

TEATRO DUSE: O PRIMEIRO TEATRO- LABORATÓRIO DO BRASIL

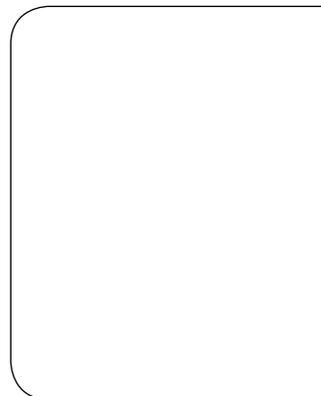
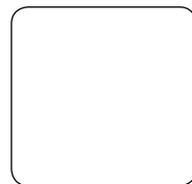
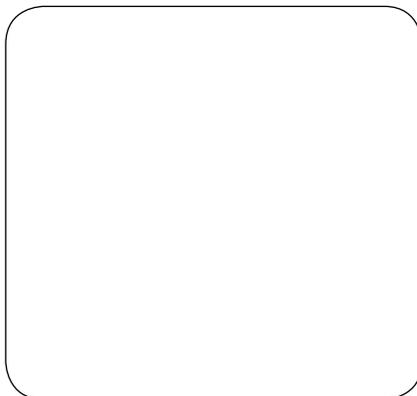
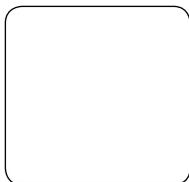
DIEGO MOLINA



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte



**TEATRO DUSE:
O PRIMEIRO
TEATRO-
LABORATÓRIO
DO BRASIL**



Presidenta da República
Dilma Rousseff

Ministro da Cultura
Juca Ferreira

Fundação Nacional de Artes – Funarte

Presidente
Francisco Bosco

Diretor Executivo
Reinaldo da Silva Verissimo

Diretora-substituta do Centro de Programas Integrados
Maristela Rangel

Diretor do Centro de Artes Cênicas
Leonardo Lessa

Gerente de Edições
Filomena Chiaradia

**TEATRO DUSE:
O PRIMEIRO
TEATRO-
LABORATÓRIO
DO BRASIL**

DIEGO MOLINA

Copyright © Diego Molina
Todos os direitos reservados.
Fundação Nacional de Artes – Funarte
Rua da Imprensa, 16 – Centro – Cep: 20030-120
Rio de Janeiro – RJ – Tel. (21) 2279-8071
livraria@funarte.com.br – funarte.gov.br

Edição Filomena Chiaradia	Capa e Projeto Gráfico BR75 Produções
Produção Editorial Jaqueline Lavor Ronca	Preparação de Originais BR75 Produções Silvia Rebello
Produção Gráfica Julio Fado	Revisão BR75 Produções
Produção Executiva Gilmar Cardoso Mirandola	Clarisse Cintra e Isabel Falcão

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Funarte/Coordenação de Documentação e Informação

Molina, Diego.

Teatro Duse: o primeiro teatro-laboratório do Brasil/
Diego Molina. – Rio de Janeiro: Funarte, 2015. 240 p.; 23 cm.

ISBN 978-85-7507-173-1

1. Teatro brasileiro – História e crítica. 2. Teatro Duse
(Rio de Janeiro, RJ). I. Título.

CDD 792.0981

Todos os esforços foram efetivados para a obtenção das autorizações de uso e cessão de direitos de imagens. Aos fotografados, autores e editores que não conseguimos identificar ou contatar, pedimos que manifestem sua aquiescência e nos comprometemos a sanar este lapso em eventuais edições futuras.

Para Nilza Molina, grande mestra.

Agradecimentos

Teatro não se faz sozinho. Assim como também não se fez este livro. É da natureza teatral contar com o apoio de outros artistas. Por isso não posso deixar de louvar algumas figuras que se tornaram fundamentais durante meu processo de pesquisa e escrita. Pelo apoio e pela presença destes, agradeço:

Ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da UniRio e ao CNPq, respectivamente, pela acolhida e pelo financiamento do projeto de pesquisa que resultou neste trabalho.

À Funarte, ao Oswaldo Carvalho e à Filomena Chiaradia, que possibilitaram a transformação da dissertação em livro.

À professora dr^a Tania Brandão, que me orientou durante todo o processo, sempre com interesse e apresentando colocações extremamente pertinentes, estimulando-me como pesquisador e artista.

À Fabiana Fontana, amiga e pesquisadora, com quem dividi praticamente todos os momentos do trabalho.

Ao Cedoc/Funarte, que, sob a direção de Helena Ferrez, possibilitou-me uma pesquisa minuciosa e sempre muito bem-assistida. A Denise Portugal, Beth Carvalho, Marcia Claudia e Caroline Cantanhede, generosas apoiadoras e incentivadoras.

A Martinho de Carvalho (*in memoriam*), a figura que mais contribuiu para o resgate da figura de Paschoal Carlos Magno, e com quem tive a honra de trabalhar.

À professora Maria Helena Werneck, amiga e maior responsável pela minha carreira acadêmica, a quem expresso toda a minha gratidão.

À professora Beti Rabetti, que contribuiu ativamente para a minha formação sobre teatro brasileiro em cinco disciplinas na graduação.

Aos entrevistados, Maria Pompeu, B. de Paiva, Barbara Heliadora, Agildo Ribeiro, Antônio Guedes e Othon Bastos, pelo interesse, pela disponibilidade e pela vontade de manter viva a memória do Teatro Duse.

A Peter Boos, Carolina Godinho e Luís Francisco Wasilewski, amigos e colaboradores.

À Ananda Campana, sempre ao meu lado.

À minha família, Nilza, Bal e Carlos, a quem sou eternamente grato.

A todos os amigos e companheiros que suportaram, com paciência, os bons e os maus momentos da minha trajetória como pesquisador, no mestrado.

E a todos os artistas e espectadores que passaram pelo Teatro Duse e contribuíram para a consolidação deste maravilhoso empreendimento, pelo qual somos todos apaixonados.

Sumário

Nota	11
Prefácio	13
Introdução	19
Compreensão e análise das fontes de pesquisa	
Capítulo 1	29
Radiografia de Paschoal Carlos Magno: do poeta ao empreendedor cultural	
Capítulo 2	57
Teatro Duse: um palco de experimentações para o Brasil	
Capítulo 3	105
Um teatro-laboratório à procura de uma nova dramaturgia brasileira	
Capítulo 4	165
O Duse fecha suas portas	
Epílogo	177
Próximos passos de uma trajetória inacabada	
Anexos	185
Bibliografia	236

Nota

Este livro é resultado de uma dissertação de mestrado defendida no Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (CLA/UniRio) em agosto de 2009, sob a orientação da professora dr^a Tania Brandão, que atuou decisivamente na realização deste trabalho. Com a publicação da obra, alguns anos depois, o autor realizou algumas pequenas modificações, sobretudo atualizando as informações da pesquisa e retirando as formalidades acadêmicas a fim de promover uma leitura mais orgânica.

PREFÁCIO

Eu conheci o autor deste livro no teatro; no teatro ele se tornou um de meus melhores amigos. Para toda a vida. Não acredito que o incidente mereça sequer menção em um dicionário especializado em Artes Cênicas. Mas sinto que aí está a base de qualquer verbete que busque definir essa misteriosa arte: o encontro.

Afinal, do que falamos quando falamos de teatro? Seja a sala, o ofício, o palco, a plateia, companhias, movimentos estéticos, tradição ou ruptura, trata-se de corpos juntos buscando fazer do presente uma obra de arte. Corpos, digo, principalmente nós — os mortais.

Como disse Paulo Eiró: “O homem sonha monumentos, e só ruína semeia para pousada dos ventos...” Como qualquer arte, o teatro é um combate entre a matéria opaca e o desejo. Mas no teatro o vento é soprado por vozes arcanas que, na maioria das vezes, confundem-se com a obra. Ocorre que o mistério dessas vozes vem tanto de divindades exigentes quanto de fiéis debochados. Essa é a arte na qual os rumores vagos do estômago vazio podem dividir seu trono com o arrebatamento do êxtase implacável.

Diego Molina também fala de tudo isso quando nos conta, com o cuidado de quem molda as peças de um zoológico de vidro, a aventura de Paschoal Carlos Magno e do Teatro Duse. E falo aqui de um artesão com capacidade de manipular o cristal mas que encolheu o vidro como a metáfora mais adequada — a mundanidade como o sentido heroico da vida. Pois que melhor definição caberia ao biografado neste livro do que a de um semideus trágico; filho também do Olimpo, serviu aos deuses entre os humanos, como humano, para os humanos, as gentes — a gente de teatro, em especial.

Uso “gente” aqui no sentido mais amoroso da palavra, sem no entanto negar-lhe a encantadora vulgaridade intrínseca. Como ser parcialmente divino se nos rodeiam tanto furor e fúria? Mergulhado num tempo que lhe fugia, inexorável, Paschoal Carlos Magno lutou com as armas mais cotidianas por um ideal que está aquém e além do tempo. A partir de rigorosa pesquisa documental, o livro é muito bem urdido pelo autor na apresentação dessa empreitada santamente insana. Mas vale advertir que a leitura das páginas a seguir será tanto mais inspiradora e agradável quanto mais entendermos que, neste caso, projeto estético e cantina para alimentar jovens atores pesam o mesmo na balança do julgamento da História.

Paschoal Carlos Magno é uma daquelas personalidade fortes e plurais que povoaram o mundo intelectual do Brasil do século passado. Diplomata, escritor, crítico, publicista, diretor, animador cultural, foi, além de tantas outras atividades, um grande apaixonado pela vida e pelas pessoas. É curioso notar que, apesar de ter sido o motor de movimentos que rompiam com as delimitações da geografia, seu nome

quase sempre vem conectado a um espaço físico: o Teatro-laboratório Duse. Nada mais pesado do que tijolos e argamassa se comparados à fugacidade dos encontros interpessoais. Mas o paradoxo logo se faz cristalino quando entendemos que a sala de espetáculo, que tantos talentos profissionalizou e entregou aos palcos do país, ficava em sua própria casa, num bairro que jamais deixou de amar, e era administrado pelas irmãs. Um amadorismo que faz jus à raiz latina “amar”, diga-se desde já.

Diego Molina sustenta, com afetuosa perspicácia, que o Teatro-laboratório Duse, em sua vocação “civilizatória”, tomava “formação” de profissionais do teatro por “revelação” daqueles ao público em geral e especializado. A contar pelos importantes atores, autores, diretores etc. que de lá saíram para modernizar o teatro brasileiro, o empreendimento foi um enorme sucesso. O que cativa nessa aventura foi a incansável atividade de Paschoal Carlos Magno, inspirando pessoas, cativando-as, convencendo-as a juntar-se à sua missão. Tal era sua vocação — o malogro do demônio, para usar uma expressão de Blanchot. Tratar com gente não é fácil, todos sabemos. É preciso amá-las. E esse parece ter sido o claro enigma dessa personalidade: amar as gentes, para que as gentes o seguissem em sua paixão: o teatro — feito por gente.

Desconfio que até sua obstinação pela formação de autores viesse daí. Efetivamente um texto exige atores, diretores, cenógrafos, técnicos, e, como o Duse nunca teve um elenco estável, mais textos significavam mais encontros. Textos brasileiros, claro, porque era no Brasil (em Santa Teresa, Rio de Janeiro, para ser mais exato) que se sentia bem. A ideia da necessidade de autores nacionais, porém, curiosamente veio de sua experiência como diplomata na Inglaterra, em mais um de seus paradoxos. Foi lá, nos 1930, que conheceu grupos e salas de proporções menores que se dedicavam a um teatro mais artístico em contraponto às demandas comerciais de sua época. É claro que a reprodução de tal modelo sofreu um inevitável abrasileiramento. Mas o principal se manteve: a vocação para uma elevação estética do teatro e o agrupamento de pessoas. Talvez aqui o texto teatral, como multiplicador de experiências humanas, faça a dobra do sonho sonhado por seu sonhador.

É curioso notar que, entre as grandes paixões do biografado, Shakespeare encontra lugar privilegiado. Entre tantos epítetos aplicados ao autor elisabetano, o mais recorrente (e potente) é o de “inventor do Humano”. Permito-me fazer uma especulação poética, imaginando que, no universo shakespeariano, Paschoal Carlos Magno encontrou seus melhores e, quem sabe, mais fiéis amigos. Seria lícito especular que, para ele, o encontro e a amizade eram, “em si”, uma pulsão, que nunca se esgotava na simples formalização de um relacionamento? Laboro, aqui, evidentemente, sedu-

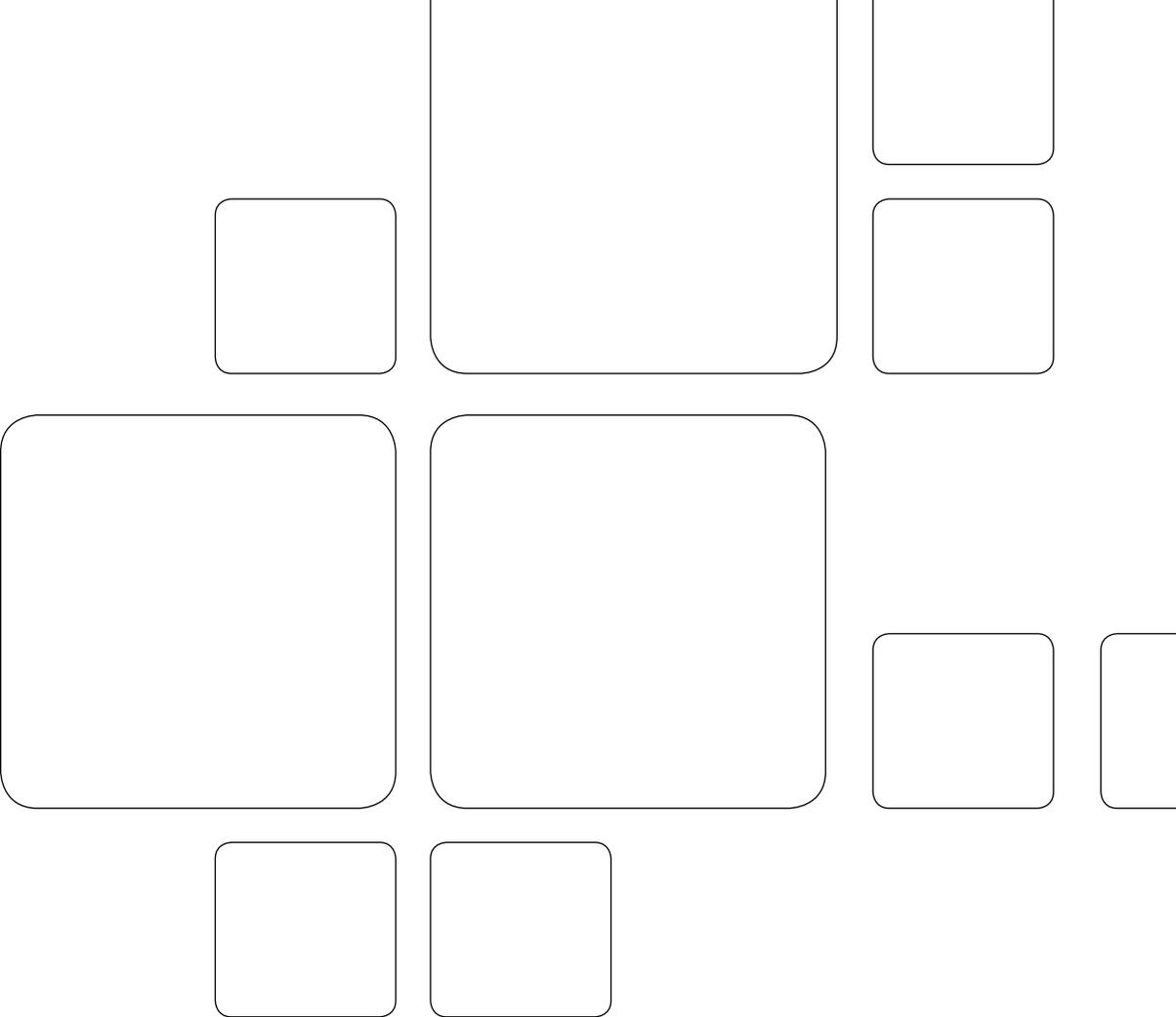
zido pelo encanto desse grande homem de teatro que não conheci em vida, mas de quem, pelas mãos de Diego Molina, torno-me íntimo.

Ouso chamar a própria Eleonora Duse em meu auxílio. Seu nome e o de Paschoal Carlos Magno estarão inquebrantavelmente ligados para sempre em nossas mentes. E eles nunca se conheceram. Um hiato no tempo dos homens os separa. Ele nunca a viu no palco ou fora dele. Mas sua veneração pela grande atriz italiana era fervorosa. Trata-se de uma paixão que herdou do pai, italiano e alfaiate hábil (profissão que serve aos corpos...), e sensível. Consta que Eleonora Duse não acreditava que a arte pudesse ser ensinada em escolas. Tudo o que aprendera foi nos palcos. Começou a carreira ainda criança, na companhia teatral dos pais, e é fácil imaginar o número de pessoas do ofício que conheceu durante a vida, e quantas experiências pôde trocar com elas. Gosto de imaginar Eleonora Duse e Paschoal Carlos Magno juntos, onde quer que estejam, conversando animadamente sobre as manias do compulsivo Shakespeare...

Não se engane o leitor, entretanto, pois este livro é um mergulho num período profícuo da história do teatro brasileiro, com sólida abordagem científica e farto material de pesquisa, ainda que de leitura fácil e agradável. Mas felizmente não ficou impermeável ao encanto do biografado. Entre os mais de 25 mil documentos analisados, Diego Molina, qual um autor de enredos policiais, privilegia — acertadamente, a meu ver — uma determinada carta, sem data ou assinatura, que lhe dá a chave do enigma. E, como se sabe, a resposta ao enigma é o próprio enigma: aquela talvez seja a carta mais pessoal de um febril missivista. O conteúdo? Bem, deixarei ao leitor a delícia e o tormento da espera.

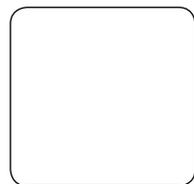
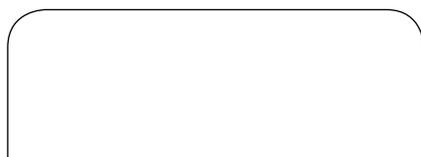
Cai o pano. Sim, sempre cai o pano. As pessoas vivem, as pessoas morrem. Acima de tudo as pessoas se encontram. Aí está o doce-amargo que tempera essa efêmera arte. Efêmera e, no entanto, duradoura, graças ao que nos resta de memória. Multiplicada por incontáveis encontros. Uma memória sempre irrequieta, criadora, que lança mão de outras tramas, de outros personagens, e faz do esquecimento algo inesquecível. Não sei o que é o teatro. Mas posso ouvir as risadas após uma noite de estreia, ainda que uma tragédia tenha sido encenada. E não é assim também a vida? Paschoal Carlos Magno e Diego Molina sempre souberam disso.

Bosco Brasil



INTRODUÇÃO

**Compreensão
e análise
das fontes
de pesquisa**



A maior dificuldade encontrada no início deste projeto foi, sem dúvida, administrar duas forças: a primeira sustentava-se no desejo de resgatar a memória de Paschoal Carlos Magno (1906-1980) e uma de suas principais realizações, o Teatro Duse (1952-1958); a segunda, motivada pela vontade de contribuir minimamente contra a escassez de material crítico e reflexivo sobre parte das ações desse “empreendedor cultural”, que, em geral, foram renegadas a um segundo plano na trajetória do teatro brasileiro moderno.

Nesse sentido, as bases para o desenvolvimento da pesquisa pareciam confortavelmente sólidas: um acervo privado, com mais de 25 mil documentos pouco explorados, onde este pesquisador havia trabalhado durante mais de um ano, auxiliando na sua organização.

Mas o que parecia, no início, um trabalho relativamente simples logo se transformou em um projeto arriscado. A questão era: como lidar com tão grande número de informações, na medida em que se estava tratando de uma figura que dominava, como ninguém, as artimanhas da autopromoção? Por isso, vasculhar e lidar com um conjunto que, em sua maior parte, compunha-se de material publicitário, fotos de divulgação e depoimentos de artistas, ex-alunos e amigos — que muito deviam de sua projeção ao nosso objeto de estudo — parecia não ajudar. Por outro lado, também não se conseguia compreender que tipo de abordagem tomar com uma série de documentos, bastante íntimos, que parecia, em um primeiro momento, cotidiana demais para ter alguma importância. Afinal, que utilidade teriam os desenhos rabiscados por uma de suas sobrinhas, encontrados no acervo? Ou os inúmeros cartões de visita, de aniversário e “santinhos” de Paschoal Carlos Magno? Ou mesmo algumas anotações quase ilegíveis em papel de rascunho? É preciso esclarecer que este livro está intimamente ligado a esse acervo, e que, portanto, a compreensão de suas características é algo fundamental para o entendimento do processo de escrita. Por isso, seria importante voltar as atenções para a trajetória desse conjunto.

A história do Acervo *Paschoal Carlos Magno* é recente, embora tardia. Em 2006, o Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte) foi contemplado com um patrocínio para a criação do referido acervo em suas dependências. Esse projeto, intitulado *Brasil, Memória das Artes*, foi chefiado por Helena Ferrez, então coordenadora do Cedoc, que pôde convocar uma equipe de pesquisadores a fim de dar ordem e tratamento ao material, durante o período de um ano. Como integrante da equipe, este pesquisador teve a oportunidade de acompanhar inteiramente o trabalho desenvolvido, desde sua fase inicial — a procura de uma estratégia de organização e classificação do acervo — até a finalização de seu arranjo, passando pela verificação e

pela leitura de todo o seu material. Apesar de não ter sido possível concluir definitivamente o trabalho, o grupo pôde analisar praticamente todos os documentos disponíveis — de naturezas bastante variadas e em diferentes estados de conservação.

A origem desse conjunto, no entanto, data de muito antes do começo do projeto, ainda no início da década de 1980. Logo após a morte de Paschoal Carlos Magno, toda essa documentação foi depositada em uma das salas da Aldeia de Arcozelo, em Paty do Alferes — uma fazenda situada no interior do Rio de Janeiro, que foi doada a Paschoal em 1959, e que se tornou, posteriormente, uma de suas mais importantes empreendidas, e um grande complexo cultural.¹ Durante as duas décadas em que o material permaneceu na Aldeia, passou por diferentes cuidados, até ficar em total abandono.

Somente em 2000, sob a iniciativa do trabalho voluntário de Martinho de Carvalho (falecido em 2007), um dos maiores pesquisadores da vida e da obra de Paschoal Carlos Magno, o material pôde ser retirado da sala úmida em que estava, embaixo de goteiras e sem nenhuma assistência; e assim chegou ao Rio de Janeiro, onde começou a receber os seus primeiros tratamentos.

Trata-se de uma grande quantidade de livros, recortes de jornal e revistas, correspondência, *long-plays* de músicos diversos, fotografias, programas de espetáculos, cadernos de anotação e prestação de contas e vários outros tipos de documentos — dos mais tradicionais aos mais incomuns, como, por exemplo, um bilhete amoroso anotado em um guardanapo de papel.

Na tentativa de dar conta das questões apontadas no início desta introdução, e na ambição por realizar um trabalho menos ingênuo e mais comprometido com a função crítica do pesquisador, a diversidade do material do acervo obrigou o autor deste livro a recorrer a uma bibliografia específica, no campo da memória social, e refletir sobre o próprio conceito de documento.

No artigo intitulado “Construindo o conceito de documento”,² de autoria da professora dr^a Vera Dobedei, encontrou-se, então, uma orientação bastante significativa. Nele, a autora apresenta diferentes noções de documento apoiadas em perspectivas variadas: história, direito, arqueologia, biblioteconomia e arquivologia. A conclusão a que a autora chega é a de que “há, portanto, várias leituras possíveis para um mesmo objeto,

¹ Espaço do VI e VII Festival Nacional de Teatros de Estudantes, além de diversos outros eventos, como seminários, cursos, apresentações de teatro, música, dança e cinema.

² In: *Memória e construções de identidades*. LEMOS, Maria Teresa Torfbio Brittes; MORAES, Nilson Alves de (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

dependendo da interação existente entre o objeto e o sujeito, das condições pessoais na teia dos processos sociais, ou da tábua de sustentação das interpretações”. O que significa que, para o manuseio de um documento, deveria haver uma série de diálogos: entre “os autores dos objetos representativos da memória social e o agente que o selecionou como prova de eventos e ações culturais”, entre “o objeto selecionado e o técnico que o inseriu na memória documentária” e entre “o documento e o público ou usuário”.

Depois disso, seria necessário perceber o caráter e a relevância do documento por meio de um conjunto de proposições, sendo elas: a unicidade — que determina o caráter individual, único do documento; a virtualidade — as dimensões do objeto como referência para sua classificação; e, finalmente, a significação — na qual “a transformação dos objetos do cotidiano é intencional”.³ Assim, era necessário destacar, no nosso caso, o valor individual de cada um dos documentos e, principalmente, sua significação dentro de um conjunto — a intenção e a não intenção dos criadores do acervo (em um primeiro momento, o próprio Paschoal Carlos Magno e sua família, e, em seguida, os pesquisadores da Funarte) em preservar esse material.

A partir desse entendimento, tomaram-se três pontos de orientação, que serviram como um importante centro de referência no processo de pesquisa para a elaboração da dissertação que resultou neste livro, durante o manuseio do material do acervo. Foram eles:

O objeto de pesquisa como agente ativo de divulgação de sua memória

Como foi dito anteriormente, os documentos disponíveis no conjunto de material de Paschoal Carlos Magno pareciam bem selecionados em função de uma memória autopromocional. Seria necessário, então, traçar uma busca metódica por documentos ditos “polêmicos”, que revelassem pensamentos e opiniões sem comprometimento com a memória, e que apresentassem pontos de vista diferentes dos mostrados em público. Enfim, tratava-se do problema clássico do pesquisador em um acervo pessoal. Através desses objetos de pesquisa, seria possível problematizar certas informações que concentram seu interesse, por exemplo, na promoção de determinadas atividades. O foco, então, se dirigiu para a averiguação de fontes primárias que expusessem o cotidiano de Paschoal Carlos Magno. Meses depois, alguns documentos seriam encontrados: uma série de correspondências entre ele e sua irmã, Orlanda Carlos Magno, diretora da Escola de Arte Dramática do Teatro Duse. Nesse momento, foi conveniente recorrer ao professor Christophe Prochas-

³ Ibidem, p. 64.

son, autor do artigo “Atenção: Verdade! — Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas”, que afirmou:

Existem correspondências que traem uma autoconsciência que não engana ninguém. Existem cartas ou documentos privados cujo autor mal disfarça o desejo, talvez inconsciente, de torná-los, o quanto antes, documentos públicos. [...] Nada corre o risco de ser mais falso do que a “bela carta” ou o arquivo privado “que se basta a si mesmo”, que é “tão revelador”. Há aí algumas armadilhas preparadas.⁴

Esse grupo de cartas, no entanto, fugia claramente às referidas armadilhas, na medida em que revelou, como nunca, um Paschoal Carlos Magno absolutamente diferente do que ele mesmo propagava, em desabaços, apontando uma série de questões que colaborariam para o entendimento geral da pesquisa e das conclusões deste livro, como será visto.

A procedência do Acervo

Durante o trabalho de classificação do material em 2006, a equipe esbarrou em um problema em relação a sua procedência. Como ele havia sido retirado da Aldeia de Arcozelo vinte anos depois da morte de Paschoal Carlos Magno (em 1980), muitos documentos pareciam ter procedências diferentes. Explica-se: é que, além do próprio Paschoal, sua irmã, Orlanda, também foi uma das grandes defensoras de sua memória. O acervo, com a morte do irmão, ainda sob a forma de uma grande quantidade de objetos e material pessoal de Paschoal, esteve sob seus cuidados, só que, além de ter tentado fazer uma pré-organização em alguns grupos de documentos, ela acabou por inserir, nesse processo, material pessoal e de toda a família. Assim, junto ao material levado para o Cedoc/Funarte em 2000, havia até mesmo alguns documentos póstumos, além de correspondência pessoal de suas irmãs, fotografias de terceiros dedicadas a membros da família e escritos religiosos de Orlanda Carlos Magno. Tudo isso dentro do que viria a ser o Acervo *Paschoal Carlos Magno*, condicionando o autor deste livro a uma pesquisa mais cautelosa.

Entretanto, ao mesmo tempo que isso atrapalhava o andamento da organização do material, também facilitou a quebra do padrão “publicitário” do conjunto de Paschoal, permitindo a realização de um trabalho menos condescendente e mais reflexivo.

⁴ “Atenção: Verdade! — Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas”. In: *Revista Estudos Históricos — Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro: 1998, v. XI, nº 21, p. 112.

Um mesmo olhar na manipulação dos documentos

Três figuras se confundiram no manejo do material pesquisado: primeiro, o técnico que inseriu os documentos na memória documentária; segundo, o agente que selecionou os documentos como provas de eventos e ações culturais; e, por último, o usuário. Respectivamente, o funcionário contratado da Funarte em 2006, o pesquisador-mestrando e o usuário de um acervo ainda não disponível ao público em geral.⁵

Sobre esse ponto, é necessário, principalmente, atentar à excepcionalidade desse trabalho no acervo inédito e à coerência de pensamento sobre o material organizado, sua manipulação e os produtos gerados pela pesquisa. Tudo isso faz parte de um grande processo, em etapas, que objetivou a divulgação de novas reflexões e exposições de novos dados sobre uma das grandes figuras do teatro nacional. Tratou-se, portanto, e somente, de uma característica desta pesquisa: o acúmulo de funções. E se por um lado essa convivência de funções facilitou a construção de um caminho de pensamento, por outro representou apenas um recorte dentro de um acervo tão grande.

Portanto, esses três pontos abordados se mostraram altamente relevantes dentro desse processo, na medida em que ajudaram a refletir sobre um mecanismo de construção de uma memória: manipulada desde quando as experiências estão sendo realizadas pelo autor (o objeto de estudo), passando pela influência dos que cercam o material, até a manipulação deste por parte do pesquisador, responsável por transportar/divulgar informações e processamentos sobre o objeto em questão. Lembrando sempre que, como aconselhou a pesquisadora Angela de Castro Gomes, “é ele, o pesquisador, quem conduz a fonte, e não é por ela conduzido/possuído”.⁶

Assim, menos despreparado para a manipulação crítica de tanto material e informações, era preciso se concentrar nas questões pertencentes ao objeto de estudo, especificamente: o Teatro Duse, entre 1952 e 1958.

Ao mesmo tempo que era necessário realizar um serviço “braçal” na coleta de informações, era preciso, também, entender o cotidiano daquele espaço, seus mecanismos e tudo o que ele representou. Nesse sentido, recorreremos também a outras fontes de pesquisa, as quais foram separadas da seguinte maneira: 1 — Escritos pessoais de Paschoal Carlos Magno, como seus livros, peças e depoimentos; 2 — O livro

⁵ Com o acervo inteiramente doado ao Cedoc/Funarte, elimina-se um dos problemas também apontado pelo professor Prochasson: o diálogo com os familiares donos dos documentos — em que as diferentes adversidades podem acontecer.

⁶ “Atenção: Verdade! — Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas”. In: *Revista Estudos Históricos — Arquivos Pessoais*. Rio de Janeiro: 1998, v. XI, nº 21, p. 126.

Pequena história do Teatro Duse (escrito por Orlanda Carlos Magno) e depoimentos de terceiros sobre o teatro; e 3 — Material crítico publicado.

O que nos interessou no primeiro conjunto foi o fato de ele conter, tanto nas introduções quanto em anexos de seus livros, cronologias e informações sobre a vida e a obra de Paschoal Carlos Magno. No entanto, os dados mostraram-se altamente “suspeitos”, por terem sido, em sua maior parte, compilados por amigos, por ele mesmo ou por editores interessados na promoção de seu autor. Além disso, foi curioso perceber que grande parte do conteúdo de seus romances e poesias tinha referências autobiográficas, o que atrapalhou — também a uma série de pesquisadores de sua obra — na diferenciação do real e do ficcional.

Sobre o segundo conjunto, o que se percebeu, na verdade, é que se tratava, acima de tudo, de material de celebração das iniciativas do empreendedor cultural. E o livro *Pequena história do Teatro Duse*, ao mesmo tempo que se prestou como importante guia sobre as atividades do espaço, com o desenvolvimento da pesquisa, se revelou uma fonte bastante equivocada de informações, merecendo bastante cuidado. Além de, claro, tratar-se de uma seleção, e, portanto, de um ponto de vista (também comemorativo).

No estudo do terceiro grupo, recorreremos aos comentários de Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Gustavo Dória (este último mais do que os outros), absolutamente importantes, porque se tratavam de raras fontes com alguma perspectiva de problematização das ações do entusiasta Paschoal Carlos Magno. Infelizmente, o material é pouco, e parece, com exceção do de Gustavo Dória, não se centrar muito em nosso objeto — como em uma ratificação de que o estudo da História do Teatro ainda é um campo pouquíssimo explorado e altamente recortado. Aqui cabe um breve comentário: ver-se-á neste livro, curiosamente, a utilização frequente de críticas e comentários positivos sobre as atividades do Duse escritas pelo professor Sábato Magaldi como participante ativo da plateia dos espetáculos do Duse.

Entretanto, pelo fato de esta pesquisa ter se concentrado, em sua maior parte, no Acervo *Paschoal Carlos Magno*, optou-se, na tentativa de proporcionar uma leitura mais fluida desta obra, pela criação da seguinte convenção: sempre que não houver referência sobre a fonte de alguma citação ou documento, significa tratar-se do referido acervo. Quando não, será exposta sua origem.

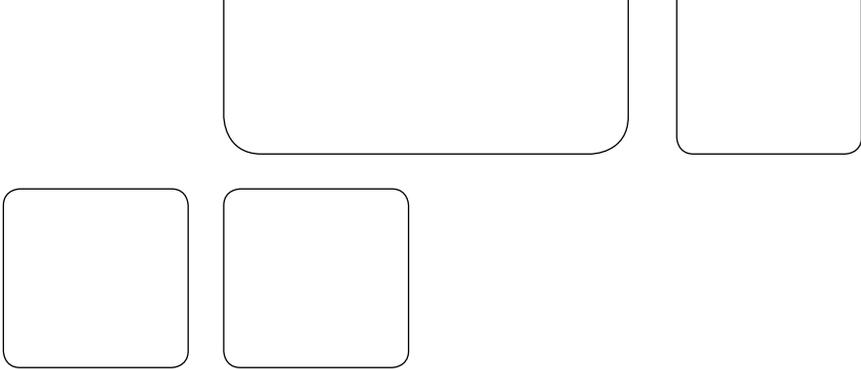
Com uma orientação bem-definida, optou-se por organizar este livro em quatro capítulos. No primeiro, é fornecido um contexto sobre o Teatro Duse, rati-

ficando-o como movimento do empreendedor cultural Paschoal Carlos Magno — narra-se sua trajetória, dentro de uma perspectiva cultural. O segundo capítulo, por sua vez, trata das questões de organização e objetivos do espaço, com destaque para a sua Escola de Arte Dramática. No terceiro, são apresentados, sob a perspectiva da recepção da crítica, os espetáculos que compunham o Festival do Autor Novo, estabelecendo-se, também, um diálogo com a questão da dramaturgia nacional da época. E, finalmente, no quarto capítulo, são expostas algumas conclusões sobre o trabalho. No interior dos capítulos também serão encontradas algumas imagens, pertencentes, em grande parte, ao Acervo *Paschoal Carlos Magno*.

Além desses quatro capítulos, há também, ao final do livro, alguns anexos que merecem atenção. Primeiramente, há a Cronologia do Teatro Duse, entre 1952 e 1958. Esse material é uma tentativa de fornecer algumas informações mais bem processadas sobre as atividades do espaço, que até hoje encontram no livro *Pequena história do Teatro Duse* sua principal fonte de referência. Em seguida, foram disponibilizadas algumas transcrições de interessantes cartas e recortes de jornal e revista.

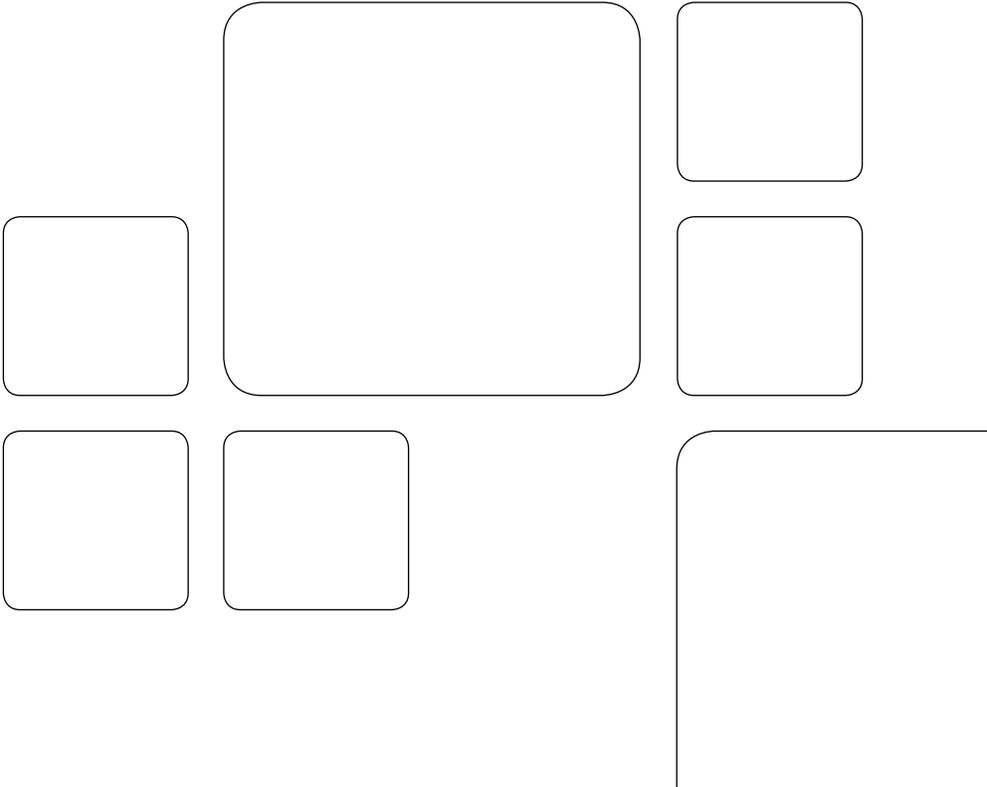


Paschoal e suas irmãs, Orlanda e Rosa Carlos Magno, na varanda da casa de Santa Teresa, onde funcionava o Teatro Duse. [Fotógrafo desconhecido]



CAPÍTULO 1

Radiografia de Paschoal Carlos Magno: do poeta ao empreendedor cultural



O que vale não são os homens mas as ideias que carregam e defendem.
Uma ideia não é resultado de um homem só, mas de muitos, de gerações inteiras.
Infelizmente os homens se perdem quando se esquecem de que nenhuma ideia se
pode tornar homem e se julgam maiores do que elas ou donos delas.

Paschoal Carlos Magno¹

Paschoal Carlos Magno e a memória do teatro nacional: considerações iniciais

Foi ator, diretor, dramaturgo e crítico teatral. Poeta e romancista. Orador de prestígio, organizador de festivais de arte e idealizador de inúmeros eventos culturais por todo o país. Foi ainda diplomata de carreira, vereador pelo Distrito Federal e assessor cultural do gabinete do presidente Juscelino Kubitschek. Pode-se dizer, no entanto, que o controverso Paschoal Carlos Magno (1906-1980) foi tudo isso e nada disso. Para o mal ou para o bem, foi com o estigma de animador cultural que seu nome ficou registrado na memória do teatro brasileiro. Yan Michalski torna clara essa concepção ao afirmar:

Paschoal Carlos Magno, pessoa física, foi na verdade uma instituição: sozinho, embora sempre ajudado por legiões de jovens que ele sabia contagiar com a mística das suas utopias, ele quase chegou a exercer, às vezes, funções que caberiam a um informal Ministério da Cultura.²

Por isso é inegável: é difícil falar de Paschoal sem reconhecer a pluralidade de seu trabalho e sua atuação como homem de cultura. Mas, até hoje, esta foi praticamente a única abordagem utilizada pela nossa historiografia para discutir a sua produção: exaltado sempre pelo seu “conjunto da obra”, com escassas publicações sobre algum recorte de uma de suas atividades.

Nesse sentido, esta publicação particulariza um de seus empreendimentos mais importantes, chamando a atenção para um pequeno teatro construído no Rio de Janeiro, que surgiu com estrondo na mídia da época por se autodenominar o primeiro teatro-laboratório do Brasil — mais uma realização do “papa” da cultura nacional. O Teatro Duse de Paschoal Carlos Magno foi um espaço de apresentação e discussão de novas dramaturgias nacionais que funcionou durante a década

¹ MAGNO, Paschoal Carlos. *Não acuso, nem me perdoo* (Diário de Atenas), p. 93.

² MICHALSKI, Yan. *Paschoal Carlos Magno*. In: _____. *Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo*, obra não paginada.

de 1950 e que levou ao palco, no Festival do Autor Novo, a obra de mais de vinte autores brasileiros,³ alguns já com experiência — como Antonio Callado, Hermilo Borba Filho e Rachel de Queiroz —, mas também iniciantes, como Francisco Pereira da Silva e Aldo Calvet, para citar apenas alguns. Trata-se de uma coerente evolução de pensamento de seu idealizador, que iniciou sua carreira como poeta e dramaturgo, ainda bastante jovem, e que utilizou sua experiência como diplomata na Inglaterra — no contato com diversos pequenos teatros experimentais — para criar um teatro-laboratório de textos e celeiro de uma legião de novos artistas do teatro moderno no Brasil, como nos mostra Sábato Magaldi: “Alguns dos mais expressivos elementos do profissionalismo iniciaram-se no Teatro do Estudante, que se lançou depois à tarefa de divulgar novos dramaturgos, por meio do Teatro Duse, construído na própria residência de Paschoal Carlos Magno.”⁴

Assim, diante do que parece ter sido uma experiência de relevância, o Duse nos ajuda a questionar uma perspectiva que costuma enxergar o trabalho de Paschoal a partir, *a priori*, de sua macrosfera. Mas na medida em que conseguirmos lançar um novo olhar sobre suas iniciativas, um olhar que não deixa de perceber a força de seu conjunto e que ao mesmo tempo não ignora a singularidade de suas obras, reconheceremos suas realizações como alicerces fundamentais não só para a afirmação de um todo, mas para a construção de um novo teatro no Brasil. O Duse, que está inserido no conjunto da obra de Paschoal, também se justifica por si só como importante contribuição no campo das nossas artes cênicas, e precisa, como tantos outros empreendimentos do artista Paschoal, sair da superficialidade de sua abordagem. A memória (efêmera) de uma legião de artistas que participaram do Teatro Duse não pode ser a única prova de sua relevância, mas deve ajudar a construir uma nova memória, histórica, que pretende, dentro de suas possibilidades, dar um novo sentido à afirmação do historiador Gustavo Dória: “Somente os que assistiram aos espetáculos do Teatro Duse, em Santa Teresa, no Rio, é que podem compreender, hoje em dia, como o que ali aconteceu foi importante para o teatro brasileiro.”⁵

³ Em um total de 23 autores. Foram eles: Adolfinha Bonapace Portela, Aldo Calvet, Antonio Callado, Aristóteles Soares, Cláudio de Araújo Lima, Edmundo Lys, Etelvina Felício dos Santos Zanarini, Francisco Pereira da Silva, Geraldo Markhan, Hermilo Borba Filho, Herolt Carneiro de Miranda, Ivan Pedro Martins, João Augusto, José Maria Monteiro (dois textos), José Paulo Moreira da Fonseca, Léo Victor, Leone Vasconcelos, Lúcio Fiuza, Luciana Peotta, Maria Inês de Almeida, Maria Ruth de Araújo Lima, Paulo Duque e Rachel de Queiroz.

⁴ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*, p. 282.

⁵ DÓRIA, Gustavo. In: *Dionysos*, nº 23, p. 45.

Por tudo isso, a expressão “animador cultural”, frequentemente associada ao nome de Paschoal Carlos Magno e bastante utilizada pela imprensa da época, acaba se mostrando, hoje, antiquada e pejorativa. Faz-se necessário retirar suas obras do plano abstrato da “animação” em direção a um outro conceito, o de *empreendedor cultural*, um agente de mobilização e projetos, que no caso do Duse estava ligado à manutenção das práticas modernas do teatro no país — consequência de um trabalho iniciado ainda na época do Teatro do Estudante do Brasil, quase quinze anos antes, mas que com o Duse assumiu um novo foco: o autor nacional e a formação de novos artistas. Essa deveria ser a nova prioridade desse teatro, que não pretendia simplesmente animar ou festejar a arte ou o diletantismo.

Do Teatrinho do Arlequim ao Teatrinho Duse⁶

A historiografia tem mostrado que se pode tratar da trajetória do empreendedor cultural Paschoal Carlos Magno deixando em segundo plano o Teatro Duse. É, no entanto, tarefa difícil falar do Teatro Duse sem se referir ao seu fundador. E aqui parece útil a tomada de outro recorte para trazer de volta à memória um aspecto seu que pouco resistiu ao tempo. Escritor por vocação, não de profissão, Paschoal também teve uma relativa trajetória como autor de romances, livros de poesia e peças de teatro. Uma prática que, apesar de não constituir de fato uma “obra”, se iniciou na infância e perdurou até o final de sua vida. Não é o objetivo desta pesquisa aprofundar-se sobre essa faceta artística de Paschoal Carlos Magno. Mas, por outro lado, é difícil ignorá-la, tendo em vista que o teatro construído em sua casa teve um objetivo: lançar a dramaturgia de novos autores brasileiros. Por isso, achamos importante acompanhar sua carreira, mesmo que brevemente, a partir da perspectiva de um homem com a vocação para a palavra, buscando perceber os impulsos que o levaram não somente à criação do Duse, mas que, de alguma forma, também interferiram no seu vasto trabalho em favor do teatro moderno no Brasil.

Paschoal Carlos Magno nasceu no dia 13 de janeiro de 1906 no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, e era filho de Nicolau Carlos Magno e Philomena Campanelli, um casal de imigrantes italianos amante das artes.⁷ Seu pai, alfaiate, recebia com frequência em sua residência algumas figuras do meio artístico, e sempre incentivou o

⁶ O teatro tinha apenas cem lugares. Por isso era comum se referir ao teatro desta forma.

⁷ Seus avós paternos eram Paschoal Carlos Magno e Isabel Magno; e seus avós maternos eram Paschoal Campanelli e Rosa Labranca. Fonte: Transcrição da certidão de nascimento de Paschoal Carlos Magno, feita pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil (documento oficial), datado de 7/3/1959.

filho a escrever, encaminhando o jovem Paschoal a uma educação diferenciada. Além de se tornar um espectador assíduo de teatro (era figura de presença constante na plateia dos espetáculos da atriz Itália Fausta e do produtor Paschoal Segreto), Paschoal Carlos Magno pôde desenvolver suas aptidões artísticas ainda bem cedo. Em casa, seu pai havia inventado em uma das salas, para o divertimento de sua família, o pequeno “Teatrinho do Arlequim”, um pequeno palco improvisado de lençóis, onde Paschoal escreveu seus primeiros textos. Na escola, aos 9 anos, compôs versos para o jornal infantil *O Polichinelo*, de publicação semanal, que se tornou a base de seu primeiro livro, *Templos*, finalizado aos 12 anos. Os poemas receberam uma carta de incentivo e aconselhamento do conde Afonso Celso, que serviu de prefácio para o livro, que não foi publicado.

Até os 20 anos, acumulou alguma experiência literária: publicou finalmente o primeiro livro de poesias, *Tempo que passa*; teve sua primeira peça de teatro, *A torrente*, lida por Gomes Cardim, diretor da Companhia de Teatro Nacional; publicou outro livro de poesias, chamado *Chagas de sol*, recebendo comentários da imprensa e da crítica especializada — de tal forma que passou a ser conhecido a partir de então como “o poeta das chagas”; e ainda escreveu o romance *Drama da alma e do sangue*, que lhe valeu uma Menção Honrosa da Academia Brasileira de Letras. A essa altura, Paschoal já conquistava certo destaque dentro do panorama cultural da então capital do país e mostrava suas aptidões poéticas e dramáticas, despertadas durante seus primeiros períodos de formação e socialização. Até então, parecia que estavam traçadas as diretrizes para uma carreira autoral, como afirmou o próprio Paschoal em sua biografia: “Como poeta, meus livros, que se esgotaram, mereceram o louvor de figuras importantes do panorama literário”.⁸

⁸ MAGNO, Paschoal Carlos. *Não acuso, nem me perdoo (Diário de Atenas)*, p. 15.



Paschoal Carlos Magno. [Fotógrafo não identificado]

Aos 22 anos, Paschoal resolveu incursionar no terreno da atuação,⁹ uma fase pouco duradoura. Mas se essas experiências não foram tão produtivas quanto sua carreira como promessa de escritor, elas serviram ao menos para colocá-lo definitivamente no meio teatral e abrir seu horizonte para novas perspectivas da cena que não somente a da escrita. O próprio Paschoal comentou:

Como o Leopoldo Fróes precisasse de um galã e sabendo dos meus dotes físicos ou de intérprete, me fez um convite para trabalhar com ele. Quando informei ao meu pai sobre o assunto, ele me olhou fortemente e disse: você não tem saúde, e poderia servir ao teatro que você e eu amamos de outra maneira. Procure ser alguém na vida literária ou na vida social e leve para o teatro o seu prestígio. Eu segui o conselho dele.¹⁰

Deixando-se levar pelo estímulo familiar, ainda aos 22 anos, escreveu uma novela literária, *Desencantamento*, que ganhou o primeiro lugar no concurso da revista *Souza Cruz*. Até que, em agosto de 1928, Paschoal tornou-se crítico de teatro de *O Jornal*. Eram seguidos os conselhos do pai — figura de enorme influência na vida de Paschoal, como se pode perceber em suas obras¹¹ — e estava se formando uma de suas facetas mais importantes, motivada pela paixão pela escrita e pelo teatro: a crítica teatral. Involuntariamente, eram dados os primeiros passos dentro de um processo que iria culminar em uma das suas empresas mais férteis, a de colunista do jornal *Correio da Manhã* — o que aconteceria anos depois, revelando-se um espaço crucial na consolidação do epíteto de animador cultural.

Em 1929, como se não previsse a formação do estigma, às vésperas de se tornar bacharel em Direito, Paschoal fez uma longa viagem pelo Norte e pelo Nordeste do Brasil, com o apoio da Comissão Central Pró-Casa do Estudante. Durante cerca de sete meses, realizou em diversas cidades uma campanha em prol da criação de uma instituição dedicada à assistência ao estudante. Solidificava sua fama de prestigiado orador, defensor dos estudantes e autor de discursos comoventes, um talento que

⁹ Participou dos espetáculos *Abat-jour* e *Fim de romance*, do grupo Caverna Mágica, dirigido por Renato Viana, e de alguns espetáculos da Sociedade de Cultura Artística. Em 1931, colocaria um fim à sua carreira de ator, participando de *Adão, Eva e outros membros da família*, do grupo Teatro de Brinquedo, sob direção de Álvaro Moreira.

¹⁰ MAGNO, Paschoal Carlos. *Depoimento pessoal*, p. 9.

¹¹ Grande parte da literatura de Paschoal, como *Sol sobre as palmeiras*, *Não acuso, nem me perdoe* e *Depoimento pessoal*, são escritos autobiográficos ou inspirados em sua vida pessoal.

seria explorado durante toda a sua carreira. Em 13 de agosto do mesmo ano, ao lado de Anna Amélia Carneiro de Mendonça,¹² fundou finalmente a Casa do Estudante do Brasil (CEB) — que também foi marco para uma série de importantes realizações futuras, como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e seus espetáculos, entre eles *Romeu e Julieta*, de 1938, tão importante para a renovação das práticas teatrais no Brasil, e *Hamlet*, de 1948, que revelou Sérgio Cardoso,¹³ no papel principal, como uma das figuras mais importantes dessa geração. Depois dessa viagem, Paschoal voltaria definitivamente suas atenções para a promoção cultural.

Em 1931, sua peça *Pierrot*, que também havia sido premiada pela Academia Brasileira de Letras, foi encenada pela Companhia Jaime Costa — companhia da qual se tornou diretor artístico. Na plateia, assistindo à representação, estava o presidente Getúlio Vargas. Apesar do prestígio, parece ter alcançado um maior sucesso a música homônima, inspirada em sua peça, de composição em conjunto com o músico Joubert de Carvalho. *Pierrot* foi posteriormente gravada por Jorge Fernandes, Sílvio Caldas e Vicente Celestino, evidenciando sua repercussão.

Antes de iniciar carreira diplomática na Inglaterra, em 1933, Paschoal ainda publicaria um livro de poesias chamado *Esplendor*, colaboraria para os jornais *Flama* e *O Radical*, e veria sua revista *O Brasil é nosso* encenada no Teatro República. Tam-

¹² Anna Amélia Carneiro de Mendonça (1896-1971) nasceu no Rio de Janeiro, então Capital Federal brasileira. Foi poetisa, tradutora e líder do movimento estudantil. Personalidade importante da elite intelectual dos anos 1930 e 1940, consagrou-se como uma respeitada tradutora no campo de obras shakespearianas. Mas foram mesmo as atividades da Casa do Estudante do Brasil (CEB) — da qual foi fundadora juntamente com Paschoal Carlos Magno — que lhe ocuparam a maior parte da vida e lhe renderam o maior número de homenagens. No Brasil, essa instituição foi a primeira a se preocupar com o conagração da juventude como classe. Foi por meio do seu Departamento Cultural que saiu o Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Dali também se destacou a criação da União Nacional dos Estudantes (UNE), como resultado do 2º Congresso Nacional de Estudantes, promovido pela CEB, em 1938. Além da causa estudantil, Anna Amélia cultivou a paixão pelo futebol, que resultou no seu casamento com o jogador Marcos Carneiro de Mendonça. Da união, nasceu sua única filha, Barbara Heliodora, que viria a se tornar uma das mais reconhecidas críticas de teatro e umas das maiores conhecedoras da obra de Shakespeare no Brasil.

¹³ Sérgio da Fonseca Mattos Cardoso (1925-1972). Ator, diretor, produtor e cenógrafo. Uma das maiores referências de interpretação do teatro moderno brasileiro. Formado em Direito pela PUC-Rio, começou a carreira no Teatro Universitário, liderado por Jerusa Camões. Mas foi logo depois, como protagonista da antológica montagem de *Hamlet*, de William Shakespeare, aos 22 anos, junto com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno, que seu nome ganhou prestígio. Após sua saída do TEB, construiu uma promissora carreira em companhias como Teatro dos Doze, Teatro Brasileiro de Comédia, Companhia Dramática Nacional e Companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso, que fundou com sua esposa. Ganhou diversos prêmios importantes, como o Saci e o Governador do Estado de São Paulo. Em 1964 abandonou os palcos para se dedicar à televisão e ao cinema, trabalhando em novelas da TV Tupi e da TV Globo. Morreu aos 47 anos, de ataque cardíaco.

bém promoveu, organizou e discursou em uma série de eventos¹⁴ envolvendo artistas de diversas naturezas. Joaquim Ribeiro, prestigiado poeta e colaborador, ao lado de Paschoal, no jornal *Flama*, chegou a afirmar:

É indiscutivelmente uma personalidade. Dos jovens da minha geração é o mais discutido e portanto o de maior repercussão. Não precisa incendiar templos porque o poeta está predestinado por seu próprio valor a um significativo papel na história da nossa poesia. É ele o maior poeta da geração.¹⁵

Paschoal Carlos Magno, bem antes de seus 30 anos, começava a adquirir alguma influência: era bem visto pela classe artística e literária, que reconhecia sua força de vontade, e pela juventude, que admirava seu idealismo. Sua imagem cresceu a tal ponto que o mesmo Getúlio Vargas, que assistira à estreia de seu *Pierrot*, lhe ofereceu, um ano depois, a possibilidade de entrar na diplomacia como auxiliar contratado — já que na época ainda não havia concursos.

Os motivos que levaram Paschoal a sair do Brasil, apesar de não muito bem esclarecidos, estão ligados diretamente à repercussão de seu nome. Ao que parece, o prestígio e a firmeza de seus ideais incomodavam muita gente. Em depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro (SNT),¹⁶ Paschoal narra alguns acontecimentos desagradáveis ocorridos:

A Casa do Estudante foi fundada por mim há 46 anos [em 1929], com o apoio dessa grande mulher que foi a Anna Amélia [Cameiro de Mendonça]. [...] O que é mais angustiante, mais triste ainda, é que, embora fazendo tudo pela Casa, estando sempre lá, arranjando dinheiro pra lá e tudo isso, é doloroso saber que uns canalhas diariamente vivem me mandando cartas imundas, atentatórias à minha moral. Uma carta, outro dia, chegou à minha casa num envelope tão colado e imaginem o que vinha dentro?! Fezes! Da mesma maneira como quando eu voltava da minha

¹⁴ Como a Exposição dos Cinco, no Studio Nicolas em 1931, a festa em benefício do Retiro dos Artistas em 1932 e o 1º Baile das Atrizes, em 1933, no Teatro João Caetano. Foi orador do banquete nacional de celebração do jubileu de Henrique Oswald em 1932 e orador da festa em homenagem aos jogadores de futebol campeões no Uruguai, também em 1932. Nesse mesmo ano, Paschoal apresentou a Companhia de Joracy Camargo na peça *Bazar de brinquedos*, que iniciava temporada no Teatro Trianon.

¹⁵ MAGNO, Paschoal Carlos. *Cantigas do Cavaleiro*, p. 15.

¹⁶ MAGNO, Paschoal Carlos. In: *Depoimentos II*, p. 155.

marcha pelo Norte e cheguei ao Rio, dando com meu irmão, meu irmão de 20 anos morto. Aí eu fui chamado ao telefone. Alguém dizia ser Dona Adelaide de Castro Alves Guimarães. Eu fui atender e a voz era outra. A voz de um homem me insultando e dizendo: “Vai agora fazer propaganda com o cadáver de seu irmão...”. Isso é o Brasil. E não vai melhorar.¹⁷



Paschoal Carlos Magno, aos 24 anos. [Foto: Photo Alberto]

¹⁷ Outro relato, mais detalhado, sobre essa mesma história, pode ser encontrado em sua biografia: MAGNO, Paschoal Carlos. *Não acuso, nem me perdoo* (Diário de Atenas), p. 14-15.

Não se sabe exatamente a origem e as razões que motivaram tais atitudes. Pode-se especular que sua orientação sexual tenha incomodado ainda mais essa ala conservadora, pois, como afirma Paulo Francis, ex-aluno do TEB, em seu livro *O afeto que se encerra*: “Paschoal não escondia o homossexualismo, o que, entre os inúmeros homossexuais do Itamarati, os hipócritas, lhe custou promoções e postos. Embaixador, nunca o enviaram a qualquer capital, onde teria brilhado bem mais que a maioria dos bolhas que conheço”.¹⁸

Intrigas à parte, fato é que sua presença no Brasil tornava-se insustentável. Assim, não foi difícil aceitar a carreira diplomática oferecida e “dar um tempo” longe do país.

Mudando-se para a Inglaterra,¹⁹ tornou-se vice-cônsul do Brasil em Manchester e durante três anos realizou uma série de conferências sobre o Brasil em universidades britânicas. Em terra estrangeira, apaixonou-se pelo teatro inglês: “Influiu muito na minha formação”, declarou.²⁰ Dessa vivência, tomaria como influência a força do teatro textocêntrico e as formas de organização dos espaços de representação daquele país. Após três anos, retornou ao Rio de Janeiro, e em 1937 chegou a vez de falar sobre o teatro na Inglaterra, na Escola de Belas-Artes, enquanto Getúlio Vargas declarava o golpe de Estado — conferência que ganhou destaque na imprensa e gerou repercussão no meio artístico.

Em 1938, criou o Teatro do Estudante do Brasil, um departamento da Casa do Estudante do Brasil que estreou, no dia 28 de outubro, seu primeiro espetáculo: *Romeu e Julieta*, no Teatro João Caetano, sob a direção da artista pela qual tinha tanta admiração na infância, Itália Fausta. Concebia-se, assim, uma das mais importantes iniciativas de Paschoal a favor da modernização do teatro nacional. No entanto, *Romeu e Julieta* acabou por se configurar como o primeiro grande conflito — e o mais conhecido — entre Paschoal e a tradição historiográfica: o da primazia pelo início do movimento modernizador do teatro brasileiro juntamente com o grupo Os Co-mediantes. Paschoal entrava em definitivo para a história do nosso teatro, não como escritor, mas levando ao palco brasileiro um grande autor universal, o mais reconhecido de todos: William Shakespeare. “Enquanto houver Shakespeare e teatros na Inglaterra, não poderá morrer o teatro no mundo.”²¹

¹⁸ FRANCIS, Paulo. *O afeto que se encerra*, p. 95.

¹⁹ Em 1934, mesmo fora do Brasil, Paschoal tornou-se membro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

²⁰ MAGNO, Paschoal Carlos. In: *Depoimentos II*, p. 157.

²¹ *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, nº 16-17, p. 3.



Sérgio Cardoso e Nydia Licia em visita ao Teatro Duse. [Sem data. Fotógrafo desconhecido]

Até 1940, antes de ser mais uma vez convocado pelo Itamaraty para prestar serviço no exterior, Paschoal deu continuidade ao seu trabalho no TEB, realizando outros espetáculos. Então, mais uma vez na Inglaterra, primeiro em Liverpool e depois em Londres, continuou a representar o Brasil em inúmeros eventos, realizando cerca de duzentas palestras, participando de programas de rádio, escrevendo para jornais e revistas e filiando-se a instituições como o Pen Club International e a Anglo Brazilian Society.

Em 1944, publicou, pela editora Constable, o romance inspirado em suas memórias, *Sun over the palms*, e no Brasil, pela editora O Cruzeiro, publicou a sua tradução, *Sol sobre as palmeiras*. O romance, que inicialmente era intitulado *Pés descalços*, fala sobre sua infância no morro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, revelando sua paixão pelo bairro, com o qual manteve fortes laços durante toda a vida, e serviria de inspiração para escrever outras obras, como ele próprio afirmou: “Não sei quem outro dia, estudando minha pobre contribuição literária, me chamou a atenção para o fato de que quase sempre a ação de minhas peças, contos e romances se passa em Santa Teresa.”²² O livro recebeu elogios na Inglaterra e foi alvo de congratulações de importantes escritores, entre eles H. G. Wells, Gilbert Murray e J. B. Priestley.²³

De volta ao Brasil, ainda em 1944, Paschoal continuou sua luta em favor do desenvolvimento teatral no país, atuando tanto por meio da Casa do Estudante do Brasil quanto pleiteando com o governo melhores políticas públicas culturais. Foi também a CEB que publicou o livro *Grandeza humana e heroísmo da Inglaterra*, a partir de uma conferência lida na Associação Brasileira de Imprensa. Em outubro do mesmo ano é criado o Curso de Férias, no Teatro Fênix, de onde nasceu o Teatro Experimental do Negro. Em 1945, retornou brevemente a Londres, para no ano seguinte ver representada, no Lindsay Theatre, a peça de sua autoria *Tomorrow will be different* (*Amanhã será diferente*). Em 1946, voltou ao Brasil, onde assumiu a coluna teatral no jornal *Correio da Manhã*, dezoito anos após ter escrito a primeira crítica em *O Jornal*. Não se tratava de um espaço crítico apenas, mas de crônicas e pensamentos, como uma grande conversa sobre teatro com a sociedade em geral e a classe artística. Sobre a coluna, Sábato Magaldi esclarece:

Tem sido ele o grande animador das iniciativas cênicas, e a coluna que manteve durante muitos anos, no *Correio da Manhã*, era uma espécie de boletim teatral diário para o país inteiro. Não havia um esforço, uma tentativa do mais longínquo recanto que não encontrasse

²² Texto publicado por Paschoal Carlos Magno, sem referência nem data, que se encontra emoldurado numa das paredes da atual Casa Funarte Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro.

²³ “...li seu ‘Sol sobre as palmeiras’, admiravelmente escrito, com maior admiração. Não somente pela sua maneira de, em traços vigorosos e vivos, evocar toda uma multidão, onde cada personagem se apresenta individualmente, assim como pela facilidade confiante de seu inglês. Escritores nascidos em outras línguas só obtêm uma espécie de inglês traduzido. Joseph Conrad, por exemplo, sempre se lê como se fosse uma tradução, pois pensava em francês ou polonês.” H. G. Wells. In: MAGNO, Paschoal Carlos. *Não acuso, nem me perdoe* (*Diário de Atenas*), p. 233.

ali guardada, sempre com carinho e estímulo. Se, de um ponto de vista rigorosamente crítico, essa seção teatral era discutível e não distinguiu muito os valores, como mensagem não encontrou paralelo em nenhum congênere.²⁴

Como se pode perceber, apesar do conteúdo crítico questionável, a coluna foi uma importante ferramenta de divulgação do teatro, ajudando a popularizar o nome de jovens atores e atrizes. E, claro, colaborando na divulgação dos próprios espetáculos do Duse. Paulo Francis, dessa vez, nos mostra algumas peculiaridades dessa seção em seu livro de memórias *O afeto que se encerra*, ao afirmar: “Dormia, repito, como crítico, na primeira cena, ele e uma apaixonada que trouxe de Londres, Claude Vincent [...]”,²⁵ e ainda: “Mas ninguém batia Paschoal em promoção. Ele ‘fez’ Sérgio Cardoso e outros escrevendo sem parar sobre eles, valendo-se do destaque incontestado do *Correio da Manhã* [...]”.²⁶ Paschoal reafirmava sua potência mais bem explorada: a união entre escritor e entusiasta.

Entre 1947 e 1949, Paschoal se envolveu em um grande número de iniciativas. Trata-se de um período bastante importante em sua carreira, pois ao mesmo tempo que consolidou os esforços de quase vinte anos de trabalho junto à Casa do Estudante do Brasil (passando pela estreia de *Hamlet*), Paschoal liderou ou participou de eventos que contribuíram para a construção das ideias que culminariam na criação de um espaço inteiramente dedicado à experimentação teatral e à formação de novos artistas — o seu Teatro Duse, inaugurado em 1952. Entre algumas dessas realizações, destacam-se: a apresentação de sua peça *Seremos sempre crianças* no Teatro Ginástico, pela Companhia Alma Flora; a criação do Prêmio Nicolau Carlos Magno em busca de um novo autor, em parceria com o Teatro do Estudante de Pernambuco; a fundação do Seminário de Arte Dramática e o Festival Shakespeare do TEB; a aula inaugural da Escola de Arte Dramática de São Paulo, dirigida pelo escritor Alfredo Mesquita; e a criação do Teatro Experimental de Ópera, ao lado de Alda Pereira Pinto.

Após esse período, Paschoal seria convocado mais uma vez pelo Itamaraty para exercer função diplomática, dessa vez em Atenas, na Grécia, retornando ao Brasil em 1951 para

²⁴ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*, p. 282.

²⁵ FRANCIS, Paulo. *O afeto que se encerra*, p. 110.

²⁶ *Ibidem*, p. 98.

assumir seu posto como vereador do Distrito Federal, no Rio de Janeiro. Em seu período na Grécia, escreveu um diário que serviria como base para a publicação de seu livro de memórias, em 1969, chamado *Não acuso, nem me perdoo* (*Diário de Atenas*).

Em 1952, véspera da inauguração do Duse, o Teatro do Estudante do Brasil realizou sua última atividade antes de romper com a Casa do Estudante do Brasil e se tornar o Teatro do Estudante somente. O grupo excursionou pelo Norte e Nordeste brasileiros, apresentando um repertório de espetáculos composto por Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Ibsen, Gil Vicente e Martins Pena. No mesmo ano, ainda viu duas encenações de sua peça *Amanhã será diferente*: uma em alemão, pelo grupo Kammerspiele, e outra pela Companhia Graça Melo, no Dulcina.

Paschoal Carlos Magno tinha 46 anos quando inaugurou o Duse. Mas apesar das duas dezenas de originais encenados em seu teatro, nenhum era de sua autoria.²⁷ À medida que seu prestígio como grande mecenas e promotor das artes ia se consolidando, Paschoal ia transferindo o tempo e a dedicação à escrita de suas obras às suas outras diversas atividades. E, mesmo que sempre tenha mantido uma carreira paralela como autor,²⁸ o epíteto de animador cultural foi tomando o lugar do epíteto de poeta, como era conhecido na juventude. Nas suas palavras:

Meu mal é não me ter dedicado inteiramente à literatura. Como se fosse uma religião. Levar para ela uma espécie de despojamento monástico. Não me perder em outros caminhos que não aqueles da concentração artística, para não me desperdiçar. Mesmo que uma atitude dessas implicasse vida difícil, de mesa pobre e bolso seco. [...] Eu escolhi a ação como uma forma de poesia combatente...²⁹

Esse depoimento parece evidenciar a consciência de Paschoal no desenvolvimento de sua própria trajetória. Se até meados da década de 1920 previa-se um

²⁷ “Paschoal Carlos Magno não quis ficar na revelação dos novos artistas. Para que o Teatro exista, em um país, e que se torne expressão artística de um povo, é necessário, em primeiro lugar o Autor. Autores nacionais desconhecidos em geral não merecem créditos nem mesmo para a leitura de suas peças — que podem ser boas obras. Paschoal se propôs a *revelar* [grifo meu] autores no Teatro Duse”. (Jornal *A Manhã*, 6/8/52. Cronista não identificado)

²⁸ Até o fim da vida teria algumas obras editadas, como os livros *Poemas do irremediável* (Editora Cátedra, 1972), *Sítio do anjo cego* (Editora Oriente, 1972), *Cantigas do cavaleiro* (Editora Cátedra, 1980) e a peça *Depoimento pessoal* (Editora da Universidade Federal do Ceará, 1980). Em 1973, Paschoal Carlos Magno candidatou-se a uma vaga na Academia Brasileira de Letras, mas foi derrotado.

²⁹ MAGNO, Paschoal Carlos. *Não acuso, nem me perdoo* (*Diário de Atenas*), p. 107.

Paschoal Carlos Magno poeta, ainda tateando alguma profissionalização, a partir da década de 1930 Shakespeare surgia-lhe como uma forma de “poesia combatente” capaz de aliar a paixão pela escrita ao talento para a liderança e o entusiasmo, dando plataforma e justificativa para a criação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), movimento que antecede o Teatro Duse. A importância do autor inglês para o TEB, como também para o próprio Paschoal, se expressou nas diversas montagens que ocorreram durante os quatorze anos de existência do movimento, entre 1938 e 1952. Apesar de ter trabalhado com diversos autores ditos “universais”, foram seis montagens de Shakespeare no TEB,³⁰ além de seminários e encontros³¹ e um festival inteiramente dedicado ao autor, ocorrido em 1949.

Paschoal havia reconhecido em Shakespeare um poderoso instrumento de nacionalização — e por meio do teatro! Se essa dramaturgia conseguiu se transformar em um símbolo, ou contemplar as características de uma identidade inglesa, legítima, por que não poderia inspirar o Brasil a encontrar também a sua identidade nacional? Afinal, a cultura era o reflexo da riqueza de uma nação, e o teatro, assim, teria papel fundamental nesse processo, como dizia Paschoal: “Um país se apresenta pelo teatro que representa.”³²

Outro aspecto importante dessa discussão se dá quando percebemos que Shakespeare, para Paschoal, era também a comprovação da necessidade do autor nacional, ou seja, para um processo definitivo de nacionalização havia que surgir autores brasileiros. Essa percepção seria materializada em definitivo no Duse, caracterizando-se como um dos pontos mais importantes na diferenciação entre o Teatro do Estudante do Brasil e o novo Teatro do Estudante, como será visto em seguida.

³⁰ *Romeu e Julieta* (primeira versão), em 1938, com direção de Itália Fausta; *Como quiseses*, em 1942, com direção de Sadi Cabral; *Hamlet*, em 1948, com direção de Hoffmann Harnisch; *Romeu e Julieta* (segunda versão), em 1949, com direção de Esther Leão; *Macbeth*, em 1949, com direção de Esther Leão; e *Sonho de uma noite de verão*, também em 1949, com direção de Ruggero Jacobi.

³¹ Como a “Concentração do Teatro do Estudante”, na Tijuca (bairro do Rio de Janeiro), que resultou na montagem de *Hamlet*.

³² CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno. Crítica teatral e outras histórias*, p. 27.



Plateia lotada na sessão do espetáculo *Hécuba* para a classe operária, no Teatro 4 de Setembro, na cidade de Teresina (PI), durante viagem do Teatro do Estudante do Brasil ao Norte e ao Nordeste. Fevereiro de 1952. [Fotógrafo desconhecido]

Um novo Teatro do Estudante

À meia-noite do dia 2 de agosto de 1952 estreava *João sem terra*, de Hermilo Borba Filho, o primeiro espetáculo do Teatro Duse, dentro de seu evento mais importante, o Festival do Autor Novo. A inauguração do teatro, no entanto, é também a data do surgimento de outro movimento de Paschoal, o novo Teatro do Estudante (TE), muitas vezes confundido com o antigo Teatro do Estudante do Brasil (TEB), gerando um problema recorrente em nossa historiografia, poucas vezes percebido ou discutido.

O Teatro do Estudante do Brasil foi criado por Paschoal Carlos Magno e Anna Amélia Carneiro de Mendonça em 1938, como já foi dito. Era um movimento teatral ligado à Casa do Estudante do Brasil (CEB) e que montou espetáculos esporádicos a partir de textos clássicos universais, pouco explorados em nossos palcos, e onde a dramaturgia shakespeariana foi tomada como modelo. Paschoal, recém-chegado da Europa, recrutava anualmente novos estudantes (secundaristas ou universitários) para as montagens do seu TEB, sob o comando de diretores experientes. Todo esse processo foi o modo encontrado, naquele momento, de fazer funcionar, por meio de uma prática teatral, o ideal de nacionalização comparti-

lhado pela CEB e por Paschoal. Mas, chegados os anos 1950, Paschoal tinha novos planos para seu movimento teatral que começavam a se chocar com os anseios da CEB, pouco interessada em outros aspectos daquela prática artística, tais como a profissionalização dos envolvidos e uma manutenção ou continuidade de trabalho. A consequência deveria ser a autonomia daquele movimento teatral liderado por Paschoal. Ele mesmo esclarece, em uma das edições do jornal *Correio da Manhã*, de 1955:

Desde 1938, vinha eu, através do Teatro do Estudante do Brasil, com o apoio de estudantes de todas as escolas, tentando auxiliar o desenvolvimento do nosso teatro. Chegara, porém, a vez de criar o nosso teatro-laboratório, na formação de atores, autores, diretores, cenógrafos, figurinistas, *profissionalmente*. Mas não mais se tratava de apresentar alguns espetáculos, anualmente, como fizera até então o Teatro do Estudante do Brasil, divulgando clássicos, valendo como instrumento de elevação cultural das massas e a criação de plateias. Havia verificado que já não era mais possível gastar tempo, nem energias, nem assistência de técnicos, com elementos que, realizando o espetáculo, voltavam naturalmente a seus cursos, sem contemplar o teatro como profissão, por mais talento que tivessem.³³

A solução definitiva para a concretização desse novo projeto veio com a criação do Teatro Duse. Naquele momento, Paschoal tinha sua relação com a CEB fragilizada. Não se pode afirmar com certeza se houve ou não um desentendimento entre os fundadores da CEB. Entretanto, foi encontrado um documento no Acervo *Paschoal Carlos Magno*, do Cedoc/Funarte — uma correspondência — que aponta para esse caminho. A carta é do ator, produtor e cineasta Raul Roulien.³⁴ Nela, é descrita uma possível intriga entre Paschoal e Anna Amélia:

Não lhe fica bem propalar aos gritos num hall de teatro, como fez em minha presença, que teve um sério incidente com Ana [sic] Amélia Carneiro de Mendonça, porque a ilustre presidente da Casa do Estudante opôs-se a que uma placa com o seu nome fosse colocada na sede daquela instituição. E que

³³ In: CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno. Crítica teatral e outras histórias*, p. 293.

³⁴ Raul Roulien ficou conhecido por ser o primeiro ator brasileiro a atuar em Hollywood — durante a década de 1930.

você disse em alto e bom som que sua popularidade estava fazendo sombra ao nome ilustre de Ana Amélia... que a Casa do Estudante devia sua popularidade ao Teatro do Estudante... que a cabeça ficara maior do que o corpo e por isso surgiam agora, já incontrolados, esses ciúmes extemporâneos...³⁵

Esse depoimento, ainda que insuficiente para afirmar uma ruptura das relações entre os fundadores da CEB, ao menos indica um possível desgaste da relação, já em 1949, data da correspondência.

De qualquer forma, claro estava que não interessava mais a Paschoal montar espetáculos eventuais com atores descompromissados com o sentido profissional do teatro. Agora, era a vez da formação de artistas preparados para a demanda cada vez maior desse teatro moderno brasileiro — menos histriônico, ligado a uma noção realista de linguagem cênica e preocupado com o seu próprio cotidiano, com suas próprias discussões. E a plataforma para tudo isso seria o autor nacional — como indicou Shakespeare em determinado momento.

Esta pesquisa entende que somente a partir do texto — o ponto de partida para a construção de um espetáculo na época — poderia haver as condições necessárias para a realização daquela nova prática teatral. Chegara o momento do autor nacional, do autor novo. Assim, o Duse surgia como um laboratório de novos artistas — revelados sob o mote da nova dramaturgia — e como espaço de trabalho de um novo movimento, formado por jovens estudantes convidados ou selecionados para as suas produções: o Teatro do Estudante.

A transição do TEB para o TE, no entanto, não ocorreu assim de maneira tão clara. Pouco mais de um ano antes da inauguração do Duse, em maio de 1951, Paschoal montou uma nova turma na CEB — e que viria ser a última do Teatro do Estudante do Brasil. A ideia era viajar pelos estados do Norte e do Nordeste brasileiros com um repertório de espetáculos composto por Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Ibsen, Gil Vicente e Martins Pena. Após algumas semanas de atraso, partiu do Rio de Janeiro em direção ao Amazonas uma equipe formada por 21 atores.³⁶ Era janeiro de 1952 e a cidade de Manaus seria uma das oito capitais da excursão, que duraria cerca de dois meses.³⁷

³⁵ Carta escrita à mão, de “Roulien” a Paschoal Carlos Magno, em 24/8/1949.

³⁶ Eram eles: Ana Edler, Armando Carlos Magno, Beatriz Veiga, Celme Silva, Cristóvão Filho, Édson Silva, Eugênio Carlos, Eduardo Tunes, Fernando César, Geny Borges, Jorge Chaia, Luciana Peotta, Luiz, Espínola, Luiza Singer, Miriam Carmem, Maria Magdalena, Marcelo Aguinaga, Nelson Mariani, Paulo Francis, Rui Cavalcanti e Wilson Ribaldo. Fonte: recortes de jornais e programas dos espetáculos.

³⁷ As apresentações ocorreram entre 6 de janeiro e 12 de março de 1952.

A viagem foi patrocinada e apoiada pelo governo Getúlio Vargas e pelas prefeituras das cidades. A organização coube à Casa do Estudante do Brasil, naturalmente. A cada cidade, uma carta da CEB, escrita por Anna Amélia Carneiro de Mendonça, era lida ou publicada para o público local. Era, indiscutivelmente, um evento do TEB. Mas o interessante é que, a partir daquela viagem, Paschoal começou a obrigar os seus artistas estudantes a usarem um uniforme com as iniciais “TE” (e não “TEB”) coladas³⁸ no peito. E os ensaios — vale esclarecer — foram todos realizados no palco montado no térreo da casa de Paschoal, dentro do esboço do que viria a ser o Teatro Duse. Era o início da transição.

O retorno da excursão, em março daquele ano, parecia indicar um momento promissor para os estudantes de teatro de Paschoal. Havia ainda, naquele momento, duas frentes de trabalho: a primeira, responsável pelos ensaios de *João sem terra*, no Teatro Duse (TE); e a segunda, formada pelo grupo que voltou da viagem (TEB) e que aguardava uma série de eventos que estava sendo programada. Por meio de artigo publicado no jornal *Correio da Manhã* de 23 de abril de 1952, ficam claras as intenções de Paschoal: criar o Duse e manter, paralelamente, o TEB, na medida do possível. Afirmou Paschoal Carlos Magno:

Essa turma do TEB — iniciada em maio de 1951 —, após a volta do Norte/Nordeste, apresentaria seu repertório em maio de 52; depois, em julho, percorreria outros estados brasileiros, até que em dezembro de 1952 iria para a Europa. Paralelamente a isso, se inauguraria o Duse.

Mas quase nenhuma daquelas ações no TEB chegou a acontecer. Apesar da enorme publicidade e dos créditos conquistados com a turnê, ele praticamente encerrou suas atividades no dia 12 de março, no Recife.³⁹ Em agosto, no entanto, estreou oficialmente no Teatro Duse o grupo que ensaiava a peça de Hermilo Borba Filho. Entrava em cena, definitivamente, o novo Teatro do Estudante, abandonando o “do Brasil” do seu nome.

O TEB, sem sede própria e ligado a uma entidade cujos objetivos no campo teatral não comportavam o sentido profissional que Paschoal queria, simplesmente já não dava mais conta da transformação do pensamento do criador do Teatro Duse. Por isso, a inauguração do teatrinho de Santa Teresa é também o marco do surgimento do

³⁸ Com velcro, para facilitar a lavagem — de acordo com depoimento da atriz Maria Pompeu, prestado ao autor, em março de 2009.

³⁹ Paschoal, no entanto, reaproveitaria alguns espetáculos desse repertório para serem exibidos no Duse, como se verá em seguida, ainda em um momento de transição dos dois grupos.

Teatro do Estudante, que, apesar de ter um nome parecido, tinha objetivos diferentes dos de seu antecessor, o Teatro do Estudante do Brasil. Trata-se de momentos distintos.

O problema historiográfico mencionado acontece quando os dois movimentos são “confundidos” sem se ter em mente os progenitores aos quais estão ligados: o primeiro, TEB, à Casa do Estudante do Brasil, e o segundo, TE, ao Teatro Duse. Assim, o segundo semestre de 1952 deve ser a referência para a distinção dos dois, mesmo que o próprio Paschoal tenha trocado o nome incontáveis vezes — por descuido ou intencionalmente, para questões de promoção do novo grupo.⁴⁰ Era bastante comum, na verdade, Paschoal afirmar, em meados de 1952, que o Teatro do Estudante estava completando quatorze anos. A confusão, portanto, não é para menos. O cerne da questão talvez se encontre no fato de que o TEB, sem Paschoal à frente e sem espaço próprio, não continuou sua carreira, na prática. Os únicos registros de atividades do TEB após a viagem pelo Norte e



Foto de divulgação de *Espectros*, do TEB, no Teatro Duse, em setembro de 1952.⁴¹ [Fotógrafo desconhecido]

⁴⁰ Como experiente empreendedor, Paschoal sabia que, apesar das diferenças essenciais entre o TEB e o TE, este poderia se beneficiar do primeiro, pois eram ambos movimentos de caráter estudantil e criados por ele. Assim, Paschoal se aproveitava da similaridade dos nomes, ora confundindo-os (para dar experiência e credibilidade ao recém-criado TE), ora distinguindo-os (afirmando suas diferenças em nome de uma nova perspectiva de grupo, profissional).

⁴¹ Da esquerda: Miriam Carmem, Eugênio Carlos e Beatriz Veiga.

pelo Nordeste são algumas rerepresentações de *O noviço* e de *Espectros*, dentro do próprio Duse, ainda em 1952, mantendo o mesmo elenco. São os mesmos espetáculos, porém readequados a uma nova estrutura — de espaço e produção.

Enquanto isso, o TE trilhava um caminho promissor por meio de suas diversas realizações. Paschoal Carlos Magno comenta ainda, em sua coluna no jornal *Correio da Manhã*, em 1955:

O Teatro do Estudante do Brasil continuará sua missão, um departamento da Casa do Estudante do Brasil, que por força do prestígio e de devoção da sra. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, muito em breve terá teatro próprio, no Parque Eduardo Guinle, que a Caixa Econômica vai financiar. Seus elementos não são obrigados a frequentar aulas, cursos de arte dramática. Dele podem fazer parte estudantes de todas as escolas. Mas esse é diferente [referindo-se ao Duse, ao TE]. Só poderá fazer parte dele quem de fato desejar estudar teatro como carreira, como profissão e arte. O TEB dará, como acontece com todos os teatros de estudantes do mundo, alguns espetáculos anuais. O Duse, ao contrário, trabalhará dia a dia, forjando valores, criando, cimentando uma consciência profissional, de sacrifício, renúncia, entre seus elementos.⁴²

Paschoal esclarece, nesse depoimento, realizado três anos após o surgimento do Duse, a impossibilidade de se manter à frente dos dois movimentos. Porém, como a ambição da CEB por um novo espaço para o TEB nunca chegou a se concretizar, Paschoal observou, no decorrer de alguns anos, que o inativo TEB — como em uma imagem de um ritual indígena — “servia de alimento” para o TE, a ponto de se tornarem *quase* a mesma coisa. Ou, como o próprio Paschoal afirma no programa de inauguração do teatro: “O Teatro Duse é uma nova fase do Teatro do Estudante.”

⁴² In: CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). Paschoal Carlos Magno. *Crítica teatral e outras histórias*, p. 293.



Plateia do espetáculo *João sem terra*, na inauguração do Teatro Duse. Presença de Esther Leão (no centro, segurando os óculos) e, ao seu lado, Celso Kelly. 2 de agosto de 1952. [Fotógrafo desconhecido]

Década de 1950: um teatro moderno consolidado

Agora, para entender melhor a importância do Teatro Duse dentro da trajetória do teatro nacional — depois que já compreendemos sua relação com seu criador — é preciso localizá-lo dentro de seu contexto histórico e fazer uma rápida abordagem sobre o que se entende por teatro moderno no Brasil.

Nas primeiras décadas do século passado, antes das primeiras iniciativas modernas, o teatro no Brasil estava estruturado a partir de um modelo empresarial peculiar. O teatro geralmente acontecia centrado na figura de um ator de prestígio, que explorava ao máximo suas características virtuosas de interpretação em cena e que montava espetáculos de grande apelo cômico e musicados, bem “ao gosto do público”. As comédias ligeiras e os teatros de revista formavam um mercado artístico-financeiro-social que teve impacto exemplar no Centro do Rio de Janeiro, notadamente ao redor da Praça Tiradentes. O teatro fazia parte de um sistema comercial e servia à subsistência dos seus artistas, que encaravam um regime rigoroso de ensaios e apresentações para atender à demanda de um público ávido pelo entretenimento fresco. As temporadas duravam poucas semanas, obrigando as companhias a produzirem

novos espetáculos em um mecanismo frenético: reutilizando cenários e figurinos e se valendo do sistema de papéis e de tipos com os quais os atores estavam acostumados, em uma verdadeira “máquina de repetir”.⁴³ É importante ainda destacar a presença de duas figuras características desse teatro de diversões: o ponto, que sussurrava o texto aos atores durante as apresentações, e o ensaiador, responsável por orientar o elenco no palco durante os ensaios. Décio de Almeida Prado discorre sobre esse modelo:

Tudo se correspondia, portanto, nesse sistema fechado: a importância do ponto compensava, como princípio disciplinar, a relativa desimportância do ensaiador, ao passo que a criação momentânea de palco supria o que pudesse ter havido de insuficiente no período de preparação da peça.⁴⁴

Companhias como a de Procópio Ferreira (teatro ligeiro) e a de Manoel Pinto (revista) — assumida posteriormente por seu filho, Walter Pinto — integravam essa engrenagem, na qual os espetáculos eram exibidos para o deleite de uma sociedade heterogênea, que frequentava os teatros cariocas em busca de entretenimento. A popularização dos cinematógrafos e do consequente “teatro por sessões”, que intercalava filmes, números musicais e peças de teatro, se deu durante a década de 1920 e veio a endossar ainda mais esse comprometimento do grande público com a arte-diversão.

O processo de modernização em nossos palcos aconteceu entre as décadas de 1920 e 1940 em meio ao esgotamento desse sistema, e ainda hoje é assunto de controvérsias entre os estudiosos.⁴⁵ Em um primeiro plano, parece não haver dúvidas na afirmação de que foi a partir do movimento amador que o processo se iniciou, tendo como principais difusores uma série de iniciativas, como as do teatrólogo Renato Vianna, e os movimentos de grupos como o Teatro de Brinquedo, o Teatro do Estudante do Brasil, o Teatro de Amadores de Pernambuco e Os Comediantes. O conflito surge quando há a tentativa de se definir um marco preciso da legitimação do moderno, e assim, inevitavelmente, acaba-se esbarrando mais uma vez na história do movimento de Paschoal Carlos Magno. De um lado, a monta-

⁴³ Expressão de BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas — Teatro dos Sete*.

⁴⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*, p. 19.

⁴⁵ GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro — Temas, formas e conceitos*. Verbete “Moderno (teatro)”, p. 185-186.

gem de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, dirigida por Itália Fausta com o Teatro do Estudante do Brasil; de outro, *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski, com Os Comediantes. Em *Panorama do teatro brasileiro*, o professor Sábato Magaldi afirma:

A maioria da crítica e dos intelectuais concorda em datar do aparecimento do grupo Os Comediantes, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo no Brasil. Ainda hoje discute-se a primazia de datas, e outros animadores reivindicam para si o título de responsáveis pela renovação do nosso palco. Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio, Os Comediantes fazem jus a esse privilégio histórico. Foi seu precursor imediato, na tentativa de disciplinar a montagem, o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno, em 1938.⁴⁶

Independentemente da definição desse embate, acreditamos que seja de relevância historiográfica a discussão do assunto, que será tratado aqui no contexto da reflexão de duas ideias sobre o trabalho de Paschoal: a de pioneirismo e a de consolidação. O pensamento defendido neste livro é o de que o Teatro do Estudante do Brasil tem significação pioneira na medida em que foi o primeiro grupo a utilizar simultaneamente, em um espetáculo, uma série de recursos do dito teatro moderno. E se para os critérios historiográficos este argumento não é suficientemente sólido para a definição de um marco, restam ainda o impacto e as consequências da empreitada, como mostra o historiador Gustavo Dória:

A crítica pouco se manifestou. Espetáculos de amadores não despertavam maior interesse e muito menos realizados por estudantes. Acontece, porém, que tais previsões falharam e os jornais durante muitos dias comentaram o grande acontecimento através de artigos assinados por comentaristas ocasionais ou por intelectuais de renome que não se cansavam de louvar a iniciativa que parecia indicar novos rumos para o teatro em nossa terra. Afinal de contas, assistir-se a uma das mais comentadas obras de Shakespeare, numa versão de tão alta qualidade, não era um acontecimento comum, além do

⁴⁶ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*, p. 207.

que os jovens estudantes, como amadores sem qualquer experiência, revelaram-se atores inacreditáveis.⁴⁷

Romeu e Julieta estreou em outubro de 1938, no Teatro João Caetano lotado, cinco anos antes da primeira apresentação de *Vestido de noiva*, em 1943.

O Teatro Duse, de 1952, por sua vez, pode ser percebido como empreendimento de consolidação, na medida em que contribuiu para a afirmação e para a continuação das práticas modernas do projeto do Teatro do Estudante do Brasil, quatorze anos antes. Um depoimento do próprio Paschoal esclarece as mudanças propostas no final da década de 1930 e sustentadas posteriormente em seu pequeno espaço de representações:

Esse teatro obteve a ressonância nacional. Impôs a presença de um diretor, responsável pela unidade artística do espetáculo. Acabou com o ponto. Valorizou a contribuição do cenarista e do figurinista, trabalhando sob a orientação do diretor. Exigiu melhoria de repertório e maior dignidade do teatro. Impôs a fala brasileira no nosso palco, onde até então imperava o sotaque lusitano. Abriu caminho, serviu de exemplo. Copiando-lhe o processo e os ideais, multiplicaram-se os teatros de estudantes, operários, comerciários, industriários, bancários, funcionários etc.⁴⁸

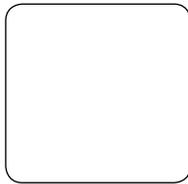
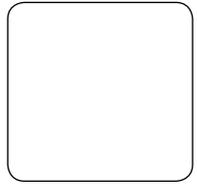
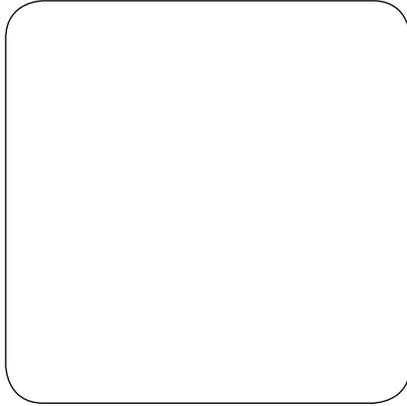
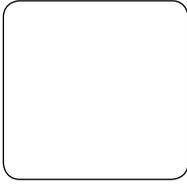
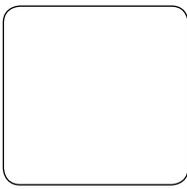
Após o *Romeu de Julieta* de 1938 e depois de alguns anos de diversas iniciativas modernas (entre elas a criação do Teatro Brasileiro de Comédia pelo italiano Franco Zampari, que profissionalizou as novas práticas em nossos palcos, antes restritas quase exclusivamente aos amadores), estava sedimentado um amplo e novo mercado teatral, diferente daquele do início do século. Nesse momento, era preciso formar e preparar novos artistas, adequados a esse recente mecanismo. E, assim, foi criado o “teatrinho de Santa Teresa”, o Teatro Duse.

⁴⁷ DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*, p. 50.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 49.

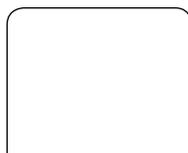
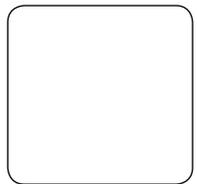
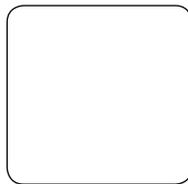
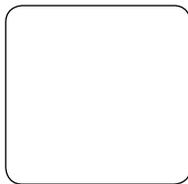


Paschoal Carlos Magno cumprimenta sua irmã Orlanda na volta ao Brasil, em 1951, depois de servir ao Itamaraty no consulado de Atenas, na Grécia. A recepção, na saída do navio Giulio Cesare, foi acompanhada por estudantes, familiares e uma banda da polícia municipal. [Fotógrafo desconhecido]



CAPÍTULO 2

**Teatro Duse:
um palco de
experimentações
para o Brasil**



Meu amigo Paschoal Carlos Magno acaba de realizar o velho sonho de todos os reformadores e reconstrutores do teatro: montou a sua oficina. Emprego esta palavra no seu duplo sentido, real e figurado. No Teatro Duse se exerce a arte e se processam, como num laboratório, grandes transformações, em repetidas e sucessivas experiências de valores, na técnica e na estética dramáticas. Essa necessidade de montar o seu próprio teatro, embora modesto e pobre, foi sempre o ideal de todos os sinceros trabalhadores, sonhadores, poetas e filósofos do teatro. Pelo menos, todo o moderno teatro foi construído assim e não existiria se não fosse assim. Sem um teto próprio, uma oficina, nenhum trabalhador de teatro pode exercer digna e livremente o seu ofício, a sua arte. Terá de ser sempre o escravo da rotina e da mediocridade, dos interesses inconfessáveis, dos apetites mercenários, do jogo das vaidades e do jugo nefasto da bilheteria, sempre em mãos criminosas de traficantes da arte, mais ou menos disfarçados.

Renato Vianna¹

Prelúdio: o Teatro da Juventude Brasileira

Antes de abordarmos questões mais específicas sobre a fase áurea do Teatro Duse (1952-1958), que é o foco deste livro, é válido, aqui, expor algumas considerações a respeito de um importante documento,² uma carta escrita por Paschoal Carlos Magno, que aponta para um projeto que pode ter servido de base para a formação do seu pequeno teatro. O documento também ajuda a esclarecer que a ideia da criação de um teatro-laboratório, de alguma maneira, esteve sempre presente em sua mente, desde a sua permanência na Inglaterra na década de 1930. O projeto referido foi chamado de “Teatro da Juventude Brasileira”, e nunca saiu do papel. Em correspondência com o então ministro da Educação e Cultura, Gustavo Capanema, Paschoal reitera os planos para a criação desse movimento cultural. Logo no segundo parágrafo, ele esclarece suas intenções:

Não sei se Vossa Excelência abandonou a ideia da formação do Teatro da Juventude Brasileira, com aquele plano que deixei em suas mãos, e no qual incluía, entre outras realizações, uma Escola de Arte Dramáti-

¹ Jornal *Correio da Manhã* (RJ), 19/11/1952.

² Correspondência datilografada, datada de 24/5/1940, assinada por Paschoal Carlos Magno e endereçada ao “Prezado Ministro Gustavo Capanema” (ver anexo 3).

ca, no Rio de Janeiro, que seria, ao mesmo tempo, teatro-experiência, teatro-escola, teatro de arte. A esse plano, caso chegue a ser executado, deve ser acrescentado o da formação, em cada capital dos estados, de uma “Companhia-Repertório”, como existe neste país [Inglaterra] e nos Estados Unidos, espécie de teatro-escola, formando artistas, autores e plateas [sic].

Esse “plano” ao qual Paschoal se refere faz parte de um projeto ambicioso e detalhado, que previa a criação de um espaço de experimentação teatral em todos os estados brasileiros, dirigidos por reconhecidos nomes das artes cênicas,³ e que teriam à disposição professores, ensaiadores e diretores, para dar aulas, treinamento e montar peças com grupos de “atores-estudantes”. Tudo deveria ser patrocinado pelo governo federal em parceria com os governos locais. Até o Exército contribuiria, fornecendo instrutores de esgrima. Com a receita da bilheteria, o investimento, segundo o próprio Paschoal, seria logo sanado, tornando esses “teatros-escola” autossustentáveis. Sobre o repertório, Paschoal esclarece ainda, na mesma carta:

O repertório dessas “Companhias” deverá ser formado, como acontece na Inglaterra e nos Estados Unidos, de quatro peças mensais, da seguinte maneira: uma peça de autor estrangeiro de renome, uma peça de autor brasileiro, morto ou vivo, de renome, uma peça de autor brasileiro, inédito ou conhecido, menor de quarenta anos, uma peça de autor brasileiro, absolutamente inédito. No fim de cada ano uma “Companhia-Repertório” terá apresentado doze autores novos. As vinte, distribuídas pelo país, terão mostrado ao Brasil 240.

Se o projeto, pela enorme pretensão (realização em todas as capitais do país e à custa de investimentos públicos), não aconteceu de fato, algumas daquelas diretrizes reverberariam durante mais de uma década, quando ele não precisasse contar com alguma iniciativa que não fosse a sua própria. Até que chegasse o momento, o binômio Casa do Estudante do Brasil e Shakespeare ainda seriam sua principal estratégia para a solidificação de um teatro moderno no país. Vivenciada e saturada essa relação, seria a

³ Na correspondência, Paschoal sugere os nomes de Renato Vianna, Delorges Caminha, Darcy Cazarré, Sady Cabral, Maфра Filho, Álvaro Moreyra, Olavo de Barros, Jorge Diniz, Itália Fausta, Lucília Peres, Maria Jacinta, Joracy Camargo, Benjamim Lima, Celso Kelly, Raul Pedrosa e ainda Esther Leão, Beatrix Lehmann, Park Lynch e Lucília Simões.

hora de dar forma às ideias do seu Teatro da Juventude Brasileira. Esse novo movimento seria construído por meio de uma sede própria, um espaço dedicado às artes cênicas sem intenção comercial — como exigiria um movimento “genuinamente artístico”. Uma iniciativa nova e independente, que viria a se chamar, na década de 1950, de Sociedade Civil Teatro Duse.

A Sociedade Civil Teatro Duse

O Teatro Duse estava descrito, em sua ata de fundação, como uma “sociedade civil sem fins lucrativos”. Ao analisar sua trajetória, é possível entender que, na prática, isso significou que o Duse não foi somente um teatro (edifício teatral), como se poderia supor, mas também uma instituição, um centro produtor de pensamentos e realizações, e sede do novo Teatro do Estudante. Conseqüentemente, é oportuno reorientar nossa tendência de reconhecê-lo como espaço exclusivamente de representação de espetáculos para perceber o Duse como a materialização de um projeto — influenciado pelo Teatro da Juventude Brasileira, mas cujas bases foram erguidas nas práticas do antigo Teatro do Estudante do Brasil, e que, chegado o ano de 1952, orientou-se pelo viés do autor novo e da formação de novos artistas.

Reconhecer esse sentido de sociedade civil é um convite à compreensão de sua essência: um espaço de múltiplas manifestações culturais em favor do teatro moderno brasileiro.

O termo “sociedade civil sem fins lucrativos” corresponderia ao que hoje é chamado simplesmente de “associação”. Trata-se de uma entidade formada por um grupo de pessoas que se organizam e mobilizam esforços para a realização de determinadas “finalidades” — que devem estar claras em seu estatuto. Por isso, tomar-se-ão como base, para a escrita deste tópico, a ata da fundação⁴ e o estatuto⁵ do Teatro Duse.

O artigo 2º do estatuto afirma: “O Teatro Duse tem por fim promover o desenvolvimento da cultura teatral e facilitar a aquisição de conhecimentos cênicos a todos os que queiram estudar teatro.” Essa frase, síntese de suas intenções, revela sua vocação para espaço de atividades diversificadas, não restringindo sua capacidade de atuação ao

⁴ Trata-se de um caderno, de capa dura, com texto escrito à mão pelo secretário da reunião, Leone de Vasconcellos, no dia da inauguração do teatro, em 17 de março de 1955. Em seguida, estão contidas as assinaturas de todos os presentes.

⁵ Conjunto de folhas datilografadas.

que se poderia esperar de um teatro convencional. Essa característica multifacetada revelaria seu grande diferencial em relação a outros espaços dedicados às artes cênicas no Rio de Janeiro. Assim, além das apresentações teatrais (sem a cobrança de ingressos),⁶ o Duse funcionava como: escola de teatro (com aulas também gratuitas a jovens atores); espaço de promoção de inúmeras iniciativas artísticas e sociais (com palestras, viagens, recepções a artistas e companhias nacionais e internacionais); e também sustentava uma cantina, que provia refeições aos estudantes. Foi dessa forma tão particular (estranha tanto para uma sala de espetáculos quanto para uma instituição tradicional de ensino) que o teatrinho de cem lugares de Santa Teresa ajudou a revelar uma série de artistas importantes dessa geração, contribuindo para a consolidação de uma cena moderna e estimulando autores e artistas em todo o país. Nas palavras de Paschoal:

A missão do único teatro-laboratório existente no país continuará. Não o anima nenhum objetivo comercial nem lucrativo. Sua tarefa é a de lançar autores, atores, diretores, cenógrafos, figurinistas, costureiros. Todos aqueles elementos que possam, em um futuro próximo, ser úteis a iniciativas profissionais ou amadorísticas do nosso teatro.⁷

Durante o evento de fundação do Duse, o ator e dramaturgo Leone de Vasconcellos assumiu a secretaria, e se expôs a estrutura de funcionamento do espaço, dividida em três departamentos. Eram eles: o “Departamento de Administração”, que além de tratar dos assuntos de secretariado e contabilidade era encarregado da Escola de Arte Dramática; o “Departamento de Publicidade”, incumbido “de manter contato com o público, críticos e pessoas residentes fora da sede do Duse”;⁸ e o “Departamento de Assistência Social”, que cuidava “da residência dos alunos, da cantina da escola e ajudará, dentro das possibilidades financeiras da instituição, aqueles alunos necessitados, providenciando também a criação de bolsas e outros meios de assistência aos alunos”.⁹

O funcionamento do Duse, no dia a dia, estava basicamente centrado na liderança de Paschoal e no trabalho pesado de suas irmãs — as “tias” Orlanda, Rosa e

⁶ No Teatro Duse só era possível assistir aos espetáculos por meio de convite. Bastava ligar ou escrever para o teatro solicitando os ingressos.

⁷ *Jornal Correio da Manhã* de 11 de setembro de 1953. CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno. Crítica teatral e outras histórias*, p. 237.

⁸ Artigo 13^o do estatuto do Teatro Duse.

⁹ Artigo 14^o do estatuto do Teatro Duse.

Aurora Carlos Magno.¹⁰ Há também que se fazer menção a dois nomes que contribuíram fundamentalmente para aquela estrutura de funcionamento: o jovem diretor B. de Paiva, que veio do Ceará, em 1954, e o ator Armando Carlos Magno, sobrinho de Paschoal, que idealizou algumas atividades artísticas no Duse. Além desse grupo, não há referências (apenas intenções) sobre a presença de funcionários na direção desses núcleos. Isso porque esses departamentos, mais do que simples repartições, representavam perspectivas, frentes de trabalho, verdadeiras alegorias de um amplo projeto cultural e social que foi sendo construído por meio de uma prática cotidiana, motivado por um desejo em favor dos estudantes de teatro. Com uma estrutura adequada, disponibilizando não somente ensinamento e vivência, mas também formas de subsistência, os jovens teriam mais chance de desenvolver o seu talento em direção ao profissionalismo.

Assim, apesar de toda a família Carlos Magno interferir no Duse em quase tudo, havia algumas especificidades. A administração era de responsabilidade de Orlanda, que também era a diretora da Escola de Arte Dramática. Considerada o “braço direito” de Paschoal, cabia a ela pôr em prática os planos idealizados pelo irmão, organizar as finanças, publicar as portarias e zelar pelo regulamento do teatro. Para o seu auxílio, B. de Paiva, que dividia seu tempo entre serviços gerais do Duse e ensaios, dando suporte aos diretores ou mesmo atuando ou dirigindo espetáculos.

O que foi chamado de Departamento de Assistência Social, por sua vez, não se caracterizou exatamente como uma divisão administrativa, pelo menos da forma como se poderia entender. Foi mais um conjunto de práticas do que um departamento. Sua maior frente foi a cantina do Teatro Duse, que fornecia refeições regulares aos alunos, que muitas vezes passavam o dia em Santa Teresa em aulas e ensaios. Todos os alunos, sem exceção, podiam se servir. Os gastos da cantina, comandada por Rosa e Aurora, eram custeados por doações dos espectadores. Por isso, era bastante comum encontrar a seguinte frase nos programas dos espetáculos: “Em um dos intervalos, como nas Igrejas, haverá uma coleta a favor da Cantina do Teatro do Estudante.” Como disse Paschoal:

Há alunos pobres e ricos. O visitante nunca perceberá diferença alguma entre eles porque se apresentam com o seu uniforme simples e famoso: saias ou calças pretas com blusas ou camisas brancas, ostentando as iniciais

¹⁰ Em primeiro lugar estava Orlanda, diretora do Duse. Depois vinha Rosa, sempre ajudando na cantina e na confecção dos figurinos dos espetáculos. E colaborando, um pouco mais distante, Aurora.

T.E. Mas todos eles saem de suas escolas, escritórios, repartições, oficinas, lojas, sobem o morro de Santa Teresa e vêm nesta sala fazer o aprendizado da arte que amam. Com raras exceções, todos moram distante do Centro. E a maioria não pode se dar ao luxo de jantar na cidade. Por isso fez-se necessário a criação dessa cantina, que deverá ser mantida, em parte, pelos espectadores do Teatro Duse.¹¹

A assistência, no entanto, não se limitava à cantina. Os estudantes tinham auxílio de todas as formas possíveis. Não raramente, o Duse abrigou alunos que moravam longe e não tinham condição de voltar para casa após os ensaios. Roupas e calçados também eram doados a quem precisava. O próprio B. de Paiva, chegado do Nordeste com uma série de problemas de saúde, recebeu toda a assistência médica (cirurgias, tratamentos, remédios) durante os anos em que residiu no Duse. Além disso, os alunos encontravam no teatro e na figura do próprio Paschoal Carlos Magno todo o amparo, estímulo e compreensão por terem escolhido seguir uma profissão tão malquista na época.

Paschoal, como presidente-perpétuo e idealizador do projeto, era, naturalmente, o grande pensador e líder da empreitada. Personalidade que atraía uma multidão de artistas, críticos, jornalistas e pessoas de prestígio político e social ao teatro, estava ligado diretamente à sua publicidade. O fato de ser diplomata, vereador, idealizador de iniciativas culturais e autor de uma coluna no jornal *Correio da Manhã* colocava-o nessa condição de grande divulgador do Duse, que recebia pessoas do Brasil inteiro, interessadas em conhecer o teatrinho que ficava em sua casa ou somente em conversar com uma figura tão importante e ao mesmo tempo tão disponível. Era também Paschoal o responsável pelo sustento do espaço, por meio dos ordenados que recebia (como vereador e diplomata) e da obtenção de verbas esporádicas, fossem públicas ou privadas. Era ele mesmo o Departamento de Publicidade — evidentemente, sempre auxiliado.¹²

Em síntese, Paschoal e suas irmãs eram a própria estrutura do Duse, uma estrutura erguida no desejo verdadeiro de contribuir com o teatro e de dar oportunidades aos jovens artistas do Brasil. Afinal, o que era o Duse senão um projeto de vida de Paschoal Carlos Magno, sem nenhuma intenção comercial, dentro de uma estrutura familiar?

¹¹ DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*, p. 148.

¹² Áureo Nonato, secretário da Casa do Estudante do Brasil, foi um dos principais colaboradores do Teatro Duse nesse Departamento de Publicidade. Em diversos programas de espetáculos do Duse, encontramos seu nome como “publicista”.

Um teatrinho que quase nunca contava com a entrada regular de verbas, construído dentro de sua própria casa, espaço que dividia com suas irmãs, suas dependentes.

O ator Othon Bastos, ex-aluno do Duse, conta como foi sua experiência após realizar um teste “especial” fora do período habitual, na sala de estar da casa da rua Hermenegildo de Barros:

O Paschoal deu um sorriso e foi para dentro. Uns quinze minutos depois ele voltou com a sua irmã Orlanda, a tia Orlanda. [...] Tive que dizer mais uma vez o poema, só que desta vez, com tia Orlanda, ele me pediu que interpretasse. Assim fiz. Senti que a opinião de tia Orlanda iria pesar na decisão do irmão. Essa mulher veio a ser mais tarde o braço direito do Paschoal em toda a história do Teatro Duse. [...] Quando acabei de dizer o poema mais uma vez, apareceu tia Rosa. Eu me senti num tribunal! E mais uma vez mandei o poema pra eles. Aí, depois dos três irmãos confabularem um pouquinho, o Paschoal se dirigiu a mim e disse que eu não precisaria fazer o teste no dia seguinte.¹³

Liderar um projeto tão ambicioso que tinha por princípio ser um espaço sem fins lucrativos acarretava consequências. Uma delas é a “liberdade” de levar à cena textos de autores nacionais inéditos, que por ainda estarem em fase de experiência com o público, dificilmente seriam aceitos por uma companhia profissional, dependente da bilheteria. A outra consequência, clara, é a dificuldade financeira de se manter um espaço tão movimentado, que aos trancos e barrancos conseguiu persistir, graças ao seu prestígio e poder de articulação política. Uma das medidas tomadas por Paschoal foi a tentativa (não muito eficiente) de transformar o Duse em um clube de teatro, como havia visto na Europa:

Discute-se no momento a possibilidade de transformá-lo num clube, como acontece na Inglaterra, por exemplo, com membros simplesmente frequentando seus espetáculos. Ou torná-lo teatro aberto ao público em geral, com poltronas a preços de cinema, ao alcance de todos. Ou deixá-lo como tem funcionado até agora, de graça, a convite; e como nas igrejas, havendo uma coleta entre um ato e outro, cujo produto reverta simplesmente para a cantina dos estudantes. Esta é

¹³ KHOURY, Simon. *Atrás da máscara*, p.75.

que deveria ser a medida permanente. Acontece porém que há cerca de sete mil pedidos de convites em Santa Teresa, sem falar mais de oito mil pessoas que já subiram o morro e gostariam de voltar.¹⁴

A “Campanha dos 1.000 sócios” começou com a reabertura das atividades do Duse em 1953, no mês de setembro. Apesar dos esforços e da promessa de diversas vantagens,¹⁵ a campanha não obteve o sucesso esperado. A mesma tentativa ocorreu na reabertura em 1956¹⁶ (poucos meses antes de Paschoal voltar ao Brasil), durante as reapresentações de *Fedra*, de Racine, dessa vez no Teatro Duse. E assim, Paschoal continuava sua luta em favor da manutenção do seu teatro.

No entanto, o Duse interrompeu suas atividades em 1957 — entre outros fatores — por falta absoluta de condições financeiras. Foram, então, seis anos de existência nessa primeira fase: de 1952 a 1956 e 1958. As poucas referências historiográficas sobre o Duse não contam o ano de 1958 pelo fato de ele ter continuado fechado. Mas, no entendimento deste pesquisador, esse ano deve ser considerado devido à continuidade das aulas da Escola de Arte Dramática, realizadas na Associação Brasileira de Imprensa e com o patrocínio da Sociedade Teatro e Arte. Ainda ocorreria, nesse mesmo ano, o I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Recife, que contou com a presença do espetáculo *A descoberta do novo mundo*, de Morvan Lebesque, sob a direção do professor Luís de Lima, e com o elenco do Teatro Duse/Teatro do Estudante em cena. Em agosto, porém, com a Sociedade Teatro de Arte impossibilitada de financiar os custos do curso, as portas do Duse seriam fechadas por um longo tempo, encerrando assim seu primeiro e mais importante período, voltando a ser, tão somente, a casa de Paschoal Carlos Magno.

Paschoal reabriria brevemente seu teatro na década de 1970, mas não duraria muito. Sua primeira fase, portanto, com a Escola de Arte Dramática e o Festival do

¹⁴ CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno. Crítica teatral e outras histórias*, p. 232.

¹⁵ Como disse Paschoal: “A direção do Teatro Duse vai dirigir a todos os seus convidados um apelo: para que se tornem sócios do clube que vai ser fundado para manter a pequena sala de Santa Teresa. À maneira do que acontece na Inglaterra e em outros países, cada sócio pagará mensalmente a soma de cinquenta cruzeiros e receberá em troca cem de bilhetes, que lhe permitirão adquirir quatro entradas, com preço desta à base de vinte e cinco cruzeiros. O sócio terá outras vantagens como assistência a cursos, determinadas exhibições cinematográficas, recebimento de *Boletim do Teatro Duse*, publicado mensalmente com um panorama do teatro no Brasil e no mundo, além de informações relativas a artes e literatura em geral”. CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno. Crítica teatral e outras histórias*, p. 236.

¹⁶ Neste ano, recebeu da UNE o título de “Estudante Perpétuo do Brasil”.

Autor Novo, representa o momento mais importante desse espaço. No decorrer deste livro, compreenderemos que a história do Duse foi orientada em torno de um eixo fundamental, que permitiu que um teatro tão pequeno, na ladeira de um recluso bairro carioca, conseguisse dar conta de tantas ações significativas: o estímulo a uma nova dramaturgia nacional.

Agora, entretanto, é necessário que se faça uma importante ressalva sobre tudo o que foi dito neste tópico: apesar de o Teatro Duse ter sido inaugurado em agosto de 1952, a fundação e o registro do teatro só ocorreram três anos depois, em março de 1955 — voltando nossas atenções aos dois (peculiares) documentos que foram tomados como base para a compreensão do espaço: a ata de fundação e o estatuto do Duse. Essa especificidade, no entanto, permitiu que esse distanciamento de três anos revelasse com mais maturidade as intenções do nosso objeto de estudo.

Foi na noite do dia 17 de março de 1955 que o presidente-perpétuo Paschoal Carlos Magno e seus cinquenta convidados, entre amigos e artistas do Teatro Duse,¹⁷ formaram o grupo de pessoas presentes no teatro-laboratório para a cerimônia de sua fundação. O motivo da elaboração dos artigos de seu estatuto (e do registro dos nomes “Teatro Duse” e “Teatro do Estudante”) revelou-se nos primeiros instantes do evento: a mudança de Paschoal para a Itália, que gerou a necessidade da construção de seu regimento. De acordo com a ata:

O presidente, depois de abrir a sessão, pediu a palavra para dizer que, estando em vésperas de seguir para Milão, Itália, como cônsul do Brasil [...], não poderia deixar paralisada a obra do Teatro Duse, que agora pertencia ao povo e especialmente à juventude brasileira [...].

Alguns dias depois, Paschoal partiria para a Europa, deixando a direção do espaço aos cuidados de sua irmã, Orlanda Carlos Magno. Estava estabelecido um marco na história do Teatro Duse. Essa viagem traria duas importantes consequências: a primeira, apontando para o declínio do teatro — que tinha, na figura de Paschoal Carlos Magno, seu maior alicerce, como foi visto até agora; a segunda, uma enorme tentativa de organização para suprir a ausência do fundador do teatro e dar continuidade ao trabalho do Teatro do Estudante. Essa segunda consequência está projetada

¹⁷ Entre eles figuras como Othon Bastos, Tereza Raquel, Pernambuco de Oliveira, Guilherme Figueiredo, Pedro Bloch, Lúcia Benedetti, Francisco Pereira da Silva, Henrique Pongetti, Claude Vincent, Leone Vasconcelos e Accioly Netto.

na grande quantidade de documentos relativos a 1955 encontrados no Acervo *Paschoal Carlos Magno*. Na pesquisa, percebeu-se que foi justamente aquele o ano de maior riqueza em material de toda a história do Duse. No acervo foram encontradas, por exemplo, inúmeras solicitações assinadas por Paschoal em Milão a dezenas de professores e figuras ilustres do teatro nacional para que ministrassem aulas ou palestras no decorrer do ano, como também planos e cronogramas de atividades, além de farta correspondência entre ele e Orlanda, discorrendo sobre diretrizes e sobre o andamento do teatro.¹⁸

Caso possa se pensar que todo esse material — como também a fundação legal do espaço — não tenha sido suficiente para dar destaque ao ano de 1955 (afinal, falou-se do início de seu declínio), basta ter em mente a série de eventos promovidos pelo teatro, como a excursão de quase vinte estudantes de teatro à Europa, os dois espetáculos do Festival do Autor Novo¹⁹ e a montagem de *Fedra*, de Racine, no Teatro Serrador,²⁰ dirigido por Maria Caetano, como parte dos festejos de despedida de Paschoal. Esse espetáculo foi considerado pela crítica da época um dos trabalhos mais importantes do ano, revelando também o talento de uma promissora atriz, Tereza Raquel, como se pode notar nos dois comentários a seguir:

[...] o espetáculo do Serrador ficará como acontecimento marcante da estação teatral de 1955, na própria história do teatro brasileiro... era a primeira vez que se interpretava, no Brasil, em português, a tragédia de Racine. [...].

Tereza Raquel, principiante, convenceu; se impôs, sobretudo, pela capacidade de atrair a plateia ao seu sofrimento, o gesto trágico, as inflexões profundas pertencem ao patrimônio que a natureza lhe deu. Tereza Raquel não se mostra distante, em possibilidades, daquelas que Cacilda Becker mostrou no Teatro do Estudante.²¹

¹⁸ Ver o anexo 2.

¹⁹ *O prego da paz*, de Adolfina Bonapace Portela, e *Idomeneu*, de José Paulo Moreira da Fonseca.

²⁰ O espetáculo estreou no Teatro Serrador, com os alunos do Teatro do Estudante, em 25 de março de 1955, dois dias antes da viagem de Paschoal. Um ano depois, o espetáculo seria reapresentado no Teatro Duse.

²¹ Renato Vieira de Melo, em *O Jornal*, 30/3/1955. MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 110.



Ana Edler passa a bandeja pela plateia para arrecadar fundos para a cantina dos estudantes em 13 de fevereiro de 1952, durante o intervalo de *Treze degraus para baixo*. [Fotógrafo desconhecido]

Pode parecer estranho já se falar, nesse momento — justamente quando se aborda a criação de seu estatuto e após três anos apenas de sua inauguração — de um declínio do Duse. Mas isso logo se mostra natural quando se percebe a curta história do movimento, que durou seis anos. Além disso, tratava-se do “teatrinho do Paschoal”,²² e era dele que surgia sua maior força. Por isso, nada mais coerente que, uma vez longe dele, surgisse o temor por desdobramentos negativos decorrentes dessa ausência, como a perda do apoio da imprensa, o desinteresse dos alunos e a diminuição das atividades do teatro, problemas que, infelizmente, o tempo mostrou serem inevitáveis. Mas deixaremos isso para ser tratado posteriormente. Neste capítulo, o que nos chama a atenção é que a preocupação com o problema da partida de Paschoal parece não ter sido ignorado ou tratado levemente pela equipe do Duse. E mesmo que um pensamento mais crítico entenda que a criação do estatuto do teatro (assim como o esforço em dar continuidade às atividades do espaço) tenha ocorrido devido a uma necessidade latente, para garantia ou manutenção de sua existência, é preciso observar que a tentativa de se legitimar um projeto, diretrizes de trabalho e um modelo de organização é real e totalmente válida. Seu estatuto é a formalização e a documentação de um ideal; a ratificação, por meio de documentação escrita, das práticas apresentadas durante três anos de realizações. Enfim, material significativo para análise de sua trajetória.

Eleonora Duse: uma inspiração

Em seu livro *Sol sobre as palmeiras*, Paschoal Carlos Magno misturou ficção e realidade para contar a história de sua infância, passada na rua Paula Matos, em Santa Teresa. No prefácio da obra, ele esclarece: “Todos os personagens que figuram neste livro, com exceção de seu Chico, dona Josefa e Lúcio, nunca existiram.” Trata-se, na verdade, do próprio Paschoal (Lúcio) e de seus pais. É também em um trecho dessa obra autobiográfica que se entende um pouco da admiração de Paschoal por sua musa, Eleonora Duse, evidenciando o carinho do garoto que, no futuro, daria ao seu teatro o nome de uma das atrizes italianas mais famosas de sua época:²³

Dona Josefa colocava em cada quarto, em cada sala e mesmo na varanda da velha fazenda, gravuras de santos em molduras baratas. Noite adentro, lamparinas ardiam nos quartos em que dormissem seus filhos,

²² Mais um dos epítetos do espaço.

²³ Esse trecho de *Sol sobre as palmeiras* seria publicado, posteriormente, em muitos programas dos espetáculos do Teatro Duse.

sobre as prateleiras armadas como pequenos altares, um pouco abaixo das gravuras sagradas.

O marido, numa ocasião, substituíra uma dessas imagens por um retrato de Eleonora Duse. Ela se espantou de ver essa efígie de mulher, de expressão triste, parecer acima da cama de Lúcio, sempre atacado de doenças. “Seu pai é doido... substituir a Madona por um retrato de atriz.”

E perguntou aborrecida: “Onde é que está o retrato da Madona?”

Lúcio empalideceu: “Não sei, mamãe. O papai levou com ele...”

E como dona Josefa estendesse um dos braços em direção à parede, Lúcio não se conteve, com medo que ela lhe roubasse o retrato da Duse: “Não o leve, mamãe... Deixe-o na parede, sim?” A mãe o olhou dentro dos olhos enfermiços: “Veja” — e apontava a Duse. — “Tem um ar tão triste, um ar de Madona”. “Está bem”, disse dona Josefa saindo do quarto. Nesta noite e daí por diante dona Josefa também iluminava a Madona triste do seu pequeno Lúcio.²⁴

Paschoal Carlos Magno nunca viu Eleonora Duse em cena; muito menos a conheceu pessoalmente.²⁵ Mas a admiração de seu pai italiano, Nicolau Carlos Magno (no romance, seu Chico), pela atriz — que considerava a maior de seu tempo — reverberou no filho, que desde cedo começou a gostar de teatro. Nicolau era imigrante, alfaiate humilde, amante do teatro. De pai para filho, foi passada não somente a devoção por Eleonora, mas a admiração por uma trajetória de vida e pelo que ela representava. Era justamente a união entre o teatro e a vida que interessou aos dois. Por isso, com o passar dos anos, aquele carinho de infância, representado pelo apego do jovem Lúcio à imagem em seu quarto, se transformou em uma enorme admiração profissional.

Inspirado em Eleonora Duse, Paschoal entendeu logo cedo que o conceito de formação de um artista tinha contorno bastante específico: teatro se faz na prática. E, seguindo esse princípio, batizou seu “teatrinho de cem lugares” de Teatro Duse. Em sua coluna no jornal *Correio da Manhã*, Paschoal revela de que modo sua musa inspiradora contribuiu para a conceituação de um “método” de ensino:

²⁴ MAGNO, Paschoal Carlos. *Sol sobre as palmeiras*, p. 16.

²⁵ Eleonora Duse (1858-1924) esteve no Brasil em duas ocasiões, em 1885 e em 1907. Paschoal Carlos Magno nasceu em 1906, e residiu na Europa anos depois de ela ter falecido.

Em Santa Teresa há um teatro-laboratório. Chama-se Duse, em homenagem àquela que foi a maior atriz de seu tempo e que não acreditava em escolas de arte dramática. Por isso, quando Yvette Guilbert a convidou para que fosse com ela dirigir uma academia de teatro, recusou-se: “Não acredito em escolas de teatro. Teatro aprende-se no palco.” [...] Teatro, no Duse, é aprendido, portanto, sem muita teoria inútil, mas especialmente no palco, seguindo assim um conselho da grande Eleonora. A razão está conosco. Os cegos não querem ver. Mas os que podem julgar sem paixão sabem perfeitamente que nestes últimos quinze anos, com raras exceções, os artistas que o teatro do Brasil ganhou, com talento autêntico, saíram dessa escola.²⁶

Agora, sob outra perspectiva, pode-se comprovar a atitude de Eleonora Duse a partir da leitura de um trecho de uma de suas biografias, na qual a autora Eva le Gallienne relata:

Ela detestava qualquer rigidez, qualquer relação com dogmas ou academicismo. “Preceitos, convenções — principalmente tradições — não têm valor na arte... Quem diz que *ensina* arte não sabe o que é arte.”

No ano anterior à sua volta aos palcos, Duse foi convidada por Yvette Guilbert — que sabia de suas necessidades financeiras — a se juntar a ela para abrir uma escola de teatro nos Estados Unidos. Duse achou graça e disse para sua amiga, madame Casale: “Sabe como eu começaria minhas aulas? Dizendo aos alunos: Não vão à escola!”²⁷

O princípio parece contraditório: uma escola de teatro que ensina que teatro não se aprende na escola. No entanto, concentremo-nos brevemente na trajetória de formação de Eleonora, que, de fato, nunca fez curso nenhum. Acontece que, por ocasião do destino, ela começou a trabalhar nos palcos desde muito cedo, quando ainda era criança, por ser filha de atores mambembes. O pai e a mãe faziam parte de

²⁶ Jornal *Correio da Manhã*, 22/11/1953. CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno. Crítica teatral e outras histórias*, p. 247.

²⁷ GALLIENNE, Eva le. *The Mystic in the Theatre — Eleonora Duse*, p. 81-82. Tradução de Bruno Alexander para esta publicação do original: “She detested anything rigid, anything to do with dogma or scholasticism. ‘Precepts, conventions — above all traditions — have no value in art... Anyone who presumes to *teach* art has no understanding of it’. The year before her return to the stage she was asked by Yvette Guilbert — who knew she was in need of money — to join her in America and start a school of acting there. Duse was amused and said to her friend Madame Casale: ‘Do you know how I would start my lessons? By telling the students: Don’t go to a school!’.”

uma modesta companhia familiar, a Duse-Lagunaz, que se apresentava pelo interior da Itália, onde não passavam mais do que seis semanas em cada cidade. Como não tinham o status e o prestígio das grandes companhias patrocinadas, a vida itinerante obrigava a trupe a ter à disposição um vasto repertório, sempre à procura do gosto do público local. O teatro era uma profissão e uma forma de vida. Assim, como conta o autor de *Eleonora Duse: vida e arte*,²⁸ Giovanni Pontiero, “as qualidades que se exigiam desses dedicados atores, que passavam do melodrama à farsa, ou de Shakespeare a adaptações de romances europeus, eram boa saúde e talento para o improviso”. Portanto, seria improvável que a atriz italiana mais consagrada entendesse o teatro de outra forma. Eleonora fazia de sua experiência no teatro da família e das futuras companhias sua escola de interpretação.

Mas até meados de sua adolescência, o teatro parecia não passar de um penoso e necessário ofício. Até que, aos 14 anos, já tendo assumido a posição de primeira atriz da companhia Duse-Lagunaz, ocorreu um dos momentos mais importantes de sua carreira, decisivo para o abraçamento da causa. O evento foi o espetáculo *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, no qual fazia um dos papéis-título. Segundo Pontiero:

Algo se acendia no coração da jovem atriz naquela noite de domingo de maio, aquele “estado de graça” sentido por todo artista colhido na ávida busca da verdade e da beleza. Era essa magia que Eleonora sentia comunicar à multidão naquela arena apinhada. Pela primeira vez, começou a formar uma nítida imagem de seu destino como atriz.²⁹

Assim como Shakespeare e *Romeu e Julieta* foram muito importantes para Paschoal no início de sua trajetória, à frente do TEB, o mesmo parece ter acontecido com sua musa. O encantamento, porém, não a eximia de suas obrigações diárias, como varrer o palco todas as manhãs. Com o passar dos anos e o fim da companhia da família, Eleonora avançava na profissão dentro de outros grupos profissionais italianos de segunda classe. Neles, a jovem atriz ficaria conhecida por se opor às teorias de interpretação (que eram bastante tradicionais), preferindo a individualidade e as idiossincrasias de suas características interpretativas.

²⁸ PONTIERO, Giovanni. *Eleonora Duse: vida e arte*, p. 23.

²⁹ *Ibidem*, p. 33.



Retrato da atriz italiana Eleonora Duse. [Fotógrafo desconhecido]

Assim, de alguma maneira, a ideia do Teatro Duse, de uma formação em cena, dialogava com a experiência de Eleonora, principalmente quando a artista se recusava a seguir as máximas para uma representação de mercado. Para ela, não havia teatro sem a exposição de sentimentos — o processo deveria ser de dentro para fora. O teatro de Paschoal Carlos Magno almejava o mesmo ao se empenhar na solidificação de um novo teatro brasileiro, realista, diferente do histrionismo das revistas, das comédias ligeiras e do teatro declamado. No Brasil da década de 1950, as dores da jovem atriz italiana, que já no

final do século XIX não via sentido naquela prática de manuais de poses e declamações,³⁰ eram tomadas pelos ideais do criador do Teatro Duse. Não se tratava de simplesmente formar atores para abastecer o mercado, mas de criar artistas empenhados e preparados para uma nova visão da prática teatral. Paschoal, ao discorrer sobre o teatro moderno na Inglaterra, expõe suas considerações sobre os problemas das práticas maneiristas no teatro, em que se encontraria o trabalho da atriz Sarah Bernardt, contemporânea de Eleonora. As duas foram consideradas, em determinado momento, as duas maiores atrizes da Europa.

Um automatismo, à maneira de Sarah Bernardt, é condenado. A trágica francesa realizou uma arte, que era principalmente uma exploração das virtudes de sua personalidade, uma exibição de si própria em todos os papéis que interpretava. Um ator moderno pode e deve provar que mesmo em uma peça artificial, vazia, consegue mostrar quanto é real, inteligente e profundo o sentimento que o anima, e que seu trabalho não consiste somente em repetir as palavras dos autores, através de situações dramáticas, não para mostrar a sua personalidade e maneirismos, mas para interpretar, por meio da imaginação e da técnica, reguladas por seu instinto artístico.³¹

É claro que mesmo Eleonora teve muitos problemas de aceitação de seu estilo de representação nas companhias em que trabalhou, no início de sua carreira: era uma espécie de afronta às formas de interpretação da moda. E mesmo o grande público perdia as minúcias de sua atuação, por muitas vezes estar interessado em um simples entretenimento. Por isso, a importância de um elemento essencial em sua carreira: a crítica — que vislumbrava desde a adolescência o gênio de uma futura grande artista, influenciando os empresários e o público. Paschoal Carlos Magno percebeu que poderia tomar isso como estratégia e, valendo-se de seu prestígio, garantiu um sistema de formação no Duse que contava, a cada novo espetáculo, com a presença maciça dos jornalistas e da crítica especializada. Isso, no entanto, não tirava o cuidado de Paschoal em promover um modo de trabalho coletivo e humilde, em que todos participavam das tarefas do teatro, mesmo as mais simples: “Bilheteiro, porteiro, indicadores, intérpretes, cenógrafos, figurinistas, maquinistas, publicistas, costureiras, aderecistas, secretários, diretores”,³² todos eram alunos do Duse.

³⁰ Pontiero cita livros como o *Lezioni de declamazione e d'arte teatrale* (“Lições de declamação e da arte teatral”), escrito por Antonio Morrocchesi, em 1832; e o *Prontuario delle pose sceniche* (ou *Handbook of Theatrical Poses*: “Manual de poses teatrais”), escrito por Almanno Morelli, em 1854.

³¹ *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, nº 16 e 17, p. 3. Acervo da CEB.

³² Paschoal Carlos Magno, no programa do espetáculo de inauguração do Duse, em agosto de 1952.



Retrato da atriz italiana Eleonora Duse. [Fotógrafo desconhecido]

B. de Paiva, importante ator e diretor do Duse entre 1954 e 1956, em entrevista ao pesquisador, dá o seu relato sobre suas experiências no teatro antes de tomar a direção de um espetáculo no teatro. De acordo com ele, foram suas obrigações:

Montar cenário a fio, porque eu era maquinista, carpinteiro de teatro. Eu ficava anotando os aspectos da peça e discutindo depois com os atores, porque os diretores confiavam em mim. Eu dava ensaios com os personagens, dava sugestões... [...]. Então com essa minha atividade eu fazia a orientação de montagem, contrarregra, de guarda-roupa, de trajes. [...] Eu distribuía a publicidade, eu fazia as notícias da imprensa. Pegava o bonde e saía em todos os jornais do Rio de Janeiro, distribuindo. Eu fazia todo o serviço humilde. Trabalho, né? [...] Aprendi tanta coisa. Sem ir a uma faculdade.³³

³³ Entrevista concedida ao autor em abril de 2009, no Rio de Janeiro, no apartamento da filha do entrevistado, em Copacabana.

Em resumo, a trajetória do Teatro Duse dá sentido ao “método” aparentemente contraditório, mostrando que, durante os seis anos que funcionou, o teatro escola de Santa Teresa apoiou-se em um mecanismo básico: montar o máximo de espetáculos possível, dentro de um sistema de equipe. A formação de artistas, o estímulo à nova dramaturgia e a solidificação de um teatro moderno — escopos conceituais do espaço, como já foi dito — passavam incondicionalmente pela prática coletiva do palco. Essa era a regra. Por isso, não fazia sentido criar um “Festival do Autor Novo” se os textos não fossem encenados, ou dar aulas aos atores para que no final do ano fizessem algumas poucas apresentações em um “espetáculo de formatura”. O artista, consciente do seu ofício, observa, ouve os mais experientes e se exercita em cena, constantemente. E se preciso, também varre o palco.

A Escola de Arte Dramática do Teatro Duse

Mesmo se inspirando na ideia de formação de Eleonora Duse, Paschoal Carlos Magno sabia que a maioria dos jovens artistas que o procuravam não tinha o mínimo contato com teatro. Por isso, na tentativa de construir um Teatro do Estudante mais compromissado com os ofícios artísticos, Paschoal criou, juntamente com seu Teatro Duse, a Escola de Arte Dramática. Afinal, até sua musa teve de absorver algum conhecimento preliminar antes de entrar em cena — mesmo que tenha sido pelo convívio cotidiano com sua família mambembe.

A criação de uma escola não era uma ideia recente para Paschoal, como vimos em seu Teatro da Juventude Brasileira. Mas houve, entre esse movimento e a inauguração do seu teatro, outra iniciativa que se aproximaria mais do formato do que viria a ser a Escola do Teatro Duse. Trata-se do Seminário de Arte Dramática, criado em 1948. Orlanda Carlos Magno mostra como surgiu a atividade:

Desde o êxito de *Romeu e Julieta*, Paschoal sonhava fundar “sua” escola de arte dramática. O ministro Clemente Mariano, diante do sucesso de *Hamlet* e *Inês de Castro*, resolve ajudá-lo com 200 mil cruzeiros. O que era essa quantia para manter uma escola? Mas serviria para os primeiros passos. E assim, em agosto de 1948, nas salas da União das Operárias de Jesus, é inaugurado o Seminário de Arte Dramática, que depois passaria a funcionar no Salão Nobre da Casa do Estudante.³⁴

³⁴ Trecho extraído do texto *Paschoal, meu irmão*, escrito por Orlanda Carlos Magno, não publicado. Esse material publicitário foi elaborado por ela para ajudá-lo na campanha para vereador em 1950.

Desse Seminário saíram as peças que viriam a formar o seu “Festival Shakespeare”,³⁵ em 1949. Mas problemas financeiros gerados pelos enormes gastos com o festival obrigaram Paschoal a escrever o discurso “Despedida de um fracassado”, em 23 de junho de 1949, publicado em sua coluna no *Jornal Correio da Manhã*.³⁶ No artigo, Paschoal Carlos Magno lamenta a falta de recursos para dar continuidade a uma série de atividades do Teatro do Estudante do Brasil, inclusive o seu Seminário de Arte Dramática, que acabara de completar um ano de existência. Seriam necessários, no entanto, mais três anos para que Paschoal desse continuidade ao projeto por meio do seu Teatro Duse, agora, porém, com uma estrutura própria.

Voltando a 1952, serão vistas algumas peculiaridades de sua nova escola — o Seminário de Arte Dramática do Teatro Duse — na tentativa de compreender seus objetivos e colocar uma reflexão sobre o que parecia ser uma de suas maiores pretensões, descrita logo no artigo 1º do regulamento da escola: “O Teatro Duse manterá sua escola, a fim de *formar*³⁷ atores, autores, diretores, cenógrafos, espectadores e outros elementos úteis ao teatro.”

Até 1958,³⁸ anualmente, o Duse ofereceu seu curso a dezenas de estudantes, fornecendo uma base teórica e prática a esses artistas iniciantes antes de eles encararem as montagens — que eram, de fato, o grande carro-chefe do espaço. Essa atitude focada na apresentação de espetáculos interferia em toda a estrutura do Duse, inclusive em suas aulas. Os cursos eram ministrados, geralmente, no primeiro semestre, e dividiam espaço com os ensaios das montagens que vinham logo em seguida. Havia uma grande rotatividade de espetáculos, e o tempo ocupado com eles era bem maior do que o tempo das aulas, que eram, na verdade, um primeiro contato. Segundo Paschoal:

Mas no começo de cada ano seus elementos têm, durante três meses seguidos, aos sábados e domingos, em uma média de dez horas semanais, aulas de prosódia, poesia, caracterização, gesto, interpretação, voz, estilo, cenografia, composição dramática. Uma pergunta ocorre a essa gente: por que tais aulas de preparação não são diárias? A resposta é fácil: quem as frequenta são moças e rapazes que trabalham e estudam. Como obrigar esses

³⁵ *Romeu e Julieta*, em maio, e *Macbeth*, em junho. Estavam programadas também as apresentações de *Otelo* e *Sonho de uma noite de verão*. Mas, devido às dificuldades financeiras, estas últimas não ocorreram.

³⁶ In: CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno. Crítica teatral e outras histórias*, p. 132-133.

³⁷ Grifo do autor.

³⁸ Excetuando-se 1957, como já foi dito, quando o Duse e suas aulas foram interrompidos.

jovens, depois de horas gastas em repartições, lojas, escritórios, a aulas diárias? (Não há ninguém neste país que “só estude teatro, como em outros”).³⁹

Esse depoimento nos revela o desequilíbrio entre um grande número de disciplinas ministradas⁴⁰ e o curto tempo de aula oferecido, justificado por Paschoal pelo compromisso dos alunos com seus trabalhos ou suas atividades estudantis “oficiais”. Esclarece-se aqui que a Escola de Arte Dramática não era uma instituição de ensino ligada ao MEC ou a qualquer outro órgão público ou privado que não fosse o próprio Paschoal Carlos Magno. Tratava-se, como indica o artigo 9º do regulamento da escola, de “uma organização exclusivamente de experimentação artística”,⁴¹ de forma que suas aulas não valiam como curso técnico, acadêmico ou profissionalizante — ideias ainda recentes no campo teatral da época. Também não foi encontrado, durante a pesquisa deste livro, nenhum tipo de certificado para os alunos.⁴² Ou seja: a escola era prestigiada devido à força do nome do seu criador, e por meio dele ela era mantida. A proposta, assim, parecia clara: oferecer noções gerais sobre o conjunto de atividades que compõem a prática teatral. A atriz Maria Pompeu, ex-aluna do Duse, comenta sobre a falta de um plano regular de aulas:

Nós tínhamos aulas só sábado e domingo. E aulas... assim... totalmente empíricas. Não formava um currículo, não tinha uma sequência, nada. Um dia vinha a Esther Leão e dava aula de voz, outro dia vinha o Junito Brandão e dava aula de teatro grego. E era assim. Maria Clara Machado dava improvisação... Mas o que era importante realmente no Duse eram as montagens.⁴³

³⁹ In: CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno. Crítica teatral e outras histórias*, p. 247.

⁴⁰ As disciplinas oferecidas variavam em cada ano. De acordo com o artigo 2º do “Regulamento da Escola do Teatro Duse”, escrito em 1955, por exemplo, eram ministrados os seguintes cursos: História do Teatro, Prosódia, Voz, Mímica, Interpretação, Caracterização, Ginástica Rítmica, Cenografia, Direção, Crítica Teatral. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

⁴¹ “Artigo 9º – Por ser uma organização exclusivamente de experimentação artística, a Escola do Teatro Duse não expedirá diplomas de professores nem de habilitação pedagógica. Em consequência, o ingresso e a participação aos seus cursos e espetáculos não poderá ter outro fim que o desenvolvimento normal das faculdades artísticas pessoais de seus alunos.”

⁴² Apesar de o Artigo 10º do regulamento (de redação peculiar) determinar que: “Depois de dois anos de curso, a direção do Teatro Duse dará aos que tenham frequentado seus cursos com assiduidade um certificado que tal ateste, assim como das peças que entrou, acompanhado de opiniões da crítica especializada.”

⁴³ Entrevista concedida ao autor em 9/3/2009, na residência da entrevistada, em Copacabana.

Além de atuar nas montagens, as possibilidades de participação para quem ingressava no Duse eram as mais variadas, devido à quantidade de eventos que aconteciam na sede do Teatro do Estudante em Santa Teresa. Mas havia uma condição comum a todos os interessados: as aulas. Porque, no entendimento de Paschoal, tão importante quanto o talento era a vocação do artista. E aí se verifica um dos objetivos da escola: a garantia de um comprometimento, mínimo que fosse, dos alunos. Porque a tentação em se apresentar em um dos espaços culturais mais badalados do Rio de Janeiro, para uma plateia repleta de empresários e figuras da sociedade, não poderia ser maior do que o comprometimento com a formação como artista. Por isso, era também bastante comum que os alunos-atores, diretores, cenógrafos e figurinistas do teatro desempenhassem outros ofícios nas montagens, como já foi visto anteriormente.

Havia três maneiras de um estudante entrar no Duse: testes oficiais para a Escola de Arte Dramática; testes informais; ou a convite do próprio Paschoal. Os testes anuais eram bastante badalados — tinham o apoio da imprensa e um grande número de interessados. Uma banca, formada por relevantes nomes do teatro, era montada, e as provas eram realizadas.⁴⁴ Os testes informais aconteciam quando um estudante era recomendado ou simplesmente batia à porta da casa da família Carlos Magno. Um rápido exame prático era feito na hora, e Paschoal avaliava seu efetivo interesse e disponibilidade. Por meio da terceira forma, o convite, Paschoal trouxe ao Duse artistas como José Maria Monteiro, B. de Paiva e antigos atores do Teatro do Estudante do Brasil. E uma vez no Duse, um destino era certo: a sala de aula — que, neste caso, era o próprio palco do teatro.

⁴⁴ Para o curso de 1953 compareceram, no dia 21 de março, 135 estudantes. A banca de avaliação era composta por Paschoal, Claude Vincent, Dinah Silveira de Queiroz, Pedro Bloch, Francisco Pereira da Silva, José Jansem, Pernambuco de Oliveira e Carlos Kroeber. Para o curso de 1954 compareceram, no dia 19 de abril, 130 estudantes. A banca de avaliação era composta por Paschoal, Brício de Abreu, Claude Vincent, Bibi Ferreira, Maria Rosa Ribeiro e Nina Ranewsky. Na segunda chamada avaliaram, além de Paschoal, Sálvio de Oliveira e José Maria Monteiro. Para o curso de 1955 compareceram, no dia 26 de março, 174 estudantes. A banca de avaliação era composta por Paschoal, Maria Rosa Ribeiro, Maria Paula, José Maria Monteiro, B. de Paiva e Adacto Filho. Para o curso de 1956 compareceram, no dia 6 de maio, 156 estudantes. A banca de avaliação era composta por Dinah Silveira de Queiroz, Orlanda Carlos Magno, B. de Paiva, Armando Carlos Magno, Maria Paula, Ana Edler, Maria Helena Ramos e Jacyra Vitória. MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 117-118, 127. Para o curso de 1958 foram inscritos 45 alunos, que realizaram as provas orais no dia 14 de abril.



Fotografia de um teste de admissão para a Escola de Arte Dramática do Teatro Duse, em 26 de março de 1955, véspera da partida de Paschoal para Itália. [Fotógrafo desconhecido]

Examinando o Acervo *Paschoal Carlos Magno*, do Cedoc/Funarte, foi encontrado o “Regulamento da Escola de Teatro Duse”, que, da mesma forma que o estatuto do teatro, foi também redigido em 1955, em decorrência da partida de Paschoal para a Itália. Nesse regulamento pode-se perceber que, apesar da fragilidade da estrutura das aulas, houve, em algum momento, uma tentativa de tornar o projeto mais consistente, como se vê nos principais pontos do documento:

Artigo 3º O curso terá a duração de dois anos.

Artigo 4º Os alunos estão divididos em dois grupos: aspirantes, se frequentam o primeiro ano, e aprendizes, se cursam o segundo ano.

Artigo 5º A frequência às aulas será obrigatória.

Artigo 7º As aulas serão sempre dadas aos sábados à tarde, domingos pela manhã e segunda-feira à noite.

Parágrafo 1º Os alunos não poderão faltar às conferências promovidas para as segundas e terças à noite.

Artigo 11º A Escola do Teatro Duse funcionará de 15 de março a 15 de dezembro de cada ano.

Artigo 12º Nenhum dos seus alunos poderá frequentar outra qualquer escola de arte dramática.

Artigo 14º O ensino será absolutamente gratuito.

Artigo 19º Parágrafo 1º Só poderão assumir a direção de peças no Teatro Duse os alunos que já estejam no seu segundo ano de curso.

Mas o que se viu, na verdade, foi que, apesar da tentativa de uma regulamentação das práticas e da busca por uma metodologia de continuidade de trabalho, a Escola de Arte Dramática funcionou de maneiras diferentes em cada ano. Por exemplo: as disciplinas e a carga horária das aulas nunca foram fixas; devido ao pouco tempo de existência do espaço, não foi possível fechar ciclos bianuais como se previa; além disso, alguns alunos permaneceram no Duse durante mais de dois anos (ou menos; na verdade, o tempo que fosse necessário) fazendo as aulas e participando das montagens enquanto não se sentiam seguros ou não surgia uma oportunidade de entrar na carreira profissional; no curso de 1958 (o último), ao contrário do que desejava Paschoal, como mostra o artigo 14º, foram cobradas mensalidades, devido ao desgaste da estrutura financeira.

Em seguida, será feito um breve panorama de algumas turmas da Escola de Arte Dramática, evidenciando o surgimento de uma série de artistas e uma consequente “justificativa” para a relevância do curso.

De acordo com o livro *Pequena história do Teatro Duse*, a primeira turma da escola era composta por artistas do Teatro do Estudante do Brasil e por outros estudantes que participariam dos primeiros espetáculos do teatro em 1952.⁴⁵ Fizeram parte dessa turma, entre outros, Armando Carlos Magno, Edson Silva, Glauce Rocha,

⁴⁵ O corpo docente era constituído por Esther Leão (Interpretação e Voz), Jorge Kossowsky (Direção), Silva Ferreira (Mímica), Luiz Hasselman (História do Teatro), Paulo Winkers (Cenografia), José Jansen (Caracterização) e Maria Rosa Moreira Ribeiro (Arte de Dizer). MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 115.

Moacyr Deriquém e Ruy Cavalcanti. Em 1953,⁴⁶ a aula inaugural, realizada pelo ator português João Villaret,⁴⁷ contou com a presença de cerca de noventa pessoas. O restante das aulas ocorreu nos finais de semana de abril, maio e junho,⁴⁸ e contou com a participação de jovens como Agildo Ribeiro, Augusto César Vanucci, Lafayette Galvão, Maria Pompeu, Oswaldo Loureiro, Othon Bastos e Walter Ponti.⁴⁹ Em 1954, foi a vez da atriz Henriette Morineau abrir o curso.⁵⁰ De acordo com documentação encontrada no Acervo *Paschoal Carlos Magno* do Cedoc/Funarte:

Continuando o curso teórico do Teatro do Estudante foi considerada como primeira aula oficial para os alunos do Teatro Duse a lecionada por Nina Ranewsky sobre Improvisação Dramática; depois, a aula de Caracterização, pelo professor José Jansen, e as aulas sobre os temas Direção e Representação, pela atriz e diretora Bibi Ferreira. O Curso do Teatro Duse continuou com as aulas dos srs. Adacto Filho e Luiz Hasselmann. No dia 16 de maio de 1954, o professor e jornalista Ricardo Mosquera Esatman pronunciou a aula sobre: “El Teatro como fenómeno de participación religiosa.”⁵¹

Destacam-se ainda os cursos de 1955⁵² e 1958.⁵³ Participaram da turma de 1955 atores como Antônio Ganzarolli, B. de Paiva, Hugo Carvana, Joel Barcelos e

⁴⁶ Em uma segunda-feira, dia 6 de abril.

⁴⁷ João Villaret (1913-1961). Ator, encenador, declamador e compositor português. Artista reconhecido, sobretudo, por sua relação com a poesia e com a palavra. Não foram encontradas mais informações sobre esta nem sobre as outras aulas inaugurais.

⁴⁸ Com exceção de um curso extra de Cenografia, que ocorria às quartas.

⁴⁹ Deram aula nesse ano: Esther Leão (Voz), José Jansen (Caracterização), Nina Ranewsky (Prática de Interpretação), Paschoal Carlos Magno (Teoria do Teatro), Sebastião Hasselman (Expressão), Claude Vincent (Estilo em Teatro), Sonia Oiticica (Prosódia), Maria Paula (Poesia) e Pernambuco de Oliveira (Cenografia). Fonte: Livro de presenças do teatro de 1953.

⁵⁰ Também em uma segunda-feira, 26 de abril.

⁵¹ Texto datilografado com notas manuscritas de autor desconhecido. Trata-se, provavelmente, de um *release* feito por Orlanda Carlos Magno para divulgação das atividades do teatro.

⁵² Constam no quadro de professores: Ana Edler (Distensão Muscular), Francisco Fernandes (Caracterização), Jacyra Victória (Ginástica Rítmica), Luiz Hasselmann (Interpretação Clássica e História do Teatro), Maria Helena Ramos (Estudos Shakespearianos), Maria Paula (Arte de Dizer), Nina Ranewsky (Improvisação Dramática), José Jansen (Caraterização), Claude Vincent (Crítica de Teatro), Luís de Lima (Pantomima), Sonia Oiticica (Prosódia) e Stelio Alves de Souza (História do Teatro).

⁵³ Foram encontrados poucos registros sobre curso em 1956 no Acervo *Paschoal Carlos Magno*, do Cedoc/Funarte, como também na bibliografia utilizada nesta publicação. Sabe-se, porém, que a aula inaugural foi proferida por José Maria Monteiro em 30 de junho, de acordo com o livro *Pequena história do Teatro Duse*, de Orlanda Carlos Magno. Em 1957 o teatro ficou fechado.

Tereza Raquel. O último ano da escola foi realizado fora do teatro, na Associação Brasileira de Imprensa, e suas aulas ocorriam diariamente, entre abril e agosto,⁵⁴ até a realização do I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Recife, Pernambuco.

Em resenha publicitária do Teatro Duse de junho de 1955, pode-se conhecer um pouco do cotidiano das aulas:

As aulas continuam sempre com frequência alta. Comove ver essa moçada que vem de todos os cantos da cidade, subindo o morro, para estudar teatro, ensaiar teatro, falar de teatro e gente de teatro. Agora, por exemplo, as aulas sobre Shakespeare, aos cuidados de Maria Helena Ramos, despertaram um novo interesse. Já lemos a primeira peça, *Os cavalheiros de Verona*. Maria Helena Ramos estuda o autor, suas peças, seus personagens, alvoroçando a curiosidade intelectual dos alunos. O professor Hasselmann continua dando suas magníficas aulas sobre Molière e ensaia *O avoador*.⁵⁵

Além do corpo docente previsto, era comum outros artistas experientes irem ao Duse como professores substitutos ou seguindo a coerência de abrangência da escola: se Paschoal achasse importante ou proveitoso, convidava algumas pessoas para uma palestra ou uma aula esporádica.

Até aqui, podemos ter uma ideia de como eram essas aulas. Em resumo: conceitualmente, buscavam atender estudantes que queriam desenvolver sua aptidão artística tendo em vista um futuro profissional — nesse sentido, a compreensão e o interesse por um sistema em que o teatro seria um ofício coletivo e que exigiria a participação intensa de seus componentes eram fundamentais; na prática, era-lhes oferecida uma série de aulas durante um curto período de tempo e sem um projeto de conteúdo claro — o resto se dava com as montagens, sempre abundantes. Tendo em mente essa revista, retomemos a citação do primeiro artigo do regulamento do teatro: “Artigo 1º O Teatro Duse manterá sua escola, a fim de *formar* atores, autores, diretores, cenógrafos, espectadores e outros elementos úteis ao teatro.”

Ora, pensando no conjunto das práticas e na “metodologia” do espaço, com ênfase na criação de espetáculos, não seria o caso de dar uma nova significação ao verbo

⁵⁴ Deram aula em 1958 os professores Luís de Lima (Mímica e Improvisação), Luiza Barreto Leite (Prosódia), Sálvio de Oliveira (História do Teatro) e Willy Keller (Interpretação).

⁵⁵ Texto datilografado com notas manuscritas de autor desconhecido. Trata-se, provavelmente, de um *release* feito por Orlanda Carlos Magno para divulgação das atividades do teatro.

“formar”, empregado no regulamento da escola? Não seriam as aulas, como foi visto, um instrumento de acesso aos espetáculos? Deixemos claro que não é intenção desta pesquisa diminuir o valor da Escola de Arte Dramática. Entretanto, parece coerente afirmar, pela própria relação de tempo utilizado nas atividades e pela valorização da experiência quantitativa de palco (em um período tão curto de tempo), que o teatro de Paschoal Carlos Magno foi, em primeiro lugar, um espaço de oportunidades e vitrine de uma geração de novos artistas. Ali, estariam à disposição: uma razoável infraestrutura física, cultural e assistencial; professores e figuras experientes das artes cênicas; uma série de montagens; e o respaldo e as consequências de se participar de um empreendimento de Paschoal Carlos Magno.

Se havia alguma formação, ela era feita no sentido de levar ao jovem o contato com o ambiente artístico; prover-lhe, por meio da vivência, noções comportamentais (como humildade, comprometimento com uma arte coletiva, jamais estelar) sociais e éticas. No resto, é como Othon Bastos disse: “Várias vezes ele [Paschoal] dizia uma frase que até hoje acho perfeita: ‘Meu filho, a maior escola do ator é o palco’”.

Espaço de passagem

Dando continuidade à discussão levantada no tópico anterior, será apresentado em seguida um breve esquema com algumas etapas desse processo peculiar de “formação”. De uma maneira geral, o aluno passava pelo seguinte esquema de etapas:

- 1) Por meio da imprensa ou por indicação de algum artista, o aluno tomava conhecimento do Teatro Duse e/ou da realização de seus testes.
- 2) O estudante era avaliado por uma banca ou pelo próprio Paschoal Carlos Magno com o auxílio de suas irmãs.
- 3) Uma vez no Duse, participava das aulas e tinha um primeiro contato com conteúdo teórico e prático.
- 4) Via de regra, o aspirante trabalhava em diversas montagens, mas desempenhando funções variadas: atividades técnicas (bilheteria, portaria, contrarregagem), atividades intermediárias de criação (assistência de direção, figuração), e o trabalho artístico propriamente dito (atuação, direção, criação de cenários e figurinos). As funções variavam de espetáculo para espetáculo, e em muitos casos faziam parte de um “plano de formação”, seguindo um caminho “crescente” — dos bastidores ao palco.

- 5) Paralelamente, o jovem artista construía uma nova vida social, participando dos diversos eventos promovidos por Paschoal Carlos Magno e estreitando suas relações com a classe artística em geral.
- 6) Ao desempenhar funções de destaque, o artista entrava na “vitrine” do mercado teatral, pois empresários e figuras de poder estavam constantemente indo ao Duse procurar artistas “mais baratos” para colocar em suas companhias. E como a imprensa comparecia em peso às representações, não faltavam entrevistas e fotos publicadas dos estudantes nos jornais e revistas.
- 7) Caso não fosse logo contratado por alguma companhia, o aluno mantinha suas atividades no Duse até surgirem convites ou formar, com outros integrantes, sua própria companhia.

É claro que alguns meses no Duse não eram suficientes para a formação adequada de um artista. E como era bastante comum que jovens atores do Teatro do Estudante fossem contratados por companhias profissionais, acrescentamos ao *hall* de epítetos e subtítulos do Teatro Duse o termo “espaço de passagem”, substituindo o conceito de formação pelo de *revelação*. E se pensarmos no caso dos autores, essa estrutura fica ainda mais evidente, na medida em que o teatro nunca ofereceu aulas ou oficinas de dramaturgia, mas abriu as portas àqueles que queriam mostrar seus textos, vindos de todas as regiões do país.

“Os admiradores do teatro brasileiro”

Era desejo constante de Paschoal Carlos Magno, como característica do Duse, oferecer, de maneira que estivessem “ao alcance de todos”, ingressos aos seus espetáculos experimentais. E se a vontade de encher as plateias de seus espetáculos era grande, também parecia haver um grande grupo interessado em “prestigiar o teatro nacional” (nas palavras de alguns espectadores). Parece oportuno, então, discorrer um pouco sobre a questão do público do teatro.

Durante pesquisa no Acervo *Paschoal Carlos Magno*, foi encontrado um conjunto específico de material (cerca de 327 documentos) composto por cartas de solicitação de ingressos escritas entre julho e novembro de 1952. A partir de sua consulta, teve-se a ideia de tentar traçar um perfil, mesmo que não totalmente preciso, dos frequentadores do teatro, o qual veremos em seguida. Esse conjunto, no entanto, parece ser apenas uma pequena parcela dos pedidos, e revela, na verdade, informações sobre o *público que tinha a intenção de ir ao teatro*. Mas acreditamos,

mesmo assim, que pode servir como uma boa referência para nosso objetivo, porque, ao que tudo indica, a maioria dos 327 que escreveram para a diretoria do Duse e seus acompanhantes compareceram às récitas — havia, em quase todos os documentos, anotações a lápis informando a data da sessão a que foram destinados, seguida de um “atendido”. Os resultados são os seguintes:

- 312 missivistas identificaram nas cartas o bairro a qual deveriam ser enviados os convites.
- Foram solicitados cerca de 806 ingressos (uma média de 2 a 3 ingressos por carta).
- 58% eram homens e 42%, mulheres.
- 19% escreveram do trabalho (geralmente do Centro da cidade).
- Cerca de 50% dos missivistas que solicitaram o envio dos convites para sua casa moravam na Zona Sul do Rio de Janeiro.
- 12,5% dos missivistas que solicitaram o envio dos convites para sua casa moravam nas proximidades do teatro: Santa Teresa e Glória.
- 36,5% dos missivistas que solicitaram enviar os convites para suas casas moravam nas demais regiões da cidade, principalmente Tijuca, Vila Isabel e Centro.

Pode-se observar, assim, um certo equilíbrio entre os sexos na plateia do teatro, e uma grande predominância de espectadores com bom poder aquisitivo, como revelam seus bairros de residência — pelo menos a metade morava na Zona Sul do Rio. E analisando com mais atenção os documentos, pôde-se perceber um grande número de famílias interessadas em ir ao teatro, assim como grupos do trabalho e estudantes de teatro. E se as conclusões parecem óbvias, servem com clareza para ratificar a formação desse novo público, de diversas idades, de ambos os sexos e de poder aquisitivo maior — a classe média.

Um fato curioso, no entanto, é como os missivistas muitas vezes se autodenominavam na correspondência: “Admiradores do teatro brasileiro.” Não apenas se limitando a uma seca solicitação de ingressos ao teatro, muitos dos futuros espectadores enchiam as cartas com palavras de estímulo e carinho à causa do teatro e ao seu fundador. Todo esse entusiasmo era mais um dos elementos de fascinação que cercavam aquele espaço social em Santa Teresa, como relata a revista *A Máscara* nº 1, de outubro de 1953:

Reabriu-se o teatrinho Duse para sua temporada de 1953 e desta vez com duas récitas seguidas e com casas superlotadas de convidados, críticos, figuras de projeção na sociedade, aficionados de teatro, amadoristas etc. O teatrinho já se tornou pequeno para os *habitués* cada

vez mais numerosos que não querem perder de maneira alguma esses espetáculos organizados com idealismo e arte. Paschoal Carlos Magno é um bandeirante dos tempos modernos. Levantou um estandarte, e um bando fervoroso de crentes do teatro passou a segui-lo.⁵⁶

A classe média, responsável pelas primeiras plateias do teatro moderno no Brasil, continuava se mostrando a mais interessada nas novas experimentações dramáticas ocorridas no Duse. Paschoal Carlos Magno, mesmo com o teatro lotado em todas as suas sessões, não pretendia investir em espetáculos para um público maior, como em algum momento ocorreu com o Teatro do Estudante do Brasil. No teatro da rua Hermenegildo de Barros, o mais importante era testar e revelar novas potencialidades no campo das artes, como faziam os pequenos teatros ingleses, que abriam mão de peças ditas “comerciais”. Paschoal, no Brasil da década de 1950, tentava se opor às fórmulas de um teatro interessado em resultados financeiros, na tentativa de produzir uma literatura dramática de qualidade, como nos mostra em seu depoimento:

Peça comercial é uma espécie de tabu que os donos de companhias criaram para os autores. Comercial é sinônimo de vulgar, banal, igual aos outros chavões que já deram resultado financeiro. O cinema americano explora isso. Infelizmente, no teatro, os empresários ainda têm medo de se arriscar com peças diferentes, que fujam um pouco à rotina. Fora do trio amoroso, é sempre arriscado. Mormente quando se trata de peça brasileira, que é ainda considerada em segundo plano. Se tem uma estrangeira e outra brasileira, a preferência recairá fatalmente sobre a primeira. O Teatro Duse, que construí em minha residência, só montará autores nacionais, ou autores estrangeiros considerados não comerciais... O que equivale dizer que o Duse se envidará para encenar boa literatura teatral.⁵⁷

Passemos, agora, para um próximo tópico, na tentativa de aprofundar a questão dessa característica não comercial do espaço, analisando o local e os arredores onde foram construídos os alicerces do movimento do novo Teatro do Estudante: o bairro de Santa Teresa.

⁵⁶ Autor não identificado na matéria.

⁵⁷ Jornal *Diário Carioca* (RJ), 9/7/1952.

Entusiasmo e fascinação: um teatro em Santa Teresa

A paixão de Paschoal Carlos Magno pelo bairro de Santa Teresa surgiu desde pequeno, quando foi morar na rua Paula Matos. Nascido no número 169 da rua do Catete, logo se mudou com a família para Vila Isabel, onde também não permaneceu muito tempo. Foi ao completar 5 anos de idade que Paschoal e sua família radicaram-se no morro carioca, espaço tão retratado em suas obras como autor.⁵⁸ Firmava-se, assim, uma íntima e longa relação entre o criador do Duse e Santa Teresa, que só seria quebrada — durante toda a sua vida — nos momentos em que se ausentou do país. Como ele próprio disse: “Já viajei muito. Já vi recantos de muita beleza. Mas os mais belos de outras terras têm um parentesco com Santa Teresa de ruas em ladeiras tranquilas, onde ainda as crianças podem brincar nas ruas sem ameaças de automóveis e tarados.”⁵⁹



Caricatura de Paschoal Carlos Magno.⁶⁰

⁵⁸ Como foi afirmado no primeiro capítulo, muitas de suas obras literárias têm o bairro de Santa Teresa como cenário.

⁵⁹ Trecho de texto publicado por Paschoal Carlos Magno, sem nenhuma referência, que se encontra emoldurado e exposto numa das paredes da atual *Casa Funarte Paschoal Carlos Magno*.

⁶⁰ Desenho feito à mão, de autoria de “Appe”. Na dedicatória, lê-se “Para Paschoal Carlos Magno, com um abraço amazônico do Appe.” 22 de julho de 1969.

Foi com o mesmo carinho pelo bairro de infância que surgiu o teatro-laboratório de Paschoal Carlos Magno, dentro de sua própria casa. Porque não se tratava somente de ter um teatro próprio, mas de unir várias paixões em um mesmo objeto de afeto: o bairro de Santa Teresa, a devoção a Eleonora Duse e o amor ao teatro. Parecia tratar de “um velho sonho” — tomando emprestadas as palavras do historiador Gustavo Dória:

Ora, o Teatro Duse era um velho sonho (para usar um lugar-comum), o de ter em sua própria casa um teatro. E o sonho tornou-se realidade com a instalação, no andar térreo de sua residência, de uma sala de um pouco mais de cem lugares, diante de um pequeno palco, onde iria desenrolar-se mais um capítulo da história do Teatro do Estudante, talvez o mais importante.⁶¹

Não foi à toa que o Teatro Duse se tornou um espaço tão especial no Rio de Janeiro. Além de ter em mente seu objetivo principal (a “formação” de novos autores e artistas), não podemos negligenciar outros importantes fatores, que serão discutidos neste tópico: a sua presença em um bairro distante das grandes movimentações culturais, e a sua presença dentro da casa do próprio criador, aspectos que acabam voltando nossa atenção para as condições geográficas que cercavam o teatro. Renato Vianna, crítico e teatrólogo, escreveu:

E aí temos, para nosso orgulho, o Teatro Duse. É a realização mais séria do momento, como processo cultural de nosso teatro e experiência de valores. Lá tenho ido e observado. Há hoje, no Rio, o que se poderá chamar uma verdadeira peregrinação de teatro ao morro de Santa Teresa. É uma romaria permanente e consoladora, que reabilita [sic] a fé nos corações já quase descrentes de um teatro nosso e puro, capaz dos milagres do Duse. Ele lá está, no alto daquelas ladeiras pedregosas e íngremes, desafiando a cidade cá em baixo, o asfalto, a Cinelândia, as praias, o futebol. E os peregrinos vão subindo e vão chegando, uns de auto, a maioria a pé, exceção das noites de “primeiras”, quando toda a rua ladeira abaixo se atravanca de automóveis particulares. É o bom teatro chamando os bons, as sensibilidades ainda não embotadas ou pervertidas. É o milagre do ideal, o milagre de Lourdes, o milagre da fé removendo...

⁶¹ E continua: “E isto porque foi aquele que conseguiu despertar a atenção sobre um problema básico para o desenvolvimento do nosso teatro, qual seja, a fixação do autor nacional.” DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*, p. 147-148.

morros. Quem sobe Santa Teresa para ir ao Duse é um amante do teatro, um místico, um espectador consciente, um público de verdade.⁶²

Em nosso entendimento, Vianna não poderia ter feito relato melhor sobre esse aspecto geográfico do teatro. Sua localização — um verdadeiro refúgio carioca — sem dúvida merece alguma atenção, e faz do Duse um teatro realmente fora dos padrões. Só para começar, é preciso pensar que, para se chegar até ele, o espectador deveria, *a priori*, estar disposto a sair de sua casa e subir o morro — consequentemente se afastando do ambiente urbano da movimentada capital do país, onde se encontravam os tradicionais teatros comerciais. E é claro que aqui, quando se fala em morro, não estamos nos referindo à ideia de favela, que naquela época ainda não era coisa ordinária. Morro, em 1952, não tinha sua imagem atrelada ao tráfico de drogas ou às UPPs (Unidades de Polícia Pacificadora), como veio a ter posteriormente; morro era lugar íngreme, distante, recluso. Por isso, “subir ao Duse” era uma escolha, uma atitude, uma espécie de transgressão cultural e social: o morro como o invólucro de um produto único oferecido — uma série de espetáculos fora dos padrões comerciais, tão pouco encontrados em outras partes da cidade.

Mas não nos enganemos. Aquele não era um morro qualquer. O exercício de subi-lo era sempre acompanhado da atmosfera peculiar de Santa Teresa: bucólica, reservada, nobre, abrigo de poetas, pintores e artistas — ambiente mais do que coerente com a ideia vanguardista de um teatro-laboratório. Um lugar, acima de tudo... acolhedor, e onde determinadas atitudes seriam impossíveis, como relata Paschoal Carlos Magno:

No portão da nossa casa há uns lampiões do século passado, com seus globos de vidro opaco, que não se encontram mais no mercado. Passam boêmios, seresteiros, gente às vezes flutuando de pinga pela nossa rua que tem o nome de um juiz, mas ninguém teve até hoje o gesto de atirar umas pedras para esses lampiões centenários. Acredito que se fosse em Copacabana, já não existiriam mais. A noite inteira nosso portão de ferro fica aberto. Nunca ninguém nos quebrou as estátuas de louça, os vasos de cerâmica do Porto, os azulejos coloniais, porque em Santa Teresa esse sentido de respeito à tranquilidade dos outros é de cada habitante.⁶³

⁶² Jornal *Correio da Manhã*, 19/11/1952.

⁶³ Trecho de texto publicado por Paschoal Carlos Magno, sem nenhuma referência, que se encontra emoldurado e exposto numas das paredes da atual Casa Funarte Paschoal Carlos Magno.

Mas tudo isso ainda poderia ser um esforço se não fosse por uma outra força verdadeiramente capaz de estimular o público: Paschoal Carlos Magno. O Duse era, antes de mais nada, a casa e o empreendimento mais recente de um homem bastante popular em seu tempo no campo da cultura. Assim, o pequeno teatro atraía centenas de pessoas semanalmente, durante os períodos de representações e durante seus eventos. E era um público diverso: artistas, jornalistas, políticos, personalidades, curiosos e gente comum da classe média. Todos, a partir da subida da rua Hermenegildo de Barros, envolvidos com o clima do bairro, tão significativo daquele espaço de arte, indo ao encontro dos burburinhos: um teatro em Santa Teresa, dentro de uma casa muito especial.

O Paschoal tinha uma força muito grande, porque ele ainda era embaixador, ele tinha a coluna dele no *Correio da Manhã*. Então ele fazia as pessoas subirem aquela ladeira... a pé!, pra assistir aos espetáculos. [...] Quem é que sai de casa hoje pra ir a um teatrozinho que fica no meio da ladeira em Santa Teresa? Ninguém vai. Mas na época as pessoas iam.⁶⁴

Um bondinho percorrendo curvas e ladeiras. Essa é provavelmente a imagem mais comum que se tem do bairro de Santa Teresa nas últimas décadas. Apesar de hoje poucos carros continuarem em circulação,⁶⁵ essa imagem também representa um estilo próprio de vida em oposição à correria das avenidas barulhentas das áreas badaladas da cidade. O bairro acaba por transmitir aos seus moradores e visitantes uma sensação de tranquilidade e uma espécie de sentido de contracultura, características presentes já desde a sua origem, como será visto agora.

O nome do bairro se deve a Santa Teresa D'Ávila, que teve sua vida dedicada às orações e à penitência. Sua história remete aos meados do século XVI, quando a jovem Teresa resolveu fugir de casa para um convento em Ávila, na Espanha, fundando a Ordem das Carmelitas Descalças. A vida dessa santa inspiraria, dois séculos depois, no Rio de Janeiro, uma devota, Jacinta Pereira Aires, a construir uma capela no então Morro do Desterro, para também se entregar ao recolhimento. A causa mobilizaria o governador Gomes Freire a financiar, por volta de 1750, a construção de um convento no local onde se encontrava a capela. O convento receberia o nome de Santa Teresa e o morro, em homenagem à devoção da madre Jacinta, se transformou em Morro de Santa Teresa.

⁶⁴ Maria Pompeu, em entrevista ao autor.

⁶⁵ Em 2011, no entanto, após um trágico acidente, os bondinhos tiveram sua circulação inteiramente interrompida pela prefeitura, mas voltaram a circular quatro anos depois, em agosto de 2015.

Um século depois, com a chegada da Corte portuguesa ao Brasil e com a construção de mais acessos, o bairro ficou, em parte, menos isolado, mas mesmo assim conseguiu manter sua condição de bairro de refúgio. A região continuava com poucos moradores, e era formada basicamente por chácaras, como a do barão de Curvelo, a de Silvestre Pires Chaves e a de Francisco de Paula Matos, que futuramente dariam nome a ruas do bairro. Assim, Santa Teresa incorporava também ao seu mito a condição de área privilegiada. O arquiteto Alfredo Britto comenta:

No final do século XVIII e início do seguinte, eram péssimas as condições de saneamento do Rio de Janeiro, com enormes áreas pantanosas e lixo jogado a céu aberto, favorecendo epidemias. Depois da chegada da Corte portuguesa e da abertura dos portos, em 1808, os estrangeiros que por aqui aportaram eram mais exigentes que a população local e queriam viver em um local mais saudável. Santa Teresa passou a ser um de seus refúgios e, por volta de 1855, o morro começa a ser ocupado. No final do século XIX, quando ocorreu grave epidemia de febre amarela, Santa Teresa era tida como um local seguro, onde o mosquito não chegava.⁶⁶

Com o passar do tempo, Santa Teresa também foi criando a tradição de reduto de artistas e estrangeiros, fama que lhe é reconhecida até hoje. Alguns chegaram durante a Segunda Guerra, principalmente da Europa, como o casal de pintores Arpad Szenes e Maria Helena Vieira, que fugiram da ocupação nazista na França em 1940. O clima mais frio e a paisagem também contribuíram para sua instalação no bairro. O próprio escritor Manuel Bandeira escolheu o bairro porque (acreditava que) os ares do morro lhe ajudavam no tratamento da tuberculose. Nomes como Mário de Andrade, Raquel de Queiroz e Odylo Costa Filho também fizeram parte da lista dos ilustres moradores do bairro, e até mesmo aquele famoso ladrão inglês do trem pagador, Ronald Biggs, veio se esconder no morro na década de 1960, transformando-se em um dos grandes mitos do lugar. Também importantes mecenas fizeram parte da história do bairro. Além do próprio Paschoal Carlos Magno, destacaram-se Laurinda Santos Lobo e

⁶⁶ Discurso proferido em 2000 no Instituto de Arquitetos do Brasil, no Rio de Janeiro, e publicado no site do Projeto Viva Santa. Disponível em: <www.vivasanta.org.br>. Acesso em: abril 2009.

Raymundo Castro Maya,⁶⁷ que tiveram suas residências transformadas em centros culturais. Como afirma a arquiteta e pesquisadora Lílian Fontes, autora do livro *Santa Teresa*, da série *Cantos do Rio*, editado pela prefeitura do Rio de Janeiro: “São inúmeros os personagens que andaram por Santa Teresa impregnados dessa vontade de arte. Paschoal Carlos Magno, hoje nome de rua, sedento, atuou em diversos campos artísticos.”

A rua Hermenegildo de Barros⁶⁸ — antiga rua Chefe de Divisão Salgado — fica em um dos pontos mais baixos de Santa Teresa. É lá, no número 161, que está localizado o Teatro Duse. Como o morro dá acesso a diversos bairros (Bairro de Fátima, Catete, Catumbi, Centro, Cosme Velho, Engenho Novo, Estácio, Glória, Laranjeiras, Lapa), o espectador que tinha carro poderia se dar ao luxo de escolher o acesso que mais lhe convinha. Mas para quem utilizava o transporte público, o acesso mais utilizado para o teatro era a rua Cândido Mendes, na Glória.⁶⁹ Do início da rua até a porta do teatro são cerca de 800 metros, o que corresponde a uma boa caminhada de uns dez a quinze minutos. Em algumas ocasiões — não sempre —, Paschoal providenciava dois ônibus, que partiam do Largo da Glória e iam até o Duse. Mas enfrentadas as adversidades, chegando ao número 161, o espectador se deparava com uma bela casa rosa e branca, com um clima extremamente acolhedor, junto a uma pequena multidão igualmente deslumbrada.

A imprensa da época não poupou comentários e impressões positivas, como veremos, destacando o bom gosto e a decoração do espaço:

⁶⁷ A residência da primeira, na rua Murтинho Nobre, foi palco de famosos saraus no início do século passado, e se transformou no atual Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas, um dos locais mais visitados do bairro. À sua frente, na mesma rua, ficava a residência do segundo, que viria a se transformar no atual Museu da Chácara do Céu, outro espaço bastante frequentado. Na rua Monte Alegre, por iniciativa de Paschoal Carlos Magno em 1979, um antigo casarão transformou-se no atual Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobo.

⁶⁸ Hermenegildo Rodrigues de Barros (1866-1955). Nascido em Minas Gerais e radicado no Rio de Janeiro, foi um jurista brasileiro. Foi ministro do Supremo Tribunal Eleitoral entre os anos de 1919 e 1937, até se aposentar. Presidiu as sessões preparatórias da Assembleia Nacional Constituinte em 1933 e 1935, e foi presidente da Constituinte de 1934. Também é autor, e publicou, além de obras técnicas, o livro *Memórias do juiz mais antigo do Brasil*. Sua residência, situada na rua que leva o seu nome, fica em frente à varanda do Teatro Duse.

⁶⁹ Lílian Fontes, em seu livro *Santa Teresa. Coleção Cantos do Rio*, p. 25, afirma: “A atual rua Cândido Mendes, aberta em 1850 com o nome de rua D. Luísa, foi um dos primeiros acessos ao bairro, por onde subiam as carruagens. Depois vieram as ruas Santa Cristina, Santa Isabel, Paula Matos. Diversos logradouros foram inaugurados nessa época, em função dos desmembramentos das chácaras em lotes. Os próprios proprietários solicitavam licença à Câmara e abriam seus caminhos.”

Vale a pena subir o morro e visitar aquela casa simpática — rosa e branca — onde, no térreo, uma plateia, um palco, público e artistas compõem o que se chama um teatro — com toda essa mágica sugestão do ambiente no qual se desenrola uma “ação dramática”. — Carlos Brant⁷⁰

A pequena e nova casa de espetáculos oferece aspecto agradável, constituindo por todos os motivos um laboratório em que deverão fazer as suas experiências dramáticas os valores da nova geração teatral. Com apenas cerca de cem poltronas dispostas de modo a dar o melhor conforto aos espectadores, o “Duse” é realmente uma simpatia, revelando gosto na decoração e ambiente disposta [sic] na sua simplicidade de sala para representações teatrais íntimas. — Aldo Calvet⁷¹

A própria expressão “teatro-laboratório” também se tornava um atrativo a mais, causando um certo frisson cosmopolita entre uma parcela de espectadores, que reconhecia naquele espaço semelhanças com outros teatros da Europa. Era a sensação de que o Brasil, de alguma forma, se aproximava do primeiro mundo, como conta o jornalista Sebastião Fernandes:

Muitos de nós haviam sonhado com um teatro assim. Líamos crônicas parisienses sobre o Vieux-Colombier, de Jacques Copeau, e vivíamos sonhando com um teatro de arte. Sonhávamos com Paris e tínhamos uma cidade onde só havia Carnaval. Então, entre nós, um mais poeta, mais ousado, conseguiu realizar o sonho de todos nós: construir um teatro de arte dentro da cidade mais carnavalesca do mundo. [...] Mas, para isso, era necessário fugir das ruas, fugir do borborinho, fugir dos assaltantes, fugir principalmente dos velhacos e mentirosos que tudo dominam... e fugiu para sua casa que fica num morro. [...] O fato deve ser anotado e comentado, numa cidade onde num curto espaço de tempo já se destruiu oito teatros um poeta construir um.⁷²

Por tudo isso, não faltavam celebridades visitando o teatro, como o grupo francês Les Théophiliens; o ator português João Villaret; os artistas internacionais

⁷⁰ Jornal *A Noite* (RJ), 7/10/1953.

⁷¹ Jornal *Folha Carioca* (RJ), 6/8/1952.

⁷² Jornal *O Foot-Ball* (RJ), 30/8/1952.

da empresa de cinema “Metro” Debbie Reynolds, Pier Angeli e Carleton Carpenter, acompanhados do ator brasileiro Raul Roulien; e a companhia francesa Jean Louis Barrault-Madeleine Renaud — para citar alguns. Todos eles eram recebidos na ampla casa de Paschoal Carlos Magno, repleta de dependências, apesar do seu minúsculo espaço de representação. Personalidades nacionais também marcaram presença, como o prefeito do Distrito Federal, Carlos Vital e o presidente da República, Café Filho.

Será feita, agora, uma breve descrição do espaço — que acabou por se demonstrar um trabalho menos simples do que se poderia imaginar, pois ele ainda hoje existe. O problema, no entanto, se deu pelo fato de que houve uma reforma, feita pelo próprio Paschoal Carlos Magno, durante a década de 1970, modificando algumas estruturas da casa.



O Teatro Duse recebe a Companhia Jean Louis Barrault-Madeleine Renaud.⁷³ [Foto: Richard Sasso]

⁷³ Teatro Duse, maio de 1954. Paschoal Carlos Magno, Jean Louis Barrault, Madeleine Renaud e alunos e convidados do Teatro Duse.

Teatrinho de cem lugares

Paschoal Carlos Magno adquiriu o casarão onde ergueria seu Teatro Duse em 1946.⁷⁴ Construído no século XIX, o lugar passou por várias reformas, uma delas entre 1972 e 1973, quando tomou a forma que ainda hoje mantém. A casa, hoje amarela e branca, tem ainda dois andares e um pátio externo (que antes era um jardim, batizado, em 1973, de “Ana Elia”), que dá para uma das curvas da íngreme rua Hermenegildo de Barros, como podemos ver nesta tela da pintora Ana Maria Moura:



Teatro Duse — Pintura de Ana Maria Moura.⁷⁵

⁷⁴ Em uma série de documentos encontrados no Acervo *Paschoal Carlos Magno*, do Cedoc/Funarte — como contas de água e certidões de compra e venda da casa — constam que os primeiros proprietários do imóvel foram o sr. Luiz José Coelho e dona Maria Elizabeth Lambert, ainda quando era descrita como número 33 (antigo 35) da rua Chefe de Divisão Salgado. Em 1894, a casa foi vendida para dona Maria da Glória. Na década de 1920, consta que o endereço mudou de nome, tornando-se número 161 da rua Cassiano. Somente no final da década de 1930 a rua se tornou definitivamente rua Hermenegildo de Barros; a casa manteve o número 161. Em 1946, uma tal Sociedade Comercial São Salvador (da qual não foram encontradas mais informações) comprou a casa de dona Maria da Glória. Mas não se passou nem um ano até ela ser novamente vendida, dessa vez para Paschoal Carlos Magno.

⁷⁵ Disponível em: <www.faperj.br>. Acesso em: jan. 2009.

No jardim, os atores, sentados nos “bancos de azulejos coloniais”⁷⁶ (que não existem mais), aproveitavam o espaço aberto para decorar o texto. Cruzando essa área (onde atualmente há um busto de Paschoal Carlos Magno), o visitante tem acesso a um pátio interno, local em que, na ocasião do primeiro aniversário do teatro, em 1953, foi colocada uma placa em homenagem a Eleonora Duse. Esse pátio interno faz ligação com outras áreas da casa, e caso o espectador siga em frente, encontrará a plateia do teatro.⁷⁷



Pátio interno que dá acesso ao teatro.⁷⁸ [Foto: Peter Boos]

Uma vez cruzada a porta de entrada do teatro, visualiza-se um corredor de cerca de 10 metros, onde antigamente ficavam as poltronas enfileiradas, de tão comentado conforto. A crítica teatral e então professora da Escola de Arte Dramática do Teatro Duse, Claude Vincent, falou sobre a sala de representação:

Na parte da frente, sete poltronas por fila e poltronas confortáveis. Iluminação mais ou menos indireta, atrás de umas figuras esculpidas por Stelio Alves de Souza, cujos olhos pareciam bolas de gude azuis, bem iluminados. As paredes, um tom delicado de verde-claro, a cortina branca, com outros, atrás, de verde mais escuro (as poltronas são verdes e brancas).⁷⁹

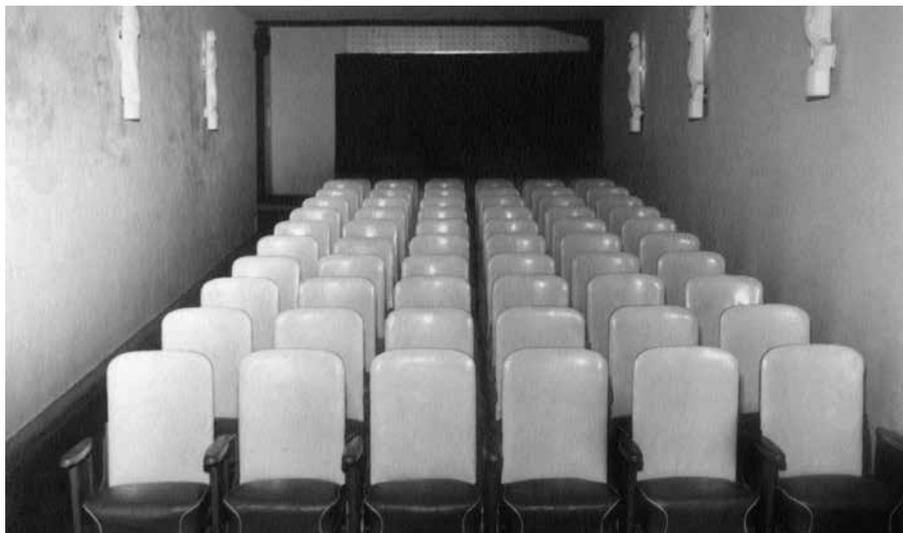
Na fotografia a seguir, é possível verificar a existência de onze fileiras, com seis poltronas cada, totalizando 66 assentos.

⁷⁶ *Jornal Tribuna da Imprensa* (RJ), 22/4/1953. Reportagem de Claude Vincent.

⁷⁷ O pátio foi batizado, em 1973, de “Rosa Carlos Magno”, e é o local onde, atualmente, estão os bustos dos pais de Paschoal Carlos Magno.

⁷⁸ Fotografia tirada na ocasião da visita do pesquisador ao teatro, em junho de 2009.

⁷⁹ *Jornal Tribuna da Imprensa* (RJ), 5/8/1952.



Plateia vazia do Teatro Duse vista do palco. Foto provavelmente tirada em 1952. [Fotógrafo desconhecido]

Essa era a disposição básica da plateia e a mais confortável. Mas em caso de lotação, o teatro também tinha poltronas extras, que eram colocadas tanto ao lado das fileiras, no corredor, do lado esquerdo, quanto no fundo da sala, formando novas fileiras. Também algumas pessoas se dispunham a ficar de pé. Essas medidas ampliavam a capacidade do espaço para cerca de cem pessoas.

Outras imagens evidenciam uma nova disposição da plateia, com o corredor mais próximo do centro para a passagem do público. As poltronas também poderiam ser inteiramente retiradas da sala, deixando a plateia vazia.⁸⁰

Em entrevista para o jornal *Tribuna da Imprensa*, Paschoal afirmou: “Conseguimos mais de cem cadeiras aqui. Como? Uma loucura minha: comprei da Brasfors poltronas estofadas que recuam para dar passagem e acomodar gente de pernas compridas. Reúnem o bonito (são creme e verde) ao prático.”⁸¹ Hoje, no Teatro Funarte Duse, não existem mais as tais poltronas. Há um vão em que assentos de plástico podem ser colocados, para se aproveitar o espaço de maneiras diferentes.

⁸⁰ Na passagem do ano de 1952 para 1953, ocorreu uma festa em que as poltronas foram retiradas para a realização de um baile com os alunos e convidados do Duse.

⁸¹ Jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), 22/4/1953. Reportagem de Claude Vincent.



Plateia do Teatro Duse em 1952.⁸² [Fotógrafo desconhecido]

Quanto ao pequeno palco, apesar de um pouco diferente do que era antes, manteve disposição à italiana, a separação da plateia por meio de alguns degraus, e suas medidas: 4,60m de profundidade, 4,25m de largura e 2,50m de altura. Também conta com saída nas duas laterais e o tradicional piso de madeira — como antigamente. A diferença é a ausência da vistosa cortina branca que caía do teto.

Antes, ao lado do tablado, havia ainda uma pequena sala estreita, que abrigava o quadro das chaves de iluminação, o equipamento de som, alguns figurinos e cortinas (que eram usadas como cenário), e alguns espelhos com cómodas para os atores se maquiarem. Hoje, é um depósito de equipamentos. Nas proximidades, antes também ficavam os camarins — onde muitos alunos que Paschoal Carlos Magno hospedava dormiam —, que dão acesso às escadarias que levam a uma varanda, pela qual pode se chegar a outras partes dessa casa cheia de passagens. É importante também citar o “green room” ou “santuário”, nomes dados ao local onde os atores se reuniam antes dos espetáculos ou durante os intervalos. Era uma espécie de ambiente de concentração e

⁸² Teatro Duse recebe o grupo francês Les Théophiliens em 9 de agosto de 1952. No canto inferior esquerdo, Paschoal Carlos Magno.

repouso, utilizado também pelo próprio Paschoal. Claude Vincent faz uma descrição detalhada desse espaço:

Paschoal segue o corredor e entra em uma sala presidida por um retrato de dona Filomena, sua mãe, e dele próprio. Tem móveis coloniais, crucifixo com Cristo de marfim, candelabros e lâmpada de igreja; tem mesa e máquina de escrever. Telefone, um divã e um sofá. E prateleiras cheias de livros de teatro, de cerâmicas folclóricas. É o “descanso” dos artistas. E também — durante cinco horas no máximo — é ali o descanso do fundador do teatro”.⁸³

Presume-se que o “green room” tenha se transformado em uma das salas do andar térreo que existem atualmente na casa.



Plateia do Teatro Duse, em maio de 1954.⁸⁴ [Foto: Richard Sasso]

⁸³ Idem.

⁸⁴ Evento em homenagem à companhia de Jean Louis Barrault e Madeleine Renault em maio de 1954.



Convidados de Paschoal Carlos Magno no “green room”.⁸⁵ [Fotógrafo desconhecido]

Havia ainda, na parte térrea da casa, um pequeno bar, com painel de madeira esculpida, que guardava copos e garrafas d’água. Na parte superior da casa, localizavam-se os dormitórios de Paschoal Carlos Magno e de suas irmãs, os banheiros, a cozinha e algumas salas, entre elas a que servia de escritório do fundador do Duse, com enormes janelas e uma bela vista da cidade.

Apesar da reforma da década de 1970, é possível ter uma noção bastante clara do ambiente e, principalmente, do seu palco, que permanece extremamente pequeno. Neste momento, parece cair como uma luva a citação de uma das administradoras do espaço, Norma Dumar: “O Duse era o brinquedo do Paschoal.”⁸⁶

⁸⁵ Recepção no “green room”. Em pé, sr. Antônio Carlos Vidal e a atriz Zezé Fonseca. Sentados, um casal não identificado. No retrato, Paschoal Carlos Magno com sua mãe, Philomena Campenelli.

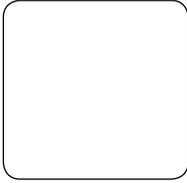
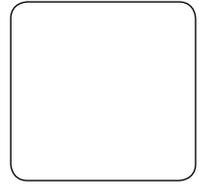
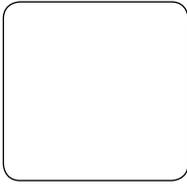
⁸⁶ Frase dita durante visita do pesquisador ao espaço, em junho de 2009.



Foto tirada da plateia do Teatro Duse, em 1955.⁸⁷ [Fotógrafo desconhecido]

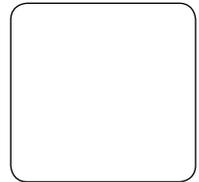
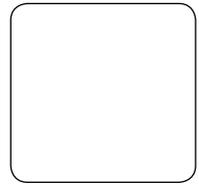
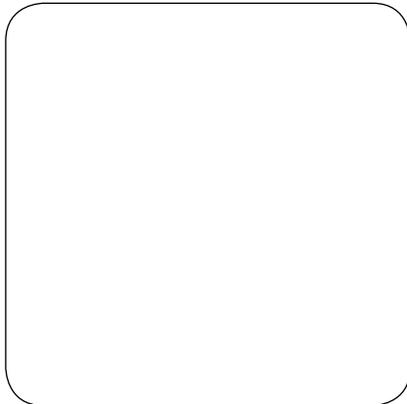
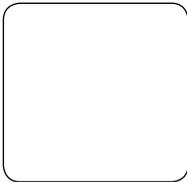
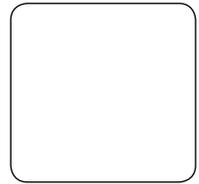
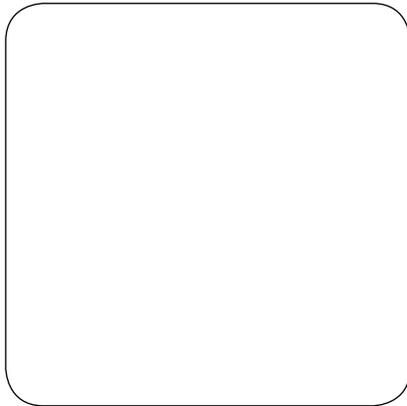
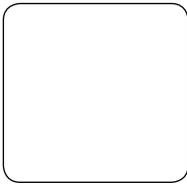
Passemos, agora, ao próximo capítulo, a fim de verificar, com mais verticalidade, a característica do espaço como movimento em favor do autor novo nacional, e as referências trazidas da Inglaterra para a construção do teatro, em um momento em que as questões do homem brasileiro começavam a chamar a atenção nos palcos brasileiros, mesmo que exibidas, no nosso caso, em um espaço calcado nos modelos ingleses.

⁸⁷ Ao final da apresentação do espetáculo *Idomeneu*, em uma sessão especial para crítica, em 17 de dezembro de 1955.



CAPÍTULO 3

**Um teatro-laboratório
à procura de uma nova
dramaturgia brasileira**



É meu sonho providenciar para que a nova geração de dramaturgos
seja uma geração da qual o Brasil possa se orgulhar.

Paschoal Carlos Magno¹

O problema da dramaturgia

O Festival do Autor Novo foi inaugurado junto com o próprio Teatro Duse e teve cinco temporadas,² realizando sua última apresentação no final de 1956. O festival é uma atividade tão intrínseca ao Duse que o pouco estudo publicado sobre o espaço considera o seu fim também o marco do fechamento do teatro — posicionamento contrário ao desta pesquisa, pelo fato de a Escola de Arte Dramática continuar até meados de 1958. De qualquer modo, não se pode discorrer sobre o Duse sem ter em mente a importância do festival, seu principal alicerce e plataforma para as experimentações artísticas ocorridas no teatro. Por isso, este capítulo tentará dar conta do seu significado, ao mesmo tempo que fará uma breve análise de cada uma das montagens dos 26 textos nacionais inéditos apresentados, sob a perspectiva da recepção da crítica, e explicitando o maior objetivo de Paschoal Carlos Magno nesse momento: revelar e despertar novas vocações dramáticas no Brasil.

O termo “festival” pode sugerir algo diferente do que se passou no teatro de Paschoal Carlos Magno. O evento não foi organizado, como se poderia pensar, nos formatos tradicionais de um festival — fato que era bem característico do Teatro Duse. Para começar, não havia um período específico para sua realização. Depois, sua programação era incerta e podia ser intercalada com outros eventos do teatro. Mas algo do sentido ancestral do termo era preservado: a diversidade e a celebração. Assim lembra-nos o teórico francês Patrice Pavis:

Às vezes a gente se esquece que *festival* é a forma adjetiva para festa: em Atenas, no século V, por ocasião das festas religiosas [...], representavam-se comédias, tragédias, ditirambos. Essas cerimônias anuais marcavam um momento privilegiado de gozinhos e de encontros.

¹ Jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), 24/10/50.

² Esse termo, “temporada”, está sendo utilizado aqui pelo pesquisador; Paschoal Carlos Magno não dividiu necessariamente as apresentações em temporadas.

Desse acontecimento tradicional, o festival conservou uma certa solenidade na celebração, um caráter excepcional e pontual que a multiplicação e a banalização dos modernos festivais muitas vezes esvaziavam de sentido.³

Já foi dito aqui quão badaladas eram as apresentações no Duse, e como o espírito de celebração em favor do teatro nacional contagiava o espaço a cada apresentação de um autor novo. Burburinhos à parte, o que determinava a integração do espetáculo no Festival do Autor Novo era o fato, simplesmente, de ter um texto nacional inédito e ser representado no Duse. Na primeira temporada, por exemplo, de 1952, entre um espetáculo e outro dos novos autores, houve apresentações, por parte do Teatro do Estudante, de textos de Martins Pena, Ibsen e Tchecov, que, claro, não faziam parte do festival, apesar de serem eventos da casa. Por outro lado, nessa mesma temporada, alguns grupos convidados também apresentaram seus textos de novos autores nacionais e foram anunciados como parte da “programação” do festival. Apesar de tudo, essa forma de organização, por mais incomum que possa parecer, teve excelentes resultados devido à boa divulgação dos espetáculos, garantindo sempre uma plateia lotada e dialogando com uma das grandes questões do teatro nacional da época: a busca por uma nova dramaturgia.

Por isso, mais do que dar conta de uma programação, o festival deveria dar conta daquele momento particular do teatro brasileiro do início da década de 1950, e, como as técnicas de escrita dramatúrgica ainda não eram populares no Brasil, a forma encontrada por Paschoal Carlos Magno para promover o novo texto se deu pelo incentivo à sua criação — posto que no Duse também não havia professores capacitados nessa área. Dessa forma, o empreendedor cultural estimulava jovens artistas a enviarem suas peças, as mais diferentes possíveis, ao Duse, atraídos pela possibilidade de terem sua obra encenada no teatro-laboratório de Santa Teresa. E, assim, dezenas de textos chegavam às mãos de Paschoal, vindos das cinco regiões do Brasil. Além do desejo de promover os autores selecionados, revelando-os ao mercado profissional, o líder do Teatro do Estudante estimulava a criação, mesmo que empírica, de novos textos.

No livro *Pequena história do Teatro Duse* foi encontrado um artigo, publicado no jornal *Diário Carioca*, escrito pelo então crítico Sábado Magaldi, que contex-

³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*, p. 166.

tualiza a situação da dramaturgia no início da década de 1950, e suscita algumas reflexões úteis a esta pesquisa:

Procedem muitas críticas aos atores, aos diretores e ao público brasileiros. Creio, contudo, não ser passível de discussão uma premissa elementar: nosso problema fundamental é o de autores. [...] Quando se cogita de levar uma peça nacional percebe-se a fragilidade de nossa dramaturgia. Ora as empresas não se dispõem ao risco de uma experiência de resultados financeiros duvidosos. Ora relegam a segundo plano os autores brasileiros, ao acenar-lhes a possibilidade de representarem um texto estrangeiro que logrou êxito. Ora — é preciso dizer claramente — não descobrem um original com os requisitos mínimos para uma carreira regular. No estágio presente do nosso teatro, a ascensão precisa ser feita através dos autores. Mas como conciliar tantos interesses contraditórios a essa necessidade básica? O único caminho possível e seguro é o dos teatros-experimentais, dos palcos-laboratórios. O Teatro Duse, que nesta madrugada se inaugurou em espetáculo de gala, se propõe a realizar essa iniciativa.⁴

O comentário parece resumir a situação do teatro no Brasil. Nesse sentido, são dispostos três pontos sobre o que Sábato Magaldi chamou de “problema fundamental”: 1) risco financeiro; 2) predileção por obras estrangeiras; 3) dificuldade em encontrar peças nacionais de qualidade. Todas elas, claro, sob a ótica do produtor teatral. Entendemos que a soma desses fatores acabou por gerar uma espécie de “ciclo de invisibilidade” do autor brasileiro, o real problema da questão, uma vez que o produtor, não reconhecendo o texto nacional, fez com que o dramaturgo, por sua vez, não encontrasse campo para exibir a sua obra, justificando, consequentemente, a não percepção deste pelos produtores, em um ciclo constante. A importância do Teatro Duse se afirma, justamente, na tentativa de quebrar esse movimento. Assim, Paschoal Carlos Magno, preocupado com a construção de uma identidade nacional por meio do teatro, em uma espécie de recrutamento, convocou autores de todo o Brasil — uma vez que as obras nacionais existiam e, junto com elas, o interesse pela escrita.

⁴ Jornal *Diário Carioca*, 3/8/1952. In: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 25-26.

Retomemos os pontos levantados pelo professor Sábato Magaldi. Apesar de estarem intimamente relacionados entre si, tentaremos, na medida do possível, refletir sobre eles individualmente, a começar pelo segundo: a predileção por obras estrangeiras.

Paschoal Carlos Magno, consciente do problema da “predileção”, atuava contra duas forças, por meio do Duse: a tradição e a falta de conhecimento. Como espaço que priorizava a encenação de textos nacionais inéditos — e havia um esforço para que o Duse fosse reconhecido dessa forma —, o teatro de Paschoal buscava oferecer ao espectador em geral uma nova experiência, tentando quebrar a associação espontânea que se fazia entre teatro e texto estrangeiro, como se fosse uma relação inerente. Por isso, Paschoal, por meio de seu prestígio na mídia, fez divulgar, durante os cinco anos do festival, que em seu teatro havia frequentes apresentações de peças nacionais, disponíveis a quem se interessasse, a fim de formar uma nova ideia: ir ao teatro para ver uma peça nacional também é ir ao teatro. Mesmo que para o espectador as causas inicialmente fossem de outra ordem, como visitar um espaço socialmente prestigiado ou simplesmente admirar a iniciativa. De qualquer forma, aos poucos, e cada vez mais, o público tomava conhecimento das obras tupiniquins, e elas deixariam de ser um “elemento estranho” ao teatro, o que acaba nos levando ao terceiro tópico, a qualidade dos textos.

No Duse não havia oficinas, aulas ou seminários sobre dramaturgia. Como foi dito, as obras não eram criadas lá, apenas levadas ao seu palco, de forma que a qualidade precisava ser trabalhada por outros processos. Como Paschoal recebia grandes quantidades de originais regularmente, e era necessário fazer uma seleção — algumas vezes feita por mais de uma pessoa, como no caso de José Maria Monteiro, diretor do espetáculo inaugural, que selecionou a peça *João sem terra* a partir de um grupo de textos que já havia passado por uma primeira seleção. Essa era a etapa inicial dessa trajetória de aperfeiçoamento do texto no Duse. Depois disso, a peça seguia para o diretor e os atores. Ali, se estabelecia o diálogo entre vários artistas, e o autor tinha uma resposta mais clara sobre a qualidade técnica do seu trabalho, inclusive porque era frequente a sua participação nos ensaios. Nesse momento, com a obra bem estudada coletivamente, os pontos positivos e negativos eram apontados. Mas era, de fato, após os ensaios, entre público, que se encontrava o maior aprendizado do autor. Recebendo críticas em massa dos jornais e revistas do Rio de Janeiro e até mesmo de outras cidades (posto que a

imprensa era amplamente convidada) e contando com a opinião dos diversos profissionais do teatro que compareciam às sessões, além da própria reação do público, o autor estava em uma condição privilegiada. Amadurecido com a experiência, poderia desenvolver melhor sua vocação. Portanto, a qualidade dos textos era dialeticamente trabalhada em um processo de “formação empírica” dos autores. E como resultado final, para o Festival do Autor Novo, gerou-se uma série de ricas críticas sobre seus autores e seus espetáculos, mostrando ao espectador que qualidade e tradição não estão necessariamente ligadas.

Deixamos propositadamente por último o primeiro ponto, relacionado ao risco financeiro. O Teatro Duse, por não cobrar ingressos, não sofria desse problema. Afinal, era uma sociedade sem fins lucrativos, tinha a plateia sempre lotada, e contava com a presença de produtores de companhias teatrais. Mas o que importa aqui é tentar relacionar o Duse com o resto da prática teatral. Porque um dos objetivos do Duse era fornecer ao mercado os artistas que de lá saíam. E, nesse sentido, a desconfiança financeira, de fato, persistiu no campo da dramaturgia no decorrer da década de 1950 no Rio de Janeiro. Fato é que do Duse saíram mais atores e atrizes do que autores. Mas é claro que a missão era complicada, na verdade, uma revolução de costumes, no que diz respeito ao autor brasileiro. E mesmo sob essa perspectiva, o saldo do Duse pode ser considerado positivo: se por um lado naquele momento o Duse não pôde servir ao mercado tanto quanto forneceu a ele seus atores, por outro, se prestou muito bem à solidificação de uma prática, dando forças a um movimento de renovação de costumes que resultaria na implantação futura de uma identidade nacional artística por intermédio do texto teatral — não só no Rio de Janeiro, porque cada autor que era apresentado no Duse representava um estímulo nos estados de onde saíram. Portanto, seja pela qualidade individual de alguns autores que conseguiram extrapolar as linhas do Duse, como Antonio Callado, Francisco Pereira da Silva, Hermilo Borba Filho e Rachel de Queiroz, ou pela força do seu conjunto, este livro aponta mais uma vez para a necessidade de se estudar a prática dramatúrgica produzida pelo Teatro Duse.

Por todas essas questões levantadas, e após verificar uma série de recortes de jornais e revistas da época, pôde-se concluir que a criação do Duse não poderia ter tido melhor repercussão, tanto por parte do público quanto por parte dos críticos e estudiosos das artes cênicas. O problema da dramaturgia nacional era

evidente, e a solução do teatro-laboratório de Paschoal Carlos Magno parecer ter caído como uma luva aos desígnios da classe artística, como mostra o então crítico Gustavo Dória:

Em um país onde, inexplicavelmente, o autor nacional constitui um fator de desinteresse para a maioria dos empresários, nunca será demais louvar-se iniciativas como essa do Festival do Autor Novo, que Paschoal Carlos Magno programou para o seu pequeno Teatro Duse, e que visa justamente a oferecer oportunidade não somente aos novos, porém a escritores que, pelas circunstâncias, detêm a maior parte de sua produção inédita e, o que é pior, sem esperança de interessar a qualquer elenco profissional.⁵

Além do incentivo profissional aos novos autores, em um esforço para provocar uma mudança das práticas comerciais (as companhias profissionais, conhecendo as obras brasileiras, poderiam incorporá-las em seus repertórios), o Teatro Duse despertou também, em uma parcela da crítica, o entusiasmo pelo movimento amador, como ferramenta para o desenvolvimento artístico do teatro nacional. Alguns depoimentos sobre a recepção da crítica, que serão vistos neste capítulo, foram incluídos integralmente nos anexos desta publicação. Mas, por enquanto, detenhamo-nos nas palavras do jornalista Queiroz Campos, do jornal *Correio da Noite*:

Quem procura acompanhar o ritmo ascensional do teatro no Brasil — malgrado a decadência que alguns procuram proclamar, em face do interesse financeiro de algumas empresas de profissionais — tem que atentar aos grupos de amadores, dispersos em vários pontos do nosso território. Gente que faz arte cênica sem preocupar-se com a bilheteria, mas, acima de tudo, com o desenvolvimento da arte.⁶

Pode-se entender que esse tal “desenvolvimento da arte” seria o vislumbre de que as práticas teatrais não precisavam se limitar ao âmbito comercial. Assim, era possível oferecer ao público também obras que não necessitassem de um retorno financeiro como o das grandes companhias profissionais. Em seguida, o crítico aponta

⁵ Jornal *O Globo* (RJ), 20/10/52.

⁶ Jornal *Correio da Noite* (RJ), 5/8/52.

para “um novo movimento de renovação” do autor, por meio da prática do teatro experimental, possibilitando, ao seu ver, o verdadeiro resgate de nossas tradições culturais, em oposição aos riscos da saturação do teatro comercial:

O “Festival do Autor Novo” [...] abre o pano de boca de um novo movimento de renovação. Agora que dispomos de uma equipe invejável de bons atores, no Rio e nas províncias, procura o taumaturgo do renascente Teatro Brasileiro [Paschoal Carlos Magno] preencher uma lacuna em nossa arte cênica: a falta de dramaturgos. O teatro comercializado é pródigo em revistas obscenas ou traduções arranjadas a talho de foice para os elencos, sem nenhum característico de recriação, mas como pura recreação (perdoem-nos o trocadilho) ou busca de sucesso econômico. Só o teatro experimental, cheio de devoção pela arte, conseguirá realmente animar os nossos escritores a abrir novo caminho ao teatro brasileiro, descobrindo-lhe características próprias, libertando-o do vezo dos palimpsestos, traduzindo nele as nossas características culturais, dando-lhe não apenas propriedade, mas, sobretudo, originalidade.⁷

Não há aqui nenhum interesse em impor qualquer tipo de juízo de valor sobre a prática do entretenimento cultural. A proposta desta pesquisa é evidenciar o interesse de determinados grupos pela oferta de outras práticas, mais próximas de um experimentalismo, como se poderia esperar de um país que estava pretendendo definir sua identidade cultural, que, no caso do teatro, era aguardada desde a Semana de 1922. Literatura, artes plásticas e música se dirigiam, desde esse evento, para o aprofundamento de seus laços com a cultura nacional, ao passo que o teatro mostrava lentos avanços, ainda apoiado em uma dramaturgia estrangeira ou em iniciativas amadoras.

Passaremos agora a um panorama das realizações do Festival do Autor Novo.

O Festival do Autor Novo (1952-1956)

Por questões de organização, dividimos os espetáculos em cinco temporadas, correspondentes aos anos em que foram ensaiados (e, na maioria dos casos, apresentados). Este tópico, então, concentra-se no levantamento de informações

⁷ Idem.

sobre todas as encenações, e busca, a partir da análise da recepção da crítica, impor algumas considerações sobre o resultado de cada experimentação dramática — que também serão úteis no tratamento das conclusões deste trabalho. É preciso reforçar que as principais fontes utilizadas na elaboração deste tópico foram as críticas da época e os programas dos espetáculos, encontrados no Acervo *Paschoal Carlos Magno*. Justamente por isso, não se pretende aqui realizar um estudo mais amplo do que as condições permitem, muito menos registrar uma análise “definitiva” — coisa que não existe — dos resultados cênicos. Portanto, é imprescindível entender que ao se falar, por exemplo, do “sucesso” de um espetáculo, estamos nos referindo exclusivamente à percepção que este estudo teve sobre os comentários dos críticos que estiveram presentes no Duse. O que interessa a esta pesquisa, portanto, são as reverberações e o impacto das vozes de alguns jornalistas e artistas sobre a consolidação do teatro como um espaço de pesquisa e revelação de novos talentos.

Por adotarmos essa perspectiva, acreditamos que seja necessário, antes, discorrer, de um modo geral, sobre a postura dos críticos e dos cronistas que frequentaram o Duse, quase sempre exercendo uma dialética peculiar, que estaria presente nas discussões de quase todos os espetáculos do Festival do Autor Novo. Essa dialética consistia em: na medida em que a crítica buscava valorizar as iniciativas experimentais dos jovens autores, tentando passar-lhes algum estímulo, ao mesmo tempo também não se abstinha de avaliar seu resultado final, não medindo palavras na escrita das reportagens. Mas, como se poderá perceber, não se tratava, na sua maioria, de comentários superficiais. Houve um espaço amplamente reservado nos jornais e revistas para as iniciativas do Teatro Duse durante a década de 1950. A imprensa, desse modo, buscou ao máximo louvar a iniciativa do empreendimento de Paschoal Carlos Magno, considerado, unanimemente, de extrema importância para o teatro brasileiro. Nenhum autor novo podia, portanto, se queixar de falta de atenção ou mesmo da falta de incentivo por parte do público especializado.

Nesse sentido, tomaremos por base alguns trechos de uma crítica publicada por Brício de Abreu, no jornal *Diário da Noite*, em que ele revela, de sua maneira, um possível conflito do crítico teatral e sua relação com as jovens vocações:

Quando o sr. Pascoal [sic] Carlos Magno convida a crítica a subir até Santa Teresa, a fim de assistir a um espetáculo no seu Laboratório Duse, a meu modo de ver, está ele entregando a essa mesma crítica

uma responsabilidade muito maior do que aquela simples função de julgamento que depende, apenas, de sua experiência e cultura de teatro. Somos chamados, antes de mais nada, a decidir sobre o futuro e as aspirações de um punhado de jovens imbuídos de um ideal artístico, de mil sonhos pelo teatro.⁸

Em seguida, o jornalista discorre sobre duas correntes de pensamento em relação ao trabalho do crítico, posturas antagônicas, que tomariam forma, em seu artigo, nas palavras dos teóricos franceses Janin e Lemaître.⁹ O primeiro, segundo Brício, seria contra o julgamento severo a jovens artistas, pois o crítico corre o sério risco de impor-lhes uma condenação precipitada, quando ele próprio pode estar preenchido de uma série de vícios. Já Lemaître estaria dotado, por necessidades do ofício, de um tipo de “dom” ou sensibilidade aguçada que o tornaria apto para realizar um julgamento, diferenciando um “julgador” de um mero “apreciador”. Brício continua seu argumento:

E é justamente o ponto de vista de Lemaître, que o sr. Pascoal [sic] nos pede, quando nos convida a ir até Santa Teresa. E, convenhamos, tem ele sido útil, uma vez que, em nossos teatros, encontramos, em todos os elencos, elementos do Teatro do Estudante, destacados pela crítica quando de suas apresentações.¹⁰

Por fim — e, no entanto — o crítico dá um voto de confiança ao movimento liderado por Paschoal Carlos Magno, revelando uma clara simpatia pela causa.¹¹ Assim, Brício de Abreu seria um dos diversos teatrólogos que em poucas ocasiões deixou de comparecer aos eventos do Festival do Autor Novo. Com essa postura de incentivo, mas também preenchida com as ideias dos conflitos tratados anteriormente, também estaria impregnada a maior parte da crítica especializada do festival, como veremos em seguida.

⁸ Jornal *Diário da Noite* (RJ), 21/9/1953. A íntegra deste texto está no anexo 11.

⁹ Jules Gabriel Janin (1804-1874) e François Élie Jules Lemaître (1853-1914), escritores e críticos literários franceses.

¹⁰ Idem.

¹¹ É interessante perceber que toda essa discussão vem de um crítico que uma vez afirmou: “Todos sabem que não sou de ‘elogios’ e que não poucas vezes tenho discordado desse Paschoal que admiro e quero bem.” Brício de Abreu, jornal *Diário da Noite* (RJ), 30/7/1952.



Hermilo Borba Filho, Paschoal Carlos Magno e Brício de Abreu em uma das apresentações de *João sem terra*, no Teatro Duse, em 1952. [Fotógrafo desconhecido]

Temporada de 1952

Foram nove os textos apresentados nessa temporada inicial: *João sem terra*, de Hermilo Borba Filho; *Terra queimada*, de Aristóteles Soares; *Lázaro*, de Francisco Pereira da Silva; *O discípulo* e *Prima dona*, ambos de José Maria Monteiro; *Deborah e o capataz*, de Geraldo Markhan; *A matrona de Epheso*, de João Augusto; *Casa de ninguém*, de Aldo Calvet; e *A volta*, de Cláudio de Araújo Lima.

A partir do estudo dos espetáculos que compõem essa temporada inicial, é possível enquadrá-los em três módulos, por conta de algumas semelhanças: os três primeiros textos exibidos — que formaram uma espécie de “trilogia nordestina”; o conjunto composto por apresentações de grupos convidados; e o espetáculo *A volta*, o último da temporada, realizado em janeiro de 1953, após o recesso de final de ano.

Começamos, então, pela referida “trilogia”, que marcou o início das atividades do Teatro Duse. Esclarece-se que aqui optou-se pela utilização desse termo pelo fato de se tratar de três textos cuja ação se desenvolve no Nordeste brasileiro — e es-

critos por autores nordestinos: os pernambucanos Hermilo Borba Filho e Aristóteles Soares, e o piauiense Francisco Pereira da Silva. Também é preciso que se diga que essas peças justificam o recorte adotado aqui, na medida em que compõem um conjunto polêmico, sendo alvo de diversas críticas. E, tratando as peças de uma mesma “temática”, as comparações acabam sendo inevitáveis.

João sem terra

Logo no evento de inauguração do Duse, não foram poupados comentários sobre o trabalho de Hermilo Borba Filho. Porque, para começar, Hermilo não era exatamente um autor novo. O dramaturgo já tinha 35 anos e uma intensa carreira como empreendedor teatral em seu estado, de forma que, se houvesse algum tipo de “tratamento especial” durante o festival, esse não caberia ao autor, como adiantou o crítico Sábado Magaldi: “Por outro lado, devemos convir que se trata de alguém adulto, longe das implicáveis hesitações adolescentes, e a crítica, nesse caso, não poderá adotar a necessária relatividade usada com os autores, de fato, novos.”¹²



Equipe do espetáculo *João sem terra*,¹³ agosto de 1952. [Foto: FotoCarlos]

¹² Jornal *Diário Carioca* (RJ), 9/8/1952.

¹³ Em cima, a partir da esquerda: Glauce Rocha, Luiz Sigea, Ruth Andrey e Hécio de Souza. Em baixo, a partir da esquerda: Luiz Pinho, José Maria Monteiro e Lígia Nunes.

Após ler o farto material disponível sobre a estreia no Acervo *Paschoal Carlos Magno*, acreditamos que as reações relativas à peça inaugural foram bastante diferentes e muitas vezes contraditórias, não sendo possível definir uma opinião uniforme da crítica, com tantas especificidades. É provável que o evento — cuja iniciativa foi unanimemente elogiada — não tenha contribuído para uma análise imparcial da peça. Um dos pontos controversos ocorreu pelo fato de o autor fazer a exposição de um Nordeste a partir uma visão mais bruta, rude, e com cenas demasiadamente “mundanas”, só que se utilizando de uma narrativa lírica, que em muitos momentos se aproximava da poesia. Os depoimentos a seguir confirmam a ideia:

Ora, “Seu” Borba, ainda não estamos felizmente tão supercivilizados assim! As cenas de mau gosto sucedem-se umas às outras, entremeadas de gritos, partos, incestos por dá-cá aquela palha, expressões grosseiras e palavrões como se estivéssemos conversando entre estivadores no Cais do Porto.¹⁴

Várias restrições, algumas injustas, têm sido feitas à peça de Hermilo Borba Filho — *João sem terra*. Realmente a peça tem defeitos — mas meu Deus! A sua extraordinária força poética absolve as faltas que os exigentes não perdoam e os *snoobs* não compreendem. Arte e verdade são coisas diversas.¹⁵

O balanço das apresentações, curiosamente, apontou para a qualidade das interpretações e, principalmente, da direção do espetáculo, assinada por José Maria Monteiro. O texto, no entanto, mesmo que reconhecido algum valor, não se mostrou, na opinião da maioria, uma grande obra. Ao final, o público aplaudiu com entusiasmo o espetáculo, mais pelos esforços do autor e pelo conjunto da obra que compunha *João sem terra*, como mostra o cronista do jornal *Última Hora*:

Impossível recusar talento ao Sr. Hermilo Borba Filho [...]. Mas é preciso reconhecer que a peça tem altos e baixos. Não alcança, em suma, a plenitude do tema. [...] *João sem terra* tem qualidades apreciáveis. Não é, porém, uma peça cem por cento. Está mesmo longe de merecer um lugar de destaque em nossa literatura dramática.¹⁶

¹⁴ “Topaze”. Jornal *Última Hora* (RJ), 6/8/1952.

¹⁵ J. Rocha Mendes. Jornal *Correio da Manhã* (RJ), 20/8/1952.

¹⁶ Francisco de Assis Barbosa. Jornal *Última Hora* (RJ), 6/8/1952.

Com base no comentário, pode-se dizer que, de alguma maneira, estava traçada uma perspectiva recorrente no festival: em muitos dos espetáculos, a recepção especializada reconheceria qualidades nos textos, mas elogiaria com mais intensidade outros aspectos das montagens. Isso, claro, não foi uma regra, mas chegou a acontecer com frequência.



Foto de divulgação do espetáculo *João sem terra*, que estreou em 2 de agosto de 1952, inaugurando o Festival do Autor Novo do Teatro Duse.¹⁷ [Fotógrafo desconhecido]

Terra queimada

Logo em seguida, estreou no Duse a peça de Aristóteles Soares, e, com ela, um “problema” recorrente nos dois primeiros textos dessa trilogia: o “excesso de poesia”, em oposição à evolução da ação dramática — fato duramente criticado por grande parte da imprensa. Martim Gonçalves nos ilustra esse ponto de vista ao afirmar:

¹⁷ A partir da esquerda: Hécio de Souza, René Vincent, Ruth Andrey e Moacyr Deriquém.

Menos prejudicado que *João sem terra* [...] pelo excesso de “literatura” e de falsa poética, *Terra queimada* apresenta os mesmos sintomas de artificialismo: os autores nordestinos andam à procura de uma fórmula, de um estilo, antes de estabelecerem um contato com a vida, com o drama de sua gente. [...] Falar da “aurora” ou do “lunar” não cria necessariamente um clima poético. O importante é como e por que se fala da “aurora” e do “lunar”.¹⁸

Thiago de Mello, do jornal *Diário Carioca*, aponta para outra fragilidade do texto, também percebida pela crítica em geral: “Há alguns instantes que o diálogo dá a impressão de uma tertúlia filosófica.”¹⁹ No entanto, é com Raimundo Magalhães Júnior que essa questão se desenvolve: “O autor eleva a linguagem dos personagens e lhes atribui tiradas filosóficas incompatíveis com o estado de ignorância e o ambiente primitivo e sórdido em que vivem, mas a peça é incontestavelmente a revelação de um autor de talento.”²⁰

Consciente dos problemas do texto, mas não ignorando o potencial do autor, a crítica volta novamente as atenções para a direção da peça, dessa vez a cargo de — passem — Paschoal Carlos Magno, que se aventurava no campo. Pelo seu trabalho — e mesmo em um espetáculo amador —, Paschoal foi agraciado com o prêmio de Diretor Revelação do Ano, concedido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. O espetáculo também recebeu o Prêmio Arthur Azevedo, concedido pela Academia Brasileira de Letras.

Até então, o entusiasmo pela iniciativa ainda era mais forte do que pela obra dos autores. Ainda assim, esses dois trabalhos mereceram o apoio da crítica, pois suas características “experimentais” se ajustavam às expectativas de um teatro-laboratório, como mostra Accioly Netto: “A direção do Teatro Duse terá acertado plenamente em ter escolhido *Terra queimada* para submetê-lo ao fogo da opinião (público e crítica), os únicos capazes de transformar em ouro puro a ganga bruta da inexperiência.”²¹

No entanto, seria por meio de Francisco Pereira da Silva que, pela primeira vez no Festival do Autor Novo, um texto conseguiria equalizar uma proposta estética com qualidade dramaturgicamente, levando a peça *Lázaro* ao status de peça de maior destaque até então.

¹⁸ *O Jornal* (RJ), 9/11/1952.

¹⁹ *Jornal Diário Carioca* (RJ), 23/10/1952.

²⁰ *Jornal Diário de Notícias* (RJ), 21/10/1952.

²¹ *Revista O Cruzeiro* (RJ), 15/11/1952.



O ator Jason César, em foto de divulgação do espetáculo *Terra queimada*, que estreou em 14 de outubro de 1952. [Fotógrafo desconhecido]

Lázaro

Sob a direção do cenógrafo Pernambuco de Oliveira, *Lázaro* entrou em cena no dia 12 de novembro. Seu texto parece ter sido tão bem recebido que, dessa vez, foi Francisco Pereira da Silva que recebeu um prêmio da Associação Brasileira de Críticos Teatrais: Autor Revelação de 1952.



Cena do primeiro ato de *Lázaro*.²² Teatro Duse, novembro de 1952. Acervo pessoal da atriz Maria Pompeu. [Fotógrafo desconhecido]

²² Coro das lavadeiras (da esquerda): Victoria Gobis, Maria Pompeu e Consuelo Leandro; no primeiro plano, Ruth Andrey.

Por meio da crítica do *Jornal de Letras*, pode-se perceber o significado da obra para o festival:

[...] um grande autor a serviço de nossas letras dramáticas, uma das mais belas revelações com que podemos contar a partir de agora. Dos três originais apresentados, *João sem terra*, *Terra queimada* e *Lázaro*, este último sem dúvida alguma é o que mais qualidades revela, ou melhor, aquele que revela realmente a presença de um autor dramático. Francisco Pereira da Silva possui duas qualidades para quem se destina a esse gênero de literatura: uma grande habilidade no desenrolar do drama, dosando-o devidamente nos três atos, e uma fluência de linguagem no diálogo, tornando-o belo, sonoro, de muito boa qualidade literária e completamente destituído de excessos. Reside mesmo nessa alta qualidade de seu diálogo a melhor característica do jovem autor de quem se ouvirá falar futuramente, se tiver a acolhida e o incentivo que bem merece.²³

De fato, o tempo reservaria um lugar de destaque na história da dramaturgia brasileira para Francisco Pereira da Silva, tornando-o um dos mais bem-sucedidos autores que passaram pelo Duse.

Terminado esse momento “regional”, entrando nos meses de novembro e dezembro, o Teatro do Estudante abria as portas do Duse para três grupos visitantes, formados por jovens estudantes ou antigos conhecidos de Paschoal Carlos Magno.

O discípulo e Prima dona

O primeiro desses grupos foi Os Quixotes, conjunto oriundo do Curso Prático do Serviço Nacional de Teatro, que tinha em sua liderança um artista já conhecido do Duse, José Maria Monteiro. Não era um grupo totalmente inexperiente, porque já existia havia cerca de um ano e já havia realizado algumas montagens, recebendo críticas que lhe apontavam, inclusive, um futuro promissor. O espetáculo apresentado era composto de duas peças curtas: em um primeiro momento, era exibido *O discípulo*, peça baseada em um conto homônimo de Oscar Wilde; em seguida, *Prima dona*, um *vaudeville* nacional, ou “farsa”, como a imprensa preferiu chamar, ambas com autoria e direção de José Maria Monteiro. A crítica

²³ Autor desconhecido. *Jornal de Letras* (RJ), 5/1/1953.

publicada pelo jornal *Última Hora* talvez sintetize a discussão sobre o espetáculo, embora de maneira um tanto pejorativa, quando afirma que *O discípulo* “foi um ato simplesmente cansativo, cansativo pela vulgaridade e mesmo, pela grosseria. [...] A farsa é interessante”.²⁴

Logo em seguida, o mesmo crítico parece apontar para a já comentada dialética do Festival do Autor Novo:

Bom começo para o autor José Maria Monteiro, que tem essa oportunidade, como aprendiz de diretor, de conhecer os pontos básicos da cena, e nada melhor para isso do que a encenação de suas próprias peças, eliminando, destarte, os mal-entendidos entre autores e diretores. [...]

Acho José Maria Monteiro um grande talento, um jovem inteligente, pesquisador, um dos esteios do nosso *teatro de vanguarda*. Mas, para mim, ele ainda é uma tempestade em copo d’água.

O grifo que colocamos sobre a expressão “teatro de vanguarda” serve para apontar a relação de expectativa do público crítico de assistir, no Teatro Duse, a trabalhos “experimentais”, “verdadeiramente artísticos” ou “não comerciais”, como eles próprios chamavam. Por isso, em alguns espetáculos, encontramos um certo tipo de indignação quando os trabalhos não corresponderam a esses desígnios, como será visto em breve.

Deborah e o capataz e A matrona de Epheso

O Teatro Sem Nome, que ora ocupava o Duse, era formado por estudantes, intelectuais e artistas plásticos. O antigo Grupo 48, criado no ano a que seu nome remete, foi desfeito no fim da década de 1940, quando cinco de seus representantes foram trabalhar na BBC de Londres, entre eles uma jornalista que viria a ser crítica teatral e uma das grandes admiradoras do Duse, Claude Vincent. Refeito o grupo sob título de Teatro Sem Nome, o conjunto prezava pela rotatividade dos artistas nas funções de seus espetáculos, e também pela não divulgação de seus nomes artísticos nos programas e releases. A ideia foi inspirada, segundo eles próprios, em grupos de teatro religiosos da Inglaterra, do Canadá e da França, nos quais toda a equipe “trabalhava por prazer”, e o público ignorava os nomes de seus responsáveis.

²⁴ Crítica de “P.S.” (Pompeu de Souza?). Jornal *Última Hora* (RJ), 27/11/1952.



Cena do espetáculo *A matrona de Epheso*, em sua estreia, no dia 28 de novembro de 1952.²⁵
[Fotógrafo desconhecido]

Apesar do histórico do grupo, o impacto do trabalho sobre a crítica foi, em geral, mediano, indicando que a iniciativa teria sido mais interessante do que o resultado em si. A ex-integrante do grupo, Claude Vincent, afirmou, no jornal *Tribuna da Imprensa*:

De modo geral, a dupla apresentação do Teatro Sem Nome revelou a existência de um grupo que trabalha seriamente, com amor e cuidado, mas que teria trabalhado melhor sob a orientação de um diretor. Quero dizer, teria trabalhado melhor para um público. Mas, para a formação teatral, provavelmente escolheram o caminho mais certo — o da pesquisa coletiva.²⁶

²⁵ Elenco não identificado, integrante do grupo Teatro Sem Nome.

²⁶ Jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), 3/12/1952.

Mas, se por um lado esse segundo grupo convidado conseguiu, ao menos, corresponder à tal expectativa por trabalhos “experimentais”, a próxima equipe conseguiria resultados bastante opostos.

Casa de ninguém

O grupo Os Idealistas, na intenção de também prestigiar o trabalho de novos autores (segundo eles afirmavam), escolheu a peça *Casa de ninguém* para ser apresentada no Duse — marcando a estreia do jornalista Aldo Calvet como autor de teatro, embora ele já tivesse escrito outros textos antes. Apesar da iniciativa do grupo, era a primeira vez que eles encenariam uma peça que não era escrita pelo seu diretor geral, o também autor Geraldo Campos.

O espetáculo se destacou (negativamente) no Festival do Autor Novo por uma singularidade: a presença do “ponto” na coxa, visto que os atores ainda não tinham decorado inteiramente o texto até o dia da estreia. É claro que a crítica não poderia ter visto com bons olhos a atitude, que ainda foi agravada pelo gênero do texto escolhido pelo grupo, uma comédia em três atos e seis quadros, que pouco dialogava com as intenções não comerciais do espaço. O cronista Agnelo Macedo, do *Jornal do Commercio*, abre a discussão com comentários mais brandos:

A comédia do Sr. Aldo Calvet, de boa urdidura teatral, jogando com personagens bem definidos, é o que poderíamos classificar como uma peça comercial, pois dispõe de numerosas condições para agradar ao público, mormente a considerarmos as situações de comicidade que o autor expirou com muita felicidade no decorrer dos três atos.²⁷

Claude Vincent, por sua vez, comentou com certa ironia:

O assunto e o tratamento são despretensiosos, e seguramente nada têm de experimental. [...] Não consigo compreender por que Jaime Costa nunca encenou essa comédia no seu repertório de peças brasileiras. Mas no Duse ela talvez não esteja completamente... em casa.²⁸

Por fim, Pompeu de Souza afirmou, no jornal *Última Hora*: “Isso não se faz, principalmente se tratando de um grupo jovem, de vanguarda, como devem ser os

²⁷ *Jornal do Commercio* (RJ), 9/12/1952.

²⁸ *Jornal Tribuna da Imprensa* (RJ), 9/12/1952.

recém-criados grupos de amadores, onde o teatro nacional deposita sua confiança. E é esse o grupo dos chamados Os Idealistas. Idealistas, aonde?”²⁹

O resultado, como se pode ver, não agradou aos jornalistas. Em 7 de dezembro, o grupo Os Idealistas encerraria suas apresentações no Duse, que duraram apenas um final de semana — assim como todas as peças convidadas desse módulo.

Após a exibição de oito textos, surgiria, no início de 1953, uma peça que dialogaria mais proximamente com a “construção dramática” de uma obra a ser encenada no Duse. Lembrando que até agora houve: três textos que misturavam uma narrativa lírica com a dramática; quatro peças curtas; uma comédia nos moldes “comerciais”. *A volta*, de Cláudio de Araújo Lima, viria para “resgatar” um tal padrão dramatúrgico esperado, que até então só havia se aproximado da obra de Francisco Pereira da Silva.

A volta

Renato Vieira de Mello, crítico de *O Jornal*, foi um dos que reconheceu as qualidades da estrutura do texto do nono “autor novo”. O jornalista ainda aproveitou o artigo para criticar duas peças da “trilogia nordestina”, ao afirmar:

Das três peças que assisti no Festival do Autor Novo, essa do sr. Cláudio de Araújo Lima é a que oferece um aspecto mais definido de construção dramática. Em vez de discutíveis exercícios literários, querendo ser poesia, mas na verdade não sendo coisa alguma, uma história contada em termos de teatro. Não há dúvida de que o novo agora lançado no Duse, por sinal um médico psiquiatra, tem um certo senso de arquitetura teatral.³⁰

O texto, no entanto, mereceu algumas ressalvas, com ênfase para um possível não reconhecimento de suas características melodramáticas. Ainda citando Renato Vieira de Mello: “O que parece é que o Sr. Cláudio de Araújo Lima tem pudor de sua inclinação pelo melodrama e procura atenuá-la.”³¹ Aldo Calvet, no jornal *Folha Carioca*, trata de amenizar as restrições ao afirmar que: “A peça [...] deve ter defeitos, não resta nenhuma dúvida. [...] O diálogo, no entanto, é escrito com elevação e brilhantismo. E a ação caminha em ascendência.”³² Por fim, Paulo Barnac, do jornal

²⁹ *Jornal Última Hora* (RJ), 11/12/1952.

³⁰ *O Jornal* (RJ), 24/1/1953.

³¹ *Idem*.

³² *Jornal Folha Carioca* (RJ), 21/1/1953.

Correio de Manhã, relata a recepção “calorosa” da peça por parte da plateia: “Mas todos, na noite de terça-feira, aplaudiram calorosamente a peça, o que sem dúvida alguma constitui uma prova de que o autor está vitorioso.”³³



Estreia do espetáculo *A volta*, em 19 de janeiro de 1953. Em cena, Carlos Alberto e Ana Edler. [Fotógrafo desconhecido]

Com o término de *A volta*, encerrou-se a primeira temporada do Festival do Autor Novo (indicando uma possível evolução da carpintaria dramática), que voltaria à cena somente oito meses depois, reservando seu tempo e seu espaço para outras atividades, como as mais de 250 apresentações das peças *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, e *Joãozinho anda pra trás*, de Lúcia Benedetti — que apesar de não terem participado do festival, foram textos importantes criados por iniciativa de Paschoal Carlos Magno.³⁴ E como se não bastassem as próprias peças, as equipes dos espetáculos distribuíam às crianças e aos espectadores os programas das peças, em que constavam os seguintes dizeres: “Criança: por que

³³ Jornal *Correio da Manhã* (RJ), 24/1/1953.

³⁴ As peças já haviam estreado no início de 1952, na viagem do Teatro do Estudante do Brasil ao Norte e Nordeste brasileiros.

“você não pede às suas professoras ou aos seus pais para que a ajudem também a fazer um grupo teatral na sua escola ou na sua casa para representar peças dos outros ou inventadas por você mesma?”³⁵ — era mais uma estratégia de Paschoal em favor do desenvolvimento da dramaturgia e do teatro nacional.



Artistas do Teatro de Estudante se organizam para realizar quinhentas apresentações do espetáculo infantil *A revolta dos brinquedos* em espaços públicos do Rio de Janeiro, gratuitamente, em julho de 1953. [Fotógrafo desconhecido]

O balanço final desse primeiro momento pode ser claramente percebido quando Pompeu de Souza, do jornal *Última Hora*,³⁶ afirma que: “O maior acontecimento de 1952 foi a criação do Teatro Duse e nele a inauguração do ‘Festival do Autor Novo’”.

Dessa maneira, parecia estar encaminhado o futuro do festival e elevado (talvez pela primeira vez unanimemente) o prestígio do controverso Paschoal Carlos Magno.

³⁵ Programa do espetáculo.

³⁶ Jornal *Última Hora*, 7/1/1953.

Temporada de 1953

Na segunda temporada, foram apresentados seis espetáculos, cinco deles pelo Teatro do Estudante, e um por um grupo convidado: *O idiota*, de Léo Victor; *Treze degraus para baixo*, de Lúcio Fiúza; *Põe dinheiro no bolso*, Rodrigo, de Paulo Duque; *Declive*, de Etelvina Felício dos Santos Zanarini; *Dia de Natal*, de Maria Ruth de Araújo Lima (peça convidada); e *Um homem sem sorte*, de Herolt Carneiro de Miranda.

A retomada das atividades começou muito bem para o Festival do Autor Novo, porque sua primeira peça, *O idiota*, deve ser considerada um dos espetáculos mais importantes de sua trajetória, senão o mais importante — por sua estrutura e temática, pelo impacto entre a crítica, pelo seu momento na trajetória ascendente do festival, pelo conjunto de sua equipe, e pelas impressões do criador do Teatro Duse.

O idiota

Em 15 de setembro de 1953, Léo Victor, de 27 anos de idade, apresentou sua peça, uma adaptação do romance *O idiota*, de Dostoiévski, sob a liderança da diretora russa Nina Ranewsky.³⁷ O espetáculo tinha mais de três horas de duração e, apesar disso, foi absolutamente elogiado por profissionais como Sábado Magaldi, Raimundo Magalhães Júnior, Sergio Britto, Claude Vincent, Accioly Netto, Dinah Silveira de Queiroz, Aldo Calvet, Rocha Mendes, Brício de Abreu (que dedicou cinco dias de seu espaço no jornal para a análise da peça), entre outros.

Começemos a análise pelo artigo de Rocha Mendes, do jornal *Diário Trabalhista*, que destacou, como quase todos os outros jornalistas, os méritos da transposição do texto literário para o palco:

Inaugurando a temporada, o Duse nos apresenta mais um jovem — e por que não dizer? — talentoso autor brasileiro, Léo Victor, que extrai de *O idiota*, de Dostoiévski, uma peça em quatro atos, que alguns mestres da dramaturgia tentaram transpor para o teatro, e não conseguiram”.³⁸

³⁷ Trata-se de uma importante diretora e professora do Teatro Duse. Apesar do pouco material encontrado sobre ela, sabe-se, pelas entrevistas realizadas, que foi responsável por introduzir os métodos realistas de interpretação do teatrólogo russo Konstantin Stanislávski no teatrinho de Santa Teresa.

³⁸ Jornal *Diário Trabalhista* (RJ), 13/9/1953.

Com o resultado, foi a primeira vez que, no festival, um espetáculo recebeu elogios unânimes relacionados ao texto, à direção e à interpretação, como afirmou Accioly Netto: “Em resumo, um belo espetáculo, como peça, direção e interpretação, e que representa mais um passo para a educação de nossas plateias no caminho desejável do teatro-arte.”³⁹



Foto de divulgação do espetáculo *O idiota*, que estreou em 15 de setembro de 1953.⁴⁰ [Foto: Arthur Veiga]

Mais do que um espetáculo bem-sucedido, o resultado de *O idiota* deu um voto de credibilidade ao movimento amador, mostrando, na prática, que um empreendimento cultural dessa natureza pode sobreviver sem a ajuda da “simpatia” aos esforços da juventude, como afirmou o cronista do jornal *Diário de Notícias*:

Cada vez que se volta ao Duse, e se volta a cada nova peça, mais se firma a convicção de que ali se está começando a forjar algo sério em meio às im-

³⁹ Revista *O Cruzeiro*, 3/10/1953.

⁴⁰ A partir da esquerda: Edson Silva, Geny Borges, Luciana Peotta e Nelson Mariani.

provisações tipicamente nacionais, malgrado o muito de improvisação que presidiu a sua criação e ainda preside em muitos aspectos de sua atividade artística. Tendo em conta, porém, o aspecto peculiar de sua base financeira, a dose de voluntariado existente nos seus componentes e a juventude impaciente de todos os seus membros, é admirável constatar que já se trabalha em conjunto, que já se conseguem resultados positivos e não apenas algo merecedor da condescendente simpatia que cerca o amadorismo.⁴¹

Talvez por tudo isso, *O idiota* tenha sido considerado por Paschoal Carlos Magno o seu “mais belo espetáculo”.⁴² A peça ainda seria apresentada na Tijuca, mas sobre esse fato pouco se sabe.⁴³ Após *O idiota*, seria a vez de um autor da região Norte apresentar seu trabalho, o médico amazonense Lúcio Fiúza, que apesar de estrear *Treze degraus para baixo* no palco do Duse, não era exatamente um estreante — com 40 anos, era autor de outras peças já encenadas. *Treze degraus para baixo* seria apresentada no início de 1953, após *A volta*, ainda na primeira temporada, mas foi prorrogada para o segundo semestre. O excesso de atividades e o calor do verão carioca seriam as justificativas.

Treze degraus para baixo

A estreia do espetáculo foi acompanhada de um evento especial no teatro. A partir da iniciativa do ator Olavo de Barros, foi realizada uma homenagem, antes da apresentação de *Treze degraus para baixo*, ao “mais velho ator do Brasil”, Augusto dos Santos, de 92 anos. A solenidade foi aberta com discursos de Paschoal Carlos Magno e do teatrólogo Brício de Abreu, e contou com o apoio de alunos do Teatro do Estudante, do Conservatório Nacional de Teatro e da Escola de Teatro Martins Pena. A première ainda chamaria atenção por uma campanha em favor das vítimas da enchente do rio Amazonas — toda renda advinda das doações dos espectadores seria revertida para a causa, uma iniciativa do autor Lúcio Fiúza. Enfim, a estreia foi uma festa!

A recepção do espetáculo, no entanto, não chegou a chamar tanta atenção assim. Raul Lima, do jornal *Diário de Notícias*, evidencia o resultado do trabalho, que, segundo ele, teria contado com a boa vontade do criador do Duse na hora de sua seleção para integrar o Festival do Autor Novo:

⁴¹ Juan Pedro de Martins. Jornal *Diário de Notícias* (RJ), 27/9/1953.

⁴² Carta de Paschoal Carlos Magno a Orlanda Carlos Magno, sem data (provavelmente de 1956), p. 9 (ver anexo 2).

⁴³ Idem.

Em seguida, tivemos a representação de *Treze degraus para baixo*, de Lúcio Fiúza, que há três anos vinha aguardando oportunidade de representação, proporcionada, afinal, pela escola de Paschoal, num gesto certamente mais de bondade, partido do grande coração que conhecemos, do que de deliberada e fria escolha. [...] Perpassam em *Treze degraus para baixo* alguns diálogos bons, existem algumas cenas bem conduzidas e alcançando certo efeito dramático, mas naturalmente não bastam.⁴⁴

Francisco Pereira da Silva, um dos autores do festival e então crítico do jornal *Diário Carioca*, por sua vez, ao mesmo tempo que nos revela uma certa insatisfação do público com a peça, também tenta amenizar a situação:

Em um palco experimental a queda de uma peça não implica, de modo algum, fracasso do autor. O autor, e no caso, o sr. Lúcio Fiúza, deve ter sentido a mesma sensação de desapontamento que experimentou o público, de maneira geral, isto é, que *Treze degraus para baixo* não chegou a ser o drama que imaginou, e ali mesmo, como seu criado, desejou lhe “aparar as asinhas”, se é que a direção já não as houvesse andado aparando, o que não acredito.⁴⁵

O crítico se refere a cortes na peça que, em sua opinião, se tivessem sido feitos, poderiam trazer um melhor resultado ao trabalho final. Por outro lado, diz que não era necessário, pois o palco de um teatro experimental é espaço de representação para textos na íntegra, preservando a obra original do autor que, com o tempo, perceberia as alterações necessárias. O crítico finaliza seu ponto de vista:

Ora, a função do teatro experimental é justamente essa: mostrar a peça tal como o autor a concebeu, se necessário procurar novos arranjos e depois reencená-la, é que seria o ideal [...]. O público de um teatro experimental está preparado para tudo, menos para ver o levantamento perfeito da peça. [...] Os aplausos do Duse são para o teatro brasileiro.⁴⁶

Em mais um caso, a iniciativa parece ter merecido maior destaque do que o resultado final da obra, pelo menos na parte dramatúrgica, que é o nosso foco.

⁴⁴ Jornal *Diário de Notícias* (RJ), 25/10/1953.

⁴⁵ Jornal *Diário Carioca* (RJ), 28/10/1953.

⁴⁶ Idem.



Augusto dos Santos, Olavo Barros (crítico de *A manhã*) e Paschoal, em 23 de outubro de 1953.
[Fotógrafo desconhecido]

Põe dinheiro no bolso, Rodrigo

Inspirado no monólogo do personagem Iago da peça *Otelo*, de Shakespeare, o texto do autor Paulo Duque, de 25 anos, parece ter tido boa aceitação da crítica. No entanto, o *Acervo Paschoal Carlos Magno* não tem muitos documentos sobre a encenação. Os únicos comentários encontrados sobre a peça saíram do livro *Pequena história do Teatro Duse*, que, a nosso ver, não representa uma fonte muito sólida, posto que se trata de um livro de comemoração do espaço e não disponibiliza as críticas na íntegra. De qualquer forma, utilizaremos essa fonte a fim de manter a unidade da pesquisa, centrada no acervo em questão.



Foto de divulgação do espetáculo *Põe o dinheiro no bolso, Rodrigo*, que estreou em 13 de novembro de 1953, no Teatro Duse.⁴⁷ [Fotógrafo desconhecido]

Brutus Pedreira, da revista *Manchete*, afirmou: “[...] não assisti a todas as peças de autores estreantes encenadas pelo Duse, mas, das que vi, esta é, sem dúvida, uma das melhores.”⁴⁸ Aldo Calvet, por sua vez, teria reconhecido em Paulo Duque um “jovem autor que muito promete e que é, sem dúvida, um dos melhores da nova geração”.⁴⁹

Em outra fonte — em concordância com os comentários mencionados — encontra-se o peculiar depoimento de um cronista chamado Gilberto Guimarães, do jornal *O Popular*, que afirmou: “Segundo as informações que temos, apesar de tratar-se de um autor estreante, possui qualidade apreciáveis.”

Voltemos as atenções, então, para a última apresentação do espetáculo, no dia 23 de novembro, quando foi realizada, junto com a peça, uma iniciativa extraordinária: um debate sobre o espetáculo, com a presença do autor e de personalidades das

⁴⁷ Uma cena do terceiro ato, com Ana Edler, Luciana Peotta, Glória Green e ator não identificado.

⁴⁸ Revista *Manchete*, 5/12/1953. In: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p.47.

⁴⁹ Jornal *Folha Carioca* (RJ), 14/12/1953. In: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*.

artes cênicas, como Álvaro Moreyra, Thomás Ribeiro Colaço, Sérgio Cardoso e o autor de *A Volta*, Cláudio de Araújo Lima. Sobre o evento, comentou Rocha Mendes, do jornal *Diário Trabalhista*:

Além de altamente simpático, o novo movimento de Paschoal pertence ao número de iniciativas úteis e até necessárias, pois, fatalmente, os debates ora anunciados redundarão em benefício do teatro, que precisa de uma constante e permanente vigília de ação, de sonhos e de realidades.⁵⁰

Ampliava seu campo de ação o festival, com uma nova prática de estímulo ao teatro e à dramaturgia por meio do debate e da discussão da obra teatral.



Elenco feminino do espetáculo *Põe o dinheiro no bolso, Rodrigo*, que estreou em 13 de novembro de 1953.⁵¹
[Foto: Arthur Veiga]

⁵⁰ Jornal *Diário Trabalhista* (RJ), 22/11/1953.

⁵¹ Em pé, a partir da esquerda: Moema Rernart, Luciana Peotta e Glória Green. Sentadas, a partir da esquerda: Ana Edler, Geny Borges e Clara Fabrício.

Declive

Primeira autora do festival, Etelvina Felício dos Santos Zanarini era estreante no campo da dramaturgia, apesar de já ter publicado, anteriormente, algumas obras de ficção. Sua peça em três atos, em geral, causou controvérsias. Destacaram-se, na encenação, o diretor, Sálvio de Oliveira, o cenógrafo, Antônio Lopes de Faria, e um ator estreante, Oswaldo Loureiro. Em nota do jornal *Diário Carioca*, afirmou-se: “Um espetáculo interessante onde estão sendo aplaudidos, sobretudo, o diretor e o cenógrafo de *Declive*.”⁵² Por sua vez, Rocha Mendes comentou:

[...] peça curiosa, que tem motivado controvérsias... o final do segundo ato é um achado e recomenda à admiração o nome do sr. Sálvio de Oliveira, como um diretor de imaginação, de consciência artística e profundo conhecimento de seu *métier*. Dos intérpretes destaca-se Oswaldo Loureiro, que fez sua estreia de modo convincente.⁵³

O espetáculo ficou em cartaz durante dez dias (até o dia 20 de dezembro), o período médio de apresentações de uma peça no Festival.

Dia de natal

Com apenas uma representação, a autora Maria Ruth de Araújo Lima, de apenas 9 anos (!), apresentou sua peça, intitulada *Dia de natal*. Pouco se sabe sobre esse evento, apenas que o texto foi dirigido pelo avô da autora, o teatrólogo Benjamim Lima, e que se tratou de um grupo convidado (também chamado Benjamim Lima). O único comentário achado está no livro *Pequena história do Teatro Duse*, e é de autoria de Lúcia Benedetti, que escreveu *Joãozinho anda pra trás*, texto infantil apresentado pelo Teatro do Estudante: “O diálogo recebe uma observação agudíssima e um poder de expressar que é simplesmente extraordinário [...]”⁵⁴

Nas crônicas e nos artigos de jornal que foram examinados, era frequente os jornalistas fazerem referência aos autores que já se apresentaram no Duse. Nenhum deles, no entanto, citou a jovem Maria Ruth de Araújo Lima. Acreditamos que, apesar de a autora de *Pequena história do Teatro Duse* ter inserido esse espetáculo na temporada do Festival do Autor Novo, ele não tenha desempenhado uma função

⁵² Autor desconhecido. *Diário Carioca* (RJ), 18/12/1953.

⁵³ Jornal *Diário Trabalhista* (RJ), 3/1/1954. In: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 50.

⁵⁴ Jornal *Correio da Manhã* (RJ), 31/2/1954 [sic]. In: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*.

relevante na sua trajetória. No entanto, optamos por incluí-lo aqui também, quase que a título de informação.

Um homem sem sorte

Dirigida, mais uma vez, por um ex-integrante do Teatro do Estudante do Brasil, Fernando Cezar, a comédia *Um homem sem sorte*, de Herolt Carneiro de Miranda (de 32 anos e escritor desde os 17) foi apontada pelo cronista Sarcast, da coluna “Cine Teatro” do jornal *A Pátria*, como alvo de elogios por maior parte da crítica:

Os poucos elementos da crítica que puderam ver seu original não lhe negaram o elogio merecido. Os comentários de Mario Nunes (*Jornal do Brasil*), Jota Efége (*Jornal dos Sports*), Rocha Mendes (*Diário Trabalhista*) constituem um estímulo para Herolt, que soube impressionar a crônica.⁵⁵

De fato, o cronista estava correto em sua afirmação, como se pôde verificar. Curiosa, no entanto, é a continuação de sua reportagem, em que acaba por analisar e discordar de uma crítica negativa do espetáculo, escrita por uma colega de profissão, tomando, assim, as dores do autor, e elevando sua obra ao patamar das grandes obras artísticas.

A sra. Claude Vincent (*Tribuna da Imprensa*) disse que “falta ao drama de Carneiro Miranda uma peça rigorosamente lógica”. Agora, perguntamos a miss Claude: durante seus 50 anos de teatro, por este mundo afora, onde viu, madame, uma peça ri-go-ro-sa-men-te lógica? O certo é que a dramaturgia heroltiana busca na realidade social de nosso tempo flagrantes que por si mesmo se [sic: são] retrato de uma época ilógica. Meditem sobre *Um homem sem sorte* e verão. Nada disso aliena o sucesso do autor vitorioso.⁵⁶

Segundo a crítica, o espetáculo parece ter conseguido trabalhar satisfatoriamente o “realismo” de uma temática moderna, e o fez dentro de uma plataforma convincente — que diz respeito àquela sociedade carioca, então capital da República, da década de 1950: o deslumbre pela possibilidade de riqueza e os jogos de azar. O crítico Jota Efége apontou para o conjunto do espetáculo ao afirmar que: “[...] o diretor se desobrigou com acerto, dando à peça a sua justa configuração de

⁵⁵ Jornal *A Pátria* (RJ), 24/7/1954.

⁵⁶ Idem.

realismo, de flagrante de incidentes reais, para que ela chegasse ao público bem vivinha, no escopo visado pelo autor.”⁵⁷

Pela leitura de alguns recortes de jornal, acredita-se que o espetáculo tenha ficado mais tempo em cartaz no Teatro Duse do que o de costume. O sucesso de *Um homem sem sorte* também seria comprovado pelo convite para participar do projeto “Teatro das segundas-feiras”, no Teatro Dulcina, onde voltaria aos cartazes cariocas no mês de outubro daquele ano.

Encerrada mais uma temporada no Duse, seriam necessários mais de quatro meses para o retorno do Festival do Autor Novo. A volta, no entanto, seria marcada por uma realização altamente prestigiada, que era a primeira incursão da reconhecida escritora Rachel de Queiroz no campo da dramaturgia.

Temporada de 1954

Foram apresentados seis espetáculos, dessa vez todos pelo Teatro do Estudante: *Lampião*, de Rachel de Queiroz; *Frankel*, de Antônio Callado; *Da mesma argila*, de Maria Inês de Almeida; *Tropeiros*, de Ivan Pedro Martins; *Quilômetro 156*, de Luciana Peotta; e *A noiva do véu negro*, de Leone Vasconcelos.

Aqui nos chama a atenção o grupo dos três primeiros espetáculos, que se revelaram a melhor sequência de apresentações da trajetória do Festival do Autor Novo. *Lampião*, *Frankel* e *Da mesma argila* representaram, todas, peças de enorme reverberação na imprensa, que teceu fartos elogios aos três autores.

Outro fato peculiar dessa temporada é que, de forma semelhante à primeira, quando havia um grupo de textos temáticos regionais, também aqui, em 1954, duas peças se aproximam nesse parâmetro: *Da mesma argila* e *Tropeiros*, ambas discorrendo sobre conflitos gaúchos.

Lampião

O primeiro dos “grandes espetáculos” da temporada, antes mesmo de estrear, já causava polêmica. Isso porque após conceder a liberação do texto ao Teatro Duse, Rachel de Queiroz autorizou também a Companhia Dramática Nacional a encenar o mesmo texto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Bibi Ferreira. Apesar da situação delicada, tudo acabou sendo logo resolvido. *Lampião* estreou no Duse no dia 31 de maio — naturalmente sem cobrar ingressos e dentro de sua estrutura altamente reduzida — para, pouco tempo depois, ser apresentado no Municipal — com todos os

⁵⁷ *Jornal dos Sports* (RJ), 13/1/1954. In: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 53.

recursos que sua estrutura física e financeira pudessem comportar. Outra “questão” foi a saída do prestigiado pintor Portinari do projeto do Teatro do Estudante, frustrando a expectativa de Paschoal Carlos Magno. Em seu lugar, na criação dos cenários, entrou Fernando Pamplona, já conhecido do Duse.



Segundo quadro do espetáculo *Lampião*, em sua estreia, no dia 31 de maio de 1954.⁵⁸ [Fotógrafo desconhecido]

Apesar de tudo, a qualidade da apresentação do Teatro do Estudante não ficou muito aquém da elogiada encenação da Companhia Dramática Nacional. Na verdade, de acordo com a imprensa, as apresentações foram de alta qualidade. No entanto, seu maior problema, comentado pela maior parte da crítica, talvez tenha sido, de fato, o minúsculo aporte físico do Duse, que teve que dar conta de cerca de quinze intérpretes em cena. Mas, deixado de lado o intransponível, a recepção da obra, escrita em oito episódios que se dividem em três atos, foi excelente. Um dos pontos mais comentados pode ser logo reconhecido nesta afirmação de Francisco Pereira da Silva: “E que poder fabuloso o do diálogo de Rachel de Queiroz.”⁵⁹

⁵⁸ No destaque, como *Lampião*, o ator Armindo Guanais.

⁵⁹ Jornal *Diário Carioca* (RJ), 6/6/1954.

Esse e outros aspectos do texto estão mais evidentes nesta crítica de Gustavo Dória: O diálogo de Rachel de Queiroz é apenas perfeito, e se algumas zonas de monotonia notamos no desenrolar do terceiro e quarto quadro, devemos antes atribuir esses lapsos a deficiências da direção, que lutou com a exiguidade do palco e não soube tirar partido de determinados instantes que estavam a gritar por um trabalho mais detalhado. Mas o espetáculo, de um modo geral, correu muito bem, inscrevendo-se talvez como o de melhor categoria já apresentado pelo Duse.⁶⁰

O texto, como se pode concluir, foi alvo de unânimes elogios. Mas também à interpretação foi reservado algum destaque, como afirmou Claude Vincent, creditando também à direção o bom aproveitamento do elenco: “O seu mérito reside na interpretação que conseguiu de novatos, desempenhando papéis como se fossem profissionais.”⁶¹ Nesse aspecto, há espaço ainda para um destaque, como mostra uma matéria do jornal *Última Hora*, ao flagrar o comentário de um grupo de jovens que acabara de assistir ao espetáculo: “— Pois é — dizia a jovem para o grupo — o ponto alto do espetáculo foi o ‘Ponto Fino’.”⁶² A pessoa referia-se ao personagem interpretado pelo ator Othon Bastos, que fazia a sua estreia oficial no teatro, e se tornaria, em um futuro próximo, uma das grandes revelações do espaço.



Equipe do espetáculo *Lampião*.⁶³ [Fotógrafo desconhecido]

⁶⁰ Jornal *O Globo* (RJ), 3/6/1954.

⁶¹ Jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), 2/7/1954

⁶² Autor desconhecido. Jornal *Última Hora*, (RJ), 2/6/1954.

⁶³ Na parte de cima, a partir da esquerda: Eugen Mermelstein, Antônio Araújo, Almir Lopes, Roberto Rocha, Antônio Ganzarolli, Edgar Ribeiro, Carlos Fernandes e Sálvio de Oliveira. No meio, a partir da esquerda:

Frankel

Por meio de alguns depoimentos, tentaremos entender a seguinte afirmação — bastante generosa — de autoria do crítico Sebastião Fernandes: “E o espetáculo foi dos mais importantes, pois a peça de Antônio Callado, *Frankel*, ficará na História do Teatro Brasileiro.”⁶⁴



A atriz Luciana Peotta (à esquerda) e a diretora Nina Ranewsky, durante ensaio do espetáculo *Frankel*.
[Fotógrafo desconhecido]

Armindo Guanais, Ana Maria e Othon Bastos. Na frente, sentados, a partir da esquerda: Álvaro Figueiredo, Roberto Yago, Matozinho e Leopoldo Raposo.

⁶⁴ Jornal *O Foot-Ball* (RJ), sem data precisa (provavelmente de outubro de 1954).

Se por um lado o comentário pode parecer um tanto exagerado, por outro, é preciso reconhecer que Sebastião Fernandes não foi o único a colocar o espetáculo em uma condição excepcional. Também apontaram nesse caminho Claude Vincent: “Uma das melhores peças de teatro de 1954 é *Frankel* de Antônio Callado”;⁶⁵ Otto Maria Carpeaux: “Uma das mais importantes que o teatro brasileiro já produziu”;⁶⁶ e Agnelo Macedo: “Se o Teatro Duse ainda não tivesse direito a um lugar na história do teatro, não se poderia negar-lhe todo um capítulo, pelo acontecido lá na noite de terça-feira última.”⁶⁷ Os três mostram que, se a peça não entrou exatamente para a história do teatro brasileiro, destacou-se, indubitavelmente, no Festival do Autor Novo. Isso porque (além, é claro, do bom desempenho dramaturgico alcançado pelo autor) a presença de um ilustre espectador na plateia do espetáculo causou enorme frisson. Tratava-se do presidente da República, Café Filho. Sobre o fato, Agnelo Macedo desenvolve seu comentário:

O sr. Antônio Callado mereceu muito calor dos aplausos com que foi vitoriado no final da representação de *Frankel*. E tem, para juntar às suas conquistas, o troféu raro que é o fato de ter sido ele o primeiro autor nacional cuja estreia foi honrada com a presença do presidente da República, e principalmente porque esse presidente se chama João Café Filho e vai ao teatro porque gosta de teatro mesmo, de verdade.⁶⁸

Contam os jornalistas que, de fato, o presidente assistiu a todo o espetáculo, que tinha mais de três horas de duração — uma agradável surpresa, visto que, segundo eles mesmos, autoridades políticas quase nunca permaneciam até o final das apresentações, iam somente para marcar presença.

O autor, que já havia estreado no teatro com as peças *O fígado de Prometeu* e *Cidade assassinada* — porém com repercussão não tão grande quanto a de *Frankel*, seu terceiro texto —, mostrava seguro seu manejo com as técnicas de escrita dramaturgica, mantendo o interesse do público durante todo o desenrolar da trama, como escreveu Accioly Netto:

Tema fascinante, mas difícil de ser resolvido em teatro, onde se exige sobretudo “movimentação”, a técnica de substituir acontecimentos

⁶⁵ Jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ), 14/10/1954.

⁶⁶ Jornal *Correio da Manhã* (RJ), 14/10/1954.

⁶⁷ Jornal *do Commercio* (RJ), 14/10/1954.

⁶⁸ Idem.

por palavras de narrativa, sem queda para a monotonia, encontrou no autor, embora novo, um hábil manejador de diálogos, que conservam o interesse do espectador em todos os instantes dos três atos, que decorrem dentro da necessária densidade psicológica, que é a “iminência da revelação”, e só se realiza nos últimos instantes do epílogo.⁶⁹



Paschoal Carlos Magno e o presidente da República Café Filho.⁷⁰

Sobre o futuro do autor, também mostrou sua opinião o crítico Gustavo Dória: “Antônio Callado chegou no teatro para vencer. Como dramaturgo, raramente encontramos, entre os poucos que cultivam o gênero entre nós, alguém que inicialmente apresenta uma tão bela esperança.”⁷¹

⁶⁹ Revista *O Cruzeiro* (RJ), 6/11/1954.

⁷⁰ Estreia de *Frankel*, de Antonio Callado. Teatro Duse, 12 de outubro de 1954.

⁷¹ Jornal *O Globo* (RJ), 20/10/1954.

Além de um pequeno conjunto de elogiadas obras teatrais, Antônio Callado se destacaria, no decorrer da sua carreira, como um prestigiado jornalista e romancista. Passemos, agora, para o último “grande espetáculo” da temporada.



Cena de *Frankel*. Teatro Duse, outubro de 1954. Hércio de Souza e Luciana Peotta. [Fotógrafo desconhecido]

Da mesma argila

Assim como o primeiro espetáculo dessa “trilogia”, *Da mesma argila* também começou chamando a atenção da crítica antes mesmo da estreia. Isso se deu pelo fato de a autora, Maria Inês de Almeida, e de o diretor, Alfredo Souto de Almeida, serem casados e comandarem, juntos, um programa na Rádio do Ministério da Educação (*Cenas e Bastidores*), gerando certa graça entre os jornalistas.

Passados os burburinhos iniciais, e antes de entrar, de fato, na análise da recepção do texto propriamente, cita-se o comentário do jornalista Luiz Alípio de Barros, que parece mostrar, *a priori*, e de maneira peculiar, os bons resultados do espetáculo: “Subimos a montanha na noite quente para uma surpresa agradável.”⁷²

⁷² Jornal *Última Hora* (RJ), 1/11/1954.

O primeiro ponto de discussão sobre a obra foi o modo como a autora trabalhou, eficientemente, uma estrutura simples e bastante convencional: uma peça de cenário e conflitos familiares. Renato Vieira de Mello se surpreendeu com o resultado, afirmando ter a autora feito uma boa escolha ao investir no gênero:

Prefiro ficar num conflito de família, num estilo que muita gente talvez considere avelhantado, tratando-o pelos processos clássicos do realismo. [...] Sem querer generalizar e julgando apenas por esta primeira obra, creio que a alta comédia de costumes, a *pièce*, com a fusão do trágico e do cômico, é o gênero de preferência da autora. E é isso o que abre para ela, aqui, nesta minha conta, um largo crédito de simpatia; de simpatias e de esperanças, bem fundadas estas pela demonstração inicial, de que persistindo neste caminho não tardará a nos dar novas e mais sólidas obras.⁷³

Claude Vincent, do jornal *Tribuna da Imprensa*, também teceu elogios ao trabalho com a técnica da autora: “A peça tem, em geral, boa carpintaria — é o primeiro passo de uma autêntica autora teatral. [...] Com a escolha, por Paschoal Carlos Magno, deste original da terra gaúcha, o Duse cumpre mais uma vez uma das facetas de sua alta missão.”⁷⁴ De forma parecida comentou o jornalista Jota Efege, mas chamando a atenção agora para o resultado da criação dos personagens: “Enquadrada nos rígidos cânones convencionais ela realiza, entretanto, com bom urdimento, uma história bem apegada ao real, utilizando figuras facilmente encontradas.”

Logo em seguida, o mesmo cronista faz um relato sobre sua experiência após a apresentação do espetáculo:

Concluindo, depois, como registro do agrado da peça, constatado pelos aplausos entusiásticos e pelo chamado à cena da autora. Atos dos quais participamos, sem a mera cortesia convencional, sinceramente, pois gostamos bastante do espetáculo que nos foi proporcionado.⁷⁵

E se permanece alguma dúvida sobre o sucesso da empreitada, talvez seja útil citar Brutus Pedreira: “Um dos melhores espetáculos apresentados pelo Duse.”⁷⁶

⁷³ *O Jornal* (RJ), 30/10/1954.

⁷⁴ *Jornal Tribuna da Imprensa* (RJ), 29/10/1954.

⁷⁵ *Jornal dos Sports* (RJ), 31/10/1954.

⁷⁶ *Revista da Semana* (RJ), 13/11/1954.



Cena do espetáculo *Da mesma argila*.⁷⁷ Teatro Duse, outubro de 1954. Acervo pessoal da atriz Maria Pompeu. [Fotógrafo desconhecido]

Da mesma argila ficou em cartaz de 27 de outubro a 3 de novembro no Teatro Duse. Só não pôde continuar mais tempo porque uma de suas atrizes, Geny Borges, começaria os ensaios de outra peça, dessa vez na Companhia Dulcina-Odilon, pela qual havia sido recém-contratada.

Com essa peça, encerrava-se um ciclo de excelente receptividade de público e crítica no Teatro Duse.

Tropeiros

A peça, em três atos, escrita por Ivan Pedro Martins, gerou alguma polêmica entre a crítica especializada. O fato ocorreu, essencialmente, por causa do formato do texto — escrito a partir de cenas isoladas, sem um fio condutor dramático ligando seus quadros. Alguns jornalistas não receberam bem essa quebra da estrutura dramática convencio-

⁷⁷ A partir da esquerda: Maria Pompeu, Hécio de Souza, Glória Cometh e Nelson Marianni.

nal — apesar de se tratar de um espaço de pesquisa. Outros, no entanto, enxergaram promissoras possibilidades nesse formato. Brutus Pedreira, da *Revista da Semana*, deixou clara sua opinião ao afirmar:

Como obra teatral, *Tropeiros* é quase inexistente. Compõe-na uma série de esboços, alguns totalmente desprovidos de ação, outros em que a ação não leva a conflito algum. [...] Em suma: na falta de ação que dê hierarquia teatral à obra e se processe através dela, os quadros ligam-se em si apenas pela localização geográfica e as particularidades que daí decorrem.⁷⁸

Ruth Leite Ribeiro, do jornal *Correio da Manhã*, por sua vez, enxergou por outra perspectiva a opção do autor:

À primeira vista, trata-se apenas de documentário muito bem feito e otimamente realizado, focalizando aspectos regionais dos pampas. São flashes da vida gaúcha, cenas esparsas sem fio condutor ligando a ação, personagens que não se completam totalmente, um caso de amor esporádico sem conexão com o resto do texto [...].⁷⁹

Junto a esses posicionamentos conflitantes da crítica é válido citar ainda um comentário de Gustavo Dória, informando que a peça de Ivan Pedro Martins havia sido escrita dezessete anos antes, em 1937, e que, por isso, havia recebido algumas interferências da direção. O crítico, de alguma maneira, parece assumir um ponto de vista intermediário em relação aos dois vistos anteriormente: “Por isso mesmo, sente-se que não é obra acabada, como texto dramático. [...] Pelo contato direto que há muito tempo vem tendo com teatro, é de acreditar na excelência da contribuição que Ivan Pedro Martins pode vir a dar ao gênero.”⁸⁰

Para a direção do espetáculo — mantendo o que parecia ser uma tradição do festival — foi convidado mais um ex-aluno do TEB: Carlos Martinho, de 25 anos. O diretor, após participar do movimento teatral da Casa do Estudante do Brasil em 1947, cursou o Conservatório de Arte Dramática, do SNT, e o Instituto de Arte Moderna, em Buenos Aires. Em 1953, a Associação Brasileira de Críticos Teatrais con-

⁷⁸ *Revista da Semana* (RJ), 12/11/1954.

⁷⁹ *Jornal Correio da Manhã* (RJ), 13/11/1954.

⁸⁰ *Jornal O Globo* (RJ), 16/11/1954.

cedeu-lhe o prêmio de revelação como diretor, por espetáculos dirigidos no grupo Studio 53, do qual fazia parte.

O espetáculo ainda seria marcado por duas iniciativas: uma homenagem feita ao teatrólogo Álvaro Moreyra, na estreia, e uma campanha de donativos em favor do Teatro Duse, que passava por problemas financeiros, pela primeira vez bastante evidentes.⁸¹

Pelo fato de as duas últimas peças dialogarem com uma temática gaúcha, as comparações acabaram sendo feitas, todas favoráveis ao primeiro texto, *Da mesma argila*, que julgou-se ter alcançado maiores méritos artísticos.

Quilômetro 156

Aos 20 anos de idade somente, a atriz do Teatro do Estudante/Teatro Duse Luciana Peotta foi convidada a participar do Festival do Autor Novo com sua primeira obra, *Quilômetro 156*, sob a direção de Paschoal Carlos Magno — montagem que também teve o nome da atriz no elenco. Logo de início, chamam a atenção as palavras publicadas no *Jornal dos Sports*:

A cartinha que nos chegou grafada com letra bonita, bem traçada, trazia não o convite gentil, gracioso, extraformal apenas, de Luciana Peotta para que fôssemos à sua primeira peça: *Quilômetro 156*. Pediam-nos, também (principalmente), num gesto cativante de humildade, de apreço à crítica, muito raro nos dias de hoje, que apontássemos “seus erros e falhas para uma futura correção”. Teríamos, pois, afora os agravos do dever do ofício, que atender a tão simpática solicitação.⁸²

Se a crítica, no entanto, foi unânime em considerar o texto (em três atos) ainda incipiente, foi unânime também no tratamento delicado e lisonjeiro com a jovem autora, como está explícito nesta afirmação de Renato Vieira de Mello:

Permito-me, assim, dizer-lhe que a sua peça me pareceu de construção fraca, perdida em episódios dispersos, que não se entrosaram numa ação coerente e por isso mesmo não consegue despertar e prender o

⁸¹ Uma das primeiras iniciativas em favor da campanha veio do ator Carlos Brant, com a doação da bilheteria de estreia do espetáculo *Nina*, da Companhia Artistas Unidos.

⁸² Provavelmente de autoria de Jota Efége. *Jornal dos Sports* (RJ), 9/12/1954.

interesse do espectador. Nem por isso deixa-se de sentir na autora qualidades para escrever.⁸³

Um discurso parecido também é visível na afirmação de Didi Fonseca, do *Correio da Manhã*:

O texto não é vulgar, e se não chega a ser profundo, não esqueçamos que a autora é muito jovem e tratou de problemas que exigem um amadurecimento completo da vida e dos rastros que a vida vai deixando em nós mesmos, quando então podemos analisar e compreender. [...] Creio, porém, que poucos, aos 20 anos, conseguiram escrever uma peça bela como essa.⁸⁴

Quilômetro 156 permaneceu em cartaz no Duse até 5 de dezembro, quando entrou em seu lugar o último texto da temporada, escrito, mais uma vez, por um ator do Teatro do Estudante.

A noiva do véu negro

Trata-se de uma peça em dois atos e quatro quadros escrita por Leone de Vasconcelos, figura das mais importantes do teatro-laboratório de Santa Teresa: ator e futuro secretário da reunião da fundação da Sociedade Civil Teatro Duse (criada em 1955, como já foi visto).

Nesse espetáculo destaca-se, de cara, o cenário do importante artista Tomás Santa Rosa, um dos responsáveis pela renovação do teatro moderno brasileiro.

⁸³ *O Jornal* (RJ), 5/12/1954.

⁸⁴ *Jornal Correio da Manhã* (RJ), 5/12/1954.



Foto de divulgação do espetáculo *A noiva do véu negro*.⁸⁵ [Fotógrafo desconhecido]

Sobre a recepção da crítica, os jornalistas foram unânimes no reconhecimento de uma estética diferenciada e, sobretudo, em relação a como o teatrinho foi explorado: apesar de manter a caixa preta à italiana (disposição sempre preservada em todos os espetáculos do Teatro do Estudante), os resultados do texto, da direção e da cenografia conseguiram dar outra dimensão àquele espaço, sendo responsáveis pela ampliação do campo imaginário do espectador, como relatou José César Borba, no jornal *Correio da Manhã*, em matéria intitulada “Pode-se fazer muito num pequeno palco”:

Assistindo a *Noiva do véu negro*, de Leone Vasconcelos, senti o muito que se pode fazer num palco pequeno. O espetáculo é de tal forma impressionante, mobiliza tantos recursos, figuras, que a sua plasticidade se torna, de tão fantástica, inacreditável, quando se deixa o Duse e se começa a lembrar a cena, as máscaras, as atitudes, as aparições prodigiosamente combinadas naquele drama, cujos elementos, todos

⁸⁵ No primeiro plano, Othon Bastos e Gerci Camargo. No segundo, a partir da esquerda, como juizes, Jayme Zettel, Álvaro Figueiredo e Armando Carlos Magno.

de ordem subjetiva, se exprimem e se sincronizam com densidade e ritmo teatral sob o comando de Maria Caetana.⁸⁶

Parecia se tratar de um fechamento de temporada condizente com um teatro-experimental. Mas, na tentativa de se criar um espetáculo extremamente imagético e subjetivo, e justamente pela falta de clareza de um determinado “raciocínio lógico”, o espetáculo parece ter desagradado a uma parte crítica, como afirmou Maria Santacruz:

Antes de terminar, queremos acentuar que o sr. Leone de Vasconcelos é dono de uma imaginação rica, boa linguagem e capacidade de concentração de fatos. Que prossiga, já que é tão jovem. Mas não imponha trabalho de elaboração mental a quem vai ao teatro admirar a pujança ou escassez da mentalidade de outrem. Com as restrições ficam nossos votos de boas-vindas ao teatro brasileiro.⁸⁷

Estava encerrada a terceira temporada do Festival do Autor Novo, que teria somente mais três peças, divididas em longos dois anos.



Elenco agradece ao público ao final da sessão de *A noiva do véu negro*.⁸⁸ [Fotógrafo desconhecido]

⁸⁶ *Jornal Correio da Manhã* (RJ), 19/12/1954. Fonte: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 71.

⁸⁷ *Jornal O Dia* (RJ), 22/12/1954.

⁸⁸ Da direita: Othon Bastos (Jonas), Armando Carlos Magno (o desconhecido), Gerci Camargo (a

Temporada de 1955

Após a realização do espetáculo *Fedra*, de Racine, no Teatro Serrador, durante os eventos de despedida de Paschoal Carlos Magno, que embarcaria para a Itália, o Teatro do Estudante apresentou mais dois espetáculos pelo Teatro do Estudante, no Festival do Autor Novo: *O preço da paz*, de Adolphina Bonapace Portela, e *Idomeneu*, de José Paulo Moreira da Fonseca. Os espetáculos representaram um esforço de resistência contra a crise do Teatro Duse, que cercava o espaço com a ausência de Paschoal.

O preço da paz

O espetáculo marcava, finalmente, a participação do jovem B. de Paiva, de 22 anos, na direção de um espetáculo do Festival do Autor Novo. O diretor, que chegara do Ceará à casa do embaixador Paschoal Carlos Magno fazia cerca de um ano, havia trabalhado em várias peças do Duse como assistente, contrarregista ou eletricista.



Equipe do espetáculo *O preço da paz*.⁸⁹ [Fotógrafo desconhecido]

prostituta), Tereza Bitencourt (a noiva do véu negro), e Guilherme Sias (o emissário); em segundo plano, Ronald Lins (1ª guarda).

⁸⁹ O diretor José Maria B. de Paiva à esquerda, junto do elenco. Na fileira de trás, a partir da esquerda:

Inspirada na vida da figura bíblica Maria Madalena, a peça, segundo a crítica em geral, não obteve bons resultados em sua escrita e direção. Um dos primeiros a expor sua opinião foi o crítico Mario Nunes, que concluiu que a peça chegara às vias da monotonia, como afirmou para o *Jornal do Brasil*:

Escolheu a jovem escritora Adolphina Bonapace Portela gênero difícil para sua estreia nas letras teatrais, dificuldade que se estendeu ao diretor da representação, o regista José Maria B. de Paiva, estreante por sua vez neste mister. O teatro enfático, por sua natureza convencional, exige para a sua aceitação a alta excelência do texto, permitindo a movimentação expressiva, digamos, pelo menos psicológica, dos personagens. Se tal não se dá, resvala para a monotonia. Foi o que se observou no Duse, com *O preço da paz*.⁹⁰

Os resultados para a autora, que só havia escrito outros gêneros literários, pareceram não muito favoráveis, apesar de a crítica reconhecer qualidades para o desenvolvimento futuro de sua carreira, como afirmou J. Guimarães:

Mas o teatro não deve ser apenas lido e sim representado, exige não raro uma economia de linguagem que, mesquinha no papel, se engrandece e emociona quando transportada para o palco. Há palavras demais na peça que vimos no Duse, embora todo este excesso não esconda as qualidades e o valor da autora estreante.⁹¹

Em seguida, estreou no Duse, durante a excursão que levou um grupo de jovens estudantes à Europa, sob os cuidados de Paschoal Carlos Magno e sua irmã Rosa, o segundo e último espetáculo dessa temporada, *Idomeneu*.

Idomeneu

A peça, em três atos (sete jornadas), foi escrita pelo jovem poeta José Paulo Moreira da Fonseca. O significado de sua participação no Festival pode ser percebido em um trecho de uma carta de Paschoal Carlos Magno a Orlanda Carlos Magno, diretora do Duse, de 7 de janeiro de 1956. Na carta, Paschoal afirma: “Você não sabe

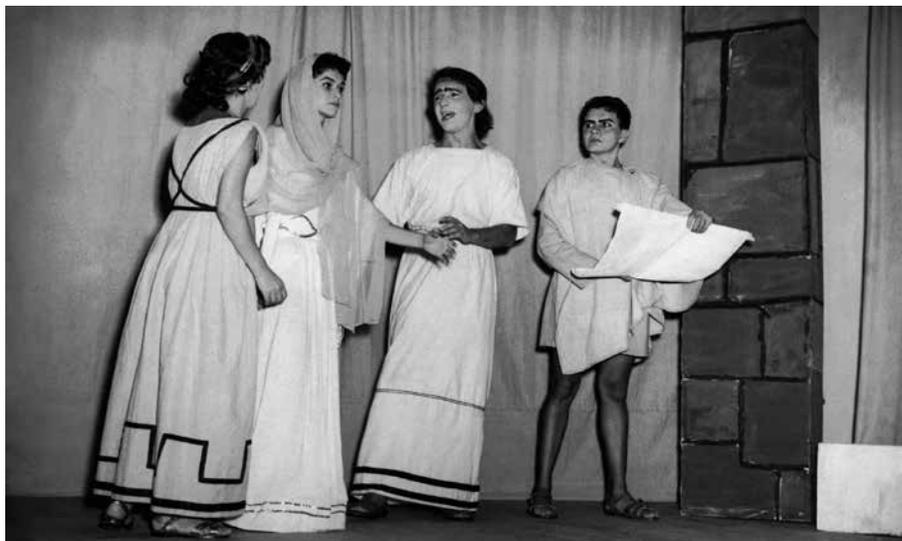
Zeila Silva, Glória Cometh, Isabel Camargo, Bartyra Indaiá, Guilherme Sias e Idílio Chirico. Na fileira da frente, a partir da esquerda: Moema Renart, Veronika Lebeff e Othon Bastos.

⁹⁰ *Jornal do Brasil* (RJ), 19/7/1955.

⁹¹ *Jornal Correio da Manhã* (RJ), 4/8/1955.

o quanto foi importante o J. P. Moreira da Fonseca, dos maiores poetas novos do Brasil, estreiar no Duse. Deu-nos prestígio intelectual, que é importantíssimo...”⁹²

O trabalho do autor recebeu comentários bastante positivos de maior parte da crítica, que reconheceu a união do seu esforço pela construção de uma estrutura dramática ao estilo poético, com destaque para diversos aspectos do seu texto. Gustavo Dória afirmou, por exemplo, que: “[...] seus diálogos são fluentes, de um grande equilíbrio, e não se perdem no vazio de imagens literárias, preocupadamente bem construídas [...]”⁹³ Por sua vez, escreveu o crítico J. Guimarães: “[...] é todavia na exposição clara da trama e no desenho firme dos personagens que vamos encontrar as virtudes que denunciam as possibilidades do autor [...]”⁹⁴ Por fim, comentou o crítico Mario Nunes: “[...] obra vasada [sic] em linguagem épica e sóbria que cria vigorosa, alta e profunda emoção.”⁹⁵



Cena do segundo ato de *Idomeneu*.⁹⁶ [Fotógrafo desconhecido]

⁹² Carta datilografada de Milão por Paschoal Calos Magno à diretora do Teatro Duse, Orlanda Carlos Magno, 7/1/1956.

⁹³ Jornal *O Globo* (RJ), 14/1/1956. In: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 78.

⁹⁴ Jornal *Correio da Manhã* (RJ), 22/12/1955. In: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 78.

⁹⁵ *Jornal do Brasil* (RJ), 20/12/1955. In: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 78.

⁹⁶ A partir da esquerda: Maria Melo, Lourdes Costa, Roberto Yago e Edson Guimarães.

Com o término das apresentações de *Idomeneu*, o festival só veria novamente um espetáculo — o último de seu panorama — quase um ano depois.

Temporada de 1956

Com *O romance de Joana, a linda pastora*, pelo Teatro do Estudante, encerraram-se as atividades do Festival do Autor Novo.

O romance de Joana, a linda pastora

Infelizmente, sobre esse último espetáculo pouco foi encontrado — nenhuma citação de jornal ou revista. Sabe-se apenas a sua ficha técnica, incluída no livro *Pequena história do Teatro Duse*. Nele ainda se encontra um registro do autor, o poeta Edmundo Lys, que, naturalmente, ficou bastante feliz com a transposição de seu poema para o palco.

Com o fim do Festival do Autor Novo, Paschoal havia cumprido sua função, na tentativa de apresentar a obra de novos autores nacionais. Assim como nos teatros-laboratórios da Inglaterra, o criador do Teatro Duse conseguiu inventar um espaço de reconhecido enfoque e dedicação ao assunto da dramaturgia. Não foi necessário um teatro de muitos lugares ou uma estrutura complexa, porque Paschoal Carlos Magno sabia das possibilidades de um espaço como aquele. E, mais ainda, sabia que, aliando seus esforços e seu prestígio, conseguiria formar, além de artistas, um público que, ao contrário do que se podia imaginar, estaria interessado em obras artísticas experimentais. O resultado do Festival do Autor Novo comprovaria essa perspectiva, que também pode ser vista nesta afirmação do crítico Jota Efegê: “São cento e poucos os espectadores e, excetuando-se a crítica especializada, que recebe os convites, os outros telefonam e se empenham para conseguir lugar. Sempre gente de pensamento: intelectuais, artistas e, sobretudo, muita gente moça, intoxicada de teatro.”⁹⁷

Em função dessa perspectiva, voltaremos nosso olhar para as atenções de Paschoal Carlos Magno na década de 1930, período em que, residindo na Inglaterra, pôde acompanhar de perto uma série de experiências artísticas condizentes com a prática laboratorial que exerceria em seu Teatro Duse duas décadas depois.

⁹⁷ *Jornal dos Sports* (RJ), 20/10/1954.

A Inglaterra e as referências para um teatro-laboratório

O Teatro Duse não foi uma empreitada inesperada de Paschoal Carlos Magno. O projeto rondava sua mente muito antes de sua inauguração, desde a época em que se ausentara do país, na década de 1930, passando pela ideia do Teatro da Juventude Brasileira e pela realização do Seminário de Arte Dramática, como foi visto. Concentremos nossas atenções agora na gênese do projeto, a fonte direta da qual seriam retiradas as referências para a invenção do primeiro teatro-laboratório do Brasil.

Entre 1933 e 1951, Paschoal Carlos Magno esteve dividido entre o Brasil e a Europa,⁹⁸ onde exerceu funções diplomáticas pelo Itamaraty, tendo a oportunidade de visitar diversos espaços culturais do velho continente. Logo nos primeiros anos de residência na Inglaterra, Paschoal já se deparou com importantes referências que iriam orientar a criação do seu teatro-laboratório. Nos boletins de números 15, 16 e 17 da Casa do Estudante do Brasil, publicados em 1938, encontramos trechos de um importante depoimento,⁹⁹ em que ele tenta resumir a diversidade de experiências teatrais na Inglaterra.

De acordo com Paschoal Carlos Magno, havia três modalidades de teatro: o “teatro ao ar livre”, formado por multidões de artistas representando em espaços abertos para outras multidões de espectadores; o “teatro diversão”, o mais popular, ligado a uma prática comercial; e o “teatro íntimo, para duzentos espectadores no máximo”, a mesma coisa que um “teatro de câmara”, em espaços alternativos e sem fins comerciais.

Para Paschoal, o artista inglês, necessitado da bilheteria, recorria ao teatro do puro entretenimento para sobreviver, mas para aquele artista interessado em uma prática “profundamente artística”,¹⁰⁰ ou mesmo de formação, despreocupado com um retorno financeiro, havia os “espaços alternativos”, e, com eles, o seu público. Eram diversas as formas de organização desses “teatros íntimos”, que ocorriam, geralmente, nos subúrbios de Londres e no interior da Inglaterra. Uma delas eram as “sociedades domingueiras de teatro”, espécie de clube,¹⁰¹ no qual os sócios contribuía periodicamente e tinham direito a uma quantidade específica de ingressos para assistir a um espetáculo diferente toda semana. As apresentações ocorriam sempre aos domingos,

⁹⁸ Trabalhou em consulados na Inglaterra, na Itália e na Grécia, de onde pôde realizar visitas a outros países do continente.

⁹⁹ Transcrito da conferência “Theatro na Inglaterra”, realizada em 10 de novembro, na Escola de Belas-Artes, no Rio de Janeiro.

¹⁰⁰ Palavras do próprio Paschoal Carlos Magno.

¹⁰¹ O Teatro Duse, a partir de 1953, também tentou experiência semelhante ao criar o Clube Teatro Duse.

quando os teatros ditos “comerciais” estavam fechados: “Atores e atrizes, fatigados de divertir milhares, representam então, por noite, somente peças de grande intensidade dramática, que não teriam, lá fora, de maneira alguma, êxitos financeiros. Lançam-se ali autores e atores jovens.”¹⁰²

Essa distinção entre o teatro “comercial” e o teatro “profundamente artístico” seria fundamental. Procurando não aplicar juízo de valor às duas práticas, Paschoal Carlos Magno referia-se essencialmente às demandas. Havia o desejo não somente dos artistas, mas de grupos de espectadores interessados em buscar novas experiências, diferentes daquelas comprometidas com o riso e o choro abundante. E embora à primeira vista esse público parecesse menos numeroso do que o “grande público” do teatro tradicional, representava, na verdade, a maior parte da população inglesa interessada em teatro. A diferença era que o público “alternativo” estava espalhado dentro das diversas modalidades de um teatro “periférico”, ao passo que o “grande público” concentrava-se nos costumeiros espaços comerciais dos grandes centros urbanos. Veremos, a seguir, algumas especificidades dessa prática teatral não comercial.

As companhias adeptas à prática do “teatro íntimo” se organizavam da maneira que lhes fosse possível se manter, posto que não dialogavam com as massas e tinham uma relação financeira instável. Por isso, encontramos algumas diferenças entre elas. Os “repertory theatres”, ou companhias estáveis de repertório, eram companhias amadoras que sediavam teatros de diferentes condições — muitas vezes improvisados —, geralmente em cidades provincianas, onde apresentavam peças não comerciais a preços populares. Funcionavam, muitas vezes, como teatro-escola para atores. Não havia estrelato, mas um conjunto de artistas. As peças mudavam semanalmente. Dali saíram grandes nomes do teatro inglês, como Laurence Olivier e John Gielgud, que, posteriormente, para ajudar a manter o espaço em que se formaram, realizavam sessões sem cobrar salário, atraindo multidões até da própria capital. Nesse caso, não eram necessariamente espaços pequenos.

As próprias companhias profissionais muitas vezes precisavam do teatro desses grupos alternativos para amadurecer e testar suas produções.¹⁰³ Quase nunca estreavam diretamente em Londres. Havia um circuito a ser percorrido pelo interior, onde os espetáculos eram apresentados para um público alheio às exigências dos grandes

¹⁰² *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, nº 15, p. 9.

¹⁰³ Momento inicial da trajetória de um espetáculo, em que ainda era usado o ponto, auxiliando os atores no texto. Depois dessa fase de experimentação e ajustes, a peça estava pronta para estrear em Londres.

centros urbanos. Existia, assim, uma via de mão dupla: dos pequenos espaços saíam promissores autores, diretores e atores, e grandes produções da capital faziam curtas temporadas de experimentação nesses teatros.

Havia ainda, espalhados por toda a Inglaterra, os “little theatres”, ou pequenos teatros. Esse movimento, que acontecia bem longe da capital, atendia ao público que não podia viajar para ver as grandes produções londrinas, que também não podiam excursionar para tão longe. Um teatro feito por grupos amadores de pessoas locais para um público local, organizado nos mais diferentes espaços: no fundo de igrejas, lojas, salões de sobrados, na parte de cima de armazéns. Segundo Paschoal Carlos Magno, esses grupos não tinham o objetivo de reformar o teatro inglês, mas eram valiosos espaços “interessados em representar peças, outros interessados no estudo da prática do drama. Laboratórios de pesquisa. Oficinas de artes cênicas”.

“Teatro íntimo”, “teatros de câmara”, “sociedades domingueiras de teatro”, “teatros de repertório”, “pequenos teatros” etc. Todos esses espaços “alternativos” representavam a maioria da prática teatral na Inglaterra, e se diferenciavam por dialogar com públicos específicos. Poderiam servir como teatro-escola, para exercício dos novos artistas em formação; como espaço para a encenação de novos textos; como local de experimentação de companhias profissionais; ou como prática local de grupos amadores. Espaços que eram úteis tanto para jovens quanto para experientes artistas, que tinham a oportunidade de aprimorar seu trabalho, de colaborar para a produção de novas dramaturgias, e de contemplar os espectadores longe das áreas de maior produção cultural. Assim, havia os teatros como o *Mercury Theatre*, a *Unnamed Society* e o *The Old Vic*. Ainda segundo o depoimento de Paschoal Carlos Magno, o teatro não comercial inglês — sob influência do Teatro de Arte de Moscou — trabalhava no sentido oposto ao das companhias estelares, em que as produções estavam submetidas aos desejos e aos caprichos de uma única celebridade, disposta a mostrar seus maneirismos ao público: “Um automatismo, à maneira de Sarah Bernhardt, é condenado.” O coletivo e o respeito deveriam dominar. Também esse teatro buscava um outro modo de interpretação, mais próximo da personagem do que da personalidade e carisma do artista. Assim, a Inglaterra mostrava a Paschoal as condições para que diversas formas de teatro coexistissem e todo o público fosse contemplado.

Sabemos que no Brasil do início do século XX a prática teatral era quase inteiramente interessada em retorno financeiro. Paschoal Carlos Magno, no entanto, desde a infância, teve contato com caminhos diferentes da arte: se por um lado sua

casa tinha sempre a visita de um ou outro artista, à procura de seu pai (alfaiate e grande apreciador do teatro), também logo cedo sua família o estimulou a escrever. Já aos 12 anos, Paschoal escreveu um livro de poesias (*Templos*), prefaciado pelo conde Afonso Celso. Aos vinte anos, participou como ator do Grupo Caverna Mágica, de Renato Vianna,¹⁰⁴ uma das poucas exceções da prática comercial do teatro da época. Daí pra frente, traçou uma carreira ligada à escrita, seja como poeta, dramaturgo, romancista, crítico de teatro ou orador, e como líder de iniciativas estudantis e de formação cultural e artística no país — como foi visto no primeiro capítulo. Assim, ao partir para a Inglaterra em 1933, Paschoal enxergava com bastante propriedade as duas práticas exercidas nos espaços de representação europeus.

Ao voltar para o país, em 1937, a partir da sua percepção do fazer teatral fora e dentro do Brasil, Paschoal definiu alguns aspectos da construção de seu ideal de transformação do teatro brasileiro, que estava ligado a modos de organização de espaços artísticos e à experimentação de um novo teatro por meio do novo autor. Paschoal Carlos Magno, ainda no *Boletim da Casa do Estudante do Brasil* de nº 15, afirma: “Ontem o público ia ao teatro por causa, principalmente, dos atores. Hoje, a atração maior é o autor.”

As ideias e os referenciais para a elaboração de uma nova prática estavam expostos. Curiosamente, Paschoal só iria construir o seu teatro de câmara ou teatro experimental quinze anos depois. Havia, no caminho, um “bom empecilho”: Shakespeare. O Teatro do Estudante do Brasil, se por um lado não foi exatamente um espaço físico de experimentação, por outro, preservou a ideia de transformação das práticas teatrais por meio de um autor (praticamente desconhecido nos palcos brasileiros) sob uma forma de organização inteiramente diletante, sem nenhum compromisso comercial. Até 1952, Paschoal levou não somente ao Rio de Janeiro e a São Paulo, mas a diversas capitais do Norte e do Nordeste do país, inúmeras representações de Shakespeare, depois de Sófocles, Eurípedes, Ibsen, Gil Vicente, entre outros autores da dramaturgia universal. Passada essa fase, seria criado, finalmente, o seu Teatro Duse.

Paschoal Carlos Magno deixou claro, em entrevistas aos jornais da época,¹⁰⁵ as várias referências que o auxiliaram e o inspiraram na construção da ideologia e da organização de seu pequeno teatro em Santa Teresa. Alguns dos espaços mais citados são:

¹⁰⁴ A peça era *Abat-jour*, dirigida pelo próprio Renato Vianna, no Teatro Cassino. A estreia da peça se deu em 13 de janeiro, e a temporada encerrou-se no dia 24 desse mês.

¹⁰⁵ Ver o jornal *Folha da Tarde*, Porto Alegre (RS), 14/3/1953. Entrevista a Telmo Ferrari. Ver também o jornal *A Gazeta*, Florianópolis (SC), 16/8/1952. Este último artigo está transcrito no anexo 7.

The Unnamed Society ou *Sociedade Sem Nome*. Foi um grupo originário da Universidade de Manchester, na Inglaterra, liderado pelo autor Francis Sladen-Smith durante as décadas de 1920 e de 1930. O grupo costumava se apresentar em uma pequena sala de 120 lugares, no terceiro andar de um armazém, e era considerado um dos principais grupos amadores da cidade — com prestígio em toda a Inglaterra. De acordo com a pesquisadora Anne I. Miller, em seu livro *The Independent Theatre in Europe, 1887 to the Present*, Sladen-Smith “direciona o estudo dos métodos de produção, palco e iluminação, e estimula e treina jovens escritores”.¹⁰⁶ Tal descrição parece corresponder à proposta do Duse de formação de novos técnicos e artistas — e principalmente de novos dramaturgos. Também nesse teatro, de entrada gratuita, eram realizadas coletas de dinheiro durante os intervalos, como nas igrejas — ideia que Paschoal copiou abertamente.

The Mercury Theatre. Este teatro foi criado por Ashley Dukes e sua esposa, a bailarina russa Marie Rambert, em Londres, em 1933. De acordo com o *Oxford companion for the theatre*,¹⁰⁷ de 1951, “é um teatro pequeno, porém bem equipado, que tem produzido algumas excelentes peças, frequentemente consideradas não comerciais”.¹⁰⁸ De acordo com o próprio Paschoal Carlos Magno, o “theatrinho dos poetas”, como era conhecido, seria um bom exemplo de “teatro de câmara”: “Arma-do em um fundo de igreja, com uma plateia de setenta lugares. Repertório: [Henri-René] Lenormand, [François de] Curel, [William Butler] Yeats, [Walter] De la Mare. Teatro lindo. Sem finalidade econômica. Arte valendo como força idealista.”¹⁰⁹

The Old Vic. Localizado na periferia londrina, tratava-se de um imenso e antigo teatro, que vendia ingressos a preços populares. Apesar de não se tratar de um espaço de dimensões reduzidas, lá se apresentavam alunos de teatro, e também eram montados espetáculos de atores célebres da época, que trabalhavam sem ganhar salário, interessados em ajudar a manter o teatro, cujas despesas eram enormes.

Théâtre des Noctambules. Pequeno teatro parisiense que ficou famoso em 1950 pela primeira encenação de *A cantora careca*, de Eugène Ionesco. Mesmo não sendo um espaço inglês, Paschoal se referia a ele com constância nos materiais

¹⁰⁶ “Directs the study of methods of production, staging, and lightining, and encourages and trains younger writers” (tradução livre).

¹⁰⁷ Livro que faz parte do Acervo *Paschoal Carlos Magno*.

¹⁰⁸ “It is a small but well-equipped theatre wich has produced some excellent plays, often considered ‘non commercial’” (tradução livre).

¹⁰⁹ *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, nº 15, p. 9.

de divulgação das peças do Duse, tentando incorporar experiências também de outros países.

Paschoal ainda se inspiraria, como não poderia deixar de ser, nas experiências das grandes figuras do teatro mundial da época — artistas que consolidaram, no mundo inteiro, importantes pesquisas em busca de um teatro único, menos ligado aos comprometimentos comerciais da estrutura regular de entretenimento, como Konstantin Stanislávski, Eugene O'Neill, André Antoine, Peter Brook, Ludmila Pitoeff, entre outros, como mostra sua coluna no jornal *Correio da Manhã* de 14 de agosto de 1952, sobre a estreia de *João sem terra*:

Que mal há em ser o José Maria Monteiro um novato, um principiante, como diretor? Não estamos diante de um teatro experimental, de um laboratório onde se tornarão intérpretes, autores e diretores? Tinha menos de 20 anos Peter Brook quando se tornou um dos mais famosos diretores da Inglaterra. Como começou? Do mesmo jeito que o sr. José Maria Monteiro: durante a guerra, com um grupo de amigos, ajudou o pequeno palco de uma escola dramática em Kensington, em um dos arrabaldes de Londres. [...] Interessou a crítica. Espetáculos desse gênero experimental são, em outros países, especialmente visitados por atores famosos, empresários, diretores de elencos, à caça de gente nova, de talentos inéditos. John Gielgud, o maior dos atores britânicos, foi ver a peça de Cocteau. Entusiasmou-se com a direção. Soube depois das dificuldades financeiras do grupo. Resolveu financiar-lhes os gastos e, dessa maneira, Peter Brook continuou a expandir-se e desenvolver-se. Antoine era um jovem empregado da companhia de gás de Paris, quando começou, num porão úmido e melancólico, a revolução, particularmente no que se referia a *mise-en-scène*, do que depois se tornaria o seu internacionalmente famoso Theatre Libre. Tanto esse como outros diretores tinham que começar, abrir caminho. Para isso foi criado o Teatro Duse. [...]¹¹⁰

O Duse não seguiu uma linha estética propriamente dita. Cada espetáculo era direcionado de acordo com a proposta de seus diretores, e o diálogo com os autores — na

¹¹⁰ CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno. Crítica teatral e outras histórias*, p. 169 - 170.

maioria das vezes presentes durante os processos de montagem. Mas pode-se dizer que, de alguma maneira, havia uma inclinação realista na interpretação dos atores, influência do trabalho de Stanislávski no mundo, cada vez mais difundido no Brasil e colocado como uma das plataformas do novo teatro moderno. Destaca-se ainda a presença da russa Nina Ranewsky,¹¹¹ discípula de Stanislávski, que atuou como diretora e professora no Teatro Duse.

A partir dessas referências, podemos relacionar alguns pontos úteis na tentativa de esclarecer a utilização do termo “teatro-laboratório”, mencionado exaustivamente por Paschoal Carlos Magno — termo que só viria a se popularizar após a publicação do livro homônimo do polonês Gerzy Grotowsky, no final da década de 1950. A satisfação de Paschoal em 1952 com a criação do Teatro Duse no Brasil baseava-se, sob a perspectiva desta pesquisa, no seguinte conjunto de características:

- Um teatro de dimensões reduzidas, com palco pequeno e capacidade para cerca de cem pessoas, criado dentro das possibilidades de seu idealizador (no caso do Duse, dentro da estrutura da própria casa de Paschoal Carlos Magno).
- Espaço sem fins lucrativos, não financiado regularmente por iniciativas públicas ou privadas. Seu sustento era provido pelo seu próprio criador e por campanhas e doações.
- Espaço de amparo ao artista em formação e sem condições financeiras. A coleta durante o intervalo dos espetáculos sustentava a cantina e ajudava nas despesas de jovens que frequentavam e dormiam esporadicamente no teatro.
- Local de revelação e estímulo de novos autores e novas dramaturgias: com ênfase no autor nacional e nos textos ditos não comerciais, que, fora daquele espaço, pouca chance teriam de serem encenados.
- Espaço de formação de novos artistas e técnicos, de dentro e de fora da cena: atores, diretores, figurinistas, maquinistas, cenógrafos etc.
- Espaço de experimentação de linguagens.
- Movimento de iniciativa amadora, composto, em sua maioria, por jovens.
- Teatro localizado fora dos centros culturais do Rio de Janeiro, em um bairro marginal da cidade.

¹¹¹ No Acervo *Paschoal Carlos Magno* foi encontrado um release, datilografado, do espetáculo *Frankel*, em que constam algumas poucas informações sobre essa importante figura do Teatro Duse. Em um trecho do documento, de autoria desconhecida, está descrito um pouco do método realista, o qual o autor afirmava que a diretora seguia: “Primeiro a leitura da peça em volta da mesa; depois, a descoberta da inflexão por parte dos atores; a marcação só após a integração perfeita do intérprete com a personagem que vai viver.”

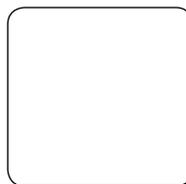
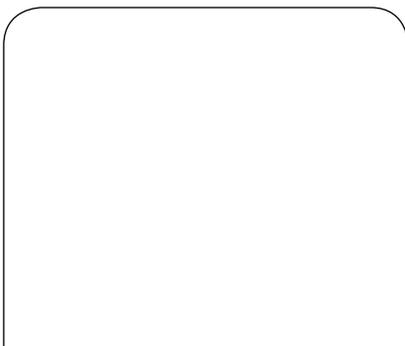
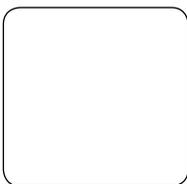
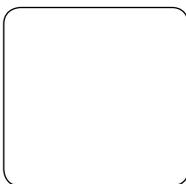
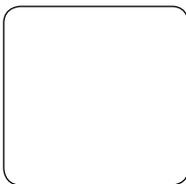
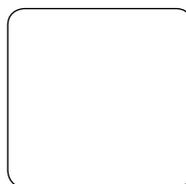
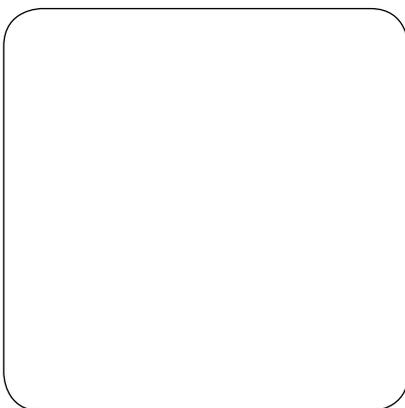
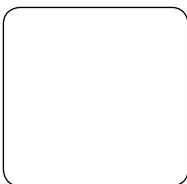
- Vitrine de novos artistas para o mercado profissional.
- Palco de apresentações multiculturais: teatro, dança, exposições, poesia, concertos etc.
- Iniciativa que possibilitava o acesso à cultura à sociedade em geral por meio das apresentações gratuitas de seus espetáculos e de suas atividades.
- Espaço de diálogo entre artistas nacionais e estrangeiros: o Duse era parada obrigatória de grupos e personalidades artísticas que visitavam o Rio de Janeiro.
- Espaço de intercâmbio, aberto a representações de outros grupos experimentais do Rio de Janeiro e de outras cidades.
- Espaço de formação de plateia pela realização gratuita de espetáculos inéditos.

Por esse conjunto e pela escassez, até aquele período, de espaços com características semelhantes (e aqui frisamos novamente não se tratar apenas de uma escola de teatro), é possível dar crédito ao título cedido pela imprensa da época e, naturalmente, pelo próprio Paschoal Carlos Magno, ao nosso objeto de pesquisa: o Teatro Duse — primeiro teatro-laboratório do Brasil.



CAPÍTULO 4

O Duse fecha
suas portas



Depois eu aprendi uma coisa: a gente não aprende teatro apenas com teoria e filosofia. A gente aprende teatro na convivência cotidiana.

B. de Paiva¹

O fim da era de ouro

Como foi dito no início deste livro, não foi tarefa das mais fáceis equilibrar a necessidade de impor um pensamento crítico ao desejo de contribuir com o resgate de uma das figuras mais importantes do moderno teatro nacional. Nesse sentido, foram deixadas para as conclusões finais deste trabalho algumas reflexões sobre uma série de documentos pessoais encontrados no Acervo *Paschoal Carlos Magno* e que compõem, em nossa perspectiva, talvez o material de maior relevância sobre o Teatro Duse. Trata-se de algumas dezenas de cartas trocadas entre Paschoal Carlos Magno e suas irmãs, entre 1955 e 1956 — período em que o fundador do Duse havia sido transferido para a Itália. De todo o material, uma correspondência salta aos olhos. É uma carta datilografada, sem data (mas pertencente a esse período) e sem assinatura. Tais medidas reforçariam o termo “confidencial” escrito na lateral de uma das páginas da correspondência.²

Como figura social altamente preocupada com sua memória, não era de se estranhar que Paschoal Carlos Magno tomasse tais medidas. Acontece que o documento sobreviveu até os tempos atuais e foi parar junto ao que viria se tornar seu futuro acervo pessoal — aqui lembramos das interferências de sua irmã, Orlanda, na organização desse material.

Nesse documento específico, encontramos, como poucas vezes, um discurso muito pessoal ao mesmo tempo muito despreocupado com a autopromoção costumeira de seus artigos, entrevistas e correspondência — que quase sempre pediam algum auxílio ou incentivavam algum jovem artista. Nessa carta (ver anexo 2), percebe-se um homem pouco comedido, mas extremamente perturbado com os excessos de “improvisações” do Duse, receoso pelo aumento da popularidade de outros espaços de formação e já cansado de realizar, na própria casa, uma empreitada tão exaustiva, evidenciando também o desgaste da relação com suas irmãs — o núcleo administrativo do Duse. Tudo isso, aliado, naturalmente, às dificuldades financeiri-

¹ Em entrevista concedida ao autor em abril de 2009.

² O documento inclui ainda numeração de página e correções feitas à mão. Foi encontrado junto a uma grande quantidade de correspondências entre Paschoal Carlos Magno e suas irmãs, durante o ano de 1956, quando ele esteve a serviço do Itamaraty, em Milão, e, portanto, ausente do Duse.

ras, resultaria no fechamento do Teatro Duse: primeiramente, no final de 1956, na condição de edifício teatral; depois, em 1958, na condição de movimento amador.³

Desde a partida de Paschoal Carlos Magno do Rio de Janeiro, em março de 1955, as coisas pareciam não estar bem para ele. A começar pelo fato de que o Teatro Duse não havia recebido ainda uma subvenção prometida pela Câmara dos Vereadores do Distrito Federal desde o ano anterior,⁴ o que acabou resultando, na época, na realização de uma campanha de donativos em prol do teatro-laboratório, divulgada durante o período de apresentações do espetáculo *Tropeiros*, no Festival do Autor Novo. Além disso, Paschoal, como sempre afirmava, nunca encontrou lugar melhor no mundo do que o próprio Rio de Janeiro. De modo que, mais do que nunca, com 50 anos de idade, Paschoal Carlos Magno parecia lamentar seu “exílio” em Milão, onde concentrava quase todo o seu tempo em suas funções como secretário do consulado brasileiro. E ainda: como dar prosseguimento ao sucesso de sua mais recente empreitada, o Teatro Duse (que tão bem tinha caminhado ao seu lado), do outro hemisfério do planeta, deixando sua direção nas mãos de uma pessoa em que acreditava mais pelo fato de ser sua irmã do que por seus méritos de liderança?

Em uma carta de Paschoal Carlos Magno à Orlanda Carlos Magno, datada de 30 de dezembro de 1955, ele revela seu estado de espírito naquele fim de ano:

Se o governo não me chamar em fins de janeiro, passarei minhas férias aí em maio e decidirei então a minha vida, que nada tem mais a ver com Duse, teatro, ideal, que tudo isso pode ir à... Esta viagem foi meu canto de cisne. Despedi-me. Agora é me preparar para a grande viagem sem volta que não demora... Mal chegar em maio passarei tudo que é meu para vocês. Não quero nada para mim. Nada, ouviu? Estou farto de mim, farto de todos, farto da minha vida... Dia a dia perco meu entusiasmo. [...] Eu serei perfeitamente feliz se vocês quiserem ficar com a casa de Santa Teresa e o Duse. Porque quero deles me libertar, como um pesadelo.⁵

³ Aqui há uma tentativa de evidenciar o Teatro Duse não somente como um espaço arquitetônico, mas também como um movimento, equivalente ao novo Teatro do Estudante. Enquanto o prédio encerrou suas atividades em 1956, o grupo continuou com suas aulas em 1958 e foi um dos representantes cariocas no I Festival Nacional de Teatros de Estudante, no Recife. Após esse evento, encerrava-se a fase áurea do Duse, que voltaria a abrir, brevemente, em 1973 e 1975.

⁴ Essa informação consta em algumas cartas da intensa correspondência entre Paschoal Carlos Magno e Orlanda Carlos Magno. Não foi possível descobrir se o Duse chegou a receber qualquer quantia da Câmara dos Vereadores.

⁵ Documento datilografado e assinado.

O tal “canto de cisne” a que Paschoal Carlos Magno se referia foi a excursão promovida por ele para levar alunos do Duse e de outros lugares à Europa, onde permaneceram durante quase três meses. Em diversas cartas, Paschoal demonstrou seu cansaço com a empreitada e sua desilusão com a postura de alguns integrantes. De forma que, mesmo que ele não tenha fechado o teatro, ao retornar ao Rio de Janeiro, no meio do ano de 1956, estavam claros os sinais de pleno desgaste.

Uma vez que chegamos aqui neste ponto, é necessário reconhecer que não foram apenas as frustrações e desesperanças de Paschoal as maiores responsáveis pelo fechamento do Duse. Existe uma série de condições, mesmo em seu projeto, que contribuiu para o seu curtíssimo período de existência. E é justamente retomando o referido documento “confidencial” que iremos perceber com clareza esse ponto de vista.

Em pelo menos quatro oportunidades, Paschoal Carlos Magno recorreu ao termo “improvisação” para se referir aos modos de organização ou administração do Duse, como se pode ver no seguinte trecho:

Portanto a Escola do Duse só poderá funcionar quando tivermos os nomes de todos os professores corretamente no papel. A direção deverá trocar correspondência com cada um deles, fixando horários, pagamento, e deles receber uma resposta, escrita, para evitar deserções, confusões etc., pois *não podemos mais improvisar*.⁶

Não entrando na discussão sobre méritos e resultados artísticos, mas sim sobre processos, é preciso recorrer agora ao campo da consciência coletiva e resgatar uma das características de Paschoal Carlos Magno que mais são associadas ao seu nome: a capacidade de gerir, mal, um número enorme de atividades ao mesmo tempo. Nesse sentido, é claro que um projeto sediado na sua casa, de administração familiar e sem a entrada de recursos regulares — em se tratando de um homem multitarefado — não poderia apontar para um futuro muito duradouro. Só para citar algumas das funções de Paschoal durante o período de 1952 a 1955: vereador e primeiro-secretário da Câmara do Distrito Federal; crítico teatral do jornal *Correio da Manhã*; líder, palestrante e divulgador do movimento estudantil; diretor de algumas peças no Duse; integrante de comissões julgadoras de prêmios de teatro; presidente, padrinho ou membro de uma série de instituições e organizações assistenciais ou culturais; promotor de inúmeros eventos, recepções e atividades culturais esporádicas; autor de teatro; funcionário do Itamaraty etc.

⁶ Página 3 do documento. O grifo é do próprio Paschoal Carlos Magno.

Como dar conta de tantas atividades e, ao mesmo tempo, de dezenas de alunos? Sem falar nos que batiam à sua porta todos os dias. Agravando a situação, também não havia muitas lideranças à frente do Duse além dele, de suas irmãs e de alguns colaboradores. Tudo isso gerou na estrutura do Teatro Duse e de sua Escola de Arte Dramática uma série de posturas e expedientes que, a nosso ver, são os principais responsáveis pela substituição prática do verbo “formar” pelo verbo “revelar”: a falta de um programa regular de ensino; a falta de um projeto de continuidade de trabalho; e a falta de uma política administrativa profissional. Tudo isso, no entanto — e aí é que se encontra um dos grandes méritos do Duse —, tentava ser suprido na base de muita boa vontade, idealismo e amor a uma causa, que Paschoal Carlos Magno sabia mais do que ninguém incutir em todos, inclusive em suas irmãs — que nunca deixaram de ser as figuras mais dedicadas daquele espaço.

O problema é que as energias propagadas pelo entusiasmo, se não forem renovadas a cada dia, esmorecem ao primeiro sinal de uma proposta mais “sedutora”. E aqui, agora, está se falando da “concorrência”, ou seja, das outras escolas de teatro do Rio de Janeiro, que apesar de ter pouca relação com a maioria das propostas do Duse — revelação de autores, construção de uma identidade cultural nacional, formação de caráter de um artista, medidas de assistencialismo —, tinham outros poderes de persuasão, como revelou Paschoal Carlos Magno, na carta “confidencial”:

Defrontamos no momento com a poderosa escola mantida pela Fundação Brasileira de Teatro, dirigida por Dulcina, que dispõe, segundo posso acompanhar da distância e da leitura dos jornais, de amplos recursos e de um pessoal técnico do melhor que possuímos.

Existem também a Escola Dramática Martins Pena, mantida pela prefeitura, e o Conservatório Nacional de Teatro, do SNT, ambos também com bolsa cheia, professores regamente pagos pelos cofres públicos. [...]

É preciso manter o nível alto, idealístico, do Duse. Parece que perdemos terreno (Isto é confidencial. Só se fala em “Tablado”, naturalmente pela escolha de suas peças, pela qualidade de seus espetáculos, pelo prestígio de Maria Clara Machado, filha do grande Aníbal Machado, à frente do grupo, que conta com tantos ex-elementos nossos. Mas isso não tem importância.

Aos poucos, e por diversos fatores, Paschoal Carlos Magno viu algumas figuras importantes do seu corpo docente se retirando para outras instituições mais sólidas:

Fora dessas aulas, *que deverão ser naturalmente pagas*, pois só trabalha de graça quem é cretino ou milionário, e no mundo não há mais lugar para amadores nem mesmo em futebol, haverá também, depois de três meses de preparação, o aproveitamento dos alunos nas peças a serem apresentadas no Duse.

Ora, a não realizar um programa desses, como é que o Duse poderá sobreviver com a concorrência existente?

Para entender melhor a situação do Teatro Duse em relação às outras escolas de teatro da Capital Federal, é necessário recorrer a um breve panorama dessas instituições.

As escolas de teatro no Rio de Janeiro

No início da década de 1950, quatro escolas de artes dramáticas estavam em funcionamento além do Duse:

Martins Pena – considerada a mais antiga escola de teatro da América Latina em atividade, a Escola de Teatro Martins Pena⁷ foi fundada em 1908, tendo como seu primeiro diretor Coelho Neto. Somente em 1950 foi abrigada no espaço em que hoje está instalada, na rua Vinte de Abril, no Centro do Rio de Janeiro. De lá, saíram também importantes nomes do teatro brasileiro, como Tereza Raquel, que logo depois se transferiu para o Duse.

O Tablado – em 1951, surgiu, ainda na condição de grupo amador, O Tablado, liderado por Maria Clara Machado, Aníbal Machado e Martins Gonçalves. Durante a década de 1950, o espaço “mantém um repertório eclético e uma qualidade de encenação que atrai o público e o torna o grupo respeitado pela crítica”,⁸ montando diversos espetáculos, tanto para o público adulto quanto para o infantil. Paralelamente, era revelada a obra dramaturgica de Maria Clara Machado, que, apesar da insistência de alguns artistas, decidiu manter o caráter não profissional do espaço, que só viria a se transformar em escola de teatro no início da década de 1960. No entanto, pelo prestígio dos diretores que eram convidados para as montagens e pelos testes que eram realizados para completar os elencos, não só formados pelo núcleo

⁷ Nome que recebeu somente em 1953. Também foi conhecida como Escola Dramática Municipal e Escola Dramática Coelho Neto. Atualmente chama-se Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena.

⁸ Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Seção “Cias e grupos”; verbete “O Tablado”. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>.

fundador,⁹ O Tablado acabou chamando a atenção inclusive de antigos elementos do Teatro do Estudante,¹⁰ sendo um concorrente direto do Teatro Duse.

Conservatório Nacional de Teatro – inaugurado em 1953, originou-se do Curso Prático de Teatro do SNT, criado em 1939. Dezesesseis anos mais tarde, o conservatório foi transferido para as dependências da Federação das Escolas Federais Isoladas no Estado da Guanabara (Fefieg), para, em 1979, se transformar, definitivamente, na atual Escola de Teatro da UniRio. Do conservatório saíram para o Duse artistas como Glauce Rocha e José Maria Monteiro.

Fundação Brasileira de Teatro – criada em 1955, no início da crise do Teatro Duse, pela atriz Dulcina de Moraes. Com sede própria, no Centro do Rio de Janeiro, o espaço tinha uma estrutura de prestígio para atender aos alunos de sua Academia de Teatro e de seus cursos avulsos. Seu corpo docente era composto por professores como Ziembinski, Adolfo Celi, Gianni Ratto, Henriette Morineau, Sadi Cabral, Maria Clara Machado, Joracy Camargo, Adacto Filho, Cecília Meireles, Junito de Souza Brandão e Sérgio Viotti.

Com cinco grandes espaços de formação trabalhando simultaneamente — estamos falando da década de 1950 —, é claro que entrar para uma escola específica era, antes de tudo, uma escolha.

Para se ter uma ideia dessa situação de “concorrência” entre as escolas, ao verificar um programa sobre o Curso Intensivo de Teatro promovido pela Fundação Brasileira de Teatro, datado de 1957¹¹ — justamente o ano em que a Escola de Arte Dramática do Teatro Duse esteve com suas portas fechadas —, encontramos na lista do corpo docente os seguintes nomes: Dulcina de Moraes, Henriette Morineau, Lília Nunes, Junito de Souza Brandão e José Paulo Moreira da Fonseca. Com exceção de Dulcina, a dona da escola, todos os outros elementos passaram pelo Duse e fizeram parte, em algum momento, dos planos da Escola de Arte Dramática. O próprio J. P. Moreira da Fonseca, como foi visto,

⁹ De acordo com a “Ata da Reunião Preparatória de Fundação”, o núcleo original de O Tablado era composto por: Aníbal Monteiro Machado, Maria Clara Machado, Eros Martim Gonçalves, Stélio Emanuel de Alencar Roxo, Edelvira Fernandes, Carmem Sylvia Murgel, Eddy Cintra de Rezende, Oswaldo Neiva, Carlos Augusto Alves dos Santos, Marília Macedo, Jorge Leão Teixeira, Antonio Gomes Filho, Dea Fernandes, João Augusto de Azevedo Filho, João Sérgio Marinho Nunes e Isabel Bicalho. Cf. <<http://www.otablado.com.br>>. Acessado em: maio 2009.

¹⁰ Até 1956, alguns espetáculos de O Tablado que tiveram participação de elementos do Duse: *Nossa Cidade*, 1954 (Beatriz Veiga); *A história de Tobias e de Sara*, 1955 (Beatriz Veiga, Nelson Mariani, Osvaldo Loureiro); *Tio Vânia*, 1955 (Beatriz Veiga, Nelson Mariani); e *O chapuzinho vermelho*, 1956 (Maria Pompeu).

¹¹ Programa do I Festival Nacional de Amadores Nacionais.

foi um dos autores revelados pelo Festival do Autor Novo. O intercâmbio de instituições entre os artistas — tanto alunos quanto professores — era inevitável.

Além de tudo isso, tinha o tão difundido problema financeiro, do qual ainda não falamos o suficiente. Isso porque a questão se agravava ainda mais, visto que Paschoal Carlos Magno, como um já citado gerenciador simultâneo de empreendimentos, encontrava certas dificuldades em uma prática peculiar de administração: dinheiro pessoal e dinheiro dos empreendimentos eram a mesma coisa. Um ajudava a cobrir o outro. E por mais que Paschoal ganhasse muito bem como diplomata ou como vereador, ele era responsável pelo sustento ou pela “ajuda” a um tanto de familiares e estudantes desfavorecidos. Somase a isso o fato de que nunca se encontrou, entre suas qualidades, o controle do dinheiro, ou seja: Paschoal estava sempre devendo ou emprestando alguma soma a alguém.

A contribuição de Paschoal e de seu pequeno teatro

Após acompanharmos a longa trajetória ideológica de um entusiasta (primeiro capítulo), todo um movimento de fascinação criado em torno de um teatro em Santa Teresa (segundo capítulo), e após toda a leitura de uma grande quantidade de críticas sobre os espetáculos e sobre a iniciativa do Teatro Duse (terceiro capítulo), é impossível não reconhecer que havia alguma merecida qualidade nos trabalhos, que, de fato, com razão chamaram tanta atenção na época.

Uma das maiores provas disso é o número de artistas — citados durante todo livro — que saíram do Duse rumo ao profissionalismo, e que até hoje têm reconhecimento, de público e de crítica. E como se não bastasse, ainda há a participação do teatro dentro de um importante movimento de modernização, como afirmou o próprio Brutus Pedreira, um dos fundadores do grupo Os Comediantes e um dos artistas mais atuantes desse processo:

A fundação do Teatro Duse foi-me, de início, extremamente simpática, e essa simpatia mais se acentuou a primeira vez que entrei no teatrinho da rua Hermenegildo de Barros. Já tive ocasião de dizer que considero o seu nascimento o fato mais importante do amadorismo teatral entre nós, por duas razões principais: dotar o Teatro do Estudante com um palco próprio, dando-lhe maior estabilidade, e incentivar o aparecimento de novos autores, em seu indispensável e difícil primeiro encontro com o público.¹²

¹² Revista *Manchete* (RJ), 15/11/1952.

Ressaltamos aqui, também, que somente uma parcela das atividades do teatro-laboratório foi enfocada neste livro, deixando para um estudo posterior uma série de eventos, dos quais tomaremos um, neste momento, a título de provocação. Trata-se do espetáculo *Hécuba*, apresentado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Para falar sobre uma das histórias peculiares desse evento, selecionamos um trecho de um depoimento do ator Othon Bastos, ex-aluno do Teatro Duse:

No elenco, eram umas oitenta pessoas, e numa matinê, o teatro lotado, a atriz que fazia a Hécuba, Miriam Carmem, ficou afônica e não pôde fazer o papel. Paschoal ficou em pânico. O que fazer? Jaime Costa, que estava em São Paulo e tinha ido prestigiar o espetáculo, subiu ao palco e falou para o público o que estava acontecendo. Pediu a compreensão dos espectadores e sugeriu que o Sérgio Cardoso fizesse o papel da Hécuba lendo o texto enquanto a Miriam Carmem fazia os movimentos em cena, a mímica. O público aceitou de bom grado o pedido do Jaime Costa: o Sérgio Cardoso fez a leitura das falas de Hécuba e foi um grande sucesso.¹³

Infelizmente, relatos de episódios como este não chegaram com o devido impacto às atuais gerações, e várias outras histórias e conflitos ainda permanecem dispersos no imaginário de seus artistas ou escondidos dentro dos 25 mil documentos disponíveis no Acervo *Paschoal Carlos Magno*. Trata-se da memória do teatro moderno brasileiro e de um modo de produção apoiado no diletantismo e em um desejo de realização constante, tanto por parte de artistas em início de carreira quanto de artistas profissionais. E, assim, voltamos a uma discussão inicial deste livro: se por um lado a história do nosso teatro não conseguiu registrar com profundidade os anos de intensa e rica movimentação desse espaço — que foi o primeiro do Brasil no gênero —, por outro, resta a certeza de que o Duse foi um extraordinário movimento de estímulo à dramaturgia nacional, como afirmou Antônio Callado, um dos autores revelados no teatro:

A passagem pelo Duse foi, de um modo geral, muito importante para todos nós, os dramaturgos jovens que surgiram. Isso exatamente por dar à gente a noção de teatro não como uma espécie de atividade intelectual de um solitário diante de sua máquina de escrever, como é o caso do romancista, onde a solidão é um elemento inseparável da produção. No Duse, descobrimos

¹³ In: KHOURY, Simon. *Atrás da máscara*, p. 83.

que isso, quanto ao dramaturgo, não acontecia. No teatro, o mais importante é o trabalho de equipe, a produção em permanente contato com a pessoa.¹⁴

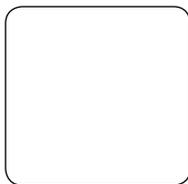
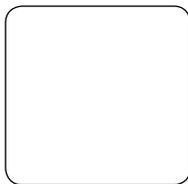
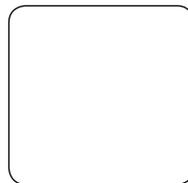
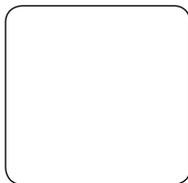
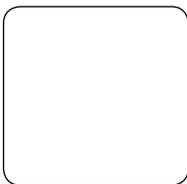
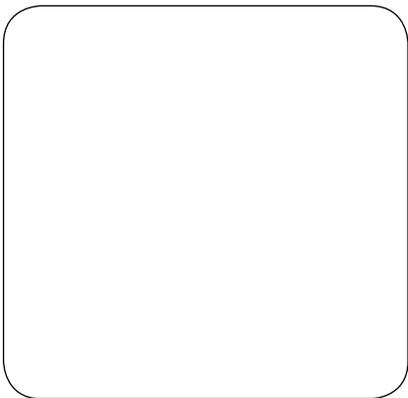
E como se tudo isso não bastasse — e isto serve para aquele interessado em um resultado mais objetivo —, é válido lembrar outra contribuição do Duse: serviu de vitrine para dezenas de artistas fundamentais no processo de renovação do teatro no Brasil, como conta outro antigo aluno, o ator Agildo Ribeiro, sintetizando, de alguma forma, a história do teatrinho de Paschoal Carlos Magno:

O Duse, Teatro do Estudante do Paschoal, chama-se Teatro Duse, era grande peru, nota dez! Por quê? Porque o Paschoal dominava a imprensa, jornalista, críticos e tudo, empresários. Às vezes ia um empresário lá — e o Paschoal fazia pecinhas conosco, amadoras, direção de amator, elenco amator, cenógrafo, tudo amator. Todos nós! Fazia uma representação, duas, três, quatro representações, em um teatrinho de oitenta lugares. E às vezes ia um empresário lá, como o Procópio, ou a Eva Todor, Luis Iglésias ou o Zilco Ribeiro, de revista, Otávio Machado. Eles iam lá para ver, para pescar uma atriz ou um ator para botar nas companhias deles. Porque agradava o bico do Paschoal, que era um papa na época, né? E depois o amator é sempre muito mais baratinho na folha de pagamento. E assim surgiram o Rui Cavalcante, a Consuelo Leandro, o Agildo Ribeiro, um montão de coisas.¹⁵

Não é possível ignorar o sentido inovador e consolidador do projeto: foi um espaço pioneiro, o primeiro em seus moldes conhecido no país, e que ao mesmo tempo ratificou as práticas modernas em nossos palcos por meio de uma dramaturgia nacional. Se o Teatro Duse e seu fundador ainda não encontraram seu lugar definitivo na memória nacional, não é por culpa dos inúmeros artistas que foram beneficiados com seu trabalho. Por outro lado, é também na memória e na experiência deles que, pelo menos, encontramos consolo para a construção de novas abordagens da história do teatro brasileiro. Paschoal Carlos Magno foi inegavelmente imprescindível para a sua época, seus artistas e seu público. Resta-nos transformar suas obras e seus ideais em fontes de força e inspiração para o processo incessante de evolução da arte teatral em nosso país. Assim como foi, um dia, no primeiro teatro-laboratório do Brasil.

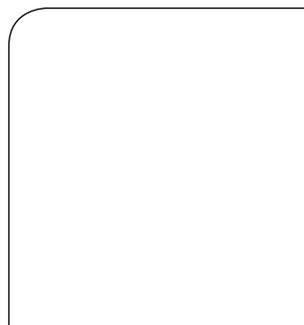
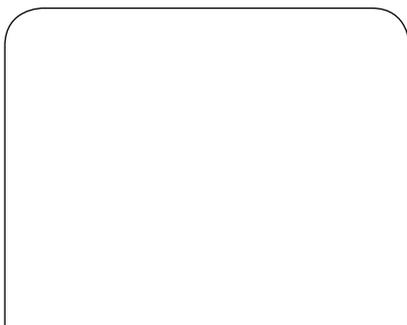
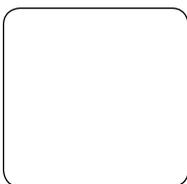
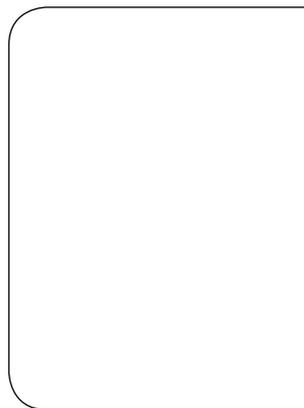
¹⁴ Revista *Dionysos*, nº 23, p. 106.

¹⁵ Em entrevista concedida ao autor, em 2005, no Projac/Rede Globo, no Rio de Janeiro.



EPÍLOGO

Próximos passos
de uma trajetória
inacabada



Às vésperas de encerrar a obra do Teatro do Estudante, em 1958, esse ano ainda se reafirmaria como momento significativo da trajetória de Paschoal Carlos Magno. Desgastado com o trabalho excessivo do Teatro Duse e sem condições financeiras de sustentá-lo em sua residência, Paschoal encerrou suas atividades para abraçar uma causa ainda maior — geograficamente, inclusive. Em julho de 1958, realizou-se, no estado de Pernambuco, a primeira edição — de uma série de sete — do Festival Nacional de Teatros de Estudantes.¹ Com a encenação de *A descoberta do novo mundo*, de Morvan Lebesque, o movimento Teatro Duse faria sua última apresentação.

Mas Paschoal, que afirmava sempre ter criado o Duse para a divulgação da nova dramaturgia nacional, encontraria, por sua vez, no projeto dos Festivais Nacionais, um ótimo mecanismo de ampliação de seu ideal, chegando a abarcar quase o Brasil inteiro. Pelos dos festivais nacionais, ele conseguiu reunir, no decorrer de vários anos, milhares de estudantes de todo o país. A responsabilidade da “formação”, que antes recaía sobre o teatro-laboratório de Santa Teresa, estava desfeita, e Paschoal “somente” criaria uma situação que estimulasse a apresentação de novos textos e espetáculos. A estratégia estava montada: aqueles artistas que, de alguma maneira, conseguissem vencer a barreira da autoprodução, e se dispusessem a alguma iniciativa, encontrariam nos festivais nacionais um ambiente de diálogo artístico e de incentivo, coordenado por um dos maiores empreendedores do teatro nacional.

Sempre bastante comentados, os festivais nacionais contavam com a presença da crítica e de artistas de reconhecido mérito, de personalidades locais de cada cidade, distribuindo prêmios e promovendo homenagens e eventos, como o baile dos personagens² e os julgamentos de personagens, que pela primeira vez ocorriam no Brasil.³ Ou seja: era uma espécie de alargamento da agitação e fascinação que Paschoal Carlos Magno costumava promover em seu teatro-residência de Santa Teresa.

Pelas iniciativas promovidas nos festivais nacionais, destacaram-se jovens artistas que se tornariam referência do teatro nacional posteriormente, como João Cabral de

¹ I Festival: 1958, Recife (PE); II Festival: 1959, Santos (SP); III Festival: 1960, Brasília (DF); IV Festival: 1962, Porto Alegre (RS); V Festival: 1968, Rio de Janeiro (GB); VI Festival: 1971, Paty do Alferes (RJ); VII Festival: 1975, Paty do Alferes (RJ).

² Festa de confraternização em que os estudantes compareciam vestidos como os personagens de seus espetáculos.

³ Improvisações que contavam com a presença de atores representando controversos personagens, como Hamlet e Otelo (Sérgio Cardoso e Paulo Autran o fizeram, respectivamente, em 1958), e também de advogados e juízes reais, em uma grande simulação de júri.

Mello Neto,⁴ Antonio Abujamra,⁵ Zé Celso Martinez Correia,⁶ Plínio Marcos,⁷ Aldomar Conrado (ex-professor do Departamento de Teoria do Teatro da UniRio),⁸ Amir Haddad⁹ e Ety Frazer,¹⁰ só para citar alguns vencedores de prêmios das duas primeiras edições.

Podemos afirmar que aquele projeto primordial de Paschoal Carlos Magno de tentar dar conta de uma identidade nacional pela cultura brasileira, que começou com a criação da Casa do Estudante do Brasil, e que passou pelo Teatro do Estudante do Brasil e pelo Teatro Duse, chegava, naquele momento, em meados de 1958, a um novo formato. Porque, como afirmou a pesquisadora Luiza Barreto Leite, em seu artigo “Paschoal e seus festivais”:

Se você quiser conhecer bem o Brasil, este Brasil brasileiro do qual tanto se fala e tão pouco se sabe, basta incorporar-se às privilegiadas caravanas de um desses festivais de teatros de estudantes, hoje multiplicados em festivais de amadores, de universitários, de colegiais ou quantos nomes lhes dê.¹¹

Com o encerramento das atividades do Duse — por todas as razões já citadas —, não pareceria contraditório, então, que Paschoal Carlos Magno se envolvesse em uma empreitada ainda mais complexa? Mas é preciso lembrar que Paschoal, em 1958, já estava definitivamente no Brasil, país pelo qual tinha tanto apego, e, em sua residência, conseguiu resgatar um clima menos conflituoso — pelo menos durante algum tempo. Assim, preferiu não abandonar o teatro (como seria recorrente esse discurso!), e se dedicar a um evento que ocorreria, no máximo, uma vez por ano. Mas tudo isso talvez seja menos justificativa do que o fato de ele ser Paschoal Carlos Magno, figura entusiasmada e instável, que adorava, como ninguém, inventar, a cada dia, uma nova empreitada.

Assim, consideramos que, no ambiente das sete edições do Festival Nacional de Teatros de Estudantes, Paschoal Carlos Magno conseguiu dar continuidade a seu processo de trabalho, enquanto as dezenas de figuras apresentadas no seu

⁴ Prêmio de Autor Revelação, em 1958, por *Morte e vida Severina*.

⁵ Prêmio de Diretor Revelação, em 1958, por *A cantora careca*, de Eugène Ionesco.

⁶ Prêmio de Melhor Espetáculo e Melhor Autor, em 1959, com texto de sua autoria, *A incubadeira*.

⁷ Prêmio de Autor Revelação, em 1959, por *Barrela*.

⁸ Menção Honrosa pelo texto *A grade solene*, em 1959.

⁹ Prêmio de Melhor Trabalho de Diretor Não Profissional, em 1959, por *A incubadeira*.

¹⁰ Melhor Atriz, em 1959, por *A incubadeira*.

¹¹ Revista *O Percevejo* nº 10/11, p. 231.

teatrinho de cem lugares corriam atrás de uma carreira, dentro, agora, de uma perspectiva profissional.

O “Movimento Cultural Paschoal Carlos Magno”

Cerca de quinze anos após fechar suas portas, Paschoal Carlos Magno voltou à ideia de reabrir o Teatro Duse, na década de 1970.¹² Para isso, em 1972, iniciou uma série de reformas em sua casa, por iniciativa própria, e promoveu o “Concurso de peças do Teatro Duse”, para autores brasileiros inéditos — cujo prêmio não seria dado em dinheiro, mas vivia da oportunidade de ver seu texto encenado no teatrinho de Santa Teresa.

O objetivo principal da ideia era manter a promoção ao autor nacional novo, da mesma forma que havia feito na primeira fase do Duse, em 1952. No entanto, havia uma diferença básica: os artistas que participassem das montagens dos novos espetáculos não mais sairiam da Escola de Arte Dramática do Duse. Nessa nova fase, ela não existiria. Para dar conta da equipe, Paschoal Carlos Magno abriria testes para jovens atores e convidaria diretores com experiência. Outra possibilidade seria convidar, também, grupos experimentais para ficar à frente dos espetáculos.

No dia 3 de abril de 1973, no auditório da Casa do Estudante do Brasil,¹³ Paschoal Carlos Magno anunciou os vencedores do “Concurso de peças do Teatro Duse”, que teve 21 textos inscritos.¹⁴ O primeiro lugar — que teria sua peça apresentada na inauguração do teatro — foi dado a Roberto Athayde, pelo texto *No fundo do sítio*.¹⁵

Durante a promoção do concurso, Paschoal conseguiu um auxílio de 120 mil cruzeiros do Ministério da Educação e Cultura para o Duse. Esse dinheiro foi entregue pelo ministro Jarbas Passarinho por meio do Fundo Nacional de Desenvol-

¹² Os jornais da época revelam que Paschoal Carlos Magno, em 1970, pretendia vender sua casa, pelos mesmos motivos que o levaram a vendê-la posteriormente: falta de recursos e dívidas com a fazenda Aldeia de Arcozelo.

¹³ Apesar de o anúncio do concurso ter sido realizado na CEB, Paschoal Carlos Magno afirmava, sempre, tratar-se de um evento do Teatro Duse, e nunca da Casa do Estudante. Apesar da divergência de ideias, como foi visto no capítulo 2, Paschoal nunca rompeu seu vínculo com a instituição.

¹⁴ Escolhidos por uma banca presidida por Paschoal Carlos Magno e composta por B. de Paiva, Luís de Lima e Roberto Audi Corrêa.

¹⁵ As outras seis peças selecionadas foram: *O meu delicioso horror*, de Ricardo Meirelles; *Mundo de luz*, de Hélio Lemos de Freitas Júnior; *O último ano de Tagismestre*, de José Augusto Torres; *Ponha as flores no bidê, para que não murchem*, de Nilson Abreu Henriques; *A obra-prima*, de Aldo Calvet; e *Os eleitos do senhor* ou *Blue Moon*, de José Luís Abreu.

vimento da Educação, e serviu para dar continuidade às obras da casa da rua Herme-negildo de Barros 161. Paschoal ainda teria que desembolsar, de seu próprio bolso (como havia feito no início), alguma quantia a mais para a conclusão das obras. Todo esse esforço era justificado pelo novo projeto no qual o Teatro Duse estava inserido: Paschoal não pretendia reinaugurar o teatro somente, mas associá-lo a um movimento maior, que envolvia toda a estrutura da casa, e que daria conta da promoção de eventos teatrais, musicais, literários e de artes plásticas.

O “Movimento Cultural” — que acabou por ser chamado pela imprensa de “Movimento Cultural Paschoal Carlos Magno” — era uma iniciativa do fundador do Duse, que previa a instalação, em sua casa, de uma sala de música para cem pessoas, duas salas de leitura, uma biblioteca e uma galeria de arte, além do próprio teatrinho. Como afirmou Paschoal Carlos Magno: “Minha experiência inglesa é a de que cada bairro deveria ter uma casa grande para acolher seu pequeno museu, sua biblioteca, sua pequena sala de espetáculos. É o que se propõe a fazer o Duse, nessa ressurreição.”¹⁶ Mais uma vez, Paschoal tomou sua vivência na Inglaterra para dar conta de seus projetos, e o Duse, que antes era uma espécie de *little theatre* brasileiro, agora dividiria espaço com outras manifestações artísticas. De alguma maneira, esse movimento aproximava ainda mais o Duse de seu bairro, colocando-o como uma referência cultural de maior abrangência. A ideia das salas de leitura também colaborou para isso. Exatamente como Paschoal havia visto no velho continente.

O início do “Movimento Cultural Paschoal Carlos Magno”¹⁷ aconteceu em uma quarta-feira, dia 8 de agosto de 1973, com a presença de mais de quinhentas pessoas, entre elas o ministro Jarbas Passarinho, reitores de oito universidades e diversas personalidades, e contou com a apresentação de corais universitários e da banda da Polícia Militar.¹⁸ Junto com o evento, ocorreu o lançamento do livro *Pequena história do Teatro Duse*, de Orlanda Carlos Magno, e a inauguração de um monumento em homenagem à atriz Glauce Rocha, falecida em 1971,¹⁹ na praça que levou seu nome,

¹⁶ *Jornal do Commercio*, 29/3/1973.

¹⁷ Foram inaugurados: a Sala de Música Alberto Carlos Magno; a Biblioteca José Carlos Magno; a Galeria Orlanda Carlos Magno; as Salas de Leitura Aurora Carlos Magno e Roberto Carlos Magno; e o Pátio Rosa Carlos Magno e o Jardim Ana Elia.

¹⁸ “Para reabri-la vieram o ministro da Educação [Jarbas Passarinho], oito reitores, todos os velhinhos da Casa do Artistas, dois corais universitários, uma banda de música da Polícia Militar e mais de oitocentas pessoas — das artes, letras, teatro, música, estudantes, jornalistas, rádio, televisão, cinema. Artigos e mais artigos. Pelo Brasil afora”. Paschoal Carlos Magno. In: Carta de Paschoal a Ecilda Ramos da Silva, de 4/10/73.

¹⁹ Nesse evento, uma estátua de bronze, simbolizando um pássaro, foi colocada na praça, com os seguintes

localizada em frente à casa de Paschoal. Também fotos da atriz, de Sérgio Cardoso e de Cacilda Becker foram fixadas nas paredes do teatro, saudando os artistas que Paschoal ajudou a lançar. No entanto, o espetáculo *No fundo do sítio*, inicialmente previsto, não aconteceu. O Teatro Duse não estava totalmente reformado, e Paschoal, em entrevista concedida à jornalista Cora Ronai,²⁰ esclareceu a mudança de postura em relação ao Duse da década de 1950: “Mas o teatro só vai funcionar mesmo em outubro, quando estiver bem pronto. Eu já passei da fase das *improvisações*,²¹ agora só faço tudo muito certo, com um esquema bem-cuidado.”

Paschoal Carlos Magno só apresentaria novamente uma peça no Duse em 1975. No entanto, nenhuma das peças do concurso foi utilizada. Alguns autores, entre eles o vencedor, não eram considerados mais autores inéditos, e como outros textos do concurso já tinham a montagem planejada por outros grupos, Paschoal teve que recorrer à leitura de outras obras. Acabou escolhendo a peça *Os cordeiros de Deus*, de um antigo professor do TEB e do TE, Silva Ferreira — retirada do Prêmio Coroa de Teatro —, que estreou no palco do Duse no dia 9 de junho, sob a direção de Lauro Gomes.²² Após algumas apresentações, porém, o espetáculo foi interditado pela censura, e foram encerradas as montagens no espaço, como iniciativa de Paschoal Carlos Magno. Terminava, assim, um ciclo ainda mais curto do que o primeiro.

Em 1977, Paschoal vendeu, finalmente, sua casa. Faleceu no dia 24 de maio de 1980, no Hospital dos Servidores do Estado, após uma semana em coma diabético e com broncopneumonia. Seu corpo foi velado logo em seguida na Casa do Estudante do Brasil, e sepultado no Cemitério de São João Batista, no Rio de Janeiro.

dizeres: “A Glauce Rocha, que voou do Duse para a glória do teatro.” A peça foi esculpida pelo artista Ângelo Ktenas.

²⁰ *Jornal de Brasília*, 24/7/1973, suplemento, p. 15. Entrevista concedida a Cora Ronai, em ocasião da viagem de Paschoal a Brasília, a fim de convidar o ministro Jarbas Passarinho para a inauguração do evento.

²¹ Crifo meu.

²² Elenco: Aidar Ismael, Elmano Silva, Rosalice Koenow, Paulo Brasil, Letícia Legay, Luiz Eduardo Pinheiro e Ricardo Howat. Fonte: Programa do espetáculo, datilografado em folha única de papel ofício.



Homenagem aos 70 anos de Paschoal Carlos Magno no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em janeiro de 1976.²³ [Fotógrafo desconhecido]

²³ Com a presença de figuras ilustres como Bibi Ferreira (segunda à direita) e Sérgio de Oliveira (ao lado de Paschoal).

ANEXOS

ANEXO I

Cronologia do Teatro Duse (1952-1958) e ficha técnica dos espetáculos do Festival do Autor Novo

1952

No dia 2 de agosto, à meia-noite, foi inaugurado o Teatro Duse com a estreia de *João sem terra*, dando início ao Festival do Autor Novo. O evento contou com a presença do Sr. João Carlos Vital, Prefeito do Distrito Federal.

João sem terra

Autor: Hermilo Borba Filho. Diretor: José Maria Monteiro. Cenógrafo: Pernambuco de Oliveira. Figurinista: Mário Gatti. Elenco: Lígia Nunes, Ruth Andrey, Geny Borges, Luiz Sigea, Hélcio de Souza, Moacyr Deriquém, Édson Silva, Luiz Pinho, Glauce Rocha, Mariúška e René Vincent (do grupo Comédiens d'Orangerie). Fonte: jornal *Correio da Noite* (RJ) de 31/7/1952.

No dia 9 de agosto, o Teatro Duse recepcionou o grupo de estudantes franceses da Sorbonne, Les Théophiliens, que se apresentaram no Theatro Municipal com *Mystère de la passion*.

No dia 12 de agosto, visitou o Teatro Duse o catedrático de arte dramática do Conservatório de Cuba Ricardo York, que realizou um recital com poemas cubanos e universais.

No dia 24 de agosto, foi apresentado *O noviço*, de Martins Pena, com direção de Esther Leão. O elenco era o mesmo do Teatro do Estudante do Brasil, que, no início do ano, havia realizado uma excursão pelo Norte e Nordeste brasileiros, apresentando essa e outras peças. A apresentação foi em homenagem ao deputado Euvaldo Lodi.

No dia 18 de setembro, foi apresentado *Espectros*, de Ibsen, com direção de Jorge Kossowsky. O elenco, como na peça anterior, também era formado por elementos do TEB.

Estreou, no dia 14 de outubro, *Terra queimada*, no Festival do Autor Novo. Por esse espetáculo Paschoal recebeu o prêmio de Diretor Revelação do ano, concedido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). O espetáculo também recebeu o Prêmio Arthur Azevedo, concedido pela Academia Brasileira de Letras.

Terra queimada

Autor: Aristóteles Soares. Diretor: Paschoal Carlos Magno. Cenógrafo e figurinista: Elizabeth Kossowsky. Contrarregra: Lafayette Galvão. Elenco: Celme Silva, Alfredo Roberto, José Leandro, Othon Bastos, Jorge Chaia, Nelson Mariani, Jason César, Hélcio de Souza, Nilton Matheus e Édson Silva. Fonte: jornal *Vanguarda* (RJ) de 13/10/1952, e MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p.31.

Estreou, no dia 12 de novembro, *Lázaro*, no Festival do Autor Novo. O autor recebeu o prêmio de Autor Revelação de 1952, também concedido pela ABCT.

Lázaro

Autor: Francisco Pereira da Silva. Direção e cenários: Pernambuco de Oliveira. Figurinos: Mário Gatti. Chefe de guarda-roupa: Rosa Carlos Magno Caracterização: José Jansen. Vestiaria: Nina Argentero. Maquinista: Souza. Eletricista: Moreira. Contrarregra: Jason César. Administração: Orlanda Carlos Magno e Daisy Del Negri. Secretaria e publicidade: Áureo Nonato. Fotógrafo: Francisco Campanela. Elenco: Luciana Peotta, Ana Edler, Ruth Andrey, Geny Borges, Hélcio de Souza, Victoria Gobbis, Maria Pompeu, Consuelo Leandro, Cilo Costa e Lafaiete Galvão. Fonte: jornal *Correio da Manhã* (RJ) de 31/10/1952.

Nos dias 22 e 23 de novembro, o Teatro Duse cedeu seu palco para o grupo Os Quixotes. A apresentação era composta por duas peças curtas, *O discípulo* (primeira parte) e *Prima dona* (segunda parte), ambas de autoria e direção de José Maria Monteiro. Apesar de ser um grupo convidado, foi a quarta apresentação do Festival do Autor Novo.

O discípulo/Prima dona

Autor e diretor: José Maria Monteiro. Assistente de direção e figurinos: Orlando. Elenco: Ana Maria Valverde, Aurimar Rocha, Valdir Maia, Grecina Freire, Orlando, Elvira de la Veja, Marina Lelia, Leste Iberê e Wilson Bello. Fonte: jornal *A Manhã* (RJ) de 20/11/1952 e jornal *Folha Carioca* (RJ) de 22/11/1952.

De 28 a 30 de novembro, o Teatro Duse cedeu novamente seu palco. O grupo experimental Teatro Sem Nome apresentou os espetáculos *Deborah e o capataz* (primeira parte), de Geraldo Markhan, e *A matrona de Epheso* (segunda parte), de João Augusto — dois antigos elementos do TEB. As duas peças, como no evento anterior, foram apresentadas juntas e fizeram parte do Festival do Autor Novo.

Deborah e o capataz/A matrona de Epheso

Autores: Geraldo Markhan (*Deborah e o capataz*) e João Augusto (*A matrona de Epheso*). Ambas são peças curtas e foram apresentadas juntas. Direção coletiva do grupo. Elenco: não divulgado.

Em dezembro, nos dias 5, 6 e 7, foi a vez do grupo Os Idealistas participar do Festival do Autor Novo, apresentando o espetáculo *Casa de ninguém*, de Aldo Calvet, sob a direção cênica de Daniel Rocha, e com direção-geral de Geraldo Campos.

Casa de ninguém

Autor: Aldo Calvet. Diretor cênico: Daniel Rocha. Diretor-geral: Geraldo Campos. Assistente de direção: Cícero Nadais. Cenógrafo e contrarregista: Adhemar Alvim. Caracterização: José Jansen. Elenco: Nadyr Braga, Cícero Nadais, Adhemar Alvim, Isaura Frany e Dalmo Gaspar (ator convidado). Fonte: *Jornal do Brasil* (RJ) de 28/11/1952.

No dia 13 de dezembro, realizou-se a conferência de Vincenzo Spinelli, intitulada “Princípios de dinâmica da linguagem falada”.

No dia 14 de dezembro, um grupo de alunas da Escola Cultural de Arte esteve no Teatro Duse apresentando um espetáculo de balé, piano e violino, sob a coordenação de Sandra Dickens e de Messody Baruel.

Estreou, no dia 30 de dezembro, o Festival Tchecov, quando o autor russo foi encenado, pela primeira vez no Brasil, no Teatro Duse. O festival apresentou três peças curtas, traduzidas por José Maria Monteiro sob a direção da russa Nina Ranewsky: *O urso*, *Pedido de casamento* e *O aniversário*.

No dia 31, ocorreu, nas dependências do teatro, uma festa de réveillon organizada para os estudantes e seus familiares (as poltronas foram retiradas do teatro para a realização do baile do Teatro do Estudante).

1953

Em janeiro, no dia 2, o Festival Tchecov deu continuidade à sua temporada.

Estreou, no dia 19 de janeiro, *A volta*, de Cláudio Araújo Lima, com direção de Esther Leão. Após este espetáculo, o Teatro Duse só retornaria com novas apresentações oito meses depois.

A volta

Autor: Cláudio de Araújo Lima. Diretora: Esther Leão. Chefe de guarda-roupa: Rosa Carlos Magno. Vestiaria: Nina Argenteso. Caracterização: José Jansen. Administração: Orlanda Carlos Magno. Secretária: Daisy Del Negri. Publicidade: Áureo Nonato. Contrarregra: Lafayette Galvão. Penteados: Monsieur Alfredo. Maquinista: Souza. Eletricista: Moreira. Elenco: Ana Edler, Armando Carlos Magno, Tereza Austregésilo, Carlos Alberto e Suely Lima de Abreu. Fonte: Programa do espetáculo.

Em 21 de março, começaram os testes para admissão na Escola do Teatro Duse.

Em março, Paschoal Carlos Magno recebeu um convite do Instituto Delfico, da Alemanha, para participar, com o Teatro do Estudante, de um festival de teatro em Lyon. O grupo recusou o convite por falta de recursos para as passagens.

Ainda em março, o Duse participou do “Mutirão das Estrelas”, evento realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, para arrecadar fundos para a campanha “Ajuda teu irmão”. O Duse apresentou um fragmento do espetáculo *Terra queimada*.

No dia 6 de abril — uma segunda-feira —, realizou-se a aula inaugural da Escola de Teatro Duse, com a presença do ator português João Villaret. As aulas ocorreram até junho, quando começaram os ensaios dos espetáculos.

No dia 11 de abril, o Duse recebeu os artistas internacionais do estúdio de cinema “Metro” Debbie Reynolds, Pier Angeli e Carleton Carpenter, acompanhados do ator brasileiro Raul Roulien, que havia trabalhado em Hollywood.

No dia 24 de abril, realizou-se a cerimônia de entrega do Prêmio Nicolau Carlos Magno. Tratava-se de um concurso de textos de autores brasileiros sobre teatro, patrocinado pelo *Jornal das Letras* e pelo vereador Paschoal Carlos Magno. Estiveram presentes para receber o prêmio Silvio Batista Pereira, Harry Laus e Vera Pacheco Jordão. Em terceiro lugar, com um texto sobre o teatro grego, ficou o presidiário Carlos Escobar Filho, que não pôde comparecer à cerimônia. Em agosto, ele foi solto

após revisão do processo — devido a apelos de jornalistas e escritores —, quando foi verificado, pelos advogados, que ele havia sido vítima de um “equivoco judiciário”.

No dia 6 de julho, ocorreu a chegada do Teatro do Estudante do Paraná, liderado por Armando Maranhão, que veio ao Rio a convite de Paschoal, para tomar parte na caravana de estudantes que representariam, na cidade, uma série de espetáculos para crianças. Os estudantes se hospedaram no Teatro Duse.

Em julho, o Duse programou a realização de quinhentas apresentações gratuitas de espetáculos infantis com o intuito de percorrer orfanatos, colégios, asilos, abrigos, jardins, *playgrounds*, praças, favelas, sanatórios, leprosários e abrigos de idosos. Até agosto, porém, realizaram apenas 254 exhibições. Foram cerca de dez grupos, organizados por dezesseis veteranos, em um total de 172 pessoas envolvidas. As peças apresentadas foram *Joãozinho anda pra trás*, de Lúcia Benedetti, e *A revolta dos brinquedos*, de Pernambuco de Oliveira. Os espetáculos eram “transportados” por caminhões, que levavam as equipes e os materiais de cena. Sobre o número de apresentações, Paschoal Carlos Magno justificou: “Estavam programados quinhentos. Gente, peças e entusiasmo não faltavam. Mas faltou a boa vontade do pessoal do transporte da prefeitura.”¹

Em setembro, o Teatro Duse lançou a Campanha de Mil Sócios, na tentativa de transformar o teatro em um clube, nos moldes ingleses, em que os sócios pagariam mensalidades e teriam direito a convites e demais contrapartidas. O intuito da empreitada era arrecadar fundos para o teatro.

Nos dias 5, 6 e 7 de setembro, Rosa Carlos Magno promoveu, em sua casa, na Ilha do Governador, uma “concentração”, convocando os intérpretes de *Lampião*, de Rachel de Queiroz, para estudos e ensaios da peça.

Estreou, no dia 15 de setembro, *O idiota*, de Léo Victor — adaptação do romance homônimo de Dostoiévski — com direção de Nina Ranewsky, marcando a reabertura do Duse — sem apresentações na casa desde janeiro — e a volta das atividades do Festival do Autor Novo. A peça foi uma das mais bem-sucedidas realizações do Teatro do Estudante, recebendo fartos elogios da imprensa. A encenação foi considerada por Paschoal Carlos Magno a melhor do festival.

¹ CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno. Crítica teatral e outras histórias*, p. 247.

O idiota

Autor: Léo Victor. Diretora: Nina Ranewsky. Cenógrafo: Ivon. Figurinos: Rosa Carlos Magno. Luz: Moreira. Caracterização: José Jansen. Contrarregra: Walter Ponti. Elenco: Hércio de Souza, Édson Silva, Walter Ponti, Nelson Mariani, Luciana Peotta, Geny Borges, Celso Borges, Ana Edler e Jorge Chaia. Fonte: jornal *Folha Carioca* (RJ) de 18/9/1952; Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte; e MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 39.

Estreou, no dia 23 de outubro, *Treze degraus para baixo*, de Lúcio Fiúza, com direção de Paschoal Carlos Magno, no Festival do Autor Novo. Nesse dia, houve uma homenagem a Augusto dos Santos, de 92 anos, o “mais velho ator do Brasil”.

Treze degraus para baixo

Autor: Lúcio Fiúza. Diretor: Paschoal Carlos Magno. Cenário: Celso Borges. Caracterização: José Jansen. Música: Orfeão Francisco Manuel. Regência: Abelardo A. Magalhães. Cabeleireiro: Fiszpan. Administração: Orlanda Carlos Magno. Assistente: Yara Mendes. Secretário e publicista: Áureo Nonato. Eletricista: Moreira. Contrarregra: Álvaro Figueiredo. Elenco: Geny Borges, Maria Pompeu, Moacyr Deriquém, Jason César, Ramiro Magalhães e Aurélio de Magalhães. Fonte: Programa do espetáculo.

Estreou, no dia 13 de novembro, *Põe dinheiro no bolso, Rodrigo*, de Paulo Duque, com direção de Carlos Durval, no Festival do Autor Novo.

Põe dinheiro no bolso, Rodrigo

Autor: Paulo Duque. Diretor: Carlos Durval. Cenário: Leopoldo Raposo. Figurino: Rosa Carlos Magno. Assistente de direção: Pedro Matoso. Contrarregra: Lupicínio Barroso. Elenco: Luciana Peotta, Ana Edler, Geny Borges, Armando Carlos Magno, Moema Renart, Glória Green, Arnaldo Montel, César Tozzi, Regina, Sandoval Mota, Antônio Ganzarolli, Clara Fabrício e Maurício Pontual. Fonte: *Jornal do Commercio* (RJ) de 12/11/1953.

Realizou-se, no dia 23 de novembro, após a última apresentação de *Põe dinheiro no bolso, Rodrigo*, um debate sobre o espetáculo, que contou com a presença do autor, Paulo Duque, de personalidades como Álvaro Moreyra, Thomás Ribeiro Colaço, Sérgio Cardoso e o autor de *A volta*, Cláudio de Araújo Lima.

No dia 3 de dezembro, o Teatro do Estudante apresentou *Hécuba*, de Eurípedes, com direção de Paschoal Carlos Magno, no Teatro Municipal, dentro do Festival do Rio de Janeiro. O espetáculo contou com a participação de mais de cem figurantes, todos alunos do Teatro Duse. O TEB já havia apresentado *Hécuba* em 1952, em sua viagem ao Norte/Nordeste.

Estreou, no dia 11 de dezembro, mais uma peça do Festival do Autor Novo: *Declive*, de Etelvina Felício dos Santos Zanarini, com direção de Sálvio de Oliveira.

Declive

Autora: Etelvina Felício dos Santos Zanarini. Diretor: Sálvio de Oliveira. Cenário e Figurino: Antônio Lopes de Faria. Música: Waldemar Henrique. Execução: Eduardo Lincoln. Músicos: Eduardo Lincoln, José Ribamar e Heitor Avena. Chefe de guarda-roupa: Rosa Carlos Magno. Caracterização: José Jansen. Cabeleireiras: Fiszpan. Malhas: Casa Achilles. Contrarregra: Luiz Henrique d'Ávila. Eletricista: Moreira. Elenco: Jason César, Osvaldo Loureiro, Paulo Assis, Ruth Andrey, Vera Inês, Paulo Matozinhos, Gilda Helena, Sebastião Vasconcellos, Palmira Ramos, Romanus Augustus e Luiz Henrique d'Ávila. Bailarinos: Ruth e Luiz. Figurantes: Osvaldo e Assis. Fonte: Programa do espetáculo.

1954

No dia 6 de janeiro, apresentou-se no Duse o Grupo Benjamim Lima, com o espetáculo *Dia de Natal*, de Maria Ruth de Araújo Lima (de 9 anos de idade), com direção do seu avô, Benjamim Lima. O espetáculo também fez parte do Festival do Autor Novo.

Dia de natal

Autora: Maria Ruth de Araújo Lima. Diretor: Benjamim Lima. Elenco: Grupo Benjamim. Fonte: Lima. MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 91.

Estreou, no dia 7 de janeiro, no Festival do Autor Novo, *Um homem sem sorte*, de Herolt Carneiro de Miranda, com direção de Fernando Cezar (ex-integrante do TEB).

Um homem sem sorte

Autor: Herolt Carneiro de Miranda. Diretor: Fernando Cezar. Cenário: Nilson Pena e Fernando Pamplona. Elenco: Antônio Ganzarolli, César Tozzi, Palmira Ramos, Clara Fabrício, Hilma Quilula, Hileda Catanheide, Ricardo Vassil, Vidal Vilares, Álvaro d'Ávila e Lupicínio Barros. Fonte: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 53.

No final de janeiro, o Duse reapresentava, mais uma vez, *Hécuba*, de Eurípedes, com direção de Paschoal Carlos Magno, em São Paulo, no Teatro Sant'Ana, durante um fim de semana, nos festejos do IV centenário da cidade. No dia 31, último dia de apresentação, a atriz Miriam Carmem, por estar afônica, foi substituída momentos antes pelo ator Sérgio Cardoso, que leu o papel em um canto do palco, após Jaime Costa explicar a situação para a plateia lotada. Outra atriz, vestida com um véu negro dos pés à cabeça, realizava as "marcas" que seriam executadas por Miriam Carmem. Nenhum espectador pediu o dinheiro de volta, e, de acordo com o próprio Paschoal, a cortina subiu oito vezes ao final da apresentação.

No dia 19 de abril, realizaram-se os testes para seleção na Escola do Teatro Duse.

No dia 26 de abril, realizou-se a aula inaugural da escola ministrada pela atriz Henriette Morineau.

Em maio, o Duse recebeu, com uma festa, a companhia francesa Jean Louis Barrault-Madeleine Renaud.

No dia 16 de maio, realizou-se a palestra do escritor colombiano Ricardo Mosquera Eastman, intitulada "El Teatro como Fenómeno de Participación Religiosa".

Estreou, no dia 31 de maio, *Lampião*, de Rachel de Queiroz, com direção de Sálvio de Oliveira, no Festival do Autor Novo.

Lampião

Autora: Rachel de Queiroz. Diretor: Sálvio de Oliveira. Cenário: Fernando Pamplona. Figurino: Antonio Lopes Faria e Rosa Carlos Magno. Assistente de direção: Eugen Mermelstein. Caracterização: José Jansen. Administração: Orlanda Carlos Magno. Secretária: Áurea Cortez. Publicidade: Áureo Nonato. Cabeleireiras: Fiszpan. Eletricista:

Moreira. Contrarregra: Morais. Elenco: Ana Maria, Armindo Guanais, Roberto Yago, Eugen Mermelstein, Othon Bastos, Roberto Rocha, Edgar Ribeiro, Antônio Araújo, Almir Lopes, Leopoldo Raposo, Matozinho, Carlos Fernandes, Sandoval Mota, Álvaro Figueiredo e Ganzarolli. Fonte: Programa do espetáculo.

No mês de julho, o Duse recebeu o Piccolo Teatro de Milão.

Estreou, no dia 12 de outubro, *Frankel*, de Antônio Callado, com direção de Nina Ranewsky, no Festival do Autor Novo. Esta apresentação contou com a presença do presidente da República, Café Filho.

Frankel

Autor: Antônio Callado. Diretora: Nina Ranewsky. Cenário: José Carlos Iglesias e Jayme Zetell. Assistente de direção: B. de Paiva. Caracterização: José Jansen. Administração: Orlanda Carlos Magno. Eletricista: Moreira. Maquinista: Souza. Elenco: Luciana Peotta, Nelson Marianni, Hércio de Souza, José Carlos Iglesias e Jayme Zetell. Fonte: Programa do espetáculo.

Estreou, no dia 27 de outubro, *Da mesma argila*, de Maria Inês de Almeida (ex-integrante do TEB), com direção do seu marido, Alfredo Souto de Almeida, no Festival do Autor Novo.

Da mesma argila

Autora: Maria Inês de Almeida. Diretor: Alfredo Souto de Almeida. Cenário: Harry Cole. Elenco: Hércio de Souza, Geny Borges, Nelson Marianni, Celso Borges, Maria Pompeu e Glória Cometh. Fonte: *O Jornal* (RJ) de 23/10/1954.

Estreou, no dia 11 de novembro, *Tropeiros*, de Ivan Pedro Martins, com direção de Carlos Murtinho (outro ex-integrante do TEB), no Festival do Autor Novo.

Tropeiros

Autor: Ivan Pedro Martins. Diretor: Carlos Murtinho. Assistente: Victor Kelly. Cenários: Mario Carneiro. Administração: Orlanda Carlos Magno. Chefe da Oficina de Indumentária: Rosa Carlos Magno. Eletricista: J. B. de Paiva. Elenco: Sandoval Mota, Almir Lopes, Roberto

Yago, José Steimberg, Norival Rodrigues, Danunzio Freire, Carlos Fernandes, Myrian Pércia, Telcy Peres (do “Studio 53”), Ciro Gonçalves, J. Barcelos e Ana Maria. Fonte: Programa do espetáculo.

Estreou, no dia 30 de novembro, *Quilômetro 156*, de Luciana Peotta, com direção de Paschoal Carlos Magno, no Festival do Autor Novo.

Quilômetro 156

Autora: Luciana Peotta. Diretor: Paschoal Carlos Magno. Figurino: Rosa Carlos Magno. Cenário: Pernambuco de Oliveira. Caracterização: José Tarver. Eletricista: B. de Paiva. Administração: Orlanda Carlos Magno. Elenco: Isabel Camargo, Ganzarolli, César Tozzi, Moema Renart, Jason César, Hilma Quilula, Fernando Amaral e Luciana Peotta. Fonte: Programa do espetáculo.

Estreou, no dia 19 de dezembro, *A noiva do véu negro*, de Leone Vasconcelos, com direção de sua esposa, a atriz Maria Caetana, também para o Festival do Autor Novo.

A noiva do véu negro

Autor e Assistente de direção: Leone Vasconcelos. Diretora: Maria Caetana. Cenários e figurinos: Santa Rosa. Efeitos de luz, colaboração: Ruy Viana. Supervisão de montagem: Ronald Lins. Administração: Orlanda Carlos Magno. Modista: Rosa Carlos Magno. Caracterização: José Jansen. Contrarregra e maquinista: B. de Paiva. Eletricista: Moreira. Capa do programa: Harry Cole. Elenco: Othon Bastos, Nestor Montmar, Jayme Zettel, Álvaro Figueiredo, Guilherme Sias, Terezinha Bithencourt, Armando Carlos Magno, Gerci Camargo, Paulo de Paula, Lupícínio Barros, Ronald Lins, Leo Tovar, e figurantes. Fonte: Programa do espetáculo.

1955

No dia 24 de março, foi apresentada *Fedra*, de Racine, com direção de Maria Castro, no Teatro Serrador, na festa de despedida de Paschoal Carlos Magno, que partiria para Milão, a serviço diplomático. A tradução foi do professor José Oiticica. Foi a primeira representação de *Fedra* em português no Brasil. Com a partida de Paschoal para a Itália, assumia a direção do teatro sua irmã, Orlanda Carlos Magno. Paschoal continuaria comandando o Duse fora do país.

No dia 26 de março, realizaram-se os testes para seleção na Escola do Teatro Duse. Cerca de 120 jovens se candidataram.

No dia 4 de junho, foi inaugurado o curso de teatro daquele ano pela crítica teatral Claude Vincent.

No dia 9 de junho, realizou-se a conferência do escritor Ricardo Mosquera Eastman, intitulada “Teatro Rabinal Achi” (Teatro Pré-Colombiano).

No dia 20 de junho, ocorreu uma conferência sobre cenografia com Harry Cole.

De 13 a 23 de julho, reapresentou-se, dessa vez nos palcos do Teatro Duse, o espetáculo *Fedra*, pelo Teatro do Estudante. Foram dez apresentações seguidas.

Estreou, no dia 14 de julho, *O preço da paz*, de Adolphina Bonapace Portela, com direção de B. de Paiva, no Festival do Autor Novo.

O preço da paz

Autora: Adolphina Bonapace Portela. Diretor: B. de Paiva. Cenários: Guilherme Sias. Figurinos: Guilherme Sias e Rosa Carlos Magno. Supervisão: Léo Júsi. Caracterização: José Jansen. Elenco: Glória Cometh, Moema Renart, Veronika Lebeff, Isabel Camargo, Guilherme Sias, Idílio Chirico, Othon Bastos, Bartyra Indaiá e Zeila Silva. Fonte: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 75-76.

No dia 11 de julho, foi a vez de Sérgio Cardoso realizar uma conferência para os alunos do Teatro Duse, com o título de “Minha vida no teatro”.

No dia 18 de agosto, ocorreu a conferência de Rodolfo Arena: “Minha vida no teatro.”

No dia 12 de setembro, realizou-se a conferência de Nina Verchinina, sobre balé clássico e moderno-expressionista. Após a palestra, houve demonstrações práticas das alunas bailarinas Flavia Barros, Glória Coelho e Tereza Aquino.

No dia 7 de outubro, partiu do porto do Rio de Janeiro, a bordo do navio argentino *Corrientes*, o grupo de estudantes selecionados por Paschoal Carlos Magno para uma visita de estudo em centros culturais na Europa. A comitiva tinha sete alunos do Duse, e era liderada por Rosa Carlos Magno. A excursão, patrocinada pelo senador Assis Chateaubriand, pelo próprio Paschoal e por alguns amigos, passou por Itália, Áustria, Alemanha, Holanda, Bélgica, Inglaterra e França. O grupo só retornaria ao Brasil em janeiro do ano seguinte.

Estreou, em 10 de dezembro, *Idomeneu*, de José Paulo Moreira da Fonseca, com direção de Maria Paula, pelo Festival do Autor Novo.

Idomeneu

Autor: José Paulo Moreira da Fonseca. Diretora: Maria Paula. Assistente: B. de Paiva. Confecção dos figurinos: Arminda de Almeida. Cenários: Souza. Luzes: B. de Paiva. Eletricista: Moreira. Cabeleiras: Fiszpan. Caracterização: Francisco Fernandes. Máscaras e adereços: J. Guimarães. Elenco: Lourdes Costa, Hermina Luz, Hestia Bastos, Roberto Yago, Maria Luiza, Belmiro Rodrigues, Paulo Nolasco, Maria Melo, Dirceu de Mattos, Abilio Campos, José Luiz, Bill Venieri, Ruy Pereira, Edson Guimarães, B. de Paiva, Renato Dobal, Joel Barcelos, José de Freitas, Walter de Matos e Fernando Gonçalves. Fonte: Programa do espetáculo.

1956

No dia 13 de janeiro, o Duse homenageou Paschoal Carlos Magno pelos seus 50 anos, mandando celebrar uma missa na Candelária, comandada pelo seu fundador, dom Hélder Câmara.

No dia 31 de janeiro, o Duse esteve presente na Praça do Estudante, em Campo Grande, no estado da Guanabara, para inauguração do busto de Paschoal Carlos Magno, criado pelo artista Miguel Pastor, por iniciativa do Teatro Rural do Estudante. A cerimônia foi presidida pelo presidente da República Juscelino Kubitschek.

No dia 6 de maio, realizaram-se os testes para seleção na Escola do Teatro Duse.

No segundo semestre, iniciaram as transmissões do programa Rádio Teatro Duse, comandada por Armando Carlos Magno, todas as segundas-feiras, às 20h, pela Rádio Ministério da Educação. No programa, foram apresentadas peças de grandes autores nacionais e universais, especialmente adaptadas para o rádio.

Reestreu, no dia 13 de junho, *Fedra*, de Racine, com direção de Maria Castro — dessa vez no próprio Teatro Duse.

No dia 4 de novembro, realizou-se o último evento do Festival do Autor Novo, com a apresentação do auto de Edmundo Lys, *O romance de Joana, a linda pastora*, em homenagem a Gilberto Amado, com direção de Armando Carlos Magno e B. de Paiva. Com esse evento, o Teatro Duse, na condição de edifício teatral, fechou suas portas.

O romance de Joana, a linda pastora

Autor: Edmundo Lys. Direção e teatralização: Armando Carlos Magno e B. de Paiva. Figurinos: Rosa Carlos Magno. Elenco: Lais Peres, Othon Bastos, Antonio Ganzarolli, Dannunzio Freire, Ely de Castro e Nelson Gallo. Participaram ainda como frades, soldados e mulheres do povo os alunos da Escola Dramática do Teatro Duse. Fonte: MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*, p. 81.

1957

O teatro esteve fechado durante todo o ano.

1958

Em março, realizaram-se os testes para seleção na Escola do Teatro Duse.

Em abril, iniciaram-se as aulas. Apesar de fisicamente o Teatro Duse continuar fechado, o movimento Teatro Duse/Teatro do Estudante voltaria, brevemente, com algumas atividades, por meio de um convênio com a Sociedade Teatro de Arte. Enquanto isso, o Teatro Duse passava por uma reforma. O curso de teatro passou a ser pago, e Paschoal Carlos Magno anunciou que os ingressos seriam, pela primeira vez, cobrados, e que haveria uma caminhoneta na Glória para levar os espectadores até o portão do teatro, a preço módico. Porém, o Teatro Duse só voltou a apresentar algum espetáculo em suas dependências quinze anos depois. As aulas foram realizadas na Associação Brasileira de Imprensa.

Em julho, o Duse participou do I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Recife (PE), com o espetáculo *A descoberta do novo mundo*, de Morvan Lebesque.

ANEXO 2²

Transcrição de carta enviada por Paschoal Carlos Magno da Itália às suas irmãs, Orlanda e Rosa Carlos Magno, no Rio de Janeiro. Correspondência datilografada, sem data (provavelmente do início de 1956) e sem assinatura. Tais medidas reforçam o termo “confidencial” escrito na lateral esquerda da página 3 do documento. Há também numeração de página e correções feitas à mão. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

Escola do Duse

Defrontamos no momento com a poderosa escola mantida pela Fundação Brasileira de Teatro, dirigida por Dulcina, que dispõe, segundo posso acompanhar da distância e da leitura dos jornais, de amplos recursos e de um pessoal técnico do melhor que possuímos.

Existem também a Escola Dramática Martins Pena, mantida pela prefeitura, e o Conservatório Nacional de Teatro, do SNT, ambos também com bolsa cheia, professores regidamente pagos pelos cofres públicos.

Que professores poderá o Duse oferecer?

Maria Paula — Dicção.

Nina Ranewsky — Improvisação Dramática.

Luis Hasselmann — História do Teatro.

Voz —

Ginástica Rítmica — Jacira Vitória.

Mas a quem entregar as cadeiras importantes de

Interpretação;

Mímica?

Lembrei-me de bater à porta do Ziembinski ou da Henriette Morineau para a primeira. Mas a quem me dirigir a respeito de Mímica? É uma cadeira importante, como é importantíssima a de Voz. Havia a senhora Lilia Nunes, que nos fora conduzida a Santa Teresa pela Carolina Sotto Mayor. Vejo, porém, que hoje é professora da escola da Dulcina.

Mandem chamar, com urgência, Ana Edler, que é generosa, artista de verdade e idealista. Ela poderá ajudá-la na formação do corpo docente deste ano. Quererá

² Nas transcrições a seguir (anexos 2 a 13), respeitou-se a grafia original dos textos.

ela assumir novamente o ciclo de suas lições? Também seria interessante, por exemplo, se Luciana Peotta, que é culta e inteligente, ao lado de Maria Helena Ramos quisessem assumir a responsabilidade da História do Teatro, deixando Mímica para o Luis Hasselmann.

Antes das aulas serem iniciadas — em junho, por exemplo, — todo o roteiro das mesmas já deverá ter sido calculado e *por mim aprovado*.

É preciso manter o nível alto, idealístico, do Duse. Parece que perdemos terreno. (Isto é confidencial. Só se fala em “Tablado”, naturalmente pela escolha de suas peças, pela qualidade de seus espetáculos, pelo prestígio de Maria Clara Machado, filha do grande Aníbal Machado, à frente do grupo, que conta com tantos ex-elementos nossos. Mas isso não tem importância.)

A Escola do Duse precisa também ter como diretor alguém de nome, de projeção. Quem? Eu me lembrei de convidar a Henriette Morineau. Sei que é velho sonho dela dirigir uma escola, orientá-la com sua experiência. Gostaria de convidá-la. Ou então o Ziembinski? Dar-lhe-íamos campo para suas experiências.

Orlanda e Zé Maria poderão se aproximar de ambos, auscultá-los, saber-lhes suas reações. Gostaria a Morineau de dirigir a Escola do Duse e assumir a cadeira de Interpretação? Gostaria o Ziembinski de dirigir a Escola do Duse, ao menos por um ano, e assumir a cadeira de Direção?

É muito importante saber quem dirige a Escola do Duse. Orlanda é uma excelente administradora, mas não tem nome, nem projeção, nem vida teatral que a possa intitular, diante do público, dos alunos, para essa função.

Nós não poderemos manter essa Escola sem perda de prestígio, de força, sem ampará-la com as muletas de um nome teatralmente famoso. Caso estivesse aí, não precisaria desse nome e dessa presença. E também Zé Maria é muito jovem, principiante ainda, para assumir essa direção.

Portanto a Escola do Duse só poderá funcionar quando tivermos os nomes de todos os professores corretamente no papel. A direção deverá trocar correspondência com cada um deles, fixando horários, pagamento, e deles receber uma resposta, escrita, para evitar deserções, confusões etc., pois *não podemos mais improvisar*.

Também desejo que os alunos do Duse, além das aulas teóricas, depois do seu primeiro trimestre de aulas, submetam-se a provas práticas. Como? Essas aulas serão baseadas em cenas retiradas de peças nacionais e estrangeiras, onde haja toda uma gama de tipos-genéricos, líricos, românticos etc. Cada um dos alunos receberá

um papel, maior ou menor, para estudar e depois *representar* para seus próprios colegas, sob assistência de um professor do curso, que terminada a aula lhes apontará os defeitos.

A quem entregar essa tarefa de escolher cenas, no repertório nacional e universal, e depois entregá-las para orientação dos alunos? Tenho muita fé no Orlando Macedo, no Paulo Salgado, no Léo Jusi. São três diretores de futuro. Poderiam assumir juntos a responsabilidade desses “exercícios práticos”.

Fora dessas aulas, *que deverão ser naturalmente pagas*, pois só trabalha de graça quem é cretino ou milionário, e no mundo não há mais lugar para amadores nem mesmo em futebol, haverá também, depois de três meses de preparação, o aproveitamento dos alunos nas peças a serem apresentadas no Duse.

Ora, a não realizar um programa desses, como é que o Duse poderá sobreviver com a concorrência existente?

Sede da escola

Este é outro problema sério. A escola não poderá ser, de maneira alguma, em Santa Teresa, isto é, não poderá continuar sendo na minha casa, atrapalhando-me a vida dia a dia. Deverá ser instalada fora. Onde? Com que recursos? Como arranjar um local onde acomodá-la dignamente? Só é possível obter o maior rendimento dos alunos com aulas diárias, em local arejado, com salas em que possam ensaiar, ouvir, adestrar-se. Ora, o Duse é acanhado. Já exerce heroicamente uma missão: a de encenar originais brasileiros inéditos. (Divirto-me com a campanha consciente ou inconsciente que fazem ao Duse, na minha ausência, quando falam na realização deste ou daquele festival, da inauguração deste ou daquele grupo, com o propósito de somente representar originais brasileiros, *omitindo sempre a existência*, no Brasil, de um pequeno teatro criado só para esse belo fim... Como me diverti lendo até no *Correio* de que o Adolfo Celli era o primeiro a introduzir esgrima entre seus artistas, coisa que inauguramos em 1938... como também achei imensa graça no Ziembinski afirmar despudoradamente na revista *Teatro* que ele é que acordara a consciência teatral brasileira. Vivôôôô...)

Talvez se encontre uma casa velha, ampla, aí mesmo em Santa Teresa ou um outro local, na Glória, Catete, ou um andar em um edifício de apartamentos para instalar a escola.

Porque as aulas *devem ser diárias*.

Porque os ensaios das peças abaixo discriminadas devem ser diários.

E já é tempo de libertar Santa Teresa da presença de tanta gente entrando e saindo e perturbando nossa vida. Eu não aguento mais essa visão.

Repertório

O Duse tem várias missões. Da qual a principal é encenar originais de autores brasileiros, possivelmente inéditos, e de autores estrangeiros não considerados comerciais.

Ontem escrevi uma longa carta a Dinah Silveira de Queiroz pedindo-lhe autorização para representar *Oitavo dia*. Creio que não negará. Depois levaremos *A grande estiação*, de Isaac Gondim. Em seguida, uma peça que há no arquivo, de autor pernambucano, baseada em um romance do José Lins do Rego. Há também a comédia de Pereira Lima *Catão na Terra*, muito divertida. O autor é jovem, de talento. Há várias razões para essas escolhas. Se começarmos com Dinah, que é nome nacional, conduziremos ao morro o mundo da crítica, da sociedade, da literatura, da política. Começaremos bem, pois 1956. Em seguida nos valorizaremos diante do Norte com a peça do Isaac Gondim, que é muito bela. Quanto à peça retirada do romance do José Lins do Rego, creio que *Fogo morto* nos dará novamente aquele prestígio já trazido pela Dinah. E virá em seguida a peça do Pereira Lima, autor jovem, que tem imensa qualidade de diálogo e cujo futuro valerá a pena ajudar. Gostaria também de encenar peças ainda não representadas de Otavio Faria — o maior romancista dessa geração —, de Marques Rebelo e do grande Oswald de Andrade. Zé Maria encontrará na nossa biblioteca livros de teatro dos três. E m'os mandará por via aérea, imediatamente. Ora, se levássemos Dinah, Isaac Gondim, Zé Lins, Pereira Lima, Otavio Faria, Marques Rebelo, Oswald Andrade e mais alguns novos reintegraríamos o Duse novamente na sua força e no seu prestígio intelectual. Compreenderam? (É favor mandar encontrar esses livros, peças e m'as mandar aos cuidados da Panair. O diretor do seu serviço de imprensa é meu amigo Murilo Nery. Procurá-lo e entregar-lhe o pacote que deverá ser entregue à Panair do Brasil, Milano, aos cuidados do Senhor Spota. E assim os selos serão economizados. Não sendo possível então arranjar algum brasileiro que vier para Roma, pela Panair, e solicitar-lhe o obséquio de trazer o pacote, entregando-o à embaixada para m'os mandar pelo correio.)

Também não sei se foram mandadas ao Duse peças novas, depois do apelo que saiu nos jornais. Gostaria que essas peças fossem lidas por um comitê: Zé Maria, Francisco Pereira da Silva, Hasselmann. E escolhidas as que poderão ser encenadas, que também me fossem enviadas.

Direção das peças

Em carta anterior disse, isto é, ordenei que a de Dinah fosse entregue ao Zé Maria, a do Isaac, ao Paulo Salgado, e a do Zé Lins, ao Orlando Macedo.

Acredito no talento, na sensibilidade dos três.

Intérpretes

Não poderemos aproveitar os alunos que ora entram para a representação dessas peças. Não havia entre os que se matricularam ano passado gente de talento? É preciso chamar aqueles que tinham talento e esquecer o incidente havido — que sempre lamentei — com as festas dos meus 50. Esses é que deverão ser aproveitados e mais outros, com experiência cênica, para o reinício das atividades do Duse, como representação.

Administração da escola

Orlanda não poderá de maneira alguma ser severa demais. Nada disso. A pedagogia ensina que não se pode exigir disciplina férrea, austeridade, com crianças nem com quem nasceu com talento artístico. A cada instante recebo cartas, algumas assinadas e outras com iniciais, me trazendo queixas. Orlanda, pelo amor de Deus, não grite, não se zangue com esses jovens e moças. Não se esqueça de que você não tem até agora nenhum passado artístico, nenhuma credencial, a não ser minha irmã, para lhes impor leis draconianas, violentas. Coloque-se em um plano distante. Dirija o Duse de cima. Entregue a tarefa de saber quem faltou ou não faltou *a outrem*. Quem poderia ser? Talvez a Iara, que é inteligente, culta, tem maneiras e cuidará dos alunos, auxiliada pelo Zé Maria, que aliás, de acordo com o regimento por mim traçado, sendo o diretor de administração, deverá ser o responsável pela vida da escola. Gostaria também que Orlanda evitasse litigiar com Rosa ou qualquer outra pessoa da família diante de estranhos. Não é possível uma situação igual, que me humilha, como carta que hoje recebi de uma moça, que até o nome e a residência me mandou. Não deveria também discutir sobre casos meus, da família, com quem quer que fosse. Eu temo que uma pessoa tão bem-intencionada como Orlanda acabe atrapalhando tudo com esse seu feitio ditatorial que conheço bem. Pergunte a Leonor Posada, que foi professora durante cinquenta anos, se uma pessoa encarregada de uma tarefa educacional pode exibir gênio, irritação? Pelo amor de Deus, controle-se. Orlanda só excepcionalmente, como fazia eu, deverá tratar com alunos, no resto ficará distante, não aparecendo nas aulas

e permanecendo na sala da direção, onde a procurarão os professores antes de iniciar as aulas e onde os alunos poderão visitá-la, para casos de estudo etc. Demais, se eu às vezes exigia isto ou aquilo dos alunos, é porque tinha um direito garantido diante da história da inteligência e da história do teatro do Brasil. Gostaria de não escrever sobre essas coisas, que me magoam e me preocupam seriamente. Há também um outro lado da questão que faço questão de não abordar nunca mais. É sobre a vida pessoal dos alunos e dos artistas. Pelo amor de Deus, a vida de ninguém não nos interessa. Tenham defeitos, erros, vícios, taras, que temos a ver com isso? Exigimos que se comportem com inteligência, superioridade e que, quando intérpretes, sejam exibidores de real talento. Outro dia morreu o famoso pintor italiano De Pisis. Passou a vida inteira caçando a beleza nos seus amores por jovens. Morreu louco em um hospício. Mas deixou o legado de glória da sua obra. Que interessa ao mundo se não há na vida do Michel Angelo uma só mulher, mas sim que tenha deixado sua obra digna de um Deus. Que interessa ao mundo se Leonardo da Vinci só amava efebos, e que Shakespeare sofria também da mesma enfermidade, refletida nos sonetos admiráveis que deixou, dedicados ao Lord Southampton e a outros amigos seus? Nós não temos o direito de discutir a vida privada de quem quer que seja, que é território sagrado. Essas coisas, torno a repetir, não deviam ser mais por mim ventiladas. E espero que não sejam mais tratadas no Duse, porque só nos pode prejudicar a obra, como força e conjunto.

Posição de Rosa

Fiz uma força danada para dar também prestígio a Rosa, que também tem sido minha grande colaboradora. Vocês devem ter visto o cuidado que tive com a viagem, colocando-a a frente, como homenagem e questões sentimentais, quando fora melhor ter colocado um professor que manejasse línguas etc. Rosa tem sido uma dedicada. Vocês não deviam discutir diante de estranhos. Recebi uma carta que me diz entre outras coisas “O senhor não acha que suas irmãs, dando em público lição de má criação e de nenhuma cultura de maneiras, prejudicam sua obra e seu nome?” Há uma outra carta, mais séria, de um estudante “...ontem fui até Santa Teresa, pois as inscrições estavam abertas. Passamos pela porta de serviço pois havia um negro pintando o teatro e o portão. Quando lá chegamos, a presidente do Duse nos informou que já não havia mais vagas e nos tratou como se fôssemos criminosos...”. Que história é essa de Orlanda dizer a terceiros, às vezes com Rosa presente, conforme carta de outra pessoa, hoje recebida, “que nada manda no Duse”. Mas vocês enlouqueceram?

Quem manda no Duse sou eu. Responsável pelo seu destino. Dividi as tarefas. Orlanda como presidente, Zé Maria como diretor de administração, Rosa como diretora do Departamento de Assistência Social e de Indumentária. Sempre sonhei que minha obra tivesse, como nas instituições americanas congêneres, uma pessoa que fosse a mãe dos alunos, e inventei a Tia Rosa. Rosa é malcriada também. Confunde às vezes alhos com bugalhos. Como todos os da minha família. Mas é mãe, sofreu os rigores da vida, se não tem cultura, tem a do coração. E manda no Duse, dentro do departamento que para ela criei e lancei seu título pelo Brasil afora e pelo estrangeiro, principalmente na viagem dos estudantes à Europa. Ninguém se atormenta mais com essas coisas do que eu. Por isso é que desejaria fechar o Duse, vender a casa de Santa Teresa e morrer em paz. Vocês parecem que tomaram vinho? Não vou negar a contribuição da Orlanda, como administradora, atenta, honesta, operosa, como não posso negar a contribuição da Rosa, que me ajudou a fazer roupas, cortinas, até lavando o teatro e fazendo pratos para centenas de estudantes com o pouco dinheiro que sempre lhe dei, e às vezes com uma imensa dificuldade. Mas nem Orlanda nem Rosa teriam a situação que hoje disfrutam se não fossem ambas minhas irmãs. Então por que não se unem e acabam com mal-entendidos, brigas diante de estranhos e brigas entre si? Quando é que vocês me libertarão também desses pesadelos? Se por acaso me responderem sobre os assuntos acima, nunca mais lhes escreverei. Num ano de solidão horrível, mudei. Se tiver que viver ainda alguns anos, quero é paz. Muita paz. Sobre os assuntos acima fica encerrado meu depoimento. Disse o que deveria dizer. Se me responderem, devolvo-lhes a carta e não lhes escrevo nunca mais. É preciso que duas velhas maiores de CINQUENTA ANOS tomem vergonha. Como é que moças com a posição que alcançaram não me respeitam, se respeitando?

Ainda a escola do Duse

Recapitulando:

- 1) É preciso arranjar um diretor para lhe dar prestígio? *Quem?* Ziembinski? Henriette Morineau? Maria Caetana? É esta uma grande atriz e tem o prestígio do nome paterno atrás de seu imenso valor.
- 2) É preciso escolher os professores de acordo com o exposto acima.
- 3) É preciso arranjar local para escola, que deverá ser fora da minha casa.
- 4) Esse local deverá ter sala para aulas e sala para ensaios, sala para o diretor, sala para administração.

- 5) Não haverá livro de ponto. Mas chamada no começo das aulas. Essa chamada poderá ser feita pelo inspetor da escola, que será Iara ou outra pessoa, depois da minha devida aprovação.
- 6) As aulas serão iniciadas somente na primeira quinzena de julho, quando eu aí chegar em férias, pois a primeira aula será dada por mim.
- 7) As aulas só serão iniciadas depois que houver devido assentimento dos professores e estabelecido os horários, pagamentos etc. Nada de improvisação.
- 8) Orlanda ficará no seu papel de presidente do Duse, nada tendo a ver com os alunos, a não ser em casos excepcionais. Rosa cuidará daqueles que precisando de ajuda moral, bolsas etc., ouvirá seus pedidos e encaminhará todos para mim a fim de que os estude e aí chegando arranje as facilidades pedidas.
- 9) Fiz-me entendido? Compreenderam tudo?

Duse no rádio

Armando me escreveu a respeito. Mas peço a Zé Maria olhar para esse lado de atividades. O rádio é um meio excepcional de extensão. Não podemos *mais improvisar*.

Todo programa que for para o rádio deverá ser cuidadosamente estudado, ensaiado. Porque não pode dar ao ouvinte uma impressão errada do Duse.

Eu me lembro da humilhação que sofri, no Tijuca, com a representação de *O idiota*, que fora nosso mais belo espetáculo. No palco tijucano e com aquela plateia saiu tudo errado, como também saiu errada *O preço da paz*, no Grajaú. Nós não temos o direito de nos desperdiçar, de fazer coisas erradas, nada de *improvisações*. Portanto peço o máximo de cuidado nessas irradiações. Converse com Armando. Tudo que o Duse fizer tem que ser hoje mais do que ontem medido, refletido, cuidado, podado. Esta é a força do Tablado, que é o primeiro grupo do Brasil na hora presente.

Livro sobre o Duse (urgente)

Queria ver se o publico na Suíça para vendê-lo quando aí chegar, em férias e possivelmente por dois meses. Mandem-me material sobre *O preço da paz* (fotografia, opiniões, críticas, programa) idem sobre *Idomeneu*, idem sobre *Fedra* e a crítica do Rio e de São Paulo sobre *Hécuba*. Pode vir tudo aos cuidados da Panair com os livros. Urgente.

Plano do teatro futuro

Mando-lhes em anexo a carta que nesta data escrevi ao dr. Afonso Reidy e à doutora Carmem Portinho sobre o teatro futuro e definitivo do Duse. Na certa ambos os procurarão para tratar do assunto. Facilite-lhes planta, visita à casa etc.

Resumindo:

- a) Os alunos serão escolhidos agora na segunda quinzena de maio.
- b) A primeira aula será dada por mim na noite de 2 ou 3 de julho.
- c) As peças que serão apresentadas este ano deverão começar logo seus ensaios: *Oitavo dia*, *A grande estiação*, *Fogo morto*.
- d) Essas peças serão lançadas comigo no Rio, dentro de um plano que será concomitante com arranjar recursos para o novo teatro (o definitivo).
- e) Portanto é preciso chamar os elementos de ontem para o elenco dessas três peças.
- f) As aulas serão iniciadas somente em julho, depois de tudo por mim aprovado e estabelecido daqui.
- g) Não temos pressa de reencetar atividades.

Peças

- a) Mandem-me aquelas que foram dignas de serem representadas, além dos livros solicitados.
- b) Insistir que o Duse é o palco feito para os autores brasileiros inéditos.

Nomes

Favor fazer a lista de todos os que apareceram ou representaram no Duse. Preciso dela para o livro que quero publicar.

Campanha

Em dois meses no Rio lanço a campanha para o teatro definitivo; arranjo lei para passar com auxílio na Câmara Federal e na Câmara dos Vereadores; inicio a campanha das seiscentas poltronas.

E enquanto o teatro definitivo se constrói voltarei a essa chatice de Milão até segunda ordem ou volta em 1957.

E agora, calma, tranquilidade, mãos à obra.

Confio na Orlanda, no Zé Maria, na Rosa e nos que me são tão dedicados.

Muito agradeceria que recebessem e lessem essa carta com a humildade que lhes falta. E me compreendessem e me continuassem ajudando sem recriminações,

sem queixas. Pelo jeito como vamos, estamos realizando qualquer coisa de digno, de excepcional, que não pode ser de maneira alguma perturbado por questiúnculas sem importância.

Último e derradeiro pedido: não discutam mais diante de quem quer que seja. Nem entre vocês, que são quase sexagenárias.

E obrigado por tudo.

ANEXO 3

Transcrição da carta datilografada de Paschoal Carlos Magno ao ministro da Educação e Cultura, Gustavo Capanema. Correspondência com data, assinada por Paschoal. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

Brazilian Consulate

Liverpool

24 de maio de 1940.

Meu Prezado Ministro Gustavo Capanema,

não sei se o plano que adotou de auxiliar o teatro nacional está obtendo os frutos desejados.

Parece-me, salvo que a prática me prove o contrário, mais uma iniciativa, de belos propósitos, destinada a amparar, por uma questão de política, determinada classe.

Não sei se Vossa Excelência abandonou a ideia da formação do Teatro da Juventude Brasileira, com aquele plano que deixei em suas mãos, e no qual incluía, entre outras realizações, uma Escola de Arte Dramática, no Rio de Janeiro, que seria, ao mesmo tempo, teatro-experiência, teatro-escola, teatro de arte.

A esse plano, caso chegue a ser executado, deve ser acrescentado o da formação, em cada capital dos estados, de uma “companhia-repertório”, como existe neste país e nos Estados Unidos, espécie de teatro-escola, formando artistas, autores e plateias. Essa “companhia-repertório” deve ser formada de três elementos experimentados — diretor, ensaiador e professor de dicção — e de doze elementos jovens, atores-estudantes. Haverá também necessidade para cada um desses núcleos de um professor de Ginástica e Esgrima. Ora, o Exército, que está colaborando na obra da juventude brasileira e empenhado em ajudar a solução do problema educacional brasileiro, poderia destacar um ou dois oficiais de suas guarnições em cada capital para o ensino de tais disciplinas, diminuindo assim os gastos do Governo. Os professores poderiam ganhar cada um dois contos mensais, e os doze artistas-estudantes na base de 6 a 500\$ e 6 a 400\$. (Na Escola de Arte Dramática da Itália os alunos recebem uma ajuda do Governo, assim como acontece nas escolas militares.) Para dirigir esses núcleos de arte-dramática, Vossa Excelência poderia convidar brasileiros apaixonados da arte cênica: Renato Vianna, Delorges Caminha, Darcy Cazarré, Sady Cabral, Mafra Filho, Álvaro Moreyra, Olavo de Barros, Jorge Diniz, Itália Fausta, Lucília

Peres, Maria Jacinta, Joracy Camargo, Benjamim Lima, Celso Kelly, Raul Pedrosa, e estrangeiros do valor de Esther Leão, Beatrix Lehmann, Park Lynch, uma brasileira de nome em seu país e em Portugal, como Lucília Simões. Esses diretores seriam distribuídos pelas capitais do país, onde os governos locais dariam contribuição do teatro, empregados, luz, ficando responsáveis pelas despesas de eletricitas, contrarregas e maquinistas. Colaborando com eles poderiam ser aproveitados quarenta atores, de mérito mais ou menos reconhecido, à escolha da direção do “Teatro da Juventude Brasileira”. Os atores-estudantes seriam escolhidos, se possível, entre os elementos locais, que comprovassem, diante do grupo referido, qualidades cênicas. Quanto custaria ao Governo Federal esses vinte teatros-escolas? Para professores e alunos: 11.400\$00, e gastos de cenografia: 4.600\$00. Quinze [sic] contos mensais. Ora, meu caro Ministro Capanema, tenho plena certeza de que qualquer teatro do país rende, no mínimo, todas as noites 500\$. (É só indagar ao Serviço Nacional de Teatro o rendimento das companhias, quase todas inferiores, que viajam sob o seu prestígio pelo país.) O Governo Federal teria, com essa experiência, a alegria de formar atores novos, plateias novas e, no máximo do possível, de acordo com o diretor dos núcleos, cenógrafos novos, aproveitando artistas estaduais. O repertório dessas “companhias” deverá ser formado, como acontece na Inglaterra e nos Estados Unidos, de quatro peças mensais, da seguinte maneira: uma peça de autor estrangeiro de renome, uma peça de autor brasileiro, inédito ou conhecido, menor de 40 anos, uma peça de autor brasileiro absolutamente inédito. No fim de cada ano a “Companhia-Repertório terá apresentado doze autores novos. As vinte, distribuídas pelo país, terão mostrado ao Brasil 240. Vossa Excelência, que é dono de uma tão bela coragem, constatará que não se trata de um simples sonho de Poeta... O Governo Federal, dirão os indecisos e os covardes, gastará mensalmente trezentos contos. Mas, Deus meu, e a renda que advirá das bilheterias, da presença de público interessado por uma obra desse vulto?... Demais, que o governo gaste 300 contos mensais para essa obra. Serão, no fim de um ano, 3.600 contos. Não há uma verba do seu ministério de 15 ou 20 mil contos, se não me falha a memória, destinada a obras intelectuais?... E Vossa Excelência, como o Presidente Getúlio, sabe perfeitamente do valor educacional, político, do teatro na vida de qualquer país civilizado. Se o Governo Federal não puder criar essa verba, tem meio facilímo em suas mãos. Quantos funcionários federais e estaduais existem no país que ganhem mais de 600 mil réis mensais? Não gastam esses milhares de brasileiros, espontaneamente, cinco, dez ou mais mil réis, mensalmente, indo ao

cinema, ajudando arte e intérpretes estrangeiros? Chegou a hora de ajudar mais uma obra brasileira. O Governo Federal descontará dos vencimentos referidos mensalmente seis mil réis, dando ao funcionário, no ato do pagamento, um *coupon* que lhe permitirá trocar, em qualquer bilheteria dos teatros subvencionados, por entradas. Afinal, Ministro amigo, que são seis mil réis na economia de um brasileiro?

Pense bem, Excelência, nas coisas que lhe mando por intermédio desta, escrita às pressas, em um Consulado onde o trabalho é imenso, as horas de serviço mais de dez a quinze diariamente. Cumpre o Presidente Getúlio Vargas, a quem o Brasil tanto deve, com a colaboração preciosa de Vossa Excelência, dar ao nosso país o teatro que não possui. Amigos meus, de renome na Inglaterra e fora dela, como Beatrix Lehmann, considerada por tantos a primeira atriz da Inglaterra, Park Lynch, famoso diretor, Ian Kenyon, Rosemonde Shepherd, ora dando uma série de conferências na Itália sobre Shakespeare e seu teatro, estariam prontos a colaborar nessa obra gigantesca, mesmo que tivessem de ir ao nosso país, sem intenção de lucros, pelo prazer de conhecê-lo e, em troca, ajudar a *production* de peças, dar conferências, aulas de Mímica etc. Continuo, como já tive oportunidade de dizer-lhe, quando me chamou em seu gabinete para oferecer-me a direção da Escola Nacional de Arte Dramática, às suas ordens. É só conseguir do Dasp, do Ministro Oswaldo Aranha e ordem do Presidente, e voltarei contente ao Brasil para ajudá-lo a realizar obra tão admirável, mesmo que para isso seja obrigado a *renunciar as vantagens da minha carreira*, tão grande é o meu amor pelo Brasil e pelo teatro que ainda não tem.

Vossa Excelência me desculpará não mandar-lhe a presente diretamente, dada a situação anormal do mundo, e aproveitar-me da boa vontade e da amizade de minha amiga e grande atriz, dona Esther Leão, que, como diretora, está dando novos artistas ao Brasil.

Coloque-me entre seus admiradores e acredite na respeitosa consideração do
Paschoal Carlos Magno

Vossa Excelência, caso ache de bom aviso, poderá mostrar o projeto contido na mesma a Sua Excelência o Senhor Presidente Getúlio Vargas.

ANEXO 4

Transcrição de matéria do jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ) de 24 de outubro de 1950, portanto, antes de Paschoal Carlos Magno inaugurar o Teatro Duse. Autoria de Claude Vincent. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

Autores Novos

Claude Vincent.

— Se você voltar ao Brasil, Paschoal, você vai pensar novamente em teatro? — perguntei ao fundador do Teatro do Estudante, no único momento em que o encontrei em casa.

Perguntei porque, não sendo brasileira, não posso opinar em matéria de política; mas tenho notado, durante a ausência desse amigo do teatro, uma espécie de apatia, que precisa, ao que parece, de uma dose de sua energia, de seu entusiasmo sempre crescentes.

— Naturalmente teria que pensar bem em outras coisas — disse-me Paschoal. — Nas crianças, sobretudo. Mas quando na Grécia, pensava muito no problema que é o teatro brasileiro. E o maior problema, ao meu ver, é o problema do autor novo. Este não recebe estímulo para escrever, quando, na maior parte dos casos, vive longe dos teatros, sem a maior possibilidade de mostrar seu trabalho a alguém que pudesse, pelo menos, lhe proporcionar conselhos, para não falar em quem desejasse levar sua obra no palco.

É por isso que quero dedicar o pequeno teatro na minha casa ao autor novo, jovem, desconhecido, que precisa de apoio. Não sou rico, nunca o serei, e nunca, sem dúvida, terei um grande teatro. Lugne Poe tão pouco teve grande teatro. L'Ouvre, como todos sabem, é pequenino. Mas como ele soube ser útil aos autores franceses! É isto que gostaria de poder fazer aqui. Talvez não tenha, neste trabalho, o apoio governamental que um trabalho desses precisa, mas não faz mal. Se Deus quiser, meus amigos me ajudarão. O Teatrinho Duse será um campo de experiências para estes jovens que não encontram quem montem suas peças e ali trabalharam jovens atores, diretores e cenaristas, sob a supervisão de outros, já com um cabedal de experiência e técnica. Poderei assim dar publicidade e apoio aos valores novos de que sempre o teatro, em todos os países, tanto necessita. O concurso foi só um começo, e como você sabe, não me foi possível levar adiante o plano de encenar algumas dessas peças

que recebemos, por falta absoluta de verba. Mas alguém deve se dedicar ao amparo dessa juventude que quer escrever para o teatro. Dizem que cada país tem o teatro que merece. É meu sonho providenciar para que a nova geração de dramaturgos seja uma geração da qual o Brasil possa se orgulhar.

ANEXO 5

Transcrição de matéria do jornal *Diário de Notícias* (RJ) de agosto de 1952 (dia não informado), de autoria de Edgar Proença. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

O teatro de Paschoal

Edgar Proença

Quantas emoções tenho vivido aqui no Rio, na curta estada de tão poucos dias? Não me lembro e nem sei descrevê-las; são ternas e amigas como a benção de minha mãe. O abraço que recebo a todo momento: — Que é isso, você por aqui? Sempre o mesmo, bem-disposto, remojado. Que bom!

Essas mensagens tonificam a minha alma. Um abraço, que a gente sabe ser afetuoso, apaga os dissabores, faz esquecer a ingratidão humana. Outras mensagens saúdam o meu espírito. Uma delas, quem a reparou foi esse homem perdulário de afeto e de inteligência que se chama Paschoal Carlos Magno. Desde que cheguei, é a palavra amiga no seu jornal, também dentro do seu lar pequenino mas de tamanha grandeza moral, e no seu teatro, inaugurado sábado, numa noite de gala.

O Duse é a alma inquieta desse homem de prodigiosa capacidade de trabalho e iniciativas fecundas. É em Santa Teresa, ao lado de sua casa, bem podendo ser, como nas residências privilegiadas, a capela onde se professa a religião da Arte, em que os oficiantes celebram o culto da beleza espiritual, magnificando a arte pura e inconfundível. É ainda uma espécie de oficina mental, um laboratório para cultura específica dos decididos valores novos do teatro nacional e a apresentação de autores, que os há tantos por aí, sem haver merecido a glória de serem interpretados os seus trabalhos.

Duse, o nome da casa espiritual de Paschoal. Que homenagem esplêndida à atriz italiana Eleonora Duse, nome insigne que consubstancia todo o esplendor da arte teatral!

Pois assisti à festa inaugural e marcante de uma espécie de conquistas, promovidas pelo Teatro do Estudante do Brasil. Na pequena “*boîte* inteligência” cabem apenas cem pessoas sentadas. Precisou para isso Paschoal contentar com outras récitas a onda incalculável dos seus convidados. A noite estava bonita e do alto de Santa Teresa era bom olhar a cidade no seu fastígio de luz. De baixo, quase ao chegar-se ao Duse, este parecia um presépio discretamente iluminado. Lá dentro jorros de luz

da inteligência dos artistas e da cultura e distinção social dos espectadores. As moças e os rapazes do TEB faziam guarda de honra à entrada, orgulhosos no seu uniforme simples e gracioso. Celme, com a ternura de sempre, leva-me à poltrona nº 9 na segunda fila. Miriam Carmem estreita-me num abraço carinhoso e amigo. Quase todos rodeiam-me para indagar do Pará, do Amazonas, sob os impulsos de intensas recordações. Aureo Nonato, um lugar-tenente de Paschoal e moço de raras virtudes, é outra figura atenta e prestimosa. Meia-noite e trinta. Cessa o borborinho da plateia e o Duse entra em silêncio.

Assoma o pequeno palco o “dono” da casa. Paschoal lembra um efebo iluminado. Ele todo é emoção mal disfarçada. A sua calma não é a dos indiferentes, é a dos que num instante sem igual da sua vida contam o que é seu Teatro, o que foram as lutas penosas, o que serão os dias de amanhã, certamente consagradores de tão nobres esforços. Tudo o que iríamos ver e sentir não seria uma escola nova, mas a preparação de gente nova na arte de representar e escrever para teatro. Dali muitos deles, até então ignorados, desceriam para o brilho das ribaltas até as do majestoso Municipal.

Outro silêncio e a seguir o ruído surdo das pancadas prenunciadoras da vagarosa subida do piano.

Todos acompanham interessados, do princípio ao fim, a interpretação de *João sem terra*, de Hermilo Borba Filho. Pouco a pouco a peça cresce na sua intensidade dramática. O primeiro ato termina. Nos estreitos corredores da plateia a satisfação é geral. A Rádio Mayrink Veiga inicia uma reportagem radiofônica, ouvindo a opinião dos espectadores, e eu não pude escapar em dar meu palpite, por insinuação amável de Manoel Barcelos, a grande figura do rádio brasileiro e presidente da Associação Brasileira de Rádio. Tenho a honra de conversar com o Prefeito Dr. João Carlos Vital, que, com sua presença, prestigia a noite duseana. Converso ainda com duas ilustres vizinhas de poltronas, a senhora Carneiro da Rocha e a senhora do major aviador Dioclecio de Siqueira. Fala-me a senhora Maria de Lourdes Siqueira confessando a sua emotividade ante as fortes manifestações das cenas como as que estamos assistindo, a luta do homem rude e obstinado em um amor à terra que ele quer vê-la sempre virgem e intocável, e a carne que estua os ímpetos de incoercível brutalidade.

Vejo com alegria a minha querida amiga sra. Paqueta Abreu de Oliveira, conservando sempre o seu porte aristocrático, e a figura insinuante de Mara Rubia. Esta conta-me os seus novos planos, iguais aos de Paschoal, num trabalho de recuperação

pelo bom teatro, está organizando também o seu a estrear ainda este ano, para lançamento de autores brasileiros.

A noite esplendorosa do Teatro Duse exigiu traje solene para os convidados, enchendo-se o pequeno salão de *smokings* e *toilettes* femininas de grande gosto e luxo. Quem ali estava era o alto mundo social e artístico do Rio. Pude ver e conhecer gente boa e de talento como Dinah Silveira de Queiroz, que me oferece, quando estou no Rio, o delicioso “café da manhã”, sua crônica diária pela Rádio Nacional e que tanto embevece o meu espírito. Abraço com efusão a Guilherme Figueiredo, comediógrafo ilustre, que ainda recentemente viu seu nome, para orgulho nosso, nos teatros de Paris, figurando como autor de *Um Deus dormiu lá em casa*. Estava ainda Celso Kelly, outra cultura artística, e Samuel Wainer, jornalista de raça, cuja capacidade criadora se apresenta no moderníssimo vespertino *Última Hora*. E Acioly Neto, crítico de arte, abalizado e consciente. A notável escritora Anna Amélia Carneiro de Mendonça, a quem o Teatro do Estudante venera com uma gratidão sem limites. E estas ilustres figuras, senhora Baby Cerquinho, Sofia Magno de Carvalho, Rosinha Ferreira; senhores Ministro Ildefonso Falcão, Agostinho Olavo, Edgar Rocha Miranda, Mario Pinto, Otávio Guinle, Jorge Ferreira, Osvaldo Rizzo, Marcos Mendonça, Assis Barbosa e Carlos Barbosa. Outros nomes de projeção participam de uma festa encantadora.

Os quatro atos de *João sem terra* foram vividos limpa e emocionalmente, pelos talentos de Glauce Eddé, Ligia Nunes, Luiz Pinho, Helcio de Souza, Mauricio Deriquem, Geny Borges, Ruth Andrey, Edson Silva, Renée Vincent, Luiza Segeax e Mariuska, mocidade e inteligência, dirigida por José Maria Monteiro. Também Stelio Alves de Souza merece referência elogiosa como arquiteto, preparando aquele ninho aconchegante, simples no ornato, mas grandiosas no nobre objetivo de alta cultura e refinada espiritualidade.

Quando acabou a representação os aplausos foram sem conta. Desceu o pano e subiu uma emoção tão grande em toda a assistência, dando ele a robusta convicção de que temos realmente artistas e autores à altura de um bom e legítimo teatro.

Paschoal e Hermilo abraçaram-se numa alegria comovida. Depois Paschoal fica prostrado, à beira do palco, transfiguradamente. Realizara mais um sonho da sua vida.

ANEXO 6

Transcrição de matéria do jornal *Diário da Noite* (RJ) de 11 de agosto de 1952. Autoria de Brício de Abreu. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

O Teatrinho Duse — I

Pascoal Carlos Magno inaugurou o seu Teatro Duse, em Santa Teresa, com o festival do autor novo, dando-nos a estreia de Hermilo Borba Filho com sua peça *João sem terra*. Primeiramente temos que assinalar o esforço desse idealista que é Pascoal, procurando incentivar no Rio o amor e o gosto pelo teatro, construindo, em sua residência, um teatro particular, só para seus convidados. Não sei se o seu exemplo será seguido, mas gostaria que o fosse, porque assim voltaríamos àquele belo movimento de amadores que havia no Rio até 1910. Conta-nos Barbosa Romeu em um dos seus muitos trabalhos, que em 1908, o sr. Teixeira Soares “acabava de construir, nos fundos da sua residência, um pequeno teatro com quase cem lugares, para o grupo de amadores de Botafogo, e que a estreia seria com *As doutoras*, de França Jr., para a “competição” anual com os amadores da Tijuca, que dariam *Guerra do alecrim*, e os de São Cristóvão, que em São Januário já nos haviam dado um primor — *Os velhos*, de d. João da Câmara, com as sras. Loretti e Batista e os ilustres comerciantes Mathias e Lourenço. Depois disso, por mais que procure, em nossas crônicas, nada encontro sobre as iniciativas particulares, até 1952, com Pascoal a tentar reacender a chama dos amadores entre nós, construindo um teatro-privado, 44 anos após o sr. Teixeira Soares. No *Almanaque de teatro*, também de 1908, encontramos a menção detalhada de 21 grupos de amadores de teatro dando espetáculos pelos bairros do Rio, em recintos particulares. Isso tudo morreu, esvaiu-se com o fim melancólico de uma geração que foi a maior que tivemos nas artes e na literatura. Hoje Pascoal procura nos contar a história da “Fênix”. Pode a sua iniciativa não encontrar eco, pode não ir avante ou ficar isolada porque marcará, na história do nosso teatro, como a afirmação de que dentro de uma época onde impera a burrice de um materialismo cow-buyquesco [sic], ainda repontam os idealistas, os sonhadores, os que acreditam firmemente em um ideal de beleza pura e imensurável para o nosso teatro.

ANEXO 7

Texto de autoria do próprio Paschoal Carlos Magno retirado do programa inaugural do Teatro Duse. Acervo Paschoal Carlos Magno, Cedoc/Funarte. O programa informa que se trata de uma transcrição de matéria do jornal *A Gazeta*, Florianópolis (SC).

Paschoal Carlos Magno e o “Teatro do Estudante”

Em novembro próximo o Teatro do Estudante completará quatorze anos de existência. Sua história é conhecida de todos. Tem sido uma forja de atores, cenógrafos, figurinistas, diretores. Mas a arte do teatro é um ato de humildade. Tudo quanto acontece num palco, com exceção do texto, terminado o espetáculo e recebido os aplausos, termina. Nada fica para lembrar a grandeza de um intérprete. Há nos nossos dias o disco ou o cinema para guardar-lhe a voz e sua lembrança física, mas um como o outro obedecem a artes diferentes da do teatro. Este só é de fato permanente através da peça. Por isso o Teatro do Estudante resolveu inaugurar esta sua pequena sala de espetáculos — o Teatro Duse — com o Festival do Autor Novo. Foram lidos centenas de originais chegados de todos os cantos do país. Um autor inédito dificilmente encontra quem se interesse por seu trabalho, aqui ou no estrangeiro. É verdade em que em outros centros há pequenos teatros, fora do âmbito comercial, onde ensaia o voo. Teatros-laboratórios de temas, diálogos, representação, direção, montagem. Será esse o destino do Teatro Duse. Tem cem lugares somente. Um pouco maior que o famoso Mercury Theatre, de Londres e um pouco menos que o Noctambules, de Paris, que foi o último palco pisado pela extraordinária Ludmilla Pitoeff. Nele serão representadas somente peças de autores brasileiros inéditos ou peças estrangeiras consideradas não comerciais. Haverá espetáculos às sextas, sábados, domingos e segundas, os demais dias sendo reservados para aulas, conferências, debates do Teatro do Estudante. Todos os elementos que o servem — bilheteiro, porteiro, indicadores, intérpretes, cenógrafos, figurinistas, maquinistas, publicistas, costureiras, aderecistas, secretários e num futuro próximo, ensaiadores, são estudantes. Não o anima nenhum objetivo comercial. É o núcleo de um teatro-escola, dirigido por moços e baseado no entusiasmo, no desinteresse e no idealismo dos moços. A direção do Teatro Duse está entregue a três esteios do Teatro do Estudante: José Jansen, José Mario Monteiro e Pernambuco de Oliveira. Mas recai sobre cada um dos estudantes, em rodízio semanalmente, a direção do teatro, isto é, tudo quanto nele vai se realizar é planejado por aqueles três diretores, sob a supervisão geral do Teatro do Estudante, mas executado

pelo “diretor da semana”, que será auxiliado pela administração e todos os setores do TE. Cada um ganhará com o tempo experiência para criar no Rio ou em suas cidades natais teatros experimentais, escolas de arte dramática, teatros-escolas, quer no que se refere a assuntos administrativos como a todos os misteres da arte de representar.

Em todos os espetáculos do Teatro Duse, que são absolutamente grátis, haverá num dos intervalos uma coleta, como nas igrejas. (É assim que se procede no pequeníssimo e famoso The Unammedex Theatre, de Sladen Smith, em Salford, subúrbio de Manchester.) Cada espectador dará o que quiser, não é para o Teatro do Estudante, mas para sua cantina. Há alunos pobres e ricos. O visitante nunca perceberá diferença alguma entre eles porque se apresentam com seu uniforme simples e já famoso: saias ou calças pretas, com blusas ou camisas brancas, ostentando as iniciais TE.

Mas todos eles saem de suas escolas, escritórios, repartições, oficinas, lojas, sobem o morro de Santa Teresa e vêm nesta sala fazer o aprendizado da arte que amam. Com raras exceções todos moram distante do Centro. E a maioria não pode se dar ao luxo de jantar na cidade. Por isso fez-se necessária a criação dessa “cantina”, que deverá ser mantida, em parte, pelos espectadores do Teatro Duse. Muito agradeceria se os assistentes aos nossos espetáculos nos escrevessem apontando falhas e louvando o que merecer elogio. Suas cartas serão temas para debates nas reuniões dos alunos sempre sob a presidência de um professor. Iniciaremos brevemente a distribuição do *TEB*, boletim mensal feito e colaborado pelos próprios estudantes, naturalmente com a participação de técnicos do nosso teatro ou do estrangeiro. No Teatro Duse realizar-se-á também uma série de conferências sobre teatro e cultura geral, para as quais serão convidados nomes ilustres. O plano delas e sua execução também está entregue a um grupo de estudantes, assim como outro se encarregará da confecção dos programas e outro da publicidade do TE, e das iniciativas do Teatro Duse.

Esta casa de Santa Teresa, onde instalei o Teatro Duse, é de minha família. Mas o Teatro do Estudante não existiria se não fosse a assistência dos meus, especialmente de minhas irmãs Rosa, Orlanda e Aurora, cuja dedicação a essa obra de juventude faço questão de frisar. Se a última põe equilíbrio, no que se refere à documentação de despesas, balanços, e a mão harmonizadora na desordem de meu sonho, a outra, que todos chamam de “Tia Rosa” — até eu me acostumei a chamá-la assim de tanto ouvir centenas de estudantes lhe dispensando esse carinhoso tratamento —, é a companheira infatigável que sacrifica seu repouso para que eu não gaste muito

dinheiro com costureiras, e está sempre atenta para que nenhum dos estudantes fique sem jantar e tenha um leito, arrumado no palco, na biblioteca, ou mesmo sobre a palha dos velhos sofás de jacarandá, caso se veja sem recursos para pagar sua pensão. O Teatro Duse é uma nova fase do Teatro do Estudante, que espera poder em breve ter sua casa para abrigar seus estudantes e bolsistas (não haverá entre os espectadores alguém que nos queira doar uma casa velha, se possível em Santa Teresa?); criar sua companhia profissional; trabalhar, trabalhar sempre pela elevação cultural do nosso povo. Sabemos que as dificuldades são muitas. Que o dinheiro nos faltará sempre. Uma obra dessas proporções poderia ser mantida, com reflexo em todas as classes sociais e conduzindo a todas as cidades do Brasil sua mensagem de beleza, com 100 mil cruzeiros mensais aproximadamente. Tivesse eu nascido na América do Norte ou na Inglaterra e a estas horas terias dez patriotas de boa vontade que contribuiriam com 10 mil cruzeiros mensalmente, ou vinte com cinco mil, ou cinquenta com 2 mil, ou 100 mil ou duzentos com quinhentos cruzeiros somente, ou mil com cem cruzeiros. O meio é diferente. Mas poderá melhorar. Por essa razão foi criado o Teatro do Estudante. Não o deixe de ajudar. Ao menos contribuindo para sua “cantina”. O resto, não faz mal. Deus é grande e o nosso sonho é tão grande que chega até ele.

Pascoal Carlos Magno.

ANEXO 8

Transcrição de matéria do jornal *Diário de Notícias* (RJ) de 21 de outubro de 1952, de autoria de Raimundo Magalhães Júnior. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

O teatrinho do Pascoal

R. Magalhães Júnior

Só no sábado passado tive oportunidade de conhecer o Teatro Duse. Não o chamarei assim. Prefiro chamá-lo de o teatrinho do Pascoal. Não conheci a Duse, nem sei o que ela possa ter feito pelo nosso teatro. Mas conheço o Pascoal e sei o muito que ele tem feito, em favor dos moços, suscitando o aparecimento de atores e atrizes, estimulando valores novos e, mesmo, metendo em brios os antigos, quando estes se vão deixando burocratizar e cair num ramerrão que acaba por subtrair-lhes a simpatia do público e a popularidade de que já gozaram em épocas passadas.

O teatrinho do Pascoal é lá em Santa Teresa, numa esquina da tortuosa e íngreme rua Hermenegildo de Barros, que desafia os choferes um tanto inexpertos, como este vosso cronista. É pequeno, mas é confortável. Em Paris, artistas profissionais não desdenham de ocupar salas que não são maiores, como o Théâtre Gramont, o de la Potinière, o Humor, o de la Huchette, a Comédie-Wagram etc. Estes têm quase a mesma lotação do teatrinho do Pascoal — e alguns até menos —, mas vários não têm a mesma limpeza.

Neste momento, o teatrinho de Santa Teresa está apresentando autores novos, que surgem perante a nossa plateia desajustados e desconhecidos, sem nenhuma escora que não seja o seu próprio valor, somado à boa vontade de Pascoal. É de excepcional importância essa iniciativa, de revelar autores novos. Tanto ou mais importante, talvez, do que a de revelar atores e atrizes, pois um teatro nacional não vive só de intérpretes. Vive, especialmente, de autores, de peças, de obras destinadas à cena. Os autores novos têm que sustentar uma luta ingente para conseguir um passaporte para a cena. São raros os concursos teatrais em que eles possam se revelar. E por vezes esses concursos, embora anunciados aos quatro ventos, e até mesmo subvencionados, por antecipação, pelo poder público, são fraudados em suas intenções.

É o caso do ruidoso concurso aberto aos autores novos pelo ator e empresário Jaime Costa, sob o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro, há quatro ou cinco anos. Três dos autores premiados até hoje não foram levados à cena: os srs. Lúcio Fiuza, Maria Vanderlei Meneses e Aldo Calvet, este o próprio diretor do Serviço Na-

cional de Teatro nos dias de hoje. De cinco peças então selecionadas, só duas foram à cena. Quanto às outras, nem sequer uma explicação foi dada ao público até agora... Quem observa tais fatos pode bem compreender quanto é útil e louvável a iniciativa de Pascoal, dando uma oportunidade aos autores novos do Brasil em seu teatrinho.

A peça que vi no sábado passado, *Terra queimada*, do pernambucano Aristóteles Soares, rapaz com a paixão do teatro embora vivendo em Catende, num ambiente de cultivo da cana e de fabrico do açúcar, tem o mérito de procurar trazer para o nosso teatro os temas regionais. Está a meio do caminho entre o drama realista e o drama romântico. O autor eleva a linguagem dos personagens e lhes atribui tiradas filosóficas incompatíveis com o estado de ignorância e o ambiente primitivo e sórdido em que vivem, mas a peça é, incontestavelmente, a revelação de um autor de talento. Há muito mais verdade e humanidade nessa peça do que, por exemplo, em outra tentativa recente de teatro regional que vi em São Paulo — a peça *Para onde a terra desce*, do sr. Edgar Rocha Miranda.

O que é digno de ser salientado, especialmente, é o cuidado com que foi montada a peça do moço autor pernambucano, sob a direção do próprio Pascoal, que é uma revelação imprevista de *regisseur* e está a merecer um prêmio de estímulo da Associação de Críticos. Numa companhia profissional, talvez *Terra queimada* não encontrasse uma distribuição tão justa e ambientação tão cuidada. E os artistas? Alguns deles excelentes, cheios de talento e de vibração. Cedro, terão seus nomes acrescentados aos de Sérgio Cardoso, Sônia Oiticica, Maria Fernanda, Narto Lanza, Silvia Orthoff, Jaime Barcelos e outros, que foram revelados, ou aprimorados, através das representações do Teatro do Estudante. A obra que Pascoal está realizando no seu teatrinho é uma obra de utilidade pública e de repercussão benéfica na vida artística do país.

ANEXO 9

Transcrição de matéria do *Jornal de Letras* (RJ) de 5 de janeiro de 1953. Autor desconhecido. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

A importância que o pequeno Teatro Duse está desempenhando, na vida atual de nossa história teatral, é muito grande. É que pouco e pouco vai ele realizando uma obra que talvez seja a mais séria em toda a vida agitadaíssima de Paschoal Carlos Magno dentro do teatro brasileiro. A princípio uns poucos autores inéditos levaram ao pequeno teatro de Santa Teresa os seus trabalhos que viviam guardados nas gavetas sem a esperança de conhecerem a luz da ribalta algum dia. Mas hoje possui Paschoal, esperando vez, um punhado de peças subscritas por conhecidas figuras de nossas letras, desejosas todas de contribuir também para esse pequeno palco que está sendo um ponto de atração para todos os que se interessam realmente por teatro entre nós. A crise do autor brasileiro, ainda que construída sobre bases fragilíssimas, é uma verdade. Os nossos elencos profissionais parecem interessar-se, cada vez menos, pelo trabalho de nossos patrícios. Alegam muitos artistas a ausência de qualidades técnicas nesses trabalhos, qualidades que por serem evidentes nos autores estrangeiros levam-nos a merecer a preferência. Daí o autor brasileiro ficar relegado a um segundo plano, sem oportunidade para desenvolver-se, justamente por falta de incentivo à respectiva produção. Nesse círculo vicioso desenrola-se toda a grande tragédia dos novos autores que, se existem em potencial, tornam-se inexistentes nos cartazes. Pois bem, Paschoal Carlos Magno resolve solucionar esse problema, dando margem para aparecerem os que desejam tentar o teatro e que não tiveram uma oportunidade. Graças a isso, três autores novos já surgiram até dezembro. Hermilio Borba Filho, Aristóteles Soares e Francisco Pereira da Silva, sem contar os de outras organizações também estreadas no Duse. O primeiro é um homem de teatro que realiza no Recife um belo trabalho em prol do desenvolvimento de nossa arte dramática; o segundo, um escritor recolhido no fundo da província e que sonha com o Teatro com [sic] uma de suas principais cogitações. Finalmente, o terceiro, um grande autor a serviço de nossas letras dramáticas, umas das mais belas revelações com que podemos contar a partir de agora. Dos três originais apresentados, *João sem terra*, *Terra queimada* e *Lázaro*, este último sem dúvida alguma é o que mais qualidades revela, ou melhor, aquele que revela realmente a presença de um autor dramático. Francisco Pereira da Silva possui duas grandes

qualidades para quem se destina a esse gênero de literatura: uma grande habilidade no desenrolar do drama, dosando-o devidamente nos três atos, e uma fluência de linguagem no diálogo, tornando-o belo, sonoro, de muito boa qualidade literária, e completamente destituído de excessos. Reside mesmo nessa alta qualidade de seu diálogo a melhor característica do jovem autor de quem se ouvirá falar futuramente, se tiver a acolhida e o incentivo que bem merece. Mas não somente ele, como outros, que virão sucessivamente, confirmarão a importância que o Teatro Duse desempenha neste período de nossa história teatral, como um dos mais belos movimentos já surgidos entre nós, e que, ao mesmo tempo, dá ao escritor brasileiro a situação devida, constituindo uma advertência aos que acreditam construir obra sólida sobre os alicerces de areia, isto é, sobre o teatro de imitação pura e simples. Se a presença do técnico estrangeiro é indispensável para a formação de nossos atores, a presença do texto brasileiro é indispensável para podermos construir alguma coisa em matéria de teatro, de modo a conseguirmos prender a atenção de uma plateia sempre atônita com os problemas que lhe são apresentados e que na maior parte das vezes falam de uma linguagem e revelam um ambiente desconhecido por ela, fazendo com que perca o teatro, em seu conceito, a sua qualidade primordial: a de revelar os conflitos humanos que lhe são familiares. Por tudo isso é que se torna muito séria a obra que o pequeno Teatro Duse está realizando, e que constitui sem dúvida alguma o maior acontecimento de 1952, neste ano de 1952 que ora finda.

ANEXO 10

Transcrição de matéria do jornal *Tribuna da Imprensa* (RJ) de 22 de abril de 1953. Autoria de Claude Vincent. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

Teatro

Claude Vincent

As aulas do Duse

Assisti domingo passado a uma parte de duas aulas dadas no Teatro Duse, e conversei com o professor da terceira. Por motivos de saúde, não pude ficar para esta última aula.

A sra. Sônia Oiticica, iniciando o seu curso, disse que, propriamente dito, o curso não se devia chamar Prosódia, e sim de Califasia, ou seja, a arte de falar bem. Explicou que até uma pessoa bem-dotada de linda voz pode estragar ou melhorar este instrumento, segundo o que faz dele; é possível, com trabalho, melhorar até uma voz de timbre lindo. O instrumento deve ser trabalhado com carinho e cuidado, exatamente como um violinista estuda a sua técnica. E como o violinista bom se esforça sempre para poder comprar um melhor instrumento, até chegar a um Stradivarius, se possível, assim deve trabalhar o ator, no treino da sua voz. Em seguida, ela descreve para os alunos o que era esse instrumento, organicamente falando. Entrou em detalhes sobre a construção e a função de cada uma das partes componentes, que produzem a voz (seja esta ruído ou som) e a articulação. Prometeu examinar em detalhe os defeitos dos alunos, pelo método da gravação, e sugerir a maneira de corrigir estes defeitos.

A sra. Maria Paula tomou vários trechos de peças poéticas, fazendo ler aos estudantes, no palco, trechos em solo ou em conjunto. À medida que liam, ela corrigia as inflexões, o sentido, a respiração (corrigindo as pausas causadas pela respiração). Em pouco tempo, conseguiu que alguns dos alunos se corrigissem a si próprios, pelo seu método muito acessível e (aparentemente) simples.

À terceira aula, a do sr. Luiz Hasselmann, que dizia respeito à marcação de várias cenas de peças (marcação e mímica, sobretudo) não pude assistir. Mas, antes da aula, o professor me mostrou vários cadernos de reproduções de quadros famosos, ilustrando a disposição de grupos, que podia ser aproveitada em peças teatrais no palco. É o método utilizado, diz ele, nos ensaios dos últimos anos, da Comédie

Française [sic]. Tinha escolhido para marcação o trecho dos Comédiantes [sic] na peça *Hamlet*. Segundo ele, *Hamlet* é uma peça sobretudo germânica de tendência, e deveria seguir os desenhos de Holbein e Grunewald.

Assim, a tarde de domingo correu rápida no Teatro Duse e os alunos terão possibilidades, já se vê, de aprender pela teoria e pela prática, vários aspectos dessa arte, que também é artesanato e ofício: a Arte de representar.

COMO FUNCIONA O MENOR TEATRO DO BRASIL?

Paschoal Carlos Magno poupa espaço, para ter uma caixa de teatro completo — tudo ocorre sem deslize no auditório e nos bastidores —, o “green room” do Teatro Duse.

O Duse é minúsculo. No entanto, *Terra queimada* e *Lázaro* precisam ter um palco de tamanho normal, de saídas e entradas sem jeito, ou pelo mesmo bastidor.

— Não será possível — diziam. — Só se pode brincar de teatro ali.

Mas, já que o Duse funciona de verdade, *Tribuna da Imprensa* quis saber os seus segredos. De manhã cedinho, foi visitar o dono, mas este tinha ido secretariar à Câmara dos Vereadores. Voltou correndo para nos atender.

O auditório

— O palco, vocês conhecem, por terem visto as nossas produções. Basta dizer que usamos, para cenários, cortinas e biombos pintados, o que facilita a mudança rápida. Mas venham à plateia. Conseguimos mais de cem cadeiras aqui. Como? Uma loucura minha: comprei da Brasfors poltronas estofadas que recuam para dar passagem e acomodar gente de pernas compridas. Reúnem o bonito (são creme e verde) ao prático.

Aliás, o barzinho segue o mesmo padrão: este painel de madeira esculpida e pintada, de Boadella (foi presente de Otacílio Arruda) esconde os copos e as garrafas de água para a assistência.

Como “trabalha” o teatro

— Mas como “funciona” uma peça, Paschoal?

Ele nos faz subir os degraus que separam a plateia do palco; cruza aquele lençozinho que abriga, às vezes, dez artistas, e nos aponta a “caixa do teatro”. É um corredor estreitíssimo!

Perto da boca de cena, há uma caixa aberta: é o quadro das chaves de iluminação, com os múltiplos fios que vão até as gambiarras. Embaixo, o ampliador de som; ao lado, o gramofone e o *pickup*. Tudo num espaço de menos de dois metros quadrados!

A maquiagem

Ao lado do gramofone, revestindo o canto do corredor, uma série de espelhos, em cima dos quais há tomadas para lâmpadas de alta voltagem. Embaixo dos espelhos, uma prateleira sobre a qual estão o telefone do teatro e as caixas de maquiagem. Paschoal acende uma lâmpada, e revela como é fácil, até de pé, ter uma visão do rosto, de frente e de perfil, para uma boa maquiagem.

Armazenagem

O forro desta parte do corredor é mais baixo que o resto.

— Que há em cima, Paschoal? Vejo pedaços de cadarços pendendo.

— Cortinas! Usamos cortinas de cores diferentes. Depois de usadas, os rapazes as dobram e as guardam naquela prateleira de pouca profundidade, mas de grande superfície. Os cadarços são para colocá-las nos trilhos.

Guarda-roupa guardado

— Muito prático, de fato! Mas onde guarda as roupas?! Não vejo armários por aqui.

— Eis *Romeu e Julieta*, *Édipo Rei*, *Hécuba*, *Antígona*, com os quais viajamos pelo Norte do Brasil. Quanto às roupas das peças correntes, estão nos camarins...

Entreabre a porta de um dos camarins. Ali, tranquilamente dormindo — é cedo ainda — estão dois rapazes do Duse que não encontraram casa no Rio, e que Paschoal hospeda... Uma fotografia os acordaria. Vamos embora na ponta dos pés...

Decorar e descansar

— Onde decoram os papéis os jovens artistas?

— No jardim, sentados nos bancos de azulejos coloniais. Mas temos, também, um “green room”, onde se reúnem antes do espetáculo e nos intervalos. Venham ver o “santuário”.

Paschoal segue o corredor e entra numa sala presidida por um retrato de d. Filomena, sua mãe, e dele próprio. Tem móveis coloniais, crucifixo com Cristo de

marfim, candelabros e lâmpada de igreja; tem mesa e máquina de escrever, telefone, um divã e um sofá. E prateleiras cheias de livros de teatro, de cerâmicas folclóricas. É o “descanso” dos artistas. E também — durante cinco horas no máximo — é ali o “descanso” do fundador do teatro.

A próxima estreia

Mas ele não pode mais descansar, nem ficar com a reportagem da *Tribuna da Imprensa*. Voltará quanto antes à Câmara Municipal, ao seu lugar de secretário. E, à noite, reiniciará os ensaios de *Treze degraus para baixo*, de Lúcio Flíúza, programada para os primeiros dias de maio...

ANEXO II

Transcrição de matéria do jornal *Diário da Noite* (RJ), de 21 de setembro de 1953, de autoria de Brício de Abreu. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

O idiota — no Teatrinho Duse

Quando o sr. Pascoal Carlos Magno convida a crítica a subir até Santa Teresa, a fim de assistir a um espetáculo, no seu Laboratório Duse, a meu modo de ver, está ele entregando a essa mesma crítica uma responsabilidade muito maior do que aquela simples função de julgamento que depende, apenas, de sua experiência e cultura de teatro. Somos chamados, antes de mais nada, a decidir sobre o futuro e as aspirações de um punhado de jovens imbuídos de um ideal artístico, de mil sonhos pelo teatro. Dessa responsabilidade nasceu a celebre polêmica entre Lemaître e Janin, a propósito do julgamento pela crítica, dos “finais” do conservatório. “Temos nós”, dizia Janin, “o direito, como críticos, de decidir o futuro desses jovens? Parece-me que não. Como críticos, temos que julgar a obra e a interpretação, o que podemos fazer perfeitamente, sem termos o dom do julgamento psicológico de um rapaz, ainda não formado, imbuído de sonhos e de complexos, de mil e um defeitos pessoais, que influem em seu modo de ser e de agir, que lhe tolhem o voo e que nos darão uma impressão de ‘nulidade’, porque estão escondidos aos nossos olhos, quando, somente, com conveniência, com esses jovens poderíamos vê-los, senti-los e termos a noção de que são esses defeitos, perfeitamente apagáveis, com os mestres e o tempo e que, uma vez expurgados, deixá-lo-ão livres, libertos, entregues aos seus verdadeiros temperamentos, às vezes tremendos, e que nos dariam excelentes artistas. Não esqueçamos que esse foi o caso de Sarah, de Got e tantos outros. Só poderia definir esses jovens quem os acompanhou assiduamente e não quem é convidado a vê-los durante meia hora (que pode ser uma meia hora infeliz) para decidir de suas vidas” (Jules Janin — *Propos de theatre et critique*, 1891, p. 282). Lemaître discordou. Seria longo transcrevê-lo em *Impressões de teatro*. — “Somos perfeitamente capazes para uma decisão sobre o valor artístico de um jovem e suas qualidades para um futuro ator, do contrário, o que valeria a experiência, a cultura e o dom de analisar psicológica e artisticamente um temperamento? O sr. Janin é um “apreciador”, quando devia ser um “julgador”. Daí a confusão.” E, é justamente o ponto de vista de Lemaître que o sr. Pascoal nos pede, quando nos convida a ir até Santa Teresa. E, convenhamos, tem ele sido útil, uma vez que, em nossos teatros, encontramos, em todos elencos,

elementos do Teatro do Estudante, destacados pela crítica quando de suas apresentações. Este ano, Pascoal, vem de iniciais [sic] o que eu chamo — a colheita — de 1953, apresentando a adaptação do romance — *O idiota*, de Léo Victor, no pequeno Duse. É o que vamos comentar.

Bricio de Abreu

ANEXO 12

Transcrição de matéria do jornal *Diário de Notícias* (RJ) de 20 de setembro de 1953, de autoria de Raimundo Magalhães Júnior. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

Pascoal no caminho certo

R. Magalhães Júnior

Pascoal Carlos Magno tornou possível a encenação da obra de mais um autor novo: Léo Vitor de Oliveira e Silva. Com isto começa a parte mais séria da sua atividade de animador do teatro nacional. Antes, tinha Pascoal Carlos Magno a paixão do grandioso. Dominava-o a preocupação pura e simples de formar atores e atrizes, valendo-se de textos clássicos, especialmente os de Shakespeare, e de diretores experimentados, para a realização de espetáculos que em geral valiam pela revelação de valores individuais, em conjuntos heterogêneos, em elencos desiguais, formados com uma preocupação mais generosa, de dar oportunidade a todos os voluntários que se apresentassem, do que artística, na qual teriam de prevalecer severidade crítica e critério seletivo. Tivemos, assim, como resultado disto a irrupção de valores como Sônia Oiticica, Sérgio Cardoso, Maria Fernanda, Jaime Barcelos etc., através de mais de dez anos de atividade. Foi com a criação do seu teatro, o Teatro Duse, com um palco de pequenas dimensões, que não só Pascoal se viu obrigado a desfazer-se de planos ambiciosos, de seu gosto pelo grandioso, como ainda iniciou a fase de maior utilidade e valor de sua ação em prol do teatro. E isto porque passou a fazer do seu teatro, do seu conjunto de jovens artistas, um laboratório experimental a serviço dos novos autores nacionais, revelando escritores moços, ou, se não de todo moços, pelo menos inéditos ou carecedores de estímulo, que não encontram no teatro profissional por força das condições onerosas que sobre o mesmo pesam. Desse modo, em vez de suprir o teatro profissional apenas com atrizes e atores, aprovados com um “plenamente” nos testes duros dos textos clássicos, Pascoal também passará a supri-lo de autores que, dessas primeiras experiências, poderão partir mais animadamente para novas tentativas, exceto quando, é claro, o resultado destas for de caráter negativo. Esse não foi o caráter da experiência de agora, com *O idiota*, com que se reabriram as atividades do Teatro Duse.

Creio ter sido eu um dos primeiros leitores de *O idiota*, em que um jovem escritor de talento, Léo Vitor, deu forma dramática a uma das mais belas obras de Dostoiévski. Impressionou-me então, no seu trabalho (creio haver mais de três anos que o li), não só o vigor dramático, como a fidelidade ao clima angustiada da obra do grande escritor russo. E

exprimi-lhe a segurança de que sua peça encontraria o êxito merecido se encontrasse uma companhia com a coragem necessária para levá-la à cena. Não me enganei nesse juízo, pois que o êxito alcançado no Teatro Duse por *O idiota* foi consagrador. A figura do príncipe idiota — idiota porque crê na bondade, na fraternidade, no amor, na paz, nos homens — encontrou um intérprete excelente no jovem ator Néelson Marianni. É bem ele a figura que Dostoiévski imaginou e a que Léo Vitor emprestou vibração dramática: uma espécie de reencarnação de Cristo peregrinando na Rússia do século XIX, indulgente até para com as mulheres perdidas, como aquela Nastasia Filipovna, que é a Madalena desta parábola cênica, e que aos seus olhos parece apenas a mais desgraçada de todas as mulheres. Desgraçada e pura. Esta Madalena russa encontrou também uma intérprete primorosa em Ana Edler, que reúne dotes de rara beleza ao talento artístico. Rogozhin, o mujique, teve o realce de uma interpretação que não nos surpreendeu, por estar a cargo de um dos moços de maior valor que Pascoal apresentou ultimamente em seus espetáculos: Jorge Chaia, que se prepara para assumir na cena brasileira um lugar de relevo, como o maior dos nossos atores rústicos, de natureza semelhante a um Pedro Armendariz, não por fingir, ou contrafazer-se, mas por parecer ser, organicamente, tal como se apresenta em cena. Outros elementos contribuíram, em menor escala, para o êxito do espetáculo, que repousou principalmente naquele trio, na direção da senhora Nina Ranewsky e no texto de Léo Vitor.

O fato de que Pascoal Carlos Magno está trilhando agora o caminho mais acertado não ressalta apenas do êxito dessa admirável adaptação de *O idiota*, mas igualmente de ter ele encontrado, como assinala o programa, muitas outras peças de novos autores dignas de serem encontradas no Duse, como já foram, no ano passado, as de Aristóteles Soares, Francisco Pereira da Silva e outros. Entre essas está o *Lampião*, de Rachel de Queiroz, reconstituição de episódios da vida do bandoleiro famoso, escrita com verdadeiro senso teatral e com uma linguagem que prima pela autenticidade. Se Pascoal continuar a nos dar espetáculos assim, valerá sempre a pena subir-se aquela terrível ladeira de Santa Teresa e, nos intervalos, pôr alguns cruzeiros na bandeja da coleta que é feita em favor da cantina do Teatro do Estudante, “como nas igrejas” (esta expressão é do programa).

ANEXO 13

Transcrição de matéria do jornal *Correio do Dia* (RJ), de 29 de setembro de 1953, de autoria de Vincenzo Spinelli. Acervo *Paschoal Carlos Magno*, Cedoc/Funarte.

Uma festa no Teatro Duse.

Em 13 deste mês, tive a grata oportunidade de assistir à abertura da temporada dramática do Teatro Duse, no Rio de Janeiro.

Todos conhecem, não apenas no Brasil, o que é o Teatro Duse, construído, na sua casa de Santa Teresa, por Pascoal Carlos Magno, e a que ele chama “Laboratório do Teatro do Estudante”: mais do que um teatro, uma igreja pequenina, de uma só nave, com, no fundo, o palco, ele também pequenino, que as cenas, as luzes e os outros elementos visíveis do espetáculo tornam às vezes prodigiosamente grande. Nessa nave, cabem apenas as fileiras das poltronas; a iluminação, discreta e de bom gosto, está inspirada em motivos próprios; finalmente, um alto degrau, que se deve obrigatoriamente galgar, adverte o público, simbolicamente, que os caminhos da arte não são por nada cômodos. Abre-se, na frente, um amplo jardim, com a maravilhosa vista da Guanabara, em que é grato tomar fresco nos entreatos; e também o resto da grande casa está à disposição dos convidados, que se espalham à vontade pelas belas salas, observam as obras de arte, formam pequenos grupos aqui e acolá, sentem por alguns instantes o sabor do tempo que passa.

Deviam ser assim as festas que se desenvolviam nos palácios dos grandes senhores do Renascimento, em Florença, ou em Ferrara, ou em Mântua; aquelas festas em que a parte teatral e musical era tão cuidadosamente preparada, e em que nascera, nos afastados tempos da “Camerata Fiorentina” a ópera em música. E tudo levava a pensar nisso ou em coisas parecidas, na noite de 13 de setembro, olhando para o público elegantíssimo que deambulava nas salas e pelo jardim, ali no alto de Santa Teresa: senhoras, diplomatas, literatos, e quanto de melhor oferece a alta sociedade carioca. Os rapazes do Teatro do Estudante, trajados com seu uniforme branco-preto, faziam as honras da casa; Pascoal Carlos Magno estava em toda parte, sereno e acolhedor como sempre.

O programa anunciava uma peça teatral em quatro atos do jovem autor dramático Léo Vitor, extraída do grande romance de Dostoiévski *O idiota*, e o espetáculo correspondeu plenamente à expectativa geral. Sóbria e inteligente a direção de Nina Ranewsky; própria a caracterização dos personagens pelo professor

José Jansen; cenários e figurinos, devidos ambos a estreantes: Ivon e Rosa Carlos Magno, excelentes. A interpretação ótima, tanto a dos papéis principais como a dos secundários: o conjunto dos artistas, bem ensaiado e homogêneo. Em síntese, uma representação teatral de primeiríssima ordem e como raramente se tem a oportunidade de presenciar.

Só temos uma ressalva a fazer com respeito ao texto da peça, em vários pontos do qual sente-se ainda escasso conhecimento do palco que tem o autor, que é muito novo, e muito promete. Há momentos em que o ritmo cai, e as cenas se arrastam excessivamente; cenas há que se repetem, insistindo demasiadamente em formas e modos nem sempre de acordo com o espírito do romance, e que poderiam ser tirados de uma outra peça qualquer, ou de nenhuma. É de justiça, porém, ter presente a dificuldade da tarefa que Léo Vitor enfrentou, e da qual muito honrosamente deu conta. O romance nasce romance, o drama nasce drama, a sonata para piano nasce sonata para piano; reduzir o romance em drama, especialmente tratando-se de obras-primas como essa de Dostoiévski, o drama em romance, a sonata para piano em sinfonia, embora se trate das sonatas de Beethoven, que são — como foi dito justamente — “esboços de sinfonias”, será sempre uma empresa cheia de perigos e dificuldades, quando não for totalmente impossível.

Registraremos, para a crônica, os nomes dos intérpretes, todos ótimos, como foi dito: Nelson Marianni no papel do protagonista, o príncipe Miskin; Ana Edler no papel de Filipovna; Jorge Chaia no papel de Rogozhin; Luciana Peotta no papel de Aglaia Ivanovna; Geny Borges no papel de Elisabetta; Helcio de Sousa no papel de general; Edson Silva no papel de Gania; Valter Ponti no papel de Criado.

Naturalmente, não faltaram mineiros entre o público, e havia até duas meninas trajadas com uniforme do Teatro do Estudante: Amelia Carmen e sua gentil irmã. Nem faltou a pergunta de costume: não se poderia fazer alguma coisa assim na nossa Belo Horizonte, onde há tanta boa vontade para todas as coisas boas?

Só se transferisse para Minas Pascoal Carlos Magno, com a sua casa, o seu Teatro “Eleonora Duse” e os seus artistas. E isso parece que, pelo momento, não esteja registrado nos programas do nosso benemérito e querido amigo.

Vincenzo Spinelli

Bibliografia

- ANDRADE, Elza de. *Escola Dramática Municipal: a primeira escola de teatro do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Teatro). PPGT, UNIRIO, 1996.
- ARNS, Flávio. *O novo Código Civil e as entidades sem fins lucrativos: adaptações do estatuto*. Brasília: Senado Federal, 2004. Disponível em: <<http://www.religlaw.org>>. Acesso em abril de 2009.
- BOLLA, Nino. *Eleonora Duse*. Romanzo della sua vita. Roma: Luigi Editore, 1945.
- BORBA FILHO, Hermilo. Hermilo Borba Filho (1917-1977). In: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Depoimento V*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Serviço Nacional de Teatro, 1981. (Coleção Depoimentos, 5)
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos — Companhia Maria Della Costa (1948-1974)*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2008.
- _____. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- CARVALHO, Martinho; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno*. Crítica teatral e outras histórias. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- CHIARADIA, Filomena. *A Companhia do Teatro São José — A menina dos olhos de Paschoal Segreto*. Rio de Janeiro: Hucitec, 2012.
- CHIARADIA, Filomena; CHIARADIA, Gilson Motta. *Cronologia Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2000.
- DOBEDEI, Vera. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes; MORAES, Nilson Alves de. (Orgs.). *Memória e construção de identidades*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- FONTES, Lílian. *Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. (Coleção Cantos do Rio).
- FRANCIS, Paulo. *O afeto que se encerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

- GALLIENNE, Eva le. *The Mystic in the Theatre* — Eleonora Duse. Toronto: Farrar, Straus & Giroux, 1965/1966.
- GOMES, Angela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e o encanto dos arquivos privados. *Revista Estudos Históricos — Arquivos Pessoais*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.
- GUINSBURG, J. *Stanislavski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do Teatro Brasileiro* — Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HARTNOLL, Phillis. *The Oxford Companion for the Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1951.
- KHOURY, Simon. *Atrás da máscara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. V. 2.
- MADEIRA, Gisele. *Paschoal Carlos Magno (1906-1980)* — Mosaico de um culturalista. Tese (doutorado em História). PUC: São Paulo, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.
- MAGNO, Orlanda Carlos. *Pequena história do Teatro Duse*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.
- MAGNO, Paschoal Carlos. Paschoal Carlos Magno (1906). In: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/SNT, 1977. (Coleção Depoimentos, 2).
- _____. *Cantigas do cavaleiro*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980.
- _____. *Depoimento pessoal*. Fortaleza: Editora da Universidade Federal do Ceará, 1980.
- _____. *Grandeza humana e heroísmo da Inglaterra*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1944.
- _____. *Não acuso, nem me perdôo (Diário de Atenas)*. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- _____. *Poemas do irremediável*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1972.
- _____. *Sítio do anjo cego*. Goiânia: Oriente, 1972.

- _____. *Sol sobre as palmeiras*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1973.
- MICHALSKI, Yan. Paschoal Carlos Magno. In: _____. *Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo*. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: <www.itaucultural.org.br> — Enciclopédia do Teatro Brasileiro; sessão Personalidades; verbete MAGNO, Paschoal Carlos. Acesso em: out. 2008.
- MILLER, Anne I. *The Independent Theatre in Europe, 1887 to the Present*. Londres: Ayer Publishing, 1972.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. *Instantes do teatro brasileiro e Entrevistas, debates e depoimentos*. Teatro em questão. São Paulo: Hucitec, 1989.
- _____. *Teatro em pedaços*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989. Parte I.
- PONTIERO, Giovanni. *Eleonora Duse: vida e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PRADO, Décio de Almeida Prado. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PROCHASSON, Christophe. “Atenção: Verdade!” — Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. *Revista Estudos Históricos — Arquivos Pessoais*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.
- RABETTI, Beti. As comédias ligeiras e a tradição da comédia de costumes no Brasil: velhos temas para novas melodias. *O teatro transcende*, nº 12, 2003.
- REINHARDT, Max. *A vida de Eleonora Duse*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.
- SUSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. São Luís: Instituto Geia, 2005.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgias e convenções*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

Periódicos:

Boletim da Casa do Estudante do Brasil, nº 15, 16 e 17. Rio de Janeiro: CEB, maio, junho e julho de 1938.

Dionysos, nº 23. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978.

O Percevejo, nº 10/11. Rio de Janeiro: UniRio, 2001/2002.

Na internet:

<<http://www.vivasanta.org.br>>. — Acesso em: jan. 2009.

<<http://www.otablado.com.br>>. — Acesso em: maio 2009

<<http://www.faetec.rj.gov.br>>. — Acesso em: maio 2009.

Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: ago. 2007 a jul. 2009.

Acervos:

Cedoc/Funarte — Dossiê *Paschoal Carlos Magno Teatro Duse*.

Acervo *Paschoal Carlos Magno* — Cedoc/Funarte.

Acervo pessoal da atriz Maria Pompeu.

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro
pela Fundação Nacional de Artes – Funarte
e impresso na Edigráfica no segundo semestre de 2015
com arquivos fornecidos pela Funarte.

O Teatro Duse, inaugurado em 1952, foi um espaço pequeno em tamanho — tinha capacidade para cem pessoas —, mas de grande relevância. Localizado em Santa Teresa, na casa onde morava Paschoal Carlos Magno, seu idealizador, foi uma das realizações deste “empreendedor cultural” que tanto fez pelas artes cênicas do Brasil no século XX.

O “Teatrinho do Paschoal”, como era chamado, foi resultado de um trabalho que começou com o Teatro do Estudante, sua iniciativa anterior, mas com objetivos diferentes: a formação de novos artistas e o foco no autor nacional. Este livro, elaborado com base no acervo pessoal de Paschoal, apresenta a trajetória desse teatro que rapidamente se tornou um importante espaço de discussão e apresentação na nova dramaturgia nacional da década de 1950.



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA