

NATURALISMO, ILUSIONISMO, REALISMO

1) No naturalismo, o teatro ilusionista alcançou a expressão máxima. Começou em 1875 e foi até 1900.

Teve expressão drástica na França, com Zola e com o diretor André Antoine, e intensa expressão na Escandinávia, com Ibsen; na Rússia, com Tchecov (que já vai para o impressionismo) e Stanislávski. Na Alemanha houve Gerhart Hauptmann, que escreveu uma peça bem típica do naturalismo, *Os Tecelões* [1892], da qual há uma tradução brasileira.⁶⁷ O diretor que encenou o naturalismo na Alemanha foi Otto Brahn, apresentando peças de Hauptmann e Ibsen. Na época o governo proibiu as peças, por imorais e subversivas – que não são, absolutamente. Sua apresentação restringiu-se a clubes fechados, inclusive *Os Tecelões*.

O ilusionismo encontra no naturalismo sua máxima expressão;

fala-se em prosa, nunca em versos, para aumentar a ilusão. No drama naturalista não se observam regras como de haver somente reis e rainhas atuando. O proletariado em peso (*Os Tecelões*) aparece como massa. *Woyzeck* [1837], de Georg Büchner, foi a primeira peça em que figuraram os proletários, mas em *Os Tecelões* eram apresentados como massa.

Até em tragédias falava-se em dialeto. *Os Tecelões* teve duas versões: uma, num alemão mais literário, se bem que baixo, e outra em dialeto silesiano.

Outra regra naturalista importante: o ator pode comer, beber, transpirar, *virar as costas para o público, comportando-se como se não houvesse plateia*. Antes, o ator respeitava o público presente, mesmo com o ilusionismo. Ficava sempre em diagonal, enviesado, nunca oferecendo as costas ou o perfil. O respeito ao público devia-se, também, ao fato de esse público ser constituído de aristocratas, em sua maioria.

Para falar com um parceiro, o ator dava um passo para trás, para não oferecer a retaguarda à plateia. Era uma coreografia complicada, porque o outro avançava um passo, na hora de responder.

Com o naturalismo, surgiu a teoria da *quarta parede*: o público não existia para o ator, que se comportava como se estivesse protegido, nas cenas íntimas representadas, por uma quarta parede que o separava da plateia.

No teatro tradicional, como dissemos, a base da peça era principalmente o *diálogo*, já que não havia mudança de cenário nem grandes *décors*, não havia uma cenografia rica, nem narrador dirigindo-se ao público, faltando também outros recursos técnicos, como o jogo de iluminação. Ainda não se usava a eletricidade, que influenciou muitíssimo a cenografia moderna. O século 19 experimentava a iluminação a gás; antes dela, o teatro era clareado com

muitas velas, que eram acesas, cuidadas e trocadas por funcionários especialmente empregados para isso. Havia teatros instalados em praças públicas, aproveitando a luz natural, e também teatros com palcos como os utilizados nos dramas de Shakespeare e de sua época; nesses palcos a luz entrava pela abertura do alto e as encenações davam-se à tarde.

O século 19 trouxe o gás e a luz *em cores*, muito aproveitada pelos românticos; para conseguir as cores, usavam-se óleos, que gotejavam, estragando por vezes as roupas dos espectadores. Por causa do óleo, houve incêndios pavorosos, que ficaram célebres na história do teatro.

O estilo expressionista aproveitou-se muito da iluminação elétrica: o foco de luz, recortando as personagens no palco, captava os elementos mais essencialmente humanos.

O teatro tradicional tinha jogo cênico e pantomima pobres. Os atores representavam de modo contido – com grande *élan*, claro, mas sem muita movimentação física. Toda a movimentação era dada pelas palavras, pelo elemento literário. O drama clássico *era sobretudo retórico*. Os gestos, a pantomima viva, típicos do teatro atual, eram contidos. Havia exceções, como a da *Commedia dell'Arte*, bem pantomímica, mas a *Commedia dell'Arte* não era um teatro tipicamente clássico.

2) No decorrer do século 19, então, a ideia de dar o máximo de iluminação de realidade intensificou-se com o realismo e o naturalismo. Romantismo, realismo e naturalismo foram sequenciais. E foram correntes que abrangeram a literatura, o teatro e também as artes plásticas.

O realismo acentuou-se no romance, com Balzac, Flaubert. Pretendia aproximar a arte da vida, com a maior objetividade possível. Desejava “imitar a natureza”, ideia já preconizada por Aristóteles, filósofo que recomendava isso para todas as artes.

Aqui, podemos discutir a respeito do que se conceitua como “imitação” e “natureza”. Aristóteles pensa a natureza de modo diverso de nós, modernos, e vê a imitação de maneira diferente dos realistas do século 19. Para Aristóteles, a imitação deveria selecionar, sim; até aí, nada de mais, porque a arte é, antes de tudo, seleção. Mas, segundo ele, a seleção deveria visar só o *típico* e o *universalmente humano*, nunca o feio e repugnante.

O realismo do século 19 queria imitar a realidade também em pormenores negativos, a tal ponto que às vezes tendia a imitar *apenas* esses aspectos feios e repulsivos. Ia em direção completamente contrária, portanto, ao que diziam Aristóteles e os clássicos.

Gente muito velha e alquebrada não deveria aparecer num palco clássico, que só admitia a velhice bonita, digna, bem-vestida, de barba longa. Apenas gente adulta e *dona de sua razão* estava qualificada para ocupar o palco. A seleção era dos aspectos mais normais e não patológicos. O teatro clássico é essencialmente sadio.

Os romanos tenderam a selecionar aspectos patológicos ou, como diziam, “noturnos”. Da mesma forma, o naturalismo fazia uma seleção unilateral.

Salientemos aspectos da imitação: de alguma maneira, a natureza também é imitada – até na arte abstrata e na música, na geometria cubista ou no caos irracional que era a natureza para os românticos. Para os clássicos, não: a natureza e o homem eram racionais. Até a concepção da paisagem clássica e romântica é diferente. Na clássica, os parques são geometrizados (como nos parques franceses), ordenados pela mão do homem, que imprime harmonia ao sistema botânico. Os românticos mostravam marcada preferência pelos parques ingleses, artificialmente caóticos; viam a natureza como caótica e selvagem. Patenteia-se, aqui, o destaque dado pelos românticos aos elementos *sentimentais e irracionais*.

“Imitar” ou não a natureza não diz muito, se não se explicar, antes, como o imitador a concebe. O realismo queria a imitação da *natureza empírica*; portanto, apareceram a burguesia, as classes baixas, sem que as personagens fossem afastadas no tempo e lugar. O clássico apresentava figuras míticas ou longínquas, para lhes conferir uma grandeza maior, porque é difícil dar muita grandeza a figuras próximas, prosaicas.

O realismo apresentava ambientes conhecidos de todos; portanto, a descrição tinha de ser mais minuciosa, porque o público, conhecendo lugares semelhantes àqueles onde a história se desenrolava, podia saber que em determinado quarto, por exemplo, não seria viável um móvel de estilo jogado em cena, segundo a livre vontade do diretor. *A Dama das Camélias* [de Alexandre Dumas Filho], exemplo de peça romântica, devia obedecer a padrões imitativos bem empíricos.

Teve início a nova temática, mostrando a vida comum, corriqueira, do camponês, do burguês, do comerciante, do especulador – como em Balzac – e, ainda, a vida das camadas baixas. Não há mais a temática grandiosa e *vão desaparecendo os heróis*, dando lugar aos *anti-heróis*, com ambições comuns, tomando cafezinho. Lembremos aqui Hegel, que, falando a respeito do herói, disse ser inviável um herói pedir um cafezinho; deveria, forçosamente, tomar um vinho, algo mais diretamente ligado às raízes da terra e às fortes tradições, e comer pão; por esse padrão, é inviável um herói comendo pão de glúten e engolindo um superindustrializado adoçante artificial. Quando muito, a personagens germânicas permitir-se-ia uma forte e telúrica cerveja.

Todo o teatro é construído tendo como base a nova temática, que aborda uma problemática nova e focaliza, com muita insistência, as relações entre homem e mulher, estudando o matrimônio, a situação da mulher na sociedade. Havia os que defendiam e os que eram

contrários à emancipação feminina – Ibsen, totalmente a favor em *Casa de Bonecas* e *Espectros*; Strindberg, contra. Estava-se em plena época vitoriana, a sociedade caracterizava-se por muito puritanismo e por uma hipocrisia decorrente das atitudes que as pessoas eram, pelas convenções, forçadas a adotar. Para o movimento emancipatório da mulher, o teatro da ocasião teve importância extraordinária, por causa desse puritanismo, que o teatro abordou.

3) O realismo e o naturalismo acentuaram o ilusionismo, querendo fazer o espectador esquecer-se da própria realidade, esquecendo-se também de que estava num teatro. Formulou-se a teoria da quarta parede, a que já aludimos, que pleiteava que os artistas se comportassem de modo totalmente natural, como se não houvesse um palco aberto entre eles e a plateia, mas sim uma quarta parede, que lhes protegesse a intimidade.

A introdução da peça *Senhorita Júlia* [1888], de Strindberg, exprime a tomada de posição mais radical do naturalismo; é um documento interessante. Strindberg pretendia *abolir até os intervalos*, para que o público não fosse despertado de seu estado hipnótico. Compara o autor teatral ao hipnotizador, estudando a cenografia, para torná-la bem ilusionista, com uma iluminação que não deforme o rosto dos atores.

O naturalismo também é interessante por adotar a teoria científica vigente em sua época sobre o homem e a realidade. Façamos aqui a distinção entre realismo e naturalismo: *o realismo só observa a natureza e procura imitá-la; o naturalismo vai além, segue teorias científicas*, caso de Zola e Ibsen. Adeptos do cientificismo, endossam a teoria social positivista, pela qual o homem é determinado pelo ambiente e pela hereditariedade, *não sendo mais um ser livre*, como até então concebido. No drama clássico, o homem era livre, ao me-

nos em certa medida, pois, apesar da fatalidade, mantinha-se em liberdade e lúcido. O realismo dá o homem como ser determinado por fatores que não pode controlar – como joguete, enfim.

A peça máxima nesse sentido é *Espectros* [1881], de Ibsen. Nela, a tragédia se constrói a partir de convenções impostas às personagens, cheias de atitudes hipócritas. O filho da sra. Alvin, em razão da hereditariedade, da vida devassa do pai, enlouquece, sofre uma paralisia cerebral em consequência dessa degeneração biológica. Todos esses fatores se agregam, abatendo a família.

Todo o naturalismo desmascara o homem como ser espiritualizado, com possibilidade de vida heroica; ele é reduzido a um ser zoológico. Ibsen, Zola e o filósofo Schopenhauer eram grandes desmascaradores. Este reduz o homem à vontade irracional, não à inteligência lúcida. Tal vontade tem raiz no instinto sexual.

Há um típico processo desmascarador, feito pelas ciências naturais; coisas das mais ricas são *reduzidas* aos elementos químicos, como uma flor, que é sal, cal, água etc.; um homem também é passível de redução a elementos químicos.

Por meio da medicina, de Freud, o homem é reduzido ao complexo de Édipo, ou de Electra, essencialmente; reduz-se a pessoa à expressão mais simples. Nietzsche reduz o homem à vontade de poder. Marx o reduz a impulsos econômico-sociais.

Esses elementos penetram no teatro, que, em consequência, é cruel e seleciona os aspectos mais repugnantes e feios para apresentar. Nas peças naturalistas há 60 a 70 por cento de personagens alcoólatras; nunca se fez uma estatística, mas à simples observação isso se destaca e seria interessante fazê-la. Hoje esses tipos que fogem da norma não são só alcoólatras, mas tomam bolinhas, drogas, são homossexuais. Em relevo, os aspectos que escapam da norma e os patológicos.

Esses aspectos não devem nem podem ser eliminados por uma censura muitas vezes estúpida: fazem parte de nosso contexto social, e o teatro deve poder apresentá-los; o caminho foi aberto pelo naturalismo.

A concepção naturalista não permite saída: o homem é *determinado*, ideia que foi desenvolvida por movimentos posteriores, como o expressionismo, o simbolismo, o impressionismo.⁶⁸

A nova temática, manifestando-se no realismo e no naturalismo, leva quase necessariamente a novas concepções teatrais; o homem é determinado por fatores exteriores a ele, participando da vida social como fator. É preciso indicar essas forças anônimas, que não se deixam absorver ou transmitir só pelo diálogo. De saída, por causa da temática, o naturalismo é forçado a ultrapassar o clássico; é difícil representar, só pelo diálogo, o mundo anônimo e vasto das metrópoles que crescem, das fábricas que surgem, das grandes massas proletárias da Segunda Revolução Industrial, mundo impalpável, mas presente. É necessário adotar novos recursos para essa temática do mundo anônimo e das convenções sociais, buscando novas formas cênicas, novas formas de expressão.

O teatro clássico apresenta pessoas que, mesmo mais apaixonadas, sabem sempre o que lhes vai na alma. Racine tem sua Berenice, que, prestes a desmaiar, pede à aia que a apanhe: "Sustenta-me, sustenta a tua rainha/ que está desmaiando". Ainda diz isso [no original] em alexandrinos, que rimam!

O naturalismo apresenta alcoólatras em obumbrção total, recorrendo à pantomima dos bêbados e ao *diálogo esfacelado*, trun-

68 Resposta a uma aluna: A respeito de Brecht, ele é marxista, e o marxismo permite certa liberdade ao homem; embora determinado pela sociedade, ele é seu *sujeito*, pode atuar nela. Há um jogo entre as partes. Sartre também considera o homem *em situação*; em sua situação, ele tem certa possibilidade de ser livre. (Falaremos melhor de Sartre posteriormente.)

cado; é uma novidade esse diálogo que se desfaz, ao falar de coisas alógicas, turvas, desconexas, balbuciadas. Todas as formas de fala embriagada afloram, para exprimir a semi-inconsciência; o estado anormal, sem raciocínio, é novo no teatro.

Hauptmann, em *Antes da Aurora* [1889], apresenta um homem embriagado e todo o resto do pessoal meio anormal, falando em prosa, não mais em versos, com anacolutos e em jargão. Essa peça dá bem a ideia da nova temática: camponeses ricos encontram petróleo e começa a dissolução da família.

Os novos temas estão em Ibsen, Tchecov, Hauptmann, Strindberg. As personagens são extremamente solitárias, vivem dentro de si, sem relacionamento com o outro; já que vivem mais dentro de si, o diálogo torna-se precário.

Em Ibsen, por vezes, o drama que ele tenta fazer se desmancha por causa do diálogo. São personagens extremamente solitárias e, quando falam, destroem sua solidão, que é o tema fundamental. Prejudica as personagens o fato de falarem bem demais. A sra. Alvin mesmo, profundamente solitária, fala muito bem, com muita lucidez; pelo ponto de vista atual, isso arruinou a personagem, porque ela não pode ser tão solitária, falando tanto e tão bem.

Tchecov oferece o tema do *fluxo cinzento* dos dias, da chatice do viver nas pequenas cidades da província russa, enfim, o tema do cotidiano. Isso destrói a forma tradicional do drama. Tchecov tem de desdramatizar, porque "o drama dessas vidas era não terem dramas", diz ele. Descreve o terrível tédio desdramatizando as personagens. Na primeira versão de uma peça, coloca um suicídio, o que é extremamente dramático; na segunda versão, suprime-o. Retrata a vida tediosa e aborrecida, empregando, para isso, um diálogo que se passa em duas camadas, por assim dizer: aquele que ocorre no exterior, um diálogo repetitivo, chocho, que sugere o drama funda-

mental de vidas desiludidas, sem esperança em nada importante, *sem valores e, portanto, sem ação* – não acreditar em nada não propicia que se atue.

A nova temática emergente, do ensimesmamento, da solidão, da incapacidade de relacionar-se, do tédio da vida cotidiana, nunca tinha sido abordada na dramaturgia. Isso requeria novas formas, diferentes das tradicionais.

"O TEXTO NO TEATRO" (Sábato Magaldi) pg. 197

Debruçar-se sobre Strindberg (1849-1912) é desmentir o desdém que ele exprimiu pelo teatro no prefácio de *Senhorita Júlia*: "O Teatro — e a arte de maneira geral — pareceu-me sempre uma *Bíblia pauperum*, uma Bíblia em imagens para aqueles que não sabem ler o que está escrito ou impresso". Embora solicitado pelas especulações do pensamento e pelas experiências científicas, foi à dramaturgia que o escritor sueco deu o melhor do seu gênio e, por meio do diálogo, realizou uma pesquisa de essências equivalente às mais profundas sondagens. Na verdade, sempre e apenas lhe interessaram as explicações últimas das coisas e, no atrito das personagens, encarnou o que lhe pareceu fundamental na condição humana. Ao desenvolver permanentemente o problema da relação do homem com a mulher — inimigos mortais que se defrontam a cada momento —, procurou em síntese, através de variados conflitos, descobrir o mistério da queda paradisíaca e dessa dolorosa separação dos sexos. Incapazes de fundir-se num único ser, que foi a sua origem, o homem e a mulher se digladiam sem cessar, até que a morte de um traz a trégua e o repouso. Para Strindberg, além da história e do cotidiano episódico, existe substancialmente um fenômeno básico: o casal, em que os cônjuges estão indissolúvelmente ligados. Como perderam a plenitude do Paraíso, vivem na Terra um exílio de torturas em que raras vezes se alçam de novo à perfeição edênica. O homem está condenado à mulher e, se os louros da vitória nada valem enquanto não são depositos aos seus pés e só ela dá preço às coisas, segundo afirma o protagonista de *Há Crimes e Crimes*, a imagem feminina de Eva rouba a Adão a paz de espírito e o obriga à desventura terrena.

"O TEXTO NO TEATRO" (Sábato Magaldi) pg. 199

Texto complexo, cheio de linhas superpostas, é o de *Senhorita Júlia*. A luta dos sexos se equaciona no encontro da jovem nobre com o seu criado, na festa de São João, em que os instintos se libertam. A situação de início equívoca, o quase jogo cerebral em que a mulher provoca o homem acabam assumindo cores trágicas, até que, satisfeito o rito do sexo, a Senhorita Júlia se mata. A diferente posição social de ambos foi aproveitada pelo dramaturgo para assinalar a decadência feminina e a ascensão masculina, expressas no texto, aliás, num símbolo fácil. Mas há no entrecho o ressentimento do autor, ele também filho de criada, manifestando-se contra uma nobreza de origem duvidosa, embora não sejam menos duras suas palavras sobre o que sente a plebe. A Senhorita Júlia, marcada pelo crime materno e pelo ódio que lhe incutiram contra o sexo oposto, não retrata, porém, linearmente, a misoginia de Strindberg. Através de seu encontro com o criado, não será difícil perceber a fatalidade da união dos dois sexos, independentemente da classe de origem. Sempre Adão e Eva solitários, para quem as possíveis diferenças sociais trazem apenas maior tortura. O desvario se alimenta ao ritmo da festa e ao aroma dos jardins do castelo — quadro edênico para o casal. Findo o ato amoroso, sobrevém a tristeza do pecado, que procura apagar-se na fuga para os lagos distantes. A revelação da culpa, a exemplo do texto bíblico, é privilégio masculino: o conde, pai de Júlia, volta da viagem e convoca o criado pelo tubo acústico, paralisando-o na sua condição presente. É bem um deus que chama à ordem os filhos faltosos. Júlia expia no suicídio o próprio crime e o de toda a linhagem feminina que enfeitiçou o homem. Fraca ainda assim para o gesto fatal, busca no criado, por meio da sugestão hipnótica, a força para matar-se.

DRAMA FROM IBSEN TO ELIOT

Julie and Jean are not "characters", it is true; one could define them in Strindberg's terminology as "souls", as "elemental." Julie is the aristocratic girl, fixed in the conscience of inherited debt, consumed by romantic ideals of honour, and in practice a predatory "half-woman." Jean, the valet, by contrast, is "on the up-grade"; "sexually, he is the aristocrat"; he is adaptable, has initiative, and hence will survive. When they meet, when they clash sexually, it is Julie who goes to pieces. Their love-act has no meaning:

Love, I think, is like the hyacinth, which must strike root in the dark *before* it can produce a vigorous flower. In my play, it shoots up, blossoms, and runs to seed, all at the same time, and that is why the plant dies quickly.

The clash of Julie and Jean is, then, a convention to express a fact which Strindberg has perceived in relationship. And although the relationship is specific, it is hardly personal. The "drama is enacted by symbolic creatures formed out of human consciousness." But Strindberg's definition of his method of characterisation ("my souls . . ." (above)) hardly seems relevant to his practice in this play, although it is certainly relevant to his later, expressionist, pieces. It is true that Jean, as the stronger, imposes his ideas on Julie, the weaker, but this is rather the specific situation than an instance of the general method of the play's development.

Finally, as to the dialogue: I have rather broken with tradition in not making my characters catechists who sit asking foolish questions in order to elicit a smart reply. I have avoided the mathematically symmetrical construction of French dialogue and let people's brains work irregularly, as they do in actual life, where no topic of conversation is drained to the dregs, but one brain receives haphazard from the other a cog to engage with. Consequently my dialogue too wanders about, providing itself in the earlier scenes with material which is afterwards worked up, admitted, repeated, developed and built up, like the theme in a musical composition.

Strindberg was right, of course, as Ibsen was right, in rejecting the vapid artifice of French romantic dialogue. But what he proposes to substitute is not a controlled, literary medium, but, at first sight, simply haphazard conversation. In his last phrase, it is true, the idea of a verbal theme—what

AUGUST STRINDBERG

came later to be called "contrapuntal dialogue"—is stated, and Strindberg's use of this method is important in such pieces as *Dreamplay* and *Ghost Sonata*. But it would be extravagant to see in the dialogue of *Lady Julie* an example of this method. In such passages as the following, phrases that have been used earlier are repeated, but only as a means of argument—the one casting the other's words back in a reversal of a previous situation:

JULIE: So that's the sort of man you are. . . .

JEAN: I had to invent something: it's always the pretty speeches that capture women.

JULIE: Scoundrel!

JEAN: Filth!

JULIE: And now you've seen the hawk's back.

JEAN: Not exactly its back.

JULIE: And I was to be the first branch. . . .

JEAN: But the branch was rotten.

JULIE: I was to be the signboard at the hotel. . . .

JEAN: And I the hotel.

JULIE: Sit inside your office, lure your customers, falsify their accounts.

JEAN: I was to do that.

JULIE: To think that a human soul could be so steeped in filth.

JEAN: Wash it then.

JULIE: You lackey, you menial, stand up when I'm speaking.

JEAN: You mistress of a menial, you lackey's wench, hold your jaw and get out. Are you the one to come and lecture me on my coarseness? No one in my class has ever behaved so coarsely as you have tonight. Do you think any servant girl attacks a man as you did? I have only seen that sort of thing among beasts and fallen women.

In this passage, at least, we are back to something very like the "catechism."

The prose of *Lady Julie* is effective, not so much by pattern, as by force. It has a vigour wholly consonant with the dramatic speed of the action: (although this vigour is hardly conveyed by the orthodox English translations; the idea that the prose could be better translated in "American" than English is probably just). From the first words:

JEAN: Lady Julie's mad again tonight, absolutely mad.

DRAMA FROM IBSEN TO ELIOT

revealed experience, the unforgettable power of a savage insight into motive and situation. The limitation, as in *The Father* and *Lady Julie*, is the incongruity between the bared, elemental experience of crisis and the covering apparatus of seen and spoken normality. The reduction to elements foreshadowed in the proposed conventions for *Lady Julie* is never, on the surface of the plays, achieved. It is this failure, a failure of convention, which led to the critical error of dismissing Strindberg as wild and abnormal, and to the further error of a search for an explanation in his autobiography. The elemental characters of Heathcliff and Catherine in *Wuthering Heights* are acceptable, to those who will read the novel as it is, because of the strict conventional form on which the novel is built. But Strindberg's interpretation of naturalism as the moment of crisis was caught up in the incongruous naturalism of the general dramatic movement ; was communicated in the even texture of normality. It was necessary for Strindberg to try yet again ; his attempt was the wholly new dramatic form of *The Road to Damascus* (1898).