do Otelo. Ducis suprimiu as acções paralelas, os excessos, as personagens burlescas, o paroxismo das situações e a violência do seu desenlace, descaracterizando a sua obra na medida em que procurou afeiçoá-la ao gosto neoclássico e à contensão da tragédia pós-raciniana. E quando, em 1822, uma companhia inglesa representou em Paris os textos originais do seu ilustre patriótico, o acolhimento do público, movido por um sentimento de transviado patriotismo, foi declaradamente hostil. Mas essa mesma hostilidade deu origem a uma reacção de que o primeiro sinal foi um panfleto de Stendhal — que em 1823 assinava ainda com o seu nome civil, Henri Beyle — tomando o partido do dramaturgo inglês e propondo-o como modelo aos novos dramaturgos. Mérimée, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, responderam ao apelo; e ao voltarem a Paris em 1827 os comediantes ingleses, entre os quais se incluía o genial Edmund Kean, o triunfo foi completo. A batalha do Hernani, dois anos depois, apesar da reacção negativa da crítica, não podia terminar senão por uma vitória.

Mas em Portugal, nesta matéria, parafraseando o Cavaleiro de Oliveira, o relógio continuava atrasado. Haveria que

² Mais ou menos pela mesma época, em Portugal, o árcade Manuel Tibério Piedegache, dissertando sobre a tragédia, proscrescia em termos quase idênticos o teatro inglês e os seus «espectáculos bárbaros, pavorosos e hediondos» (*apud* Braga, 1871: 270).

esperar ainda pela representação, em 15 de Agosto de 1838, no Teatro da Rua dos Condes, de Um Auto de Gil Vicente de Almeida Garrett, para que o romantismo se fizesse ouvir, com palavras portuguesas, num palco português.

II — O pré-romantismo em Portugal

3. «*Com palavras portuguesas*», escreveu-se; porque na língua original já elas haviam sido ditas e escutadas, naquela mesma cena, onde a partir de 1835 uma companhia de artistas franceses, dirigida por Émile Doux, dera a conhecer um repertório em que se compreendiam os primeiros dramas de Victor Hugo (Hernani, Lucrecia Borgia) e Alexandre Dumas (Catarina Howard, A Torre de Nesle), as comédias e os melodramas de Scribe e Guilbert de Pixérécourt, dito «o Corneille dos boulevards». E como nos outros países europeus, havia já um público predisposto a recebê-las e entendê-las.

Também nas letras portuguesas o pré-romantismo se manifestara, por entre hesitações e compromissos, que Almeida Garrett, reportando-se à época em que escreveu a tragédia Mérope (1817-1819), resumiria numa alusão à coexistência de «reminiscências dos clássicos antigos [e] aspirações a um outro modo de ver e de falar que pressentia mas não distinguia ainda bem, saudades da escola de que fugia [e] esperanças naquela para que [o] chamavam, dúvidas e receios, verdadeiras incertezas de uma transição»...

A lenta aproximação de Portugal à modernidade iniciara-se em 1750, ano em que morre D. João V, e D. José, que lhe sucede, nomeia Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro conde de Oeiras e marquês de Pombal, secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Como escreveu José-Augusto França, Pombal foi, «num período histórico de mutação, um dos raríssimos homens de Estado» que o nosso país conheceu, e o governou. As reformas que empreendeu na economia, no comércio, na indústria, no ensino, o confronto com o sector mais conservador da nobreza e com as onnipotentes ordens religiosas, por muito discutíveis (e até,

nalguns casos, cruéis na sua execução) que algumas hajam sido, é fora de dúvida que deram um impulso decisivo à evolução do país e aplanaram o caminho à revolução liberal de 1820, como aliás os seus próceres não deixariam de reconhecer. Não se compreenderia que o teatro, espelho por excelência de uma sociedade (miroir publique lhe chamou Molière) e agente virtual da sua transformação, ficasse imune à sua influência.

Em três aspectos se manifestou essa influência: na regulamentação dos teatros públicos; na construção de edifícios destinados à montagem de espectáculos; no fomento da criação dramática. Do primeiro deixou testemunho a lei de 10 de Maio de 1771, que instituiu uma «sociedade para a subsistência dos teatros da corte», no pressuposto de serem estes uma «escola» de civismo e civilização; esta mesma lei reabilitou a profissão de actor, declarando expressamente que «nenhuma infâmia irroga àquelas pessoas que a praticam»³. Quanto ao segundo, assinala-se que no início do consulado de Pombal funcionavam em Lisboa três casas de espectáculos: o Pátio das Arcas, com mais de século e meio de existência (a sua fundação remontava a 1591), o Teatro do Bairro Alto e o Pátio da Rua dos Condes, inaugurados respectivamente em 1733 e 1738. O terramoto de 1755 destruiu os três, mas os dois últimos foram reconstruídos, o segundo em 1760-1761, sem que haja notícia de qualquer actividade posterior a 1772, e o terceiro, abandonando a designação de pátio, entre 1756 e 1765. A catástrofe destruiu igualmente

³ O que não impediria o prior da freguesia de S. Lourenço, na vigência da lei, de recusar-se a «ouvir de confissão e desobrigar» o actor Manuel Rodrigues Lopes, do Teatro da Rua dos Condes, «porque os homens da sua profissão andavam sempre em ocasião próxima de pecado mortal». Inconformado, o actor requereu autorização especial (que lhe seria concedida) ao vigário-geral do Patriarcado, alegando, entre outras razões, que «hoje são os teatros escolas de costumes [em que] se corrigem os maus e louvam-se os bons, e pode ser que semelhantes espectáculos, onde se mete a ridículo o vício e se louva a virtude, façam mais comoção no ânimo dos espectadores que um sermão de Quaresma».

ÍNDICE

<i>Prefácio,</i> por LUIZ FRANCISCO REBELLO	9
Sobre esta edição	77
Bibliografia	79
UM AUTO DE GIL VICENTE — 1838 ALMEIDA GARRETT	81
O EMPAREDADO — 1839 ANTÓNIO MARIA DE SOUSA LOBO	163
OS DOIS RENEGADOS — 1839 JOSÉ DA SILVA MENDES LEAL	227
O CATIVO DE FEZ — 1841 ANTÓNIO JOAQUIM DA SILVA ABRANCHES	331

Acabou de imprimir-se
em Dezembro de dois mil e sete.

Edição n.º 1013278

www.incm.pt
comercial@incm.pt
E-mail Brasil: livraria.camoes@incm.com.br

