

O Naturalismo nos palcos brasileiros: uma ideia fora do lugar

Priscilla Vicente Ferreira (UEPB) ¹

Resumo:

Em razão das várias restrições atribuídas ao Naturalismo literário por parte da crítica tradicional brasileira, algumas tentativas de dramatização de romances de cunho naturalista, ainda no século XIX, tiveram pouco êxito. Igualmente, trabalhos de dramaturgos que seguiam a nova tendência eram, geralmente, substituídos pelo melodrama burguês e pelo teatro musicado, cujos moldes atendiam às preferências do público. Esta não aceitação por parte da crítica e do público deu à estética naturalista um lugar de margem, caracterizando-a, conforme Iná Camargo Costa (s/d [b]), como uma ideia fora do lugar. Diante disso e com vistas a uma discussão sobre a incompreensão das tendências naturalistas no teatro, proposição levantada por Costa, este trabalho procura fazer um levantamento sobre as tentativas da estética desde a primeira encenação d' *O Primo Basílio*, em 1878, até a sua influência no teatro moderno, notadamente nas primeiras representações encenadas no Teatro de Arena, em São Paulo.

Palavras-chave: Naturalismo, crítica tradicional, teatro brasileiro

Introdução

Para grande parte dos estudiosos de dramaturgia brasileira, não houve Naturalismo em nosso teatro. Isso se deu pela rejeição da estética tanto por parte da crítica tradicional quanto pelo público, que preferia o teatro musicado e as peças bem-feitas do drama burguês. A primeira tentativa de introduzir o Naturalismo teatral em cenário brasileiro se deu com a adaptação de **O Primo Basílio**, em 1878, assinada por Cardoso Mendes, pouco depois da chegada da primeira edição do romance em terras brasileiras. Algumas das restrições atribuídas à peça, como a presença de quadros sem utilidade e ausentes no livro, diálogos indiferentes à ação e quadros sem encadeamento lógico, a impossibilidade da dramatização do romance também foi apontada. Essa deslealdade literária unida à censura da temática dos casos de alcova fez com que a adaptação permanecesse em cartaz por apenas meia dúzia de representações, marcando, assim, o início da insatisfação da crítica tradicional às tentativas do drama naturalista no Brasil.

Em 1880 e 1881, foram encenadas adaptações de **Thérèse Raquin**, **Nana** e **L'Assommoir**. O argumento sobre a impossibilidade de transposição do enredo romanesco ao drama permaneceu, e, além dele, a recorrência necessária aos recursos convencionais do drama antigo, bem como alterações de enredo e do caráter das personagens. Não obstante tais críticas, as encenações receberam elogios pela atuação dos atores e pela verossimilhança dos cenários e dos figurinos, e foram responsáveis pela popularização das ideias de Zola no Brasil, assim como o conhecimento de seus romances, que começaram a chegar às livrarias do Rio de Janeiro. A partir daí, surgiram debates acalorados entre os críticos sobre o método naturalista em literatura (FARIA, 2001).

1. Aluísio Azevedo e a tentativa de mudança no drama brasileiro

O primeiro autor a introduzir uma obra brasileira no teatro foi Aluísio Azevedo. Na época em que escrevia **O Mulato**, em 1881, Aluísio propôs melhorias para o teatro, em São Luís, e sua intenção era formular um teatro “realista”, que se opunha aos ideais do drama romântico, para educar o público, que deveria estar atento às mudanças de seu tempo, além de formar bons atores maranhenses. Seus interesses, porém, foram barrados pelos da burguesia e do clero, afetando diretamente sua intenção em construir um novo teatro. Para Aluísio, o teatro deveria ser um lugar de debates para questões sociais e o dramaturgo deveria ser, portanto, um crítico da sociedade. Suas primeiras experiências com o drama deram-se em parceria com o irmão Artur Azevedo e o amigo Emílio Rouède; porém, a maioria de suas criações não se enquadrava no estilo naturalista. Em 1884, assinou a adaptação, não publicada, d’**O Mulato**, peça em três atos, atraído, talvez, pela polêmica desencadeada na publicação do romance, em São Luís (FARIA, 2001).

A representação d’**O Mulato** levou ao teatro fluminense temas embasados na escravidão, no abolicionismo e na hipocrisia do clero. O drama do mulato Raimundo foi encenado exatamente em uma época na qual as ideias abolicionistas estavam em voga, adquirindo, assim, uma conotação política. Segundo a crítica, a adaptação seguiu bem os preceitos naturalistas, embora tivesse lançado mão de alguns recursos românticos, e havia conservado muitos aspectos do romance, o que lhe garantiu sucesso na estreia. O erro, apontado pela crítica tradicional dos principais jornais do Rio de Janeiro, deteve-se nas “cenas de alcova”, relacionadas à personagem Ana Rosa, famosa histórica da literatura brasileira, e na dramatização do corriqueiro, entediante ao público. Essa opinião foi refutada por Adolfo Caminha, defensor do Naturalismo, que caracterizou o espetáculo como um “drama de costumes nacionais, verdadeiro e bem arquitetado” (apud FARIA, 2001, p. 223). **O Mulato** subiu aos palcos, porém, seis vezes, sendo substituída pela montagem d’**O Conde de Monte Cristo**, baseada na obra de Alexandre Dumas (FARIA, 2001), o que demonstrava, assim, a vitória do melodrama romântico sobre a tendência naturalista, na disputa pelo gosto do público.

A próxima tentativa de Aluísio em levar o método naturalista ao teatro se deu com **O Caboclo**, em 1886, criada em parceria com Rouède. O drama em três atos tinha como cenário uma fábrica de cigarros, cujo dono, Vírgílio, e seu afilhado, o caboclo Luís, tinham obsessão pelo teatro. A fábrica era o espaço de encenação e seus operários, as personagens. Os tons naturalistas apontados pela crítica estavam na representação do meio e no temperamento violento do caboclo, que, durante a representação de **Otelo**, estrangula a esposa, após constatar sua infidelidade. O número de representações d’**O Caboclo** resumiu-se a doze, embora a crítica tenha sido, em sua

maioria, favorável ao espetáculo. Sua última tentativa deu-se com **Em flagrante**, escrita em parceria com Rouède e encenada em 1890, que, segundo os críticos, respondeu bem aos moldes naturalistas, em razão da construção das personagens. Todavia, como de costume, houve comentários desfavoráveis acerca de seu texto e encenação, bem como a insistência da ineficácia no Naturalismo nos palcos. Após seis representações **Em flagrante** saiu de cartaz, marcando a última tentativa de Aluísio Azevedo em mudar o cenário teatral brasileiro (FARIA, 2001a).

Consciente da rejeição não só dos críticos convencionais, mas, também, do público, que preferia o teatro musicado e as comédias de costumes, Aluísio Azevedo afirmara que o teatro brasileiro, pautado unicamente nos moldes do teatro francês, estava fadado às encenações burlescas das operetas e dos *vaudevilles*, corroborando, assim, a opinião de Machado de Assis, já retratada anos antes, em “Instinto de Nacionalidade”.

2. Antoine e o Teatro Livre versus o teatro musicado

Em estada de quase um mês no Brasil, Antoine trouxe aos palcos alguns nomes do drama naturalista, como Zola e Ibsen. Como de praxe, houve, por parte da crítica, as mesmas rejeições acerca das propostas da estética, bem como os mesmos elogios quanto à encenação natural dos atores e a representação verossímil de cenários e figurinos. Em resposta às críticas desfavoráveis, Antoine atacou a posição tradicionalista de Artur Azevedo, à altura, nosso maior crítico e dramaturgo, que, diferente de seu irmão, não acreditava no Naturalismo cênico, em função de sua admiração pelo efeito concatenado da peça bem-feita.

O Naturalismo, assim, foi um capítulo quase inexistente no âmbito teatral brasileiro. A impossibilidade do método ficou clara perante o número de representações de peças de cunho naturalista, no período em que o zolaísmo chegou ao Brasil. Algumas peças, com razoável bilheteria a princípio, foram aos palcos brasileiros pouquíssimas vezes, impedidas pelo descontentamento do público, interessado no teatro ligeiro, “mais forte do que as tendências estéticas da moda européia” (VENEZIANO, 2006). Do mesmo modo, a falta de um modelo prático de drama naturalista enfraqueceu os princípios do método, ocasionando sua condenação nos palcos, por parte dos críticos. O que o Naturalismo defendia, no teatro, foi substituído, então, pela sátira social, inofensiva às classes dominantes e sem maiores discussões morais ou políticas, representadas nas revistas de ano, nas operetas e nas comédias de costumes, escritas, em grande parte, por Artur Azevedo.

3. O drama moderno e o Naturalismo revisitado: Augusto Boal e o Teatro de Arena

A partir da segunda metade do século XX, o cenário teatral brasileiro procurou adaptar aos palcos as necessidades atuais do meio contemporâneo, levando à cena a problemática social, política e econômica da época. No Teatro Brasileiro de Comédia, foi encenada, em 1951, a peça de Maxim Gorki, **Ralé**, que trazia em seu enredo a história de moradores pobres de um albergue, explorados pelo senhorio, poucos anos antes da Revolução Russa, marcando seu conteúdo evidentemente anticapitalista. Apoiados na montagem de Stanislavski, que, junto com seus atores, observou *in loco* o comportamento dos albergados, Flaminio Bolinni e Tulio Costa, diretor e cenógrafo, respectivamente, conseguiram dar à representação, à cenografia, à iluminação e ao figurino, a verossimilhança necessária para retratar a degradação do espaço onde se desenvolve a ação, garantindo, assim, a aclamação por parte dos críticos.

Até então, conforme Iná Camargo Costa (s/d [a]), a crítica não havia se dado conta dos traços naturalistas presentes em **Ralé**, uma vez que é a partir das atividades do Teatro de Arena, em São Paulo, que a retomada da estética é percebida. O Arena, fundado em 1953 e idealizado por artistas comprometidos com o teatro social e político, assemelhava-se ao Teatro Livre de Antoine, cuja vontade de romper com as normas do drama tradicional lhe fizeram lançar mão de uma tentativa de teatro amador, não sujeito, portanto, às leis da censura (COSTA, 2001). Diferenciava-se do TBC por ser constituído exclusivamente por trabalhadores, sem investimento capitalista, e teve Augusto Boal como o primeiro dramaturgo brasileiro a levar para o seu palco as tendências naturalistas. Altamente influenciado pelo naturalismo americano – modificado e subjetivado, como afirma Boal – e por Stanislavski, a mudança no cenário teatral brasileiro, iniciou-se, portanto, em 1956, com a montagem de **Ratos e Homens**, de Steinbeck, cuja temática versa sobre a luta de classes e a solidariedade entre trabalhadores.

Em 1957, Boal dirigiu **Juno e o Pavão**, de Sean O’Casey, dramaturgo do Abbey Theatre, o Teatro Livre da Irlanda. Assim como Antoine, O’Casey era um homem simples, sindicalista, e pretendia dar ao drama irlandês o tom das lutas de classe. Em **Juno e o Pavão**, retratam-se os trabalhadores de Dublin em meio às lutas nacionalistas do IRA. A encenação não obteve muito sucesso, tendo em vista que a crítica convencional acusou a peça, assim como todo o repertório de O’Casey, de mera junção de recortes da vida, resultando no comprometimento do enredo. Crítica idêntica à feita por Artur Azevedo às peças de Ibsen, à altura de suas encenações dirigidas por Antoine, em sua passagem pelo Brasil, ainda no fim do século XIX.

Outra tentativa de Boal foi com **A mulher do outro**, de Sidney Howard, em 1958, uma comédia de humor negro com traços naturalistas, sem registros relevantes sobre a montagem,

segundo Costa (s/d). No mesmo ano, José Renato leva aos palcos **Eles não usam Black-tie**, de Guarnieri. O espetáculo dá início à fase naturalista do teatro moderno brasileiro, e, por mais de um ano em cartaz, a peça garantiu ao Arena, já quase de portas fechadas, uma saída econômica, assinalando, na história do drama brasileiro, “tanto no plano do conteúdo quanto no da forma, os principais problemas enfrentados pelo naturalismo” (COSTA, s/d [a], n/p). Ainda em 58, Augusto Boal dá início ao Seminário de Dramaturgia, direcionado à leitura e interpretação de peças teatrais por alguns dos membros do Arena. As discussões, além da finalidade dramaturgica, versavam sobre o cenário político e econômico brasileiro da época. Aqui, vale salientar a posição de Iná Camargo Costa (s/d) sobre a democratização dos meios de produção, defendida pelo socialismo. Para ela, a cultura é, igualmente, uma esfera atingida pela democratização, uma vez que, segundo os preceitos marxistas, não há a separação entre os planos cultural e político.

Instaurado o naturalismo no teatro moderno, não demorou muito para que suas propostas fossem repaginadas pelas do teatro épico de Brecht, e das ideias comunistas difundidas pelo Centro Popular de Cultura, o CPC, vinculado à UNE. A primeira encenação nos moldes do teatro épico foi **Revolução da América do Sul**, de Boal, em 1960, sugerindo recursos de distanciamento típicos do teatro brechtiano, que “incorpora a luta de classes como pressuposto e, nela, o ponto de vista e os interesses dos trabalhadores” (COSTA, s/d [a], n/p), afirmando, assim, sua ligação dialética com o naturalismo francês e alemão. Em 64, porém, os experimentos estéticos do Arena foram limitados pela Ditadura, levando o teatro a lançar mão do chamado sistema coringa, alterando o foco temático para driblar a censura militar. Em 72, após a saída de Guarnieri e a prisão de Boal, o Arena é fechado.

4. Um Naturalismo incompreendido

Feito um breve panorama das tendências naturalistas nos palcos brasileiros até as encenações do Teatro de Arena, podemos perceber a incompreensão atribuída à estética por parte da crítica tradicional, desde as primeiras tentativas, no século XIX, até os dias atuais. O Naturalismo em literatura, tanto no romance quanto no drama, é, como bem aponta a autora, (pouco) discutido e explicado exatamente pelos críticos contrários às suas proposições. Usualmente visto como um apêndice do Realismo, ao Naturalismo coube um lugar de margem, se comparado às demais escolas literárias: uma ideia fora do lugar. Todavia, no teatro, em especial, a proposta de rompimento com as formas tradicionais do drama pode ser entendida como uma primeira iniciativa de vanguarda, tendo em vista que os moldes das peças bem-feitas já não atendiam aos temas naturalistas, voltados à representação da luta de classes e dos estudos de temperamento: era, já no século XIX, o anúncio

da ‘crise’ do drama, tema discutido na modernidade por Peter Szondi. Em razão disso, Iná Camargo Costa corrobora a teoria de Raymond Williams (2011), que vê o Naturalismo como um primeiro capítulo do teatro moderno. Para ambos, a rejeição da estética, tanto por parte da crítica quanto pelos novos movimentos dramáticos, torna-se infundada uma vez que grande parte das produções continua a ter traços (evidentes ou sutis) naturalistas.

A incompreensão mencionada por Costa dá-se, com os levantamentos apontados, por dois motivos aparentes: (1) já no século XIX, o Naturalismo, para além de suas características pautadas no cientificismo e na ciência, procurava uma conscientização do público sobre os aspectos políticos, econômicos e sociais de sua época. Particularmente, no teatro, notamos isso com Aluísio Azevedo, que procurou levar ao público as mudanças ocorridas em sua época, uma vez que achava que a veiculação dessa conscientização teria sucesso pelo teatro; a preferência pelo teatro musicado e leve nos faz crer no que Machado de Assis afirma à altura das primeiras manifestações do movimento zoliano no Brasil: o público não estava interessado nos problemas ocorridos na sociedade; (2) o Arena, para além das manifestações estéticas de seu teatro político, observadas nas inovações do palco e na forma de encenar, aproximou-se do público não só pela proximidade ocorrida durante as encenações, mas, também, pela identificação. Feito por trabalhadores para trabalhadores, os temas buscados para suas produções eram reconhecidos pelos que as assistiam, gerando, assim, um sentimento coletivo de uma necessidade de luta e nacionalidade. Os temas ditos naturalistas, como a representação de um povo real, notadamente, pertencente às classes mais baixas, desdobraram-se nas tentativas do teatro épico por Boal, em seu teatro do oprimido, desenvolvido já em 1970, e destinado à mobilização do público. Igualmente, a voz da luta de classes teve lugar nas manifestações das apresentações públicas do Centro Cultural de Cultura-UNE, organizadas por artistas, estudantes e intelectuais, dentre eles, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, que, em meio às necessidades de mudança social, procuravam modificar o cenário social brasileiro através de ações culturais que conscientizassem a classe trabalhadora.

Conclusão

Como se vê, ao Naturalismo, seja o baseado nos moldes franceses, seja o revisitado, com um tom subjetivo dado às personagens, que passam a ter ciência de sua condição social, cabe uma posição mais central na história da literatura brasileira. A necessidade de uma reinterpretação dos dramas com tendências naturalistas torna-se necessária, para que os conceitos atribuídos à estética proposta por Zola sejam, enfim, redefinidos.

Referências Bibliográficas

- COSTA, Iná Camargo. Teatro político no Brasil. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 24: 113-120, 2001.
_____. **O momento Boal**. Disponível em:
<http://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/07/o_momento_boa_inaccosta.pdf>. Acesso em: Set. 2012.
- _____. **Teatro de arena, Marco zero**. Disponível em:
<http://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/06/inacamargo_arenatxt.pdf>. Acesso em: Set. 2012. (a)
- _____. **O teatro de grupo e alguns antepassados**. Disponível em: <
http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/ina_camargo.pdf>. Acesso em: Set. 2012. (b)
- FARIA, João Roberto. **Idéias Teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: FAPESP, 2001.
- VENEZIANO, Neide. Teatro de revista no compasso da história: conexões imediatas e atuais. In: MALUF, Sheila D.; AQUINO, Ricardo Bigi. **Dramaturgia em cena**. Maceió: Salvador: EDUFAL/EDUFBA, p. 261-272.
- WILLIAMS, Raymond. O teatro como um fórum político. In: _____. **Política do Modernismo**: contra os novos conformistas. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

i Priscilla Vicente FERREIRA, Ma.
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)
priscillavf_25@hotmail.com