

## André Antoine no Brasil: a polêmica com Artur Azevedo

João Roberto Faria

Ao contrário do romantismo e do realismo, o naturalismo teatral encontrou imensas dificuldades para se aclimatar no Brasil. De um modo geral, nossos autores dramáticos e nossas platéias, no último quartel do século XIX, preferiram as formas populares do teatro cômico e musicado – opereta, mágica, revista de ano, comédia de costumes – ao drama sério, voltado para a representação das mazelas sociais e humanas. Claro que houve tentativas naturalistas importantes, principalmente com Aluísio Azevedo, que adaptou *O Mulato* para o teatro e escreveu algumas peças com características do movimento literário que abraçara já como romancista. Émile Zola também esteve presente nos palcos brasileiros, com as adaptações de seus romances *Thérèse Raquin*, *L'Assommoir* e *Nana*. Igualmente ganharam adaptações teatrais os romances naturalistas de Eça de Queirós, *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro*, ambos motivo de muita polêmica literária. Graças à presença de companhias teatrais estrangeiras, outros autores e peças com características do naturalismo puderam ser conhecidos e apreciados, a exemplo de Ibsen e suas peças *Os Espectros* e *Casa de Boneca*.

Diante do universo ficcional naturalista, que se queria tão próximo da realidade, as reações de críticos e de leitores comuns foram diversas, desde a aceitação incondicional do que parecia então uma forma moderna de fazer literatura à recusa de todos os postulados estéticos do movimento fortemente influenciado pela ciência do tempo. Assim foi em relação ao romance, sobretudo na França, a despeito do enorme sucesso popular de um Émile Zola. Quando o mesmo Zola tentou levar ao teatro os procedimentos naturalistas para criar uma nova dramaturgia e recriar a realidade no palco, as reações contrárias aumentaram, seja por causa dos conteúdos dos seus romances, muitas vezes considerados imorais, seja porque o resultado artístico das adaptações deixava a desejar.

Para levar o naturalismo ao palco, Zola contou com a inestimável colaboração de André Antoine, que em 1887 criou o *Théâtre Libre*, em Paris. Nesse teatro, que foi um verdadeiro laboratório de ensaio, ao longo de sete anos Antoine encenou dezenas de peças de escritores naturalistas e ao mesmo tempo desenvolveu uma nova maneira de conceber o espetáculo teatral, com base em idéias muito próprias acerca

da exatidão do cenário – que devia corresponder ao que eram as descrições nos romances naturalistas –, da iluminação, dos figurinos e da interpretação – o ator devia imaginar uma “quarta parede” separando o palco da platéia –, tudo visando a um efeito de conjunto. Antoine revolucionou a cena francesa e muitos dos seus procedimentos foram então adotados em outros teatros parisienses. Mas além de admiradores, ele teve muitos críticos, que não souberam ver em seu trabalho o nascimento da encenação moderna. O mais poderoso dos críticos teatrais franceses, Francisque Sarcey, não aceitou nem as inovações de Antoine e muito menos as peças de cunho naturalista ou que se afastavam do modelo da então chamada “*pièce bien faite*”. Sarcey já se opusera a Émile Zola e não acreditava que se pudesse fazer teatro sem o uso das convenções, cuja natureza anti-realista incomodava os escritores naturalistas.

Tudo o que ficou resumido nos dois parágrafos anteriores era do conhecimento do meio teatral brasileiro e dos nossos intelectuais, igualmente divididos entre os que acreditavam nas possibilidades do naturalismo no teatro e aqueles que eram contrários a um teatro feito sem o uso das convenções. Entre esses últimos, e fiel seguidor das idéias de Francisque Sarcey, estava Artur Azevedo, nosso mais completo homem de teatro do século XIX, autor que dominou a cena carioca entre 1873 e 1908. Em 1899, Artur já havia polemizado com um intelectual do seu tempo, Luís de Castro, a propósito de Ibsen, autor que a seu ver era um grande pensador, mas não um dramaturgo. O que se vai ler em seguida é uma polêmica nascida nesse clima de discussões a respeito do naturalismo no teatro, envolvendo justamente André Antoine e Artur Azevedo. Pouca gente sabe que o famoso criador do *Théâtre Libre* esteve no Brasil em 1903 e que seus espetáculos foram tão admirados quanto criticados por nossos intelectuais.

A vinda de André Antoine e sua *troupe* ao Rio de Janeiro foi o principal acontecimento teatral do ano de 1903. Entre os dias 1º e 26 de julho

eles ocuparam o Teatro Lírico, onde representaram nada menos que vinte e nove peças, entre elas algumas tentativas dramáticas do naturalismo, como *Jacques Damour*, peça em um ato tirada de um conto de Zola, que havia figurado no primeiro espetáculo do *Théâtre Libre*, em 1887, e *La Fille Elisa*, adaptação do romance homônimo de Edmond de Goncourt. O repertório, desigual, continha várias peças curtas de pouca importância, que serviam apenas para um ator ou uma atriz demonstrar o seu talento, algumas comédias inspiradíssimas de Courteline, alguns *vaudevilles* centrados no tema do adultério, *Os Espectros* de Ibsen, *Poil de Carotte* de Jules Renard e boas peças de autores caros a Antoine, como Eugène Brieux, François de Curel, Georges Ancey, Maurice Donnay, Lucien Descaves, Henry Bernstein, Hauptmann e Sudermann. Todos esses dramaturgos eram muito requisitados pelos teatros de Paris e representavam o que havia de mais atual na dramaturgia.

A expectativa criada em torno da vinda de Antoine foi muito grande. Os principais jornais do Rio de Janeiro dedicaram bastante espaço para explicar a trajetória, o repertório e as idéias do artista, que desde 1897 vinha obtendo enorme sucesso à frente do *Théâtre Antoine*, o sucedâneo do *Théâtre Libre*, mas organizado como companhia dramática profissional. O *Jornal do Brasil* de 30 de junho de 1903, por exemplo, ocupou toda a primeira página e a metade superior da segunda com uma detalhada matéria assinada por Cunha e Costa. No mesmo dia, artigos de divulgação não assinados foram também publicados na *Gazeta de Notícias* e no *Jornal do Comércio*. Já n’*O País*, Artur Azevedo assinou o seu. Trata-se de um artigo que mostra bem o quanto estava a par do teatro francês do seu tempo. Além de apresentar resumidamente a história do *Théâtre Libre*, ele destaca entre as conquistas de Antoine a revelação de vários dramaturgos franceses e estrangeiros de valor, a formação de bons intérpretes e a criação de uma nova maneira de encenar peças, que teria levado os outros teatros parisienses a cuidar melhor do espetáculo. Artur lembra que Francisque Sar-

cey, o principal crítico teatral da França na ocasião, recebeu o *Théâtre Libre* “com um pé atrás”, que fez muitas restrições ao modo de interpretação de Antoine – porque falava baixo e virava as costas para a platéia –, mas que nos últimos tempos o elogiava bastante e, se não tivesse morrido em 1899, acabaria por reconhecer a revolução feita pelo artista. Afinal, “Antoine foi um *frondeur* implacável: abriu uma nova corrente à produção dramática, abalou costumes e tradições, criou ideais artísticos e literários. O seu nome ficará eternamente ligado à história do teatro”.

Como se vê, é com extrema simpatia e boa vontade que Artur Azevedo apresenta o ator e encenador francês aos seus leitores. E é com entusiasmo que registra as suas impressões do primeiro espetáculo dado pela companhia dramática de Antoine, composto por duas peças: *L'Enquête*, de Henriot, e *Blanchette*, de Brieux. N<sup>o</sup> *A Notícia* de 2/3 de julho, escreve que a primeira é “menos uma peça que um estudo patológico” e resume o seu enredo: “Um magistrado epilético matou um colega sem ter consciência disso, e é, por casualidade, o juiz de instrução encarregado do respectivo inquérito. Numa cena, realmente empolgante, descobre-se que foi ele o assassino, e o desgraçado cai fulminado”. A peça é desinteressante, mas Artur passou por cima desse detalhe, maravilhado com a interpretação de Antoine, com sua incrível naturalidade em cena: “Não se pode imitar a verdade com mais talento; aquilo não é representar: é viver”.

Em relação a *Blanchette*, peça que Lucinda Simões já havia representado no Brasil e que põe em cena os conflitos entre um casal de operários e a filha que estudou num bom colégio, Artur não se manifestou, limitando-se a louvar mais uma vez a interpretação naturalista de Antoine – “o espectador esquece-se de que está no teatro” –, o desempenho da atriz Suzanne Desprès no papel da protagonista e a “harmonia de conjunto” da representação. Apesar dos elogios, dizia aguardar o trabalho de Antoine em outras peças “para apreciar a apregoada novidade dos processos do grande artista” que, a-

nal, não o impressionara mais que alguns outros que já haviam representado no Brasil.

Nos espetáculos dos dias 2, 3 e 4 de julho, Antoine apresentou respectivamente: a comédia *Boubouroche*, de Courteline, e *La Fille Elisa*; *L'Honneur*, de Sudermann; *Les Remplaçantes*, de Brieux, e *Jacques Damour*. No *Correio da Manhã* de 5 de julho, Artur Azevedo escreveu um folhetim no qual afirma que, exceção feita a *L'Enquête* e *La Fille Elisa*, as outras peças não se afastam dos velhos moldes dramáticos. A seu ver, do repertório primitivo do *Théâtre Libre*, restaram “as peças que utilizaram as fórmulas consagradas pelo uso e que foram escritas por dramaturgos hábeis que, depois de um assomo fugaz de independência e rebeldia, se convenceram de que sem aquelas fórmulas não há teatro possível”.

O argumento faz lembrar Sarcey, que de fato é mais uma vez evocado para negar o valor das experiências naturalistas no terreno da dramaturgia: “experimento, ao ver em cena *La Fille Elisa*, ou qualquer outro drama sem princípio nem fim, isto é, sem exposição nem desenlace, a mesma desagradável impressão que o velho crítico sentia”. Essa peça tirada de um romance de Edmond de Goncourt, no entanto, fazia grande sucesso junto ao público, porque o seu segundo ato era na quase totalidade um discurso feito num tribunal, com duração de trinta e cinco minutos, no qual Antoine, no papel de um advogado, fazia com muito brilho a defesa da mocinha, uma prostituta pobre que assassinara o namorado. Na verdade, tal discurso possibilitava resumir o romance e suas teses naturalistas, relativas à influência do meio e da hereditariedade no comportamento da protagonista.

Artur Azevedo volta a escrever sobre as interpretações de Antoine, mas com menos entusiasmo, enfatizando que não o vê como um revolucionário da arte de representar. Embora considere o trabalho do ator “completo como imitação da vida”, a ponto de fazer o espectador se esquecer de que está no teatro, afirma que tivera essa mesma impressão vinte anos antes, com atores da *Comédie Française* representando

peças de atualidade. Antoine teria apenas aperfeiçoado a naturalidade já presente nas interpretações de atores como Got, Coquelin, Delamay e outros.

Para finalizar o folhetim, Artur dá mais uma alfinetada na *troupe* francesa, comparando a encenação de *L'Honneur* com a que fora feita um ano antes no Rio de Janeiro pela companhia dramática de Dias Braga. Não que os brasileiros tivessem representado melhor a peça de Sudermann; mas “o confronto foi honrosíssimo para os artistas do Recreio Dramático”. Assim, um tanto ironicamente, conclui o nosso comediógrafo: “Agradeço ao ilustre Antoine ter nos trazido a esmola da sua arte impecável, ter nos proporcionado o inefável ensejo de o admirar e aplaudir; mas agradeço-lhe também e principalmente o nos ter mostrado que a nossa prata da casa não é, graças a Deus, um reles pechisbeque”.

Seria de se esperar que o folhetim seguinte viesse repleto de restrições. Até porque entre as peças que deviam ser comentadas – *La Tante Léontine*, de Maurice Boniface e Édouard Bodin; *Mariage d'Argent*, de Eugène Bourgeois; *L'Indiscret*, de Edmond Sée; e *Son Petit Coeur*, de Louis Marsolleau – não havia nenhuma obra-prima. Apenas as duas primeiras, comédias centradas na questão do dinheiro, ofereciam algum interesse, porque apresentavam, respectivamente, a corrupção do burguês rico e do camponês pobre. Mas Artur, escrevendo agora n'*A Notícia* de 8/9 de julho, refere-se apenas por alto ao repertório até então encenado e até lamenta a pouca afluência da sociedade fluminense ao Teatro Lírico. Mal sabia ele que algum desafeto tivera a idéia de mostrar o folhetim anterior a Antoine, traduzindo-lhe evidentemente as passagens que não lhe eram favoráveis. Na noite do dia 10, o folhetinista brasileiro estava no seu posto para assistir à adaptação do conto *Bola de Sebo*, de Maupassant, e para ouvir a anunciada e esperada conferência de Antoine, na qual o encenador deveria falar sobre o *Théâtre Libre*,

sua trajetória artística e suas idéias teatrais. O teatro estava cheio, segundo os relatos da época. E já no início da leitura do seu texto, depois de contar que antes da viagem procurara informações sobre o Brasil, e que lhe haviam dito alguns disparates, relativos a serpentes nos corredores dos hotéis e bandos de macacos nas ruas, Antoine solta a primeira carapuça. Diz que não viu os tais macacos e papagaios nas ruas do Rio de Janeiro e que, “à guisa de serpente”, o que encontrou “foi tão somente o velho espírito de Sarcey, que eu supunha adormecido no paraíso dos folhetinistas, e que descobri agachado sob as flores de um dos vossos críticos principais”<sup>1</sup>.

É possível imaginar o susto e o incômodo de Artur Azevedo. Mas Antoine mudou de assunto e passou a falar sobre a importância que dava à excursão de seu grupo à América do Sul, assim definindo os seus objetivos:

“De fato, o único intuito verdadeiramente interessante que nos anima, não consiste de modo algum na pretensão, que talvez nos fosse por vós atribuída, de dar-vos a conhecer uma companhia de atores superior a esta ou àquela.

Laborando talvez em erro, visamos, entretanto, mais alto e queremos, sobretudo, apresentar-vos um quadro original, sumário, mas significativo e completo da atual produção dramática na França. O que mais ambicionamos é mostrar-vos, num agrupamento característico, único pelas ligações e comparações que exige, uma obra importante de cada um dos autores dramáticos que se revelaram em nosso teatro e se impuseram ao público nestes últimos quinze anos.

Numa palavra, desejaríamos que apreciásseis, por exemplos alternados, a importante evolução teatral realizada na França e que, podemos afirmar com segurança, se fez sentir na quase totalidade da produção dramática europeia. Por maior que seja, em suma, a indulgência com que vos aprouve julgar-nos,

<sup>1</sup> A conferência de Antoine foi publicada no *Jornal do Comércio* de 11 de julho de 1903, à p. 2.

cumprir-me dizer-vos que não são os artistas e sim os autores do Teatro Livre e do Teatro Antoine que aqui se acham em excursão”.

Antoine sabe que a platéia brasileira já aplaudira grandes artistas estrangeiros como Réjane, Sarah Bernhardt e Duse, em peças sentimentais, fábulas romanescas e poéticas que nada tinham a ver com o seu repertório. Por isso chama a atenção para a obra dos autores dramáticos que vai representar:

“Os nossos autores compreenderam e sentiram que depois de todos os esplendores, depois de todo o prestígio estéril da forma, da imaginação e da fantasia, o público moderno, já então mais educado, lhes pedia outras novelas menos pueris, escritas não para embalar e adormecer a sua miséria e o seu labor, mas, pelo contrário, para estimular o seu esforço, para acostumar cada qual ao livre exame de si próprio e dos outros, fazendo nascer no coração do homem a audácia de aperfeiçoar-se e de viver melhor.

As modestas histórias de camponeses, de soldados, de operários, de marafonas, que aqui vos apresentamos, correspondem todas a um problema social, a uma tara, a um abuso ou a uma iniquidade.

E é assim que o teatro, por intermédio dos jovens desta escola e desta época, e graças a essas obras, longe de perder-se por caminhos transversos ou por estradas desconhecidas, retorna ao seu ponto de partida, à sua função essencial. Deixa de ser um lugar de distração e de prazer, quase o mau lugar em que entre nós escapou de transformar-se com o *vaudeville* e a opereta. Passa outra vez a constituir um meio de ensinar, a tribuna, a cátedra fecunda em que se discutem as verdades eternas.

É um prazer um tanto severo, concordo; mas porventura não será bom que esse farol seja de quando em quando reaceso para manter a irradiação da arte e da beleza?

A grande honra do teatro naturalista e o único merecimento dos obreiros do Teatro Livre foi justamente isso: sentir essa necessidade e tentar restabelecer essa irradiação”.

Depois dessas palavras, Antoine faz um breve histórico da batalha naturalista no teatro, lembrando as dificuldades enfrentadas por Zola, Flaubert, Daudet e Becque. E aponta o inimigo número um das tentativas de renovação naturalista: Sarcey, “alojado no rés do chão do mais poderoso dos nossos jornais”. Procurando ser justo com a memória do grande crítico, o conferencista elogia a honestidade e a sinceridade com que ele defendia os seus pontos de vista. Definindo-o como “o guarda consagrado das nossas instituições teatrais”, explica que se demora um pouco em falar sobre “esse adversário morto”, porque “vim encontrar aqui o seu nome e as suas doutrinas na pena de um dos vossos críticos mais autorizados. Reli, traduzidas para a minha língua, as suas frases, que entre nós ficaram famosas sobre a *peça bem-feita*”.

Era a segunda alusão a Artur Azevedo. A terceira viria logo em seguida, depois de Antoine criticar as idéias teatrais de Sarcey. Dizia que insistia nesse ponto, porque lhe pareceu “tornar a ver o velho defensor do *vaudeville*, surpreendendo o eco das suas teorias numa parte da vossa imprensa”. A quarta e última foi a mais enfática. Antoine afirma que Sarcey “atacou cruel e perfidamente Becque (...), querelou obstinadamente com Zola e a escola de Médan; repeliu e excomungou os Goncourt”. E conclui:

“O velho mestre do *Temps* esteve, pois, sempre em oposição com o que nós admiramos e, bem se pode dizer, somente no dia em que a sua exaustada mão de bom trabalhador deixou escapar-se-lhe o cetro da crítica que o teatro francês teve a sua liberdade. Se, conforme me disseram, vos anima a bela e legítima ambição de criar um teatro verdadeiramente são e vivo, uma casa de arte nacional, defendei-vos dos Sarcey – se existem entre vós – e não os deixei manietar e esterilizar o vosso esforço”.

Segundo o *Jornal do Comércio*, essas palavras foram entusiasticamente aplaudidas. Estaria ainda Artur Azevedo no teatro? Antoine termina a sua conferência falando mais uma vez sobre a importância de Zola e dos escritores naturalistas para

o teatro e particularmente para o *Théâtre Libre*. Pede aos ouvintes compreensão para o repertório apresentado: nem todas as peças são obras-primas, mas representam tendências importantes da dramaturgia francesa. Por último, explica que os espetáculos que está apresentando são prejudicados pelas condições precárias do Teatro Lírico:

“Apresentamo-nos, entretanto, ao vosso julgamento, os meus camaradas e eu, em condições verdadeiramente e muito especialmente defeituosas. Este recinto de ópera ou de circo, as dimensões desta sala, tudo aqui nos embaraça e prejudica. As peças e as personagens que vos tentamos exhibir ficam forçosamente incompletas, sem a sua atmosfera, o seu meio, a sua perfeita encenação. Estes cenários são ridículos e, entretanto, nada se torna mais preciso a estas obras de vida e de realidade, nas quais a decoração, aqui como lá, deve representar o papel que as descrições representam no romance.

Alguns cenários que dificultosamente pudemos trazer (porque esse material não tinha sido feito para viajar), na ilusória esperança de reconstituir, uma vez ao menos, diante dos vossos olhos, um pouco da vida de uma peça, desaparecem aqui lugubrememente, afogados em treva. Acharo-nos completamente privados do essencial, da própria alma do teatro – a luz! Só ela pode dar cor a um cenário, à sua extensão, às suas perspectivas. A luz atua fisicamente no espectador como o poema o sugestiona. Sem ela, não pode uma peça exercer a sua íntima significação”.

Apesar de todos os problemas apontados por Antoine, os espetáculos foram invariavelmente elogiados pelos principais jornais do Rio de Janeiro. E por uma única razão: nossos cronistas não davam muita importância aos acessórios de uma encenação; não tinham ainda olhos para enxergar o espetáculo em sua totalidade, preocupados que estavam com o texto dramático e com o desempenho dos artistas. De um modo geral, sobre esses dois elementos debruçava-se a

crítica da época. Assim, em relação ao repertório de Antoine, alguns críticos manifestaram o seu desagrado com os assuntos tratados em cena. Na *Gazeta de Notícias* de 9 de julho, por exemplo, lia-se que “os espectadores da companhia Antoine estavam fatigados de tanta análise da miséria humana. O bisturi naturalista, de que fazia questão o Zola, espalhou pela sala uma desolação”. Em compensação, nenhum folhetinista deixou de apontar a excelência dos intérpretes. Os elogios não eram somente para Antoine e Suzanne Desprès, mas também para Signoret, Grand, Matrat, Grumbach, Van-Doren e outros artistas.

Quanto à conferência propriamente dita, sua repercussão foi razoável no meio jornalístico. Os folhetinistas resumiram o seu conteúdo – apenas o *Jornal do Comércio* a publicou na íntegra –, ao lado dos comentários sobre a peça representada na mesma noite, mas não fizeram observações interessantes. Evidentemente, ninguém além de Artur Azevedo sentiu-se atingido pelas palavras de Antoine, que o transformaram numa espécie de “Sarcey brasileiro”. Pego de surpresa, porém, ficou na defensiva no folhetim do *Correio da Manhã* de 12 de julho. Magoado, sentiu-se vítima de um golpe baixo, porque não mostraram ao encenador francês o que havia escrito de positivo sobre ele. Quanto a Sarcey, justificava tê-lo mencionado uma semana antes, pela seguinte razão: confessar leal e honestamente aos seus leitores “que não tinha podido emancipar o meu espírito das teorias do mestre; foi para os pôr de sobreaviso contra tudo quanto eu pudesse dizer dos novos processos de produção dramática”.

Artur Azevedo afirma não estar fechado ao movimento de renovação dramática. Fossem os novos autores como Henry Becque e Brieux... Mas sua preferência é pelas tradições do teatro francês, “tradições que devem ser respeitadas, e constituem um patrimônio universal”. Por isso, não aprecia as “*tranches de vie*” apresentadas por Antoine. Não via nesse tipo de peça um caminho para o teatro brasileiro. Além disso, seu modelo de organização dramática era

definitivamente a *Comédie Française*, não o *Théâtre Libre*.

A publicação da conferência de Antoine no *Jornal do Comércio* permitiu a Artur Azevedo voltar à polêmica com dados mais precisos. N' *A Notícia* de 16/17 de julho, ele defende Sarcey dos ataques sofridos e esclarece a sua própria posição em relação à peça bem-feita, dizendo que não é escravo da teoria, que não leva o seu sarceysmo ao extremo e que não faz questão de fórmulas exatas. O que quer de uma peça de teatro “é que seja lógica, bem escrita, e me divirta fazendo-me rir ou sensibilizando-me”. Um exemplo de peça assim era *Un Client Sérieux*, de Courteline, que Antoine havia encenado na noite de 14 de julho. Para Artur, não se tratava de uma peça bem-feita e talvez nem mesmo de uma peça, no sentido convencional do termo, mas ele riu bastante e se divertiu: “é quanto basta para que eu não reclame absolutamente o que lhe falta como produção teatral”.

Na mesma noite em que foi representada a comédia de Courteline, subiu à cena também *Os Espectros*, de Ibsen. Artur calou-se a respeito da peça, limitando-se a defini-la como “genial cacetada”, expressão irônica e paradoxal em que o segundo termo deve ser compreendido como sinônimo de coisa chata e maçante. Se em 1899, quando *Casa de Boneca* fora encenada no Rio de Janeiro, ele já havia demonstrado incompreensão em relação à obra do dramaturgo norueguês, a encenação que presenciou não o fez mudar de idéia.

Na seqüência do folhetim vêm os ataques diretos a Antoine. Artur mantém a opinião de que algumas peças do repertório apresentado são “insignificâncias” e que não tinha sentido uma companhia dramática viajar da Europa ao Brasil para trazer “tendências”. Melhor seria se tivesse deixado em Paris “esses ensaios anódinos, e só nos trouxesse o que exprimisse, não uma tendência, mas um resultado definitivo”. Nem mesmo a explicação acerca das condições precárias do Teatro Lírico escapou da crítica do nosso folhetinista, que aproveitou um dado biográfico de Antoine para fazer uma ironia sa-

borosa: “Para explicar a atenuação de certos efeitos cênicos, Antoine queixa-se da vastidão do Lírico, e, sobretudo, da falta de luz, que, diz ele, é a alma do teatro, opinião que me parece menos do revolucionário do Teatro Livre que do ex-empregado da companhia de gás”.

Essas palavras mostram a força do polemista, mas não fazem justiça a Antoine, o primeiro encenador europeu que, seguindo o exemplo de Wagner, em *Bayreuth*, apagou as luzes da platéia, para que o espectador concentrasse sua atenção no espetáculo, que por sua vez pôde incorporar novas experiências com a iluminação. Nosso comediógrafo mostrou-se mais uma vez arredio às conquistas do nascente teatro moderno, embora tenha defendido mais à frente a necessidade da renovação dramática, afirmando que sempre aconselhou os empresários a que “procurassem na produção moderna algumas peças com que fossem habituando pouco a pouco o público aos novos processos da arte”.

Tudo indica que Artur Azevedo ficou realmente agastado com a conferência de Antoine e que perdeu o interesse em ver os seus espetáculos. A prova disso é que se ausentou do Rio de Janeiro por alguns dias, escrevendo no folhetim de 23/24 de julho que não lhe perguntassem nada a respeito dos teatros. Uma semana depois, noticiando a partida da *troupe* francesa para Buenos Aires, refere-se apenas a *La Clairière*, de Maurice Donnay e Lucien Descaves, que havia sido representada na noite de 23 de julho. É possível, pois, que tenha deixado de ver entre dez e doze peças do repertório encenado no Teatro Lírico, entre elas *Le Marché*, de Henry Bernstein; *Poil de Carotte*, de Jules Renard; *La Nouvelle Idole*, de François de Curel; *L'Âge Difficile*, de Jules Lemaître; e *Voiturier Henschel*, de Hauptmann.

Se a dramaturgia trazida por Antoine não agradou a Artur Azevedo, os intérpretes, ao contrário, o deixaram satisfeítíssimo. Não importava a peça representada, o espetáculo era sempre “delicioso”, não apenas pelo trabalho individual de um artista, mas também pela harmonia do

conjunto. Suzanne Desprès, Signoret, Grand, Matrat, Grumbach e Van-Dorem mereceram elogios – alguns calorosos –, mas o chefe da companhia pagou pelas carapuças da conferência: “Antoine é um excelente ator, com o lastimável defeito de se reproduzir todas as vezes que se não encarrega de um papel profundamente característico. Em algumas peças sacrifica tanto os efeitos teatrais aos seus processos de naturalismo *à outrance*, que chega a parecer medíocre; entretanto, em outras, como na *Clairière*, vibra, sacode os nervos ao espectador, e mostra haver estudado deveras a sua arte”.

A querela poderia ter terminado com esse folhetim, não fossem as provocações lançadas por Antoine nos meses seguintes. Em agosto, ele teria escrito uma carta a Edmond Sée, contendo críticas ao público do Rio de Janeiro, conforme registra Olavo Bilac em folhetim estampado na *Gazeta de Notícias* de 23 do mesmo mês. Em outubro, no dia 17, o *Correio da Manhã* reproduz uma segunda carta do artista, enviada ao escritor Gabriel Trarieux e publicada no *Gil Blas* de Paris, na qual ele comenta a recepção que teve no Rio de Janeiro e volta a atacar diretamente Artur Azevedo. No balanço que fez, considerou que o grande público não soube apreciar a sua arte, mas que os folhetinistas em geral a compreenderam muito bem.

Quanto às peças apresentadas, salientou: que *La Dupe*, de Georges Ancey, e *La Nouvelle Idole*, de Curel, não agradaram muito; que *Les Remplaçantes* e *Blanchette*, de Brieux, *L'Âge Difficile*, de Jules Lemaître e *La Main Gauche*, de Pierre Veber triunfaram; que *Au Téléphone*, de André de Lord e *L'Enquête*, de Henriot foram recebidas como em Paris, sem explicar o que isso significava; que Courteline foi bastante apreciado; que *Poils de Carotte*, de Jules Renard, e *La Fille Elisa*, de Ajalbert provocaram “espanto e transportes um pouco preparados”; e que *Os Espectros*, de Ibsen não foi compreendida. Na parte em que se refere a Artur Azevedo, escreveu:

“A imprensa está bastante adiantada. Todavia, o lugar de chefe é exercido por um certo

Azevedo que se intitula o Sarcey da América do Sul, e ao termos nossa primeira e única entrevista, farei o inimigo.

Ele cobriu-me de flores e depois começou a atirar-me com todos os velhos chavões de há quinze anos: inutilidade da *mise en scène*, fatias de vida, peças bem feitas... confeccionei então em dois dias e duas noites a minha conferência e o fustiguei durante uma hora, sob os aplausos entusiásticos da platéia, encantada com esse espetáculo. Sete ou oito chamadas e sete mil francos de receita. O diretor do *Temps* daqui precipitou-se no meu camarim, arrancou-me o manuscrito e no dia seguinte, de manhã, às oito horas, apareceu todo traduzido. Grande efeito. Destruí esse homem no espírito dos seus compatriotas.

No dia seguinte, o presidente da República, que seguia com cuidado a questão, acompanhado de duas filhas, mandou-me chamar durante o espetáculo à sua tribuna para me felicitar”.

A agressão gratuita de Antoine não merecia resposta inteligente, com idéias e argumentos. Artur Azevedo, irritado, escreveu n' *O País* de 19 de outubro um artigo ainda mais violento, chamando o seu desafeto de mentiroso e desequilibrado mental. Além disso, desqualificou-o como ator, dizendo que quando o viu na estréia da companhia no Rio de Janeiro, admirou o talento com que imitava os cacoetes de um epilético, mas ao vê-lo em outros papéis, concluiu que eram sempre “os mesmos trejeitos, as mesmas contrações nervosas, o mesmo caimento de pálpebras e o mesmo arrastamento de pernas”. E isso só podia significar uma coisa: “comecei a dizer de mim para mim que o homenzinho estava gravemente enfermo”<sup>2</sup>. Como se vê, já não havia mais possibilidade de um debate literário e teatral. As questões estéticas que haviam sido levantadas pelos folhetins anteriores de Artur e pela conferência de Antoine ficaram em segundo plano, suplantadas pelos ataques pessoais.

Seria exaustivo e desnecessariamente repetitivo comentar todos os folhetins que foram escritos

a propósito dos espetáculos dados no Rio de Janeiro pela *troupe* de Antoine. Cada jornal destacou um folhetinista para acompanhar a temporada e todos os espetáculos ganharam destaque nas seções destinadas à crítica teatral. Além disso, outros intelectuais e jornalistas se manifestaram, escrevendo artigos ou a favor do repertório e dos novos procedimentos cênicos, ou contra. A questão do naturalismo no teatro veio à tona, evidentemente, discutida tanto em função das peças representadas quanto da interpretação dos artistas. Sobre o assunto, talvez as opiniões mais sensatas e inteligentes sobre as vitórias e derrotas do naturalismo teatral no Brasil tenham sido as de Olavo Bilac, que não era crítico militante mas freqüentador assíduo dos teatros, onde às vezes colhia material para as suas crônicas<sup>3</sup>. Vale a pena comentá-las.

Os primeiros espetáculos de Antoine, apresentando enredos, temas e personagens caros aos escritores naturalistas, bem como interpretações que primavam pela naturalidade, pela imitação perfeita da vida real, despertaram algumas reflexões em Bilac, que as aproveitou na crônica publicada na *Gazeta de Notícias* de 5 de julho de 1903. Para ele, a arte do intérprete tinha chegado à perfeição com os procedimentos naturalistas. Era impossível ir mais longe, representar com mais simplicidade, verdade e “humanidade”. O pano de boca do teatro “não se levanta ali para descobrir um horizonte de ficção e de sonho, mas para deixar a nu um vasto espelho em que a vida se reflete, em toda a sua realidade, e (ai de nós!) em toda a sua fealdade. Representar assim, não é só interpretar a vida: é viver. E parece que aquilo é definitivamente, a perfeição na arte de representar”.

Bilac elogia bastante o trabalho de Antoine como ator e encenador, admirando-se de que ele tenha conseguido ótimos resultados num teatro precário, sem cenários e iluminação adequados. Tratava-se sem dúvida de uma bela conquista do naturalismo “essa entronização definitiva da verdade na arte de representar”, dizia, antes de chegar à idéia principal de sua crônica: contrapor a excelência da interpretação naturalista à problemática e desagradável dramaturgia escrita sob a inspiração desse movimento literário. A seu ver, o repertório de Antoine, “com a sua preocupação de só reproduzir a verdade, é só uma fábrica de desesperos, de angústias e de tédio”. A segura e a fria das peças modernas, apresentando a vida e o homem como eles são, afasta do teatro aqueles que querem fugir das verdades do cotidiano e de si próprios:

“Ir ao teatro para admirar a epilepsia, a histeria, os desvios da sensibilidade, as perversões do sentido genésico, as traições e as perfídias, a animalidade baixa da gente do campo, a duplicidade feroz da gente das cidades, as injustiças de que a vida está cheia, a arrogância brutal dos fortes, a repugnante covardia dos fracos, a inconsciência bestial dos que obedecem, a vaidade insultuosa dos que mandam, é ir procurar, na sociedade e no convívio educado, o que se encontra, com menos incômodo e menor despesa, na solidão. Para ver tudo isso, não é preciso vestir uma casaca e pôr no peito uma camélia”.

Para Bilac, essa dramaturgia não podia ser definitiva. Era uma dramaturgia de transição. O naturalismo havia dado uma contribuição decisiva ao teatro, aprimorando a reprodução da

<sup>2</sup> Sobre a crítica teatral no final do século XIX e em especial sobre a crítica como polêmica, tal como a exerceu muitas vezes Artur Azevedo, pode-se ler com muito proveito o texto “Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século”, de Flora Süssekind (In: *Papéis Colados*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1993, p. 53-90).

<sup>3</sup> Leia-se, a propósito o belo ensaio de Antonio Dimas, “Bilac e o Teatro”. In: FARIA, ARÊAS & AGUIAR (orgs.). *Décio de Almeida Prado: Um Homem de Teatro*. (São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1997, p. 381-404).

verdade em cena por meio da arte de representar e da arte de encenar. Tratava-se de uma grande conquista, sem dúvida. Mas para o futuro era preciso construir uma nova arte dramática, assentada sobre esse “arcabouço de verdade” da representação e feita por “uma nova geração de artistas da palavra, de fixadores de sonhos, de consoladores de almas”. Bilac quer a poesia de volta no teatro e sugere que o modelo ainda é o eterno Shakespeare. Assim, “os encenadores, que quiserem ser perfeitos, terão de ser o que é Antoine. Mas os dramaturgos, que quiserem ser grandes, terão de abrir nos seus poemas um largo espaço para o sonho”.

Essas palavras foram escritas quando Antoine tinha encenado apenas sete ou oito peças do seu repertório. Ao final da temporada – que de um modo geral não atraiu muito público ao Teatro Lírico, talvez porque as peças eram representadas em francês e pouco conhecidas, os assuntos desagradáveis e o preço do ingresso caríssimo –, Bilac comentou mais uma vez em sua crônica de 26 de julho as “*tranches de vie*” naturalistas. Em tom mais irônico e agressivo, criticou a dramaturgia desagradável apresentada por Antoine nos seguintes termos:

“O homem que, durante o dia, labutou e penou, em contato com a miséria ou com o egoísmo dos outros, mergulhado até os cabelos na água turva dos negócios, achando em cada esquina uma traição e em cada casa um sofrimento, adivinhando em cada aperto de mão um interesse, vendo em cada sorriso uma mentira, sente, ao cair da tarde, quando chega a hora do repouso e do divertimento, um grande alívio na alma, e prepara-se para passar alguns momentos de prazer intelectual e consolador. Vai ao teatro, instala-se na sua cadeira, e espera com ansiedade, o levantar do pano.

Levanta-se o pano: e eis que o drama, como um cinematógrafo perverso, começa a reproduzir a mesma série de misérias, de egoísmos, de interesses, de traições, de sofrimentos, que povoam o grande teatro da vida de todos os

dias (...)

E o pobre diabo, que ali foi buscar um pouco de repouso moral, sente renascer no seu espírito a grande náusea que o torturou durante o dia, e vai dormir, com o desespero no coração, misturando a vida real e a arte no mesmo desconsolado desengano”.

Não haveria na descrição das peripécias desse suposto espectador uma das explicações possíveis para a recusa do naturalismo teatral no Brasil? Provavelmente sim. O teatro, além de ser um espaço de convívio social, era um dos poucos divertimentos da época, razão pela qual faziam sucesso os gêneros mais populares da revista de ano, da opereta e da mágica. Quanto ao teatro literário reivindicado pelos intelectuais, esclareça-se que a maioria deles não viu com bons olhos as tentativas dramáticas naturalistas e contentou-se com modelos buscados em Dumas Filho, Augier e Sardou. Nesse contexto, do naturalismo interessou apenas o aprimoramento da arte de representar com o máximo de naturalidade, que aliás já havia tido entre nós vários artistas notáveis, habilíssimos intérpretes de peças realistas, como Furtado Coelho e Lucinda Simões, antes mesmo de Antoine pôr os pés no Rio de Janeiro.

Nos dois últimos decênios do século XIX, por inúmeras razões, a dramaturgia naturalista não conseguiu se impor no Brasil. As peças que vieram de fora foram aplaudidas com parcimônia e as que foram feitas aqui não passaram de experiências mal assimiladas. As reflexões e discussões sobre o assunto também não abriram caminho para o surgimento de uma dramaturgia plenamente identificada com o naturalismo. Ficamos, pois, sem as primeiras sementes do teatro moderno, naquela altura já semeadas e dando frutos em vários países europeus. As consequências desse fato são conhecidas de todos: interrompida a seqüência histórica que viera do romantismo ao realismo, nosso teatro ganhou animação no palco, mas perdeu consistência literária. Restrito ao circuito comercial e sem apoio do governo, que poderia subsidiar uma

companhia dramática para acolher originais brasileiros de boa qualidade artística, nossa dramaturgia do período dialogou apenas com as

formas do teatro cômico e musicado importadas da França.

