

a criação do teatro nacional? alencar, machado e a cena dramática brasileira

Jorge Marques*

Resumo

Este artigo reflete acerca da concepção dramática da geração de intelectuais brasileiros, capitaneada por José de Alencar e Machado de Assis, que, por volta de 1850, tencionou forjar, nos palcos nacionais, uma concepção inovadora para a dramaturgia da época, a saber, o Realismo teatral – um misto de reflexões morais e reprodução dos problemas sociais. A ascensão e queda dos “dramas de casaca”, a polêmica com o teatro romântico, as soluções cênicas do teatro realista e o possível legado deixado por esta geração são algumas das temáticas a serem abordadas e discutidas em nosso trabalho.

Palavras-Chave: Teatro realista; José de Alencar; Machado de Assis.

* Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, área de concentração em Literatura Brasileira, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e é professor do Colégio Militar do Rio de Janeiro e do Colégio Pedro II – Unidade Escolar Engenho Novo II. Contato: jorgelmarques@globocom.

Abstract

This article reflects on the conception of theatrical generation of Brazilian intellectuals, led by José de Alencar and Machado de Assis, who, around 1850, intended to build, in the national stage, an innovative design for the dramaturgy of the time, namely the theatrical realism - a mix of moral reflection and reproduction of social problems. The rise and fall of “dramas of tails”, a polemic with the romantic drama, solutions scenic theater realistic and possible legacy of this generation are some of the topics to be addressed and discussed in our work.

Palavras-Chave: Realistic theater; José de Alencar; Machado de Assis.

Apresentação

Era o ano de 1857; o mês, novembro. José de Alencar levava ao palco, com grande sucesso de público e de crítica, a sua segunda peça teatral, “O demônio familiar”, denominada por ele mesmo como “a comédia do interior da casa”¹. Nove dias após a primeira apresentação do espetáculo no Teatro do Ginásio², vinha publicado, no *Diário do Rio de Janeiro*, o texto “A Comédia Brasileira”, o qual pode ser considerado uma profissão de fé do dramaturgo³ e um manifesto fundador do teatro realista no Brasil.

As reflexões aí estabelecidas pelo autor de *O Rio de Janeiro, verso e reverso* utilizavam-se de um arguto expediente: fazendo valer-se de um interlocutor que é pessoa física – no caso, o poeta, crítico e dramaturgo Francisco Otaviano – e, ao mesmo tempo, metonímia da intelectualidade formadora de opinião, Alencar lançou mão de uma retórica algo retumbante. Em seu discurso, conclamou Otaviano e, por conseguinte, os indivíduos pensantes do Brasil de seu tempo, a uma tarefa primordial: “Crie o teatro brasileiro, que ainda

não existe”⁴. Em outro ponto do texto, aprofundou seu ideário:

Nós todos, jornalistas, estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados pela confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo. (*Ibidem*)

José de Alencar avaliava, dessa maneira, que iniciativas isoladas não seriam capazes de efetivamente fundar um teatro brasileiro; pelo contrário, esse deveria ser um projeto geracional. Essa visão, que seria compartilhada pelos seus pares – Machado de Assis incluso, como veremos adiante – leva-nos a questionar dois aspectos da argumentação alencariana: por que o teatro nacional deveria ser “criado”, se nomes capitais para a arte dramática brasileira (como Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo) já há tempos militavam no meio? Tal pergunta somente pode ser respondida se partirmos para a segunda – e fundamental – questão, a saber, o que Alencar denominava de “teatro brasileiro”?

Partindo das indagações anteriores, a análise aqui apresentada pretende refletir sobre a cena dramática brasileira da época de José de Alencar e Machado de Assis. Sendo assim, são as opiniões dos dois autores acerca do teatro nacional, emitidas em diversos periódicos do século XIX, posteriormente reunidas em livro, que servirão como guia para as reflexões aqui estabelecidas. Além disso, não podemos nos furtar de lançar mão de proposições teóricas de referência que se dedicaram ao estudo da temática aqui abordada. Fazemos menção, nesse aspecto, às diversas obras produzidas pelo professor João Roberto Faria que,

em análises cirúrgicas, tratou da cena teatral de que Alencar e Machado fizeram parte, ora como artífices, ora como críticos – mas sempre como figuras que ajudaram a forjar, de um modo ou de outro, o panorama dramático nacional naqueles idos. Outrossim, entra em nosso *corpus* a fundamental reflexão elaborada pela estudiosa Sílvia Cristina de Souza que, em *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte* (2002), logrou realizar um panorama extremamente perspicaz do teatro brasileiro no período abordado, além de traçar constantes diálogos com os mencionados textos do professor Faria.

É através, portanto, desse referencial triplo – os ensaios de José de Alencar e Machado de Assis, as produções do estudioso João Roberto Faria e a tese da professora Sílvia Cristina Maria de Souza - que este artigo tratará das contribuições dos dois autores aqui estudados para o *devir* do teatro brasileiro. Na verdade, cabe ressaltarmos, eles representam o espírito de um grupo que dividia anseios semelhantes e convicções próximas. De Quintino Bocaiuva a Leonel de Alencar, passando por nomes como Francisco Otaviano e Souza Ferreira, toda uma geração de intelectuais via o “palco como tribuna”⁵ e vislumbra, nos “dramas de casaca” da dramaturgia realista, um fim pedagógico que ajudaria no refinamento do público e no aperfeiçoamento da cena teatral brasileira. Nesse contexto, as décadas de 1850 e 1860 foram fundamentais para o grupo: era o momento e a oportunidade de se criar e perpetuar um teatro brasileiro aos moldes do que desejava a geração.

O intento de Alencar, Machado e seus pares, como veremos, não foi alcançado por completo. Entretanto, a contribuição efetuada pela geração marcou época na cena dramática brasileira do século XIX e, à sua maneira, talvez tenha deixado lastros de sua influência até os dias de hoje. O trabalho aqui apresentado aborda as proposições estético-sociais do grupo e reflete acerca das possíveis causas do insucesso ocorrido.

Fundar um teatro nacional?

Já vimos que, em novembro de 1857, ao escrever as reflexões contidas no ensaio “A Comédia Brasileira”, José de Alencar clamou pela fundação do teatro em nosso país. Como a cena nacional não era um objeto artístico inédito, o escritor retomou, no texto em questão, experiências teatrais anteriores, centrando sua análise nas produções dramáticas de Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. Ao tratar de ambos os casos, a visão do escritor cearense não pode ser qualificada como favorável.

De Martins Pena, Alencar afirmou textualmente: “sacrificou talvez suas ideias ao gosto pouco apurado da época” (p. 44). A crítica, neste caso, diz respeito ao que ele chamou de “desejo de aplausos fáceis” (*Ibidem.*) – ou seja, um suposto rendimento do dramaturgo a falas e a cenas mais apelativas que, se rendiam gargalhadas, não levavam à reflexão. Na visão de Alencar, portanto, Martins Pena cultivava o “riso pelo riso”, o chiste, a piada pura e simples. Se tinha o mérito de pintar quadros caracteristicamente brasileiros, não colocava no palco um tom reflexivo acerca da sociedade que retratava, o que é apontado, pelo crítico, como outra das fraquezas de sua obra.

No que diz respeito a Macedo, os senões apontados são parecidos: José de Alencar observou-lhe “bastante talento e muito bom gosto literário” (*Ibidem.*), qualidades que são toldadas, mais uma vez, pelo fato de elaborar peças que, cedendo ao sabor da plateia, não conseguiam “corrigir a tendência popular” (*Ibidem.*). Acrescia-se a isso o fato de as produções macedianas apresentarem, segundo o crítico, “uns laivos de imitação estrangeira, que lhes tira o cunho de originalidade” (*Ibidem.*). Ademais, a obra dramática de Joaquim Manuel de Macedo era, até então, bissexta. O resultado é que ela aparecia como um ensaio não totalmente realizado, visto que pouco desenvolvido e explorado.

A análise que fez Alencar do teatro que lhe precedeu é, assim, reveladora. Salta aos olhos o fato de ele sublinhar a reprovação ao que chamou de “ceder ao gosto popular”. Nesse sentido, o projeto delineado em “A Comédia Brasileira” caracterizava-se por um aspecto claramente elitista: caberia aos que tencionavam produzir um teatro de qualidade no Brasil afastarem-se de tendências aprovadas pelas plateias da época. Sendo assim, a missão desse grupo seria elaborar espetáculos que efetivamente moldassem o público, fazendo, dessa maneira, com que este se ambientasse a produções supostamente mais refinadas. Em outras palavras, podemos afirmar que existe um tom claramente pedagógico nas reflexões alencarianas, às quais se soma um teor nacionalista, na medida em que caberia ao teatro aqui produzido refletir acerca da realidade social brasileira.

A professora Sílvia Cristina de Souza realiza interessantes reflexões sobre este texto “fundador” do teatro nacional, principalmente no que diz respeito à dicotomia sofisticação *versus* popularização criada em seu cerne. Confrontando o posicionamento tomado por José de Alencar, ela relativiza diversos de seus pontos de vista, observando ainda que, em suas reflexões, o crítico toma o público como “uma massa bruta à espera de quem o modelasse”⁶. Seguindo a mesma linha de raciocínio, o professor João Roberto Faria considera equivocada a avaliação realizada pelo escritor cearense acerca da obra de seus predecessores: “o balanço crítico que Alencar faz do passado teatral brasileiro não é apenas severo e injusto, mas sobretudo tendencioso”⁷.

O que talvez tenha faltado aos dois brilhantes críticos sublinharem é que, se o julgamento alencariano é tendencioso, é porque “A Comédia Brasileira” pretende fazer tábula rasa do universo dramaturgic nacional. Mais do que uma análise crítica, acreditamos que este texto merece ser lido enquanto um manifesto e, como tal, perfaz um retrato eminentemente negativo das

obras com as quais não comunga os mesmos preceitos estéticos. Nesse sentido, nada mais natural que Macedo e Martins Pena, dramaturgos estreitamente ligados ao teatro romântico praticado no Brasil, tivessem suas obras observadas de um ponto de vista desfavorável. Na verdade, ao tentar instaurar um novo estado de coisas na dramaturgia nacional, o ensaio de Alencar era demolidor do sistema então vigente, representado sobretudo pelas produções de João Caetano levadas a público no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro.

Efetivamente, embora o repertório da companhia do famoso ator fosse repleto de textos de autoria portuguesa e francesa, pontuavam, em seus espetáculos, textos dos dois escritores tão criticados por Alencar na sua reflexão. Ora, se João Caetano era quase que a metonímia do teatro romântico por excelência, é interessante observarmos que o autor cearense, ao produzir, com rapidez admirável, respectivamente, *Rio de Janeiro: verso e reverso*, *O demônio familiar*, *O crédito* e *As asas de um anjo*, acrescidas de constantes análises acerca dos meandros da arte teatral, assume “naturalmente a liderança do movimento (que se instaura)”⁸. Este movimento não é outro senão o realismo teatral, também denominado de “dramas de casaca”. No Brasil, cujo sistema cultural limitava-se quase que exclusivamente à corte, a renhida disputa entre a escola romântica e realista dar-se-ia a partir de dois palcos distintos: o do Teatro São Pedro, comandado por João Caetano, e o do Teatro Ginásio que, a partir de meados da década de 1850, começou a abrigar um número sucessivo de produções, registrando-se aí uma quantidade crescente de autores nacionais.

Vai daí que, ao tratar da “criação de um teatro nacional”, devemos relativizar as palavras de Alencar. Ora, a cena dramaturgic efetivamente já existia, limitada embora, é claro, em virtude do acanhado aparato cultural do nosso país. E não fora outro senão Martins Pena um dos dramaturgos de maior destaque até então, pois

escrevera “regularmente para o teatro (...) e tornou-se o responsável pela inauguração de uma tradição de comichidade na dramaturgia brasileira”⁹.

Parece-nos, portanto, que o autor de *Mãe* teria sido mais exato se tivesse afirmado que faltava criar, no Brasil, o “seu” projeto de teatro nacional, que não era outro se não aquele comprometido com a dramaturgia realista, então dominante na Europa. Nesse sentido, a propósito, não podemos deixar de estar de acordo com as palavras do professor Faria quando afirma que “o retrato de Alencar como um escritor inteiramente romântico se altera diante das suas ideias teatrais”¹⁰. E isso se torna ainda mais significativo ao notarmos que, de acordo com suas próprias palavras, é o paradigma de Dumas Filho, e não o de Victor Hugo, que ele irá seguir ao conceber um modelo de teatro que se pretende um “daguerreótipo moral” – isto é, um instantâneo da sociedade que, revelando ao espectador as mazelas morais do homem, teria a função de corrigir os vícios, aperfeiçoando, por conseguinte, indivíduo e coletividade¹¹. Em outras palavras, “a comédia realista, de um modo geral, é uma peça séria, quase um drama, poder-se-ia dizer, uma vez que não tem como objetivo provocar o riso, mas descrever e discutir costumes.”¹²

Desse modo, quando o escritor cearense exortava Francisco Otaviano a criar o teatro nacional, ele estava, na verdade, referindo-se à necessidade de a cena dramaturgic da época abandonar o dispositivo romântico. Se, conforme vimos, caiu no exagero de desmerecer a obra de Martins Pena (a qual, felizmente, a posteridade viria a reavaliar, dando-lhe o valor merecido), José de Alencar, entretanto, apontou para um fato relevante: o de que somente a multiplicação de textos genuinamente brasileiros – na autoria e na temática – aperfeiçoaria um panorama teatral ainda canhestro, malgrado a significativa popularidade alcançada pela companhia do grande astro da época, o ator João Caetano.

Ao escrever seu manifesto, Alencar, dentro do espírito do realismo teatral, colocava em xeque uma série de recursos cênicos utilizados até então sem maiores parcimônias – é o caso, por exemplo, dos monólogos à parte e dos suspenses ao final de cada ato. Mais importante do que isso, porém, era a concepção dramaturgic que vinha embutida nos “dramas de casaca”, em que entra em ação a famosa “quarta parede”, com o intuito de criar um ambiente de espelhamento de ações cotidianas no palco. Nesse contexto, as atuações melodramáticas e algo exageradas do teatro romântico, por vezes tão apreciadas pelo público, seriam deixadas de lado, em nome de uma intervenção que se pautasse pela sutileza de atores que “movem-se, falam, pensam como se fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala” (p. 45). Por isso mesmo, segundo Sílvia Cristina Maria de Souza, “domesticar gestos, interpretação e dicção, procurando adequá-los ao ritmo imposto pelas comédias realistas para a construção deste efeito no palco, foi o que se passou a cobrar de ensaiadores e intérpretes.”¹³

Não seria por acaso que, ao término do seu texto, Alencar, de maneira tão peremptória, encerraria suas reflexões com uma crítica algo cruel ao teatro romântico: “O tempo das caretas e das exagerações passou. *Inês de Castro*, que já foi uma grande tragédia, hoje é para os homens de gosto uma farsa ridícula” (p. 46).

No Brasil, seria o já citado Teatro Ginásio¹⁴ o espaço no qual seriam desenvolvidos esses preceitos estéticos¹⁵. Mal comparando, portanto, estávamos diante de uma série de mudanças renovadoras que se assemelhavam àquelas que, cerca de um século depois, a Bossa Nova impetraria à canção popular: no lugar de arroubos, discricção; a meia voz substituindo os “dós de peito”; a perseguição pelo natural em detrimento da artificialidade exagerada.

Podemos concluir que no campo da encenação em si há, no manifesto alencariano e, por conseguinte, na escola

realista, proposições que redundariam em resultados capazes de influenciar de modo fundamental a história da nossa dramaturgia. Entretanto, ao delinear em seu projeto, como já vimos, um teatro eminentemente pedagógico (o tal “daguerreótipo moral”), o autor acabou por criar uma armadilha para si próprio. Isto porque o efeito de ensinamento que se encontra embutido nessa concepção cênica acaba por dar ao objeto artístico uma artificialidade que se faz notar na argamassa textual do espetáculo. Não é por outro motivo que, em *José de Alencar e o teatro*, o professor João Roberto Faria afirma que, de acordo com a proposta dramatúrgica do autor, “a arte devia imitar a natureza, reproduzir a vida da família e da sociedade”¹⁶, ao mesmo tempo em que “destinava-se a dar lições edificantes”¹⁷. A professora Sílvia Cristina de Souza, por sua vez, sintetiza perfeitamente os pressupostos do realismo teatral, ao afirmar que “cópia e lição passavam a ser os dois requisitos básicos aos quais os dramaturgos deveriam obedecer, correspondendo a uma dupla exigência de verossimilhança e utilidade”¹⁸.

Dentro desse contexto, a fim de atender aos preceitos da escola, os “dramas de casaca” acabaram por levar ao palco, de maneira bastante contraditória, uma sociedade que, no final das contas, não espelhava o mundo real. *As noites do Ginásio* nos esclarece essa intrincada questão:

Todo este esforço do autor (Alencar) nos permite entrever, também, aquilo que para ele significava “nacionalizar” o teatro, isto é, colocar a sociedade brasileira no palco, mas embelezada e “maquiada” para torná-la digna, o que importava não apenas uma transformação de efeitos estéticos, mas também transformações éticas, sem as quais não se poderia reconhecer esse teatro como passível de pertencer a uma dramaturgia “civilizada”. Machado de Assis, num artigo dedicado ao

teatro de Alencar, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 6 de março de 1866, sublinharia justamente essa preocupação do autor em engalanar a sociedade.¹⁹

O veneno da comédia realista, sabemos hoje, estava justamente em sua gênese. Grosso modo, malgrado as inovações cênicas do realismo teatral terem, em princípio, causado um grande afluxo do público às peças que, efetivamente, o grupo de intelectuais levou ao palco do Ginásio Dramático, o enfado causado por soluções dramatúrgicas nem sempre sutis, deliberadamente programáticas e efetivamente esquemáticas²⁰, acarretou no malogro do teatro idealizado por Alencar em seu manifesto. Isto porque, no final das contas, as comédias realistas acabaram, grande parte das vezes, por constituir “teatro de papel” (...), expressão de época utilizada para identificar composições dramáticas cujas qualidades estéticas estavam na folha impressa e não no rendimento cênico que poderiam proporcionar através do jogo dos atores no palco.²¹

Soluções estéticas mais adequadas ao universo da dramaturgia e que, de maneira inequívoca, logriam refletir sobre a realidade local através de observações gaiatas e, sob certo ponto de vista, mais “descompromissadas”, subiriam aos palcos brasileiros alguns anos adiante através da produção de um autor em cuja obra definitivamente não haveria espaço para o esquematismo dos “dramas de casaca” – Arthur Azevedo. Aí, efetivamente, o Brasil ver-se-ia posto em cena, mas através do humor e da leveza, e não da seriedade programática que dava ao teatro realista uma aparência de tamanha artificialidade.

Por uma pedagogia do teatro

Em 1859, contando apenas vinte anos de idade, o jovem Machado de Assis iniciou atividade sistemática em um periódico semanal de vida curta, chamado *O Espelho*. A

partir do segundo número do jornal, o escritor passou a ser o responsável por uma coluna denominada “Revista de Teatros”, na qual comentava os espetáculos em cartaz. A colaboração do colunista redundou em um total de dezoito textos críticos; em três deles, entretanto, o autor não se fixava em uma peça especificamente, mas tratava de maneira mais generalizada acerca das artes cênicas no Brasil. Tais análises foram publicados nos números 4, 5 e 17 do referido periódico. Podemos notar que há uma continuidade entre o primeiro e o segundo texto, enquanto o último enfoca seu interesse na análise do papel do Conservatório Dramático no contexto teatral brasileiro. As três reflexões supracitadas estão reunidas nas *Obras completas* de Machado de Assis sob o nome de “ideias sobre o teatro”.

Quem escreveu as colunas para *O Espelho* não foi o escritor cercado de respeitabilidade; dado que nem literato Machado era então, visto que suas primeiras produções propriamente “literárias” datam da década de 1860 (e é significativo que a peça “Desencantos”, de 1861, seja a obra que inaugure a carreira vitoriosa que se seguiria). Foi, portanto, o “Machadinho” quem assinou as proposições para a arte dramatúrgica brasileira que se encontram nos textos ensaísticos mencionados.

Parece ser inegável, a propósito, a ascendência alencariana sobre Machado à época da escrita das reflexões ou, pelo menos, a conjugação de interesses entre os dois escritores. Isso porque o futuro autor de *Ressurreição* delineava, na sua análise, um caminho que muitas vezes era interseccional ao do escritor cearense²². O professor João Roberto Faria comunga dessa opinião, quando diz que “esse modo de conceber o teatro aproxima Machado de Quintino Bocaiúva e de José de Alencar”²³. Ao realizar essa afirmação, Faria está tratando da concepção cênica realista e, desse modo, a necessidade de fundação de uma dramaturgia que colocasse a sociedade em cena, de modo que esta, observando-se nos palcos, pudesse avançar em termos éticos – um dos

preceitos clamados por Alencar em “A Comédia Brasileira” –, também é preocupação que reaparece, embora sob outros moldes, nas colunas de Machado para *O Espelho*.

No texto publicado no número 4 do periódico, o crítico iniciava sua reflexão de modo pessimista, deplorando a falta de talentos que incidiam em nossos palcos. Por conta disso, as exceções de qualidade na arte dramática somente corroboravam o deserto artístico em que estava envolvido o contexto teatral do Brasil: eram, assim, apenas oásis que pontificavam em um quase vácuo de qualidade. Faltava, em nosso meio, de acordo com o autor, uma iniciativa que fizesse elevar o valor artístico do que era mostrado ao grande público. Da mesma maneira que Alencar, portanto, Machado (1979) avaliava que o teatro brasileiro ainda vivia a sua infância: “Assim, basta a boa vontade de um exame ligeiro sobre a nossa situação artística para reconhecer que estamos na infância da moral; e que ainda tateamos para darmos com a porta da adolescência que parece escondida nas trevas do futuro.”²⁴

Qual seria a saída para a melhoria da qualidade do teatro? Segundo Machado, ela passava pela educação. Em outras palavras, ele preconizava uma arte cênica de fundo pedagógico, que traria ao público em geral “as verdades e as concepções da arte”²⁵. Os agentes dessa transformação pela educação seriam os

empresários teatrais e (o) governo, ele esclarece, no final do artigo. A seu ver (de Machado), o governo havia transformado a arte dramática numa “carreira pública”, com suas “subvenções improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades parasitas”. Sem nomear ninguém, as palavras, duríssimas, referiam-se provavelmente a João Caetano, o único artista dramático e empresário que recebia subvenção do governo e que se

mantinha fiel ao seu estilo grandiloquente de interpretação e ao repertório de tragédias neoclássicas, dramas e melodramas que o havia consagrado. A consequência do descaso do governo em relação às companhias dramáticas subvencionadas foi a má formação cultural da plateia, que via o teatro apenas como um passatempo. Naqueles anos recentes, ambos, plateia e teatro, “tomaram caminho errado; e divorciaram-se na estrada da civilização”²⁶.

Machadinho é, portanto, bastante incisivo na crítica realizada no tocante ao abandono da arte em prol da aquisição fácil de dinheiro. É nesse contexto que o crítico faz uso de termos como “vendilhões no templo”, “jesuítas da arte” e “invasores”, referindo-se aos que não se importam com a qualidade do teatro, mas somente em amealhar o público ignorante para assistir a produções que não conseguiam alçar maiores voos artísticos. Por outro lado, ele se preserva, visto que, diferentemente do ocorrido na crítica exercida por Alencar, Machado perfaz afirmações em que se exime de nomear diretamente os alvos de sua análise – lembremos que, em “A Comédia Brasileira”, o autor de *O Guarani* não se furtava de declarar nomes como os de Macedo e Martins Pena, em análises bastante negativas.

O crítico Machado de Assis observava que o público da época mantinha hábitos e gostos presos a padrões pasadistas. Ora, era necessário inculcar, entre os pagantes, o prazer em compartilhar do que ele chamava de “arte moderna”, a qual, não passava, na verdade, de uma concepção realista do universo teatral. Acerca de tal fato, o professor Faria afirma:

A consulta aos jornais da época permite ampliar bastante o grupo de jornalistas, escritores e intelectuais que abraçavam as mesmas ideias. Francisco Otaviano, Henrique César

Muzzio, Francisco Pinheiro Guimarães, Sousa Ferreira, Leonel de Alencar – irmão de José de Alencar –, entre outros, podem ser lembrados como simpatizantes do Ginásio Dramático e do realismo teatral francês. Machado, porém, queria que as novas concepções teatrais não ficassem restritas a uma parcela pequena da sociedade. A reforma da arte dramática devia ser levada “a todo o corpo social”, para que seus benefícios fossem democratizados, para que ninguém mais pensasse que o teatro era um mero passatempo das massas²⁷.

No breve texto “Ideias Teatrais – II”, Machado de Assis iniciava suas reflexões lamentando o panorama desqualificado do teatro brasileiro, apontando para os males causados pela cultura dos *boulevards* no gosto dominante do público. Isso, entretanto, não era culpa das massas, pois “as turbas não são o mármore que cede somente ao trescalar laborioso do escopro, são a argamassa que se amolda à pressão dos dedos. Era fácil dar-lhes uma fisionomia; deram-lha.”²⁸

De acordo com Machado, a imprensa, a tribuna e o teatro seriam os agentes transformadores da sociedade. No entanto, o último “é o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante”²⁹. Entretanto, como transformar a sociedade e educar as massas com um teatro que era a emulação do que havia de pior na dramaturgia estrangeira?

Uma das formas de exercer efetivamente o caráter pedagógico das artes cênicas dar-se-ia com o fortalecimento do Conservatório Dramático, instituição alvo de reflexões do escritor na terceira parte de seu “ideias sobre o Teatro”.

De acordo com observações da professora Silvia Cristina de Souza,

o Conservatório Dramático Brasileiro tomou como modelo o Conservatoire, de Paris, e o Real Conservatório Dramático, de Lisboa. Pretendia-se, tal como estas duas instituições, fundar uma escola de declamação e arte dramática para atores, criar um jornal no qual fossem divulgados os trabalhos da associação, estabelecer a crítica literária e da parte linguística de todas as composições em português que lhe fossem enviadas para exame, corrigindo os defeitos por meio de uma análise em que seriam apontados os métodos para emendá-los.³⁰

Não obstante as amplas pretensões vislumbradas, em termos práticos, a instituição acabou por limitar-se à atividade de censura, ficando relegados os aspectos de correção e aperfeiçoamento dramaturgico. Chama-nos a atenção o fato de Machado de Assis utilizar, logo no primeiro parágrafo de seu texto, o adjetivo “policial”, relacionado ao Conservatório, em analogia direta com outros termos como “censura” e “corretivo”, ainda no mesmo trecho.

Segundo o autor, o Conservatório Dramático deveria apresentar duas funções básicas, a saber, a moral e a intelectual. É interessante e merece a devida reflexão a defesa que Machado de Assis fazia de uma crítica de cunho oficial, patrocinada pelo governo. Esta pairaria sobre interesses comerciais deste ou daquele grupo específico³¹. Em consonância com textos de sua autoria anteriormente publicados, o autor reafirmava o caráter “civilizador” que o gênero dramático adquiriria no contexto social brasileiro. Nulificar um órgão que apresentava supostamente uma função pedagógica, como o Conservatório, seria, por conseguinte, nulificar o teatro em si. Nesse sentido, a produção cênica e a ponte crítico-moralizante eram vistas como complementares e necessárias uma a outra.

Machado de Assis reclamava do fato de não ser dado aos membros do Conservatório Dramático o poder de veto a textos que apresentassem carência de qualidade artística. Sendo assim, “julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e à religião, não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua.”³²

Naquelas circunstâncias, restava, portanto, aos membros do Conservatório Dramático, a assunção de um papel que vestais poderiam exercer. Entretanto, não obstante a limitação imposta pelas circunstâncias, vez por outra, lampejavam, nos textos avaliadores, contribuições que, apesar de não possuírem caráter deliberativo de veto, apontavam os problemas de ordem estética presentes nos textos. Para Machado, no entanto, embora essa iniciativa dos censores fosse alvissareira, ainda era insuficiente para que realmente melhorasse o estado de coisas no teatro brasileiro. E, por isso, exortava: “Façam ampliar as atribuições desse Corpo de censores procurem dar-lhe outro caráter mais sério, outros direitos mais iniciadores, façam dessa sacristia de igreja um tribunal de censura.”³³

Notava o escritor que a máquina pública enxergava o teatro meramente como “recreio” e não como “corpo de iniciativa nacional e humana”. Presentificava-se aqui o aspecto pedagógico das artes cênicas, sempre tão recorrente nas concepções machadianas, filhas diletas de pressupostos fundados por José de Alencar alguns anos antes.

Machado de Assis observava ainda que a empresa teatral e a crítica encontravam-se, segundo o seu dizer, em “guerra civil”, no exato momento em que escrevia suas reflexões. Essa guerra fratricida, da qual o teatro surgiria como maior vítima, fora motivada pelo fato de a primeira rejeitar as bases delineadas pelos censores.

Sendo assim, restava ao Conservatório “subscrever as frioleiras mais insensatas que o teatro entendesse qualificar de composição dramática”³⁴.

O papel de censor qualitativo, e não apenas de censor moral, faria, ademais, com que o Conservatório Dramático agregasse valor de outra monta: o fato de colaborar para a melhoria da qualidade do texto teatral. Isto porque, além de não expor o público às traduções de má qualidade, ainda ajudaria a desenvolver, na tradição cênica brasileira, produções autorais sofisticadas, em uma sociedade na qual, até aquele momento, não possuía literatura dramática, de acordo com o dizer do crítico³⁵. Apesar de ressaltar que algumas poucas aventuras isoladas destacavam-se neste deserto de talentos, o certo é que parece ser injusto não oferecer ao menos o merecido destaque ao pioneirismo de Martins Pena neste contexto.

As reflexões terminam com a reafirmação de que o papel do Conservatório precisava ser ampliado. A reforma reivindicada por Machado era, nas suas palavras, uma garantia de ilustração para o teatro, o público e a literatura.

Desse modo, a fim de que efetivamente as massas fossem educadas, o crítico enxergava como fundamental a ação do Estado, exercida através do Conservatório Dramático Brasileiro. Nesse sentido, podemos ver, nas argumentações machadianas, a necessidade de o povo ser tutelado por ingerências de cunho pedagógico. Seria fundamental, nesse contexto, que se protegesse “a plateia da má literatura, do mau teatro, além de propiciar o desenvolvimento da literatura dramática no país”³⁶.

A pedagogia teatral desejada por Machado, entretanto, jamais seria levada a cabo, isto porque, segundo Faria, “o governo abandonou o teatro brasileiro à própria sorte e o resultado foi a derrocada completa da dramaturgia literária nos anos que se seguiram”³⁷. Em outras

palavras, ao invés de apreciar as encenações de cunho moralizante dos “dramas de casaca”, o público pouco a pouco abandonou o Teatro Ginásio Dramático, passando a frequentar espetáculos em que pontificavam “formas mais populares de opereta e da mágica em nossos palcos”³⁸. Era o malogro total das pretensões de um crítico que, um dia, vira na renovação teatral das comédias realistas a chance de fazer avançar não apenas o panorama cultural do Brasil, mas o contexto social do país recém-independente.

Desencantos

“Desencantos” constituiu o título da primeira incursão de Machado de Assis no universo da dramaturgia. A sensação que deu título à peça é, algo ironicamente, aquela que fica patente nos ensaios dos dois escritores aqui analisados ao se depararem com o insucesso do realismo teatral.

Em 1873, veio a público o último espetáculo de José de Alencar: “O Jesuíta” fora uma peça elaborada por volta de 1861, mas até então nunca levada aos palcos, em virtude da recusa do ator João Caetano – a quem fora especialmente escrita – em encená-la. O resultado comercial do espetáculo não poderia ter sido pior: apenas duas apresentações foram efetuadas; as outras récitas previstas foram canceladas, por falta de pagantes.

De acordo com o relatado pelo professor João Roberto Faria,

a indiferença do público para com “O Jesuíta” pode ser creditada, em boa parte, ao predomínio das operetas francesas e brasileiras, vaudevilles, mágicas e peças aparatosas em nossos palcos, na ocasião. O gosto teatral já não era o mesmo das décadas de 1840 e 1850. (...) Em resumo a plateia fluminense queria se divertir.³⁹

Não seria por outra razão que, ao publicar em livro o texto da peça, Alencar escreveria uma advertência, de cerca de uma página, que é um lamento aos “descaminhos” tomados pelo teatro brasileiro. O público da corte, segundo Alencar, valorizava, naquele momento, apenas as manifestações fúteis provindas do exterior. A verdadeira causa para a deserção dos espectadores, porém, é que este “não sabe ser público, e deixa que um grupo de ardélis usurpe-lhe o nome e os foros” (p. 1007).

Segundo o escritor, a notoriedade alcançada por obras como *O guarani* em nada contribuiu para a propagação de *O jesuíta*. Alencar credita tal fato à ignorância do público e chega a fazer o seguinte chiste: “Acredito mesmo que muita gente fina que viu a ópera e drama d’*O Guarani* ignora absolutamente a existência do romance, e está na profunda crença de que isso é alguma história africana plagiada para o nosso teatro (p. 1012).

O tom de cansaço é pulsante em todo o texto. As reflexões alencarianas revelam profunda decepção com os rumos tomados pela arte cênica, em particular a da capital, espaço visto como fútil, coquete e avesso ao sentimento de nacionalidade. Nesse sentido, o interior do Brasil era o espaço de resistência ao estrangeirismo que domina a urbe.

Alencar reforça ainda sua crença em um teatro que não falseie a realidade, mas que seja espelho dos homens e dos fatos; aquele que adultera as situações, segundo o autor, só merece ser banido.

No contexto do final do século XIX, portanto, nada mais distante do que o teatro para ensinar as massas, preconizado pelo jovem Machado de Assis nos idos da década de 1850. Para Faria, ao se deparar com esse estado de coisas, “ele voltará a escrever sobre algum dramaturgo, algum espetáculo ou algum artista. Mas

jamais com as mesmas esperanças no futuro do teatro brasileiro”⁴⁰.

O desapontamento que marca os escritos finais de José de Alencar e Machado de Assis dá conta de que o projeto de teatro nacional acalentado pela geração da qual fizeram parte, se conseguiu germinar e florescer, talvez não tenha frutificado da maneira que era desejada. De qualquer modo, porém, as discussões ensejadas foram fundamentais para o *devir* de nossa dramaturgia, uma vez que trouxeram as artes cênicas para o centro das discussões intelectuais. Além disso, levantaram pontos polêmicos até hoje discutidos no meio cultural, tais como a reserva de mercado para produção de textos nacionais, a ingerência do Estado nas artes, a necessidade de refinamento do gosto cultural das grandes massas.

Portanto, se não chegaram a criar um teatro brasileiro, José de Alencar e Machado de Assis ajudaram a formular uma concepção dramatúrgica de cunho socializante que, historicamente, pontua nossos palcos em reflexos que podem ser mapeados, no século XX, por exemplo, através das experiências do Teatro de Arena ou, mais recentemente, na dramaturgia ensejada por nomes como Juca de Oliveira.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, José de. *Obras completas*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, 4. vol.

FARIA, João Roberto *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

_____. “Machado de Assis, leitor e crítico de teatro”. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_artefata&pid=S0103-40142004000200020>.

Acesso em 20 ago. 2010.

_____. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1987.

_____. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1993.

_____.(org.). *Machado de Assis do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria *Obras completas*. Nova Aguilar: 1979, 3 vol.

SOUZA, Sílvia Cristina Maria de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões na corte (1832 – 1868)*. Campinas: Editora da UNICAMP/CECULT, 2002.

Notas

1 José de Alencar, *apud* João Roberto Faria, *José de Alencar e o teatro*, p. 73.

2 A primeira apresentação de *O demônio familiar* deu-se a 5 de novembro de 1857.

3 Tanto é assim que, nas obras completas editadas nos anos 1960 do século XX, a editora incluiu o subtítulo “Como e Porque Sou Dramaturgo” ao texto, em uma evidente menção a “Como e Porque Sou Romancista”, deliciosa autobiografia literária de Alencar.

4 José de Alencar, *Obras completas*, p. 44, grifo nosso. Daqui em diante usaremos apenas o número da página entre parênteses após as citações dessa obra.

5 José de Alencar foi quem produziu o mais acabado pensamento que associa o palco à tribuna: “(...) a moral e a ciência formam a mais eloquente das tribunas – a cena, tribuna que fala ao mesmo tempo aos olhos, ao ouvido, ao espírito e ao coração” (*apud* FÁRIA, 1987, p. 69).

6 Sílvia Cristina de Souza, *As noites do Ginásio: teatro e tensões na corte (1832 – 1868)*, p. 93.

7 João Roberto Faria, *José de Alencar e o teatro*, p. 18.

8 *Ibidem*, p. 16.

9 Sílvia Cristina de Souza, *op. cit.*, p.37.

10 João Roberto Faria, *deias teatrais: o século XIX no Brasil*, p. 107.

11 Nesse sentido, de acordo com o professor Faria (2008), “não é preciso dizer que o maniqueísmo servia perfeitamente ao propósito moralizador, uma vez que o embate resultava sempre na vitória esmagadora do bem” (p. 27)

12 João Roberto Faria, *ibidem*, p. 86. A professora Sílvia Cristina de Souza (2002) chega mesmo a denominar a comédia realista de “teatro de tese” (p. 71), por “estar presa a uma noção de arte vinculada à noção de educação da sociedade” (*Ibidem*)

13 Sílvia Cristina de Souza, *op. cit.*, p.79.

14 Note-se, a propósito, que a denominação do espaço já dá a ele o intuito de escola dramática que efetivamente pretendia-se desenvolver no Brasil.

15 Nesse sentido, assim como João Caetano era a síntese da técnica romântica de interpretação, seria o ator Furtado Coelho a metonímia da técnica de interpretação realista em nossos palcos. Segundo o crítico João Roberto Faria (2008), “os críticos e o público encantaram-se com a gestualidade contida, a voz bem-modulada, a naturalidade e os gestos elegantes do ator talhado para os papéis centrais das comedias realistas” (p. 45– 46).

16 João Roberto Faria, *José de Alencar e o teatro*, p.19.

17 *Ibidem*.

18 Sílvia Cristina de Souza, *op. cit.*, p. 71.

19 *Idem*, p. 91.

20 Exemplo claro de tal esquematismo artificial pode ser encontrado na figura do *raisonneur*, típica personagem da comédia realista “que funcionava como porta-voz das ideias do autor, a ela cabendo emitir advertências às demais personagens e proferir os discursos moralizantes para a plateia” (SOUZA, 2002 p. 72).

21 *Ibidem*, p.98.

22 Entre diversos outros aspectos, assim como Alencar, “o jovem Machado coloca-se como aliado da renovação teatral que ocorria no palco do Ginásio Dramático” (FÁRIA, 2008, p. 32).

23 *Ibidem*, p.34.

24 Joaquim Maria Machado de Assis, *Obras completas*-p.790.

25 *Ibidem*.

26 João Roberto Faria (org.), *Machado de Assis do teatro*, p.221.

27 *Ibidem*, p. 34.

28 Joaquim Maria Machado de Assis, *Obras completas*-p.793.

29 João Roberto Faria (org.), *Machado de Assis do teatro*, p.50.

30 Sílvia Cristina de Souza, *op. cit.*, p. 145.

31 Não foram poucas as vezes, aliás, que Machado, ao tratar do caráter da atividade crítica, ressaltou a importância de uma “ética da crítica”, na qual deveriam pontificar “imparcialidade, probidade e franqueza” (ASSIS in FÁRIA, 2008, p. 52).

32 Joaquim Maria Machado de Assis, In: João Roberto Faria (org.), *Machado de Assis do teatro*, p. 217.

33 *Ibidem*, p. 219.

34 *Ibidem*.

35 interessante notar que, entre as várias proposições lançadas por Machado em suas reflexões, uma salta aos olhos: o fato de ele lançar a ideia da criação de uma “cota” mínima de textos de autoria nacional que deveria ser levada ao palco pelos empresários da época.

36 Joaquim Maria Machado de Assis, *Obras completas* p. 790.

37 João Roberto Faria, *op. cit.*, p.73.

38 *Ibidem*, p.72.

39 *Ibidem*, p.54.

40 *Ibidem*, p.73.