

Breve subsídio para o estudo da crítica teatral: A. A. e o olhar cúmplice de Francisque Sarcey¹

Walter Lima Torres Neto

No final do século XIX, o espectador francês encontrava na opinião abalizada de Francisque Sarcey, o crítico teatral por excelência, que atuou durante o Segundo Império e a Terceira República, o subsídio para sua condição de espectador. *L'oncle Sarcey*, como era conhecido, disciplinou o gosto e a opinião do público letrado burguês freqüentador do teatro parisiense. Por meio da coluna “O Teatro”, mantida por Artur Azevedo no jornal *A Notícia*, analisaremos a influência exercida pelo crítico francês sobre o posicionamento teórico do comediógrafo brasileiro. Apesar de nunca ter encontrado Sarcey, esta influência é notória, visto que o próprio autor de *O Mambembe* declarou, várias vezes, sua franca inclinação em seguir os juízos emitidos por Sarcey.

Francisque Sarcey (1827-1899)

De sólida formação universitária, este ex-aluno da Escola Normal Superior foi enviado para ensinar na província, devido a suas opiniões liberais. Em 1858, deixou o ensino público para se consagrar à carreira de jornalista e se especializar na crítica literária e teatral. Exerceu a crítica teatral no jornal *Le Temps*, onde impunha suas opiniões como derradeiros julgamentos, estabelecendo uma intensa e sólida relação com o público leitor deste cotidiano e colaborando para o sucesso ou o fracasso das peças em cartaz.

O jornal *Le Temps* exercia grande influência na formação da opinião pública, sobretudo da burguesia liberal e republicana na França. A posição de respeito mantida pelo jornal facilitava a existência de um crítico teatral com força de persuasão sobre o público. Segundo Maurice Descotes, que efetuou um minucioso estudo histórico sobre a crítica teatral francesa, o perfil deste periódico tinha a seguinte característica:

Apesar de sua tiragem ser relativamente modesta, *Le Temps* de Adrien Hébrard exerce sobre a burguesia liberal e republicana, a qual constitui a classe dominante, uma influência excepcional que se explica pela seriedade do seu tom, a segurança doutrinal com a qual são expressos seus julgamentos, e pela firmeza com que ele inicialmente combateu o regime de ordem moral opondo-se a toda reação monarquista”. (DESCOTES, 1980, p. 327).

A seriedade do tom e a segurança doutrinal da qual nos fala Descotes é fundamental para compreender o papel de Sarcey como crítico. Influenciado pelo classicismo, ele cultivava, em seu discurso, um comportamento visivelmente conser-

vador, alimentando uma relação de poder sobre os agentes criativos da prática teatral e estabelecendo uma cumplicidade com o leitor-espectador.

Com efeito, Sarcey escreveu neste jornal de 1867 até o ano de sua morte, 1899. No *Temps*, seus folhetins foram, durante sua atividade como crítico, os formadores da opinião e os indutores do bom gosto do espectador burguês. De seus famosos folhetins, publicados às segundas-feiras, editou-se uma obra póstuma intitulada *Quarante ans de théâtre*. Trata-se de uma coletânea composta de oito volumes, que abarcam grande parte do material jornalístico escrito por Sarcey, publicado ao longo de sua carreira como crítico e conferencista e recolhido graças à iniciativa de Adolphe Brisson, seu genro (SARCEY, 1900).

Para exemplificar a importância do lugar ocupado por Sarcey no âmbito da cultura e da prática teatral francesa, nada mais instigante do que ceder a palavra a Emile Zola, interlocutor com quem Sarcey manteve uma longa polêmica a propósito da introdução do naturalismo no teatro:

[...] Sarcey trône aux premières représentations, il fait l'admiration de la salle. Dès qu'il entre, un murmure court de loge en loge. On se penche pour l'apercevoir, des maris le montrent à leurs femmes, des jeunes filles le contemplent. Je connais de gens de province qui sont venus exprès à Paris pour avoir le bonheur de connaître son visage. Les chuchotements sont longs à s'apaiser : 'Sarcey! Sarcey!... Où donc?... Tenez, ce gros là-bas, qui manque d'écraser une dame... C'est lui, vous êtes sûr?... Oui, oui... Regardez Sarcey, regardez Sarcey...' Et le peuple est heureux. C'est une véritable popularité.² (ZOLA, 1969, p. 480).

Não sem algum bom humor e fina ironia, o autor de *Thérèse Raquin* chama atenção para a presença de Sarcey na platéia como a de um ser quase extraordinário, que desfrutava de respeitabilidade e popularidade junto aos espectadores. A descrição leva a crer que uma representação sem a presença do célebre crítico perderia a característica de grande evento social. A presença de Sarcey nos espetáculos projetava-os a uma dimensão histórica, na medida em que o registro da representação se dava pelo termo de outorga assinado pelo crítico com a redação do folhetim. Seu julgamento tinha valor determinante para as companhias teatrais, visto que a relação que se estabelecia entre a crítica e o público era mediada não só por questões estéticas, mas também empresariais. A permanência ou não em cartaz de um espetáculo que, apesar de ser um bem simbólico, tinha valor comercial, dependia do “alvará” proferido pelo crítico. Zola apresentava Sarcey como sendo um “personagem” de destaque, como uma verdadeira personalidade que tinha um lugar cativo e consolidado na cerimônia social do teatro³.

Sarcey integraria o coro de espectadores, dentro do qual ele teria o lugar de um corifeu. Porta-voz da opinião pública, ele estabelecia um diálogo com os profissionais do teatro e com o espectador, confirmando ou negando a percepção geral sobre a representação. O crítico é a encarnação do julgamento, do veredicto favorável ou não, última palavra na aprovação final no tocante ao autor, ao ensaiador, aos atores, aos empresários e, sobretudo às instituições teatrais. Como prefere Bernard Dort, era “aquele que degustava o espetáculo” (DORT, 1971, 44) e emitia seu juízo

aconselhando o público a conferir suas impressões sobre um determinado texto e espetáculo. A representação teatral se transformava num produto que o especialista examinava no intuito de proferir seu juízo, para em seguida autorizar ou não o consumo da mercadoria.

Sarcey descrevia o ofício do crítico dramático da seguinte maneira:

Notre métier, à nous autres critiques, est, je crois, d'expliquer au public pourquoi certaines choses lui plaisent; quel rapport les choses ont avec ses mœurs, ses idées et ses sentiments. C'est nous qui dressons les poteaux indicateurs sur lesquels on écrit: Passez par là, la route est ouverte; ce n'est pas nous qui sommes chargés de la frayer, et, si nous voulons le faire, nous nous trompons presque toujours.⁴ (SARCEY, 1900, vol.1, p.192).

Esta explicação sobre o dever do crítico em relação à obra forja uma crítica impressionista que está condicionada à presença de modelos previamente classificados. Isto é, a subdivisão em gêneros específicos (drama sério, drama de capa e espada, farsa, burleta, comédia lacrimosa, vaudeville, drama histórico, etc.) ganha status de uma matriz consolidada, que tem por base a comédia e a tragédia antigas, à maneira de Aristóteles e, sobretudo, à maneira como o classicismo francês interpretou Aristóteles.

Como ramificações da tragédia e da comédia, estabelece-se toda uma sub-genealogia, bastante rigorosa, que será observada por Sarcey tanto em relação à carpintaria do texto teatral, quanto à sua eficiência em cena. É nessa divisão de gêneros que se baseia sua crítica, hoje considerada ultrapassada. Ela é a expressão memorialista dessa relação tipologicamente organizada entre cena e texto. No generoso espaço de que dispunha no jornal, o célebre crítico demonstrava, quase que cientificamente, por meio de um raciocínio em que não faltava certa “lógica teatral” baseada na causa e efeito dos fatores dramáticos, aquilo que seu espectador-leitor percebeu ou perceberia ao assistir o espetáculo. E assim compartilhariam, crítico e “espectador amigo”, as mesmas impressões que Sarcey formulou a partir da sua análise normativa. Essa relação de convivência — um assunto certamente complexo, que não aprofundaremos aqui — pode elucidar os caminhos da assimilação da crítica por um viés sociológico, do ponto de vista da recepção.

Segundo Sarcey, a finalidade da crítica seria explicar, “trocando em miúdos”, ao leitor-espectador, a representação do texto, exprimindo suas impressões, e, por conseguinte, dirigindo a opinião do público. Sarcey sentia-se na posição de um orientador de consciências alheias, iniciando os espectadores na tradição da arte dramática. Devido a esse direcionamento crítico, ele foi acusado, sobretudo por Zola, de ter “trabalhado” o gosto do público ao privilegiar, nos seus comentários, as peças de Dumas Filho, Emile Augier, Victorien Sardou, Henri Méilhac e Ludovique Halévy, entre outros autores contemporâneos de sua preferência, em detrimento da escola Naturalista.

A influência de Sarcey era tamanha, na cultura e prática teatral do período, que sua crítica não se limitava unicamente a proferir um veredicto sobre as peças. Ele

se encarregava, também, de lançar novos autores, indicando-os aos diretores dos teatros mais importantes. O aplauso de Sarcey significaria a aprovação de um texto e a confirmação do talento de um autor ou ator, enquanto seu desinteresse ou crítica negativa precipitaria o espetáculo no insucesso⁵. Torna-se difícil imaginar o que seria a representação teatral, no final do século XIX em Paris, sem a presença dessa personalidade, o paladino dos valores burgueses. Ele não só representava como também propagava a moral burguesa contida nos desenlaces dos textos realistas de fundo romanesco, ou nos repertórios romântico e clássico.

Sem ter sido ator ou dramaturgo, ou ter desempenhado qualquer função como agente criativo da cena, Sarcey, ao ocupar o status de disciplinador do “gosto”, baseava-se na idéia de que existiria unicamente o teatro com “T” maiúsculo (a expressão é emprestada a Bernad Dort). E, por conseguinte, o natural seria que ao “T” maiúsculo correspondesse um “P” também maiúsculo, referente ao Público. Nesse período da história do teatro francês, a noção de público freqüentador de um teatro comercial é bastante complexa e levava em consideração pelo menos três aspectos: a heterogeneidade dos segmentos sociais; a distribuição dos teatros pelos bairros da cidade e, sobretudo, a associação entre os dois fatores anteriores e a exibição de gêneros específicos para cada tipo de público e para cada teatro.

No caso de Sarcey, sua crítica é dirigida a uma “classe média” burguesa, que tem acesso ao divertimento em teatros como: Porte Saint-Martin, Chatelet, Comédie Française, Odeon, Ópera Cômica. O próprio Sarcey afirmava o seguinte em relação ao julgamento deste “seu” público:

En art dramatique, aucun raisonnement ne tient contre une impression, bonne ou mauvaise, puisque le but de l'art est précisément de la produire ou de l'éviter. Le plus sage est, quand on l'a bien constatée, d'en chercher les causes philosophiques. Il est bien rare que cette étude ne vous amène à donner raison au public, qui au théâtre a toujours raison puisqu'il est le public.⁶ (SARCEY, 1900, vol. 4, p.140).

O público é o interlocutor privilegiado de Sarcey. O célebre crítico do *Temps* tinha seu lugar no meio deste público-entidade, representativo de uma burguesia comercial e financeira. Ele agia, assim, como um corifeu que se destacava do coro. Sarcey aparentemente dialogava com este “seu” público, sua voz se elevava em meio às outras, porque sua opinião estava habilitada, pelo seu papel na imprensa, a validar e, assim, a fundar a opinião pública. O discurso de Sarcey, portanto, assemelhava-se mais a um monólogo, em que sobressaía unicamente a sua opinião: a voz do público deveria simplesmente fazer eco a suas impressões, todos deveriam agir segundo sua orientação.

Cada folhetim era, em geral, dedicado exclusivamente a um único assunto, que poderia ser a crítica a uma peça e a sua representação ou o desenvolvimento de uma idéia específica, por exemplo: a influência do teatro sobre os costumes; as leis do teatro, o papel do crítico teatral, etc. Esse últimos eram, naturalmente, a transcrição de conferências proferidas, registradas posteriormente no jornal. Após criticar

uma peça, sua encenação e seu autor, Sarcey geralmente comentava outro trabalho do autor ou comparava duas de suas peças

No caso dos espetáculos, ele primeiramente sintetizava a intriga do texto e, por meio de uma análise normativa, julgava o funcionamento da carpintaria teatral, isto é, o funcionamento lógico do enredo, promovido por um uso, adequado ou não, dos procedimentos dramáticos e efeitos cênicos. Isso significa que Sarcey parafraseava o enredo da peça, ato por ato, destacando o modo como o autor elaborou a exposição do conflito, a apresentação dos personagens, as cenas de efeito, a reviravolta da ação, o quiproquó; ou esclarecendo e esmiuçando a tese defendida pela peça. Ele fazia, desse modo, embora indiretamente, uma apologia ao uso da *pièce bien faite*, isto é, à forma convencional de se conceber um diálogo teatral.

Predominava em sua redação um tom professoral e didático, que limitava o leitor-espectador à condição de aprendiz dos segredos que ele, Sarcey, revelaria sobre a arte dramática. Algumas vezes, retomava os diálogos do autor para ilustrar suas reflexões e apontava ao leitor os mecanismos da convenção teatral. Pontuava esse resumo-síntese de observações sobre o autor e o sentimento que, segundo ele, o público esboçou nesta ou naquela passagem de maior ou menor tensão dramática.

A reação e a participação do público são abundantemente descritas por Sarcey. Por exemplo, na estréia de *Nos Intimes*, de Victorien Sardou, ele observou o estado de espírito do público:

Une salle ivre d'enthousiasme, folle de joie, battant des mains avec transport, avec fureur, et ne laissant pas même achever les phrases pour applaudir plus vite. Nous avions tous perdu la tête, cela est à la lettre.⁷ (SARCEY, 1900, vol. 6, p.21)

Reparamos, nesse depoimento, que Sarcey chama a atenção, igualmente, para a sua presença no interior do coro-público, o “nós”, do qual ele é o corifeu-portavoz. Esse recurso visa à obtenção de uma proximidade no tom e exprime a vontade de intimidade com o leitor-espectador. Se, por um lado, Sarcey passa a impressão, ao leitor-espectador, de que são íntimos, porque dividem as mesmas emoções, ao desfrutar do mesmo prazer, e assim também compartilham, conseqüentemente, das mesmas opiniões sobre a representação; por outro lado, ele reafirma, com seus escritos, a idéia de que esse público único se expressa indiretamente por meio da voz do crítico normativo e prescritivo do jornal *Temps*.

Sarcey se preocupava em descrever com grande riqueza de detalhes o trabalho dos atores. Suas opiniões sobre Sarah Bernhardt são bastante minuciosas e revelam as nuances contidas no intenso jogo cênico da atriz. Neste fragmento, Sarcey descreve menos a atuação de Sarah Bernhardt do que a sua intimidade em relação ao “monstro sagrado”, que ajudara a construir:

Un scrupule m'inquiète. Comment fera-t-elle pour jouer tous les soirs un si terrible rôle? [Il s'agit de *Théodora* de Victorien Sardou] Cette frêle comédienne est d'acier, nous ne l'ignorons pas; mais la plus solide machine s'use à des exercices trop violents et trop prolongés. Il est probable qu'elle laissera dans l'ombre quelques parties du

drame, celles qui lui plairont moins. Le premier soir, elles les a toutes mises au plein vent et s'est donnée tout entière⁸. (SARCEY, 1900, vol.6, p.128)

Em suas críticas aos atores, Sarcey alimentava a idéia da existência de um perfil de intérprete genial, que nasceria com um dom especial para o teatro: voz, beleza, bom gosto, magnetismo, presença e carisma. Quando percebia a excelência de um ator, dotado de uma natureza ímpar, que se distinguia da média geral de atuação, ele se colocava como intercessor entre o público e este artista de talento invulgar. Artur Azevedo seguiu esse procedimento.

Para Sarcey, cultor da *pièce bien faite*, o autor de teatro deveria ser capaz de exprimir-se clara e logicamente em três momentos distintos, que abarcam todo o texto: exposição da intriga e apresentação dos personagens; desenvolvimento progressivo da ação culminando com a *scène à faire*; e a conclusão com finalidade moralizante. A questão de fundo que se coloca é a eficiência de um teatro regulador da moral e difusor dos valores burgueses, que estariam na base de uma pedagogia do comportamento do espectador:

Le but de tous les artistes, en général, et des écrivains dramatiques en particulier, étant de faire de belles œuvres, leur dernier objet est naturellement de moraliser. Là-dessus, il ne peut y avoir ombre de discussion. Cette vérité, qui est d'ordre commun, a été cent fois exposée, et, notamment, dans la préface de *Phèdre*, où Racine a repris tous les arguments d'Aristote, en les renouvelant par une forme qui était alors plus actuelle. On voit que la question ne date pas d'hier⁹. (SARCEY, 1900, vol. 1, p.170)

Pela necessidade de induzir os autores dramáticos a fazerem do texto teatral um epistolado moralizante, Sarcey aliava-se ao culto do classicismo. Ou seja, é visível seu esforço permanente para ligar o teatro contemporâneo àquele realizado no passado, por um Racine ou um Molière, ponto de vista seguido pelos dramaturgos realistas do século XIX, como Sardou e Dumas Filho. Havia a necessidade de vincular a opinião do leitor-espectador a um passado em que o julgamento dos clássicos permitia balizar a produção contemporânea, que primava por moralizar divertindo (*castigat ridendo mores*). Esse apelo aos clássicos como fonte primeira deveria funcionar, segundo Sarcey, como manancial de inspiração para os dramaturgos da época, que atualizariam os princípios de uma dramaturgia clássica, como fizeram os realistas.

No entanto, sua defesa absoluta dos cânones tradicionais estabeleceria um dos conflitos mais marcantes e duradouros do período: aquele travado entre Sarcey e os adeptos do repertório naturalista, como o encenador André Antoine e o escritor Emile Zola. Diferente dos dramaturgos da geração anterior, defendidos por Sarcey, os autores naturalistas primavam por realizar uma transposição fidedigna do real à cena. Assim, para eles, a estrutura da *pièce bien faite*, seguida pelos realistas, conforme atesta Patrice Pavis, não deixaria de ser mais do que uma receita, uma paródia do modelo da tragédia clássica. (PAVIS, 1987, p.290).

A crítica de Sarcey poderia ser resumida nos seguintes termos: o autor teatral produzia uma peça X, escrita fielmente dentro de uma tipologia aceitável e reconhe-

cida; o público reagia de forma positiva ou negativa, emocionando-se, divertindo-se, aceitando-a ou recusando-a; baseado nesta reação do público (sempre com “P” maiúsculo), Sarcey tecia a sua análise que se coadunava com a impressão primeira manifesta por esse mesmo grupo de espectadores. O ciclo era fechado e estéril, pois o autor via-se, oficialmente, reconhecido dentro dos parâmetros de Sarcey e o público ficava orgulhoso ao constatar no jornal o reflexo de suas impressões. No caso de uma manifestação negativa da parte do público, o autor estaria condenado a uma severa crítica por parte do *oncle*, podendo até mesmo ter sua carreira queimada pelo veredicto oficial. Ou seja, Sarcey, mantendo e reforçando uma estética teatral burguesa, que conseqüentemente se traduzia pela defesa de um teatro com “T” maiúsculo, herdeiro da forma clássica, projetava-se como porta-voz de um público, também entidade única, doutrinando sua opinião.

A importância atribuída nos julgamentos de Sarcey aos textos do repertório clássico francês, Molière, Racine, Corneille e autores gregos, fascinaram sobremaneira Artur Azevedo, que, como veremos a seguir, elegeu o crítico francês como seu *maître à penser* em questões de crítica teatral, apreciação estética, ética e juízo de valor artístico.

Francisque Sarcey por Artur Azevedo

Podemos recolher, nas crônicas jornalísticas de Artur Azevedo, uma série de declarações, citações e alusões a propósito de Francisque Sarcey. Essas declarações endossariam a opinião de Artur Azevedo em face do leitor-espectador brasileiro daquele momento. No transcorrer de uma crônica teatral ou de uma análise sobre as representações que assistia, Artur Azevedo não raro citava, em francês, o famoso crítico do *Temps*, no intuito de reforçar sua opinião e de demonstrar sua filiação a um ramo seguro e institucionalizado da cultura teatral francesa do final do século XIX.

A visão que Artur Azevedo tinha de Francisque Sarcey revela-nos uma franca e voluntária filiação aos cânones defendidos pelo crítico francês. O próprio Artur Azevedo expôs os princípios dentro dos quais se estabeleceu esta influência. Ao eleger o crítico francês como seu *maître à penser* em matéria de julgamento crítico, ele não escapou de reproduzir, também como dramaturgo, esses mesmos cânones, que determinaram a maneira como produziu parte significativa de sua obra teatral e que o colocaram em campo contrário às renovações da cena naturalista. Adveio daí a famosa polêmica com André Antoine, em 1903, quando sua companhia realizou uma turnê ao Brasil¹⁰.

Entre Artur Azevedo e Francisque Sarcey havia uma diferença de 28 anos. Quando Sarcey já desfrutava de uma posição de prestígio na imprensa parisiense, Artur Azevedo dava seus primeiros passos como jornalista. Para o jovem Artur Azevedo, o contato com as idéias de Sarcey dava-se por meio da leitura de jornais franceses e, sobretudo, do *Temps*. Jornais e periódicos, folhetos e programas enviados da

França, diretamente ou via Portugal, chegavam às suas mãos. Dificilmente Artur Azevedo teve seu primeiro contato com as idéias de Sarcey por meio da publicação de sua obra póstuma, que data somente de 1900/1901. Naquela altura, Artur Azevedo já havia dado provas suficientes de sua familiaridade com as idéias de Sarcey.

Analisamos alguns fragmentos esclarecedores dessa filiação voluntária do autor brasileiro ao pensamento do crítico francês. A ligação, flagrante e íntima, apresenta-se de várias formas. Por exemplo, em certa ocasião, quando esteve doente, impossibilitado de ir ao teatro para assistir à representação da versão em português da peça *O Palhaço*, de D'Ennery, Artur Azevedo transcreveu um extenso trecho, atribuído a Sarcey, no qual afirmava que o verdadeiro crítico deveria empenhar-se para, de qualquer maneira, fazer chegar ao leitor as linhas a que estava habituado, com o julgamento esclarecedor de uma opinião elevada. Para seguir essa norma, Artur Azevedo compôs a crônica semanal de *A Notícia* utilizando-se de suas lembranças de dez anos atrás, quando assistiu ao mesmo texto, representado pela primeira vez naquela cidade. É evidente o orgulho do autor brasileiro em atender, desta maneira, à prescrição do crítico francês.¹¹

Numa outra crônica, na mesma coluna de “O Teatro”, publicada no jornal *A Notícia* de 1895, Artur Azevedo expôs com muita propriedade a situação do teatro na França. Faz referência ao trabalho de dois tradicionais críticos parisienses, a quem reconhece como as mais célebres autoridades da imprensa naquele país, em questões de teatro: Jules Lemaitre, no *Le Journal des Débats*, e Francisque Sarcey, com seus Folhetins no *Temps*:

Sarcey, *l'oncle Sarcey*, como lhe chamam os novos, tem sido muitas vezes comparado a Sancho Pança, graças ao seu bom senso implacável e a impertubabilidade da sua bonomia. Mas como não há Sancho Pança sem Dom Quixote, justo me parece que na crítica dramática parisiense seja distribuído a Lemaitre o papel do famoso cavaleiro andante. Assim o exige o seu temperamento belicoso, a sua alma impetuosamente devotada à Arte, essa Dulcinéia que, como a de Cervantes, muitas vezes não passa de uma marafona. (AZEVEDO, 1895)¹²

Evidentemente, esse modo de ver os críticos franceses não deixaria de permear os escritos de Artur Azevedo ao longo de sua produção jornalística. Nosso autor faz apelo à imagem do “cavaleiro da triste figura” e a de seu “fiel escudeiro”, para atrair a simpatia dos leitores brasileiros para os críticos, cujas idéias já começavam a ser consideradas ultrapassadas mesmo no Brasil. Na verdade, em seu discurso, Artur Azevedo não deixava de traçar uma autocrítica. Ou seja, no Brasil daquele período, seria ele quem melhor representaria a figura de um Dom Quixote da crítica teatral. Era ele quem disseminava a idéia de um teatro nacional, encabeçando a campanha pela construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Artur Azevedo nunca deixou de viver a contradição entre a necessidade de escrever para um teatro comercial e o anseio de ver em seu país um teatro institucionalizado, onde se poderia encenar, sem a preocupação com a bilheteria, um teatro mais experimental, na linha do naturalismo, por exemplo. Todavia, o

autor brasileiro seguiria os passos dos dois franceses ao reproduzir sua maneira tradicionalista de ver e de conceber a representação do texto teatral. Os parâmetros de Sarcey nortearam tanto suas idéias críticas quanto sua produção dramática. Sobre ele, particularmente, Artur Azevedo afirmou, no mesmo artigo citado:

Durante o seu longo tirocínio de crítico revelou sempre um conhecimento profundo da técnica do teatro e fez aceitar como um dogma a sua famosa teoria da *scène à faire*, nunca se deixou tentar pelas glórias do palco, consta apenas haver escrito de colaboração com Edmond About um pequeno vaudeville que nunca foi representado ou, se o foi, passou completamente despercebido. (AZEVEDO, 1895)¹³

Seguramente, o tom professoral das análises de Sarcey deveria revestir Artur Azevedo da certeza dos valores expressos por uma cultura e por uma prática teatral que lhe pareciam mais desenvolvidas do que a nossa naquele instante. Ao longo de suas digressões sobre o movimento teatral no Rio de Janeiro, Artur Azevedo fazia uso constante do extenso vocabulário empregado por Sarcey e pela crítica teatral francesa do período: *ficelles*, *comédias ficelloses*, *scène à faire*, *sens du théâtre*, *pièces bien faites*... Tais termos formavam o arsenal de normas e noções que dominavam a cena daquele fim de século e deveriam prescrever a confecção do texto teatral para que fosse bem sucedido junto ao público. O uso dessa terminologia evidenciou a falta de compreensão de Artur Azevedo em relação às modificações que se iniciavam na cena francesa, iconizadas no trabalho de André Antoine. Todo este conjunto de termos integrava a noção tradicionalista da *pièce bien faite*, defendida por Sarcey.

Ainda em 1902, às vésperas da ansiada visita da companhia do Théâtre Antoine ao Brasil, Artur Azevedo não deixou, mais uma vez, de pronunciar-se sobre sua fidelidade aos cânones do crítico francês. As discussões favoráveis a um repertório moderno, de cunho naturalista, baseado mais no estudo da psicologia dos personagens e na descrição dos locais da ação do que na lógica mecanicista, centralizada na ação, que forma a matriz da *pièce bien faite*, pouco abalaria a influência de Sarcey sobre nosso autor. “É preciso notar que sou carranca; nunca me emancipei da influência de Sarcey, e agora é tarde pra arrear carreira”, escreveu ele (AZEVEDO, 1902).¹⁴

Ao fim e ao cabo, o que se constata é uma necessidade de posicionar-se a favor de valores que estavam ligados à institucionalização do teatro francês e à transmissão do conhecimento de uma técnica teatral consagrada, com resultados positivos diante do público. Ou seja, a vontade do autor brasileiro de ver a institucionalização da prática teatral no Brasil (isto é, a criação de um teatro nacional, com o fomento governamental a uma dramaturgia nacional, o incentivo à formação adequada de atores, a subvenção a companhias dramáticas nacionais...) faz com que ele se espelhe em conceitos e normas já estabelecidos e, aparentemente, seguros. Essa subordinação às instituições do teatro não permitiu a Artur Azevedo perceber, num primeiro momento, a novidade representada pelo repertório naturalista de André Antoine.

Na França, havia um debate envolvendo uma nova crítica teatral, exemplificada pelo combate de Zola contra a posição crítica de Sarcey.¹⁵ Aqui as idéias de Sarcey

aparecem ecoadas na crítica teatral de Artur Azevedo. Em 1904, sobre *O marido da doida*, uma comédia de Carlos Ferreira, reencontramos os vestígios do crítico francês: “[...] é bem escrita e feita com muita habilidade: Carlos Ferreira sabe dialogar e preparar as situações; não lhe falta o que o velho Sarcey chamava *le sens du théâtre*” (AZEVEDO, 1904)¹⁶.

Segundo Sarcey, o autor deve tecer o diálogo da peça de modo tornar o enredo linear, com uma exposição clara e um avançar gradativo da ação. Toda a ação deve convergir segundo uma lógica, menos determinada por um reflexo da realidade do que por uma convenção estabelecida desde o interior do texto, com vistas a alcançar a famosa *scène à faire*. Essa proporcionaria ao público um momento de grande prazer, pois deve atingi-lo no exato ponto em que a intriga explora, com brilhantismo, o máximo da expectativa do espectador, à espera do desenlace da trama.

Outra maneira de Artur Azevedo apresentar a palavra interposta de Sarcey se dava quando um texto francês era pouco conhecido do público brasileiro. Ele, então, fazia uso da opinião de Sarcey para introduzir seu comentário sobre o texto, como uma espécie de aval soberano e inquestionável. É o caso da representação da peça de Léon Gandillot, *Le sous-préfet de Chateau Buzard*, traduzida por Eduardo Garrido para a companhia de Christiano de Sousa e Lucinda Simões. Referindo-se à estréia francesa do autor, então apresentado no Brasil, Artur Azevedo declarou:

A opinião de Sarcey, que era então um evangelho em matéria de crítica teatral, contribuiu necessariamente para o estrondoso êxito que a peça alcançou, mas como naquele tempo começava a acentuar-se o movimento evolutivo por que tem passado o teatro em França, e Sarcey já era olhado com maus olhos pelos que mais se empenhavam nesse movimento, uns por sinceridade, outros por esnobismo, Gandillot teve contra si o entusiasmo do mestre. (AZEVEDO, 1905).¹⁷

Apesar de reconhecer o enfraquecimento da palavra de Sarcey, Artur Azevedo continua servindo-se dessa como pedra basilar, a partir da qual se pode escrever com segurança um texto dramático ou um comentário crítico.

Por ocasião da morte de Sarcey, em 1899, Artur Azevedo escreveu sobre ele uma série de quatro artigos consecutivos na sua coluna de *A Notícia*. Estes artigos demonstram de forma irrefutável a dedicação e a fidelidade do cronista em relação a *son maître à penser*, o que certamente impressionaria Antoine, em 1903, levando-o a afirmar que encontrou vivo, no Brasil, o espírito de Sarcey. Nenhuma outra personalidade do teatro francês, quando de seu falecimento, teve, como Sarcey, o espaço que lhe dedicou Artur Azevedo. No primeiro artigo o autor brasileiro afirmou que:

A sua vida foi um exemplo, a sua morte uma perda irreparável para o teatro francês, que invadido, neste momento, pela extravagância dos pseudos reformadores, precisava, mais do que nunca, ser defendido por aquela pena, massa de Hércules invencível e tremenda. (AZEVEDO, 1899).¹⁸

Parece compreensível a aura de crítico nacional de que Artur Azevedo tenta revestir o espírito de Sarcey. Evidentemente, ele faz sua esta eminente batalha por

melhores condições para o teatro nacional brasileiro. Daí afirmar que o teatro francês ficara sem seu defensor mais fecundo, naquele instante em que a batalha era travada entre uma dramaturgia já estabelecida e acomodada e a novidade advinda das peças naturalistas, “esses reformadores”.

Representando a ordem social burguesa, o discurso de Sarcey intensificava a hierarquia de gêneros. A crítica de Sarcey estabelecia um limite de padrões, sistematizando um julgamento até certo ponto elementar, pois o que fugia às regras da *pièce bien faite* estaria condenado a não funcionar teatralmente. E o não funcionamento de uma peça vinha do fato da mesma não ser compreendida completamente pelo público.

Ele era, antes de qualquer coisa, um crítico nacional, e defendia o teatro de França contra a invasão dos bárbaros do Norte. *Cyrano de Bergerac* é um produto da sua obra heróica de resistência e defesa. (AZEVEDO, 1899).¹⁹

Ao enfatizar sua filiação à cultura e prática teatral francesa, Artur Azevedo faz do julgamento de Sarcey um sinônimo de nacionalismo, já que desejava encontrar no Brasil o mesmo patamar de qualidade cênica e dramaturgica visualizada na tradição teatral europeia. Assim, do mesmo modo que Sarcey, Artur Azevedo não compreendeu o teatro inovador dos chamados “bárbaros do norte” (Hauptmann, Ibsen e Strindberg). A nova dramaturgia, que começava a aparecer na França, fruto da campanha de Zola a favor do naturalismo no teatro, estava associada ao surgimento do moderno diretor teatral, que por sua vez encontrou na figura de André Antoine um exemplo do novo perfil de coordenador do espetáculo teatral, o verdadeiro encenador, antes inexistente. Segundo a ótica de Sarcey, seguida por Artur Azevedo, essa nova dramaturgia não teria futuro por ser desprovida do espírito lógico que determinava a escritura dramática da *pièce bien faite*.

Outra característica da crítica de Sarcey apreciada por Artur Azevedo era a sinceridade. Artifício de retórica ou não, esta mesma sinceridade seria também notada por Zola²⁰. Categoricamente, para Artur Azevedo, Sarcey era o único representante, no século XIX, de um julgamento absoluto: não havia outros críticos que pudessem pôr em dúvida uma opinião ou um juízo emitido por ele:

Para mim, Sarcey será sempre o mais profundo, o mais sensato, o mais sincero dos críticos teatrais de todos os tempos e o evangelizador do teatro no século XIX. (AZEVEDO, 1899)²¹

A bem da verdade, podemos constatar que, com o desaparecimento de Sarcey, em 1899, todo o arsenal de termos e noções que constituíam as normas fixadas para a confecção da *pièce bien faite* perderam sua força. Não se trata de constatar o declínio ou o desaparecimento da estrutura da *pièce bien faite*, posto que esta, por sua vez, passou por transformações, até se tornar o que se convencionou chamar de teatro de *boulevard*.

Artur Azevedo nunca chegou a encontrar Sarcey pessoalmente, o que poderia ter-se realizado por ocasião de sua ida à Europa, em 1883. Entretanto, esse desejo fica patente em duas passagens de um artigo em que relembrou sua estada em Paris. Na coluna “O Teatro”, nosso crítico afirmou ter assistido à uma conferência de Sarcey, no *boulevard des Capucines*, e tê-lo visto na platéia do teatro Odéon, na estréia da peça *Formosa*, de Auguste Vacquerie (AZEVEDO, 1899)²²

Concluindo, Artur Azevedo considerava o pensamento de Sarcey uma referência ética, estética e humanística, capaz de fornecer os instrumentos básicos para uma sistematização do fenômeno teatral: a capacidade de julgamento de um texto teatral e de análise da sua representação. As duas habilidades caminhavam juntas. O formato da *pièce bien faite* apresentava-se como uma fôrma e era a expressão da noção de reproduzibilidade no campo teatral; noção que passava a ser o padrão de julgamento para se distinguir se um texto estaria corretamente escrito ou não. Resultava dela a redação de uma crítica impressionista, cujo comentário, por vezes meio sisudo, daria conta de fazer os tradicionais resumos e comentários das representações. Levando-se em consideração a adesão ou não do texto aos elementos que geravam a lógica interna de uma carpintaria teatral, as peças em cena deveriam *funcionar* como uma engrenagem bem articulada e lubrificada para não *emperrar* a consciência o público acerca do Real, promovendo, com segurança, o divertimento ligeiro e sempre alegre.

Notas

¹ Este artigo é a versão de um capítulo da tese de doutorado do autor. *Influence de la France dans le théâtre brésilien au XIXè siècle: L'exemple d'Arthur Azevedo*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, Institut d'Etudes Théâtrales, 1996. O autor aproveita para agradecer a equipe da Fundação Casa de Rui Barbosa que possibilitou seu acesso ao conjunto das críticas teatrais de Arthur Azevedo.

² [...] “Sarcey reina durante as primeiras representações, sendo objeto de admiração de toda platéia. Desde que ele entra na sala, um murmúrio corre de camarote em camarote. Alguns se esticam para observá-lo, os maridos o mostram às suas esposas, as jovens o contemplam. Eu conheço pessoas do interior que vieram especialmente a Paris para desfrutar da felicidade de conhecer o seu rosto. E o burburinho buliçoso demora a meter fim: ‘Sarcey! Sarcey!... Onde?... Ali, aquele gordo lá embaixo, que quase esmaga uma senhora... Mas é ele mesmo? Você tem certeza?... Sim, claro... Olha o Sarcey, veja lá o Sarcey...’ E o povo fica feliz. Isto é que é uma verdadeira popularidade”.

³ Cf. A este respeito Bernard Dort, “Un nouveaucritique: Emile Zola” e “Les deux critiques”, *Le théâtre Réel*, Paris: Editions du Seuil, 1971.

⁴ “Para nós críticos, nosso ofício é, eu creio, o de explicar ao público porque ele gosta de certas coisas; que relação as coisas têm com seus costumes, suas idéias e seus sentimentos. Somos nós que erigimos as placas sinalizadoras sobre as quais se escreve: Passe por aqui, o caminho está aberto; não somos nós encarregados de desbravar, e se nós quisermos fazê-lo, nós nos equivocamos quase sempre”.

⁵ Emile Zola; *op. cit.*, t. XII, p. 480.

⁶ “Na arte dramática, nenhum raciocínio se sustenta contra uma impressão, boa ou má, visto que a finalidade da arte é precisamente de produzi-la ou de evitá-la. O mais inteligente a fazer é, uma vez que a tivermos constatado, buscar suas causas filosóficas. É bastante raro que este estudo não lhe faça dar razão ao público, que no teatro tem sempre razão visto que ele é o público”.

⁷ “Uma platéia bêbada de entusiasmo, louca de alegria, aplaudindo, fora de si, com furor e não deixando nem mesmo que as frases fossem terminadas para aplaudir novamente. Todos nós havíamos perdido a cabeça. Foi exatamente isso”.

⁸ “Tenho uma preocupação. Como ela fará para atuar todas as noites num papel tão terrível? [Tratava-se da *Théodora* de Victorien Sardou]. Esta delicada atriz é feita de aço, nós não podemos ignorar isso. Porém mesmo a mais sólida das máquinas se desgasta no exercício violento e prolongado. É provável que ela deixe na sombra algumas partes do drama. Provavelmente aquelas de que gosta menos. Na primeira noite ela se entregou inteiramente de corpo e alma em todos os momentos”.

⁹ “O objetivo de todos os artistas em geral, e dos autores dramáticos em particular, além de escreverem belas obras, é o de moralizar. Sobre isso não pode haver a menor sombra de dúvida. Esta verdade que é de ordem comum, foi centenas de vezes exposta, notadamente, no prefácio de *Fedra*, no qual Racine retomou todos os argumentos de Aristóteles, renovando-os por meio de uma forma que lhe era, naquela época, mais atual. Vê-se que a questão não é de hoje”.

¹⁰ Sobre a célebre polêmica consulte-se: ANTOINE, André, *Conversas sobre a encenação*, trad. Walter Lima Torres, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001; FARIA, João Roberto, *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2001; SUSSEKIND, Flora, *Papéis Colados*, Rio de Janeiro: EDUFRRJ, 1993.

¹¹ Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 31/01/1895.

¹² Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 07/03/1895.

¹³ Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 07/03/1895.

¹⁴ Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 11/04/1902.

¹⁵ Emile Zola foi um feroz oponente tanto à noção de crítica representada por Francisque Sarcey, quanto à concepção do realismo romanesco das peças que se pretendiam naturalistas. Segundo ele, os autores dramáticos realistas como Victorien Sardou, Emile Augier, Dumas Filho e tantos outros não teriam aderido ao projeto programático do *Naturalismo*. Quanto à crítica teatral propriamente dita, Zola explicava a sua condição subordinada ao gosto deste mesmo público, entidade pública que determinava o valor da obra: “Le public est regardé comme souverain, voilà la vérité. Les meilleurs de nos critiques se fient à lui, consultent presque toujours la salle avant de se prononcer. Ce respect du public procède de la routine, de la peur de se compromettre, du sentiment de crainte qu’inspire tout pouvoir despotique. Il est très rare qu’un critique casse l’arrêt d’une salle qui applaudit. La pièce a réussi, donc elle est bonne. On ajoute des phrases clichées qui ont trainée partout, on tire une morale à portée de tout le monde, et l’article est fait.” *Le Naturalisme au Théâtre*, *op. cit.*, t. XI, p. 312. Há sem dúvidas elementos relevantes para se discutir a questão da recepção das obras naturalistas em presença do majoritário repertório realista-romanesco.

¹⁶ Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 17/03/1904.

¹⁷ Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 16/03/1905.

¹⁸ Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 25/05/1899.

¹⁹ Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 25/05/1899.

²⁰ “Eh bien! la grande puissance de M. Sarcey est parfaitement explicable. Il doit sa situation à deux choses: il dit toujours ce qu’il pense, et il représente dans une salle de spectacle la moyenne d’intelligence du public.” Emile Zola, *op. cit.*, t. XII, p. 481.

²¹ Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 25/05/1899.

²² Azevedo, Artur, *O Teatro*. In. “A Notícia”, 01/06/1899.

Bibliografia

AZEVEDO, Artur, “O Teatro”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 1894 a 1908.

DESCONTES, Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France*, Paris: Editions Jean Michel Place, 1980.

DORT, Bernard, “Un ‘nouveau’ critique: Emile Zola” e “Les deux critiques”, in: *Le théâtre Réel*, Paris: Editions du Seuil, 1971.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Messidor, 1987.

SARCEY, Francisque, *Quarante ans de théâtre*, 8 vols, Paris: Bibliothèque des Annales, 1900/1901.

ZOLA, Emile, *O Naturalismo no Teatro*, trad. Célia Berrettini, São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

_____, *Œuvres Complètes*. T. XII, Paris: Cercle du Livre Précieux, 1969.