

ANTOLOGIA DE TEXTOS SOBRE NATURALISMO

CARTAS, CONFERÊNCIAS, CRÍTICAS, ARTIGOS (SOBRE DIDEROT,
ZOLA, STRINDBERG, STANISLAVSKI, A INTERPRETAÇÃO, A CRÍTICA,
A ENCENAÇÃO E O ENSINO NO CONSERVATÓRIO)

ANDRÉ ANTOINE

Seleção, tradução e anotações de EUGÉNIA VASQUES

BIBLIOTECA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



SEBENTAS | COLEÇÃO TRADUÇÃO E DRAMATURGIA

Fonte Sarrazac, Jean-Pierre e Marcerou, Philippe, *Antoine, L'Invention de la Mise En Scène*, Paris, Actes-Sud-Papiers, Parcours de Théâtre 1, 1999

Título *Antologia de Textos sobre Naturalismo*

Autor André Antoine

Tradutora Eugénia Vasques

Editor Escola Superior de Teatro e Cinema

2ª edição 50 exemplares

Amadora Fevereiro 2011

«Em minha opinião, a encenação moderna deveria ocupar no teatro o lugar que a descrição ocupa no romance. A encenação deveria fornecer – o que é mais frequente hoje em dia – não só um quadro exacto à acção, mas também determinar-lhe o carácter de veracidade e a atmosfera.[...] Quando encenei pela primeira vez uma obra, apercebi-me que a tarefa se dividia em duas partes distintas: uma, essencialmente material, isto é, a construção do cenário que coloca a acção num meio [determinado] e a evolução e distribuição das personagens na cena; a outra, imaterial, é constituída pela interpretação e ritmo dos diálogos. Pareceu-me, desde logo, útil, indispensável, criar rigorosamente e sem qualquer preocupação, aquilo que pertence à cena: o cenário, o meio ambiente. Por que é o meio ambiente que determina as movimentações das personagens e não as movimentações das personagens que determinam o meio.

Esta simples frase parece não ter qualquer novidade, mas este é o segredo que causou a impressão de novidade que tinham, de início, as experiências do Théâtre-Libre.»

André Antoine *Conversa sobre a encenação*, 1903

* Os parêntesis rectos e os sublinhados a negro são da autoria da tradutora

Carta a Mounet-Sully

Paris, 15 de Janeiro de 1876

Caro Senhor,

Em primeiro lugar, peço desculpa pela liberdade com que me dirijo a V. Ex^a.

Eis o assunto: há uns dias atrás, numa reunião com cinco ou seis rapazes amigos, falávamos sobre teatro, como de costume, quando alguém levou a conversa para o *Paradoxo Sobre o Actor*, que V.Ex^a conhece, com certeza.

Depois de dar as suas opiniões, a pessoa em causa perguntou a cada um de nós o seu ponto de vista. Mas não chegámos a acordo e cada um de nós teimou na sua posição. Perante tantas ideias contraditórias, decidimos recorrer à apreciação de um artista que, tendo experiência na matéria, possa ajuizar. Fui eu o designado para, em nome de todos, solicitar o favor de nos transmitir o seu ponto de vista sobre esta delicada questão da arte teatral.

O actor deve estar possuído em cena? E uma vez dentro do fato de Hamlet ou da toga de Cinna, deve entregar-se por inteiro às emoções do papel ou, preservando interiormente certo bom senso, deverá modificar a sua interpretação mediante o impacto que esta possa ter no público?

Esta é, caro amigo, a dúvida para a qual solicitamos o favor do esclarecimento que Vos permite a Vossa experiência.

Pensamos que o artista que conseguiu, como constatámos, transmitir a esplêndida poesia de Didier, o ciúme sangrento

de Orosmane e o cavalheirismo de Gérald, pode, com competência, ultrapassar este impasse.

Queira receber, caro senhor, a par das nossas desculpas por tê-lo importunado e dos nossos agradecimentos antecipados, a expressão da mais alta consideração.

André Antoine

Rue de Sèvres, 63, Paris

Conferência de Buenos Aires

(Agosto 1903)

Senhoras e Senhores,

Não vou começar esta conversa pelas habituais palavras de circunstância. Poderia, de acordo com o manual do conferencista perfeito, começar pelas usuais frases sobre o meu embaraço, a inexperiência perante esta nova tarefa. Mas isso não passaria de um artifício: pelo contrário, sinto um enorme prazer em poder comunicar de forma tão pessoal e estreita com um público que nos acolheu tão bem, que deu já tantas provas de simpatia que esta é uma ocasião que aproveito para agradecer de todo o coração, em nome dos autores, dos meus camaradas e em meu próprio nome.

Não é que não seja necessário, contudo, e uma vez mais, reclamar toda a vossa indulgência pois que, de há quinze anos a esta parte, só falei em público umas três ou quatro vezes e os meus recursos são bem pequenos para poder satisfazer o interesse ou a curiosidade que possais aqui demonstrar.

A tarefa complica-se estranhamente ainda mais hoje porque, quando, nas ocasiões precedentes, eu fui levado a falar foi por um motivo muito preciso. Estava motivado e apoiado numa circunstância determinada e em cada uma das vezes fui conduzido por uma necessidade de nos defender ou de tomar a ofensiva: isto é, precisava de responder a alguém ou de atacar alguma coisa.

Ao anunciar esta conversa à cabeça dos nossos programas,

pensei não ser inútil algumas explicações preliminares que talvez se impusessem perante os públicos distantes que íamos enfrentar pois que as salas desconhecidas revelam alguma desconfiança em relação a um conjunto de obras e de tendências que são, ainda hoje na Europa, motivo de debates literários vigorosos e de polémicas apaixonadas.

E eu não estava totalmente enganado pois que, no vizinho Brasil, foi necessário que eu tomasse a ofensiva contra uma parte da imprensa que, ao mesmo tempo que rendia homenagem à sinceridade e qualidade do nosso esforço, fazia tudo para afastar o público de nós. E se eu consegui, naquele país, em certa medida, atingir o objectivo que me propunha foi graças ao apoio entusiasta e firme da juventude e dos estudantes que se insurgiram vivamente contra as tendências retrógradas de parte da imprensa e dos seus compatriotas.

Mas aqui, neste vosso país, percebo que tudo isto será supérfluo e que qualquer iniciativa minha neste sentido seria desnecessária e vazia.

A seguir, dei-me conta de que estáveis tão ao corrente do que se faz quanto nós e que estávamos totalmente de acordo. Pelo escrúpulo que o vosso caloroso acolhimento nos impunha, pensámos, ainda assim, dever advertir o público que certas obras do nosso repertório, obras de antigos combates, cujos objectivos são talvez superiores à sua realização, poderiam não ser entendidas por toda a gente mas tivemos a agradável surpresa de constatar que não tínheis ficado nada perturbados ou inquietos, que já as conhecíeis, que sabíeis exactamente o seu valor e que estáveis previamente convencidos

que o arrojo não é cinismo e que Théâtre-Libre não é sinónimo de teatro ordinário.

. . .

Quando um empresário temerário [o português Visconde de S. Luis] me deu a honra de nos propor esta deslocação, longe demais para a nossa magra glória, não lhe escondi ser uma estranha aventura a correr.

Mas, sempre inquieto e curioso, parecia-lhe estimulante, depois de ter apresentado quase todas as celebridades da actualidade, trazer até vós o pequeno grupo de obreiros da evolução teatral realizada em França, nos últimos anos, evolução que hoje já ninguém contesta.

Retido em Paris, imobilizado pelos deveres e as responsabilidades que assumi quando criei o Théâtre-Antoine, não me ausentava há sete anos mas, apesar do meu pouco gosto pessoal pelas tournées, muitas vezes mais barulho do que arte, deixei-me tentar.

Claro que havia interesse para os meus autores, para os meus artistas e para mim mesmo em apresentar-nos diante de públicos e meios novos, porque se as viagens formam a juventude elas formam também os artistas.

Talvez até essas representações distantes das obras do nosso repertório nos permitissem classificá-las melhor, conhecê-las melhor. Seria curioso ver elevar-se delas, no decurso dessas experiências, a dose de geral humanidade que comportam, de acordo com o efeito maior ou menor que produzissem nos novos auditórios. . . .

Depois, estas viagens sul-americanas gozam entre nós de

grande prestígio. Os olhos voltam-se de bom grado para os vossos eldorados de onde nos chegam toda a espécie de lendas douradas e era muito lisonjeiro para o pequeno Théâtre-Antoine parisiense ser convidado como os artistas e os virtuosos mais ilustres a vir ser consagrados por vós.

Mas o objectivo não era. . .o de vos dar a conhecer uma companhia de actores igual ou superior a esta ou aquela. Nós tínhamos visado mais alto. Queríamos oferecer-vos um quadro original, forçosamente sumário mas significativo, da jovem produção dramática actual em França. Ambicionávamos também mostrar-vos, por meio de um grupo cuidadosamente equilibrado, único pelas relações e comparações que permite, uma obra significativa de autores que foram revelados por nós e impostos nos últimos anos.

Era, enfim, permitir-vos apreciar, através de exemplos alternados, a produção de algumas das peças de combate do antigo Théâtre-Libre, a evolução, a orientação nova do teatro francês actual, evolução que, podemos dizê-lo, impressionou quase toda a produção europeia e provocou a criação de teatros análogos ao nosso Théâtre-Libre em quase todos os grandes centros europeus.

. . .Depois das fábulas romanescas, poéticas, espirituais ou sentimentais que vos apresentaram [. . .]grandes artistas, trazemo-vos os contos mais humildes mas talvez não menos comoventes de humanidade viva e da nossa actual sociedade. Os nossos autores sentiram que, depois de todos os esplendores, depois de tantos prestígios estéreis da forma, da imaginação e da fantasia, os nossos públicos modernos pediam

histórias menos infantis, não já para embalar e adormecer a sua miséria e trabalhos, mas, pelo contrário, para estimular o seu esforço, formá-los no livre exame de si e dos outros, e dar-lhes coragem para evoluir e viver melhor.

Os contos modestos de aldeãos, de soldados, de trabalhadores, de prostitutas que vos apresentamos correspondem todos, no nosso país, a um problema social, a uma tara, a um abuso ou a uma iniquidade.

E assim para os artistas desta escola e deste tempo, tão singularmente qualificados como revolucionários e como destruidores por causa destas obras, o teatro, longe de se perder, como podia parecer, por caminhos travessos ou por becos novos e desconhecidos, volta ao seu ponto de partida, à sua função essencial, à sua tradição gloriosa. Deixa de ser unicamente um lugar de distracção e de prazer, quase no lugar de má fama em que se transformou no nosso país com o *vaudeville* e a opereta. Torna-se um meio de ensino, a tribuna, a cátedra tonitruante onde se debatem verdades eternas. É, concordo, um prazer um tanto severo, mas não será bom que, de vez em quando, essa tocha seja acesa, quanto mais não seja para manter a imutável tradição da arte e da beleza?

E tudo graças ao teatro naturalista, ou realista, como quiserdes, já que as etiquetas são coisa infantil, que o mérito cabe exclusivamente aos trabalhadores do Théâtre-Libre, de ter, na hora exacta, sentido essa necessidade e tentado, apesar dos obstáculos, retomar esta tradição.

Depois de [18]70, num rude despertar, sobre as ruínas do desastre, trazido por cinquenta anos de romantismo, de liris-

mo e de exaltação poética infantil, vimos felizmente levantar-se um outro sol.

Já não era possível às gerações novas, a que pertencço, tornadas mais conscientes e graves pela tarefa que lhes incumbia de refazer a Pátria, acreditar e interessar-se por fábulas optimistas, com as quais os artistas tinham alimentado a inconsciência dos seus antepassados. Na convalescença do país renascido, o esforço salutar dos remédios aplicados não tardou a fazer-se sentir. O surdo trabalho de uma elite, estado-maior político e artístico do mundo novo que se esboçava, oprimido pelo Império, surgia à luz do dia. Nas massas, em baixo, o ensino e as luzes penetravam fortemente, ao passo que, ao alto, Renan, Taine e outros também, terminavam a sua enorme tarefa. Por fim, perante os olhos abertos da multidão, os homens de ciência e de estudo passavam à frente dos homens da flauta.

Zola agarra bruscamente no romance e, a par dos seus grandes amigos Flaubert, os [irmãos] Goncourt, Maupassant e Daudet, e inicia uma espantosa obra de análise, de observação e de verdade que vai de *Madame Bovary* à escola de Médan o que, pode dizer-se, constitui a glória da segunda metade do século passado.

Carpeaux, Dalou e Rodin conduzem a escultura pela mesma poderosa via em direcção à vida; a pintura, renovada por Manet e os seus amigos da escola do ar livre, tomava um caminho talvez único na nossa história; não seria, pois, necessária e irresistivelmente lógico que o teatro os seguisse?

Então, os grandes obreiros do naturalismo, os mestres triunfantes, a partir daquele momento, do romance e da novela, terminada a sua primeira tarefa, voltaram-se para o teatro, que tinha ficado, como sempre, para trás. Naquele acordar generalizado, porém, encontraram todas as saídas guardadas, todas as portas fechadas e solidamente trancadas.

È necessário pensarmos no que era, então, a realidade da arte dramática francesa em 1880.

Todo o horizonte estava ocupado por uma trindade magnífica e todo-poderosa: Augier, Dumas, Sardou. Os três mestres ocupavam todos os teatros, ocupavam todas as saídas. Vinte anos de sucesso tinham posto todos os directores dos teatros sob controle e o Sr. Perrin, administrador da Comédie-Française, declarava em 1879 que, com uma obra de Dumas durante um ano e uma peça de Augier no ano seguinte, não precisava de mais nada.

Meilhac e Halévy ocupavam triunfalmente os teatros de género, enquanto que, mais abaixo, Feuillet, Pailleron e Gondinet se encarregavam de tomar, imediatamente, e com sucesso certo, os raros lugares deixados vagos sobre os cartazes. Henri de Bornier, um Ponsard burguesmente embalado, tinha, a seguir à guerra, brandido com moleza e um tanto tardiamente a espada demasiado pesada de Roland, conseguindo um sucesso enormemente patriótico que o havia alcandorado a poeta nacional.

Dois grandes faróis tinham-se entretanto iluminado fortemente no horizonte, mas, Franceses como somos, sempre mais absorvidos pelo que, mais perto, se passa entre nós, não

nos tínhamos dado conta da sua luz. Tolstoi só era conhecido por alguns pela *Guerra e Paz* e Ibsen era completamente desconhecido. Devemos, aliás, confessar que, no presente, ainda não soubemos retirar destas grandes fontes as forças revitalizadoras que elas podiam verter sobre o nosso teatro, e sobretudo, no que diz respeito a Ibsen, mas, apesar dos corajosos esforços de um pequeno número, a conquista do nosso público ainda está por fazer.

Portanto, naquele tempo, em França, nada: nenhuma esperança, nem meios para um homem de boa vontade, para qualquer espírito original com alguma coisa a dizer, poder chegar, por meio do teatro, até ao público.

O público, de resto, desconfiava dos nomes novos, e tornava-se facilmente hostil; os actores continuavam enfeudados às fórmulas no meio das quais tinham crescido, e eram completamente fiéis, naturalmente, aos autores que lhes tinham feito a fama e a fortuna.

À frente desta praça inexpugnável do teatro encontrava-se ainda por cima uma sentinela determinada e todo-poderosa: [o crítico] Sarcey.

...

[Este crítico] atrasou a nossa acção por mais de dez anos, colocando-se inexoravelmente entre nós e o público, defendendo, com as suas teorias da peça bem feita, da peça a fazer, das regras da exposição e da resolução, todo o velho sistema herdado dos seus predecessores, La Harpe e Geoffroy, cuja indulgência nefasta fez patinhar o teatro francês em obras lamentáveis de fins do século XVIII. Não houve autor jovem

ou recém-chegado que ele não tivesse combatido, esgrimindo argumentos com o nosso chefe, Becque, que, aliás, lhe respondeu à altura, zangando-se com Zola, de quem pressentia o crescente poder, e ignorando os Goncourt. Ainda por cima os [irmãos] Goncourt! As duas figuras mais altivas e mais nobres daquele tempo, os Goncourt, que realizaram o que Balzac tinha esquecido: pôr o povo nos seus livros. Eles que trouxeram o pitoresco realista para o teatro moderno, que aí colocavam corajosamente o hospital, a prisão, o circo, o Tribunal; eles que educaram as massas e a indústria francesa, divulgando quer o Japão, quer o século XVIII; eles, enfim, que dotaram a nossa língua duma sensibilidade, duma distinção, duma delicada agitação que ninguém tinha suspeitado, até aí, poder existir.

...

Mas o grande chefe, o mais valente, o mais tremendamente tenaz, o organizador da vitória, foi Émile Zola! Já a pintura tinha encontrado nele o defensor poderoso das boas causas que ele continuaria a defender durante toda a vida. **Toda a obra de Manet, defendida por ele da hostilidade cega do público, e particularmente *Olympia*, serviram de manifesto e de bandeira a toda a escola do ar livre.**

Tendo entrado pessoalmente na confusão teatral, ele compreendeu, depois do semi fiasco de *Thérèse Raquin*, a necessidade de explicar primeiro ao público o que se lhe queria oferecer, a necessidade de formular uma teoria renovada do teatro que imaginava e foi no seu dia a dia que foi escrevendo as páginas luminosas que constituem hoje *Le Naturalisme au théâ-*

tre e Nos auteurs dramatiques.

...

Pode parecer estranho que tão grandes espíritos que viam tão claro e que formulavam todo um teatro novo naquelas suas tentativas falhadas, não tenham conseguido, como Balzac, impor-se no teatro...

Mas se eles não conseguiram realizar o teatro desejado, o teatro que eles imaginavam, decorrente fatalmente do romance, eles conseguiram, no entanto, preparar e assegurar a sua eclosão, deslocando as necessidades intelectuais do público que, depois das leituras poderosas que eles lhe tinham ensinado a apreciar, acabaria por sentir, no teatro, um mal estar de que não conseguia ainda detectar as causas. **Os jovens, por seu lado, totalmente impregnados da visão avassaladora, intensa e humana dos livros daqueles autores, não conseguiam já criar sem adoptar o método de observação, de análise e de verdade.**

...

Eu era, à época, soldado, e, estando muito longe de Paris; pedi uma licença e fiz a viagem de propósito para assistir a uma representação [da peça naturalista *Les Corbeaux*, de Henri Becque, no Théâtre Français]. Verificaríamos, mais tarde, que muitos dos autores do futuro Théâtre-Libre, hoje célebres, especialmente Brioux, estavam, sem o saberem, juntos na coxia a responder aos assobios.

Mas era o fim: a barragem tinha rebentado e, alimentada pela numerosa produção acumulada, o Théâtre-Libre ia nascer, viver e crescer. Tivemos, imediatamente, um sólido ponto de

união, um centro de acção, e em dez anos a conquista estava feita.

...

Os nossos adversários deram-nos à partida um golpe terrível, do qual demoraríamos anos a recuperar: a acusação de ordinarice e de pornografia!

...

E a conivência da multidão, incomodada e instintivamente rebelde a qualquer esforço que a force e agite, era tão facilmente conquistada por aquelas comédias cheias de indignação e de moralidade! A multidão tem total horror a tudo o que a afaste da rotina: a sua educação, feita, até aqui, de fórmulas e de necessidades correspondendo a coisas hoje mortas, dá-lhe uma cobarde necessidade de ilusão. O animal que ela é tem repugnância a tudo que não sirva à sua conservação e subsistência imediata.

...

Nós apreciamos o *vaudiville*, a opereta, a fantasia, as piadas apimentadas do mesmo modo que olhamos distraidamente para os cómicos espelhos deformadores onde nos vemos arredondados ou esguios, o que não incomoda a nossa diversão. Sentimo-nos, nesse local, completamente tranquilos pois sabemos que é o vidro que nos deforma. Mas, a visão verdadeira, a semelhança fiel, exacta, implacável, pormenorizada que revela o nosso estado, as nossas taras, os nossos vícios, as nossas doenças, cujos mínimos sintomas aparecem no nosso rosto, essa apavora-nos. Do mesmo modo, a multidão, falha de coragem e de confiança, une-se imediatamente contra os

artistas que são suficientemente corajosos para lhe gritar: ousa olhar-te de frente para te curares, se ainda fores a tempo!

E que os delicados ou os menos corajosos estejam descansados: nós também não nos esquecemos que a arte é um repouso, um calmante e que o teatro, se pode ser útil e interessante, também pode ser um prazer. O teatro com que sonhamos não mostra só o lado negro e triste da humanidade. O espelho não devolve unicamente e todo o tempo um espectáculo de desolação e morte. Também reflecte no seu cristal fiel toda a vida e, dela, a saúde, a alegria, os bons momentos e as grandes atitudes humanas. *Romeu e Julieta* é tão encantador como *Macbeth* é odioso e *Hamlet* uma tortura. O teatro evoca igualmente as nossas recordações, as nossas horas de vida e alegria, prolongando-as, celebrando-as e fixando-as.

O realismo intenso e a vida dos primitivos não alteram a graça e o encanto das suas figuras: o horror de *Édipo* ou de *Fédra*, a carnificina dos *Átridas* equilibra-se com a piedade de *Antígona*, a doçura de *Ifigénia* ou a castidade de *Andrômaca*. O que é necessário encontrar é a vida tornada mais viva ainda no seu contacto com a arte, é a fórmula do estilo e da realidade tal qual foram realizadas por Shakespeare, Balzac, Vélasquez ou Donatello.

...

Não se deve julgar o Théâtre-Libre e a bagagem do seu sucessor, o Théâtre-Antoine, apenas pela sua produção mas antes pelas suas tendências, o seu esforço e pelas vias que estes permitiram abrir.

...

Rejeitando as velhas regras, desdenhando fórmulas fáceis, trabalhando exclusivamente com a única alegria e a proibidade de procurar satisfação sem preocupação de sucesso, os autores [que apresentamos] alargaram o âmbito do teatro, reconquistando o direito de tratar todos os temas, obrigando o público a escutá-los com menos hipocrisia.

Estas peças, cuja audácia analisada isoladamente pode parecer brutal ou demasiado forte, serviram necessariamente para ajudar a aceitar outras que não poderiam ter passado se o terreno não tivesse sido já desbastado.

De todo este movimento, de toda esta vida, desta necessidade irresistível de novo, de investigação, de documentação para “criar”, resultou rapidamente a necessidade de fazer diferente no teatro, de abandonar um pouco a fábula eterna do homem e da mulher, uma pauta rejuvenescida artificialmente por Dumas com as historietas de divórcio. **Desta necessidade imperiosa de olhar em vez de imaginar, de observar a vida em volta em lugar de inventá-la, de tudo isto resulta um novo teatro que se desenha, por fim, na peça social da qual vos trouxemos uma das primeiras amostras já apreciadas, *La Clairière*.**

...[P]or teatro social não entendemos só o teatro político – o que seria muito curto –, mas o estudo das múltiplas questões que agitam as sociedades modernas.

...

É evidente que, paralelamente ao trabalho de produção literária de que acabo de vos falar, passou-se outra coisa nestes últimos anos: um novo movimento dramático a exigir cada

vez mais novos intérpretes. Trata-se de um trabalho lento mas seguro que vai evoluindo entre nós de dia para dia. No que nos diz respeito, neste momento, representamos, o melhor que podemos, sem qualquer pretensão ao talento ou ao génio, peças que achamos belas ou interessantes. É esta, creio, a verdadeira fórmula do Théâtre-Antoine, do seu chefe e da sua Companhia.

Mas a arte do actor atravessa no nosso país uma fase de transição. É preciso evidentemente que os futuros intérpretes dos dramas de amanhã se tornem criaturas de carne e osso, humanas e activas, vivendo perante o público em vez de estátuas pomposas de voz postada e artificial, com movimentos de ópera, com gestos de convenções que arrastam até hoje. É preciso acabar com as estrelas das nossas companhias que falseiam, pela sua personalidade, eu diria mesmo, pelo seu excesso de talento, os pormenores de um conjunto ou o significado de uma peça. Stendhal dizia que só tinha visto uma única vez na sua vida uma peça perfeitamente representada: numa granja, em Itália, representada por actores desconhecidos.

Será necessário que os actores modernos renunciem à sua voz, a única riqueza que têm possuído, que eles a tratem como os cantores; vai ser preciso que eles renunciem às ferramentas ultrapassadas dos clichés, dos efeitos que fazem com que, a cada momento da acção, o actor apareça por detrás da personagem; é preciso que submetam a dicção impecável e monótona à variação, ao imprevisto das *nuances* da vida, às entonações indirectas, aos silêncios eloquentes do diálogo

moderno. Enfim, é preciso que eles «vivam» a personagem em lugar de «recitar» o papel com mais ou menos virtuosismo.

Mas estamos longe desses tempos maravilhosos, dessa idade do ouro em que o actor se tornará aquilo que nunca devia ter deixado de ser: um simples instrumento na mão do poeta e do encenador. Enquanto o ensino oficial em França continuar a fabricar manequins mais ou menos bem articulados, enquanto o público, cúmplice inconsciente, aplauda os artistas com demasiada cerimónia e, em lugar de os ignorar, separá-los constantemente das suas personagens no decorrer da acção, nós, eu e os senhores, nunca saberemos o que é uma peça bem representada.

Gostaria de vos falar ainda da encenação, uma arte que só agora acaba de nascer pois nada no nosso teatro clássico apontava nesse sentido, dessa encenação cuja importância será cada dia mais essencial aos dramas aos quais ela fornecerá não só um enquadramento mais exacto mas aos quais ela deve dar também uma atmosfera, enfim, ter o papel que a descrição tem no romance. Mas, uma vez mais, vai ser necessário terminar esta hora de conversa que foi certamente mais interessante para mim do que para vós e da qual guardarei uma excelente lembrança. . . .

Sede exigentes para com os autores e os artistas, sejam as peças que vos propõem comoventes ou alegres, mas não admitais, não suporteis estar sentados numa sala de espectáculo durante horas a escutar contos infantis ou inúteis e a ouvir pessoas a falar todo a noite para não dizer nada

Menina Júlia

(9 de Maio de 1921)¹

O senhor George Pitoëff², que tem sido acolhido por vários colegas [nos seus teatros], continuou, esta semana, a série de interessantes representações do grande reportório estrangeiro apresentando, na Comédie-Montaigne, depois de Andréiev, Tchekov e outros, uma tragédia sueca de August Strindberg, que, aliás, já não é um desconhecido entre nós, pois, muito recentemente, Lugné-Poe, no seu Théâtre de l'Oeuvre, apresentou uma brilhante actualização aquando da reposição de *Créanciers* [*Credores*].

Há muitos anos atrás, em 1893, depois de apresentar Tolstoi e Ibsen, na continuação das explorações metódicas que, no Théâtre-Libre, empreendemos a partir das literaturas estrangeiras, também não me esqueci de me dedicar a Strindberg. Estando então no auge da fama europeia, apresentámos, a 16 de Janeiro de 1893, *Mademoiselle Julie* que foi agora posta em cena.

A representação, como quase todas as representações de peças estrangeiras no Théâtre-Libre, foi bastante ruidosa: a imprensa mostrou-se contrária. Até Henry Fouquier, habitualmente tão aberto e eclético, ao constatar “uma espécie de

1— Excerto de uma crónica publicada no jornal *L'Information*, a propósito de uma encenação de Pitoëff, encenador que Antoine achava demasiado “teatral” e superficial.

2— Pitoëff e Lugné-Poe são encenadores de uma geração posterior à de Antoine e estão ligados à estética simbolista.

grandeza naquela tragédia”, ficou inquieto com a influência que, na reforma possível da nossa arte dramática, poderia ter uma obra que ele comparava a um «afresco de selvagens atravessado por traços de glória». Outros, como Pécarr, chamaram à peça «coelho polar», «amostra de vida, de pretensão e de obscuridade». Paul Perret, crítico do *La Liberté* e elemento do Conselho de Leitura do Théâtre-Français, acho eu, tratando, aliás, do mesmo modo, *Le Ménage Brésil*, do estreante Romain Coolus, também estreada nessa noite, como «divagações asquerosas», perguntava se Strindberg não seria muito simplesmente um alienado mental. Quase isolado, Adolphe Mayer, no jornal *Le Soir*, constatava tratar-se, com toda a segurança, de uma obra das mais curiosas e cativantes. Jean Julien relevava a extraordinária intensidade psicológica de *Mademoiselle Julie*. Todos os outros críticos, críticos improvisados, cronistas, faziam troça, num tom e por vezes com uma violência que espantaria os nossos autores actuais, tão empertigados e susceptíveis perante certas franquezas. Strindberg, que nessa altura passou umas semanas em Paris, tinha mais de quarenta anos. Desde 1878, Strindberg tinha-se revelado no seu país através de sátiras sociais de uma franqueza tal que teve que ir viver para a Suíça, exactamente como Ibsen que teve de viver muito tempo longe da pátria, na Itália e na Alemanha. Não era brincadeira nenhuma nesses tempos, na Suécia: uma das peças de Strindberg, *Les Mariés*, podia muito bem tê-lo conduzido aos trabalhos forçados se, com coragem, ele não se tivesse apresentado perante o júri, num julgamento que duplicou a sua já enorme popularidade.

Strindberg fez preceder a peça de um prefácio de tão grande interesse que, na altura, o mandei imprimir e fiz distribuir aos espectadores do Théâtre-Libre. Actualmente, haveria interesse que alguma das nossas revistas literárias publicassem o documento, manifesto do naturalismo nos países nórdicos que nos faz pensar no *Prefácio de Cromwell*. Por falta de espaço, só vos apresentarei uma súmula muito breve e muito incompleta.

Depois de declarações filosóficas e sociais e uma afirmação da célebre misoginia que domina todo o seu teatro, o grande escritor analisa a sua obra, as suas tendências sociais e morais e a psicologia das suas personagens. Tal como os naturalistas franceses, pelos quais proclama admiração, sobretudo no que diz respeito a Edmond de Goucourt, o autor anuncia a chegada ao teatro de um estudo psicológico que é completamente indissociável da psicologia das personagens.

Diz também coisas extremamente curiosas sobre a técnica teatral, sobre os seus métodos de composição, sobre o diálogo que queria libertar da tirania literária, da supressão da divisão entre actos, pensando que, como diz, a suspensão do espectáculo que decorre dessas divisões subtrai o público, actualmente cada vez menos disposto a aturar a ilusão cénica, da influência sugestiva do autor. O que é ainda muito interessante é a presciência daquilo que vai acontecer na encenação teatral, as considerações, verdadeiramente inéditas para a época, sobre a cenografia, a plantação da cena, os móveis, a iluminação e o desaparecimento da ribalta.

Pudemos dar-nos conta, no outro dia, ao vermos *Mademoiselle*

Julie, que esta peça foi uma obra capital para a época. E, tal como *Credores* foi apresentada, nesta temporada, no Théâtre de l'Oeuvre, uma obra tão cheia de vida, de verdade e de audácia carregada de tanta riqueza que parece hoje ainda uma obra de vanguarda, mesmo após os gigantescos avanços que a arte teatral sofreu de há um quarto de século a esta parte. A peça foi representada em 1893, levando em consideração o mais ínfimo pormenor das indicações de Strindberg. O cenário da cozinha, de acordo com a sua vontade, «perdia-se nos bastidores», a fim de, dizia ele, deixar espaço livre à sugestão e para que a imaginação estimulada do espectador pudesse concluí-la. Arquilière fazia o papel esmagador do criado de quarto, Jean. Foi excelente e Mademoiselle Julie encontrara em Eugénie Nau uma intérprete de excepção: a sua natureza ardente e estranha era perfeita para aquela figura apaixonada e incoerente.

Na Comédie-Montaigne, a representação foi infinitamente mais calma do que a do passado; no entanto, o público, apesar do tempo e de uma longa preparação, mostrou-se um tanto decepcionado. A interpretação do Senhor e da Senhora Pitoëff foi de rara inteligência: os dois excelentes actores não deixaram na sombra nada daquelas terríveis personagens, dissecadas por Strindberg como peças anatómicas. Infelizmente, nem um nem outro têm o aspecto físico indispensável para sublinhar o significado de *Mademoiselle Julie*. Jean, o criado, deve ser, antes do mais, um belo e sólido rapagão, um macho brutal e meloso, cujo contacto, naquela noite de festa e de verão, desencadeia a desordem física da jovem condessa. Por

seu lado, ela é uma bela mulher, ativa e aristocrática, fachada ainda convincente do passado, por detrás da qual se agitam as taras de uma raça velha. Isto é necessário para objectivar o conflito entre as duas castas e o duelo entre o macho e a fêmea inquieta. Não gosto nada do palavrão atirado pelo criado de quarto: uma transposição é suficiente. Enfim, Pitoëff não segue a receita de Strindberg no que diz respeito aos intervalos. Como em *La Revolte*, de Villiers [de L'Isle-Adam], ele usa alguns artifícios que marcam a passagem do tempo entre os episódios: então, especialmente quando Mademoiselle Julie e Jean se refugiam no quarto do criado, uma roda de outros criados e de camponeses deve entrar pela cozinha, o que, aliás, motiva que a rapariga se deixe empurrar. Mas a Senhora Pitoëff representou, com superioridade, no início, a agitação e a desordem nervosa de Mlle Julie, faltando-lhe, por isso, uma certa força na crise final e, por causa disso, o público, desorientado, deixa-se ficar tranquilamente sentado depois de o pano cair, tendo dificuldade em acreditar que a peça tinha acabado. Mas, o que seria ainda preciso, já que Mlle Julie tinha mostrado uma lâmina da barba para se cortar a garganta no armazém ao lado?

Tal como é, esta representação é infinitamente curiosa. *Mademoiselle Julie* é uma obra de combate, uma dessas peças quase geniais, abrindo caminhos novos à produção dramática. Foi graças à audácia e, se quisermos, graças ao violento impudor desta psicologia liberta de hipocrisia que, mais tarde, os artistas puderam enfim exprimir-se com total franqueza. São obras destas que educam o público e abrem possibilidades até

aí proibidas. É sob este ponto de vista que devemos apreciar *Mademoiselle Julie*, peça de uma força e de uma originalidade tão profundas que, ainda que hostil ou desorientado, o público fica irresistivelmente obcecado.

Stanislavski [Teatro de Arte de Moscovo, Paris, 1922]

As Companhias Estrangeiras

...

Encontrei no programa [da Companhia O Morcego, de Baliev], enriquecido [pelos desenhos de cenário e figurinos de] Soudeikine, todos os números de que tanto gostámos, acrescentados por um documento muito comovente que consiste no quadro da encenação da nossa *Marselhesa*, apresentada por altura de uma gala, onde se vê o marechal Joffre ladeado pela elite americana. E é na verdade a mais bela das propagandas esta manifestação dos nossos antigos hóspedes.

Tudo isto confirma a importância de nos mostrarmos acolhedores para com as companhias estrangeiras que nos visitam. E não só por mera cortesia: também isto é fazer um trabalho relevante. A justa homenagem que fizemos a Zacconi, por exemplo, foi apreciada à altura pelos nossos vizinhos e já que o Sr. Hébertot [1886-1970] nos brinda com um belo teatro internacional [o Théâtre des Arts], utilizemo-lo não só para a nossa educação artística mas também com vista à nossa acção no exterior.

Em breve, chegará até nós a célebre Companhia do Teatro de Arte de Moscovo, conduzida por um artista de génio, Stanislavski. A Companhia vai apresentar encenações célebres que renovaram a técnica teatral no mundo inteiro. Também proximamente vai estar entre nós uma Companhia inglesa especializada em interpretações shakespearianas. Apressememo-nos a

saudar a honra que dão a Paris todos estes belos artistas buscando aqui a sua consagração; as nossas peças, os nossos autores e os nossos actores beneficiarão todos com a passagem destas visitas.

Disciplina

Na outra noite, desejámos as boas vindas a Stanislavski e à sua Companhia. Uma sala cheia, onde se acotovelava toda a colónia russa e todos aqueles de entre nós que são livres, aclamou calorosamente os célebres artistas. Aguardaremos que tenham apresentado os três espectáculos anunciados para podermos retirar ensinamentos ou opiniões úteis.

Na primeira sessão, com *Le Comte Féodor Ivanovitch*, o que poderemos já avançar diz respeito à interpretação e aos figurinos. No que concerne à encenação, é necessário esperar. Os cenários, que não são, aliás, os de Moscovo, impossíveis de transportar, não tinham ainda chegado na véspera da estreia. Mas podemos, imediatamente, constatar a incomparável qualidade do elenco, do qual, cada unidade, embora distinta, se funde no conjunto admirável. Os maiores artistas da Companhia consentem em participar nesse conjunto com uma fé, um desinteresse que não encontramos em mais lugar algum.

Já que eu falei recentemente dos famosos “aplausos”, eis aqui um primeiro bom exemplo: a cortina nunca se abre entre os actos, ficando, assim, o actor, todo o espectáculo, dedicado inteiramente à sua personagem, completamente isolado do público. Só no final lhe é permitido vir receber os aplausos.

Na terça-feira, dia em que havia muitos refugiados, um tanto emocionados por estarem com compatriotas que lhes traziam o ar do seu país, o público esperou, no entanto, o baixar da cortina para render a Stanislavski e aos seus actores um justo tributo de admiração. Regressada a normalidade, as relações entre a cena e a sala ganham muito em sinceridade, clareza e em nobreza.

Adeus

Stanislavski e a sua Companhia deixam-nos muito depressa: a sua rápida passagem coincidiu com uma das quinzenas mais intensas da temporada, pois não houve dia em que não houvesse ensaio geral, às vezes dois ou três, o que nos obrigava a estar também noutros lugares. Deste modo, o estudo atento e profícuo que nos tínhamos proposto fazer deste grupo incomparável de artistas ficou muito incompleto. É verdade que não faltámos a nenhum dos três espectáculos programados, mas havia tantos ensinamentos a reter que teria sido necessário acompanhar os espectáculos todas as noites.

Em nome da Sociedade de Autores e Compositores Dramáticos, o Sr. Robert de Flers rendeu aos nossos visitantes uma homenagem pública eloquente e não lhes faltaram também muitos outros testemunhos. Eles levam, esperamos, uma boa recordação e o sucesso material, sempre um tanto incerto em espectáculos de língua estrangeira, também não lhes falhou: as receitas, foram quase sempre muito consideráveis. A Amé-

rica que os aguarda, mais rica do que nós neste momento, ser-lhes-á, sem dúvida, deste ponto de vista, ainda mais favorável, mas não os receberá com uma admiração mais afectuosa. A viagem de Stanislavski e dos seus companheiros terá sido o primeiro contacto com esta nova Rússia misteriosa que se tinha fechado para nós; como sempre, os artistas terão deitado abaixo a primeira tábuia dessa barreira e a visita terá revestido, nas actuais circunstâncias, um significado particularmente comovente.

Émile Zola e o Teatro

(Agosto de 1924)

...

B – A Doutrina

11 de Agosto

...

Começemos por esta declaração de conjunto que esclarecerá tudo o que se segue:

*«Parece impossível», escreve Zola, «que o movimento de pesquisa e de análise, que é o movimento próprio ao século XIX, tenha revolucionada todas as cenas e todas as artes, deixando de lado, como que isolada, a arte dramática. As ciências naturais do século passado [século XVIII], a química, a física não têm ainda cem anos. A História e a Crítica foram renovadas, tendo nascido depois da Revolução [Francesa]. Todo um mundo saiu do subsolo, voltou-se ao estudo dos documentos, à experiência compreendendo que, para refundar, era necessário conhecer o homem e a natureza, para constatar o que aquilo é. Daí, a grande escola naturalista que se propagou em surdina, fatalmente, trabalhando muitas vezes na sombra, mas avançando sempre para conseguir, por fim, triunfar à luz do dia. **Fazer a história desse movimento, com todos os malentendidos que pareciam paralisá-lo, com as causas múltiplas que o precipitaram ou atrasaram, será a mesma coisa que fazer a história do próprio século XIX.** Uma corrente imparável empurra a nossa sociedade para o estudo do verdadeiro. No romance, Balzac foi o atrevido e poderoso inovador que colocou a observação do sábio no lugar da imaginação do poe-*

ta. Mas, no teatro, a evolução parece mais lenta. Nenhum escritor ilustre ainda conseguiu formular a ideia nova com nitidez.»

Criticaram muito Zola pela rude franqueza com que fala de Victor Hugo e do seu repertório. . . .

«Em resumo», acrescentava, «Victor Hugo teve a intuição do vasto movimento naturalista. Sabia perfeitamente que a literatura clássica, a abstracção do homem visto fora da natureza como um manequim filosófico e um sujeito de retórica, tinha passado à história. Hugo sentira a necessidade de colocar o homem na natureza e de o pintar tal qual era por meio da observação e da análise. **Era, em suma, a via científica ou naturalista que o século XVIII tinha aberto.**

Só que Victor Hugo acrescentava um temperamento de poeta lírico, de observador, de sábio. Deste modo, de uma assentada, restringia o campo. Reduziu a luta a duas formas literárias, o drama e a tragédia, em lugar de pôr em luta dois métodos: o método dogmático e o método científico. De seguida, e coisa mais difícil ainda, fez desviar o movimento [naturalista nascente] substituindo as regras escolásticas por uma interpretação fantasista das verdades, da natureza e do homem. **O ponto de vista modificava-se mas o erro prevalecia. O génio lírico de Victor Hugo, que nos ofereceu obras-primas da língua [francesa], foi, contudo, um atraso no movimento científico do século.»**

E mais adiante acrescenta:

«Não se calcula, hoje, com que violência e nojo eram acolhidas as audácias românticas de Victor Hugo. A juventude, a pouco e pouco, juntava-se a ele, mas a classe letrada e as mulheres, sobretudo, sem falar na burguesia pudibunda, assustavam-se e zangavam-se. Victor Hugo, no seu

prefácio da segunda edição de Han d'Island, defende-se, num tom de ironia, que nunca comeu um menino ao almoço nem ao jantar uma menina. A imprensa e o público gritavam contra a imoralidade. Falava-se, tal como hoje, do Marquês de Sade, de alcovas escancaradas, das imaginações sujas pelos quadros vergonhosos. Era nojento, monstruoso. O poeta era apresentado como um anticristo literário que trazia às letras francesas um abominável deserto.

Isto foi no passado. Olhem agora para o presente: Nesta mesma sala onde a peça Hernâni [de Victor Hugo] foi recebida com ondas de assobios, sala onde aliás só resistiu algumas noites no meio de tanto escândalo, um público novo aclama o mesmo drama, chorando ao ver coroar o busto de [Victor Hugo]. Esqueceram-se as cóleras e os insultos; já não se fala de fealdade, de imoralidade, de monstruosidade. Tudo é belo, tudo está bem, qualquer discussão demonstraria falta de tacto; é necessário ajoelhar. Durante dois dias, li nos jornais actos de fé e declarações de amor. As paixões políticas calam-se, a aclamação tornou-se universal. A França inteira saúda o triunfo de um dos seus mais gloriosos filhos.»

Mas Zola, no meio desta apoteose, não se ajoelha. . . .E não se cansa de afirmar que a fórmula lírica de Hugo é, sem dúvida, gloriosa mas ele afirma que, naquele mesmo momento, havia já quem sonhasse com a fórmula científica e naturalista.

. . .

Será que defendemos uma coisa muito diferente, quarenta anos passados, durante os quais todas as peças conhecidas de Hugo foram repostas?...

Zola continua preocupado, e com razão, desconfiando que o enorme sucesso dos seus livros haveria de forçar à sua adaptação ao teatro, adaptando a peças certos dos seus romances. Relativamente a isso, Zola levanta algumas questões contra a opinião de alguns críticos: admite que esses dramas não valem literariamente grande coisa. Então, pergunta: porque será que eles têm tanto êxito se são a negação dos princípios dos defensores da peça bem feita? [As suas peças adaptadas] são quase sempre peças atulhadas de episódios e todos os alinhavos ficam à vista. Mas têm centenas de representações, sendo, portanto, uma força em si mesmas!

É que, na hora de transição que se atravessa, essas peças lançam para o palco alguma da vida do romance naturalista e são, quase sempre, tão novas e ousadas quanto as situações que mostram. O público está preparado para elas e espera por elas, depois da larga difusão que tiveram as grandes tiragens do romance.

...

C - A Interpretação e a Encenação

18 de Agosto

Ao mesmo tempo que [pesquisava sobre literatura], Zola fazia pesquisa idêntica sobre a encenação e a interpretação.

Fala dos concursos do Conservatório, que ele acompanhava na sua qualidade de crítico literário, e já constata a sua mediocridade e ausência de método de ensino. Encontramos nos seus escritos aquilo que ainda hoje repetimos.

«É certo que esta educação oficial do Conservatório se enquadra na ordem rotineira do nosso espírito francês. O nome do edifício onde essa educação é ministrada, o Conservatório, chega para indicar que se trata de conservar as tradições, de ensinar uma arte hierática com receitas imutáveis; tal gesto significa uma determinada coisa e não deve ser mudado. Quando o indivíduo não é completamente idiota e tem um certo arcaísmo físico, pode fazer-se dele um actor, as mais das vezes mediocre, mas com serventia. Não podemos esperar que os professores saiam desta rotina. O ensino que ministram assenta em princípios que se podem aplicar ao indivíduo médio. E não é, como se diz com muita injustiça, que esses mestres não sejam por vezes artistas de génio, porque, pode ser-se, e a experiência prova-o, um professor maravilhoso e um intérprete mediano mas é o espírito que é funesto. Esses professores, recrutados exclusivamente de entre os actores da Comédie-Française, cujo repertório os mantém sempre afastados do espírito moderno e das fórmulas modernas, eles estão quase sempre inaptos a ensinar uma arte viva e contemporânea para a qual os alunos deviam estar a ser preparados. Evidentemente, o estudo dos clássicos é a base da interpretação e seria muito bom que uma das duas cadeiras lhes fosse especialmente consagrada. Porém, os nossos teatros públicos acolhem apenas dois ou três alunos premiados em cada ano, e o grosso dos alunos está destinado a fazer a sua carreira noutro lado. Seria lógico e profícuo que os lugares de professor das outras cadeiras fossem reservados a artistas não oficiais que ensinassem aos estudantes o gosto e a tarefa de representar no estilo moderno.»

E Zola continua:

«O ensino no Conservatório é quase inexistente. Ouve-se: «Olha! Uma

viola! Com todas as expressões possíveis e imaginárias: espanto, medo, admiração, indiferença. O nosso repertório clássico é a única base desta doutrina. Treinam-se os alunos, a partir de tipos conhecidos, regulando-se, previamente, cada palavra que têm de dizer a uma inflexão consagrada, que lhe seringam aos ouvidos durante meses. Imagina-se a influência que tal exercício pode ter nos jovens cérebros. E o mal não seria muito grande se as lições se baseassem na verdade, mas a única autoridade disponível é a tradição. As lições chegam a produzir dupla personalidade nos alunos, dando-lhes uma atitude e voz pessoais na sua vida e, no teatro, uma atitude e voz de convenção. É preciso ter escrito uma peça e tê-la visto ensaiar para conhecer actores que consentem em representar simplesmente coisas simples, sentindo e retratando a verdade sem a estragar com efeitos odiosos que o público aplaude há dois séculos.

A teoria do Conservatório consiste em que se não deve falar nos palcos como se fala na vida quotidiana. Ainda não chegou lá a ideia que a antiga retórica teatral perdeu força com o desaparecimento do género sério e que desapareceu da cena contemporânea.»

Zola cita Geoffroy, do Théâtre do Palais-Royal, um grande actor que interpretou o papel de Tio Poirier, e constata que o poder do actor sobre o público reside na sua naturalidade. O actor prende o público porque fala no palco como fala em casa. Afirma ainda, o que vemos com frequência, que os aplausos, numa obra de observação, são sempre originados por um tom de verdade que dá às palavras o valor que elas devem ter. **Sim, há uma língua de teatro, feita de clichés, de banalidades vibrantes e de palavras vazias, em suma, toda a retórica dos dramas antigos que hoje nos faz sor-**

rir. E apesar do respeito que temos ainda pelas obras de Augier e de Dumas, não é verdade que, de há alguns anos a esta parte, a língua falada das suas personagens é uma das causas principais pela qual este repertório se revela cada vez mais ultrapassado?

Zola analisa três actrizes célebres da época: [Aimée] Desclée, [Rosélie] Rousseil e [Anaïs] Fargueil. **É a Desclée que ele atribui a palma, afirmando que a sua morte prematura [?-1870] privou a escola nova da intérprete sonhada.** Parecia não ter frequentado qualquer escola, com a sua personalidade sem artifício de atitude ou de dicção. Podia-se dizer, acrescenta Zola, *«que ninguém a substituiu e que o público «não tem dúvida quanto à dificuldade sentida actualmente por qualquer dramaturgo para encontrar uma intérprete a seu gosto, numa peça moderna que exige uma inteligência do tempo em que vivemos. Os encenadores dizem: Já não há artistas! Mas o que é mais verdadeiro e mais triste ainda é que há artistas mas estes artistas já não têm a paixão do movimento actual. Não são feitos para as obras que estão a surgir. O nosso movimento naturalista, numa palavra, ainda não pariu os seus Frédérick e os seus Durval.»*

...

Sobre a Encenação

«Quero [agora] falar», escreve Zola, «do movimento naturalista que se aplica, no teatro, somente nos cenários e acessórios. Sabemos que há duas posições totalmente contrárias sobre o assunto: uns querem que mantenhamos a nudez dos cenários clássicos; os outros exigem uma

reprodução exacta do meio, por muito complicado que seja. Eu partilho, é claro, a opinião dos últimos.

Como não sentir o interesse que um cenário acrescenta à acção? E como os actores ficam à vontade, como aí vivem plenamente a vida que têm de viver! É a intimidade, um lugar natural e acolhedor. Eu sei que para se gostar é necessário gostar de ver os actores viver a peça e não representar a peça. E nisto se resume uma fórmula totalmente nova.

. . . Tanto não podemos voltar aos cartazes de Shakespeare como não podemos reviver o século XVI.»

Vejam, continua Zola, como o cenário abstracto do século XVII corresponde à literatura dramática do seu tempo. O meio ambiente ainda não é importante. Dá a ideia que a personagem anda no ar, afastada dos objectos exteriores. Sem influência nenhuma. A personagem mantém-se no estádio de tipo, um simples mecanismo cerebral. **O teatro dessa época usa o homem psicológico e ignora o homem fisiológico.** Nessas condições, o cenário é inútil. Não importa o lugar onde o drama se desenrola, já que não tem qualquer impacto sobre a personagem.

Vejam o exemplo, do Harpagon de Molière. Harpagon é um tipo, uma abstracção da avareza. Molière não sonhou pintar um avaro específico, um indivíduo determinado por circunstâncias particulares. Ele pintou a avareza afastando-a até das suas circunstâncias exteriores, não nos ocultando só a casa do avaro: ele limita-se a deixá-lo falar e agir. Vejam agora o tio Grandet, de Balzac: estamos, imediatamente, diante de um avaro, um indivíduo que se desenvolveu num meio especial, e Balzac teve de o pintar no seu meio, obtendo não uma abstracção filosófica com as suas causas e resultados, mas toda a doença humana e social. Eis, confrontadas, as concepções literárias do século XVIII e do século XIX.

A verdade dos cenários, dos figurinos, foi-se impondo pouco a pouco até na própria escrita dramática.»

...

«Mas, no fundo», assinala o crítico [Zola], continuamos a encontrar a tradição de majestade, de representação solene. Alguns actores franceses a representar parecem padres a oficiar. Não conseguem subir a um palco sem se julgarem logo sobre um pedestal para onde toda a terra olha. E assumem poses e saem imediatamente da vida para entrar no ramerame do teatro naqueles seus gestos falsos e forçados que fariam partir de rir [se estivessem] na rua. As entradas em cena são acompanhadas de um bater de calcanhar para anunciar e marcar bem a personagem. Os efeitos são constantes e para além do verosímil, com a única intenção de ocupar toda a cena e puxar os aplausos. Ele são jogos fisionómicos para o público, podes de galã, a coxa esticada, a cabeça de lado, mantida numa posição favorável. Não andam, não falam, não tosseem como na vida. Vê-se que estão a representar e o que o esforço que fazem é para serem diferentes das pessoas de maneira a espantar os burgueses.»

Mas ai! Nada disto mudou. Ainda vemos estas entradas e saídas *«as mais das vezes contra o mínimo bom senso, demasiado lentas ou em correria, realizadas de maneira a fornecer ao actor um efeito mais.»*

. . . Zola disse em tempos: *«As nossas personagens modernas com individualidade e agindo sob o império de influências do que as rodeia, vivendo a nossa vida no palco, sentam-se e por isso precisam de cadeiras, escrevem, necessitando de mesas, vestem-se, comem, aquecem-se, e por isso precisam de um mobiliário completo. Por outro lado, nós estudamos todas as sociedades, as nossas peças levam-nos a todos os meios imagináveis, devendo os quadros mais variados desfilar sobre o palco. Esta é uma necessidade da nossa fórmula dramática actual.»*

. . .

«O Senhor Sarcey tem razão quando reprova a magnificência com que se encenam tragédias antigas: é não conhecer o seu verdadeiro enquadramento. Todo o cenário acrescentado a uma obra literária, como um ballet, só para tapar buracos, é um expediente horroroso. Pelo contrário, é caso para aplaudir quando os cenários se impõem como o meio necessário à obra, aquele sem o qual ela ficaria incompleta. . . .»

Zola fala também do figurino de teatro. Analisa as diferentes fases por que passou [o figurino de teatro] no decurso das quais se nota uma evolução constante no sentido da verdade e um progresso ligados ambos a idêntico esforço na interpretação e na decoração. Traça o historial do figurino desde a encenação em compartimentos dos mistérios [medievais], passando pela encenação menos ingénua dos clássicos, até às representações modernas. Desde a sua origem, o que domina o vestuário dos actores é a necessidade de riqueza, sem preocupação de bom senso e de exactidão. O vestuário romano e os acomodamentos mitológicos são copiados, do estilo Luís XIV, nos ballets e nos carrosséis. Foi com isto que se criaram as obras-primas de Racine e de Corneille: Horace apunhalava Camille em luvas brancas e só Molière se começa a preocupar um pouco com a verosimilhança, ainda que os actores fossem muitas vezes paramentados com fatos soberbos oferecidos pelos senhores. . . . [O actor] Talma dará o golpe de morte à convenção com os seus fatos e armas copiados fielmente dos modelos antigos. . . .

Zola admite que, na época em que escreve, se foi, pouco a

pouco, adquirindo uma certa exactidão no figurino histórico. Ainda se vêem bastantes anacronismos barrocos e fantasias inexplicáveis, mas o progresso está em marcha. Nas peças modernas em cena há um quarto de século, é preciso vestir-se bem, em estilo verdadeiro, isto é, segundo a moda do momento, mas a vaidade das mulheres ainda mantém a inverosimilhança e a fantasia em comédias que exigem simplicidade. É impossível elas aceitarem vestir-se de operária pobre ou usar um vestido mais simples. Aliás, o gosto do público é cúmplice destes absurdos. . . . As espectadoras interessam-se mais pelos vestidos do que pela peça. Para atraí-las, há sempre no espectáculo um quadro que favoriza este luxo. As nossas actrizes, na cena, vestem-se, a qualquer hora do dia, como nas gravuras de moda. Mesmo quando se trata de personagens pobres ou de poucos meios, é necessário a todo o custo vestidos caros. As burguesas de província aparecem vestidas como duquesas, e a intérprete exige pelo menos um vestido por acto.

. . .

Será que compreendemos, agora, quanto Emile Zola falou do seu tempo, e com que magnífica clarividência estimulou a futura geração de dramaturgos para esta verdade e humanidade perseguidas, por tentativas, há séculos, por todas as escolas literárias?

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Carta a Mounet-Sully (1876) | 4 |
| Conferência de Buenos Aires (1903) | 6 |
| Menina Júlia (1921) | 21 |
| Stanislavski [Teatro de Arte de Moscovo, Paris, 1922]... .. | 27 |
| Émile Zola e o Teatro (1924) | 31 |