

Varia

O apogeu e a decadência do teatro clássico

The Rise and Fall of Classical Theatre

Ivan Leski

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

ivan.leski@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4212-3511>

Resumo: O teatro clássico dominou a cena europeia por 300 anos. Ele conheceu seu apogeu na França durante o reinado de Luís XIV. Na verdade, as tragédias de Corneille e de Racine, assim como as comédias de Molière, são o que de importante e de relevante resta hoje em dia dessa outrora glorificada dramaturgia. O autor propõe uma reflexão sobre as regras que orientaram a produção de peças no período final do Classicismo e procura mostrar como a rigidez de suas aplicações provocou sua decadência, tanto na França como na Itália e na Alemanha. Através do estudo de autores coevos, tais quais Voltaire, Beaumarchais e Boileau; e de comentaristas do porte de Ernest Cassirer, Isaiah Berlin e Anatol Rosenfeld, o autor tenta reviver as ideias que embasaram o apogeu e a decadência do teatro clássico. O artigo procura expandir os estudos em uma área atualmente pouco explorada no campo literário: a dramaturgia.

Palavras-chave: classicismo; razão; poética; tragédia; comédia.

Abstract: Classical theatre has dominated European stages for about 300 years. It has achieved its maximum expression in France during the years of Louis XIV's government. As a matter of fact, Corneille's tragedies together with Racine's plays and Molière's comedies are the glorious heritage of that period that still remains in our days. The author reflects about the rules that have led the dramatists of that age trying to show how their application in a strict sense ended up provoking the decadence of classical theatre. Studying writers like Voltaire, Beaumarchais and Boileau along with commentators such as Ernest Cassirer, Isaiah Berlin and Anatol Rosenfeld the author tries to revive the main ideas of the rise and the fall of classical theatre.

Keywords: classicism; reason; poetics; tragedy; comedy.



Usamos a expressão *teatro clássico* para referir, geralmente, ao teatro clássico francês do século XVII, da mesma forma que ao falarmos *teatro grego* estamos reportando ao teatro ateniense do século V a.C., sendo que este compreende, de fato, as obras dos tragediógrafos Ésquilo (525 a.C. - 456 a.C.), Sófocles (496 a.C. - 406 a.C.) e Eurípedes (480 a.C.? - 406 a.C.?), além das comédias escritas por Aristófanes (448 a.C.? - 380 a.C.?), que chegaram aos nossos dias. De maneira análoga, o teatro clássico francês é melhor entendido pelas tragédias de Pierre Corneille (1606-1684) e de Jean Racine (1639-1699), mais as peças do comediógrafo Molière (1622-1673). Produto de uma época histórica e de um ambiente sociocultural específicos, quais sejam, o reinado de Luís XIV (1638-1715), essa dramaturgia, e suas peculiaridades, espalhou-se pela Europa, criando uma série de obras medíocres tragada pela maré dos tempos.

A partir de 1661, de acordo com John Gassner (1974, p. 315-336), “quem quer que desejasse conquistar um público de acomodados burgueses e namoradores cortesãos com peças sérias teria que dirigir-se aos refinamentos do Amor e da Galanteria. Seria obrigado a lidar com emoções privadas.” O absolutismo monárquico vigente não abria espaços para discussões de caráter social e, portanto, segundo nosso crítico, “a fim de obter êxito, a tragédia devia divertir não excitando as paixões, mas emoldurando-as delicadamente.” O texto dramático era rigidamente limitado pela sua forma: devia ser escrito em versos alexandrinos rimados e cada quadra deveria mostrar uma diferença fixa entre o primeiro e o segundo dísticos. Além disso, os autores deviam, ao desenvolverem seus enredos, respeitar religiosamente a regra das três unidades: de ação, de lugar e de tempo. Na opinião de Gassner, “a prática poética e a teoria dramática conspiram para tornar a tragédia francesa o mais artificial possível.” Era um teatro comprometido unicamente com a beleza formal, em que o foco não estava na ação, mas em sua narrativa, expressa em versos trabalhados e lapidados como joias belas e fulgurantes. Para que o espetáculo funcionasse e cumprisse sua função de entreter uma sociedade polida e hierarquizada, como nos explica Gassner, “excluía-se temas contemporâneos e gente de classe baixa era, claro está, energeticamente proibida de pisar no palco trágico. Ademais, pretendia-se que os personagens fossem mais tipos do que indivíduos com personalidades distintas”.

A rejeição romântica ao teatro clássico visou não propriamente a linguagem versificada dos textos, mas dois aspectos que os críticos românticos consideraram deslocados na ação dramática: a insistência no uso de temas mitológicos e a regra das três unidades. O apelo à Mitologia justificava-se na medida em que o absolutismo monárquico, como já dissemos, não permitia a discussão de assuntos contemporâneos. A regra das três unidades, muito embora fruto daquilo que atualmente consideramos uma leitura equivocada da *Poética* de Aristóteles realizada pelos estudiosos italianos da Renascença, cumpria uma tarefa importante. Ela servia como um contraponto às obras dramáticas feéricas do século XVI. Na análise de Helmut Hatzfeld (1988, p. 43), “a caleidoscópica sucessão de cenas quase autônomas que constituíam a obra dramática e que tinham um caráter novelístico-narrativo, tinha-se organizado até formar uma unidade coerente, bem forte, de menor duração, com suas intrigas e suas crises [...]”. É como se pudéssemos entender que repugnava ao Racionalismo e ao Cientificismo do século XVIII os delírios e os exageros do Barroco. Já na segunda metade dos Seiscentos consolidara-se na França uma estética teatral bastante característica, assim explicada por Décio de Almeida Prado:

A tragédia racineana estruturava-se sobre o princípio da Verossimilhança – não a Verdade, mas aquilo que pudesse ser admitido como tal pelos espectadores. O ideal, para completa ilusão do Público, seria coincidirem tempo fictício e tempo real. Três horas na vida dos personagens, aproximadamente, para três horas do espetáculo. Nem sempre se conseguindo condensar uma ação significativa em tempo tão restrito, concedia-se à cronologia imaginária da peça uma certa margem de tolerância, que não deveria ultrapassar, em caso algum, vinte e quatro horas. Da mesma forma, não sendo exequível comprimir toda a trama numa sala única, que os personagens permanecessem ao menos numa só casa, ou, na pior das hipóteses, não trocassem de cidade. [...] As unidades de tempo e de espaço completavam-se com a de ação: a tragédia não deveria contar mais do que um fato dramático, evocado em sua inteireza, dos antecedentes ao desfecho. A ação apanhava sempre a história no ponto culminante, já próximo ao desenlace [...]. Referências a tempos e espaços mais amplos, necessários à compreensão do enredo, faziam-se através da narração: alguém rememorava o Passado para melhor explicar o Presente ou resumia num discurso lúcido e ordenado os fatos supostamente sucedidos longe do palco (Prado, 1978, p. 170).

Escusar-nos-emos de fazer uma apreciação crítica sobre as peças clássicas francesas. A extensão requerida a um artigo não nos permite tal análise. Gostaríamos, porém, de enfatizar que a exigência de ater-se a somente “um fato dramático, evocado em sua inteireza, dos antecedentes ao desfecho” (unidade de ação); levando em consideração que os personagens deveriam permanecer num único cômodo, “ao menos numa só casa, ou, na pior das hipóteses, não trocassem de cidade” (unidade de lugar); além de que a peça toda deveria compreender “três horas na vida dos personagens, aproximadamente, para três horas de espetáculo” (unidade de tempo); demandava certos procedimentos da parte dos autores dramáticos do período. O enredo deveria ser do conhecimento do público, limitando-se, portanto, a temas mitológicos, bíblicos ou históricos; a concisão da ação e do lugar provocavam a exiguidade no número de personagens, o que explica serem eles muito mais tipos do que personalidades individuais. Por tudo isso, nessa época, segundo João Roberto Faria (1999, p. 142),

acreditava-se que o Escritor devia ter uma certa disposição natural para a Arte, um dom que o fizesse diferente dos outros homens. Mas essa qualidade não bastava para torná-lo um grande artista. Ao dom era preciso juntar a arte, entendida, claro, como uma doutrina composta por um corpo de regras.

O grande teórico do teatro clássico francês foi Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), reconhecido como um definidor da dramaturgia da época. Assim como Aristóteles outrora o fizera, Boileau analisou as principais obras dramáticas do seu tempo após elas terem sido escritas, não colaborando, portanto, com ideias para a sua elaboração. Seu livro *A arte poética* foi lançado em 1674, tornando-se uma espécie de manual para dramaturgos iniciantes. A obra, totalmente escrita em versos, está dividida em quatro cantos. No terceiro canto, vv. 44 a 46, podemos ler: “nós, que a Razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto” (Boileau-Despréaux, 1979, p. 42).

Seria razoável supor que nesse tipo de dramaturgia a relação entre o palco e a plateia estava mediada por um conjunto de regras. Eram as convenções estabelecidas entre autores e espectadores que determinavam o êxito do espetáculo. Segundo Franklin Leopoldo e Silva (1999,

p. 111), “a identificação entre Verdade e Beleza, que para os antigos se dava como contemplação, aparece para o racionalismo clássico como uma espécie de equivalência entre Gosto e Teoria”. Poderíamos inferir então que a beleza clássica só poderia ser atingida no palco através da aplicação de regras previamente conhecidas da plateia, na medida em que eram essas convenções que permitiam aos espectadores a fruição do espetáculo. De acordo com João Roberto Faria,

Em termos práticos, o cuidado com o Decoro levou os teóricos a definir o campo de ação dos dramaturgos. Havia coisas que não podiam ser ditas ou mostradas, em nome da Razão, do Bom Gosto e da Moral Cristã. Assim, foram banidas dos palcos as palavras grosseiras ou obscenas, que por vezes apareciam nas tragicomédias, bem como as cenas em que personagens comem, bebem ou dormem. A tradição literária da poesia erótica pré-clássica não teve continuidade, a sensualidade nas palavras ou gestos passou a ser evitada e a sexualidade dos personagens foi sublimada. As conveniências exigiram também que fossem proscritos da cena os combates, os duelos e as mortes violentas (Faria, 1999, p. 146-147).

Outro aspecto importante a ser observado é o desenvolvimento da ação dramática. Ela deve ter um começo, um meio e um fim; e deve desenrolar-se em cinco atos, obedecendo a uma progressão lógica e racional. Essa não era uma característica peculiar do Classicismo. Na verdade, ela era uma herança da Antiguidade. Segundo Helmut Hatzfeld,

a radical unificação dos pormenores era regra constante em Aristóteles, para estruturar a ação, fosse ela épica ou dramática. Suas partes integrantes [...] haviam de ser dispostas de tal modo que se se alterasse ou suprimisse uma mínima parte, todo o ordenado conjunto ficaria afetado ou destruído (Hatzfeld, 1988, p. 90).

Acrescentaríamos que isso explica a ênfase dada pelos teóricos classicistas ao uso da Razão para a construção de uma peça teatral. É como se a obra dramática fosse um jogo de armar, no qual cada pedaço tenha o seu encaixe preciso para o funcionamento do conjunto.

Porém, devemos ter em mente as diferenças sociais e culturais entre a Atenas de Aristóteles e a Paris de Boileau. Em sua análise da dramaturgia clássica, Hatzfeld diz:

na Antiguidade, a catarse aristotélica tinha como objeto que o Homem conseguisse libertar-se da Compaixão e do Medo, forças igualmente negativas na medida em que entorpeciam a vida livre e descuidada. [...] Para o Barroco, a libertação do poder das paixões significa um estímulo para a prática da Virtude, a superação das más inclinações e o despertar das boas (Hatzfeld, 1988, p. 88).

À guisa de esclarecimento diríamos que a moral cristã pairava dominante acima do palco clássico. Os bons, honestos e probos, tementes a Deus e obedientes ao trono sempre venceriam as adversidades, não importa quais elas fossem. Assim sendo, nas palavras de Aguinaldo José Gonçalves,

conduzido pelas interpretações da *Poética* de Aristóteles, emerge e se impõe o que se denomina Classicismo: conjunto de procedimentos estéticos embasados num racionalismo filosófico que determinou uma série de produções artístico-literárias, sobretudo na França do século XVII (Gonçalves, 1999, p. 117).

A condição da França como principal potência europeia da época aqui analisada possibilitou a esse *conjunto de procedimentos estéticos* tornar-se dominante no fazer artístico do Ocidente. Segundo Arnold Hauser,

em consequência da ditadura de Versalhes, o classicismo francês do século XVII foi predominantemente palaciano e aristocrático em seu caráter. Foi magnífico e imponente estilo real, obedecendo a convenções rígidas e falando acima de tudo à Aristocracia na linguagem da Aristocracia (Hauser, 1976, p. 419).

No entanto, essa criação artística tão excludente, seja na sua produção quanto na sua apreciação, já trazia em seu cerne uma contradição, pois, como observou Hauser,

seria superficial e enganador ignorar o papel verdadeiramente notável desempenhado pela Burguesia, tanto na sua produção como em seu consumo. [...] Os famosos escritores clássicos da época, Corneille, Racine, Lafontaine, Boileau etc., eram todos simples burgueses (Hauser, 1976, p. 419).

Seria razoável supor que essa produção artística representou a tentativa de construção de uma identidade cultural que legitimasse as aspirações de controle social tão ao gosto do absolutismo monárquico encarnado na figura do Rei Sol, Luís XIV. Dessa maneira, ainda de acordo com Arnold Hauser,

Aos olhos tanto da Corte como da Burguesia a quinta-essência da forma correta e clássica era a Disciplina; queriam que a Ordem, Proporção e Moderação os protegesse das extravagâncias, tanto do medievo bárbaro quanto do maneirismo mórbido. Assim, suas exigências eram inteiramente satisfeitas pelas unidades dramáticas. [...] A Razão reinava suprema, e isso tornou impossível manter a tradição, tanto do teatro popular medieval quanto do drama elisabetano no palco literário francês (Hauser, 1976, p. 419).

Expressando esse pendor racionalista, tão caro ao público da época, dizia Boileau no terceiro canto, vv 421-423, d'*A arte poética*: “no teatro, gosto de ver um autor que, sem rebaixar-se aos olhos do espectador, satisfaz somente pela Razão e nunca a contraria” (Boileau-Despréaux, 1979, p. 53). É importante ressaltar que essa dramaturgia, tão presa a regras e procedimentos, foi capaz de criar uma relação palco-plateia muito intensa, ousaríamos mesmo dizer de uma intensidade pouco vista em períodos históricos posteriores. De acordo com Giovanni Macchia,

apesar de crises e polêmicas [...], a França permanecia o melhor exemplo de uma nação na qual autoridade política e cultura refletiam-se como em um espelho. Príncipes em cena, príncipes na plateia. No seu teatro, como em uma sociedade harmônica, selecionada, os espectadores reconheciam-se nos intérpretes, e os intérpretes nos espectadores (Macchia, 1976, p. 370, tradução própria).

Nossa hipótese de interpretação é que essa identificação virou a justificativa, o motivo para a existência do teatro clássico francês. Pensamos também que este foi o porquê de sua decadência. Esse tipo de teatro era difícil de ser reproduzido fora do ambiente cultural da corte francesa, muito embora fosse indispensável nas cortes que procurassem imitá-la. Além

disso, na medida em que mudanças sociais e políticas foram se processando na sociedade francesa, tal teatro foi perdendo a sua importância e mesmo a sua razão de ser.

A figura principal das letras francesas da geração posterior a Boileau foi Voltaire (1694-1778). Segundo René Welleck (1955, p. 40, tradução própria), Voltaire, “amava e admirava o teatro francês acima de qualquer outra instituição ou tradição”. Acreditamos que a influência do pensamento crítico de Voltaire foi em parte responsável pela longevidade do teatro clássico francês. Em um texto escrito em 1730, ou seja, seis décadas depois da publicação d’*A arte poética* de Boileau, ele dizia:

Todas essas leis, de não ensanguentar a cena, de não fazer falar mais de três interlocutores, etc., são leis que, parece-me poderiam ter algumas exceções entre nós, como tiveram entre os gregos. Não acontece com as regras de convivência, sempre um pouco arbitrárias, o que se passa com as regras fundamentais do Teatro, que são as três unidades: surgiria fraqueza e esterilidade se se estendesse uma ação para além do espaço e do lugar convenientes. Perguntem a quem tenha inserido numa peça demasiados acontecimentos os motivos desse erro: se está de boa-fé, dir-vos-á que não tinha gênio suficiente para preencher a sua peça com um único fato; e se ele usa dois dias e duas cidades para sua ação, acreditai que é porque não teria a habilidade de encerrá-la no espaço de três horas e no recinto de um palácio, como o exige a Verossimilhança (Voltaire, 1996, p. 148).

Podemos observar na passagem acima a importância concedida à verossimilhança, ali entendida como um conceito espacial e temporal. Como o público estava em Paris, os personagens deveriam também estar em uma cidade; estando os espectadores em uma sala fechada, a cena deveria representar um recinto dentro de um palácio; admitindo a plateia ficar por três horas assistindo ao espetáculo, a ação desenvolvida no palco deveria, obrigatoriamente, representar três horas na vida dos personagens. Fica, portanto, estabelecido que o talento e a habilidade do dramaturgo serão avaliados pela sua capacidade em criar uma história verossímil. E essa verossimilhança só é possível de ser alcançada através do uso da regra das três unidades: ação, espaço e tempo.

Porém, é preciso salientar que a exigência de aplicação das três unidades configurava o eixo de um projeto teatral muito bem definido: o Classicismo pretendia ser universal e universalizante, para seus fautores a Arte deveria ser atemporal e impessoal. Como nos explica Aguinaldo José Gonçalves,

Um aspecto resultante de todos os procedimentos éticos, estéticos e até filosóficos do classicismo francês é a impassibilidade que rege a natureza da Obra. A produção, por exemplo, de uma tragédia deve valer por si mesma. A estrutura da Obra, rigorosamente articulada dentro dos padrões estabelecidos, deve isentar-se da figura de seu autor. Não há lugar no Classicismo para as evasões subjetivas, para as minudências dos conflitos psicológicos e muito menos para opiniões pessoais que possam sair do teor universalizante que rege o espírito da época (Gonçalves, 1999, p. 121).

À guisa de esclarecimento diríamos que o Classicismo considerava o artista um artesão, ou seja, alguém que trabalhava um material previamente disponibilizado pela tradição. O objetivo da obra de arte, dentro da visão classicista, era tornar os homens seres humanos melhores através da exposição de exemplos (positivos e negativos) colhidos no pas-

sado. Portanto, a opinião do autor da peça era irrelevante, pois o que ele mostrava em cena não era uma situação particular, mas um acontecimento (histórico, bíblico ou mitológico) ilustrativo de uma verdade geral. De acordo com Ernest Cassirer,

as regras estabelecidas por Boileau, no espírito do Autor e na perspectiva da Obra, são regras universais, rigorosamente intemporais. A des-Razão tem uma história, não a Razão; esta continua sendo o que sempre foi desde o começo e o que será até o fim dos tempos (Cassirer, 1994, p. 392-393).

É possível inferir que, para os classicistas, uma peça deveria fazer o mesmo sentido e obter o mesmo efeito na Atenas de Péricles e na Paris de Luís XIV, desde que observadas as imutáveis regras do Belo, consagradas pela tradição clássica.

Mudam os tempos, mudam as pessoas, surgem novas ideias científicas e filosóficas, ocorrem transformações políticas e sociais e novos padrões estéticos acabam por fazer-se dominantes. Por fim, novos tempos exigem uma nova arte.

O teatro, de todas as artes, é o mais sensível às transformações do gosto, uma vez que o sucesso ou fracasso de uma peça, junto ao público, são imediatos. Os dramaturgos de qualquer época estão sempre atentos às preferências dos espectadores, e sofrem também a pressão dos empresários e dos atores, ou seja, daqueles dependentes da venda dos ingressos. Na verdade, as mudanças, no gosto do público frequentador dos teatros começou fora da França, tornando o panorama teatral europeu do início do século XVIII mais diversificado. Segundo Guido Nicastro,

Um novo gênero teatral realmente difundiu-se na Europa do primeiro Setecentos. Primeiramente na Inglaterra com a comédia sentimental de Cibber e de Steele; com o drama de George Lillo, *The London Merchant or The History of George Barnwell* (1731) e com o *Gamester* (1753), de Edward Moore; depois na França com a obra de Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée (1692-1754). Este último foi um dos autores mais importantes da **comédie larmoyante**, um gênero de teatro caracterizado pela prevalência de notas patéticas e de personagens virtuosos (Nicastro, 1981, p. 87, tradução própria).

À guisa de esclarecimento diremos que os autores de comédias lacrimosas, o gênero que naquela época se impunha, estão hoje em dia exilados em alfarrábios há muito esquecidos em poeirentas prateleiras de velhas bibliotecas. Porém, ao historiador intelectual não cabe julgar as ideias que estuda, mas contextualizá-las e analisá-las em função do período histórico no qual elas estão inseridas. Em um livro atualmente pouco lembrado, Miroel Silveira conta que, com o início do século XVIII,

Chegara o momento do enternuramento geral. Nivelle de la Chaussée, e mais Delisle, Poisson e Beauchamp erguiam sobre doces prantos teatrais os lineamentos do futuro drama burguês. Forneciam eles uma interpretação antecipada, e pobre, do **retour au naturel** que os grandes pensadores do século haviam derramado sobre a massa [...]. Logo Saint-Feix se tornaria o papa da choradeira, e a **comédie larmoyante** dominaria a cidadela dos espetáculos (Silveira, 1981, p. 52-53).

É como se pudéssemos entender que os teatros europeus foram inundados por rios de lágrimas. Mas a análise desse período histórico é um pouco mais complexa. Para João Roberto Faria,

a verdade é que os autores do século XVIII não conseguiram evitar o esgotamento do gênero trágico. A Burguesia em ascensão exigia outras formas dramáticas, mais próximas de sua realidade e capazes de refletir as modificações profundas pelas quais estava passando a sociedade francesa (Faria, 1999, p. 173).

É possível inferir daí que se na tragédia seiscentista de Racine e de Corneille atores e espectadores viam-se como num espelho, o espelho fora então trocado. Nas palavras de Faria,

a nova forma teatral banuiu do palco os reis e príncipes, bem como a Antiguidade greco-latina, para dar lugar a pessoas comuns, artesãos, comerciantes, magistrados, que passaram a ser apreendidos não pelo ângulo da análise psicológica, mas pelos papéis que desempenhavam na Sociedade e na Família (Faria, 1999, p. 173).

Podemos ver assim que a ação dramática ganhava ares de contemporaneidade. Ousaríamos dizer que abria um espaço de reflexão, tão ao gosto iluminista das primeiras décadas do século XVIII, sobre a constituição dos papéis sociais. Por isso, segundo Faria,

em primeiro plano foram postos os deveres do Cidadão, uma vez que o Teatro devia inspirar nos homens o amor à Virtude e o horror aos vícios. A prosa tornou-se a forma de expressão adequada à representação do universo burguês, por estar mais próxima da Realidade do que os alexandrinos (Faria, 1999, p. 173).

Acreditamos todos identificar aqui a permanência de dois aspectos centrais do Classicismo: a arte como meio de difusão para uma ideia de sofisticação dos costumes e a manutenção do palco como um espelho da plateia. Ainda de acordo com João Roberto Faria,

o próprio espaço cênico ganhou um novo significado, na medida em que procurou oferecer aos olhos do espectador quadros mais verdadeiros, com o auxílio da gestualidade dos intérpretes, da naturalidade das falas e de cenários que evocavam lugares do mundo real (Faria, 1999, p. 173).

Seria razoável supor que a mudança na dramaturgia provocou transformações na interpretação e na cenografia, configurando a comédia lacrimosa não apenas como um novo gênero dramático, mas também como uma nova forma de expressão cênica. Goethe (1749-1832) testemunhou essas mudanças. No livro XI de suas *Memórias* ele relembra

Os atores franceses haviam atingido, na Comédia, o mais alto grau de verdade ideal. A residência em Paris, a observação das maneiras dos cortesãos, a ligação dos atores e das atrizes com pessoas da alta sociedade, tudo contribuía para transplantar à cena o que tem de mais relevante a elegância e a polidez da vida social, e a esse respeito os amigos da Natureza pouco tinham que criticar. Mas julgaram fazer um grande progresso quando escolheram para suas peças assuntos sérios e trágicos que não faltam também à vida burguesa, e se serviram igualmente da Prosa para o estilo elevado, banindo assim pouco a pouco os versos, que não são naturais, juntamente com a declamação e os gestos, que também não o são (Goethe, 1986, p. 375).

Nossa hipótese de interpretação é que a criação das salas de espetáculo tirou da Aristocracia o monopólio da cena dramática. No século XVII não era incomum que reis e

membros da alta nobreza mantivessem companhias teatrais em suas cortes. Foi a sofisticação da cenografia, com a introdução de aparatos cênicos até então inéditos, que exigiu espaços mais apropriados para a montagem das peças. Diz Goethe nas *Memórias*:

A aplicação da lei da perspectiva aos bastidores, colocados uns atrás dos outros, havia garantido incomparáveis vantagens ao teatro como lugar ideal; agora queria-se, por capricho, sacrificar esse progresso, fechar os lados do palco e formar verdadeiras câmaras. Tornou-se preciso que a própria peça, o jogo dos atores, tudo, numa palavra, se acomodasse a esse tipo de palco, e que daí surgisse um teatro completamente novo (Goethe, 1986, p. 375).

Seria razoável supor que as inovações dramatúrgicas, cenográficas e interpretativas deram ao teatro dessa época uma dimensão que ele não possuía antes nas sociedades ocidentais. A ampliação do público, possibilitada pelas salas de espetáculo, levou a uma variação dos temas tratados nas peças, o que impulsionou a diversificação dos tipos retratados nas cenas. Para Luigi Tonelli,

A comédia lacrimosa, ou tragédia burguesa, ou doméstica, ou simplesmente drama, é o fruto exótico da nova sensibilidade Setecentista. De origem propriamente inglesa, mas de afirmação teatral francesa. Nivelle de la Chaussée com a *Fausse Antipathie* (1753) cria o gênero, desenvolvendo os contrastes ásperos, violentos, dolorosos que fazem parte da vida privada do Homem; e especialmente colocando em antítese os preconceitos sociais com os instintos ou deveres naturais. Segue-o Diderot com o *Fils Naturel* (1757) e o *Père de Famille* (1758), que exaltavam o direito natural do filho concebido fora de Matrimônio, e o dever do Pai, sentido como um sacerdócio. Pouco depois, Sedaine, com o *Philosophe sans le savoir* (1765), defendendo o comércio honesto contra a vaidade pomposa dos nobres e o Bom Senso contra o Duelo, escreve o drama mais equilibrado do gênero. Com estes, e com Mercier, começa a torrente melodramática francesa (Tonelli, 1924, p. 337, tradução própria).

Podemos observar que, muito embora mantenha-se fiel aos conceitos do Classicismo, esse teatro favorece uma abordagem mais próxima da realidade da vida mundana, rejeitando a excessiva artificialidade da cena seiscentista. De acordo com Vera Lúcia Felício (1999, p. 38), “situado entre a Tragédia e a Comédia, nasce um novo gênero, o Drama, que visa comover e edificar o espectador de um modo direto e eficaz, graças a uma imitação fiel da realidade corrente e dos costumes de sua contemporaneidade.” Isso se explica pela ascensão dos valores burgueses e o declínio da visão de mundo da Aristocracia. Nesse contexto, ainda segundo Felício (1999, p. 38), “o Drama será, então, uma primeira desforra da Burguesia sobre a cena, passando as intenções moralizadoras a se confundirem com as reivindicações sociais e a propaganda dos enciclopedistas”.

Em 1758, o diretor da *Encyclopédie*, Denis Diderot (1713-1784), publicou em um único volume sua peça *O Pai de família*, e seu ensaio *Discurso sobre a poesia dramática*, considerado pelos estudiosos a *arte poética* do século XVIII. Nesse ensaio, no capítulo XI, denominado “Do interesse” está escrito:

de resto, quanto mais medito sobre Arte Dramática, mais me aborrecem aqueles que escreveram a respeito. É um amálgama de leis particulares, das quais se fizeram preceitos gerais. [...] É assim que as regras complicaram a Arte e que os autores, sujeitando-se servilmente a elas, às vezes penaram para obter menos do que poderiam (Diderot, 1986, p. 77).

Não pretendemos fazer aqui uma análise do pensamento do enciclopedista, para a qual nos declaramos incompetentes. Desejamos apenas deixar clara a diferença de concepção entre Boileau e Diderot. Com a ascensão política e social da Burguesia a hierarquia e a necessidade de regulamentar as artes, tão caras a Boileau, começaram a perder o sentido. Diderot advoga pela abolição das regras em favor da liberdade criativa dos dramaturgos. Alguns anos mais tarde, em 1767, Beaumarchais (1732-1799) perguntou:

o que me fazem a mim, sujeito pacífico de um estado monárquico do século XVIII, as revoluções de Atenas e de Roma? Que verdadeiro interesse posso ter pela morte de um tirano do Peloponeso, pelo sacrifício de uma jovem princesa em *Áulide*? Em tudo isso nada há que tenha que ver comigo, nenhuma moralidade que me convenha (Beaumarchais, 1996, p. 215).

Não temos espaço neste artigo para dar voz àqueles que defendiam a dramaturgia nos moldes de Racine, Corneille e Molière. Mas eles existiram, e também exerceram influência na cena francesa no período anterior a 1789. O que desejamos mostrar são as mudanças na estética teatral que marcaram a decadência do teatro clássico, na França e fora dela.

Nas últimas décadas do século XVIII a Itália vivia o ocaso de seu teatro clássico. Carlo Goldoni (1707-1793), o Molière italiano, e Carlo Gozzi (1720-1805), o autor de *Turandot*, já haviam escrito suas melhores peças. Apareceu então um curioso personagem – galante, cosmopolita e aventureiro: Lorenzo da Ponte (1749-1838). Nascido em Treviso, de origem judaica, converteu-se ao Catolicismo e tornou-se padre. Depois de muitas aventuras, algumas das quais muito pouco elogiáveis, acabou expulso da República de Veneza em 1779. Dramaturgo talentoso, foi acolhido na corte de José II, em Viena, como poeta oficial. Foi onde encontrou-se, em 1783, com Mozart (1756-1791), dando início a uma parceria que resultou em três óperas famosas: *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790). Com a morte de seu protetor José II, da Ponte ganhou o Mundo. Terminou seus dias na miséria vivendo em Nova York. Foi nos Estados Unidos que ele publicou, entre 1823 e 1827, os quatro volumes de suas *Memórias*. Na opinião de Guido Nicastro, Da Ponte “seria merecedor de um olhar mais amplo do que aquele que as histórias literárias geralmente lhe concedem” (Nicastro, 1981, p. 133, tradução própria). Não vamos aqui discutir a veracidade dos fatos narrados nas reminiscências de Lorenzo da Ponte. Nos interessa a análise da dramaturgia italiana feita por ele na parte II das *Memórias*. Sobre a década de 1780 podemos ler:

Com efeito, naqueles tempos, entre os poetas dramáticos sérios e burlescos que compunham para os teatros italianos não havia um que merecesse o empenho da leitura. Metastasio estava em Viena, Moretti e Coltellini em São Petersburgo, Caramondani, em Berlim, e primeiro Magliavacca, depois Mazzolà tinham-se estabelecido na corte de Dresden. Entre muitos outros que restavam, não havia um que soubesse compor um drama aceitável, digno de ser lido ou encenado. Os Porta, Zini, Palomba, Bertatti e outros remendões teatrais, que nunca souberam um preceito de Poesia, muito menos as infinitas regras, leis e conhecimentos que se exigem para um bom drama, eram os Eurípides e os Sófocles de Roma, Veneza, Nápoles, da própria Florença e das outras principais cidades da Itália (Da Ponte, 1998, p. 81).

Desse relato podemos inferir que os talentos dramáticos italianos estavam fora da Itália, e também a dificuldade que muitos dramaturgos tinham em seguir *as infinitas regras*,

leis e conhecimentos, necessários ao fazer teatral da época. As impressões negativas de Lorenzo da Ponte com relação à dramaturgia italiana de finais do século XVIII acentuaram-se quando, solicitado a assumir o cargo de dramaturgo no teatro italiano de Viena, ele passou a ler as peças então encenadas na Península:

Pobre Itália, que flagelo! Sem enredo, sem caracteres, sem interesse, sem ação, sem graça de língua ou estilo e, posto que feitas para o Riso, pareciam antes feitas para o Pranto. Não havia um verso, naquela embrulhada, que guardasse uma facécia, um capricho, um mote gracioso que de alguma forma provocasse o Riso. Eram amontoados de conceitos insípidos, tolices, bufonarias. Esses [...] eram os dramas bufos da Itália! Imaginei que não seria difícil compor dramas melhores. Acreditava ao menos que nos meus seria possível encontrar algum trecho agradável, algum gracejo, algum mote; que a língua não seria bárbara ou obscena; que as arietas não causariam aborrecimento; e que, se encontrasse um argumento jocoso, prestadio a caracteres interessantes e fértil em incidentes, eu não poderia, ainda que tentasse, compor um drama tão ruim como os que lera (Da Ponte, 1998, p. 99).

Seria razoável supor, levando em conta as observações acima, que o retrato do teatro italiano desenhado por Lorenzo da Ponte não fosse muito diverso de outros teatros europeus da mesma época. Trata-se do testemunho da decadência da arte cênica estribada nos preceitos do Classicismo. Também é verdade que, após algumas tentativas como dramaturgo, e não como libretista de óperas, o próprio da Ponte compreendeu a complexidade da tarefa a que se propusera. Em outro trecho das *Memórias* ele confessa:

Percebi que não bastava ser um grande poeta [...] para compor um bom drama; mas que era realmente necessário conhecimentos diversos, estudar os atores, saber vesti-los bem, observar em cena as falhas alheias e as próprias e, depois de duas ou três mil vaias, saber corrigi-las; coisas que, embora utilíssimas, são muito difíceis de executar, impedidas ora pela Necessidade, ora Avareza e o Amor-Próprio (Da Ponte, 1998, p. 102).

Nossa hipótese de interpretação é que a superação dessa decadência, na qual estava mergulhado, não dependia unicamente de dramaturgos especialmente talentosos, capazes de sobrepujar-se às necessidades, à avareza e ao amor-próprio. Era preciso construir um novo paradigma teatral que fornecesse aos autores outros recursos cênicos lastreados por novas abordagens críticas. Mas isso demandava uma reflexão estética sofisticada, fora do alcance dos homens de teatro da época.

Foi na Alemanha, a partir da década de 1760, que as insatisfações com a situação decadente do teatro de inspiração francesa geraram reflexões teóricas que posteriormente embasaram a produção dramática do período conhecido como Pré-Romantismo. Goethe, no livro XIII de *Memórias: poesia e verdade*, relembra – “é suficientemente conhecido o estado da cena alemã na segunda metade do século passado [...]. O sucesso teatral repousava mais sobre a pessoa do ator do que sobre o mérito das peças” (Goethe, 1986, p. 430). Procurou-se então uma saída: assim como os franceses, e antes deles os italianos da Renascença, haviam estribado o seu teatro nos tragediógrafos atenienses do século V a.C., devia-se achar um autor cuja obra fosse relevante e não estivesse submetida aos cânones do classicismo francês. Esse autor foi William Shakespeare (1564-1616). Segundo Anatol Rosenfeld (1977, p. 79), “Lessing foi o primeiro a atribuir a Shakespeare a grandeza de maior poeta desde os gregos e a exaltá-lo como um gênio superior a Corneille e Racine”.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) foi ao mesmo tempo um dos grandes dramaturgos alemães do século XVIII e um dos teóricos mais influentes do teatro alemão nessa época. Sua obra dramática pode ser classificada como drama burguês ou comédia lacrimosa. Dentre suas várias peças destacam-se *Miss Sarah Sampson* (1755), *Emilia Galotti* (1772) e *Nathan, o Sábio* (1779). Sua contribuição teórica ao teatro europeu do período consistiu em vários ensaios críticos escritos entre 1767 e 1768 reunidos em um volume chamado *Dramaturgia de Hamburgo*. Influenciado pelas peças de Shakespeare, então considerado um poeta menor cuja obra não despertava atenção, Lessing refutou a regra das três unidades – de ação, de lugar e de tempo – e propôs substituí-la pela unidade de interesse. Porém, como ressalta Marvin Carlson (1997, p. 166), “a defesa de Shakespeare por Lessing e sua disposição a dar livre curso ao gênio ocasional não afetou seriamente seu compromisso básico com a tradição e os ideais do Iluminismo”. À guisa de esclarecimento diremos que as ideias de Lessing foram desenvolvidas e tiveram seu raio de ação ampliado pelos estudos de Johann Gottfried Herder (1744-1803) e de Johann Georg Haman (1730-1788). A teoria crítica desses dois autores, principalmente de Herder, embasou uma vasta produção artística na Alemanha que ficou conhecida como Pré-Romantismo.

Na Alemanha pré-romântica, o principal grupo artístico-literário chamou-se *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto). Dele fizeram parte, entre outros, Goethe, Schiller e Herder. Segundo Werner Kohlschmidt, ao contrário das comédias lacrimosas francesas, a dramaturgia desenvolvida pelos *stürmer und draenger*

é antes agressiva em sua tendência de desvendar todas as máscaras, mesmo as religiosas. De qualquer maneira ela se afasta de tudo o que é edificante, principalmente pelos temas que lhe são característicos; do herói que se afirma por meio da Ação e da Força (Kohlschmidt, 1967, p. 157).

Acrescentaríamos que esse teatro significou não apenas uma mudança na forma de escrita dramática, mas também da Encenação. Herder, que foi o principal teórico do grupo, de acordo com Isaiah Berlin,

está em desacordo com a justamente celebrada teoria de Diderot sobre o ator que se desliga interiormente de si mesmo, quando desempenha um papel. O verdadeiro intérprete deve procurar penetrar – perder-se a si mesmo dentro – o original que ele, por assim dizer, cria novamente mesmo que nunca possa atingir plenamente esse objetivo (Berlin, 1982, p. 168).

Seria razoável supor que as ideias de Herder, colocadas em cena pelos membros do *Sturm und Drang*, levaram a uma valorização do trabalho dos atores, uma vez que buscavam uma naturalidade na ação dos personagens em oposição ao artificialismo do teatro clássico. Anatol Rosenfeld chama a atenção para o fato de que Herder

Num ensaio sobre Shakespeare expõe que a obra de arte é fruto natural de condições histórico-sociais que lhe determinam o caráter fundamental. Assim, as unidades, longe de serem resultado de raciocínios estéticos, decorrem das condições em que o teatro grego surgiu. A estrutura diversa da obra de Shakespeare é resultado de condições inteiramente diversas. O tratamento livre de espaço e tempo faz parte da unidade orgânica da obra. [...] Ademais, defrontando-se com um caráter nacional complexo e com variegadas chamadas sociais, Shakespeare

não poderia adotar a simplicidade grega. [...] O que a Herder se revelou na obra de Shakespeare foi sobretudo a unidade da atmosfera que anima os elementos mais díspares de um poderoso alento vital, uno e coeso, impregnando tudo. É o espírito local e histórico – a cor local – que iria tornar-se exigência básica do Romantismo [...] – contra o típico dos clássicos (Rosenfeld, 1977, p. 80-81).

De Herder a August Wilhelm Schlegel (1767-1845) constrói-se todo o arcabouço teórico da dramaturgia romântica. O Pré-Romantismo, a nosso ver, já traz em si as contradições sociais e políticas geradas pela Revolução Industrial, que virão à boca de cena após a Revolução Francesa. A nova concepção de sociedade imposta pela chamada dupla revolução demandou uma nova concepção artística, que rejeitou a arte do Antigo Regime. Está claro que isso não ocorreu de forma súbita e são os estágios dessa transformação, alguns sutis outros nem tanto, que procuramos identificar ao longo deste artigo.

Em nossa hipótese interpretativa, o Teatro é a mais imediatista de todas as artes. Nele impera o gosto do público. Não existe autor que escreva para não ser encenado, nem atores que montem uma peça sem a esperança de satisfazer os espectadores, ou seja, as pessoas que comprem os ingressos para assistir ao espetáculo. Portanto, inovações cênicas só ocorrem, ou se impõe, com a anuência do público pagante. Por isso o teatro é, geralmente, o primeiro a expor de maneira estética as mudanças sociais. Quantos dramaturgos citados neste artigo o leitor já viu encenados? Já foi dito algures que aqueles que são totalmente compreendidos por sua época morrem com ela. Não há dúvidas de que o teatro clássico decaiu em virtude do esgotamento de seu projeto estético, mas também é verdade que surgiu um novo público que não se sentiu representado por ele. Nas artes cênicas a passagem do Classicismo ao Romantismo foi uma consequência da ascensão social da burguesia. Porém, as razões que determinaram o apogeu e a decadência do teatro romântico são assunto para uma outra narrativa histórica.

Referências

BEAUMARCHAIS, Pierre. Ensaio sobre o gênero dramático sério. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 211-215.

BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BOESCH, Bruno (org.). *História da literatura alemã*. São Paulo: Editora Herder/Edusp, 1967.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. (versão em prosa).

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques Scherer (seleção e apresentação). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CASSIRER, Ernest. *A filosofia do Iluminismo*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

CECCHI, Emilio; SAPEGNO, Natalino (org.). *Storia della Letteratura Italiana, volume settimo, L'Ottocento*. Milano: Aldo Garzanti Editore, 1976. (ristampa).

- DA PONTE, Lorenzo. *Memórias*. Tradução de Vera Horn. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução, apresentação e notas de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- FARIA, João Roberto. A dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, Jacob (org.). *O Classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 139-174.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. A razão clássica. In: GUINSBURG, Jacob (org.). *O Classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 19-52.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro*. v. I. São Paulo: Editora Perspectiva/Edusp, 1974.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Memórias: poesia e verdade*. 2. ed. Tradução de Leonel Vallandro. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Hucitec, 1986.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. O classicismo na literatura europeia. In: GUINSBURG, Jacob (org.). *O classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 115-138.
- GUINSBURG, Jacob (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- GUINSBURG, Jacob (org.). *O Classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- HATZFELD, Helmut Anthony. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva/Edusp, 1988.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e a origem da arte moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva/Edusp, 1976.
- KOHLSCHMIDT, Werner. Sturm und Drang. In: BOESCH, Bruno (org.). *História da literatura alemã*. São Paulo: Editora Herder/Edusp, 1967. p. 221-262.
- MACCHIA, Giovanni. Origini europee del Romanticismo. In: CECCHI, Emilio; SAPEGNO, Natalino (org.). *Storia della Letteratura Italiana, volume settimo L'Ottocento*. Milano: Aldo Garzanti Editore, 1976 (ristampa). p. 360-410.
- NICASTRO, Guido. *Il Teatro nel secondo Settecento*. Bari: Editori Laterza, 1981 (seconda ristampa).
- PRADO, Décio de Almeida. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, Jacob (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. p. 167-184.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. O classicismo em filosofia. In: GUINSBURG, Jacob (org.). *O Classicismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 87-114.
- SILVEIRA, Miroel. *Goldoni na França*. São Paulo: Instituto Italiano di Cultura/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1981.
- TONELLI, Luigi. *Il Teatro Italiano: dalle origini ai giorni nostri*. Milano: Editora Modernissima, 1924.
- VOLTAIRE. Brutus e outras obras. In: BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 145-152.
- WELLECK, René. *A History of Modern Criticism: 1750-1950, volume 1, The Later Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1955.