

De Sardou a Ibsen: a crise do drama no Brasil nos anos 1890

Doutoranda Vanessa Cristina Monteiro Tinⁱ (IEL/UNICAMP)

Resumo:

O movimento teatral brasileiro da virada do século XIX para o século XX revelou ser um período de transição, já que constatamos a coexistência de um teatro tradicional e de um teatro mais inovador, com novos recursos e novas técnicas. Esse teatro inovador rompia com a idéia de seguir o modelo da “peça bem-feita”, o qual foi amplamente utilizado por autores como Victorien Sardou, Alexandre Dumas Filho, Octave Feuillet. O naturalismo teatral rebateu, de certa forma, o conceito da “peça bem-feita” e sinalizou o início do rompimento com a dramaturgia tradicional. Dramaturgos como Henrik Ibsen, Hauptmann, Ivan Tourgueniev surgiam como fiéis seguidores dessa nova literatura dramática, sendo algumas de suas peças representadas no Brasil nos anos 90. Os críticos brasileiros debateram sobre esse teatro nascente nos principais jornais fluminenses: enquanto alguns manifestaram otimismo, outros refutaram e contrariaram as novas mudanças.

Palavras-chave: teatro, drama, crise do drama, crítica teatral, jornal

Introdução

A última década do século XIX foi marcante e agitada no que tange ao teatro brasileiro. Embora predominasse um teatro tradicional¹, com peças românticas e realistas, textos dramáticos com inovações significativas chegavam ao Brasil, sendo eles representados, sobretudo, pelas companhias dramáticas estrangeiras, que constantemente se encontravam em território nacional. Desde o final dos anos 1870, os indícios desse processo de transição já tinham se manifestado com a presença de algumas peças naturalistas nos teatros brasileiros; a montagem desses textos suscitou interessantes comentários e polêmicas entre os críticos dos periódicos de maior expressão do Rio de Janeiro. Os textos de viés naturalista rejeitavam algumas das convenções² presentes nas peças românticas e realistas que dominaram os palcos, tanto franceses quanto brasileiros, do século XIX. Os críticos brasileiros debateram sobre as novas técnicas e recursos inovadores utilizados pelos dramaturgos europeus, defensores de um teatro novo e diferenciado. Ao mesmo tempo em que peças de autores conhecidíssimos do nosso público como Victorien Sardou (1831-1908), Alexandre Dumas Filho (1824-1895), Octave Feuillet (1821-1890), e outros mais, eram representadas, arrancando fervorosos aplausos da platéia, textos de dramaturgos inovadores como Henrik Ibsen (1828-1906), Gherhart Hauptmann (1862-1946), Ivan Tourgueniev (1818-1883), começavam pouco a pouco a ser conhecidos dos brasileiros, já que faziam parte do repertório das companhias estrangeiras que aportavam na Capital Federal. Podemos afirmar que o drama, tanto romântico quanto realista, representante da literatura dramática tradicional, dava seus primeiros sinais de crise.³ Uma nova dramaturgia florescia com a virada do século, anunciando que o teatro rumava para outros caminhos.

1. A presença da tradição: peças românticas e realistas nos palcos brasileiros

¹ Chamo de **teatro tradicional** o universo que engloba peças pertencentes às escolas românticas (melodramas e dramas históricos) e realistas (denominadas **dramas de casaca**), as quais eram dotadas de convenções, aspectos importantes utilizados tanto na composição do texto quanto na representação teatral.

² Trataremos com mais atenção das convenções presentes nos textos românticos e realistas no item 1 deste ensaio.

³ A dramaturgia nascente e inovadora da virada do século XIX para o XX traz o sujeito interiorizado como ponto de referência, a partir da oposição operada entre sujeito e objeto, e o sujeito mantém a supremacia sobre o objeto. Essa relação oponente sujeito-objeto aparece nos textos de Ibsen, Hauptmann, August Strindberg, Maurice Maeterlinck, autores que tiveram grande expressão nos primeiros anos do século XX. De acordo com Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, “o drama do final do século XIX nega em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente: a atualidade intersubjetiva. O que vincula as diversas obras da época remonta à mudança ocorrida em sua temática é a oposição sujeito-objeto, que determina os novos contornos.” (SZONDI, 2001, p. 92)

A crítica teatral brasileira do *fin-de-siècle* mostrou-se dividida diante dos velhos recursos e das novas técnicas da arte de representar. Os jornais fluminenses do período trazem à luz polêmicas e comentários saborosíssimos acerca do complexo movimento teatral ativo em pleno alvorecer da República. A leitura das seções teatrais dos principais periódicos corrobora que peças de vários gêneros (melodramas, dramas históricos, comédias realistas) eram encenadas nos palcos, o que permitiu, nesse sentido, que muitas reflexões sobre aquele momento artístico viessem à baila, abrindo espaço para que a crítica jornalística pudesse debater o assunto às claras com os seus leitores. O público, assíduo frequentador dos teatros, bem como os críticos, estava acostumado com as peças dotadas de convenções, as quais eram comuns nos textos clássicos, românticos e realistas. As convenções são determinadas técnicas e recursos incorporados na composição do texto e nas representações cênicas com a finalidade de auxiliar os espectadores a entenderem o enredo ou, no dizer de João Roberto Faria, são “aspectos de uma peça ou de um espetáculo que são aceitos pela platéia como uma necessidade intrínseca do próprio gênero dramático ou da representação teatral.” (FARIA, 2001, p. 229). Como exemplo, podemos citar o aparte, que é uma “convenção aceita pela platéia, pois apenas ela ouve as palavras de uma determinada personagem enquanto as outras não” (FARIA, 2001, p. 229); a *ficelle*, também conhecida como *coup de théâtre* (armar o efeito), que é a presença de um grande acontecimento ou uma reviravolta que visa a surpreender o espectador; o personagem confidente, cuja presença evita que o protagonista fale sozinho o tempo todo; o *raisonneur*, característico das peças realistas, que assume a voz do narrador no palco, proferindo frases de efeito e de cunho moralizador; a cena obrigatória, *scène à faire*, outra convenção muito utilizada pelos dramaturgos oitocentistas e se caracterizava por ser uma cena obrigatória, reveladora, com o objetivo de concluir o conflito central.

As convenções pertenciam ao universo da chamada peça bem-feita, cujo fundamento baseava-se na idéia do bem escrever dos textos dramáticos.⁴ Isto é, o enredo tinha de ser ordenado, linear, coerente, com todas as ações e situações concatenadas. De acordo com o *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, o objetivo principal da peça bem-feita “está voltado para os efeitos exercidos sobre o espectador, efeitos que visam causar surpresa, manter a atenção, aguçar a curiosidade, satisfazer a razão, entreter o espírito com a engenhosidade da armação do conflito dramático.” (2006, p. 235). No entanto, é preciso reforçar que os textos que se enquadravam nos moldes da peça bem-feita representam “a supremacia da técnica. Mas não poupa o texto da superficialidade, da falta de visão e da artificialidade.” (2006, p. 236).

O francês Victorien Sardou, um mestre da peça bem-feita e sempre fiel ao uso das convenções, teve muitas de suas peças encenadas ao longo dos anos 90, no Brasil. Dentre suas obras representadas, destacaram-se *A Tosca*, *Pátria*, *Odette*, *Georgette*, *Cleópatra*, *Fédora*. Os trabalhos do dramaturgo francês eram bastante apreciados pelo público e pela crítica jornalística brasileira e, sem dúvida, seduziam os amantes da peça bem-feita. *Pátria* foi encenada em 1891 pela Companhia Dramática Italiana do afamado ator Giovanni Emmanuel. Ao escrever suas impressões acerca da montagem realizada no dia 17 de junho, o crítico Oscar Guanabarro (1851-1937), d’*O País*, comentou que a peça de Sardou consistia num “dramalhão de moldes antigos, cheio de personagens antipáticos, tiranos; abundam os assassinatos, cenas violentas, traições, ameaças e suplícios.” (GUANABARINO, 1891a, p2). Guanabarro apenas sublinhou que a peça de Sardou não trazia nada de novo; era um entrecho coerente com a dramaturgia tradicional, romântico e que a platéia já tinha se habituado a contemplar. Nesse sentido, na crítica, Guanabarro atentou mais à performance de Emmanuel na récita do que ao texto de Sardou.

⁴ O conceito da **peça bem-feita** foi criado e desenvolvido pelo dramaturgo francês Eugene Scribe (1791-1861). Segundo o *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, “trata-se de uma espécie de cartilha do bem-escrever para o teatro, muito de acordo com o ideário normativo cientificista. A base de seus postulados é de origem clássica, convertidos num receituário de aplicação mecânica.” (2006, p. 235).

Em 1893, a maior e a mais famosa intérprete das peças de Sardou, a atriz francesa Sarah Bernhardt, ao lado de sua *troupe*, estreou sua *tournee* no Rio de Janeiro com a montagem da famosa tragédia *A Tosca*, bem conhecida da nossa platéia. A encenação agradou à maioria dos críticos e dos espectadores. O jornalista Crispiniano da Fonseca (1861-1894), do jornal *O País*, escreveu sobre a récita ocorrida no dia 16 de junho de 1893, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro. Logo de início, enfatiza o estilo trágico da peça, escrita sob os moldes clássicos: “- *Connaissez-vous la Tosca?* É esta a frase de Cavaradozzi a Angelotti no 1º.ato, frase que enceta a ação desta tragédia tenebrosa de Sardou.” (FONSECA, 1893a, p.2)

E, logo em seguida, destaca o papel de Sarah na interpretação da personagem Tosca, cujas características são de uma personagem típica do gênero da tragédia: “Eis a pergunta que faremos àqueles dos nossos leitores que não viram ainda a divina Sarah nesse papel, feito de paixão e de terror, encarnação da romana como a conceberam os poetas, meiga e ciumenta e lânguida e audaciosa e suprema”.

É interessante observar que o comentário do articulista vai além de somente elogiar a atuação de Sarah: ressalta a bela construção da personagem, repleta de sentimentos contrários e inconstantes. Impressionado com a surpreendente interpretação de Sarah, Fonseca frisou a cena tensa que leva ao desenlace do conflito, espécie de cena obrigatória (*scène à faire*), que, a seu ver, foi o momento mais brilhante de todo espetáculo:

Temos diante de nós ainda – uma imagem que não mais se apagará – a cena da morte de Scarpia no 4º.ato: a idéia do assassinato que lhe acode quando vai levar ao lábio sequioso o copo com água e o pegar da faca, e o vibrar do golpe e depois a violência da imprecação desabafando por fim da longa opressão em que se mantinha o malvado, e logo o tomar a porta crucificando-se e alçando de novo a faca ameaçadora e fatal como a própria morte e o tropel de palavras que lhe acodem quando ele cai e a forma indizível como lhe grita vingativa:

- *Meurs! Meurs! Meurs!* (FONSECA, 1893a, p. 2)

Além de mencionar essa cena essencial, a morte do personagem Scarpia, Crispiniano acrescentava adiante que o texto de Sardou é concluído com uma ordem concatenada e sincronizada de quadros, o que reforça a idéia da chamada peça bem-feita: “O final desse ato [4º.] é todo ele uma sucessão maravilhosa de quadros, qual deles mais belo e grandioso.” (FONSECA, 1893a, p.2)

Na mesma *tournee*, a Companhia de Sarah levou ao palco do Teatro Lírico *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, cuja montagem ocorreu no dia 17 de junho. O crítico anônimo da *Gazeta de Notícias* divulgou sua opinião acerca da récita no dia 19, ressaltando o aspecto melodramático do enredo, o que fazia o texto a se distanciar da produção teatral de autores inovadores como Ibsen e Tolstoi. A morte da personagem Margarida Gauthier, ressalta o aspecto romântico do entrecho central.

À luz das exigências modernas do teatro, só há ali de verdadeiro e real a parte episódica da peça e a paixão de Armand Duval por Margarida Gauthier, e a marcha acelerada da tuberculose, cujo ponto final, pela morte, livra o autor, aliás a própria lógica em pessoa, de dar à peça um desenlace contraditório com todo o seu desenvolvimento anterior, unindo para sempre, legítima ou ilegitimamente, a cortesã Margarida e o ingênuo e ardente Armando. (1893a, p.2)

Na ótica do articulista, o aspecto romântico da história amorosa entre Margarida Gauthier e Armando Duval manifestava-se nitidamente. Assegurava ele, entretanto, que não se podia descartar a presença da moral social no texto, relacionada à possibilidade da regeneração da mulher de vida fácil. A peça deveria também ser vista por um viés educador, de modo a fazer jus ao teatro como escola, tal como era o objetivo e lema do teatro realista. Nesse sentido, não era possível negar a coexistência de aspectos da escola romântica e da realista no drama. Eis um trecho do comentário que reforça os aspectos realistas da peça:

se a peça prova ou quer provar a regeneração da mulher pelo amor, ela prova simultaneamente a fraqueza de caráter e a falta das mais leves noções da moral social, da parte de um homem cuja educação e posição lhe deviam determinar uma noção mais exata da solidariedade da dignidade humana. (1893a, p.2)

Os trabalhos do dramaturgo francês Octave Feuillet eram sempre incluídos nos repertórios das companhias dramáticas estrangeiras, pois apresentavam ampla aceitação por parte do público. Como exemplo disso, podemos mencionar o drama *Um romance parisiense*, em 5 atos, representado em 1895, pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli, que, naquele momento, realizava uma extensa e exaustiva *tournee* na América do Sul. A encenação, no Teatro Lírico, suscitou controvérsia entre a crítica, visto que a companhia suprimiu o último ato. Esse fato decepcionou profundamente o crítico anônimo da seção **Teatros e Música** do *Jornal do Comércio*. Segundo ele, o quinto ato, o último, completa o quarto e, por isso, “não podia ser abolido sem prejudicar, e muito, a composição de tão alto valor, na sua força e na sua grandeza especial de obra de grande arte e de elevada moral.” (1895a, p.2). Continuava o seu comentário, publicado no dia 2 de junho:

Além destas razões, que nos parecem de atenção, havia ainda outro argumento em favor do nosso asserto, a necessidade de satisfazer essa sublime aspiração de suprema justiça que a ingenuidade do público exige, e que nenhum autor tem o direito de recusar-lhe, porque é ao mesmo tempo um ensinamento e uma consolação – a punição do vício e o prêmio da virtude. Riam-se os que se julgam espíritos superiores a essas pequeninas coisas; mas, meditem e reflitam os que tomam sério o teatro como uma escola de educação moral. (1895a, p.2)

Das palavras do crítico do *Jornal do Comércio* infere-se que *Um romance parisiense* é drama típico da escola realista, cujo fim era transmitir um ensinamento, uma virtude, uma moral. Assim como Dumas Filho, Feuillet insere a morte como chave certa para a resolução do conflito, evitando a construção de um final contraditório ou incoerente. O articulista escreve seus argumentos à luz dos preceitos defendidos pela escola realista.

Diante disso, podemos assegurar que o fato de peças românticas e realistas predominarem nos repertórios das companhias teatrais aqui em atividade, na segunda metade do século XIX, não impediu que a escola naturalista, encabeçada por Émile Zola, penetrasse nos domínios dramáticos. Já no final da década de 1870 e ao longo dos anos 1880, várias peças reconhecidas, de certa forma, como naturalistas subiram aos palcos brasileiros. Dentre elas, destacaram-se *O Primo Basílio* em 1878⁵, *Teresa Raquin*, em 1880⁶, *L'Assomoir* em 1881⁷, *Nana* em 1881⁸; e o polêmico e discutido *O crime do padre Amaro*, romance de Eça de Queirós, cujo texto adaptado para a cena foi da autoria do jornalista e dramaturgo brasileiro Augusto Fabregas, em 1891.⁹ Não podemos nos esquecer de mencionar a produção genuinamente brasileira *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, extraído para o teatro de seu romance homônimo em 1894. Embora o naturalismo não sobrevivesse por muito tempo no palco cênico, sua presença foi fundamental, pois contribuiu para a libertação de algumas convenções do **velho teatro** e, por assim dizer, para desatar os laços que prendiam a escrita teatral ao modelo da peça bem-feita. O naturalismo de Zola seduziu muitos dramaturgos, dentre eles o norueguês Henrik Ibsen, o alemão Gerhart Hauptmann, o russo Ivan Tourgueniev, que aproveitaram para produzir peças com técnicas e recursos que, mais tarde, seriam típicas do teatro

⁵ Romance de Eça de Queirós, adaptado para o teatro pelo brasileiro Frederico Cardoso de Meneses.

⁶ Romance de Émile Zola, adaptado para o teatro pelo próprio autor.

⁷ Romance de Émile Zola, adaptado para o teatro por William Busnach e Octave Gastineau.

⁸ Romance de Émile Zola, adaptado para o teatro por William Busnach.

⁹ O grande incentivador do naturalismo teatral foi o ator e ensaiador francês André Antoine, criador do *Théâtre Libre*. Antoine levou ao palco muitas peças extraídas dos romances naturalistas. A esperada vinda do ator e sua *troupe* ao Brasil, em 1903, gerou discussões contundentes entre os críticos da imprensa jornalística.

moderno. A presença da escola naturalista no teatro salienta o período de transição, sinalizando um rompimento inicial com a literatura dramática tradicional.

2. Indícios de uma nova arte de representar

O ano de 1895 foi marcante para o movimento teatral brasileiro. Além da vinda do grande ator italiano Ermete Novelli, este levou pela primeira vez à cena nacional um drama do norueguês Henrik Ibsen e um do russo Ivan Tourgueniev, ambos abertos às novas tendências da literatura dramática mais em voga na Europa.

A peça ibseniana encenada por Novelli e sua companhia foi *Os Espectros*, no dia 15 de junho no Teatro Lírico, e suscitou calorosas discussões entre os críticos teatrais do meio jornalístico. O cronista Artur Azevedo (1855-1908), da folha *O País*, mostrou-se cauteloso ao comentar a obra de Ibsen. Em sua crítica, escrita por ocasião da montagem, transcreveu a opinião do experiente crítico francês Jules Lemaitre acerca de *Os Espectros*. É bem provável que Azevedo tenha escolhido mencionar a opinião de Lemaitre por não se sentir seguro para emitir suas próprias conclusões, já que se tratava de uma obra de um autor diferenciado e pouquíssimo conhecido entre os brasileiros. Certamente, o maior idealizador do Teatro Municipal do Rio de Janeiro tentava encontrar uma correspondência entre as palavras do crítico francês e o drama de Ibsen, o que exigia uma reflexão profunda acerca dos novos processos de composição de uma peça dramática.

Não traremos para aqui a opinião excessiva dos que louvaram nem a dos que deprimiam. Escolheremos um meio termo nas seguintes palavras de Jules Lemaitre, uma das penas mais autorizadas da crítica dramática francesa: “O drama é um protesto enérgico, quase furioso, do prazer da vida contra a tristeza religiosa, da natureza contra a lei, do individualismo contra a opressão dos preconceitos sociais. Não direi que no drama o pensamento seja tão claro como o sentimento, mas, a despeito das suas incríveis lentidões e algumas vezes das meias-trevas, ele empolga o espectador e nunca mais o deixa. É verídico e profundo.” (A., 1895a, p.2).

Artur Azevedo conseguiu enxergar no texto ibseniano somente o lado cientificista e não foi além disso. Para ele, Ibsen transportava para o palco um verdadeiro livro de medicina, visto que uma das questões presentes no drama aludia ao atavismo. “O atavismo é o assunto de *Os Espectros*.” (A., 1895a, p.2). E, em seguida, confessa que por se uma “obra-prima de filosofia e de ciência, escrita por um grande pensador, *Os Espectros* desagradam-nos absolutamente como peça de teatro” (A., 1895a, p. 2). Sem se aprofundar em questões relevantes e concernentes à composição do texto dramático do autor escandinavo, Artur Azevedo concentrou sua discussão na atuação de Novelli no papel do protagonista Oswald, que, a seu ver, superava todos os defeitos do drama. Acostumado com as peças românticas e realistas, Artur Azevedo não enxergou os acontecimentos simbólicos, a supremacia do tempo passado em relação ao tempo presente no drama e, sobretudo, não percebeu que o texto requeria uma visão analítica do espectador, ou seja, um trabalho mental aprofundado, a fim de que o enredo se tornasse coerente e compreensível. Ibsen trazia um teatro para fazer pensar, daí o fato de, posteriormente, ser conhecido como o principal precursor do teatro moderno. Em seu importante estudo sobre Henrik Ibsen, a pesquisadora de teatro Tereza Menezes afirma que as produções do dramaturgo concebidas entre os anos de 1877 e 1882, período em que vem à baila a peça *Os Espectros*, revelam um autor adepto a uma nova forma dramática, indicando o seu rompimento com os recursos e técnicas recorrentes do teatro tradicional:

Através de uma nova forma dramática, ele coloca os personagens discutindo seus valores e desejos. Estes ficam evidentes na própria ação dramática, não sendo mais necessários os solilóquios, os apartes e os personagens explicativos que fazem discursos para explicar o pensamento do autor sobre o assunto. (MENEZES, 2006, p.56).

A *troupe* de Novelli também encenou o drama *O pão alheio*, do russo Ivan Tourgueniev. Tanto a peça quanto o autor eram desconhecidos do público brasileiro à época. Sendo um fiel admirador do artista italiano, Artur Azevedo, no dia 29 de junho, opinou acerca da esperada montagem realizada no dia 27 de junho, no Teatro Lírico. Quanto ao texto propriamente dito, Artur Azevedo não comentou quase nada, o que fez foi resumir o trecho do drama. Suas impressões centraram-se na interpretação de Novelli e seus companheiros em seus respectivos papéis. A seu ver, Novelli, com a belíssima e exemplar interpretação do personagem Vasili, velho fidalgo que vive em casa alheia, merecia todas as honras da noite:

Novelli nunca nos pareceu tão grande como anteontem! Quando outros papéis não tivesse ele para mostrar a enorme superioridade do seu talento de ator, bastava-lhe esse, só esse, e o mundo inteiro consagra-lo-ia!

[...]

Nesse papel Novelli é a personificação exata do sofrimento moral, é o símbolo perfeito da dor humana. Para conhecê-lo bem, é preciso admirá-lo nesse drama de tão intensa psicologia, vê-lo na pele daquele ontem perseguido e humilhado, que come o pão alheio, que veste a roupa alheia, que mora em casa alheia, que até é pai de uma filha alheia, mas de cuja miséria se levanta de vez em quando o fidalgo, inopinadamente, majestoso e digno! (A., 1895b, p.2)

Possivelmente, Artur Azevedo não tenha tecido apreciações mais analíticas a respeito do texto por se tratar, assim como Ibsen, de um autor desconhecido. Os críticos das outras folhas seguiram os mesmos passos de Artur Azevedo, elogiaram a atuação de Novelli, porém não traçaram opiniões relevantes e reflexivas sobre o texto dramático de Tourgueniev. Podemos pensar que os críticos davam mais atenção à encenação, pois era esta, mais do que o texto dramático por si só, o ponto de maior curiosidade dos leitores dos jornais. É bem provável que os leitores não manifestassem interesse e preocupação com relação à composição ou aos aspectos estéticos do texto dramático. A curiosidade dos leitores, sem dúvida, girava em torno do espetáculo realizado, da performance dos artistas, principalmente a dos considerados mais célebres do momento. E era natural que os críticos, ao escreverem seus comentários apreciativos, pensassem nos interesses dos leitores diários.

Olavo Bilac (1865-1918), com o pseudônimo de **Puck**, argumentava na revista *A Cigarra*, dirigida por ele mesmo e pelo desenhista Julião Machado, que, embora a concepção teatral de Tourgueniev fosse de total desconhecimento da maioria dos espectadores brasileiros, ela “foi imediatamente apreendida pela platéia do Lírico, e o público familiarizou-se logo, desde a cena primeira, com os caracteres dos personagens, postos em cena pelo dramaturgo russo.” (PUCK, 1895a, p.2). Além disso, o poeta parnasiano reforçou que Ermete Novelli era um verdadeiro mestre na arte de representar.

Em 1899, Henrik Ibsen volta aos palcos brasileiros, causando discussões acirradas na imprensa jornalística. A peça, *Casa de Boneca*, foi encenada pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões e Cristiano de Souza no dia 28 de maio. Ainda que o texto exigisse atenção por parte dos espectadores, a montagem agradou ao público que lotou o Teatro Santana (RJ). Oscar Guanabara, crítico de artes do jornal *O País*, escreveu um longo comentário sobre a representação, publicado no dia 30. Em sua análise, Guanabara traçou uma sinopse detalhada do enredo, em que a personagem Nora era a peça central. Ao redigir o drama, Ibsen tocava em questões complexas à época, tal como o tema ligado à educação da mulher e à sua emancipação na sociedade. Para o crítico d’*O País*, o final do enredo era o ponto mais problemático da obra, quando Nora, esposa e mãe, abandona a casa, o marido e os filhos, para aprender tudo o que a vida, até então, tinha lhe negado. Mergulhado numa nítida ótica conservadora, Guanabara considerou o desenlace completamente inverossímil, impossível de ser transposto para o plano real. E se não bastasse isso, o cronista alegou que a transformação da personagem Nora ao longo da trama também era irreal. O crítico não conseguia explicar o comportamento de Nora, quando resolve

abandonar o lar e a família. Na verdade, Ibsen pretendia explorar uma questão bastante delicada e discutível à época e, por essa razão, acabou por ser criticado ferozmente. Tornou-se, para muitos, um alienado, um louco. Tanto que Guanabarro, em seu parecer sobre o espetáculo, questionava a genialidade do dramaturgo norueguês.

Nora, sem uma lágrima, sem se despedir dos filhos, apenas pede o que é dela, os seus objetos de uso, e parte.

E aí está a alva teatral do gênio da Noruega.

Qual a tese?

A educação da mulher.

Nora é um produto do meio em que a deixaram; um caso psiquiátrico abandonado e agravado pela falsa educação que lhe deram e na qual a conservou o marido.

Qual a novidade?

Um século antes de Ibsen Sheridan dizia:

- As mulheres nos governam; tratemos de torná-las perfeitas.

Quem proclamou a igualdade civil da mulher – foi Ibsen com as suas peças geniais?

A educação da mulher ou, pelo menos, a necessidade dessa educação foi alguma vez desconhecida depois da organização da família e da constituição dos estados?
(GUANABARINO, 1899b, p.2)

Na verdade, Guanabarro apresentou um olhar superficial sobre o drama; não percebeu que o teatro ibseniano é formado por camadas, as quais requerem um certo grau de amadurecimento e reflexão. As personagens ibsenianas são dotadas de complexidade e, por isso, exigem um olhar analítico, necessitam ser compreendidas interiormente. Guanabarro não percebeu a densidade da personalidade de Nora, apenas afirmou que os personagens de Ibsen são “sempre doentios; é a chaga elegante das sociedades, as mazelas enroupadas, as grandes históricas, os epiléticos, os neuróticos.” (GUANABARINO, 1899a, p.2). O tema abordado no drama, para o jornalista, não era uma novidade, já que tinha sido debatido por intelectuais de outrora, porém não pensou que a novidade do tema em discussão no enredo desenhado por Ibsen estava em ser levado pela primeira vez ao teatro. Era, sem dúvida, a primeira vez que o teatro levava ao público uma contundente discussão acerca do tema da educação da mulher à época. Guanabarro, assim como a maior parte da platéia que compareceu à récita, não compreendeu o drama ibseniano, por se manter na superficialidade daquilo que foi exposto no palco. Tereza Menezes assegura a importância da *Casa de Boneca* para o teatro do *fin-de-siècle*:

Casa de Bonecas foi uma revolução não só pelo tema, que questionava radicalmente o casamento aparentemente feliz, mas também pela forma dramática como foi construída. A trama se desenvolve mostrando não só a progressão dos acontecimentos na vida de Nora, como também a trajetória interna de seu espírito; seu discurso vai se modificando à medida em que ela amadurece e tem que tomar providências fundamentais para a sua existência.

Ibsen cresce imensamente como autor; a história da peça foi retirada de fatos da vida real, mas sua dimensão foi muito além da crônica ou da denúncia social, ele fala da necessidade de emancipação do ser humano, especialmente o ser humano mulher que toma consciência “dos deveres que tem para consigo mesma”, acima e além dos deveres de mãe e esposa. (MENEZES, 2006, p. 46.)

No dia 9 de junho, *O País* divulgou um comentário curioso acerca da montagem de *Casa de Boneca*. O texto, assinado com o nome de **Braz**, fazia alusão direta ao sucesso das seguidas récitas, realizadas no Teatro Santana, e à compreensão do público com relação ao enredo:

Afirmou-se por aí que a peça só podia ser entendida por uma platéia senão literária, pelo menos com educação artística. Daí a afluência: todos querem dar a entender que percebem do riscado, que têm a sua dose de leitura, que compreendem a grandeza moral da protagonista, que sentem a tristeza e o desconsolo, a insubordinação daquela magnífica obra. (BRAZ, 1899b, p1).

Embora o drama não tivesse sido compreendido pela maior parte da crítica e da platéia, conseguiu um número surpreendente de espectadores ao teatro. Os jornais informam que a Companhia de Lucinda Simões realizou várias representações da récita, devido ao sucesso de público. A partir desse fato podemos cogitar duas hipóteses possíveis: ou o público se sentiu atraído pela dramaturgia de Ibsen ou compareceu ao teatro para contemplar os artistas célebres da Companhia Dramática Portuguesa, como Lucinda Simões, sua filha Lucília Simões e Cristiano Souza. Independente de uma hipótese prevalecer sobre a outra, o certo é que uma nova dramaturgia entrava em cena, indicando, com a virada do século, o início de novos tempos para o teatro.

Conclusão: entre um teatro tradicional e um teatro moderno

É inegável que a última década do século XIX tenha sido de real importância para o teatro brasileiro. A reação dos críticos (entre eles Oscar Guanabarro, Artur Azevedo, Crispiniano da Fonseca, e outros) diante das montagens de textos dramáticos pertencentes ao **velho teatro** e de textos inovadores nesse período revela-se bem curiosa e interessante, uma vez que reforça a coexistência de tendências variadas e opostas. É fora de dúvida que a grande parte dos nossos intelectuais estava mergulhada no conceito tradicional de literatura dramática e não se encontrava suficientemente preparada para contemplar as inovações que chegavam da Europa, já que os dramas românticos e realistas ainda eram encenados com grande frequência nos palcos brasileiros da época. O estranhamento era natural; os ataques e as críticas ferinas verificadas nos comentários acerca das representações e que foram publicados na imprensa periódica só provam a riqueza das discussões levantadas nesse momento de transição. No entanto, é preciso salientar que a chegada dessa nova dramaturgia anunciava uma mudança significativa na arte de representar: o drama, construído sob a égide da tradição, entrava em crise.

Referências Bibliográficas

- A. (1895a). Artes e Artistas. *O País*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1895, p.2.
- A. (1895b). Artes e Artistas. *O País*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1895, p. 2.
- BRAZ (1899b). Notas. *O País*, Rio de Janeiro, 9 de junho de 1899, p.1.
- Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. J. Guinsburg, João Roberto Faria, Mariangela Alves de Lima, (orgs.). – São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.
- FONSECA, Crispiniano da (1893a). Artes e Artistas. *O País*, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1893, p. 2.
- GUANABARINO, Oscar (1891a). Diversões. *O País*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1891, p.2.
- GUANABARINO, Oscar (1899a). Artes e Artistas. *O País*, Rio de Janeiro, 30 de maio de 1899, p.2.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 2003.

PUCK (1895a). Teatros. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, 4 de julho de 1895, p.2.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEATROS e... (1893a). *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1893, p.2.

TEATROS e Música (1895a). *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 2 de junho de 1895, p.2.

ⁱ Vanessa Cristina Monteiro TIN, doutoranda em Teoria e História Literária
Instituto dos Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
E-mail: vcmont22@gmail.com

Este texto é um esboço bem resumido do projeto de doutorado em desenvolvimento intitulado “Crítica e críticos teatrais na virada do século (1890-1900)”, que está sendo orientado pela Profa. Dra. Orna Messer Levin (IEL/UNICAMP) e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).