

Autores e diretores franceses no Brasil

Minha pesquisa abrange o momento histórico da II Grande Guerra e o impacto que ela causou na cultura francesa à época. Pontificavam na ocasião, no terreno do teatro, os já citados diretores Jacques Copeau, Charles Dullin, Georges Pitoieff, Gaston Baty, Louis Jouvet, entre outros. Os quatro últimos formaram o Cartel, um intermezzo artístico entre as duas guerras. Copeau foi seu mestre. A guerra na Europa rompeu a continuidade do sonho dos quatro: modernizar o teatro francês. Suas atividades foram interrompidas, abriu-se uma lacuna artística, porém os franceses do séc. XXI não consideram tal hiato. Em seus relatos sobre a época afirmam que, apesar da guerra e dos *black-outs*, os teatros não pararam de funcionar. De certa forma eles têm razão, pois os pequenos teatros da *rive gauche* jamais fecharam suas portas, havia filas de espectadores aguardando cada espetáculo. O que eles não gostam de lembrar é dos espetáculos dos *Grands Boulevards*, com as platéias cheias de uniformes “verde e cinza” – a cor dos alemães – e onde não era necessário “saber francês” para entender o que se passava no palco... Enfim, hoje, eles afirmam que, apesar da ocupação, o público francês se mantinha fiel aos bons espetáculos. Há algo de verdade nessa afirmativa, pois foi nessa época, 1942, que surgiu, nos palcos parisienses, *Le Soulier de Satin*, de Paul Claudel “*étincelle d’esperance dans la grisaille de la vie théâtrale*”, segundo o crítico André Tissier.¹¹

Louis Jouvet

Quanto a Jouvet, sua permanência fora da França (1941-1945), durante a II Grande Guerra, foi mencionada apenas, pelo que se tem notícia, nas conferências que realizou em seu retorno a Paris. Há o registro publicado em livro, dessas conferências, no mesmo ano em que elas se deram: 1945. O livro se chama

¹¹Cf. depoimento do professor Sébastien Guinel e informações recolhidas no artigo ‘Les problèmes du théâtre en France 1920-1960’. *Revue D’Histoire Littéraire*, n.6, 1977 e o livro de Jouvet, *Réflexion du comédien*, 1945.

Prestiges et perspectives du théâtre français, e relata, com detalhes, acontecimentos em países tão diferentes como Argentina, Venezuela ou Martinica. Excluindo essa publicação, não há na França, que se saiba, registros da excursão, apenas a atriz Madeleine Ozeray, da Companhia de Jovet, escreveu um documento sobre o seu relacionamento com o diretor francês e o rompimento dos dois, que se deu durante a excursão, deixando o diretor bastante deprimido. O texto de Ozeray se chama *A toujours, M. Jovet* e nele foram descritos traços de caráter do diretor e relatados os motivos do fracasso de seu casamento.

Há também uma publicação das conferências que Jovet pronunciou no Brasil, recolhidas sob o título de *Propos sur le comédien*. Tal como Copeau, ele gostava de escrever, embora sua produção seja bem menor do que a daquele diretor. Sobre a excursão à América do Sul, não há, no *Théâtre Athénée*, em Paris, que ele dirigiu por mais de 20 anos, nenhuma referência. Há, somente, uma placa comemorativa de sua permanência no cargo, de 1930 a 1951. Jovet ainda fez uma excursão a Nova York, em 1951, ano em que veio a falecer. Nas conferências realizadas ao retornar à França, em 1945, ele relata a boa acolhida que teve nos países latinos de além-mar. Ao iniciar a conferência, o diretor explica os motivos que o fizeram partir :

(...) on m'interdisait de jouer deux de mes auteurs: Jules Romains et Jean Giraudoux. On les trouvait anticulturels, on m'offrai de les échanger contre Schiller et contre Goethe. Ce n'était plus mon métier, il y aurait eu équivoque. (...) Je suis parti. C'est ainsi que, pendant quatre années d'exil, jouant au hasard des pays de L'Amérique latine, nous nous sommes retrouvés, mes camarades et moi, dans les conditions primitives de comédiens d'autrefois, réfléchissant sur nos occupations et cherchant un sens à notre vie. (...) Nous sommes allés en Amérique du Sud, parce qu'on nous avait crit: "Si votre Compagnie ne part pas, il n'y aura pas, là-bas, de saison française cette année. (p.11)¹²

¹²Fui proibido de levar à cena dois de meus autores: Jules Romain e Jean Giraudoux. Eles (os alemães) os achavam anticulturais e me sugeriram encenar Schiller e Goethe. Esses autores não faziam parte do meu repertório, seria um equívoco. (...) Parti. Foi assim que, durante os quatro anos de exílio, encenando ao acaso nos países da América Latina, nós nos encontramos, meus companheiros e eu, nas condições primitivas dos comediantes antigos, refletindo sobre nossa ocupação e buscando um sentido para a nossa vida. (...) Nós fomos para a América do Sul porque nos haviam escrito: "Se sua Companhia não vier, não haverá, entre nós, temporada francesa este ano". (p. 11).

De 1941 a 1945, Jovet e sua companhia do *Théâtre Athénée* percorreram as principais capitais brasileiras e latino-americanas, indo até o México, na América do Norte. Como podemos constatar, eles visitaram regiões que apresentavam afinidade com a cultura francesa.

O que Jovet encontrou do outro lado do Atlântico? Em relação ao teatro, como andavam as coisas, principalmente no Brasil, no Rio de Janeiro? No início do século XX, o Rio de Janeiro se alimentava de comédias e dramas urbanos, principalmente comédias de *boulevard* francesas. Quem se destacava? Podemos dizer que haviam-se destacado, anteriormente (no final do séc. XIX), com texto caracteristicamente nacional, Artur Azevedo, Martins Pena, França Júnior, entre outros, que falavam de coisas nossas. Já no início do séc. XX havia comédias ligeiras ao gosto popular, como as de Eurico Silva, Freire Júnior, José Wanderlei e também Companhias como as de Eva Todor, Manuel Pera e Walter Pinto, que levavam esse tipo de teatro popular.

À época da excursão de Jovet havia as Companhias de Dulcina e Odilon e de Vicente Celestino e Gilda de Abreu, o grupos amadores Os Comediantes e do Teatro do Estudante (estou me referindo ao Rio de Janeiro), entre outros. Quando Jovet aqui esteve, na década de 40, encontrou, segundo seus relatos, um razoável interesse, da parte dos artistas, pelo assunto teatro.

O desenvolvimento do texto e do teatro brasileiros eram temas recorrentes à época em que Jovet permaneceu entre nós. O diretor francês também enfatizava a importância do texto, dizendo aos que queriam fazer teatro “que dessem prioridade a autores nacionais e, caso não encontrassem textos à altura das suas exigências, que se empenhassem em propiciar a criação de tais textos” (Michalski, p.53).

Concidência ou não, a passagem de Jovet teve influência no desenvolvimento do entusiasmo pelo teatro verificado nos artistas cariocas da época. Foi nessa ocasião que surgiu um dos nossos principais autores, Nelson Rodrigues, que tanto sucesso fez com a montagem de *Vestido de Noiva*. Foi justamente nesta época (1943), que Jovet realizou sua turnê brasileira. As montagens, tanto de *Vestido de Noiva* quanto de *Pelléas e Mélisande*, pelo Os

Comediantes, contaram com a colaboração de artistas como Santa Rosa para a elaboração das cenografias e figurinos.

Quando Jovet montou Paul Claudel e Jean Giraudoux no Rio de Janeiro, por exemplo, fez da fidelidade ao texto a sua prioridade, porém utilizou a dramaturgia do *ensemble* dos simbolistas, unindo texto e encenação. Esses dois autores possuem uma escrita marcadamente pessoal, irônica, reflexiva, abrindo espaço para uma nova linguagem que eu diria “irônico-simbolista”, pois ela vem da tradição simbolista. Penso que ela foi adotada por Cecília Meireles em seus textos teatrais, como veremos mais adiante. Essa fase irônico-reflexiva, de caráter poético, parece não ter sido compreendida pelos brasileiros que tentaram o simbolismo. Ela foi iniciada por Maeterlinck com a peça *Ariane et Barbe-Bleue* e, ao que tudo indica, reaproveitada pelos autores acima citados. São suposições que talvez não se enquadrem num trabalho objetivo como é, por excelência, o da tese acadêmica, mas não podemos deixar de refletir sobre as nuances que nos ajudam a levantar hipóteses sobre esse tempo brasileiro tão rico em criação artística.

Louis Jovet e sua Companhia conseguiram atravessar o Atlântico de navio e montar, na América, uma peça com 36 personagens, como *Ondine*, de Giraudoux, diversos quadros e cenários diferentes, trazendo com eles inúmeros baús carregados com cenários e figurinos, numa época em que o mundo explodia! Tal excursão foi perpetrada para manter acesa a luz da cultura francesa no estrangeiro durante a guerra. O próprio Jovet fez uma declaração a esse respeito, em seu retorno à França.

A primeira apresentação da Companhia de Jovet, em 1941, no Brasil, foi com *École des femmes*, de Molière, seguindo-se mais duas peças desse autor francês: *Le médecin malgré lui* e *La jalousie de Barbouillé*. Outros autores franceses seguiram os passos de Molière; Alfred de Musset com *On ne badine pas avec l'amour*; Jules Romains com *M. Trohadec* e *Dr. Knock*, cujo papel título celebrizou Jovet e *La coupe enchantée*, de La Fontaine, entre outras. Essas últimas montagens citadas pertenciam ao tempo em que o Jovet trabalhava com Jacques Copeau no *Vieux Colombier*, mas o diretor francês, em sua temporada brasileira, encenou também autores menos conhecidos, como Émile Mazoud, com

La folle journée e de Steve Passeur *Je vivrai un grand amour*, e peças de outros autores.

Louis Jouvet afirma, a respeito de sua experiência no Brasil, em *Prestiges et Perspectives du Théâtre Français* que, de um modo geral, ter uma profissão e praticá-la, na exigência de todos os seus princípios “pareceu-me, mais do que nunca, o melhor e mais correto meio de fazer política e ter uma fé”(p.10-11). O diretor francês pensou seu exílio como uma missão cultural e, realmente, os artistas brasileiros aproveitaram sua estada por aqui, tendo mesmo, os autores submetido seus textos a Jouvet. Entre eles, Alfredo Mesquita, com *Retours*, título e peça escritos em francês, sobre a decadência da oligarquia paulista cujos filhos só pensavam em Paris; Guilherme de Figueiredo, com sua peça *Um Deus dormiu lá em casa* e Joraci Camargo, com *Deus lhe pague*, submeteram sua criação ao julgamento de Jouvet. O diretor francês foi uma escola igualmente para os cenógrafos e maquinistas brasileiros que colaboraram com ele, deixando sua marca. Gustavo Dória reproduziu, em seu livro, as considerações de Jouvet de que

qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade (...) não estaria realizando nada enquanto não prestigiasse o autor nacional, [acrescentando que] em um país onde a natureza é tão pródiga (...) onde o povo possui uma exuberância própria que se traduz, principalmente, através de uma festa de Carnaval verdadeiramente fascinante, não deviam faltar vocações. (Dória, p. 84).

Na sua estada no Brasil, Jouvet revelou um grande autor francês, Paul Claudel, com seus textos admiráveis. O diretor francês montou *L'annonce faite à Marie*, de Claudel. Seu *Le soulier de satin*, uma mistura de epopéia e sonho, seria encenada, no Brasil, somente nos anos 50. Hoje em dia Claudel não é mais lembrado, mas certamente a experiência de montá-lo transformou a ida ao teatro, naquele tempo, em uma aventura inesquecível.

Aurélien Lugné-Poe

Esse diretor já nos foi apresentado no Capítulo II. O brilhante encenador de *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck, na Paris do século XIX, também esteve no Rio de Janeiro e em São Paulo, durante a guerra de 1914/1918. Sua estada em nossa terra foi rápida e pouco divulgada. Ele fez-se acompanhar por uma companhia improvisada, não representando aqui o esplendor criativo que o caracterizara, em Paris. Tem-se notícia de que, em São Paulo, ele cedeu duas atrizes da sua companhia para a leitura do primeiro ato da peça simbolista de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, *Leur Âme*. A leitura teve lugar no Teatro Municipal daquela cidade, em 1916. As atrizes eram Suzanne Deprès e Annie Verneuil. Segundo Oswald, a peça foi apresentada perante “a maior e justa indiferença do público e da crítica”(Eudynir Fraga, p.8).

Não fica bem claro, nas informações dadas por Fraga, se Lugné-Poe intervém como diretor nessa empreitada em que seu nome aparece citado. Fica o registro, indireto, de Décio de Almeida Prado, na Revista *Clima*, de São Paulo. Em artigo intitulado “O Teatro de Louis Jouvet” (1941), ele se refere a um tipo de apresentação francesa cuja falta de seriedade “é surpreendente”. Ao que parece essa atitude dos franceses, no Brasil, tem registro somente no início do século XX, com Almeida Prado. Não sabemos se, nesse artigo que data dos anos 40, ele se refere ao teatro de Lugné-Poe, realizado entre 1914 e 1918. Sem citar nomes, ele observa:

companhias francesas comparecem em nossos palcos com espetáculos com todos os vícios da improvisação: os cenários são improvisados, o repertório é improvisado (...) a própria escolha dos atores é, às vezes, acidental, sendo o grupo formado tendo em vista a excursão a fazer.(...) Duas exceções à essa regra, a passagem da *Comédie Française* pelo Rio e a atual temporada de Louis Jouvet. (apud Guimarães, p.115).

Lima Torres, em seu trabalho sobre a turnê de Louis Jouvet no Rio de Janeiro e em São Paulo, se refere às companhias estrangeiras que vinham ao Brasil somente para fazer caixa. Lugné-Poe estaria entre eles? A intenção do diretor simbolista era fugir da França em guerra. Maria Helena de Castro nos diz, à página 174 de *Um senhor modernista*, biografia de Graça Aranha, que Lugné-

Poe foi o responsável, nessa época, pela vinda de Eleonora Duse ao Brasil. Era seu empresário. Outro registro por mim destacado anteriormente foi a encenação de *Pelléas et Mélisande*, pela primeira vez para o público carioca em 1918. Essa montagem deve ter sido bastante problemática, como aliás costumavam ser, no Brasil, as apresentações em língua estrangeira pois, segundo Fraga, apesar de ser somente o “high life” (nas palavras de Artur Azevedo), que assistia as peças, nem sempre elas eram de fácil compreensão, mesmo para as pessoas “cultivadas”, principalmente as peças de temática simbolista. Não encontrei programas ou críticas a respeito dessa primeira montagem de Maeterlinck, mas tudo indica que tenha sido pelas mãos de Lugné-Poe.

André Antoine

Muitos foram os franceses que por aqui passaram. Apresento, em linhas gerais, os que atuaram na renovação do teatro francês, em sua passagem para a modernidade, caso em que coloco Antoine. Em 1903, André Antoine e seu *Théâtre Libre* tentaram o que se pode chamar uma conquista do Rio de Janeiro através do teatro. Entre os dias 1 a 26 de julho daquele ano eles ocuparam o Teatro Lírico (o Teatro Municipal do Rio de Janeiro só foi inaugurado em 1909), e representaram nada mais do que quarenta espetáculos. Cecília Meireles, na ocasião, estava com dois anos de idade e não poderia opinar, em suas crônicas, sobre tal visita, mas Antoine foi personagem das crônicas de Artur Azevedo.

O conceito de “teatro livre”, trabalhado pelo diretor francês para se libertar das clássicas amarras de ‘forma’ e ‘conteúdo’ tradicionais, concretizou-se através da inovação cênica realista. Segundo Gassner, Antoine “substituiu em seu teatro as convenções de ‘teatralidade’ dos clássicos e do romantismo, pela ‘naturalidade’. Seus atores voltavam as costas para o público, ‘falavam com o fogo’ [da lareira], ou em tons tão naturais que mal eram ouvidos da platéia” (Gassner,p.60). Isso acabou por irritar Artur Azevedo, quando Antoine por aqui esteve. A expectativa em torno de sua vinda era grande, o próprio Azevedo, antes da chegada da companhia, escreveu nos jornais sobre a sua importância, esclarecendo o público que, em Paris, “Antoine foi um *frondeur* [polemista]

implacável: abriu uma nova corrente à produção dramática, abalou costumes e tradições, criou ideais artísticos e literários.” (Faria, p.246)

Tanto entusiasmo inicial aos poucos foi cedendo lugar à restrição severa e Azevedo acabou por rejeitar o trabalho de Antoine baseado na premissa de que, para ele, uma peça tinha que ser lógica, “bem escrita, e (que) me divirta fazendo-me rir e sensibilizando-me”(apud Faria,p.253). Azevedo, confessando-se amigo da “pièce bien faite”, reconhecia sua admiração pelo conservador e “famigerado” (segundo Antoine) crítico do *Temps*, Francisque Sarcey, com o qual Antoine o comparou, quando, em palestra no Rio, citou Azevedo, “seu ardor juvenil e o temível talento de polemista”. Mas, apesar da discordância e do confronto, Azevedo, homem de espírito e “bonomia”, como ele mesmo se definia, acabou por sucumbir aos encantos da nova arte francesa, porém, não deixando de declarar-se surpreso pelo fato de o ator e produtor francês fazer “belíssimas conferências” revelando tanta cultura intelectual. (Ele se referia ao fato de o ex-“funcionário da Companhia de Gás” de Paris, que era Antoine, apresentar tamanha erudição.) O que, sim, lamentou o teatrólogo brasileiro, foi não terem os atores, nem os empresários brasileiros, percebido a importância da visita de Antoine ao Brasil.

A preocupação de Azevedo era fazer o nosso teatro entrar na modernidade. Infelizmente, tal não aconteceu na ocasião. O público ainda permaneceu, durante muito tempo, amante dos “trejeitos franceses”, da superficialidade de seus teatros de *boulevard*. Os novos tempos iriam certamente chegar, mas não pelas mãos de um francês. As apresentações da companhia de Antoine no Rio de Janeiro não renderam os frutos desejados por Azevedo, que lamentou o mal-entendido entre os artistas brasileiros e as peças de Antoine:

Ficamos, pois, sem as primeiras sementes do teatro moderno, naquela altura já semeadas e dando frutos em vários países europeus. (...) interrompida a seqüência histórica que viera do romantismo ao realismo, nosso teatro ganhou animação nos palcos, mas perdeu consistência literária. (apud Faria, p.261).

O dramaturgo brasileiro não nega a importância de Antoine e seu teatro, porém, a polêmica que se estabeleceu entre os dois mostra que a situação do teatro no Brasil ainda era bastante limitada. Por exemplo, praticamente não havia espaço

para o desenvolvimento de tendências, o que levou ao esquecimento, pelo menos temporariamente, das experiências simbolistas apresentadas por Antoine e Lugné-Poe. Naqueles anos que antecederam a Primeira Grande Guerra, ainda no final da *belle époque*, a permanência do *Théâtre Antoine* teve pouca importância para o público do nosso país. Nós estávamos mais interessados em brincar de “a Paris dos Trópicos”, com a nova Capital Federal do Prefeito Pereira Passos, do que em descobrir a nossa vocação dramática, porém, nossos “corações franceses” batiam em ritmo diferente ao do coração dos parisienses.

Surgiu, à época, a polêmica entre Artur Azevedo e Antoine. O polemista era Azevedo, que se utilizava do espaço que possuía nos jornais cariocas para hostilizar a companhia francesa que nos visitava. Seu ressentimento fazia-se presente ao constatar a falta de cultura da elite brasileira para valorizar o momento cultural pelo qual a sua cidade passava. A visita de Antoine revelou, para o cronista, o choque cultural pelo qual os brasileiros passavam. Em um de seus folhetins Azevedo comentou, acidamente: “A companhia de Antoine não pode atrair a curiosidade de nosso *high life*: Suzanne Desprès e as demais atrizes não têm ensejo de exhibir as últimas novidades parisienses”(apud Faria, p.662). Para Azevedo, o público carioca não se preocupava com as inovações cênicas do teatro realista, ele preocupava-se, unicamente, com o aspecto exterior das peças de teatro. Para ser mais preciso, a moda, com suas “novidades parisienses”. Na verdade, os freqüentadores de teatro não possuíam a mínima informação sobre o que seria “teatro de arte” e que não havia ninguém sério o suficiente para esclarecê-lo. Como bem observou Lima Torres, “Stanislavski ainda não havia passado por aqui”.

Os jornais deram farto destaque à visita do cultuado (na França) criador do *Théâtre Libre*, mas pouco adiantou esse destaque, pois Antoine e seu teatro não eram conhecidos do público brasileiro e nada representou para ele. Lima Torres, conforme foi observado acima, possui uma visão que avalia, talvez com maior objetividade, o que ocorreu na temporada teatral daquele tumultuado ano de 1903.

(...) se a turnê do Teatro Antoine, ex-Teatro Libre, ao nos visitar no antigo Teatro Lírico, é confundida pela crítica especializada como mais uma companhia de comédias ansiando uma rica bilheteria, era porque a noção de Teatro de Arte preconizada por Stanislavski era desconhecida neste período. (Lima Torres, p.124).

Segundo João Roberto Faria, em seu livro *Idéias Teatrais*, Artur Azevedo mostrou conhecer bem o teatro francês do seu tempo, pois, além de apresentar resumidamente a história do *Théâtre Libre*, ele destaca, entre as conquistas de Antoine, ter revelado para os brasileiros vários dramaturgos franceses e de outras nacionalidades e, principalmente, ter se preocupado com o nosso público, “o que teria levado os outros teatros parisienses a cuidar melhor do espetáculo”(Faria, p.245). Segundo Azevedo, havia companhias que pareciam pensar apenas no lucro das bilheterias, não se preocupando com a qualidade de seu teatro.

Azevedo, como foi comentado, lamentou o fato de termos ficado “sem as primeiras sementes do teatro moderno, naquela altura já semeadas e dando frutos em vários países europeus”, porém, foi o poeta parnasiano Olavo Bilac quem melhor compreendeu o momento. Atento frequentador de teatro, ele apontou, segundo João Roberto Faria, o caminho para a nossa escrita teatral.

(...) para Bilac, essa dramaturgia não podia ser definitiva. Era uma dramaturgia de transição (...) para o futuro era preciso construir uma nova arte dramática, assentada sobre esse “arcabouço de verdade” da representação e feita por “uma nova geração de artistas da palavra, de fixadores de sonhos, de consoladores de almas”. Bilac quer a poesia de volta ao teatro e sugere: “os encenadores, que quiserem ser perfeitos, terão de ser o que é Antoine. Mas os dramaturgos, que quiserem ser grandes, terão de abrir nos seus poemas um largo espaço para o sonho. (p. 258- 259).

Bilac pensou na aproximação dos dois teatros, o realista e o simbolista. O poeta acreditava num teatro povoado de sonhos e de símbolos, com encenadores criativos. Podemos constatar que os poetas Olavo Bilac e Cecília Meireles, embora distantes no tempo, encontravam-se no seu desejo de buscar um “espaço para o sonho”, um “teatro poético”. Para o público carioca da época, Antoine e seu repertório, principalmente Ibsen, foram considerados “uma maçada”. *Os Espectros* foi considerado, segundo Azevedo, “uma genial cacetada”. Na época

em que Antoine aqui esteve, imperavam no Rio de Janeiro os *vaudevilles* e as “revistas do ano”, como as do próprio cronista Artur Azevedo. Os cariocas, como bem definiu Bilac, queriam fugir das verdades do cotidiano, “ir ao teatro para admirar a histeria, os desvios da sensibilidade, as injustiças (...) para ver tudo isso não é preciso vestir uma casaca e pôr no peito uma camélia”.(Faria, p.258).

A estada de Antoine entre nós teve seus méritos, pois nos despertou para nossas potencialidades, conforme Azevedo observa:

Agradeço ao ilustre Antoine ter nos trazido a esmola de sua arte impecável, ter nos proporcionado o inefável ensejo de o admirar e aplaudir; mas agradeço-lhe também e principalmente o nos ter mostrado que a nossa prata da casa não é, graças a Deus, um reles pechisbeque. (p. 247).