

# A Recepção de Zola e do Naturalismo nos Palcos Brasileiros

*João Roberto Faria*



Texto disponível em [www.iea.usp.br/artigos](http://www.iea.usp.br/artigos)

As opiniões aqui expressas são de inteira responsabilidade do autor, não refletindo necessariamente as posições do IEA/USP.

# A Recepção de Zola e do Naturalismo nos Palcos Brasileiros

João Roberto Faria<sup>1</sup>

## A INTRODUÇÃO DO NATURALISMO NO BRASIL

Foi por meio de Eça de Queirós, não de Émile Zola, que os brasileiros entraram em contato com o naturalismo. É claro que numa pequena roda de intelectuais o escritor francês já era conhecido entre nós. Mas foi a publicação de *O primo Basílio*, em 1878, que desencadeou a primeira discussão importante em nossa imprensa sobre o novo movimento literário. Como se sabe, até mesmo Machado de Assis envolveu-se na contenda, escrevendo dois artigos nos quais desferiu críticas contundentes ao romance e à filiação naturalista de seu autor.

Nos meses de abril, maio e junho de 1878, *O primo Basílio* foi um dos assuntos prediletos da imprensa do Rio de Janeiro. E ao lado dos artigos sérios, surgiram os inevitáveis poemets satíricos, cartas de leitores, pequenas paródias e charges nos jornais humorísticos. Tudo ajudava na divulgação do livro, inclusive – ou principalmente – as críticas contrárias, que condenavam as suas passagens mais picantes e escandalosas. A cada acusação de imoralidade, no entanto, multiplicavam-se os leitores, curiosos para conferir o que se dizia nos jornais.

Nesse contexto, o ator e empresário teatral Furtado Coelho encomendou uma adaptação teatral do romance, que, feita às pressas, não obteve o sucesso esperado, mas contribuiu para manter aceso o debate, cujas conseqüências imediatas foram a divulgação do naturalismo no Brasil e o interesse crescente pela obra de Émile Zola, considerado o mestre de Eça de Queirós. Já em 1879 as livrarias do Rio de Janeiro tinham à venda os romances *L'assommoir*, *Thérèse Raquin*, *Le ventre de Paris*, *La faute de l'Abée Mouret* e *Nana* (cf. Mérian, 1988:187).

---

<sup>1</sup> Professor de Literatura Brasileira na FFLCH/USP

## THÉRÈSE RAQUIN

O sucesso de Zola como romancista não poderia deixar de repercutir no teatro. Em junho de 1880, o ator e empresário Furtado Coelho, sempre à procura de novidades, e agora à frente do Teatro Lucinda, manda anunciar nos jornais o espetáculo do dia 26: *Teresa Raquin*, “a mais notável peça do célebre escritor Emílio Zola, chefe da escola naturalista, tradução do distinto poeta Carlos Ferreira”. Nessa altura, o nome de Zola e o movimento literário que lidera já são bem mais conhecidos em nosso meio intelectual. E *Teresa Raquin* faz relativo sucesso no Teatro Lucinda, atingindo doze representações seguidas e algumas outras nos meses seguintes. Claro que em termos de bilheteria esse número era pequeno, se comparado com certas operetas ou peças aparatosas, que chegavam por vezes a uma centena de representações. Mas o caminho para outras obras de cunho naturalista estava aberto.

Foi o próprio Zola quem adaptou o romance *Thérèse Raquin* para o teatro, em 1873. A encenação em Paris, no entanto, resultou num enorme fracasso, frustrando os planos do escritor, que pretendia alargar o raio de ação do movimento naturalista. No prefácio que escreveu para a peça, ele deixou claro que foi movido pela “vontade de ajudar no teatro o enorme movimento de verdade e de ciência experimental que desde o século passado se propaga e cresce em todos os atos da inteligência humana”(Zola, 1878: 5). A seu ver, o movimento naturalista logo se imporia ao teatro, acabando com as velhas convenções que impediam o drama de se tornar um documento da realidade. *Thérèse Raquin* fora uma primeira tentativa, já trazendo em seu bojo uma série de inovações: “a ação não estava mais em uma história qualquer, mas nos combates interiores dos personagens; não havia mais uma lógica de fatos, mas uma lógica de sensações e de sentimentos; e o desenlace tornava-se um resultado aritmético do problema posto em cena” (Zola, 1878: 10).

Nem os críticos nem o público aceitaram as novidades. O desejo de introduzir a realidade no teatro e fazer da cena o espelho fiel da vida não se realizou com *Thérèse Raquin*, drama sombrio que reproduz com poucas alterações a trama do romance, centrada no assassinato de Camille pela esposa Thérèse e seu amante Laurent.

No Brasil, Furtado Coelho não levou em conta o fracasso da encenação francesa e montou *Thérèse Raquin* com capricho, apostando certamente que uma peça de Zola despertaria a curiosidade do público. Os elogios à montagem, ao seu desempenho e ao de Lucinda Simões foram praticamente unânimes. Um folhetinista que não gostou da peça chegou a afirmar que a boa receptividade junto ao público era mérito exclusivo da encenação.

O realismo do cenário e principalmente da caracterização dos personagens também não passou despercebido. O folhetinista anônimo do jornal *Pena e Lápis* observou, no dia 3 de julho de 1880, que Lucinda Simões “compreendeu o papel de Teresa... compreendeu demais talvez, porque chega a repugnar aos espectadores, principalmente àqueles que a conhecem como modelo de distinção, espírito e elegante reserva”. Em suas memórias, a atriz conta como compôs a personagem adúltera e assassina: “Fui para o camarim ao começar a sinfonia e atendendo ao gênero do papel, não me arranjei. Desarranjei-me. Ajeitei desgraciosamente o cabelo, carregando a fisionomia pelo penteado, sem auxílio de pintura” (Simões, 1922: 138).

Nos principais jornais do Rio de Janeiro, os comentários foram em geral mais favoráveis à montagem da peça do que ao texto de Zola. O naturalismo era evidentemente um movimento literário novo e ousado, que escandalizava muita gente com seus temas, situações, personagens e linguagem mais solta. No dia 28 de junho, dois dias depois da estréia de *Thérèse Raquin*, podia-se ler na seção “Gazetilha” do *Jornal do Comércio* que os romances naturalistas “tornaram-se um perigo no seio das famílias” e que adaptá-los ao teatro significava trazer para a cena “essa literatura bastarda que nada respeita, que desce à linguagem dos prostíbulos e abre-lhes as portas para que os transeuntes possam ver a gangrena que corrói a classe mais abjeta”. Nesse mesmo dia, na seção “Teatros E...” da *Gazeta de Notícias*, a peça de Zola era comentada com razoável simpatia. Não faltaram elogios aos dois primeiros atos e toda a segunda parte do terceiro ato foi considerada “excelente”. A observação mais rica do articulista dizia respeito ao desempenho de Lucinda Simões, que fez vibrar “a corda propriamente realista” do espetáculo. Gostassem ou não os críticos, o drama realista só poderia ser representado como o fez a atriz: “Nem respiração ofegante nos momentos solenes, nem voz entrecortada por soluços a compasso, nada do que ficou da tradição do antigo dramalhão para os grandes lances; simplesmente a expressão do sentimento na voz, no rosto, no gesto, sentimento que se transmite ao espectador, sem que o artista o previna com uma pausa que quer dizer: - aí vai cena comovente”.

Entre os comentários suscitados pela peça, merece destaque o que foi publicado sem assinatura no “Folhetim” da *Gazeta de Notícias* de 1º de julho. Seu ponto de partida para fazer restrições à peça é a incoerência de Zola, que teria sido naturalista apenas nos dois primeiros atos, servindo-se nos outros de convenções e *ficelles* dos velhos dramalhões. O folhetinista tem razão. No terceiro ato, na noite de núpcias de Thérèse e Laurent, o retrato de Camille na alcova não só é um contrasenso como um recurso fácil para o recrudescimento do remorso que corrói a alma dos dois personagens. A entrada de Madame Raquin no exato momento em que

Laurent lembra a Thérèse que provocaram a queda de Camille no rio Sena é cena típica das velhas peças condenadas por Zola. E que dizer do desfecho, no qual Madame Raquin, que ficara parálitica e muda ao saber do crime, se levanta e acusa os assassinos de seu filho?

*Thérèse Raquin* “não é um mau drama”, diz o folhetinista, mas também não é o novo drama naturalista, como queria o autor. O desafio enfrentado por Zola provinha das dificuldades de se transplantar para o teatro os processos narrativos do naturalismo. Assim, o romancista era visto como um “observador escrupuloso, que não perde o menor movimento, a quem não escapa a mais pequena minúcia, como se tivesse aplicado ao interior do homem um microscópio fiel, que lhe transmitisse as alterações por que ele passa, segundo as impressões que recebe”. Já no teatro os processos são outros. Não há necessidade de tantas observações, mesmo em se tratando de teatro realista, mas apenas daquelas necessárias “para determinar um tipo ou o caráter de um personagem”. Exemplificando com personagens de Molière, como Harpagão e Tartufo, o folhetinista conclui que a percepção que se tem de um personagem no teatro é mais “instantânea”, enquanto que o personagem de um romance se constrói mais lentamente, exigindo do leitor o acompanhamento da descrição metódica e progressiva de seu caráter.

As observações de S. Saraiva são importantes, porque prenunciam discussões do mesmo teor, que ocorrerão no meio intelectual brasileiro nas duas últimas décadas do século XIX. Como a dramaturgia naturalista dependerá inicialmente de adaptações de romances, sofrerá restrições, tanto na França quanto no Brasil, seja pelo “enfraquecimento” no palco do argumento original, seja pelas concessões aos recursos convencionais do drama antigo e adulterações no enredo ou no caráter dos personagens.

## **L’ASSOMMOIR**

Em 1881, encorajada pelas notícias que vinham da França, a respeito do enorme sucesso das adaptações teatrais dos romances *L’assommoir* e *Nana*, a atriz e empresária Ismênia dos Santos resolveu encená-las no Rio de Janeiro. Com direção artística do ator e ensaiador Guilherme da Siveira, ambas tiveram praticamente o mesmo número de representações atingido por *Thérèse Raquin*, entre doze e quinze, o que significa para a época uma acolhida não desprezível. Além disso, foram amplamente discutidas na imprensa.

A novidade, nos dois casos, estava no fato de que Zola não assinava as adaptações, que foram confiadas a um hábil dramaturgo já acostumado a favorecer o gosto do grande público:

William Busnach. A permissão do romancista tem uma explicação muito simples: ao fracasso da encenação de *Thérèse Raquin*, seguiram-se outros dois, de *Les héritiers Rabourdin* (1874) e *Le bouton de rose* (1878), peças cômicas que se afastavam da atmosfera do naturalismo. Zola, combatido enquanto romancista, via-se atacado também no teatro, onde decididamente ainda não acertara a mão. Arriscar um quarto fracasso assinando a adaptação de *L'assommoir*? Nem pensar. Afinal, o romance, publicado em forma de folhetim em 1876 e no ano seguinte como livro, o havia consagrado. Em poucos meses, mais de cem mil exemplares foram vendidos e seus romances passaram a ser traduzidos em vários países.

Num certo sentido, a decisão de Zola foi acertada. William Busnach, com a colaboração de Octave Gastineau, fez uma adaptação que levou milhares de parisienses ao teatro Ambigu. À estréia ocorrida no dia 18 de janeiro de 1879, seguiram-se cerca de trezentas representações. Por outro lado, o escritor precisou agüentar o azedume da crítica, que, em geral, não acompanhou o entusiasmo do público e, parcimoniosa nos elogios, apontou não só as contradições que havia entre o naturalismo do romance e os lances melodramáticos da adaptação como também o recurso às velhas convenções teatrais que Zola queria banir do palco. O fato é que o anúncio da encenação de *L'assommoir* criara uma expectativa entre os críticos que combatiam a própria idéia de um teatro naturalista. O mais influente deles, Francisque Sarcey, escreveu em seu folhetim que não era ainda dessa vez que Zola realizava a sua conhecida pretensão de criar no teatro uma poética nova, como se tivesse sido dele a responsabilidade pela adaptação. *L'assommoir*, dizia, “não vai regenerar nada; é um drama como muitos que já vimos e ainda veremos” (1902, v.7: 13).

No prefácio à peça publicada por Busnach, Zola concordou com algumas restrições apontadas pelos críticos, mas tratou de mostrar que se por um lado havia concessões ao gosto do grande público nas modificações do enredo e do caráter de alguns personagens, por outro havia também a vitória do naturalismo em muitas passagens que permaneceram fiéis ao romance. Parecia-lhe evidente que a adaptação não poderia trazer para o palco o estudo detalhado da decadência e destruição de uma família operária pelo alcoolismo. Os adaptadores precisaram então de uma intriga que interligasse os dez quadros em que se dividia a peça, de modo que imaginaram a seguinte situação: Lantier abandona Gervaise para ficar com Virginie e não com sua irmã. A partir daí, o episódio da lavanderia torna-se fundamental. Humilhada por Gervaise, numa luta memorável em que foi surrada, Virginie jura-lhe ódio eterno e dedica-se de corpo e alma à vingança. É ela quem provoca a queda de Coupeau de um andaime e, no desfecho, sua morte, ao dar-lhe uma garrafa de aguardente. Esses fatos, que tornam Gervaise e

Coupeau vítimas de uma vingança, inexistem no romance. Na peça, Virginie e Lantier são vilões de melodrama e, como tais, punidos com a morte num desfecho sanguinolento.

Zola reconhece que as modificações “trouxeram elementos inferiores para o interior do drama” (Busnach, 1884: 7), mas ressalva que, escrito para um teatro de *boulevard*, o *Ambigu*, não poderia ser diferente, em vista de seu público particular. Além disso, e agora ele parece responder diretamente ao crítico Sarcey, *L’assommoir* era apenas uma adaptação tentada por dois homens de talento e não tinha “a pretensão de ser o manifesto de uma nova escola dramática” (Busnach, 1884: 7). Para os críticos, porém, a adaptação, com recursos tomados do melodrama e do repertório de convenções, evidenciava se não a impossibilidade de se levar os processos naturalistas ao teatro, pelo menos as dificuldades de transformar um romance desse movimento literário num drama. *L’assommoir* em cena, conforme escreveu um estudioso do naturalismo, perdeu o que tinha de melhor e mais característico, pela necessidade formal de abreviar e reduzir a matéria romanesca : “O principal interesse do romance desapareceu. Não se compreende mais, não se vê mais a lenta evolução dos personagens sob a pressão do seu temperamento e do meio” (Martino, 1923: 177).

Zola esclareceu no prefácio que não colaborou na adaptação, mas o que se sabe é que supervisionou o trabalho de Busnach e Gastineau e deu a permissão para o drama ser representado, a despeito de não considerá-lo uma realização totalmente identificada com as idéias que vinha defendendo para o teatro nos jornais.

O sucesso de bilheteria de *L’assommoir* abriu o caminho para as traduções e representações em outros países, entre os quais o Brasil. No dia 28 de abril de 1881, no Teatro São Luís, estreou o drama de Busnach e Gastineau, traduzido pelo jornalista Ferreira de Araújo. A atriz e empresária Ismênia dos Santos interpretou o papel de Gervaise, Eugênio de Magalhães o de Coupeau e, muito jovem ainda, Apolônia Pinto encarregou-se do papel de Virginie.

Os artigos suscitados pela encenação brasileira permitem avaliar não só a recepção da crítica e do público ao espetáculo, como também o posicionamento do meio intelectual em relação ao naturalismo. No *Jornal do Comércio* de 30 de março, por exemplo, o redator da “Gazetilha” revela que o romance *L’assommoir* tinha “fama de imoralidade” e que isso poderia afastar as famílias do Teatro São Luís. Cumpria então o seu papel de jornalista, informando que o drama estava “escoimado de todas as fezes do livro” e que, por combater o vício do alcoolismo, era obra de “alta moralidade”. De fato, nem mesmo Zola negava o alcance moralizador da adaptação, aspecto que a aproximava das peças que combatia, de

Emile Augier ou Dumas Filho. O redator da “Gazetilha” observou também que o desfecho era bastante convencional, com a morte dos vilões, e que as *ficelles* do velho teatro o surpreenderam, pois não esperava a sua utilização numa peça que chegava ao Brasil com o selo do naturalismo. De qualquer modo, a encenação o agradou. Ainda que o espetáculo produzisse no público “uma impressão estranha e desconhecida”, recomendava-o com elogios aos desempenhos dos artistas, destacando as cenas em que mais exibiam o seu talento, e à sua própria realização em moldes naturalistas: “Pelo que respeita o desempenho da obra, a interpretação que lhe deu a companhia dirigida pelo Sr. Guilherme da Silveira é, no conjunto, uma das mais notáveis que temos visto no Rio de Janeiro. Diálogos travados com vivacidade, cenário apropriado, uma exagerada minudência em todos os acessórios; enfim todos os pormenores exigidos pelos naturalistas os mais intransigentes foram no teatro S. Luís inteiramente respeitados”.

No mesmo *Jornal do Comércio*, um dia depois, o folhetinista C. de L. – provavelmente Carlos de Laet – não teve qualquer condescendência para com a adaptação. Reservou duas linhas para recomendar o espetáculo, porque o desempenho dos artistas e a encenação eram de boa qualidade, mas no restante do texto arrasou o trabalho de Busnach e Gastineau. Curiosamente, se por um lado o folhetinista demonstrava não ter nenhuma simpatia pelo naturalismo, por outro criticava justamente as concessões da adaptação, o “recuo” que era o espetáculo em relação às ousadias do romance. Provocador, observou que a platéia suspendeu a respiração na famosa cena da lavanderia, esperando ver em seu desfecho “a realização da suprema aspiração naturalista”, mas logo depois se decepcionou com a solução sugerida pelos adaptadores. Em palavras mais claras, o drama não leva a briga entre Gervaise e Virginie às últimas conseqüências, o que implicaria mostrar a nudez da segunda. No palco, as lavadeiras fazem um círculo com as duas mulheres no meio, impedindo a visão dos espectadores, e apenas as gargalhadas do empregado Charles sugerem o que se passa. Para o folhetinista, esse movimento no palco ocorre “exatamente quando o naturalismo triunfante deveria cravar a sua bandeira nas derrocadas ameias do velho convencionalismo romântico”.

O que se percebe no texto provocativo de C. de L. é a cobrança de uma coerência talvez impossível para a época: a transposição para a cena das passagens mais polêmicas do romance, justamente as que provocaram escândalos e acusações de imoralidade a Zola e ao naturalismo. Mas se não fosse assim, qual seria a novidade introduzida pelo novo movimento literário no teatro? Nenhuma, responde o folhetinista. Ao expurgar o que havia de “sujo” e “indecente” no romance e ao introduzir as *ficelles* e os recursos melodramáticos no drama, os



adaptadores teriam traído as idéias de Zola, realizando um trabalho digno de Dennery, o conhecido autor de melodramas.

De um modo geral, os críticos teatrais brasileiros fizeram apreciações corretas da adaptação de *L'assommoir*, percebendo as suas limitações e contradições em relação ao romance. Mas é claro que os mais simpáticos ao naturalismo não foram tão enfáticos em suas restrições. Assim, na *Gazeta da Tarde* de 29 de abril, o articulista anônimo reconhecia que o drama perdia a “carnação” do romance e ficava apenas com o seu esqueleto. Mas, acrescentava, enfático: era o “esqueleto de um gigante”.

Igualmente simpático ao naturalismo era o crítico teatral da *Gazeta de Notícias*. Em sua longa apreciação publicada no dia 30 de abril, começou por considerações acerca das dificuldades que existem para se adaptar um romance ao teatro, seja ele romântico ou realista. A necessidade de certos arranjos, no caso de *L'assommoir*, parecia-lhe particularmente inevitável, por pertencer o romance “à escola, cuja feição e maior beleza estão na narrativa opulenta e variada, esquisita e ao mesmo tempo real”. Como essa qualidade não poderia ser aproveitada no palco, os adaptadores se viram obrigados a fazer modificações no enredo e no caráter de alguns personagens, introduzindo o ódio e a vingança como sentimentos básicos da trama, ao lado da pintura do vício da embriaguez. Para o folhetinista, a peça falhava um pouco na divisão dos quadros, mas prendia a atenção do espectador, despertava o seu interesse, a despeito das infidelidades ao romance, e reproduzia a atmosfera construída por Zola: “Entretanto, se na divisão dos quadros não foram muito felizes os autores, se em mais de um ponto modificaram o romance, forçoso é confessar que souberam aproveitar as suas melhores situações, conservando os personagens, a linguagem própria deles, transplantando para a cena o meio em que viviam, dando assim uma certa uniformidade a toda a obra”.

Como se vê, o folhetinista da *Gazeta de Notícias* é ameno nas restrições. E se não rasga elogios ao drama propriamente dito, não os economiza quando aborda a encenação, que a seu ver foi realizada com muito cuidado, esmero e perfeição, pois ao invés de ser luxuosa ou vistosa, foi “real e exata”.

## **NANA**

A estréia de *Nana* em Paris ocorreu no dia 29 de janeiro de 1881, também no teatro Ambigu. A peça escandalizou os opositores do naturalismo e fez sucesso de público, mas não nas mesmas proporções do obtido por *L'assommoir*, alcançando pouco mais de uma centena

de representações. Críticos importantes como Francisque Sarcey e Auguste Vitu não gostaram. Ou melhor, o segundo detestou a adaptação, que chamou de “melodrama medíocre”, mas adorou a encenação, que lhe pareceu “muito bonita, muito rica e realizada com muita arte”, contando com o apoio de uma “interpretação excelente”(1894, v.8: 323). Quanto a Sarcey, mais uma vez ele exprimiu a sua inconformidade com o naturalismo no teatro e o desgosto que lhe causavam as cenas desagradáveis, confessando ter fechado os olhos no desfecho em que “Venus apodrecia” consumida pela varíola. Zola, no prefácio a *Nana* ironizou tal atitude – “Que diabo! eis aí um olhar crítico singular!” (Busnach, 1884: 205) – e tomou-a como parâmetro para contestar a autoridade do adversário.

O fato é que praticamente todo o prefácio é uma peça de defesa e de ataque. Zola responde primeiramente aos que o criticaram por não ter feito ele mesmo a adaptação, lembrando que ninguém censurou Victor Hugo por ter deixado Paul Foucher tirar um drama de *Notre Dame de Paris*. Por que então só ele podia ser acusado de venalidade ou vilania literária? Em seguida, o escritor dirige-se aos que queriam saber se ele havia colaborado com Busnach e em que medida. Sua resposta, um tanto ambígua, é uma negação nuançada: dizia não ter nada a ver com a adaptação, uma vez que seu nome não aparecia nos anúncios. A verdade é que colaborara e muito, como revelam as cartas que lhe foram mandadas por Busnach na ocasião: “Zola colaborou não somente com o roteiro da peça, mas também com os diálogos, realizando desta vez uma colaboração mais estreita do que no caso de *L’assommoir*” (Carter, 1963: 118).

As recriminações a Zola tinham uma razão de ser: entre 1876 e 1880, ele exercera o papel de crítico teatral dos jornais *Bien Public* e *Voltaire*, aproveitando o espaço para fazer críticas aos dramaturgos do seu tempo e propaganda sistemática das suas idéias. Nesses textos é possível vislumbrar o seu ideal de peça naturalista, que ele mesmo não chegou a escrever. Ora, para os críticos que viam *L’assommoir* ou *Nana* no palco havia aí uma incoerência. Se Zola sabia como devia ser a peça naturalista, por que não a escreveu? Por que permitiu a representação das adaptações de seus romances, se eram desfigurações do seu pensamento?

Entre as respostas possíveis a essas questões, convém lembrar o depoimento de Paul Alexis, amigo e companheiro de lutas literárias de Zola. Ele afirma que o desejo do escritor era de fato levar ao teatro a mesma evolução que ocorrera no romance, mas que sua prioridade na ocasião era dar prosseguimento ao ciclo dos *Rougon-Macquart*. Toda a sua energia esgotava-se nesse trabalho monumental, de modo que não lhe sobrava tempo para se dedicar ao teatro. Por isso, dizia Alexis, Zola permitiu que Busnach adaptasse *L’assommoir* e *Nana*,

guardando-se para uma ocasião oportuna: “quando ele der uma nova peça, assinada apenas com o seu nome, será necessariamente uma batalha memorável; – a estréia do *Hernani* naturalista!”(1882: 145).

Como se vê, a cobrança vinha dos dois lados. Os adversários criticavam os resultados do presente e os companheiros depositavam as esperanças no futuro. Zola sentia-se pressionado até pelo público, a julgar pelo que escreveu no prefácio a *Nana*. De acordo com suas palavras, uma parte do público decepcionou-se na estréia, porque não encontrou a obra-prima revolucionária do teatro; e a outra, porque não lhe deram as cenas audaciosas do romance. Para certos espectadores, lamentava, a audácia deveria estar na nudez da atriz principal – como se isso fosse permitido pela censura – e não na sinceridade da análise e na verdade humana dos tipos criados. Apesar disso, considerou o saldo da encenação positivo: “Apesar de todas as concessões, a peça restará como o primeiro ensaio da prostituta verdadeira no teatro. E eu falo da prostituta em seu papel de prostituta, com o desregramento da sua vida, a troca constante de amantes, as suas inconstâncias e crueldades, a inconsciência das catástrofes que provoca com suas atitudes. Eis aí a originalidade, que nenhum crítico quis ver” (Busnach, 1884: 204).

No Brasil, *Nana* não mereceu muita discussão. Pela leitura dos jornais franceses que aqui chegavam, nossos críticos já sabiam de antemão que a adaptação teatral não reproduzia as passagens e situações mais picantes do romance. Não bastasse isso, a atriz e empresária Ismênia dos Santos havia mandado colocar nos anúncios dos jornais que a peça, “a mais completa composição do inimitável mestre da escola naturalista”, estava “livre de todas as escabrosidades do romance” e era, acima de tudo, “verdadeira e altamente moralizadora”.

De fato, apesar do assunto favorecer o contrário, não se pode dizer que *Nana* ultrapassa os limites da decência, a menos que se fique imaginando o que a protagonista faz nos bastidores, entre um ato e outro. Além disso, sua trajetória é traçada no sentido de se enxergar no desfecho uma punição para todos os pecados que cometeu, aspecto moralista que evidentemente é uma contribuição de Busnach. De qualquer modo, a peça põe em cena uma personagem que é a antítese de Marguerite Gautier, a cortesã romântica idealizada por Alexandre Dumas Filho. *Nana* é voluntariosa, fútil, egoísta e indiferente aos sofrimentos que provoca nos homens por ela espoliados. Mostrá-la no palco, no seu esplendor e na sua ruína, reproduz o que é básico no enredo do romance, mas lamentavelmente sem a riqueza do estudo do temperamento da personagem e da análise da parcela da sociedade parisiense contaminada pela prostituição elegante.

A estréia no Rio de Janeiro ocorreu no dia 19 de novembro de 1881, no teatro Recreio Dramático. Dois dias depois, o redator da “Gazetilha” do *Jornal do Comércio* comentava o espetáculo, chamando a atenção para o seu modo “problemático” de moralizar. Não lhe agradava a exposição prévia dos vícios da protagonista, em cenas que considerava imorais. Dizia, então: “Zola moraliza com a imoralidade; conduz-nos a um prostíbulo para nos pôr diante dos olhos o triste epílogo de uma mulher de costumes dissolutos. É uma lição de moral que carece ser precedida de um longo curso de imoralidades. Depois de iniciados em todas as abjeções do vício é que ficamos sabendo as conseqüências que dele derivam. É uma maneira um tanto problemática de moralizar: sobretudo se a lição tem por auditório a família”.

Mesmo com todas as concessões, *Nana* chocou uma parcela do público do Rio de Janeiro. A prostituição em cena, sempre um assunto controvertido, embora de largo uso ao longo do século XIX, confirmava para muita gente as associações que se faziam na imprensa entre naturalismo e imoralidade. Outros folhetinistas abordaram o mesmo problema, mas de forma a concordar com os termos colocados nos anúncios dos jornais. Ou seja: reafirmaram que a peça estava livre das “escabrosidades” do romance e que encerrava uma proveitosa lição de moral. Na *Gazeta de Notícias* de 21 de novembro, o folhetinista anônimo não só reconhecia a moralidade de *Nana* como ressaltava os aspectos realistas da encenação, que punha no palco “uma série de cenas reais e infelizmente verdadeiras”. No jornal mais simpático ao naturalismo lia-se também que a montagem era luxuosa e que o desempenho dos artistas arrancou não poucos aplausos do público. Mas o destaque dado à cena da morte da protagonista revela a mistura de estilos que devia presidir a representação desse tipo de peça. O folhetinista e o público adoraram as contorções de Ismênia dos Santos, com o rosto desfigurado pela varíola. A atriz “foi muito verdadeira na expressão de horror ao avistar a sua sombra no espelho e depois na morte entre contorções horríveis, caindo sobre o assoalho do quarto”. Quer dizer, ao lado das “cenas reais e infelizmente verdadeiras”, os críticos não deixaram de apontar os momentos do espetáculo em que o naturalismo era vencido pelos recursos do velho teatro.

Para o folhetinista C. de L., do *Jornal do Comércio*, em muitos aspectos as adaptações dos romances de Zola lembravam os dramalhões do velho teatro S. Pedro de Alcântara. A combinação de naturalismo e romantismo, que ele via em *Nana*, deixava-o confuso acerca do modelo dramático reivindicado pelo novo movimento literário. Acertadamente, duvidava até mesmo da existência de tal modelo, conforme escreveu a 11 de dezembro: “Não obstante os talentos da distinta atriz Ismênia, que, para maior glória do realismo, morria de bexigas todas

as noites em cena aberta, é claro que no espírito das platéias não se estabeleceu ainda, com aquele drama, a noção nítida do que é ou deva ser um drama zolesco”.

A observação é justíssima. Apesar da difusão do naturalismo, que começava a conquistar as novas gerações, o fato concreto é que Zola não tinha até então oferecido um modelo de peça teatral que pudesse servir de parâmetro aos críticos, ao público e aos dramaturgos eventualmente interessados em seguir o novo movimento literário. O que o escritor oferecera, até então, eram reflexões sobre o estado do teatro e idéias para modificá-lo. Assim, ao escrever o texto “O naturalismo no teatro”, em 1880, apresentava um programa estético, mas ao mesmo tempo admitia que ninguém ainda havia escrito o drama naturalista como ele o idealizara. A consequência é que os críticos contrários ao novo movimento literário consideraram as adaptações dos romances *L’assommoir* e *Nana* como uma forma de naturalismo possível no teatro, ou seja, dramas voltados para a representação de certos aspectos da realidade, mas sem abdicar das convenções e artifícios ainda em uso nos palcos franceses ou brasileiros. Obviamente, esse ponto de vista negava que o naturalismo pudesse vir a fazer uma revolução no teatro. E as dificuldades enfrentadas por Zola, na França, acabavam por ser também exportadas para os países em que havia escritores ou intelectuais simpáticos às suas idéias literárias e teatrais.

## **PRESENÇA DO NATURALISMO TEATRAL NO BRASIL**

As encenações de *Thérèse Raquin*, *L’assommoir* e *Nana*, bem como as discussões travadas na imprensa do Rio de Janeiro, expuseram as fraquezas do naturalismo teatral, pelo menos na forma em que se apresentou inicialmente, isto é, enquanto resultado de adaptações de romances. Como Zola não conseguiu oferecer um modelo de drama para o naturalismo, as realizações dramáticas desse movimento literário dependeram de outros autores que não tiveram o mesmo prestígio internacional, limitando portanto o alcance das suas obras. O naturalismo teatral na França, na verdade, só vai realizar-se na cena do Théâtre Libre, a partir de 1887, com o trabalho do encenador André Antoine.

No Brasil, ao longo das duas últimas décadas do século XIX, discutiu-se bastante a questão do naturalismo no teatro, como se pode notar em textos de Urbano Duarte, Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo, entre outros. Quase todos assinalaram as dificuldades para a existência de uma dramaturgia brasileira naturalista. Aluísio Azevedo foi o único escritor importante que fez tentativas sérias para se contrapor às opiniões dos críticos.

Começou pela adaptação de *O Mulato* e em seguida escreveu peças com características naturalistas.

Depois das tentativas de Aluísio Azevedo, o naturalismo teatral no Brasil obteve algumas vitórias, embora não suficientes para se impor como uma alternativa ao teatro cômico e musicado. Apesar de algumas montagens bem sucedidas, como a adaptação do romance *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, feita pelo jornalista Augusto Fabregas em 1890, ou de peças estrangeiras importantes, trazidas por companhias teatrais européias que nos visitavam – como *O obstáculo* e *Sapho*, de Alphonse Daudet; *La parisienne*, de Henry Becque; ou *Blanchette*, de Eugène Brieux –, o naturalismo teatral não fez nascer entre nós nenhum grande dramaturgo identificado com os seus postulados estéticos. Talvez por essa razão esteja ausente das histórias do teatro brasileiro, ofuscado pela hegemonia absoluta do teatro cômico e musicado. De qualquer modo, entre as realizações que nos permitem caracterizar adequadamente a presença do naturalismo teatral no Brasil destacam-se, além das já mencionadas, as encenações de *Os espectros* e *Casa de Bonecas*, de Ibsen, em 1895 e 1899, respectivamente, bem como a série de espetáculos da companhia de André Antoine no Rio de Janeiro, em julho de 1903. Tudo somado, o que se pode dizer é que as realizações de caráter naturalista não estiveram de todo ausentes dos palcos brasileiros, seja por iniciativa de artistas locais, seja pelos espetáculos trazidos por companhias estrangeiras. Elas constituem um capítulo da história do teatro brasileiro e merecem um estudo detalhado, que traga à luz os resultados cênicos obtidos e sua recepção pelos críticos teatrais e pelo público, o envolvimento de escritores e intelectuais na produção de textos e espetáculos e, por fim, as discussões teóricas e críticas que nasceram nesse contexto.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEXIS, Paul (1882). *Emile Zola: notes d'un ami*. Paris, Charpentier.
- BUSNACH, William (1884). *Trois pièces*. Paris, Charpentier.
- CARTER, Lawson A (1963). *Zola and the theater*. New Haven/Paris, Yale University Press/Presses Universitaires de France.
- MARTINO, Pierre (1923). *Le naturalisme français*. Paris, Armand Colin.
- MÉRIAN, Jean-Yves (1988). *Aluísio Azevedo, vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo/Banco Sudameris.
- SARCEY, Francisque (1902). *Quarante ans de théâtre*. Paris, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, v.7.
- SIMÕES, Lucinda (1922). *Memórias, fatos e impressões*. Rio de Janeiro, Typ. Fluminense.

VITU, Auguste (1894). *Mille et une nuits de théâtre*. Paris, Paul Ollendorf, v.8.

ZOLA, Emile (1878). *Théâtre*. Paris, Charpentier.