

A EVOLUÇÃO DO THEATRO EM FRANÇA, ATE AO "CID" DE CORNEILLE (1636).

Em França, assim como em todos os paizes que teem um drama propriamente dito, da-se o facto, que não é extraordinario, da tragedia ter a sua origem na religião popular. Este facto, como disse, nada tem de anormal; a sua explicação não é difficil e em todos os casos é a mesma. A origem da comedia, que é diversa, tem a mesma explicação. Mas para bem apreciarmos estes factos, é preciso examinarmos o drama em si o theatro, procurando na sua natureza e nos seus fins a explicação da sua origem.

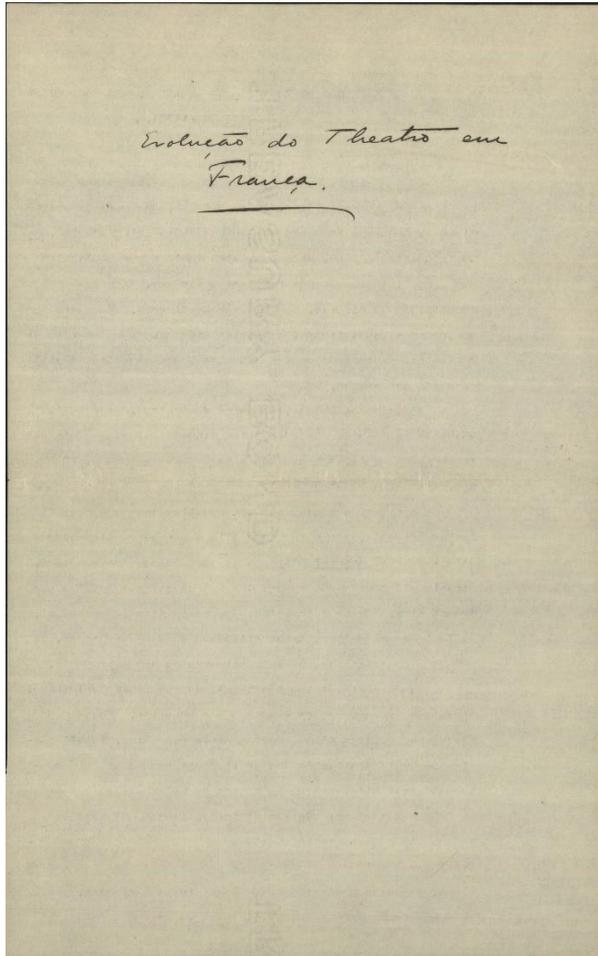
Em todos os tempos, em todos os paizes, sejam elles pequenos ou grandes, estejam elles situados n'esta ou n'aquella parte do mundo, o homem tem o amor do espectáculo. O homem, isto é, o homem *natural*, consagrado na litteratura pelo nome de burguez, e consagrado por aquelles que se enchem de desdem por elle, por serem como elle por se sentirem como elle - o homem *natural*, digo, é essencialmente dos sentidos, vive intellectualmente apenas das representações que lhe vem do exterior. Passa a sua vida, por assim dizer, fora de si. Reflecte como um lago, tranquilamente e sem deturpações, as nuvens e as coisas que passam; é immovel e não é profundo.

Sendo assim, o homem natural, no seu estado primitivo, diverte-se apenas com coisas do mundo exterior. Gosta de cores vivas, de sons altos, agudos, variados. Vive, intellectualmente, mais n'elles do que em si, pois não ve na cor um elemento artistico, que impõe ao som um valor esthetico; não analysa nem compara. Mais civilizado, isto é, vivendo sob a influencia d'um meio differente e melhor, é ainda o homem natural essencialmente o mesmo. Já não gosta só das cores ~~vivas~~ vivas, dos sons agudos; aprecia agora luxos e musicas. As danças barbaras substitue bailes mais regulares - "mais fi-

MODERNISMO

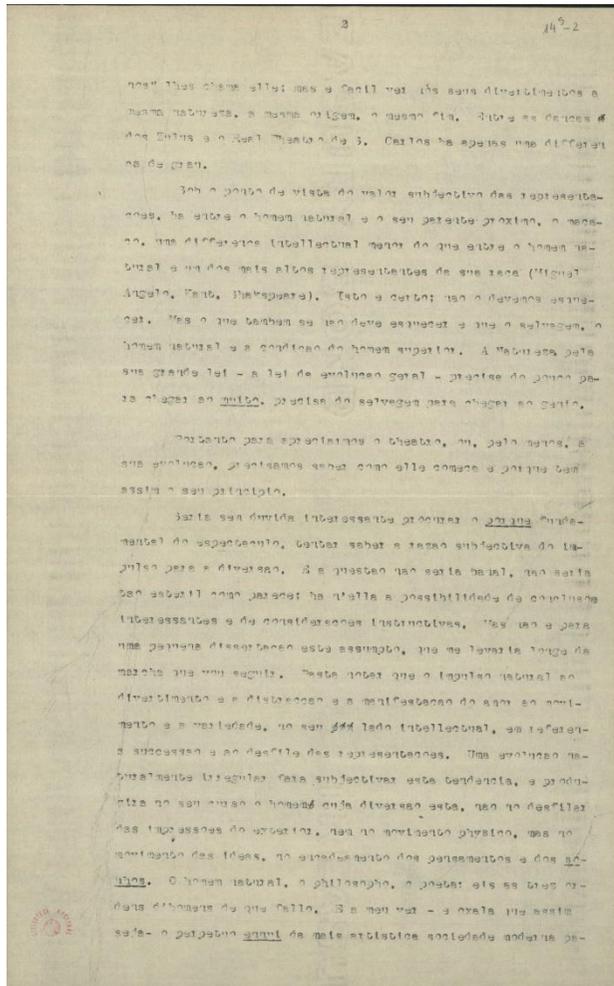
Arquivo Virtual da Geração de Orpheu

BNP/E3, 14⁵ - 1^v



Transcrição

Evolução do Theatro em
França.

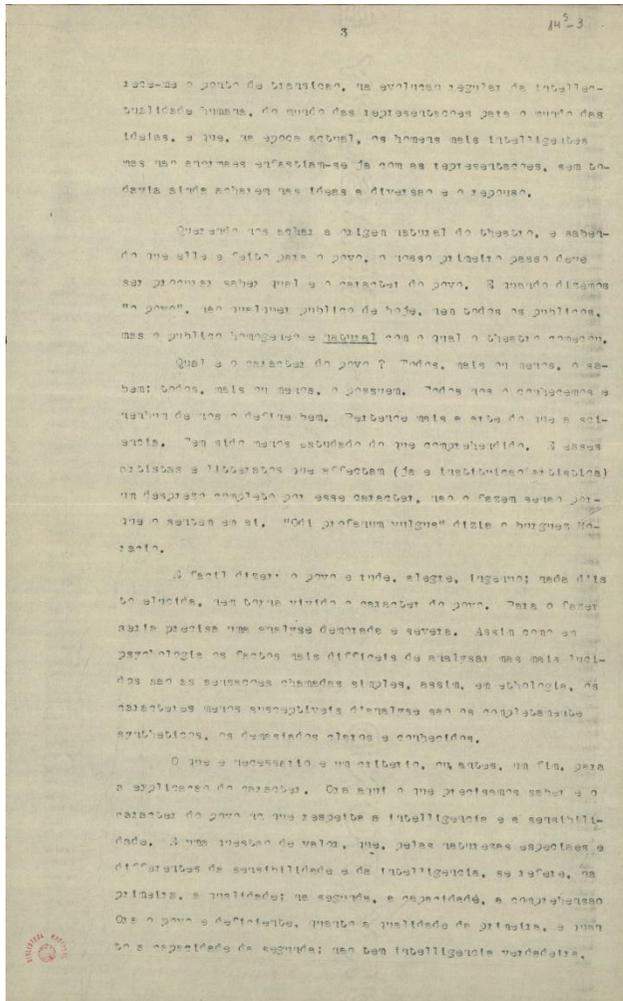


nos" lhes chama elles; mas é facil ver nos seus divertimentos a mesma natureza, a mesma origem, o mesmo fim. Entre as danças e dos Zulus e o Real Theatro de S. Carlos ha apenas uma differença de grau.

Sob o ponto de vista do valor subjectivo das representações, ha entre o homem natural e o seu parente proximo, o macaco, uma differença intellectual menor do que entre o homem natural e um dos mais altos representantes da sua raça (Miguel Angelo, Kant, Shakespeare). Isto é certo; não o devemos esmorecer. Mas o que tambem se não deve esquecer é que o selvagem, o homem natural é a condição do homem superior. A Natureza, pela sua grande lei - a lei da evolução geral - precisa de pouco para chegar ao *muito*, precisa do selvagem, para chegar ao genio.

Portanto para apreciarmos o theatro, ou, pelo menos, a sua evolução, precisamos saber como elle começa e porque tem assim o seu principio.

Seria sem duvida interessante procurar o *porquê* fundamental do espectáculo, tentar saber a razão subjectiva do impulso para a diversão. E a questão não seria banal, não seria tão esteril como parece; ha n'ella a possibilidade de conclusões interessantes e de considerações instructivas. Mas não é para uma pequena dissertação este assumpto, que me levaria longe da marcha que vou seguir. Basta notar que o impulso natural ao divertimento e á distracção é a manifestação do amor ao movimento e á variedade, no seu ~~per~~ lado intellectual, em referencia á successão e ao desfile das representações. Uma evolução naturalmente irregular fará subjectivar esta tendencia, e produzirá no seu curso o homem cuja diversão está, não no desfilar das impressões do exterior, nem no movimento physico, mas no movimento das ideas. No encadeamento dos pensamentos e dos *sonhos*. O homem natural, o philosopho, o poeta: eis as trez ordens d'homens de que fallo. E a meu ver - e oxalá que assim seja - o perpetuo *ennui* da mais artistica sociedade moderna pa-



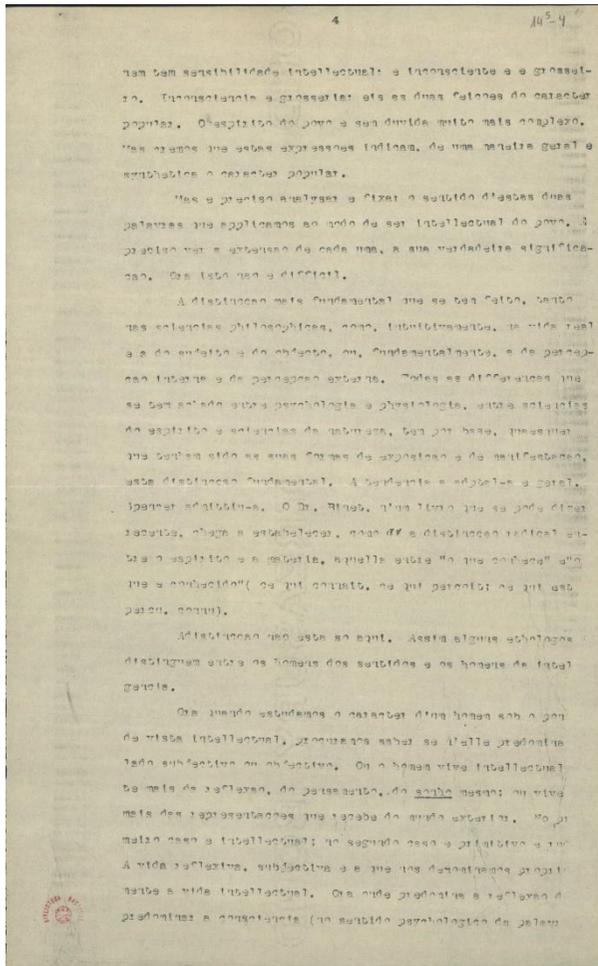
rece-me o ponto de transição, na evolução regular da intellectualidade humana, do mundo das representações para o mundo das ideias, e que, na época actual, os homens mais inteligentes mas não anormaes enfastiam-se ja com as representações, sem todavia ainda acharem nas ideias a diversão e o repouso.

Querendo nos achar a origem natural do theatro, e sabendo que elle é feito para o povo, o nosso primeiro passo deve ser procurar saber qual o character do povo. E quando dizemos "o povo", não qualquer publico de hoje, nem todos os publicos, mas o publico homogeneo e natural com o qual o theatro começou.

Qual é o character do povo? Todos, mais ou menos, o sabem; todos, mais ou menos, o possuem. Todos nós o conhecemos e nenhum de nos o define bem. Pertence mais á arte do que á sciencia. Tem disso menos estudado do que comprehendido. E esses artistas e litteratos que affectam (já é instituição artistica) um desprezo completo por esse character, não o fazem senão porque o sentem em si. "Odi profanum vulgus" dizia o burguez Horacio.

É facil dizer: o povo é rude, alegre, ingenuo; nada d'isto elucida, nem torna vivido o character do povo. Para o fazer seria precisa uma analyse demorada e severa. Assim como em psychologia os factos mais difficeis de analysar mas mais lucidos são as sensações chamadas simples, assim, em ethologia, os caracteres menos susceptiveis d'analyse são os completamente syntheticos, os demasiados claros e conhecidos.

O que é necessario é um criterio, ou antes, um fim, para a explicação do character. Ora aqui o que precisamos saber é o character do povo no que respeita a intelligencia e a sensibilidade. É uma questão de valor, que, pelas naturezas especiaes e differentes da sensibilidade e da intelligencia, se refere, na primeira, a qualidade, na segunda, a capacidade, a comprehensão. Ora o povo é deficiente, quanto a qualidade da primeira, e quanto a capacidade da segunda; não tem intelligencia verdadeira,



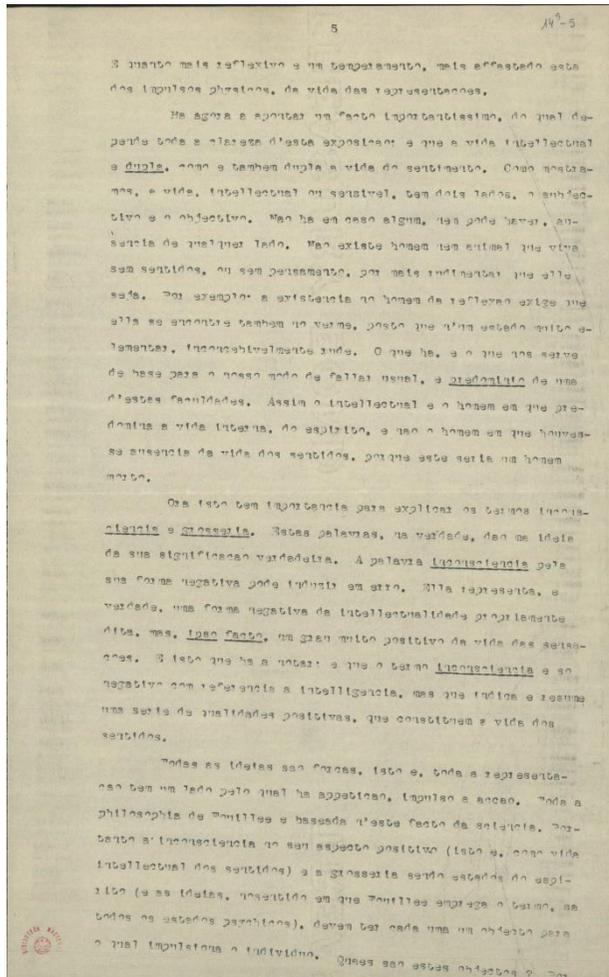
nem tem sensibilidade intellectual: é inconsciente e é grosseiro. Inconsciência e grosseria: eis as duas feições do carácter popular. O espirito do povo é sem duvida muito mais complexo. Mas cremos que estas expressões indicam, de uma maneira geral e synthetica o carácter popular.

Mas é preciso analysar e fixar o sentido d'estas duas palavras que applicamos ao modo de ser intellectual do povo. É preciso ver a extensão de cada uma, a sua verdadeira significação. Ora isto não é difficil.

A distincção mais fundamental que se tem feito, tanto nas sciencias philosophicas, como, intuitivamente, na vida real e a do sujeito e do objecto, ou, fundamentalmente, a da percepção interna e da percepção externa. Todas as differenças que se tem achado entre psychologia e physiologia, entre sciencias do espirito e sciencias da natureza, tem por base, quaesquer que tenham sido as suas formas de exposição e de manifestação, esta distincção fundamental. A tendencia a adoptal-a é geral. Spencer admittiu-a. O Dr. Binet, n'um livro que se pode dizer recente, chega a estabelecer, como ~~é~~ a distincção radical entre o espirito e a materia, aquella entre "o que conhece" e "o que é conhecido" (ce qui connait, ce qui perçoit; ce que est perçu, connu).

A distincção não está só aqui. Assim, alguns ethologos distinguem entre os homens dos sentidos e os homens da intelligencia.

Ora quando estudamos o carácter d'um homem sob o ponto de vista intellectual, procuramos saber se n'elle predomina lado subjectivo ou objectivo. Ou o homem vive intellectualmente mais da reflexão, do pensamento, do *sonho* mesmo; ou vive mais das representações que recebe do mundo exterior. No primeiro caso é intellectual; no segundo caso é primitivo e rude. A vida reflexiva, subjectiva é a que nós denominamos propriamente a vida intellectual. Ora onde predomina a reflexão deve predominar a consciencia (no sentido psychologico da palavra).

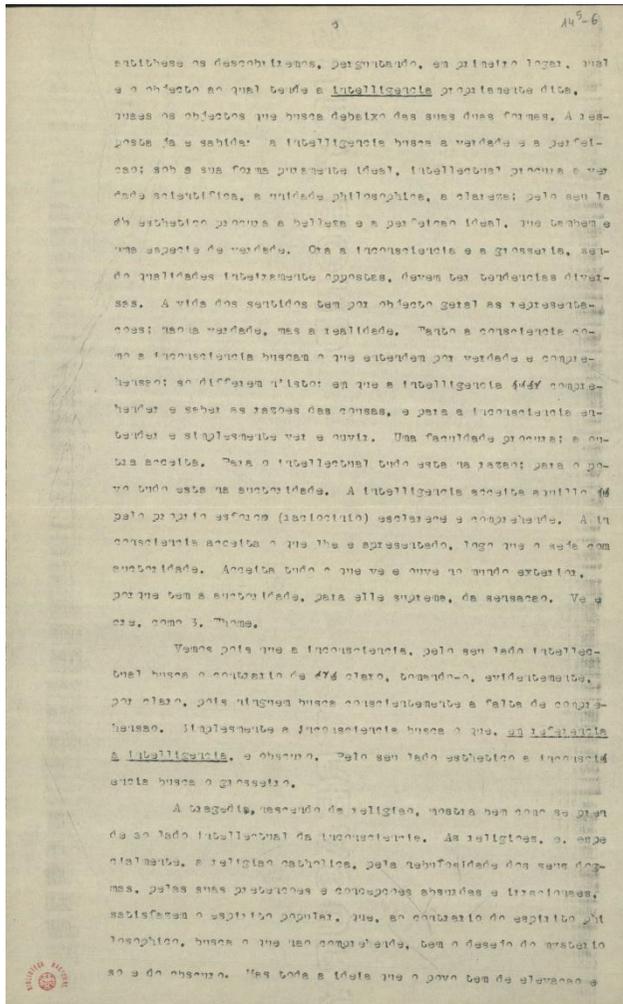


E quanto mais reflexivo é um temperamento, mais affastado está dos impulsos physicos, da vida das representações.

Ha agora a apontar um facto importantissimo, do qual depende toda a clareza d'esta exposição: é que a vida intellectual é *dupla*, como é tambem dupla a vida do sentimento. Como mostramos, a vida, intellectual ou sensivel, tem dois lados, o subjectivo e o objectivo. Não ha em caso algum, nem pode haver, ausencia de qualquer lado. Não existe homem nem animal que viva sem sentidos, ou sem pensamento, por mais rudimentar que elle seja. Por exemplo, a existencia no homem da reflexão exige que ella se encontre tambem no verme, posto que n'um estado muito elementar, inconcebivelmente rude. O que ha, e o que nos serve de base para o nosso modo de fallar usual, é o *predominio* de uma d'estas faculdades. Assim o intellectual é o homem em que predomina a vida interna, do espirito, e não o homem em que houvesse ausencia da vida dos sentidos, porque este seria um homem morto.

Ora isto tem importancia para explicar os termos *inconsciencia* e *grosseria*. Estas palavras, na verdade, dão uma ideia da sua significação verdadeira. A palavra *inconsciencia* pela sua forma negativa pode induzir em erro. Ella representa, em verdade, uma forma negativa da intellectualidade propriamente dita, mas, *ipso facto*, um grau muito positivo da vida das sensações. É isto que ha a notar: é que o termo *inconsciencia* é só negativo com referencia á intelligencia, mas que indica e resume uma serie de qualidades positivas, que constituem a vida dos sentidos.

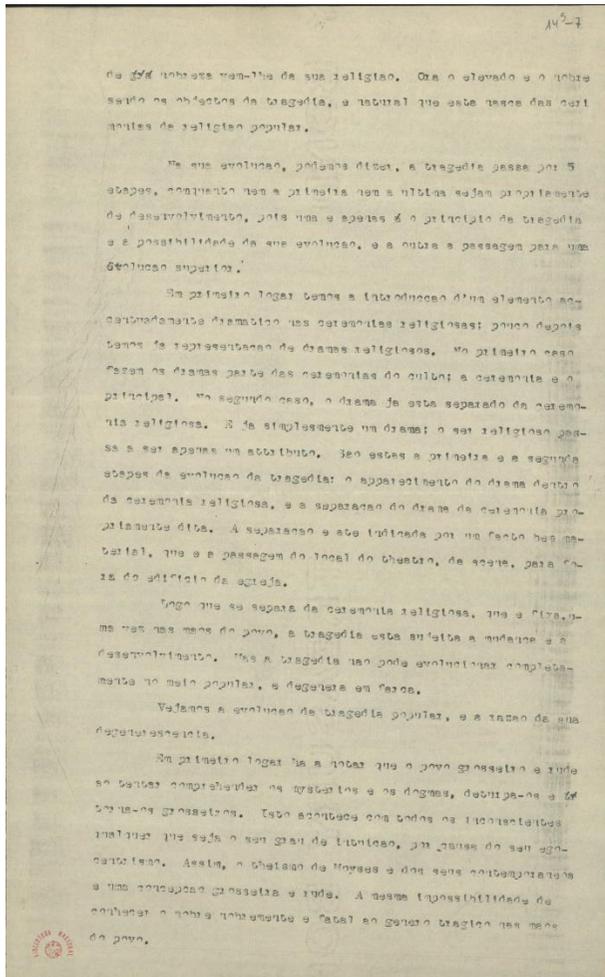
Todas as ideias são forças, isto é, toda a representação tem um lado pelo qual ha appetição, impulso á acção. Toda a philosophia de Fouillée é baseada n'este facto da sciencia. Portanto a inconsciencia no seu aspecto positivo (isto é, como vida intellectual dos sentidos) e a grosseria sendo estados do espirito (e as ideias, no sentido em que Fouillée emprega o termo, são todos estados psychicos), devem ter cada uma um objecto para o qual impulsiona o individuo. Quaes são estes objectos? Por



anthese os descobriremos, perguntando, em primeiro lugar, qual é o objecto ao qual tende a *intelligencia* propriamente dita, quaes os objectos que busca debaixo das suas duas formas. A resposta ja é sabida: a *intelligencia* busca a verdade e a perfeição; sob a sua forma puramente ideal, intellectual procura a verdade scientifica, a unidade philosophica, a clareza; pelo seu lado esthetico procura a belleza e a perfeição ideal, que tambem é uma especie de verdade. Ora a inconsciencia e a grosseria, sendo qualidades inteiramente oppostas, devem ter tendencias diversas. A vida dos sentidos tem por objecto geral as representações; não a verdade, mas a realidade. Tanto a consciencia como a inconsciencia buscam o que entendem por verdade e comprehensão; só differem n'isto: em que a *intelligencia quer* comprehender e saber as razões das cousas, e para a inconsciencia entender é simplesmente ver e ouvir. Uma faculdade procura; a outra acceita. Para o intellectual tudo está na razão; para o povo tudo está na auctoridade. A *intelligencia* acceita aquillo ~~que~~ pelo proprio esforço (raciocinio) esclarece e comprehende. A inconsciencia acceita o que lhe é apresentado, logo que o seja com auctoridade. Acceita tudo o que ve e ouve no mundo exterior, porque tem a auctoridade, para elle suprema, da sensação. Vê e crê, como S. Thome.

Vemos pois que a inconsciencia, pelo seu lado intellectual busca o contrario de ~~que~~ claro, tomando-o, evidentemente, por claro, pois ninguem busca conscientemente a falta de comprehensão. Simplesmente a inconsciencia busca o que, *em referencia á intelligencia*, é obscuro. Pelo seu lado esthetico a inconsciencia busca o grosseiro.

A tragedia, nascendo da religião, mostra bem como se prende ao lado intellectual da inconsciencia. As religiões, e, especialmente, a religião catholica, pela nebulosidade dos seus dogmas, pelas suas pretenções e concepções absurdas e irracionais, satisfazem o espirito popular, que, ao contrario do espirito philosophico, busca o que não comprehende, tem o desejo do mysterioso e do obscuro. Mas toda a ideia que o povo tem de elevação e



de ~~era~~ pobreza vem-lhe da sua religião. Ora o elevado e o nobre sendo os objectos da tragedia, é natural que esta nasça das ceremonias da religião popular.

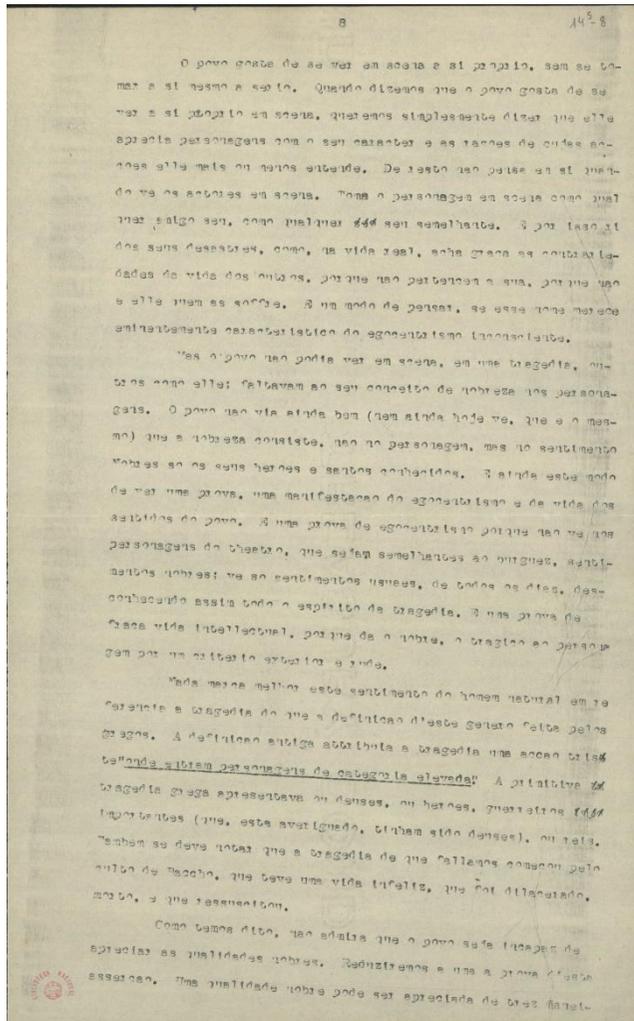
Na sua evolução, podemos dizer, a tragedia passa por 5 etapas, comquanto nem a primeira nem a ultima sejam propriamente de desenvolvimento, pois uma é apenas a o principio da tragedia e a possibilidade da sua evolução, e a outra a passagem para uma evolução superior.

Em primeiro logar temos a introducção d'um elemento accentuadamente dramatico nas ceremonias religiosas; pouco depois temos já representação de dramas religiosos. No primeiro caso fazem os dramas parte das ceremonias do culto; a cerimonia é o principal. No segundo caso, o drama já está separado da cerimonia religiosa. É já simplesmente um drama; o ser religioso passa a ser apenas um attributo. São estas a primeira e a segunda etapas da evolução da tragedia: o apparecimento do drama dentro da cerimonia religiosa, e a separação do drama da cerimonia propriamente dita. A separação é até indicada por um facto bem material, que é a passagem do local do theatro, da scena, para fora do edificio da igreja.

Logo que se separa a cerimonia religiosa, que é fixa, uma vez nas mãos do povo, a tragedia está sujeita a mudança e a desenvolvimento. Mas a tragedia não pode evolucionar completamente no meio popular, e degenera em farça.

Vejamos a evolução da tragedia popular, e a razão da sua degenerescencia.

Em primeiro logar ha a notar que o povo grosseiro e rude ao tentar comprehender os mysterios e os dogmas, deturpa-os e torna-os grosseiros. Isto acontece com todos os inconscientes qualquer que seja o seu grau de intuição, por causa do seu egocentrismo. Assim, o theismo de Moyses e dos seus contemporaneos é uma concepção grosseira e rude. A mesma impossibilidade de conhecer o nobre nobremente é fatal ao genero trágico nas mãos do povo.

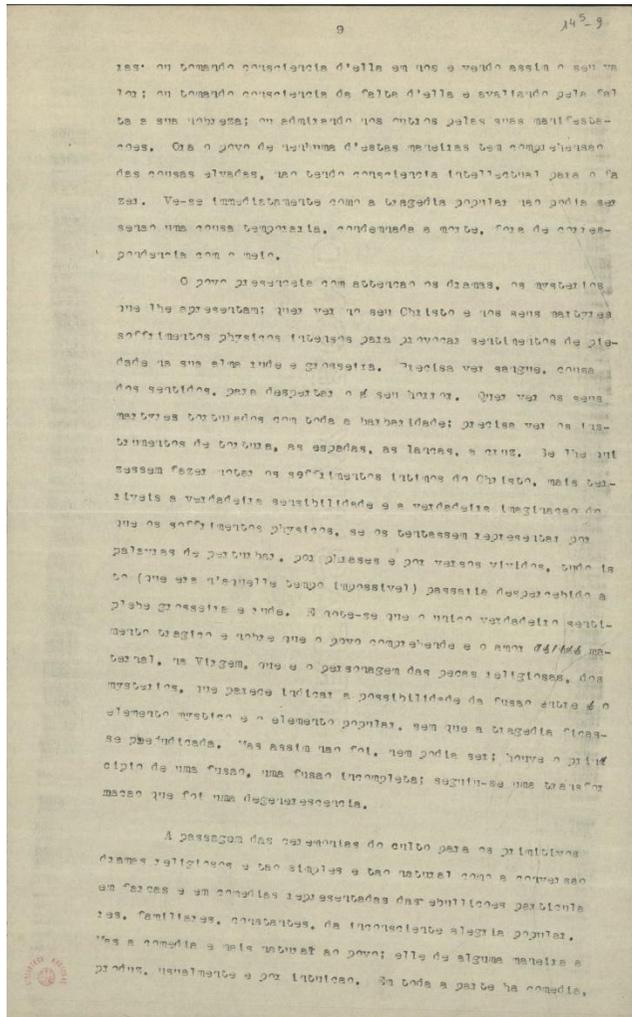


O povo gosta de se ver em scena a si proprio, sem se tomar a si mesmo a serio. Quando dizemos que o povo gosta de se ver a si proprio em scena, queremos simplesmente dizer que elle aprecia personagens com o seu character e as razões de cujas acções elle mais ou menos entende. De resto não pensa em si quando vê os actores em scena. Toma o personagem em scena como qualquer amigo seu, como qualquer ~~seu~~ semelhante. E por isso ri dos seus desastres, como, na vida real, acha graça ás contrariedades da vida dos outros, porque não pertencem á sua, porque não é elle quem as soffre. É um modo de pensar, se esse nome merece eminentemente característico do egocentrismo inconsciente.

Mas o povo não podia ver em scena, em uma tragedia, outros como elle; faltavam ao seu conceito de nobreza nos personagens. O povo não via ainda bem (nem ainda hoje vê, que é o mesmo) que a nobreza consiste, não no personagem, mas no sentimento. Nobres só os seus heroes e santos conhecidos. É ainda este modo de ver uma prova, uma manifestação do egocentrismo e da vida dos sentidos do povo. É uma prova de egocentrismo porque não vê nos personagens do theatro, que sejam semelhantes ao burguez, sentimentos nobres; vê só sentimentos usuaes, de todos os dias, desconhecendo assim todo o espirito da tragedia. É uma prova de fraca vida intellectual, porque dá o nobre, o tragico ao personagem por um criterio exterior e rude.

Nada marca melhor este sentimento do homem natural em referencia á tragedia do que a definição d'este genero feita pelos gregos. A definição antiga attribuida á tragedia uma acção trisetete "onde entram personagens de categoria elevada." A primitiva ~~ta~~ tragedia grega apresentava ou deuses, ou heroes, guerreiros ~~impo~~ importantes (que, está averiguado, tinham sido deuses), ou reis. Tambem se deve notar que a tragedia de que fallamos começou pelo culto de Baccho, que teve uma vida infeliz, que foi dilacerado, morto, e que ressuscitou.

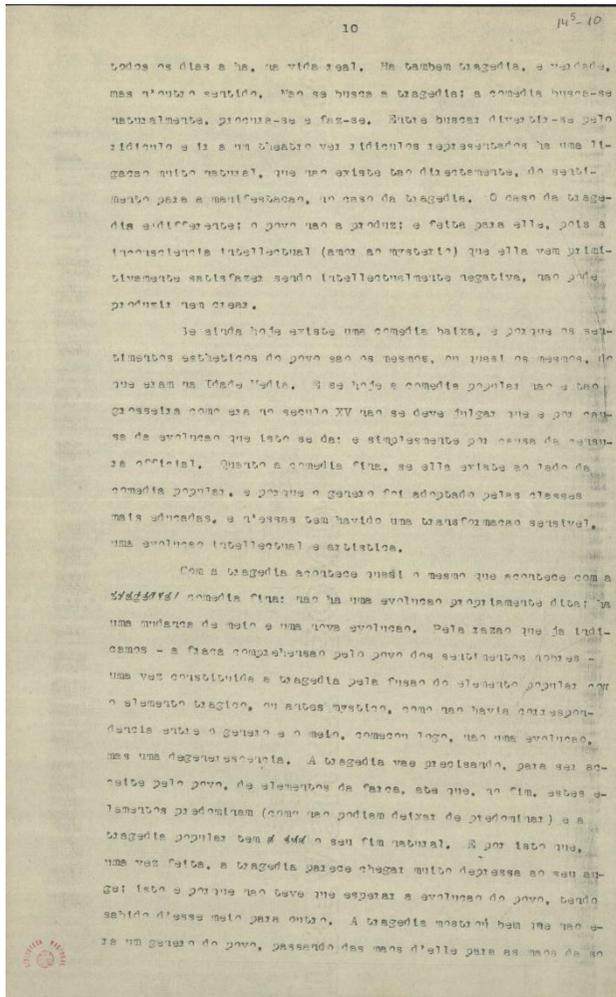
Como temos dito, não admira que o povo seja incapaz de apreciar as qualidades nobres. Reduziremos a uma prova d'esta asserção. Uma qualidade nobre pode ser apreciada de trez manei-



ras: ou tomando consciencia d'ella em nós e vendo assim o seu valor; ou tomando consciencia da falta d'ella e avaliando pela falta a sua nobreza; ou admirando nos outros pelas suas manifestações. Ora o povo de nenhuma d'estas maneiras tem comprehensão das cousas elevadas, não tendo consciencia intellectual para o fazer. Ve-se immediatamente como a tragedia popular não podia ser senão uma cousa temporaria, condemnada á morte, fora de correspondencia com o meio.

O povo presenciar com attenção os dramas, os mysterios que lhe apresentam; quer ver no seu Christo e nos seus martyres soffrimentos physicos intensos para provocar sentimentos de piedade na sua alma rude e grosseira. Precisa ver sangue, cousa dos sentidos, para despertar o seu horror. Quer ver os seus martyres torturados com toda a barbaridade; precisa ver os instrumentos de tortura, as espadas, as lanças, a cruz. Se lhe quizessem fazer notar os soffrimentos intimos do Christo, mais terriveis a verdadeira sensibilidade e a verdadeira imaginação do que os soffrimentos physicos, se os tentassem representar por palavras de perturbar, por phrases e por versos vividos, tudo isto (que era n'aquelle tempo impossivel) passaria despercebido á plebe grosseira e rude. E note-se que o unico verdadeiro sentimento tragico e nobre que o povo comprehende é o amor de mãe maternal, na Virgem, que é o personagem das peças religiosas, dos mysterios, que parece indicar a possibilidade de fusão entre o elemento mystico e o elemento popular, sem que a tragedia ficasse prejudicada. Mas assim não foi, nem podia ser; houve o principio de uma fusão incompleta; seguiu-se uma transformação que foi uma degenerescencia.

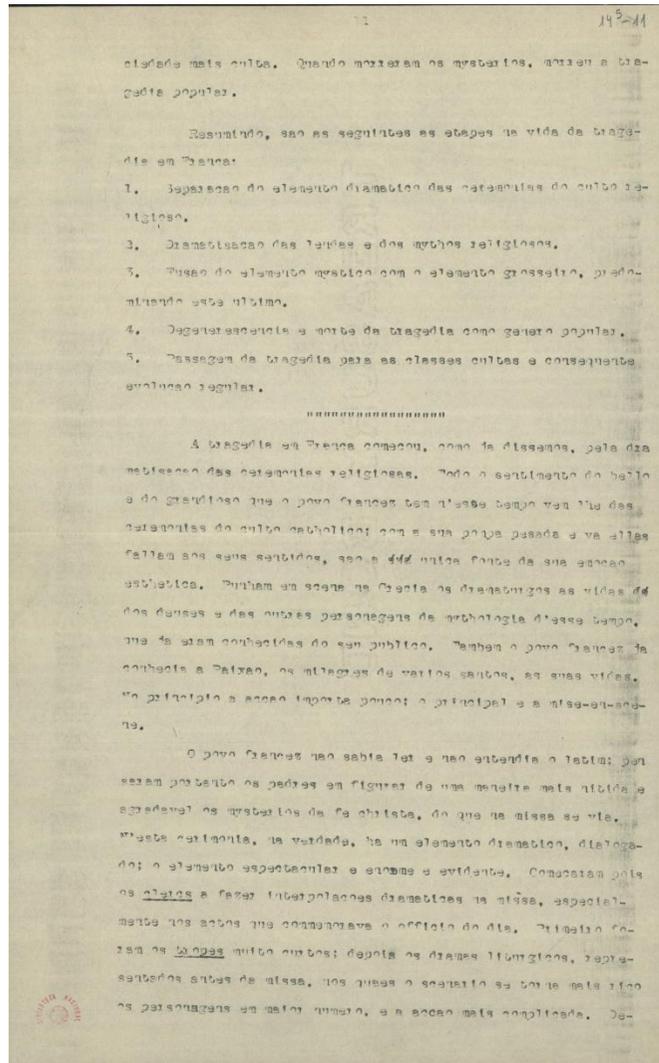
A passagem das ceremonias do culto para os primitivos dramas religiosos é tão simples e tão natural como a conversão em farças e comedias representadas das ebullições particulares, familiares, constantes, da inconsciente alegria popular. Mas a comedia é mais natural ao povo; elle de alguma maneira a produz, usualmente e por intuição. Em toda a parte ha comedia,



todos os dias a ha, na vida real. Ha tambem tragedia, é verdade, mas n'outro sentido. Não se busca a tragedia; a comedia busca-se naturalmente, procura-se e faz-se. Entre buscar divertir-se pelo ridiculo e ir a um teatro ver ridiculos representados ha uma ligação muito natural, que não existe tão directamente, do sentimento para a manifestação, no caso da tragedia. O caso da tragedia é diferente; o povo não a produz; é feita para elle, pois a inconsciencia intellectual (amor ao mysterio) que ella vem primitivamente satisfazer sendo intellectualmente negativa, não pode produzir nem crear.

Se ainda hoje existe uma comedia baixa, é porque os sentimentos estheticos do povo são os mesmos, ou quasi os mesmos, do que eram na Idade Media. E se hoje a comedia popular não é tão grosseira como era no seculo XV não se deve julgar que é por causa da evolução que isto se dá: é simplesmente por causa da censura official. Quanto a comedia fina, se ella existe ao lado da comedia popular, é porque o genero foi adoptado pelas classes mais educadas, e n'essas tem havido uma transformação sensivel, uma evolução intellectual e artistica.

Com a tragedia acontece quasi o mesmo que acontece com a ~~tragedia~~ comedia fina: não ha uma evolução propriamente dita; ha uma mudança de meio e uma nova evolução. Pela razão que já indicamos - a fraca comprehensão pelo povo dos sentimentos nobres - uma vez constituida a tragedia pela fusão do elemento popular com o elemento tragico, ou antes mystico, como não havia correspondencia entre o genero e o meio, começou logo, não uma evolução, mas uma degenerescencia. A tragedia vae precisando, para ser accete pelo povo, de elementos da farça, até que, no fim, estes elementos predominam (como não podiam deixar de predominar) e a tragedia popular tem ~~a sua~~ o seu fim natural. É por isto que, uma vez feita, a tragedia parece chegar muito depressa ao seu auge; isto é porque não teve que esperar a evolução do povo, tendo sahido d'esse meio para outro. A tragedia mostrou bem que não era um genero do povo, passando das mãos d'elle para as mãos da so-



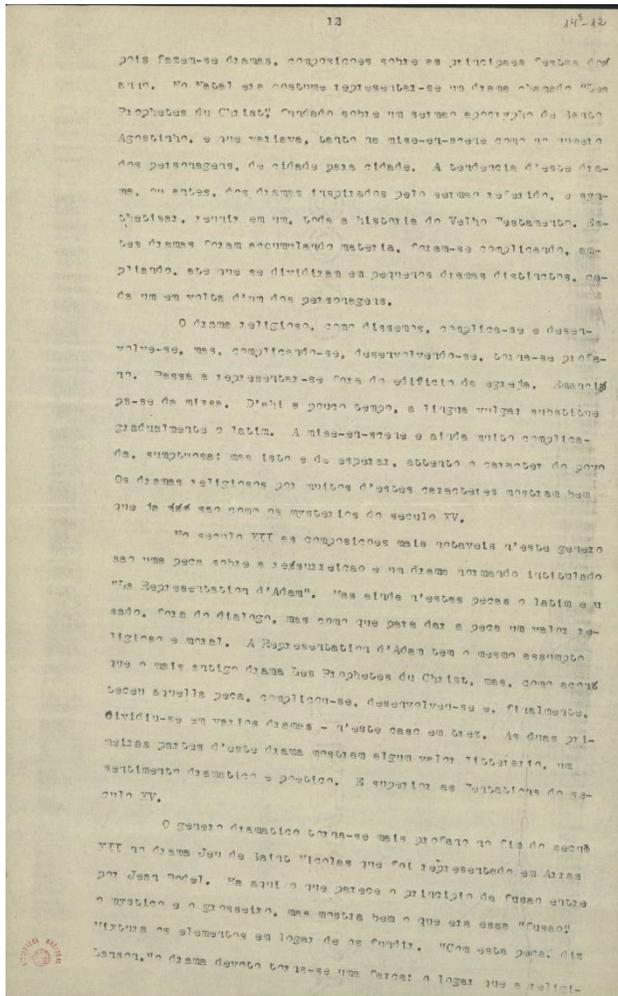
cidade mais culta. Quando morreram os mysterios, morreu a tragedia popular.

Resumindo, são as seguintes as etapas na vida da tragedia em França:

1. Separação do elemento dramatico das ceremonias do culto religioso.
2. Dramatisação das lendas e dos mythos religiosos.
3. Fusão do elemento mystico com o elemento grosseiro, predominando este ultimo.
4. Degenerescencia e morte da tragedia como genero popular.
5. Passagem da tragedia para as classes cultas e consequente evolução regular.

A tragedia em França começou, como já dissemos, pela dramatisação das ceremonias religiosas. Todo o sentimento do bello e do grandioso que o povo francez tem n'esse tempo vem-lhe das ceremonias do culto catholico; com a sua pompa pesada e vã ellas fallam aos seus sentidos, são a ~~sua~~ unica fonte da sua emoção esthetica. Punham em scena na Grecia os dramaturgos as vidas ~~de~~ dos deuses e das outras personagens da mythologia d'esse tempo, que já eram conhecidas do seu publico. Tambem o povo francez já conhecia a Paixão, os milagres de varios santos, as suas vidas. No principio a acção importa pouco; o principal é a mise-en-scene.

O povo francez não sabia ler e não entendia o latim; pensaram portanto os padres em figurar de uma maneira mais nitida e agradável os mysterios da fe christã, do que na missa se via. N'esta cerimonia, na verdade, há um elemento dramatico, dialogado; o elemento espectacular é enorme e evidente. Começaram por os *clerics* a fazer interpoções dramaticas na missa, especialmente nos actos que commemorava o officio do dia. Primeiro foram os *tropes* muito curtos; depois os dramas liturgicos, representados antes da missa, nos quaes o scenario se torna mais rico os personagens em maior numero, e a acção mais complicada. De-

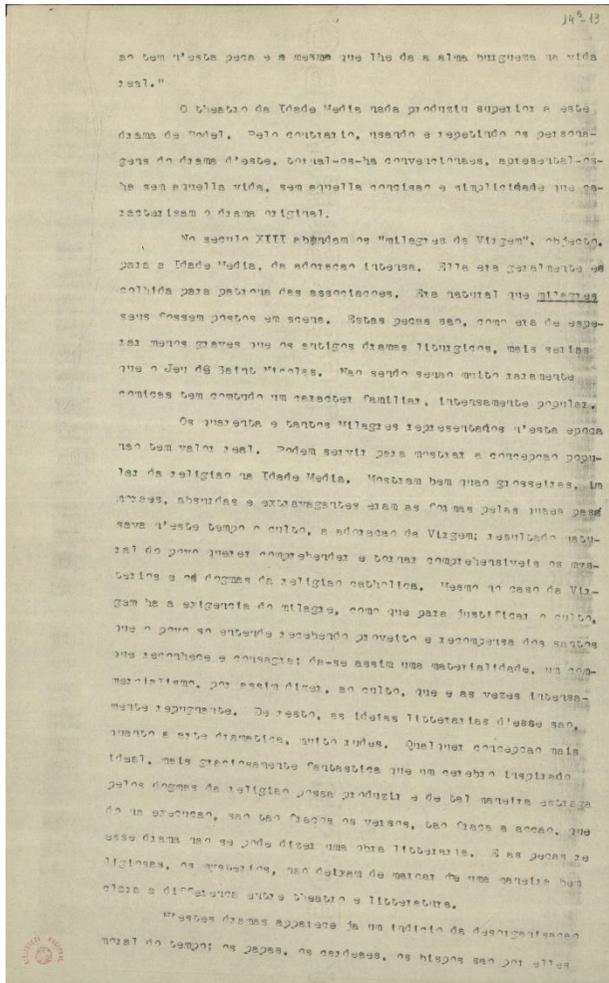


pois fazem-se dramas, composições sobre as principaes festas do anno. No Natal era costume representar-se um drama chamado "Les Prophetes du Christ," fundado sobre um sermão apocrypho de Santo Agostinho, e que variava, tanto na mise-en-scene como no numero dos personagens, de cidade para cidade. A tendencia d'este drama, ou antes, dos dramas inspirados pelo sermão referido, é synthetisar, reunir em um, toda a historia do Velho Testamento. Estes dramas foram accumulando materia, foram-se complicando, até que se dividiram em pequenos dramas distinctos. Cada um em volta d'um dos personagens.

O drama religioso, como dissemos, complica-se e desenvolve-se, mas, complicando-se, desenvolvendo-se, torna-se profano. Passa a representar-se fora do edificio da igreja. Emancippa-se da missa. D'ahi a pouco tempo, a lingua vulgar substitue gradualmente o latim. A mise-en-scene é ainda muito complicada, sumptuosa; mas isto é de esperar, attento o character do povo. Os dramas religiosos por muitos d'estes caracteres mostram bem que já ~~não~~ são como os mysterios do seculo XV.

No seculo XII as composições mais notaveis n'este genero são uma peça sobre a ressurreição e um drama normando intitulado "La Representation d'Adam". Mas ainda n'estas peças o latim é usado, fora do dialogo, mas como que para dar á peça um valor religioso e moral. A Representation d'Adam tem o mesmo assumpto que o mais antigo drama Les Prophetes du Christ, mas, como aconteceu aquella peça, complicou-se, desenvolveu-se e, finalmente, dividiu-se em varios dramas - n'este caso em trez. As duas primeiras partes d'este drama mostram algum valor litterario, um sentimento dramatico e poetico. É superior ás Tentations do seculo XV.

O genero dramatico torna-se mais profano no fim do seculo XII no drama Jeu de Saint Nicolas que foi representado em Arras por Jean Bodel. Ha aqui o que parece o principio da fusão entre o mystico e o grosseiro, mas mostra bem o que era essa "fusão." Mixtura os elementos em logar de os fundir. "Com esta peça," diz Lanson, "o drama devoto torna-se uma farça: o logar que a religi-



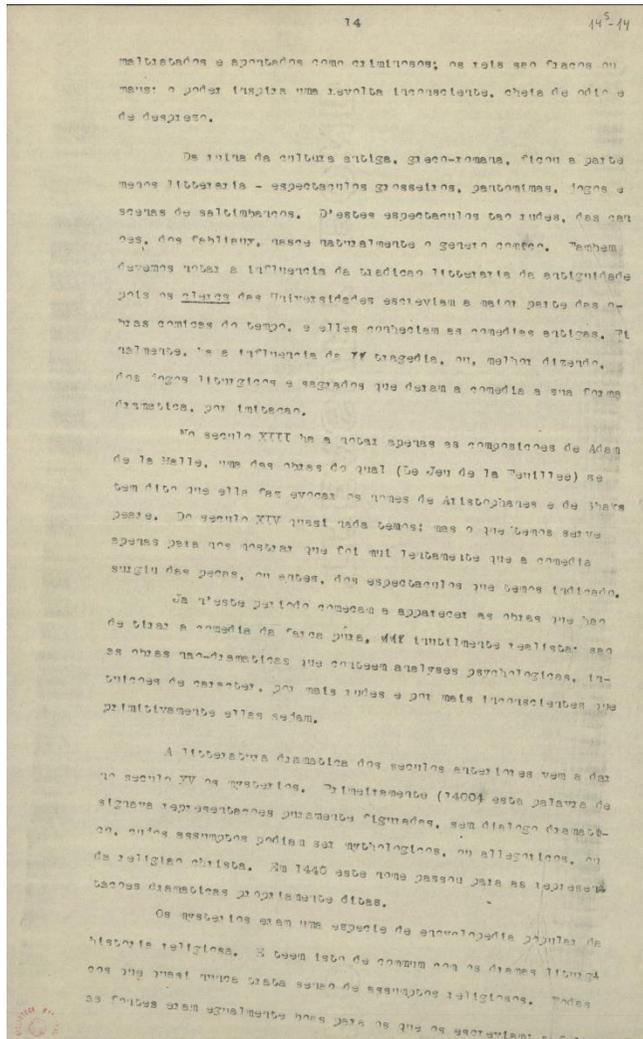
ão tem n'esta peça é a mesma que lhe dá a alma burgueza na vida real."

O theatro da Idade Media nada produziu superior a este drama de Bodel. Pelo contrario, usando e repetindo os personagens do drama d'este, tornal-os-ha convencionaes, apresental-os-ha sem aquella vida, sem aquella concisão e simplicidade que caracterisam o drama original.

No seculo XIII abundam os "milagres da Virgem", objecto, para a Idade Media, da adoração intensa. Ella era geralmente escolhida para patrona das associações. Era natural que *milagres* seus fossem postos em scena. Estas peças são, como era de esperar menos graves que os antigos dramas liturgicos, mais serias que o Jeu de Saint Nicolas. Não sendo senão muito raramente comicas tem contudo um character familiar, intensamente popular.

Os quarenta e tantos Milagres representados n'esta epoca não tem valor real. Podem servir para mostrar a concepção popular da religião na Idade Media. Mostram bem quão grosseiras, immoraes, absurdas e extravagantes eram as formas pelas quaes passava n'este tempo o culto, a adoração da Virgem; resultado natural do povo querer comprehender e tornar comprehensíveis os mysterios e os dogmas da religião catholica. Mesmo no caso da Virgem ha a exigencia do milagre, como que para justificar o culto, que o povo só entende recebendo proveito e recompensa dos santos que reconhece e consagra; da-se assim uma materialidade, um commercialismo, por assim dizer, ao culto, que é ás vezes intensamente repugnante. De resto, as ideias litterarias d'esse são, quanto á arte dramatica, muito rudes. Qualquer concepção mais ideal, mais graciosamente fantastica que um cerebro inspirado pelos dogmas da religião possa produzir é de tal maneira estragado na execução, são tão fracos os versos, tão fraca a acção, que esse drama não se pode dizer uma obra litteraria. E as peças religiosas, os mysterios, não deixam de marcar de uma maneira bem clara a differença entre theatro e litteratura.

N'estes dramas apparece já um indicio de desorganisação moral do tempo; os papas, os cardeaes, os bispos são por elles



maltratados e apontados como criminosos; os reis são fracos ou maus; o poder inspira uma revolta inconsciente, cheia de odio e de desprezo.

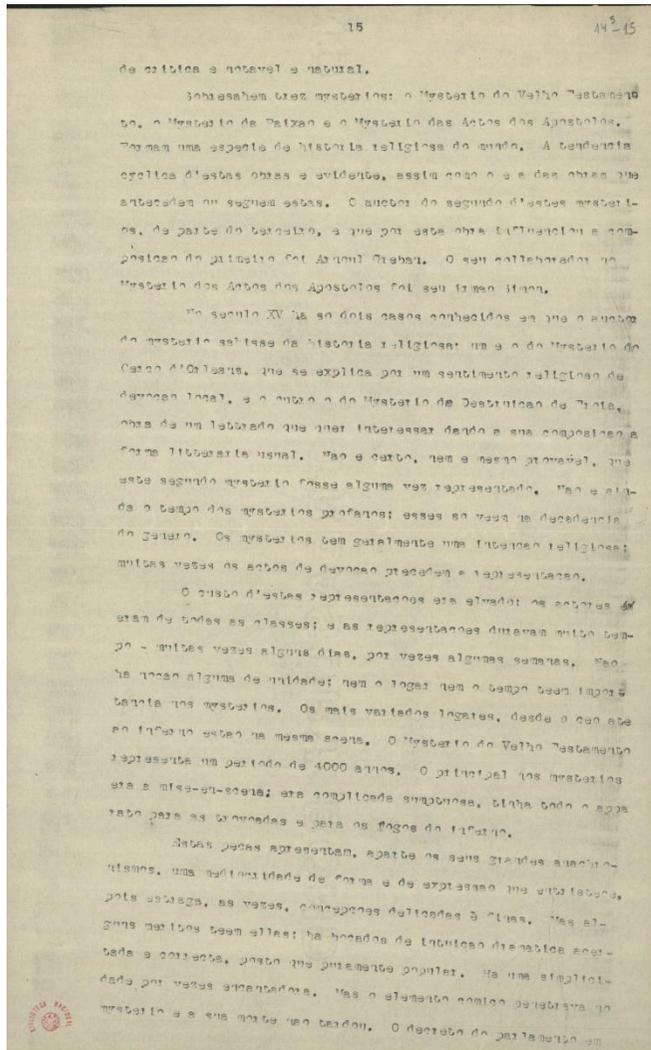
Da ruina da cultura antiga, greco-romana, ficou a parte menos litteraria - espectaculos grosseiros, pantomimas, jogos e scenas de saltimbancos. D'estes espectaculos tão rudes, das canções, dos fabliaux, nasce naturalmente o genero comico. Tambem devemos notar a influencia da tradição litteraria da antiguidade pois os *clerics* das Universidades escreviam a maior parte das obras comicas do tempo, e elles conheciam as comedias antigas. Finalmente, ha a influencia da ~~tr~~ tragedia, ou, melhor dizendo, dos jogos liturgicos e sagrados que deram á comedia a sua forma dramatica, por imitação.

No seculo XIII ha a notar apenas as composições de Adam de la Halle, uma das obras do qual (*Le Jeu de la Feuillée*) se tem dito que ella faz evocar os nomes de Aristophanes e de Shakespeare. Do seculo XIV quasi nada temos; mas o que temos serve apenas para nos mostrar que foi mui lentamente que a comedia surgiu das peças, ou antes, dos espectaculos que temos indicado.

Já n'este periodo começam a apparecer as obras que hão de tirar a comedia da farça pura, ~~um~~ inutilmente realista: são as obras não-dramaticas que contem analyses psicologicas, intuições de character, por mais rudes e por mais inconscientes que primitivamente ellas sejam.

A litteratura dramatica dos seculos anteriores vem a das no seculo XV os mysterios. Primeiramente (1400) esta palavra designava representações puramente figuradas, sem dialogo dramatico, cujos assumptos podiam ser mythologicos, ou allegoricos, ou da religião christã. Em 1440 este nome passou para as representações dramaticas propriamente ditas.

Os mysterios eram uma especie de encyclopedia popular da historia religiosa. E teem isto de commum com os dramas liturgicos que quasi nunca trata senão de assumptos religiosos. Todas as fontes eram igualmente boas para os que os escreviam; a falta



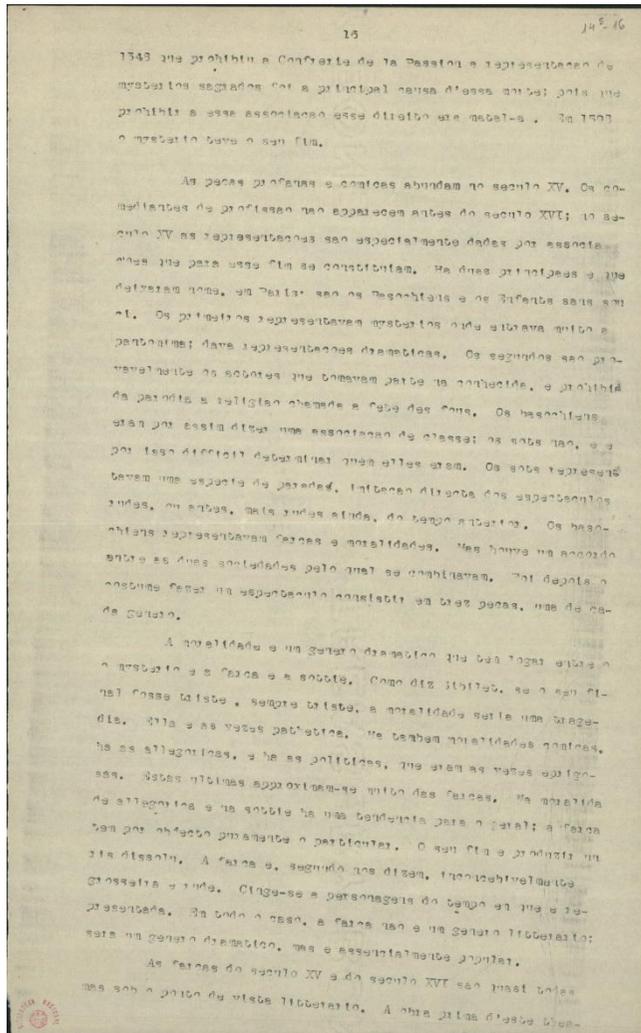
de critica é notavel e natural.

Sobresahem trez mysterios: o Mysterio do Velho Testamento, o Mysterio da Paixão e o Mysterio dos Actos dos Apostolos. Formam uma especie de historia religiosa do mundo. A tendencia cyclica d'estas obras é evidente, assim como o é a das obras que antecederam ou seguem estas. O auctor do segundo d'estes mysterios, de parte do terceiro, e que por esta obra influenciou a composição do primeiro foi Arnoul Gréban. O seu collaborador no Mysterio dos Actos dos Apostolos foi seu irmão Simon.

No seculo XV ha só dois casos conhecidos em que o auctor do mysterio sahisse da historia religiosa: um é o do Mysterio do Cerco d'Orleans, que se explica por um sentimento religioso de devoção local, e o outro o do Mysterio da Destruição de Troia, obra de um letrado que quer interessar dando á sua composição forma litteraria usual. Não é certo, nem é mesmo provavel, que este segundo mysterio fosse alguma vez representado. Não é ainda o tempo dos mysterios profanos; esses so veem na decadencia do genero. Os mysterios tem geralmente uma intenção religiosa; muitas vezes os actos de devoção precedem a representação.

O custo d'estas representações era elevado; os actores ~~ea~~ eram de todas as classes; e as representações duravam muito tempo - muitas vezes alguns dias, por vezes algumas semanas. Não ha noção alguma da unidade; nem o logar nem o tempo teem importancia nos mysterios. Os mais variados logares, desde o ceo até ao inferno estão na mesma scena. O Mysterio do Velho Testamento representa um periodo de 4000 annos. O principal dos mysterios era a mise-en-scene; era complicada sumptuosa, tinha todo o apparatus para as trovoadas e para os fogos do inferno.

Estas peças apresentam, aparte os seus grandes anachronismos, uma mediocridade de forma e de expressão que entristece, pois estraga, ás vezes, concepções delicadas e finas. Mas alguns meritos teem ellas; ha bocados de intuição dramatica acertada e correcta, posto que puramente popular. Ha uma simplicidade por vezes encantadora. Mas o elemento comico penetrava no mysterio e a sua morte não tardou. O decreto do parlamento em

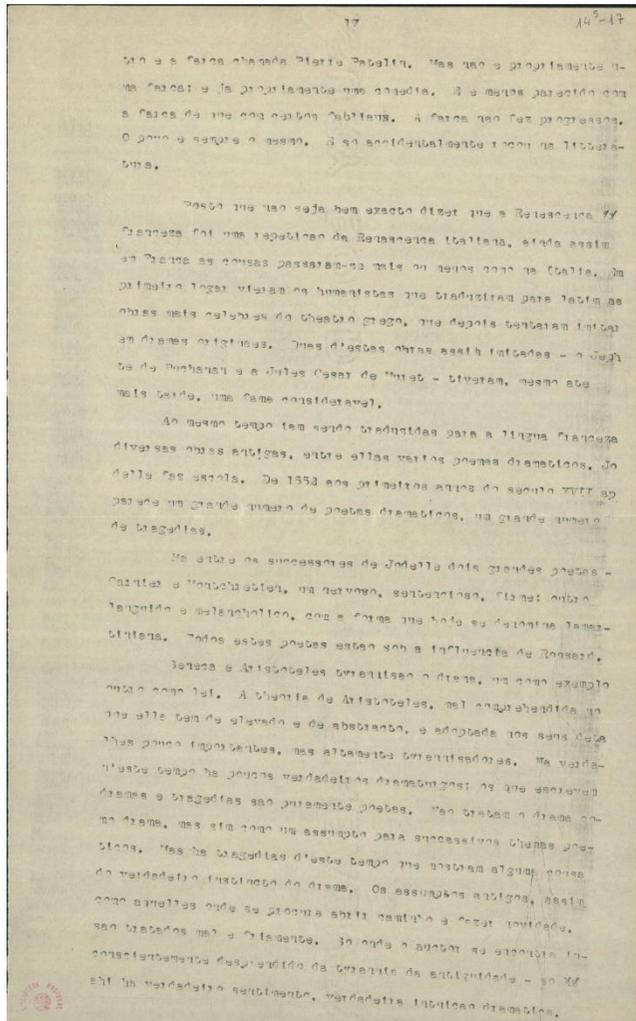


1548 que prohibiu a Confrerie de la Passion e representação de mysterios sagrados foi a principal causa d'essa morte; pois que prohibir a essa associação esse direito era matal-a. Em 1598 o mysterio teve o seu fim.

As peças profanas e comicas abundam no seculo XV. Os comediantes de profissão não apparecem antes do seculo XVI; no seculo XV as representações são especialmente dadas por associações que para esse fim se constituem. Ha duas principaes e que deixaram nome, em Paris: são os Basochiens e os Enfants sans souci. Os primeiros representavam mysterios onde entrava muito a pantomima; dava representações dramaticas. Os segundos são provavelmente os actores que tomavam parte na conhecida, e prohibia da parodia a religião chamada fete des fous. Os basochiens eram por assim dizer uma associação de classe; os sots não, e é por isso difficil determinar quem elles eram. Os sots representavam uma especie de paradas, imitação directa dos espectaculos rudes, ou antes, mais rudes ainda, do tempo anterior. Os basochiens representavam farças e moralidades. Mas houve um acordo entre as duas sociedades pelo qual se combinavam. Foi depois o costume fazer um espectáculo consistir em trez peças, uma de cada genero.

A moralidade é um genero dramatico que tem logar entre o mysterio e a farça e a sottie. Como diz Sibilet, se o seu final fosse triste, sempre triste, a moralidade seria uma tragedia. Ella é ás vezes pathetica. Ha tambem moralidades comicas, ha as allegoricas, e ha as politicas, que eram ás vezes perigosas. Estas ultimas approximam-se muito das farças. Na moralidade allegorica e na sottie ha uma tendencia para o geral; a farça tem por objecto puramente o particular. O seu fim é produzir un ris dissolu. A farça é, segundo nos dizem, inconcebivelmente grosseira e rude. Cinge-se a personagens do tempo em que é representada. Em todo o caso, a farça não é um genero litterario; será um genero dramatico, mas é essencialmente popular.

As farças do seculo XV e do seculo XVI são quasi todas mas sob o ponto de vista litterario. A obra prima d'este thea-



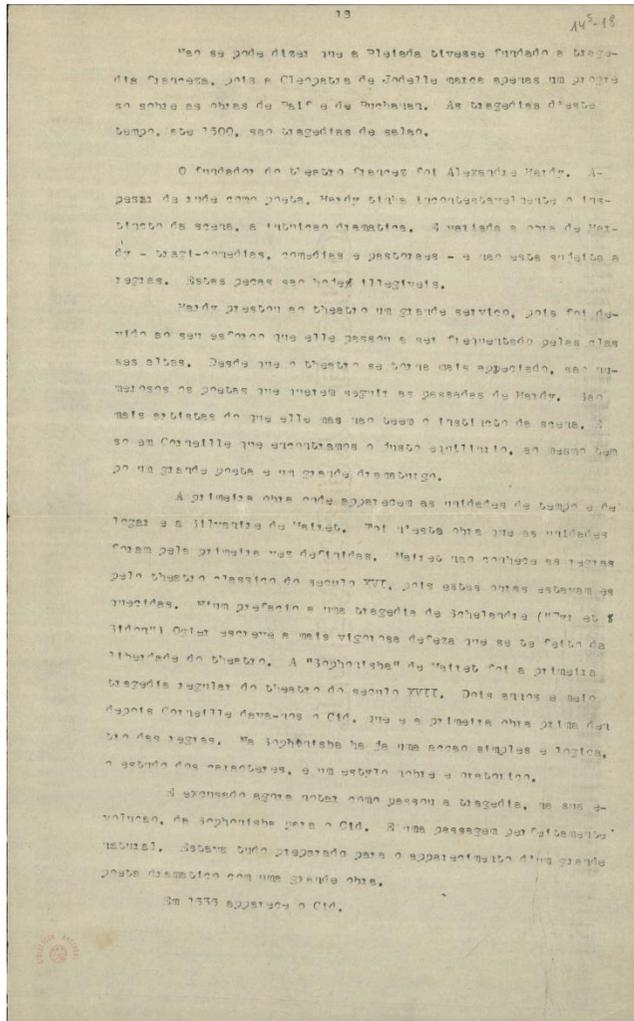
tro é a farça chamada Pierre Patelin. Mas não é propriamente uma farça; é já propriamente uma comedia. E é menos parecido com a farça de que com certos fabliaux. A farça não fez progressos. O povo é sempre o mesmo. E só accidentalmente tocou na litteratura.

Posto que não seja bem exacto dizer que a Renascença ~~fr~~ franceza foi uma repetição da Renascença italiana, ainda assim em França as cousas passaram-se mais ou menos como na Italia. Em primeiro lugar vieram os humanistas que traduziram para latim as obras mais celebres do theatro grego, que depois tentaram imitar em dramas originaes. Duas d'estas obras assim imitadas - o Jephté de Buchanan e a Jules Cesar de Muret - tiveram, mesmo até mais tarde, uma fama consideravel.

Ao mesmo tempo iam sendo traduzidas para a lingua franceza diversas obras antigas, entre ellas varios poemas dramaticos. Jodelle faz escola. De 1552 aos primeiros annos do seculo XVII apparece um grande numero de poetas dramaticos, um grande numero de tragedias.

Ha entre os successores de Jodelle dois grandes poetas - Carnier e Montchretien, um nervoso, sentencioso, firme; outro languido e melancolico, com a forma que hoje se denomina lamartiniana. Todos estes poetas estão sob a influencia de Ronsard.

Seneca e Aristoteles tyrannisão o drama, um como exemplo outro como lei. A theoria de Aristoteles, mal comprehendida no que ella tem de elevado e de abstracto, é adoptada nos seus detalhes pouco importantes, mas altamente tyrannisadores. Na verdade n'este tempo ha poucos verdadeiros dramaturgos; os que escrevem dramas e tragedias são puramente poetas. Não tratam o drama como drama, mas sim como um assumpto para successivos themas poeticos. Mas ha tragedias d'este tempo que mostram alguma cousa do verdadeiro instincto do drama. Os assumptos antigos, assim como aquelles onde se procura abrir caminho e fazer novidade, são tratados mal e friamente. Só onde o auctor se encontra inconscientemente desprendido da tyrannia da antiguidade - só ~~ha~~ ahi ha verdadeiro sentimento, verdadeira intuição dramatica.



Não se pode dizer que a Pleiada tivesse fundado a tragedia franceza, pois a Cleopatra de Jodelle marca apenas um progresso sobre as obras de Baif e de Buchanan. As tragedias d'este tempo, até 1500, são tragedias de salão.

O fundador do theatro francez foi Alexandre Hardy. Apesar de rude como poeta. Hardy tinha incontestavelmente o instincto da scena, a intuição dramatica. É variada a obra de Hardy - tragi-comedias, comedias e pastoraes - e não está sujeita a regras. Estas peças são hoje illegiveis.

Hardy prestou ao theatro um grande serviço, pois foi devido ao seu esforço que elle passou a ser frequentado pelas classes altas. Desde que o theatro se torna mais appreciado, são numerosos os poetas que querem seguir as passadas de Hardy. São mais artistas do que elle mas não teem o instincto da scena. É só em Corneille que encontramos o justo equilibrio, ao mesmo tempo um grande poeta e um grande dramaturgo.

A primeira obra onde apparecem as unidades de tempo e de logar é a Silvanire de Mairet. Foi n'esta obra que as unidades foram pela primeira vez definidas. Mairet não conhece as regras pelo theatro classico do seculo XVI, pois estas obras estavam esquecidas. N'um prefacio a uma tragedia de Schelandre ("Tyr et Sidon") Ogier escreve a mais vigorosa defeza que se tem feito da liberdade do theatro. A "Sophonisba" de Mairet foi a primeira tragedia regular do theatro do seculo XVII. Dois annos e meio depois Corneille dava-nos o Cid, que é a primeira obra prima dentro das regras. Na Sophonisba ha já uma acção simples e logica, o estudo dos caracteres, e um estylo nobre e oratorico.

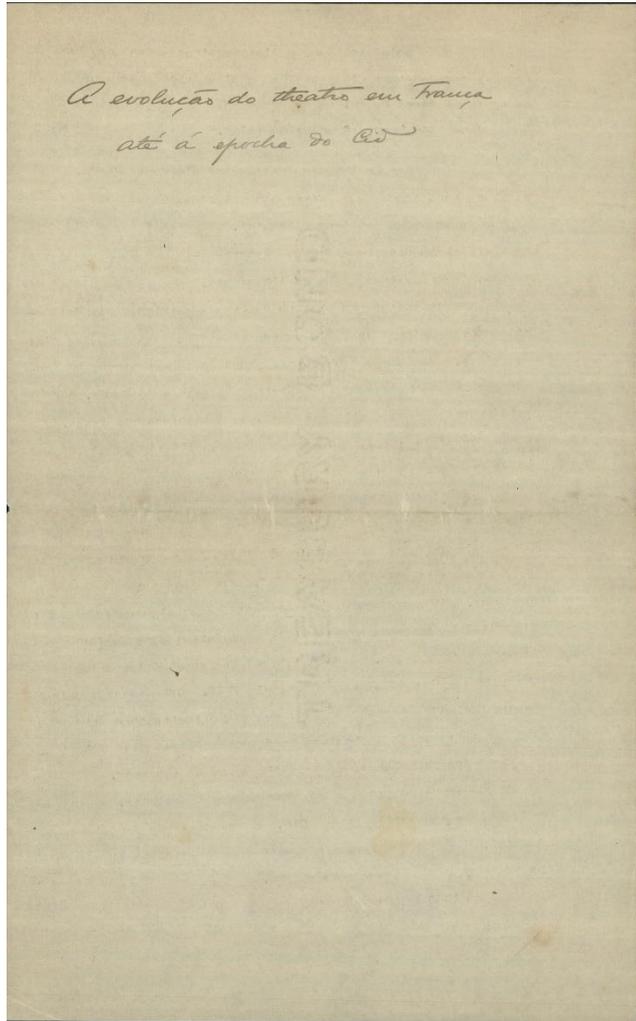
É excusado agora notar como passou a tragedia, na sua evolução, da Sophonisba para o Cid. É uma passagem perfeitamente natural. Estava tudo preparado para o apparecimento d'um grande poeta dramatico com uma grande obra.

Em 1636 apparece o Cid.

MODERNISMO

Arquivo Virtual da Geração de Orpheu

BNP/E3, 14⁵ - 18^v



Transcrição

A evolução do theatre em França
até á epocha do "Cid"

DIREITOS ASSOCIADOS

O trabalho MODERNISMO - Arquivo Virtual da Geração de Orpheu de <https://modernismo.pt/> está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).