

## VICTOR HUGO E O TEATRO ROMÂNTICO NO BRASIL

João Roberto FARIA<sup>1</sup>

O livro de A. Carneiro Leão, *Victor Hugo no Brasil*, publicado em 1960, pela José Olympio Editora, é ainda uma referência obrigatória para quem queira estudar o impacto que a obra do grande poeta, dramaturgo e romancista francês causou nos nossos escritores do século XIX. Impressiona o volume das traduções de seus poemas e romances, bem como a qualidade dos tradutores, entre eles Gonçalves Dias, Machado de Assis e Artur Azevedo. E que dizer do grande número de poetas que se deixaram influenciar por sua dicção, a começar pelo nosso extraordinário Castro Alves?

Não há dúvidas quanto à excelência do livro de A. Carneiro Leão, no que diz respeito às informações sobre o prestígio do Victor Hugo poeta e romancista no meio literário brasileiro. Mas o estudioso do nosso teatro, finda a leitura do livro, percebe que o autor não se preocupou em avaliar como o dramaturgo foi aqui lido e encenado, nem em verificar que repercussões obteve a sua obra dramática e seu pensamento teatral, expresso em vários prefácios, notadamente o famoso “Prefácio” do *Cromwell*.

Pois este breve estudo tem o objetivo de realizar tal tarefa, demonstrando que Victor Hugo não esteve de todo ausente em nossos palcos, que sua dramaturgia serviu de modelo para alguns dos nossos dramaturgos e que seu pensamento teatral foi matéria de discussão no nosso período romântico.

Carneiro Leão observa que começou muito cedo, no Brasil, a atração pela obra de Victor Hugo. Em 1836, “ele era comentado por Pereira da Silva nas *Varietades Literárias*” (1960, p.37) e Gonçalves de Magalhães escrevia o poema “Napoleão em Waterloo”, inspirado em “*À la Colonne*” e em “*L’Arc du Triomphe*”. Em 1841, ainda segundo Carneiro Leão, Maciel Monteiro traduzia “*Madame autour de Vous*”, poema número 24 de *Les Feuilles d’Automne* – “a primeira tradução ao que nos consta, feita, no Brasil, de produção de Victor Hugo” (1960, p.47).

<sup>1</sup> Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 05508-900 – São Paulo – SP.

João Roberto Faria

Esta última informação, se verdadeira quando se fala de poesia, não o é se temos em mente o teatro. A primeira tradução “de produção de Victor Hugo” foi muito provavelmente a do drama *O Rei se diverte*, encenado pelo grande ator romântico João Caetano, no Rio de Janeiro, em 1836. Mas antes de comentarmos a recepção crítica desse drama, recuemos ainda mais no tempo para apreendermos duas menções ao escritor francês, antes mesmo do início “oficial” do romantismo entre nós – que se deu, como se sabe, com a criação da *Niterói*, *Revista Brasiliense* e a publicação dos *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, em 1836.

Três anos antes, em São Paulo, os acadêmicos do curso de Direito do Largo de São Francisco criaram a *Revista da Sociedade Filomática*, na qual publicavam seus poemas e estudos literários. Num longo texto assinado por Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antonio Augusto de Queiroga, intitulado “Ensaio sobre a Tragédia”, deparamos talvez com a primeira citação do dramaturgo Victor Hugo no Brasil. Os autores, porém, o recriminam, por ter seguido os passos dos pré-românticos alemães e de Shakespeare, na elaboração dos seus dramas. Em 1833, os jovens estudantes de Direito são adeptos do Classicismo e estão completamente desatualizados em relação ao que se passa na Europa. Tudo indica que desconheciam as conquistas românticas, pois não mencionam nem o “Prefácio” de *Cromwell*, de 1827, nem a rumorosa “Batalha do *Hernani*”, ocorrida no palco e na platéia da *Comédie Française* em 1830. Seus argumentos em favor dos clássicos são quase totalmente baseados no *Cours de Littérature* de La Harpe e buscam o tempo todo contrapor a excelência das tragédias de Corneille, Racine e Voltaire às obras “defeituosas” de escritores como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Shakespeare, Lessing e Schiller, entre outros. Para eles, a não obediência às regras clássicas era um pecado capital, responsável, por exemplo, pelo “teatro monstruoso dos alemães”. Pois é exatamente no capítulo dedicado ao teatro alemão que os autores censuram Victor Hugo e Alexandre Dumas. Ambos teriam abandonado os preceitos clássicos para abraçar as “extravagâncias” germânicas, divulgadas na França por Madame de Staël e Benjamin Constant, como se lê nesta passagem:

A nova escola recebeu de Schiller o nome de romântica, com o qual imprimiu a sua *Joana d'Arc*. O corpo de delito deste gênero ridículo se acha nessa mesma Alemanha de Mme. de Staël, onde se pretende encontrar as provas de sua defesa. Schiller, Goethe, Werner, são os campeões a que ela dá maiores encômios. Em despeito dos bons princípios a sanha revolucionária também tem lavrado pela França; Victor Hugo e Alexandre Domat [sic] são os corifeus da nova escola; mas

## Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil

o continuado ridículo de suas composições tem coberto os princípios clássicos, e seus propugnadores de lauréis imarcescíveis (FARIA, 2001, p.298)<sup>2</sup>.

Tudo indica que os acadêmicos brasileiros, nascidos por volta de 1810, tinham formação clássica e poucas informações sobre o Romantismo, como denuncia a grafia errada do nome de Alexandre Dumas. Provavelmente não conheciam nenhum dos dramas dos dois dramaturgos, quando escreveram esse interessante estudo que trouxe para o Brasil, ainda que na contramão da História, a polêmica entre clássicos e românticos, que durante décadas havia mobilizado os principais escritores europeus.

Em janeiro de 1834, outro documento revelava como o Romantismo em geral e Victor Hugo em particular eram ainda desconhecidos no Brasil. Gonçalves de Magalhães havia viajado para a França e de Paris escreve uma carta ao mestre e amigo Frei Francisco de Monte Alverne, para descrever o “espírito literário que hoje domina este povo tão amigo do novo”. Vale a pena ler a passagem em que fala do teatro, um tanto assustado com as ousadias dos dramas românticos de Victor Hugo e Alexandre Dumas:

Os poetas estão aqui empenhados em explorar a mina da meia-idade, fatigados com as idéias antigas, e não podendo quase marchar na estrada de Racine e Corneille e Voltaire, eles calcam todas as leis da unidade tão recomendadas pelos antigos; as novas tragédias não têm lugar fixo, nem tempo marcado, podem durar um ano e mais; o caráter dessas composições é muitas vezes horrível, pavoroso, feroz, melancólico, frenético e religioso. Os assassínios, os envenenamentos, os incestos são prodigalizados às mãos largas, mas nem por isso deixam de ter pedaços sublimes. Os principais trágicos são De Laragotine [sic]<sup>3</sup>, Alexandre Dumas, Victor Hugo. Esses poetas chamam-se românticos; eu tenho visto representar as principais dessas peças (PORTO-ALEGRE & MAGALHÃES, 1964, p.16-7).

Se analisarmos com cuidado essas palavras, veremos que o olhar de Gonçalves de Magalhães é o de quem está diante de coisas novas e desconhecidas. Ele se surpreende com a forma livre do drama, que, ao contrário da tragédia, não precisa obedecer à regra das unidades de tempo e lugar. E se espanta com os aspectos grotescos e os assuntos controversos apresentados em cena. Observe-se tam-

<sup>2</sup> A maior parte dos textos teóricos e críticos citados no presente estudo encontra-se em: Faria, J. R. *Idéias Teatrais*, 2001.

<sup>3</sup> Leia-se Delavigne. Gonçalves de Magalhães refere-se a Casimir Delavigne, dramaturgo que tentou conciliar as formas do drama e da tragédia em sua peças. A grafia errada, neste caso, é da responsabilidade do organizador do volume, Roberto Lopes, que lidou com originais em péssimo estado de conservação. Em nota de rodapé, ele revela que a passagem em que aparece o nome de Delavigne estava em parte carcomida por traças.

## João Roberto Faria

bém que o seu desconhecimento do romantismo fica claro ao referir-se aos dramas como tragédias e aos dramaturgos como trágicos. Por fim, a própria construção das frases finais revela que ele nada sabia do que está relatando a Monte Alverne.

Mas Gonçalves de Magalhães permanecerá até 1837 na Europa e terá papel importante na instauração do romantismo brasileiro. Quanto ao teatro, veremos mais à frente se o contato com os dramas românticos foram ou não importantes para ele, quando escreveu as peças *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* e *Olgiate*, representadas no Rio de Janeiro em 1838 e 1839, respectivamente. Por ora, voltamos a 1836, ano em que João Caetano encenou *O Rei se diverte*.

São poucos os documentos disponíveis para uma apreciação exata da recepção crítica à primeira peça de Victor Hugo representada no Brasil. Mas no jornal *O Cronista*, Justiniano José da Rocha, um dos três signatários do texto publicado na *Revista da Sociedade Filomática*, condenou com veemência o segundo drama romântico posto em cena por João Caetano. O primeiro havia sido *A Torre de Nesle*, de Alexandre Dumas, em setembro de 1836. E o crítico fora um tanto condescendente com a novidade. Mas dois meses depois, ao ver em cena *O Rei se diverte*, explodiu:

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da *Torre de Nesle*, quantos crimes não tem reproduzido a nossa cena! Que horrível desperdício de sangue, e de atentados. Agora dão-nos o divertimento de um rei; esse rei é o vencedor de Marignan, o protetor das letras, o cavaleiro discípulo de Bayard: esse rei é Francisco 1º, Francisco 1º que só tinha dois cultos, o da honra e o do amor. Esperávamos portanto uma peça agradável, esperávamos ver o rei cavaleiro em toda a sua glória, em todo o seu esplendor; enganamo-nos: o Francisco 1º do drama não é o Francisco 1º da história, é um homem sem pejo, sem brio, que desce às tabernas, que se entrega a meretrizes (FARIA, 2001, p.319).

Justiniano resume longamente em seguida o enredo do “drama horrível” de Victor Hugo e continua suas restrições:

Mas para que tantos crimes? que lição moral deve deles resultar? Francisco 1º que o drama nos pinta tão infame, fica triunfante, e pronto para voar a novos amores; nem ao menos com um instante de remorsos pagou seus crimes. As vítimas são todas inocentes, é St. Valliers, ancião respeitável, é a virtuosa Branca, amante tão terna. Esses viciosos cortesãos ficam ileso, esse rei, digno chefe deles, fica impune; apenas Triboulet recebe o justo castigo de seus escárnios, de seus sarcasmos. Onde pois a moralidade da peça? (p.319)

## Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil

Como explicar a recepção negativa ao drama de Victor Hugo? A resposta está no próprio julgamento de Justiniano José da Rocha. Ele lê *O Rei se diverte*, não como um drama, mas como um melodrama que desobedece às regras do gênero. João Caetano vinha encenando melodramas como *Trinta anos ou A vida de um jogador* e *Os seis degraus do crime*, nos quais abundam as lições morais, a recompensa aos virtuosos, a punição dos maus. Ao condenar *O Rei se diverte* por não ter essas características, insistindo sobretudo no caráter “imoral” do drama, nosso primeiro crítico teatral revela desconhecer as diferenças entre os dois tipos de peça.

Difícil saber se João Caetano levou em conta os comentários de Justiniano. De concreto, sabemos que ele deu preferência aos melodramas em sua carreira artística e que montou apenas mais um drama de Victor Hugo, o *Hernani*. Em compensação, encenou nove dramas de Alexandre Dumas, o que talvez se explique pela maior proximidade desse autor com o melodrama, como acredita Décio de Almeida Prado (1972, p.38-41). De qualquer modo, não deixa de ser curioso registrar que no ano em que se inicia o Romantismo no Brasil, os pressupostos do drama romântico ainda são desconhecidos pelos nossos intelectuais, e que se tenha exigido de *O Rei se diverte* o que não existe como preocupação central nesse tipo de peça: lições morais.

A maior contradição, porém, ainda estava por vir. Atribui-se a Gonçalves de Magalhães o início do teatro romântico brasileiro, com a encenação de *Antonio José ou O poeta e a Inquisição*, em março de 1838. Pois basta a leitura dessa peça e da outra que escreveu, *Olgiato*, bem como dos seus prefácios, para percebermos a distância que ele mesmo se impôs em relação ao Romantismo. Em primeiro lugar, Magalhães não escreveu dois dramas, mas sim duas tragédias, opção que o aproxima do Classicismo. Depois, todas as suas explicações para demonstrar que buscou o meio-termo entre os dois movimentos literários, à semelhança do dramaturgo francês Casimir Delavigne, não são convincentes. Nos dois pratos da balança, os argumentos em favor das lições dos clássicos pesam mais.

Façamos uma breve análise do prólogo a *Olgiato*. Lá estão duas citações do “Prefácio” de *Cromwell*, o que demonstra que Magalhães conhecia os pressupostos teóricos do drama romântico, segundo Victor Hugo, mas não os aceitava. A primeira evidência disso é a discussão em torno do personagem Galeazzo Sforza, que não aparece em cena, apesar do enredo da peça girar em torno de uma conspiração para matá-lo. Eis a explicação do autor para não expor aos olhos do espectador a figura desse duque milanês, um tirano “cruel, imoral e devasso”:

## João Roberto Faria

Se eu introduzisse Galleazo em cena, ver-me-ia forçado, para conformar-me ao gosto do tempo, a dar-lhe o seu torpe e infame caráter; o que, além de vexar o ator que o interpretasse, incomodaria os espectadores, e ofenderia a moral pública [...]. Que linguagem e ações daria eu a um tirano, que se não fartava de devassidão, enquanto não saboreava a desesperação dos pais e dos maridos, por ele convertidos em ministros e testemunhas de sua própria desonra? (FARIA, 2001, p.334)

É claro que ao não colocar Galleazo em cena, Magalhães evita o grotesco, elemento imprescindível ao drama romântico, conforme se lê no “Prefácio” de *Cromwell*, e não se arrisca a criar um personagem que poderia ser considerado imoral, à semelhança dos personagens devassos que povoam as peças de Victor Hugo e Alexandre Dumas. Influenciado pelo filósofo Victor Cousin, para quem a arte não deve ter outro fim senão o “belo moral”, Magalhães coloca-se contra “os apaixonados da realidade natural”, trazendo para sua defesa o próprio Victor Hugo e citando esta passagem do “Prefácio” de *Cromwell* em que a realidade segundo a arte é assim diferenciada da realidade segundo a natureza: “Há inconseqüência (*étourderie*) em confundi-las, como fazem alguns partidistas do Romantismo pouco adiantados. A verdade da arte jamais poderá ser, como pretendem muitos, a realidade absoluta” (FARIA, 2001, p.334).

Na verdade, o argumento não esconde a verdadeira posição do escritor brasileiro em relação à idéia central do drama romântico, ou seja, a sua combinação do sublime com o grotesco, do bufo com o terrível, do belo com o disforme, da comédia com a tragédia, aquilo, enfim, que Victor Hugo chamava de “harmonia dos contrários”. Por isso, lemos adiante, no prólogo a *Olojato*, a seguinte confissão:

Não posso de modo algum acostumar-me com os horrores da moderna escola; com essas monstruosidades de caracteres preternaturais, de paixões desenfreadas e ignóbeis, de amores licenciosos, de linguagem requintada, à força de querer ser natural; enfim, com essa multidão de personagens e de aparatosos *coups de théâtre*, como dizem os franceses, que estragam a arte e o gosto, e convertem a cena em uma bacanal, em uma orgia da imaginação, sem fim algum moral, antes em seu dano (FARIA, 2001, p.335).

Aí está o princípio clássico do utilitarismo moral da arte, ao lado da condenação de personagens e assuntos considerados imorais, bem como da própria imaginação romântica. Não surpreende que no passo seguinte Magalhães censure outra passagem do “Prefácio” de *Cromwell*, contrapondo-se à idéia de que o poeta deva procurar não o belo, mas o característico. A seu ver, isso reduziria a poesia a um “daguerreótipo de palavras”. E seria preciso lembrar a Victor Hugo,

## Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil

“que o característico serve à poesia, mas não a constitui, e que outra é a sua missão”(FARIA, 2001, p.336).

O que parece sustentar em grande parte os argumentos de Magalhães é a sua crença na finalidade moralizadora do teatro. A condenação dos dramas românticos como imorais já acontecera na França e a reação dos brasileiros não seria diferente. Já vimos o texto de Justiniano José da Rocha sobre *O Rei se diverte*, peça em que uma das cenas – Branca violentada nos bastidores pelo rei – é considerada “de uma imoralidade asquerosa”. Vejamos agora como dois outros dramas de Victor Hugo, *Marie Tudor* e *Ruy Blas*, foram julgados pelo Conservatório Dramático Brasileiro, em 1844 e 1845, ou seja, no auge do nosso Romantismo. Todas as peças precisavam da aprovação do Conservatório para serem encenadas. Mas o censor José Clemente Pereira assim se manifestou sobre *Marie Tudor*:

O drama *Maria Tudor* apresentando o deplorável espetáculo de uma Princesa soberana, digna de censura pelos escândalos de sua moral pervertida, como mulher e como Rainha, não pode deixar de deprimir, e muito, o prestígio da Realeza, se chegar a representar-se. E como, segundo meus princípios, só devam aparecer em cena os atos heróicos, morais e virtuosos dos soberanos, capazes de inspirar nos Povos sentimentos de amor, veneração e respeito, não posso convir em que se autorize a representação do referido Drama, e muito principalmente no Teatro de S. Pedro de Alcântara, honrado freqüentes vezes, e sem prévia participação, com a Augusta Presença da Família Imperial. (CARNEIRO LEÃO, 1960, P.79-80)

Leiamos agora o parecer sobre *Ruy Blas*, que foi elaborado a seis mãos, por um júri dramático composto por José Rufino, Bernardino José da Silva e Joaquim Norberto da Silva:

Formam pois a base deste drama os amores da Rainha com um vil laçoi; e por certo não será por meu voto que o Conservatório Dramático Brasileiro permitirá a apresentação deste espetáculo ao público da Capital da única monarquia da América, maxime quando notório o próximo parentesco que une SS, MM, o Imperador e a Imperatriz do Brasil à Família Real de Espanha. Sou de parecer que se negue a licença pedida... (KHÉDE, 1981, p. 68-69)

O que chama a atenção em ambos os pareceres é a preocupação em preservar a Família Imperial de qualquer constrangimento. Mas no parecer sobre *Marie Tudor* há um dado que não pode passar despercebido. O censor condena o drama com argumentos parecidos com os de Justiniano José da Rocha. Ou seja, também ele aprecia o alcance edificante do melodrama, com seus personagens bons e maus claramente definidos.

João Roberto Faria

A hegemonia do melodrama na cena brasileira dos tempos românticos, graças a João Caetano, talvez explique algumas das dificuldades enfrentadas pelos dramas românticos para se fazerem aceitos. Gênero que simplifica os sentimentos, que vê o ser humano pela ótica maniqueísta e que ao final pune os culpados e premia os virtuosos, o melodrama conquistou enorme prestígio popular. Já o drama romântico, com maior preocupação literária, com personagens complexos, muitas vezes trazendo dentro de si o bem e o mal, e com temas controversos, como o incesto e o adultério, enfrentou a ira dos moralistas e, não conquistando a cena, não teve adeptos entre 1836 e 1845. Toda a nossa produção dramática nesse período se divide entre as formas da tragédia neoclássica e do melodrama, como se pode perceber pela leitura das peças de Luís Antônio Burgain e Martins Pena, que tentou o gênero sério antes de se tornar o extraordinário comediógrafo que conhecemos. No entanto, entre alguns intelectuais, parece haver uma aceitação maior de Victor Hugo. Em 1844, no artigo “Da Arte Dramática no Brasil”, publicado na revista romântica *Minerva Brasiliense*, Émile Adet, intelectual francês radicado no Rio de Janeiro, recomenda a uma companhia francesa que dava espetáculos na cidade a encenação de *Les Burgraves*, informando ainda que essa mesma companhia havia representado “de modo assaz satisfatório” o drama *Ruy Blas*. Na mesma *Minerva Brasiliense*, um ensaio sem assinatura, no qual se fazia a biografia de Francisco Bernardino Ribeiro, morto precocemente, aos vinte e dois anos de idade, em 1837, o autor lamenta que ao escrever o longo estudo sobre a tragédia para a *Revista da Sociedade Filomática*, junto com dois colegas, Bernardino Ribeiro tenha criticado tanto os escritores românticos, influenciado que estava “pela moribunda escola dos clássicos franceses ... em vésperas do triunfo da fecunda escola de Hugo e de Dumas” (FARIA, 2001, p.44).

Não estava longe no tempo a primeira vez que Victor Hugo teria sua obra dramática reconhecida, valorizada e devidamente compreendida no Brasil. Em 1845, Gonçalves Dias volta da Europa com dois dramas entre os seus papéis: *Patkull* e *Beatriz Cenci*. No ano seguinte, no Rio de Janeiro escreve a primeira obra-prima do teatro brasileiro: o drama *Leonor de Mendonça*. Finalmente estamos diante de dramas, não de melodramas. Gonçalves Dias conhecia a obra de Shakespeare, modelo maior de Victor Hugo, como conhecia o teatro alemão e o francês e muito provavelmente o “Prefácio” de Cromwell, como parece claro nesta passagem do prólogo que escreveu para *Leonor de Mendonça*, na qual, aliás, cita o drama *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo:

## Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil

No começo do teatro moderno, havia apenas duas obras possíveis: a tragédia, que cobria as suas espáduas com manto de púrpura, e a comédia que pisava o palco cênico com os seus sapatos burgueses; era assim, porque a tragédia andava pelos grandes, enquanto que a comédia se entretinha com os pequenos, e ainda assim com o que nestes havia de mais cômico e risível. Hoje, a comédia e a tragédia fundiram-se numa só criação. E de feito, se atentamente examinarmos as produções de hoje, que chamamos dramas, notaremos que ainda na mais líricas e majestosas há, de vez em quando, certa quebra de gravidade, sem a qual não há tragédia. Notaremos também que essa quebra provém de ordinário de uma cena da vida doméstica, o que verdadeiramente pertence à comédia. Aquela cena, por exemplo, do segundo ato de *Lucrecia Borgia* entre Lucrecia e o duque de Ferrara, é um bosquejo da vida íntima, é um fato que, mais ou menos modificado, tem lugar em toda a parte no conchego familiar; é uma cena que pertence à comédia, porque não é da sua essência fazer rir. Descreva ela fielmente os costumes, e a arte ficará satisfeita. (FARIA, 2001, p.350)

Vá o leitor ao terceiro quadro do segundo ato de *Leonor de Mendonça*: ali estão as cenas da vida doméstica, em torno da família do jovem Alcoforado, quebrando a gravidade do restante do drama. Gonçalves Dias tinha pleno domínio dos conceitos básicos do romantismo teatral. Em suas peças estão presentes vários aspectos formais e conteudísticos específicos do drama, tais como a força avassaladora da paixão; a matéria dramática buscada no passado, mas nas histórias nacionais, não na Antigüidade greco-latina; a abordagem de temas controversos, como o incesto, e a conseqüente despreocupação com a finalidade moral ou didática da arte; a presença simultânea de cenas domésticas típicas da comédia e de cenas violentas comuns na tragédia; e a distensão da ação dramática no tempo e no espaço. Em relação às idéias de Victor Hugo para o drama, presentes no “Prefácio” de *Cromwell*, só não aceitou o uso do verso. Acreditava que o melhor era fazer como Shakespeare: usar alternadamente o verso e a prosa: “Quando ele quer exprimir uma coisa vulgar ou uma chocarrice, usa da prosa; quando quer exprimir um sentimento nobre ou uma exaltação do espírito, usa do verso” (FARIA, 2001, p.350).

Gonçalves Dias escreveu *Leonor de Mendonça* em prosa, mas são muitos os momentos de alta poesia no drama. As três peças que tinha em mãos poderiam ter dado um novo impulso ao teatro romântico brasileiros, se tivessem sido encenadas em 1846 ou 1847. Mas *Beatriz Cenci* foi proibida pelo Conservatório Dramático, acusada de imoral; *Leonor de Mendonça* não foi aceita por João Caetano, provavelmente porque não era um melodrama; e *Patkull* ficou guardada em alguma gaveta.

## João Roberto Faria

Depois de Gonçalves Dias não tivemos nenhum dramaturgo afinado com os dramas românticos de Hugo e Dumas, escrevendo regularmente para a nossa cena. Além disso, também na França o romantismo teatral chegava ao fim, com os sucessos seguidos dos dramaturgos da *École du bon sens* – François Ponsard e Émile Augier, em sua primeira fase - e do *vaudeville* de Scribe. No Brasil, o gosto pelo melodrama era alimentado por João Caetano, que só a partir de 1855 teve opositores de peso, no Teatro Ginásio Dramático. A dramaturgia brasileira que nasceria em torno desse teatro já buscaria outros modelos franceses, mais atualizados: a comédia realista de Alexandre Dumas Filho e Émile Augier, entre outros.

Nesse contexto, Victor Hugo teria literalmente sumido de cena, não fosse uma ou outra encenação esporádica de seus dramas, como a de *Angelo*, em janeiro de 1865, elogiosamente comentada por Machado de Assis (1950, p.310-1). O mesmo Machado que, um ano depois, lamentando a decadência do teatro de cunho literário escreverá: “Molière, Victor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas platéias alguns espectadores”(FARIA, 2001, p.557).

Apesar dessas palavras, o palco nacional ainda veria uma última produção dramática motivada pela extrema admiração que um dos nossos poetas românticos dedicava a Victor Hugo. Tardiamente, para não dizer anacronicamente, em 1867, quando o romantismo e o realismo já haviam esgotado suas possibilidades no teatro, Castro Alves escreve um drama inteiramente hugoano. *Gonzaga ou A Revolução de Minas* apresenta a mesma exuberância de linguagem que encontramos em seus poemas condoreiros. Alencar, quando o leu, percebeu de imediato o parentesco: “O Sr. Castro Alves é um discípulo de Victor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da idéia. O poema pertence à mesma escola do ideal; o estilo tem os mesmos toques brilhantes” (FARIA, 2001, p.409).

Também Machado de Assis apontou as semelhanças:

A musa do Sr. Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que a sua escola é a de Victor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*. Não lhe aprazem certamente as tintas brancas e desmaiadas da elegia; quer antes as cores vivas e os traços vigorosos da ode (...) O poeta explica o dramaturgo. Reaparecem no drama as qualidades do verso; as metáforas enchem o período; sente-se de quando em quando o arrojo da ode. Sófocles pede as asas a Píndaro. Parece ao poeta que o tablado é pequeno; rompe o céu de lona e arroja-se ao espaço livre e azul. (FARIA, 2001, p.415-6).

## Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil

Se em Castro Alves, nosso último grande escritor romântico, o diálogo com Victor Hugo salta aos olhos, a verdade é que no terreno da dramaturgia o romantismo brasileiro não soube aclimatar as idéias do autor de *Marion Delorme*. Como vimos, nos anos em que a forma do drama romântico era hegemônica na França, nossos primeiros críticos e dramaturgos preferiram ou o melodrama ou a tragédia neoclássica como modelos. Depois, vieram as proibições de *Marie Tudor* e de *Ruy Blas* pelo Conservatório Dramático, dificultando ainda mais a difusão das obras dramáticas do escritor no Brasil. Quando Gonçalves Dias escreveu os seus dramas, a partir de 1845, o próprio Victor Hugo havia já desistido do gênero dramático. E o palco carioca, nessa altura sob o domínio do ator e empresário João Caetano, acolheu preferencialmente o melodrama, deixando de lado os dramas do nosso grande poeta.

Todos esses fatos somados explicam por que a presença de Victor Hugo na cena brasileira não foi tão marcante como poderia ter sido. E talvez expliquem também, se não talmente, pelo menos em parte, por que o nosso romantismo teatral não se constituiu num movimento orgânico, unificado em torno dos princípios estéticos que definiam, na época, o que era o drama romântico.

### Referências

- ASSIS, M. de. **Crônicas**. Rio de Janeiro. Jackson, 1950.
- CARNEIRO LEÃO, A. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.
- FARIA, J. R. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KHEDE, S. S. **Censores de pincenê e gravata**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- PORTO ALEGRE, A; MAGALHÃES, G. de. **Cartas a Monte Alverne**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- PRADO, D. de A. **João Caetano**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

• • •

**Resumo:** Breve estudo no qual se demonstra que a dramaturgia de Victor Hugo serviu de modelo para alguns dramaturgos brasileiros e que suas idéias sobre teatro foram matéria de discussão em nosso período romântico.

**Palavras-chave:** Victor Hugo; Romantismo; dramaturgia; teatro do Romantismo brasileiro.

João Roberto Faria

**Abstract:** The object of this essay is to show that Victor Hugo's plays are considered examples for some of the Brazilian dramatists, and his ideas in relation to the theater are discussed in our period of romanticism.

**Keywords:** Victor Hugo; Romanticism; Brazilian theater of Romanticism