

DIONYSSOS

ORGÃO DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE



ANO I - OUTUBRO DE 1949 - N.º 1

DIONYSOS

ESTUDOS E INFORMAÇÕES TEATRAIS

DIREÇÃO:

Thiers Martins Moreira

Diretor do Serviço Nacional do Teatro

SECRETÁRIO:

Edmundo Moniz

Toda correspondência deve ser
dirigida á secretaria da Revista.

REDAÇÃO:

AVENIDA ARAUJO PORTO ALEGRE, 71 -- 3.º ANDAR
EDIFÍCIO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO NACIONAL DO TEATRO

A REVISTA "DIONYSOS", QUE ÊSTE MINISTÉRIO, POR INTERMÉDIO DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO FARÁ PUBLICAR, DESTINA-SE A DIFUNDIR CONHECIMENTOS TEÓRICOS E PRÁTICOS DA ARTE DRAMÁTICA, CONTRIBUINDO, DÊSSE MODO, PARA O TRABALHO EM QUE ESTAMOS EMPENHADOS, DE DESENVOLVIMENTO DE UM TEATRO DE EXPRESSÃO CULTURAL, A FIM DE QUE A ARTE CÊNICA SEJA UM DOS ACENTUADOS FATÔRES DA FORMAÇÃO DA INTELIGÊNCIA E DA SENSIBILIDADE DO POVO BRASILEIRO.

A TAREFA DE DOTAR A NAÇÃO DE UM TEATRO PRÓPRIO, QUE REFLITA AS PECULIARIDADES DA PSICOLOGIA BRASILEIRA E SEJA, AO MESMO TEMPO, UM MOVIMENTO DE ARTE, ENTROSADO NA CULTURA OCIDENTAL E AMERICANA, DEMANDA UM ESFÔRÇO CONTÍNUO DE GERAÇÕES, PARA O QUAL ESPERO QUE MUITO POSSA CONTRIBUIR A REVISTA CUJA PUBLICAÇÃO ORA SE INICIA.

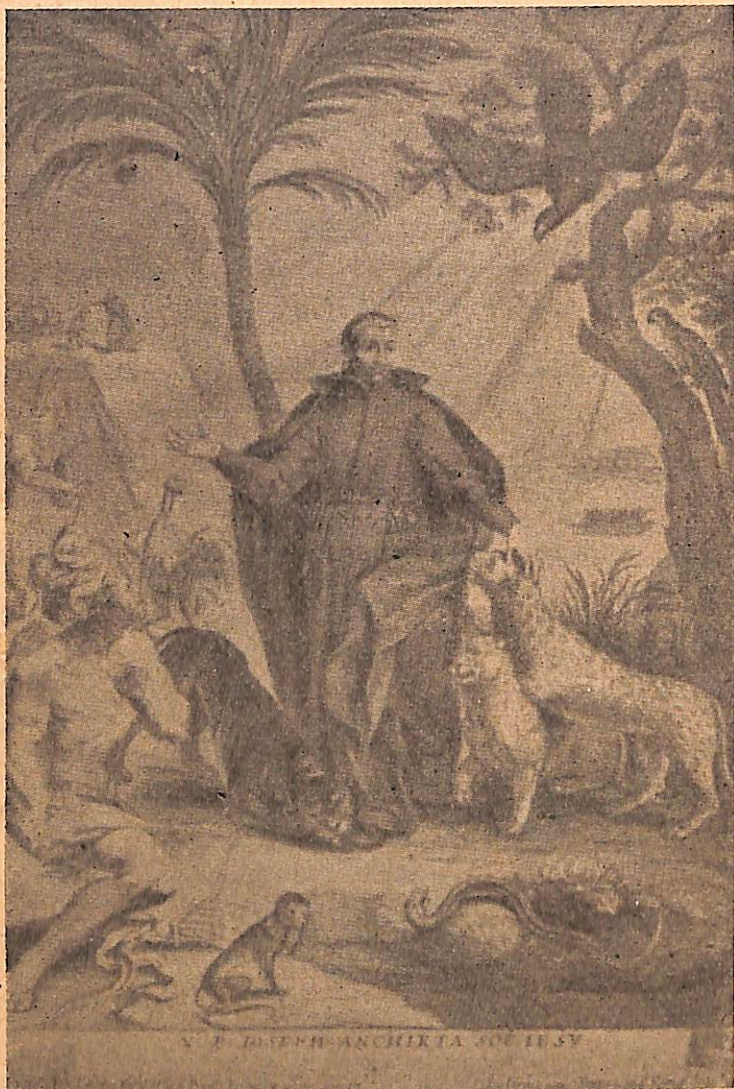
SUAS PÁGINAS FICAM ABERTAS AOS NOSSOS AUTORES, CRÍTICOS, ATORES, TÉCNICOS E ESPECIALISTAS EM TEATRO DE UM MODO GERAL, COM CUJA COOPERAÇÃO PROCURAREMOS ATINGIR ÀQUELES ALTOS OBJETIVOS.

C L E M E N T E M A R I A N I



[37009]
44780

ANCHIETA



Gravura Alegórica do Padre José Anchieta a quem pertence a glória de ser o fundador do Teatro Nacional. Autoria de Lesma (Antonio), Biblioteca Nacional.

TIRSO DE MOLINA

— José Carlos Lisboa —

1.

HÁ TREZENTOS ANOS morria na Espanha Fray Gabriel Téllez, da Ordem das Mercês, religioso de concreto prestígio entre iguais e superiores, a ponto de haver ascendido aos cargos de Definidor Geral e de Cronista da Comunidade. Recebera entre outros graus o de Comendador, ou seja : Prior, e fôra até, por um breve do papa Urbano VIII, contemplado com o título de «Maestro» em Teologia, dignidade superior às universitárias.

Nomeado em 1645 Superior do convento de Sória, a «Soria árida y fría» de Antônio Machado, aí vem o frade a cerrar os olhos, entré possíveis olores de santidade, a 12 de março de 1648. A êste pormenor se opõe dona Blanca de los Ríos, substituindo a data e o sítio do passamento : frei Gabriel desapareceu em Almazán, entre 20 e 24 de fevereiro, conforme registro de fray Manuel Penedo, que ela aceita.

Com a menção do nome de dona Blanca de los Ríos, temos de fazer um primeiro desvio de rota. Trata-se de uma escritora que o merece por vários títulos. Blanca de los Ríos Nostench de Lampérez, — assim é, de corpo inteiro, — veio ao mundo no século passado : 1862, e, ainda hoje, no bendito vigor de seus 86 anos, está participando ativamente das comemorações do Terceiro Centenário da morte de frei Gabriel. Isso não seria demais, embora já seja muito. O que importa é que, ainda menor, dona Blanca se apaixonou com violência espanhola pelo tema "frei Gabriel". Hoje, com o seu tempo-récord, de mais de 66 anos de pesquisas, notas, artigos, ensaios, conferências, prossegue no primitivo afã. Vareja arquivos, rebusca papéis, ordena textos e polemiza, polemiza, enfrentando Deus e o mundo, decidida a não morrer antes de ver restabelecida a biografia e revalorizada nos justos têrmos a obra do Superior das Mercês. Tais e tantas tem feito a ilustre investigadora, que não é possível tocar-se no «assunto Téllez» sem ouvi-la, relê-la, citá-la, sempre com o maior respeito, mesmo que seja para discordar de seus excessos, de seus entusiasmos, de seus exclusivismos. Êstes são, afinal, bonitos e perdoáveis pecados de amor que comete dona Blanca, consequentes da deformação de toda uma vida voltada a um campo restrito demais. No seu longo, admirável labor, há muita retificação feita, muita verdade restabelecida, muita imprecisão aclarada cientificamente. Dêle não se exclui, porém, uma rica fantasia andaluza, um saboroso, ilógico amor feminino, que nos delicia e enleva, sem que sempre convençam...

Mas, o nosso motivo, a nossa linha-tronco era o frade...

2.

Como fray Gabriel Téllez, outros religiosos espanhóis de seu tempo entraram para a história literária da Península. Se êle morreu em 1648, está in-

tegrado à Idade de Ouro das letras hispânicas, à época em que se criou, sobretudo com sacerdotes, o teatro espanhol, o chamado "teatro nacional espanhol", o mais abundante e talvez (?) o maior que se tenha produzido em qualquer época e qualquer povo. Trabalhando nos séculos XVI e XVII, — e não estamos esquecidos de que Shakespeare morreu com Cervantes a 23 de abril de 1616, — vivendo e escrevendo nessa altura, construíram os dramaturgos hispânicos uma obra excepcional. Não são 30, nem 300 peças a formá-la. Foram muitas centenas. Foram milhares, com grandeza de raça. Só para Lope de Vega se fêz relação acima de 2.000 obras, contendo para mais de CINCO MILHÕES de versos. (Não sem razão se afirmava ao seu tempo : «Depois de Deus, ninguém criou mais, nem melhor do que Lope.») Daqueles algarismos, o que não se perdeu ou destruiu, através das catástrofes por que passou a Espanha, constitúi ainda hoje uma bagagem maior que um milheiro, em que se contam obras-primas aos punhados.

Pena que a formação brasileira tradicional apenas nos inicie em Corneille e Molière, quase nada nos dê de Shakespeare e tudo nos negue a respeito de Cervantes, Lope, Calderón ou Tirso de Molina, — tesouros que ficam reservados, com Dante, Petrarca ou Boccaccio, às ambições dos autodidatas. (Perdão ! De 39 para cá, as Faculdades de Filosofia estão nutrindo dessas excelências e de outras a avidez dos moços que estudam.) Pena, porque quase desconhecemos os nomes dos sacerdotes que lançaram as bases da dramática espanhola, salvo alguns mais divulgados : Lope de Vega, Pérez de Montalbán, Cristóbal Lozano, Mira de Amescua, Valdivielso, Calderón de la Barca, Moreto, Solís y Rivadeneyra, o nosso frei Gabriel e outros de menor tomo.

Como se deu êsse espantoso parto teatral ? Que vale êle, enfim ?

3.

Segundo o critério com que se aprecie, quer a aparição, quer o imediato esplendor dessa dramática, tôda a crítica, na Espanha ou fora dela, fica em uma ou outra combinação de três nomes.

Entre os românticos alemães, aos quais se deve a difusão européia da dramaturgia ibérica, os irmãos Schlegel tomam iniciativa e posição definida, desde logo. Frederico traduziu Calderón e fêz uma peça própria, com o motivo do Conde Alarcos. Augusto Guilherme sistematizou os seus ensaios a respeito, pondo à cabeça de um capítulo três escritores : Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca. Fêz-se assim justiça ao papel de Cervantes como teatrólogo, embora não se justificasse a rigor, no corpo do capítulo, a situação dada na epígrafe.

Seria razoável partir-se a história teatral da época em dois momentos, que se impõem por si mesmos : o primeiro, a terminar com Cervantes e no qual se preparou a cena hispânica para o advento de Lope de Vega, — por isso chamado «prelopista»; e o segundo, o apogeu, que explode imediatamente com a espantosa produção de Lope e seu ciclo e se mantêm até compreender o auge calderoniano com seus matizes próprios.

Note-se que nem sempre se vê com clareza, na mesma Espanha de hoje, a importância da contribuição cervantina. Cabe perguntar, por exemplo : por que omitiu Pidal o nome de grande «Manco», quando estudou a passagem "Romancero" e da "Crónica" ao teatro, ao inaugurar-se o seu gênero histórico, fundamental no fenômeno ? Só Valbuena dá a Cervantes, sem ressalvas, o lugar de «o mais eminente dos prelopistas». De fato, êle encerrou a fase de introdução a Lope, transferindo-lhe já experimentadas e autorizadas tôdas as inovações, passando-lhe esquemas, fórmulas, rumos. E teve ainda a grandeza de reconhecer pela própria pena o mérito daquele que chegava para

superá-lo no gênero : «entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias» . . .

Se com Cervantes se acaba o momento preparatório, com Lope se inaugura para logo a madurez esplêndida, cifrada nêle, em Tirso e Calderón.

Quanto a aceitar-se a plenitude do teatro espanhol na reunião dêsses três sacerdotes, estamos todos de acôrdo, o que não anula, entretanto, a existência de três correntes de «fans» a sério, puxando a primazia, no grupo, ora para um, ora para outro dos três dramaturgos.

Os primeiros ensaístas alemães mal sabiam o nome de Tirso. Exaltaram bastante a obra de Lope, mas deram sempre a palma a Calderón, numa devoção que durava ainda no pre-nazismo (A Sociedade dos Amigos de Calderón existia em Berlim ainda ontem.) Mais tarde subiu por lá o câmbio de Lope, ao lado do de Tirso, com os estudos do conde de Schack; assim mesmo, Calderón continuou acima dêsses dois.

Na Espanha, Pelayo mostrou a princípio certa deficiência de compreensão a respeito de Calderón. (Ciutada de moço à descoberta dos germânicos?) Iniciou a revalorização de Lope e de Tirso, verificando que êste foi menos atingido pela variação das «modas literárias» que se seguiram à Idade de Ouro. O grande crítico reserva o pôsto mais alto para Lope. Reconsidera, certa vez, alguns juvenis excessos anti-calderonianos, de outra feita se empolga com Tirso de Molina : «Tirso — mayor que Calderón y superior a Lope, salvo en el poder de la invención.» Apesar dessa afirmativa, resvala, em outras oportunidades, para juízos menos decididos e decisivos, sobretudo quando promove a edição parcial de Lope, em textos valiosíssimos, com introduções e comentários que representam tudo quanto há de mais cabal, sólido, rico e moderno na crítica dramática espanhola até hoje.

Assim ficamos, pois: para os alemães, — Calderón, o maior; para Pelayo, — Lope de Vega. E Tirso de Molina ?

O mesmo Pelayo protestava contra a carência de edições tirsianas, a indigência de dados, a insegurança de informações, ainda após a publicação dos 12 volumes do Teatro Seleta de Tirso, preparada por Martzenbusch. Quem o salvará ? Quem pelejará pela sua supremacia dentro do QG triangular do teatro ibérico ?

Dona Blanca de los Rios tomou para si esta empresa.

Dona Blanca ? . . . Não havíamos escrito que dona Blanca se preocupa há mais de 60 anos com um tema único — a biografia e a obra de frei Gabriel Téllez ?

Isso mesmo . . .

4.

. . . porque Tirso de Molina não existiu.

Houve, sim, em carne, osso e hábito, fray Gabriel Téllez, religioso mercadário, modelo na comunidade fundada por São Pedro Nolasco, primoroso cronista da «Historia de la Orden de la Merced» e que, entre as coisas maiores que fêz durante a sua passagem na terra, criou TIRSO DE MOLINA, pseudônimo com o qual assinou várias obras primas. Houve fray Gabriel que, com êsse mesmo pseudônimo, dotou o mundo com o mais universal, o mais fecundo mito literário dos tempos modernos : DON JUAN TENORIO — o sedutor de mulheres. Ou melhor, e mais simplesmente : DON JUAN.

5.

DON JUAN ?

Pois então é possível que êsse tufão de irreverência brotasse da pena de um modelar sacerdote ?

Assim foi. E Jacinto Grau viria a propósito aqui : «Nada más falso que la creencia de que el hombre sea su obra; a veces, ésta es logo en pugna con el que la produce.»

6.

Entre 1616 e 1624 nasceu, na cela sossegada de frei Gabriel, o inquieto, o desenvolto DON JUAN TENORIO. Como um demônio autêntico, forjado em mãos de santo, daí disparou na sua viagem por todo o mundo, batisado e com programa feito :

«Sevilla a voces me llama
el BURLADOR; y el mayor
gusto que en mí puede haber
es burlar una mujer
y dejarla sin honor.»

Seu lema poderia estar condensado em outro verso :

«Quiero llegar a la cama !»

Com tais propósitos se lança no tempo seduzindo, já agora não apenas mulheres, mas as inteligências de incontáveis escritores, em cada povo, em cada época, recreadores que o reformam, deformam ou conformam a novos temperamentos, novas técnicas dramáticas, novas modas artísticas, sem que consigam, contudo, apagar-lhe o impulso vital que lhe comunicou o frade.

Surpreendente origem e espantosa força de sedução a dêsse personagem !

Sabemos de ciência certa que o mercedário foi um religioso de fôlha limpíssima, dentro de uma quadra em que a virtude não era corrente entre os clérigos. (Nem muito menos que corrente. . .) E há mais para o «escândalo» : EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA, a peça em que nasce DON JUAN, dá-nos o herói não somente como atrevido conquistador, burlador de mulheres, numa rebeldia permanente às normas sociais do seu mundo. DON JUAN tem outra feição, — que também se indica no título da obra, — a do afrontador ao respeito votado ao outro mundo. Sua insubmissão se desdobra contra a honra dos vivos e o sossêgo dos mortos. Depois de investir contra Dona Ana, filha de Gonzalo de Ulloa, e de ter liquidado êste a golpes de espada, quando acudia àquela, DON JUAN descobre certo dia o túmulo da sua vítima :

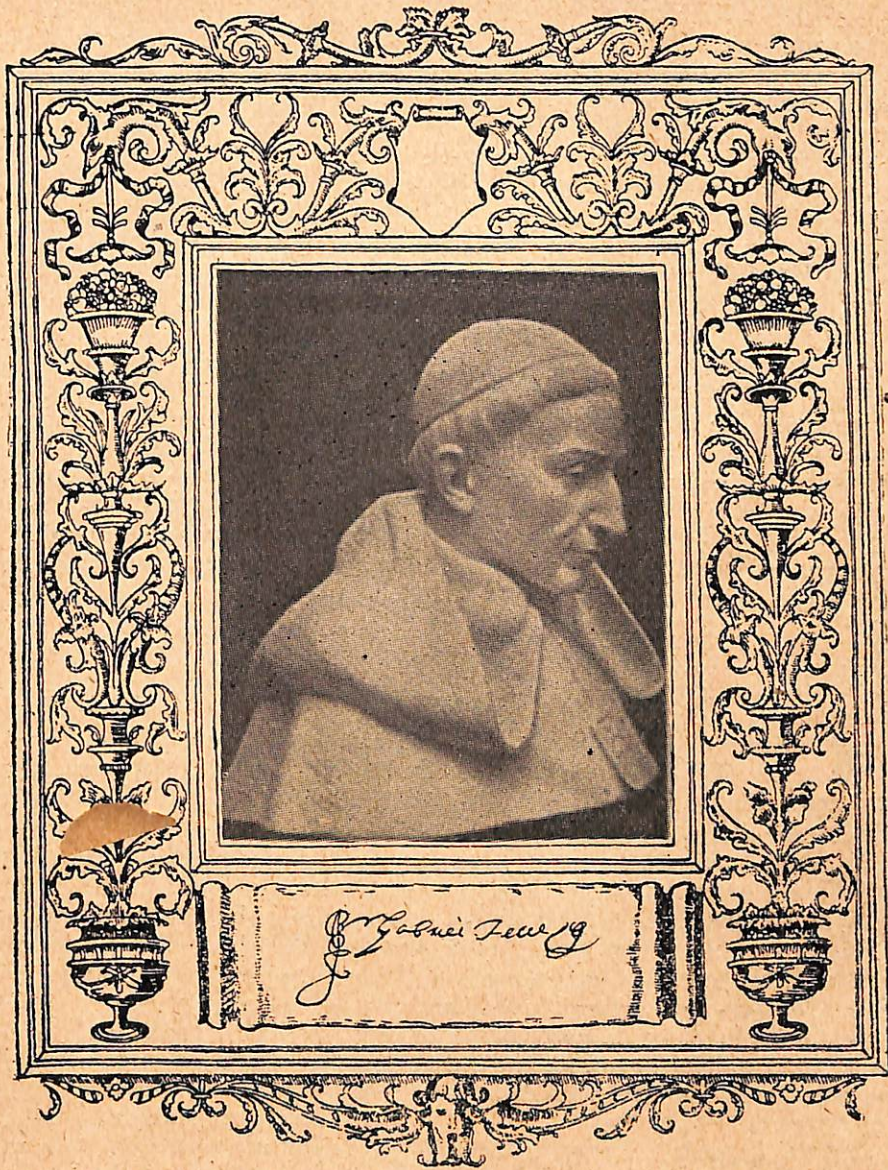
«Gran sepulcro le han labrado !»

A nobre estátua tumular de Don Gonzalo não lhe dá sequer um arrepio. Lê a inscrição na pedra :

«Aquí aguarda del Señor
el más leal caballero
la venganza de un traidor.»

Replica numa zombaria :

«Y habéis vos de vengar,
buen viejo, barbas de piedra ?»



TIRSO DE MOLINA

Atreve-se ao máximo :

«Aquesta noche a cenar
os aguardo en mi posada.
Allí el desafío haremos
si la venganza os agrada,
aunque mal reñir podremos
si es de piedra vuestra espada».

Sim, nada menos que isto : um convite ao defunto, para que venha cear com êle e bater-se de novo. Um convite com que salta sôbre as barreiras cavalheirescas e mais : sôbre as fronteiras religiosas entre os dois mundos. Assim é DON JUAN, o homem sem peias, sem limitações morais, religiosas ou sociais, que fray Gabriel gerou na sua disciplinada cela de religioso. Esperem : de religioso espanhol, em tempos de Felipe III ou Felipe IV. Ponderem-se tais circunstâncias. Estamos numa Espanha que saiu da Contra-reforma, que se cerrou em mãos de Felipe II, em restrições que o Escorial simboliza; vivemos num clima de cruz e espada, Igreja e Império, super-estatismo e super-religiosismo, inflação de milícias e sotâinas, movendo-se tudo à luz do Santo Ofício, na praça, ou à sombra dos conventos onde a Mística ainda fermenta, ortodoxa ou «alumbrada», alimentando ao mesmo tempo as Ordens novas e as fogueiras inquisitoriais.

O contraste de DON JUAN a êsse mundo cresce de violência, raiando pelo heroísmo. É um tremendo disparo de rebeldia contra a Religião e o Estado, em sua poderosa expressão do sensualismo renacentista, que contraria a impregnação teológica e a ordem social da Idade Média. Esta, com a Contra-reforma, vinha tentando recuperar para os seus princípios a vida espanhola arejada pelo erasmismo. E um exemplar religioso espanhol é quem anima êsse tufão de indisciplinas !...

7.

Recordamos, antes, os dois aspectos que, reunidos no título da «comédia», caracterizam a figura de DON JUAN : o burlador de mulheres e o convidado de pedra. Terão tais elementos algo que ver com a tradição espanhola, se, à primeira vista, tanto se opõem a ela?

O douto hispanista italiano A. Farinelli insinuou num ensaio, há alguns anos, que DON JUAN fôra «provavelmente» exportado da Itália para a Ibéria. Os castelhanos saltaram ciosos, repelindo a «anexação» pretendida. Said Arnesto registrou num livro inteiro contos e «romances» de boa cepa hispânica, onde aparece o convite feito à caveira ou à estátua de pedra, para a ceia. Pidal, jogando com elementos seus, do mesmo Farinelli e de Bolter, enriqueceu a pesquisa. Concluiu pela farta difusão na Espanha de convites tanto a caveiras como a estátuas mortuárias, nos moldes do de DON JUAN, assinalando equivalentes em todo o folclore europeu, sômente quanto a caveiras e com ausência da estátua. Acabo de conhecer duas interessantes versões latinas reproduzidas por Klapper, medievais ambas, em que um bêbado, no regresso a casa, ao passar por um cemitério, encontra e convida uma caveira a cear. A elaboração particular espanhola, — e só na Península, creio, — substituiu a caveira pela estátua do morto :

«Se ha arrimado allí a un difunto
que está fundado de piedra,
côgele barba y cabello,
le dice de esta manera...»

«Y ahora te ves aquí
en este bulto de piedra ?
Yo te convido esta noche
a cenar a la mi mesa...»

Aceito que Tirso usou êsse aspecto espanhol de uma lenda europêia para «completar» o seu DON JUAN. Tomou de um elemento popular e somou-o à sua criação do «burlador». E esta, — será realmente «sua»? Tem-se falado num possível modelo vivo, como no caso do QUIJOTE, sem identificação possível até hoje para qualquer dos dois. Teria frei Gabriel encontrado numa crônica oral ou escrita, ou nos mesmos corredores da côrte de Felipe IV o figurino do conquistador, como se tal figurino fôsse privativo de um palácio ou de uma época? «Tenorios», «Mañaras» ou «Villamedianas» não vão além de suposições que se desfizeram ou se vão desfazendo diante das investigações modernas, destruindo-se através dos anacronismos ou das debilidades de coincidência entre os pretendidos modelos e o modelado. Até que dados seguros modifiquem o quadro atual, temos de aceitar como exclusivamente de Tirso, não só a criação artística do “burlador”, como também a fusão dos dois aspectos no seu mito: o primeiro, pessoal, tomado ou não da vida; o segundo, colhido dextramente da tradição; ambos, valorizados por extraordinário vigor vital e dramático, a dinamizar a soberba unidade de DON JUAN.

8.

Dever-se-á a essa duplicidade histórica de conteúdo, (histórica, não essencial ou formal), a universalidade do mito?

A questão traz novas surpresas.

Em linhas gerais, DON JUAN é um tipo universal, vivo e corrente em duas camadas: uma, popular; outra, culta. Corresponde tal bipartição aos dois elementos diversos de que se plasmou? Não. Por estranho que seja, o elemento «popular», — o do convite, — teve um prestígio efêmero. Passou logo à Itália, na *Commedia della Arte*, e ao teatro ambulante francês, influenciando mesmo nos títulos dos primeiros «arranjos» de Cicognini e Giliberto, na primeira, de Dorimon, Villiers e depois Molière, na França. Mas foi logo esquecido do público e dos adaptadores da peça tirsiana. Permaneceu de pé, apenas, na memória popular e no interesse dos intelectuais, exatamente o elemento “não popular», o de criação do frade, o «burlador de mulheres». Assim ainda vive entre nós, acudindo somente êste aspecto do mito ao pensamento universal, quando se anuncia DON JUAN. Tal situação é muito distinta da de outros mitos literários modernos. Entre êstes, parece que os quatro maiores são: o Quixote, Hamlet, Don Juan e Fausto. Cada um dêles tem feição própria, no que se refere a difusão. Hamlet não saiu (Sairá algum dia?) das esferas intelectuais. A estas também pertence o Fausto que, no entanto, alcança alguma «popularização», não mais com sua integridade, senão diminuído, quase como caudatário da força de Mefistófeles, dono de velho prestígio que nada empana.

Os dois grandes mitos espanhóis que integram o quarteto-mor, — o Quixote e don Juan, — podem formar um grupo à parte, ou sub-grupo, guardando bastante parentesco entre si, (como, por outro lado, ou no outro sub-grupo, Hamlet e Fausto), parentesco bastante compreensível, uma vez que se criaram na mesma raça, na mesma época e até por dois temperamentos em que se descobrem afinidades ainda não denunciadas pelos críticos. Sem embargo das íntimas semelhanças, estão bem diversificados quanto à universalização.

Històricamente, tanto Hamlet como Fausto teem antecedentes precisos, sem que, no entanto, à vista de suas fontes, partindo de Saxo Grammaticus, Belleforest e Kyd, ou de Marlowe, Widmann, Lessing, qualquer douto Fari-nelli tenha jamais pretendido diminuir a glória de Shakespeare ou de Goethe nas suas geniais obras.

O Fausto não se parece com DON JUAN apenas quanto à rebeldia às nor-mas, biológicas ou sociais. O folclore europeu contém germes dos dois mitos, com desenhos claros quanto a atos e atitudes de ambos, embora com omissão quanto à motivação do comportamento. A origem popular, porém, dá resul-tados opostos quanto à «popularização» dos dois mitos : no Fausto, Mefistó-feles a auxilia; em DON JUAN, o convite ao morto passa a circunstância, a acessório, sendo logo batido pelo elemento que não tem raiz popular : o bur-lador.

Íntimamente, a diferença entre os dois sub-grupos, — o nórdico (Hamlet e Fausto), e o hispânico (Quixote, DON JUAN), — é mais sensível.

Hamlet e Fausto são, acima de tudo, criaturas de razão, máquinas de pensar, voltadas sôbre si, desfechadas para dentro. Um é ânsia de conhecer, outro — volúpia de se debruçar sôbre as suas tormentas cerebrais. Dirigidos para o mundo íntimo, quase nada seduzem no externo, que baste para a res-pectiva «popularização». Gozam de uma universalidade aristocrática.

DON JUAN, — yo y mis sentidos», verdadeiro «disparo da energia», rea-lizado pelo instinto, querendo o mundo para si; e o Quixote, — «o el amor», na sua divina loucura de dar-se inteiro ao mundo, — porejam ambos a sua substância humana e hispânica, individualista ou cristã, e se recortam nítidos na paisagem do Sul, enquanto as brumas setentrionais mal nos permitem adi-vinhar as fechadas figuras de Fausto e Hamlet resvalando entre sombras.

10.

Insisto : DON JUAN é «popular», sem embargo de que seja, ao mesmo tempo, o mito «culto» de maior fecundidade, — êle, o infecundo, o da posse rápida, única, — e de maior descendência em tôdas as literaturas. Nem o Quixote o bate, nesse particular, embora lhe siga os passos, também quanto à «popularidade». A força, porém, do Cavaleiro da Triste Figura, desde o início de sua projeção, não dependeu sômente de suas façanhas. O símbolo que ex-pressa não existe por si só, mas se integra com a contraposição, direi melhor : com a completação Quixote-Sancho. Através dessas duas peças cresce e se afirma a unidade do mito cervantino, tocando a Sancho uma parcela grandiosa na glória e na popularidade do Quixote.

DON JUAN, — «o el poder», — não depende senão de si mesmo. Basta-se, para viver e impor-se, para derramar-se pelo mundo inteiro, rebelde a fron-teiras geográficas e marcas temporais, ainda que despojado de uma fração de seu ser originário, — a do convidador de defuntos. Ao escapar da cela en-sombrada, e talvez assombrada, de frei Gabriel, age como um personagem pirandelliano «avant la lettre». Livra-se do autor, submerge-o naquela obs-curidade, sem se voltar sequer. Vai ter atitude igual com tôdas as mulheres que seduz e... com os novos autores que enfeitiça. A nenhum se sujeita. Re-fundido por novos gênios, supera-os um a um com o seu poder, como o fizera ao pai legítimo. Goethe e Shakespeare continuam vivos e válidos por si mes-mos, tanto quanto por seus personagens. Fray Gabriel Téllez e Tirso de Mo-lina se aniquilam com o parto de DON JUAN, de forma tal que andamos pre-cisando fazer o seu cartaz... em função do «burlador». Já disse que êste não

foi mais generoso com os seus recreadores. Por cima do nome dêles planou sempre o de DON JUAN, com a marca espanhola que até hoje não se apagou na sua designação. Se não enguliu a todos, foi porque outras obras os levantaram do pó. Veja-se a magna fila de suas «vítimas»: Cicognini, Giliberto; Dorimon, Villiers, Molière, Zamora, Zorrilla, Goldoni, Byron, Lenau, Shadwell, Hoffmann, Mérimée, Dumas, Milosz, Aicard, Haracourt, Rostand, d'Aureville, Bataille, Delteil, Guerra Junqueiro, Apollinaire, Grau... Sei lá quantos mais!...

Os que se acreditaram como escritores só o conseguiram por outras criações. DON JUAN não carrega o nome de nenhum dêles para a glória: se vivem e permanecem, permanecem e vivem «a pesar» de DON JUAN.

11.

Mas... o nosso assunto era o frade: voltemos à linha tronco.

Bastaria a frei Gabriel a paternidade de DON JUAN, para que o recordássemos no tricentenário de sua morte. Sem tal criação, no entanto, seu lugar estaria assegurado em nossa memória, junto a Lope de Vega e a Calderón de la Barca, na base e no apogeu do teatro espanhol. Não porque os três hajam chegado, no conjunto, a uma bagagem de três mil e tantas peças. Não porque se lhes devam radicais inovações na estrutura teatral, uma vez que esta, como sabemos, lhes veio renovada pelos prelopidistas com Cervantes à testa, desenvolvendo, consolidando e credenciando tôdas as novidades, (ainda que, como Lope, às vèzes teorizasse em contrário...). O mérito daqueles três extraordinários escritores, mais que no campo formal, está na essência dramática da produção. Tirso, — o nosso frade, — coincide com Lope, ao seguir-lhe a técnica, dêle se aproximando em vários aspectos internos e externos; é-lhe inferior em invenção e abundância, sem que, porém, no domínio da língua, da expressão exata e rica, ágil e caprichosa, na correção ou desenvoltura lhe ceda uma unha. Lope improvisa genialmente; Calderón funde numa só peça poesia e ação, drama e alegoria; é mais profundo, mais reflexivo que Lope e Tirso. Este marcha entre os dois, com características próprias, que lhe suportam o pedestal no mesmo nível de um e outro. Se na invenção repousa Lope com o seu poder, o de Calderón se funda na meditação, de onde saiu Segismundo, parente próximo de Hamlet. Tirso, ainda como Cervantes, tem a suprema capacidade da observação. A arte de Lope se define no título que se lhe conferiu, de criador do "teatro nocional". Num jôgo hábil de palavras e conceitos se acomodou a Calderón a paternidade do "teatro nocional". Tirso faz o drama «vital»: seus personagens não são «tipos», nem «abstrações», são homens de sangue, que desfilam dos bastidores com os ímpetos de sua própria condição humana. A dinâmica lopesca dilúí o conteúdo dos personagens que se cruzam, ondeiam, precipitam num tumulto de gestos, falas múltiplas, sem que a intriga, empolgante permita o desenho repousado dos caracteres. A ação supera os personagens, o movimento cobre a ação: seu teatro de superfície se pode dizer um teatro «físico». No mesmo ritmo paralelístico se acrescentaria que o de Calderón é «metafísico», — de onde possivelmente lhe veio o êxito junto dos românticos alemães, tão impregnados de temas filosóficos e morais como de artísticos em seu Romantismo. Nos autos calderonianos, em suas «comédias», desfalecem os personagens, substituídos pelas abstrações. Não mais uma procissão de homens, como em Lope, senão uma floresta de símbolos. O diálogo cede ao monólogo, a ação externa, à concentração. Tirso limpa a cena de multidões e alegorias: nela projeta mulheres e homens. Detêm cada uma das figuras no centro do palco, expõe as paixões humanas que fermentam no seu íntimo: faz o teatro que se poderia dizer «psicológico», completando

assim o esquema iniciado : Lope-Tirso-Calderón; intriga-caracteres-reflexão; teatro nocional-vital-nacional, físico-psicológico-metafísico: personagens-homens-abstrações.

12.

No conhecimento e na exposição de paixões humanas, Tirso vence a Lope e a Calderón, deixando-os a longa distância quanto aos domínios da alma feminina. E nisto novamente nos surpreende e desconcerta frei Gabriel. De onde lhe veio êsse conhecimento sutil, de que dá mostras riquíssimas em cada peça ?

Sabemos que Calderón se ordenou aos 51 anos, depois de uma vida de soldado bem integrado ao século, vida florida num filho natural. Frequentou a côrte mesmo antes da ordenação e, depois desta, passou a dramaturgo dos reis, de cujas festas no «Buen Retiro» era figura obrigatória. Tinha pelo menos alguma experiência própria sôbre mulheres e contava com material copioso em palácio, na rua ou entre os cômicos, para estudar as almas femininas.

Quanto a Lope, não há dúvida sôbre que foi o mais ardente corredor de mulheres da época, no que lhe davam ajuda ponderável o temperamento, a figura e a notoriedade quase fantástica de que gozou durante tôda a vida. Nem o hábito sacerdotal cancelou os seus amores com Jerônima de Burgos; nem lhe impediu que, a seguir, com desculpa de visitar em Valencia um filho seu, — já ordenado entre os frades descalços, — fôsse encontrar-se com a atriz Lucia Salcedo... Nem que, ainda mais tarde, substituisse Lucia por Marta de Nevares, como nova «efetiva» no seu rosário de conquistas, onde rezava amiúde, sem prejuízo de outras «devoçõezinhas» laterais». A lista das seduzidas por DON JUAN nada ficaria a dever ao rol de Lope de Vega, em estado de religioso ou como paisano...

E há de ser Tirso, há de ser fray Gabriel, — do qual não se conhece uma única aventura; em cuja vida nunca apareceu (ou : desapareceu...) uma saia, — há de ser êle, dos três sacerdotes, o que melhor conhece e melhor revela a alma feminina. Foi, pois, frei Gabriel, o puro, o casto, obrigado a intuir, a adivinhar os refulhos resvaladiços do espírito das mulheres, para poder emparelhar-se ao «experimentado» Lope e a Calderón ?

13.

Não creio que tenha sido tudo intuição ou mera adivinhação. Outros elementos supriram certamente a falta de experiência pessoal do frade. Insistamos sôbre o extraordinário poder de observação, comum a Tirso e a Cervantes. Sôbre êste, o frade levava uma vantagem decisiva : o confessional. Esta, para mim, a circunstância capital, ainda que lhe negue qualquer valor o ilustre Marañón. Trata-se de um homem de letras, escritor de cultura moderna, servido de agilíssima inteligência e, o que é mais sério, de um cientista autorizado por trabalhos de psicologia e psicanálise. Justamente por isso me espanto de que êle se recuse a aceitar a confissão como fator de aprimoramento da agudeza tirsiana. Antes da psicanálise, havia a confissão, a meu ver : forma larvada, forma empírica de psicanálise (também esta talvez não tenha perdido ainda todo o seu empirismo inicial...). As relações estabelecidas entre «confessando» e confessor são de natureza muito parecida à daquelas que existem entre o psicanalista e o seu paciente. As circunstâncias que envolvem ou condicionam um e outro ato tem semelhança clara, embora os fins perseguidos e os resultados que se alcançam se diferenciem. A eliminação

de fenômenos fisio-patológicos, através da cura psíquica, tanto se verifica hoje com a intervenção do psicanalista, ou nos modernos processos da medicina psico-somática, como se deu no passado, graças à atuação do confessor. Os requisitos foram e são os mesmos, para que o médico ou o sacerdote logrem êxito. E, mesmo quando não haja um "resultado" curativo, fica sempre de pé a «experiência» realizada pelo «agente» sobre o «paciente», e o «enriquecimento» do primeiro, — médico ou confessor, — a respeito dos fenômenos íntimos, da personalidade, das reações do segundo.

Fray Gabriel dispunha de boa fama secular e religiosa, de saber notório e de bom discurso; culto e compreensivo, digno e tolerante, havia de impor-se no confessionário a tôdas as almas. Aquêlo mundo que as mulheres confiam somente a certos médicos, que somente a êles vão revelando à proporção que lhes reconhecem virtude e saber, todo êsse mundo se dava ao frade das Mercês como precioso material. Assim teve êle inúmeros almas para objeto de suas meditações, entregues à agudeza de sua observação em tôda a plenitude de dramas, angústias, malícias, debilidades ou grandezas.

Amiel sabia, ou melhor: intuiu o que a experiência do confessionário pode dar, — e eu creio que deu a Tirso, — quando escreveu a respeito de si mesmo: «Sei dos refolhos do sexo feminino quase tanto como um cura experimentado». Note-se aí êsse lúcido "quase tanto"... Amiel percebeu a eficácia do processo que Marañón, — seu biógrafo, aliás, — despreza redondamente... Tirso dispunha de meios para «saber melhor» que Amiel dos «refolhos do sexo feminino» e não desperdiçou tais meios. Com êles, ao contrário, fortaleceu o conteúdo humano de seus personagens. Da observação confiada e íntima, repetida cada dia no confessionário, em novas aquisições ou com substância para contra-provas, foi tecendo frei Gabriel o rico tecido de almas femininas que singularizam a sua produção dramática. Os simples títulos de suas peças nos encaminham à conclusão de uma preferência para os caracteres femininos. Numa época em que a mulher não aparece como objeto dramático, (Veja-se o plano secundário que ela tem no teatro de Lope, ou, mais ainda, no de Calderón, diluída entre multidões de homens ou de símbolos.) Tirso leva-a como centro de gravitação ao palco, como mulher, mãe, rainha, em dona Maria de Molina, em sua soberba «La prudencia en la mujer», obra que Pelayo considera como a maior peça do teatro histórico espanhol.

14.

As comédias de fray Gabriel subiriam a mais de 400, embora não se tenham salvo senão 80 ou 90. Dona Blanca de los Ríos, acompanhando mais ou menos a Cotarelo, fêz um rol de 85 «comédias» e 6 «autos», passando por cima de vários problemas, ao ver de alguns críticos não resolvidos ainda. Deu ela como pertencentes ao frade mercedário obras cuja autoria se lhe contesta ou discute. Entre essas está "El condenado por desconfiado", que será ou não de Tirso, mas que é, no conceito de todos os estudiosos, um dos maiores dramas espanhóis e dos mais significativos do teatro universal. (Voltaremos, daqui a pouco, ao «Condenado».)

Assinalemos que, com as 80 ou 90 peças, e mesmo só com as 80, a bagagem de frei Gabriel tem capital importância, dada a multiplicidade de gêneros que explorou, sendo que em alguns continúa como padrão. Lope frequentou todos os setores da atividade dramática, utilizando-se dos temas ou motivos mais distantes, e nos deixou, em cada gênero, rumas de peças. Sem a sua fecundidade, que é ímpar em tôda a literatura mundial, Tirso conseguiu produção também numerosa, e sem dúvida mais repousada. Se Lope nos deixou comédias religiosas de significação, não nos legou uma obra-prima como as de

Tirso, particularmente a trilogia de «Santa Juana» ou, entre as bíblicas, em que ninguém o igualou, «La mejor espigadera» (Rute), «La venganza de Tamar», «La mujer que manda en casa» (Jezabel). «La prudencia en la mujer», mencionada antes, lhe assegura a glória da haver feito a mais alta peça histórica ibérica, quando se sabe que nesse gênero é onde se encontra o maior Lope de Vega. Entre as comédias «psicológicas» de maior vigor e plasticidade se alinham «Marta la piadosa», «La gallega Mari-Hernández» e «El vergonzoso en palacio». Para sentir-se o gosto de Tirso em manejar temas e figuras femininas não é preciso senão reler os nomes das obras aqui citadas. À exceção de «El vergonzoso», todas levam, desde o rótulo, a presença da mulher: Santa Juana, Rute, Tamar, Jezabel, Maria de Molina, Marta, Mari-Hernández. A estas se poderia juntar a sua saborosa criação de intriga: «Don Gil de las calzas verdes», obra de comicidade desenvolta, em que as situações dançam em torno de mais uma protagonista: Don Gil não é senão Doña Juana, a mulher que se disfarça de homem para caçar o amante.

15.

Já falamos no «Condenado por desconfiado». É obra que pertence a um gênero escassamente tratado por fray Gabriel, a comedia teológica, cujo esplendor se dá com Calderón. Se esta pertence a Tirso, teremos dele apenas dois exemplos conservados, embora não muito parecidos: «El mayor desengaño» e «El condenado por desconfiado».

A primeira nada acrescentaria à glória de Tirso, pois oferece, ao lado de algumas características brilhantes do autor, certo entorpecimento no dramatismo das paixões e na exposição dos temperamentos, desenvolvendo-se com lentidão que denunciaria o deshábito do dramaturgo nesse gênero.

Já a segunda peça tem um significado muito diferente. Trata-se de uma realização teatral poderosa, no seu fundo humano, particularmente na contraposição de uma vida ascética estéril a uma dinâmica existência de erros que assenta, no entanto, sobre a base viva do amor filial intacto e de uma íntima confiança em Deus. Enquanto se perde Paulo, o asceta que arrasta certo orgulho de sua virtude, salva-se Enrico — o que, em meio de descabeladas tro-pelias, encarna a humildade do vício e a convicção da inesgotável misericórdia divina. O drama reflete os debates teológicos da época, entre «molínistas» e «bañezistas», estribando na questão aberta por dominicanos e jesuítas, com Domingo Bañez e Luis de Molina à cabeça de cada grupo, ao apreciarem a liberdade humana em sua conciliação com a preciência divina, a predestinação e os auxílios da graça. A controvérsia apaixonou todos os círculos intelectuais do tempo, subindo ao palco, — a exemplo de todos os demais problemas de então, — numa forma artística em que drama e teologia se fundem perfeitamente.

O que hoje se discute não é a essência, mas a paternidade da obra.

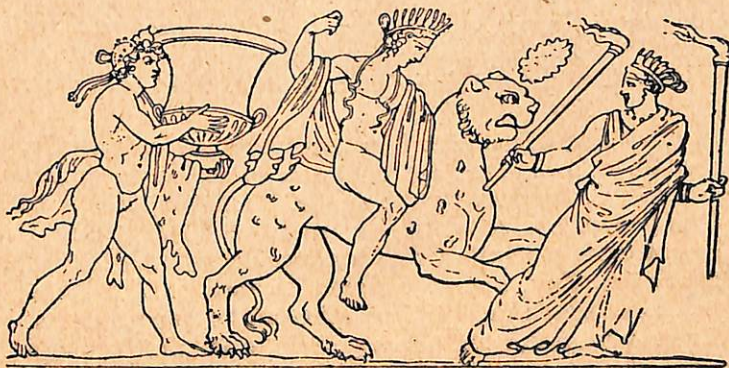
Consta o «Condenado» de um volume de 12 peças em que Tirso se declara autor de 4, salientando que 8 pertencem a outros dramaturgos não indicados por ele no prefácio. Só no final de duas dessas 12 obras figura o nome de Tirso. São elas: «Por el sótano y el terno» e «Amor y celos hacen discretos». Ficam no ar, portanto, 10, — entre as quais «El condenado», — para que dessas se retirem as duas restantes que pertencem a frei Gabriel. Dá a dificuldade, a indecisão dos críticos. Não temos vagar nem espaço para entrar a fundo no problema; em todo o caso, desejamos dar uma idéia, para os que não a têm ainda, da confusão reinante. Pelayo estudou o assunto e fez algumas afirmações... que estão servindo aos dois bandos em divergência. Vejamos duas autoridades posteriores ao seu ensaio: Montoliu e Val-

buena. Diz o primeiro, em 1947 : "hoy en dia la crítica, apóyandose en las solidísimas razones alegadas por Menéndez Pelayo, está unánime en asignar el drama a Gabriel Téllez." Nesse mesmo ano, imprime Valbuena : "El argumento de Menéndez Pelayo, de que sólo Tirso pudo escribir el drama, por ser negativo carece de valor, y aun como criterio de autoridad — que nunca aceptaríamos, porque los problemas de investigación no se resuelven dogmáticamente —, tampoco denota fijeza, ya que en una ocasión el polígrafo se había expresado en términos mucho menos seguros." (Pelayo admitira, em outro escrito, a autoria de Mira de Amescua para «El condenado»... se se não aceitasse a paternidade de Tirso.) As razões do grande crítico, que pareceram «solidísimas» para Montoliu, a ponto de fazer unanimidade, não passam de «elementos negativos, carentes de valor», para Valbuena. Preferimos ficar com êste, até que documentos novos venham dirimir a questão, ou modernos estudos estilísticos, como os de C. E. Anibal, possibilitem uma atribuição definitiva a frei Gabriel ou a outro dramaturgo, ou a uma «parceria» de Tirso e outro, — hipótese que acredito mais vizinha da verdade, diante das diferenças internas que encontro na peça, que me parece ter sido feita em colaboração, pelo menos de duas penas desiguais. Como Valbuena, acho que o gênero, (mais próximo da zona calderoniana), o desenvolvimento do drama, o estilo, a versificação, — nada disso coincide sempre e a rigor com o feitio tirsiano.

Fray Gabriel cresceria com a paternidade de «El condenado», sem dúvida; mas a ausência dela em sua bagagem não lhe compromete o posto que tem, sustentado por obras de todos os outros gêneros dramáticos e por diversos primores, que ainda mais realçam o mérito do conjunto. Pelo que *certamente* lhe devemos, há de sempre figurar entre os nomes de Lope de Vega e de Calderón de la Barca, resumindo com êles a mais abundante e uma das mais altas dramaturgias do mundo.

17.

Chego ao fim das minhas notas de homenagem a frei Gabriel Téllez. Com trezentos anos passados sobre a sua morte, ainda cheiram a novidade, entre nós, alguns despreziosos apontamentos sobre a sua vida e a sua obra, como os presentes. Os estudos hispânicos e os ensaios dramáticos, apenas gatinhando pelos corredores da nossa cultura, podem levar toda a culpa do esquecimento de Tirso... e do meu êxito discutível ao comentá-lo.



TEATRO DESAGRADAVEL

Nelson Rodrigues

PEDEM-ME QUE RESUMA minhas idéias e experiências teatrais. Não me custa um esforço nesse sentido. Escrevi minha primeira peça — «A Mulher Sem Pecado» — em 1940 e andei, de porta em porta, atrás de um benemérito, que quizesse encená-la. Eu era, então, bem mais modesto. Admitia tôdas as hipóteses, menos a de ser, com o tempo, um autor discutido ou, como sugerem pessoas amáveis, «o autor mais discutido do Brasil». Justa esta humildade, pois minha inocência teatral era imensa.

Tentava, pela primeira vez, um texto dramático. Para meu azar ou sorte — não sei bem — já «A Mulher Sem Pecado» inspirou debates. O que era a peça? Uma repetição exasperante. Os espectadores se entreolhavam, assustados e desconfiados.

O drama não andava; o primeiro ato, era uma coisa; o segundo, a mesma coisa; o terceiro, idem. Lembro-me que, na estréia, coloquei-me, estrategicamente, para ouvir os comentários. Constatei que o público, na maioria absoluta dos casos, saía indignado. Por vários motivos: porque a peça não tinha ação; era mórbida; inverossimil; os mais gentis admitiam que fôsse cansativa ou monótona; os mais sinceros, usavam a expressão — “chata”. Esta, a reação do público. Já a crítica portou-se com mais ferocidade. Li comentários particularmente agressivos contra a avó doida, personagem que se conserva, durante os três atos do drama, sem fazer nada. Minto — esta senhora tinha uma atividade bastante singular, qual seja a de enrolar um eterno paninho. Mas não dizia uma palavra, não ensaiava outro gesto além de mencionado, nem saía de uma confortabilíssima poltrona. Ninguém entendeu esta imobilidade. E certo crítico interpelou-me, de público, achando que, inclusive, o papel era um desaforo atirado à face da intérprete. Esboçou-se mesmo um movimento de classe contra a desconsideração à colega. Fiquei preocupado e quase autorizei a intérprete a virar umas cambalhotas, em cena.

Não foram estas, porém, as únicas objeções. Reclamava-se contra a interferência de uma morta na ação. Uma morta que aparecia fisicamente, para atormentar o marido! Surgiu uma «blague» — «A peça era espírita». Mas “A Mulher Sem Pecado” não conseguiu um ruído considerável. Era imoral, sim, mas de uma imoralidade bem comportada. Não dava para assustar ninguém.

Já, então, além dos detratores, havia, também, os entusiastas. Uns e outros, frenéticos. Se os primeiros me achavam idiota, os segundos usavam o termo — «gênio». E, fazendo um balanço, verifiquei que minha primeira experiência fôra bastante animadora. Eu fizera «A Mulher Sem Pecado» com a intenção de conhecer a minha própria capacidade teatral e de operar uma sondagem no público. Ora, diziam o diabo do público. Atribuíam ao público tôdas as culpas. E se usava uma lógica muito sutil e que posso assim resumir: «Se não havia nem autores, nem peças geniais, o culpado era o público». Raciocínio que parecia, a mim, vagamente suspeito. Devo acrescentar que, na

época, eu não acreditava em mim. Em compensação, acredita muito menos no teatro brasileiro e na nossa dramaturgia. No meu exagero, dividia os nossos autores em duas classes, a saber : a dos falsos profundos e a dos patetas. Esta última sempre me pareceu a melhor, a mais simpática. Julgamento, como se vê, sumário e injusto, pois sempre tivemos alguns valôres solitários e irrefutáveis. Em face dêsse estado de coisas, senti no semi-fracasso de «A Mulher Sem Pecado» algo como uma apoteose. E resolvi realizar o «Vestido de Noiva».

Na minha primeira peça — a título de sondagem — introduzira uma defunta falante, opinante, uma meia dúzia de visões, uma personagem incumbida de não fazer nada, uns gritos sem dono. Eram algumas extravagâncias tímidas, sem maiores conseqüências. Mas tanto bastou para que alguns críticos me atirassem o que lhes parecia ser a suprema anjúria : me compararam a Picasso, a Portinari, etc.

Fiz «Vestido de Noiva» com outro ânimo. Esta peça pode não ter alcançado um resultado estético apreciável, mas era, cumpre-me confessá-lo, uma obra ambiciosa. A começar pelo seu processo. Eu me propuz a uma tentativa que, há muito, me fascinava : contar uma história, sem lhe dar uma ordem cronológica. Deixava de existir o tempo dos relógios e das folhinhas. As coisas aconteciam simultâneamente. Por exemplo : determinado personagem nascia, crescia, amava, morria, tudo ao mesmo tempo. A técnica usada viria a ser a de superposições, claro. Antes de começar a escrever a tragédia em apreço, eu imaginava coisas assim :

— «A personagem X, que foi assassinada em 1905, assiste em 1943 a um casamento, para, em seguida, voltar a 1905, a fim de fazer quarto a si mesma»...

Senti, nesse processo, um jôgo fascinador, diabólico e que implicava, para o autor, numa série de perigos tremendos. Inicialmente, havia um problema patético : a peça, por sua própria natureza, e pela técnica que lhe era essencial e inalienável, devia ser tôda ela construída na base de cenas desconexas. Como, apesar disso, criar-lhe uma unidade, uma linguagem inteligível, uma ordem íntima e profunda? Como ordenar o cáos, torná-lo harmonioso, inteligente?

Tal problema, evidentemente, só interessava ao autor. De qualquer maneira, completei «Vestido de Noiva». Como sucedera com «A Mulher Sem Pecado», fui levar o novo original de porta em porta. Tive pena de mim mesmo e pior do que isso : tive consciência de que meu ridículo era dessas coisas tenebrosas e definitivas. Recebi, muitas vêzes, êste conselho : “Você precisa perder a mania de ser gênio incompreendido”. Ao que eu contezmente respondia : «Pois não ! pois não !» Mas insisti, com uma tenacidade em que havia algo de obtuso. E insisti porque acreditava, sobretudo, numa coisa : na forma de «Vestido de Noiva», no seu processo de ações simultâneas, em tempos diferentes. Alguns intelectuais me estimularam, inclusive Manuel Bandeira. Baseei-me, então, numa hipótese amável : em caso de um espetacular fracasso de bilheteria, haveria um certo êxito literário.

Veio a estréia. E com o maior pasmo, vi-me diante do que, com certa ênfase, poderia chamar de consagração. Chamaram à cena o autor; fomos de pois, eu e elenco, à Americana, celebrar o triunfo, numa ceia eufórica. Em 1943, ninguém sabia, aqui, da existência de Eugene O’neill; o único autor que se usava, com abundância, era Pirandelo. Qualquer coisa que não fôsse uma «chanchada» ignominiosa era pirandeliana; qualquer autor que não fôsse um debil mental — virava um Pirandelozinho indígena. Tive também, com «Vestido de Noiva», a minha hora pirandeliana. Parávam-me no meio da rua para que eu confirmasse esta influência.

— Você lê muito Pirandelo, não lê?

Eu, cínico, dizia que sim. A pessoa partia, radiante. Mas aí de mim! Com «Vestido de Noiva», conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de «Album de Família» — drama que se seguiu a «Vestido de Noiva» — enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim — «desagradável». Numa palavra, estou fazendo um «teatro desagradável», «peças desagradáveis». No gênero destas, incluí, desde logo, «Album de Família», «Anjo Negro» e a recente «Senhora dos Afogados». E porque «peças desagradáveis»? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia.

* * *

«Album de Família» não conheceu o destino para o qual foi escrito — o palco. Antes de levar a malsinada tragédia a uma companhia, ocorreu-me um escrúpulo — submetia-a à censura. O primeiro censor concluiu que nenhuma linha da peça devia ficar de pé. Condenou-a em bloco. Estava assim proibida a encenação. «Album de Família» só pôde ser apresentado ao público na forma de livro. Em torno desta minha peça, operou-se um grande e furioso movimento crítico. Em todo o Brasil, escreveu-se sobre o drama que, segundo Leitão de Barros, estava colocado num «plano ginecológico». A maioria foi passionalmente contra. Só algumas figuras, abnegadas e corajosas, conferiram ao «Album» uma categoria artística — os srs. Prudente de Moraes, neto, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Santa Rosa, Pompeu de Sousa, Accioly Netto, Monte Brito, Lêdo Ivo, as sras. Dinah Silveira de Queiroz, Lúcia Miguel Pereira e poucos mais.

Os detratores da peça se colocavam em pontos de vista curiosos.

Por exemplo: dizia-se que havia incesto demais, como se pudesse haver incesto de menos. Esse critério numérico foi adotado por quase todo mundo. Alguns críticos estariam dispostos a admitir um incesto ou dois; mais não. Outros assinalavam minha «insistência na torpeza»; terceiros, arrazavam a «incapacidade literária»; ficou patenteada também a inexistência de um «diálogo nobre». Este último defeito, por si só, parecia excluir «Album de Família» do gênero trágico. Onde já se viu uma tragédia sem «diálogo nobre»? E não foi tudo. Houve, ainda, acusações de morbidez, imoralidade, obscenidade, sacrilégio, etc., etc.

Nunca me esqueço de certas indignações com efeito retroativo. Eram pessoas que na base de «Album de Família», negavam rancorosamente «Vestido de Noiva» e «A Mulher Sem Pecado». Como autor, puz-me a pensar: não havia nessa oposição nenhuma atitude crítica, que se caracterizasse pela isenção e lucidez. Era como se os detratores se julgassem diretamente ofendidos e colocassem um problema teatral, estilístico, estético, em termos passionais. Como explicar de outra maneira o tom dos debates, a violência, a paixão por vezes obtusa, os desaforos? Afinal de contas, uma pessoa pode gostar ou não de uma obra de arte. Mas sem direito de ficar furiosa.

Como autor, fiquei à margem de tudo. Não articulei uma frase, não usei um contra-argumento. E, no entanto, muitos dos críticos eram de uma fragilidade de meter dó. Eu poderia alegar, a favor de «Album de Família», várias coisas, inclusive que, para fins estéticos, tanto fazia um, dois, três, quatro, cinco incestos ou meia dúzia. Podiam ser duzentos. Na verdade, visei um certo resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos. Outro autor, ou eu mesmo, podia fazer do incesto uma exceção, dentro da

peça, um fato solitário. Mas não quis, por um motivo muito simples : porque esta «exclusividade», esta «exceção», não pertencia à concepção original do drama, à sua lógica íntima e irreduzível. Por outras palavras : para a minha visão pessoal e intransferível de autor, o número exato de incestos eram quatro ou cinco e não dois ou três.

O nível estilístico das falas foi outro problema. Todo mundo observou que o diálogo «não era nobre». Com efeito, não era, nem precisava sê-lo. Sempre me pareceu ingênuo discutir os meios de que se serve um autor para atingir certo efeito emocional. Evidentemente, os meios são licitos se o efeito é atingido. No «Album de Família», porém, colocou-se mal a questão. Afirmou-se que o diálogo não era nobre. E nada mais. Ora, o problema que se apresentava ao crítico era menos simples, ou seja : saber se através desse diálogo se podia chegar a uma grande, irrefutável altura dramática.

Que se diga isso de mim, pobre autor brasileiro, apenas esforçado, está certo. Mas contra Eugene O'Neill se articulam as mesmas objeções. Nega-se O'Neill estilisticamente. Consagrou-se a sua força poética, a sua potencialidade dramática, o seu sentimento trágico da vida. Mas sua linguagem é considerada pobre, vulgar, sem correspondência com a vocação teatral. E, recentemente, um crítico americano reconhecia que as cenas de Eugene O'Neill são inesquecíveis, as situações de uma potência incomparável, os personagens eternos. Mas o estilo, a frase, nem tanto. Não ocorreu ao crítico que se as cenas, as situações, os personagens têm êsse relêvo, é porque tudo está estilisticamente certo.

* * *

«Anjo Negro» é a última das minhas peças representadas. Mais feliz do que «Album de Família», porque foi encenada — graças a uma decisão pessoal do sr. ministro Adroaldo Mesquita da Costa — produziu, no entanto, a mesma irritação.

Ora, o «Album de Família», peça genesíaca, devia ter por isso mesmo alguma coisa de atroz, de necessariamente repulsivo, um odor de parto, algo de uterino. Já o «Anjo Negro» pôde se manter num plano menos espantoso. Ainda assim, o furor crítico excedeu tôdas as expectativas. O drama de Ismael foi considerado mórbido, imoral, monstruoso. Também se afirmou que me repito nos assuntos e personagens.

Passada a tempestade, vejo que muitas das opiniões, que se levantaram contra mim e meu drama, são procedentes. Com efeito, «Anjo Negro» é mórbido; e eu, mórbido também. Aliás, jamais discuti ou refutei a minha morbidez. Dentro de minha obra, ela me parece incontestável e, sobretudo, necessária. Artisticamente falando, sou mórbido, sempre fui mórbido, e pergunto : «Será um defeito?» Nem defeito, nem qualidade, mas uma marca de espírito, um tipo de criação dramática.

Fôsse «Anjo Negro» uma peça sadia, e não vejo em que teria melhorado a sua hierarquia estética. Centenas e centenas de dramas, poemas, romances, quadros, repousam seu valor estético numa morbidez rica, densa, creadora, transfigurante. Parece-me idiota ir-se ao teatro expressamente para ver uma peça mórbida; ou, então, para não ver uma peça mórbida.

«Anjo Negro» é monstruoso? Inclino-me por uma resposta afirmativa. Se considerarmos os seus fatos, paixões e personagens, sob um arejado critério de dona de casa ou de lavadeira — o drama será monstruosíssimo. Com efeito, Virgínia mata três filhos, e semelhante operação está longe de ser meritória. A maioria dos críticos se baseou no «onde já se viu fazer uma coisa dessas?» Ora, cada um faz seu juízo como quer, entende ou pode. De qual-

quer maneira, parece-me precário o crítico que se enfurece contra os personagens e se põe a insultá-los. Imagino uma pessoa que, perante «O Avarento», de Molière, invalidasse a peça, sob a alegação de que o personagem é um pão duro, um unha de fome. Ou, então, que, em face de «Otelo», se pusesse a berrar, da platéia.

— Canalha!

De um certo ponto de vista, Otelo não deixa de ser um canalha. E talvez, até, o crítico tenha razão. Pois os meus personagens possuem a glória invejabilíssima de irritar a crítica. Virgínia sofreu as mais graves restrições de ordem moral. Ismael, idem. Até o «homem de seis dedos» foi destrutado. E, no entanto, eu, como autor, possuo outros pontos de vista. Sempre me pareceu que, para fins estéticos, tanto faz um canalha, como um benemérito. Acrescentarei mais: é possível que a importância dramática de canalha seja mais positiva. Se Virgínia fôsse uma mãe exemplar, uma heroína do tanque e da cozinha, não haveria o drama.

O caso de Ismael foi interessante. Alegou-se, por exemplo, que não existia negro como Ismael. Entre parenteses, acho que existem negros e brancos piores do que Ismael. Mas admitamos que a acusação seja justa. Para mim, tanto faz, nem me interessa. «Anjo Negro» jamais quis ser uma fidelíssima, uma veracíssima reportagem policial. Ismael não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral. Outra objeção contra o drama e o autor: insistência de um tema que já foi usado em outras obras minhas. Seria um sintoma de fadiga, um colapso — quem sabe se definitivo — de imaginação creadora? Não, segundo o meu suspeito modo de ver as coisas. Aliás, de todos os meus possíveis defeitos, êste é o que menos me preocupa. Ser autor de um tema único, não me parece nem defeito, nem qualidade, mas uma pura e simples questão de gosto, de arbitrio pessoal. Por outro lado, um autor que volta a um assunto, só se repete de modo muito relativo. Creio mesmo que não se repete nada. Cada assunto tem em si mesmo uma variedade que o torna infinitamente mutável. Sôbre ciume o mesmo autor poderia escrever 250 peças diferentes, sendo duzentos e cinqüenta vêzes original. Sôbre o amor, também. Sôbre a morte, idem.

Críticos fizeram uma observação restritiva: minha obra tôda gravita em torno de — «sexo, sexo, sexo». Sendo isso verdade, qual o inconveniente? Já disse que não vejo como qualquer assunto possa exgotar-se e muito menos o sexual.

Todavia, no caso particular desta observação, há uma malícia sensível. Já não importa tanto o fenômeno da repetição e sim a natureza e a gravidade do tema. O assunto sexual ainda dá motivo a escândalo. Amigos e conhecidos meus, interpelam-me na rua:

— Você só sabe escrever sôbre isso?

«Isso» é o amor. Há nesta pergunta um fundo de indignação, que eu não devia compreender e que talvez não compreenda mesmo. Afinal de contas, porque o assunto amoroso produz esta náusea incoercível? Porque se tapa o nariz ao mencioná-lo? E, sobretudo, porque investem contra mim, como se fôsse eu o inventor do sexo e como se êle não existisse na vida real, nem tivesse a menor influência na natalidade, aqui e alhures? São perguntas que formulo e desisto de responder.

Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranqüilamente, extrair

poesia de coisas aparentemente contra-indicadas. Isso é tão óbvio, que me envergonho de repeti-lo.

E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática e quotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atrozes e não atrozes não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no mesmo plano de validade dramática, os loucos varridos, os bêbedos, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral!

* * *

Certa vez, o sr. Carlos Drummond de Andrade falou em «obras-primas fulgurantes... e podres». Infelizmente, minhas peças não são obras-primas. Se o fôssem, teriam direito de ser podres.



Maria Della Costa em Virginia, e Orlando Guy no preto Ismael da peça "Anjo Negro" de Nelson Rodrigues

G O L D O N I

E A COMÉDIA DELL'ARTE

— Ruggero Jacobi —

I — ORIGENS

AS ORIGENS DO TEATRO ITALIANO de improvisação perdem-se na distância dos séculos. Precisamos voltar ao *mimo*, à *atellana*, à *satura lanx* e às outras formas do teatro antigo romano, popular e autóctono, isto é, o teatro latino de antes da conquista da Grécia. Pelas escassas fontes de documentação (o teatro é a parte menos documentada de toda a cultura romana; basta dizer que não temos senão poucas linhas dos maiores trágicos, Accio e Pacúvio) sabemos que o *mimo*, representação de puros gestos, adquiriu progressivamente um feitio novo, com a introdução de trechos falados, pela necessidade que os atores sentiram de comentar e explicar a pantomima, e de introduzir nela algumas piadas bem no gosto do público. Quanto à *atellana*, curta peça no gênero da farsa, sabemos que, embora escrita, deixava larga margem à atualidade política, que era aliás a sua especialidade. É provável, então, que a parte escrita não fôsse muito maior do que os cenários, ou *canovacci*, da Commedia dell'Arte, resultando o espetáculo principalmente da improvisação dos atores. No *mimo* foi que se formou a tradição das máscaras, isto é, do tipo fixo, representando determinada característica humana e apresentando sempre com a mesma aparência física: fenômeno que vemos até hoje, em Carlito, Haroldo Lloyd, etc. — As máscaras mais antigas do teatro romano foram *Pappus* (o velho ridículo, namorador de mocinhas) *Maccus* (o avarento) *Baccus* (o bebado) *Baldus* (o fanfarrão). Eles todos levavam máscaras no rosto: não máscaras genéricas, como as do teatro grego, destinadas a indicar o gênero de peça (tragédia, comédia) ou a categoria social da personagem (rei, ama, escravo), e sim máscaras individuais, destinadas a indicar o tipo e até a tornar reconhecível o ator. Por sua vez, a *atellana* parece ter tido a estrutura técnica do moderno sketch de revista: história linear rápida, de fácil compreensão e servindo como pretexto para sátira da atualidade. A *satura lanx*, como o próprio nome declara, era, nada mais nada menos, um ato variado, com piadas, música, dança, etc. Uma pequena revista. Em todas estas formas de teatro, a improvisação deve ter tido uma valor predominante.

II — DE PLAUTO AOS ARLEQUINS

Depois da conquista da Grécia, o teatro romano adquire um feitio sempre mais literário. Depois da queda da República, ele torna-se cada vez mais aristocrático, um teatro de minoria, longe do povo. Durante o Império, a imitação dos modelos gregos é regra geral, e o espetáculo predileto das grandes massas não é mais o teatro, e sim o esporte; que gênero de esporte,

todo mundo sabe... — Porém, o maior autor de Roma não foi nem o trágico Seneca, nem o cômico Terenzio, imitadores dos gregos, embora talentosos e às vezes originais. O maior poeta dramático da antiguidade romana foi o que soube dar forma literária ao antigo teatro popular e às suas máscaras, imortalizando-se com a força da sua intuição psicológica e da sua prodigiosa técnica de intrigas e surpresas, que vai além do próprio Aristofanes. Estamos falando em Plauto, autor em cuja obra a linguagem coloquial de cada dia e o próprio espírito do homem da rua tomaram pela primeira vez forma estética definida. As contribuições do *mimo*, da *atellana* e da *saturnia lanx* foram, sem dúvida, enormes na formação da obra de Plauto, homem de teatro, ator, empresário e diretor, como Shakespeare e como Molière. É observando esta obra que podemos ter uma iluminação decisiva sobre os valores psicológicos e técnicos do teatro popular de improvisação. As características principais parecem ser as seguintes: *Presença das máscaras*; — *tradição dos enredos* (contínua repetição e readaptação de determinadas histórias, como a dos dois gêmeos, a do velho avarento burlado e roubado por uma moça); — *pornografia*; — *mistura entre linguagem literária e gíria popular*; — *valores rítmicos de representação*, com abundância de gestos típicos, movimentos dançados, tendência ao *ballet*. No tratamento das máscaras, há uma perpétua oscilação entre a tendência a fixar tipos universais e o gosto da atualidade histórica e social. E são estas, exatamente, as mesmas características que voltaremos a encontrar na Comédia dell'Arte, no teatro dos fabulosos Arlequins dos séculos XVI, XVII e XVIII.

III — LITERÁRIO E POPULAR

Durante o Império Romano formou-se a distinção e o paralelismo entre teatro literário e teatro popular, que devia se repetir mais tarde, como reflexo da realidade social, e que acabaria sendo a primitiva razão de ser da Comédia dell'Arte. Mas, para chegarmos a isso, devemos atravessar o período da grande crise do teatro, devida à revolução cristã, e observar alguns fenômenos secundários que se produziram no teatro sagrado da Idade Média. O teatro religioso, como aliás quase toda a arte medieval, é arte essencialmente popular, ingênua, primordial; e é mesmo através dessas características que chega a ter um valor literário, isto é, a ser algo novo e original na esfera da poesia. A espontaneidade lírica, bem maior do que a força dramática, das Representações Sagradas, não vem de tradições de cultura e sim do sentimento universal. A técnica precisa ser toda inventada de novo, como se o mundo antigo nunca tivesse existido e nada tivesse criado. É o fenômeno da grande pintura primitiva, o milagre de Cavallini e Giotto. Mas isso refere-se apenas à literatura dramática; quanto ao teatro, isto é, à *literatura em espetáculo*, ou ao *espetáculo sem literatura* (os dois polos constantes da arte dramática) houve, sem dúvida, certa inevitável permanência de moldes antigos e conhecidos da arte de representar, radicados na própria natureza física do homem, herdados e alterados pelas diversas gerações; houve uma diferença inevitável de estilo entre o teatro religioso de padres e o teatro religioso de leigos; houve representações rigidamente místicas e outras mais profanas; houve, em suma, esta variedade, esta fisicidade insuprimível, esta vida que é o teatro. Verificou-se uma espécie de *sedimentação* de elementos teatrais, de motivos de arte cênica, destinados a se desenvolver em épocas mais livres; e, como a Idade Média não tem teatro senão popular, esses elementos foram tipicamente populares, anti-literários, alheios a qualquer classicismo, radicados naquela *terra de ninguém* da cultura que é a imaginação popular, onde, de um lado, motivos de cul-

tura aparecem deformados, reduzidos a caricatura ou elevados a mito; e, do outro lado, a vida diária reclama seu lugar dentro da arte. Os fenômenos mais interessantes, mais auspiciosos para o desenvolvimento futuro, deram-se, certamente, quando o espírito religioso começou a se tornar menos rígido, mais tolerante, mais respeitoso da autonomia da arte, menos didático e propagandístico: no *outono da Idade Média*, para repetir a fórmula de Huizinga, é que o elemento leigo começa a se sobrepor ao sagrado; os atores enxertam tímidas cenas de amor, pequenos apartes cômicos, nas vidas dos Santos e nas Paixões de Cristo... E nestes «cacos», sem dúvida improvisados, reaparece mágicamente, instintivamente, o sorriso satiresco de Plauto: os diabos, os malvados, os pecadores, os tentadores, os heréticos, revestem-se outra vez, simbolicamente, das máscaras do *mimo* e da *atellana*. Na decadência do drama sagrado, paralelo à decadência do espírito religioso e aos primeiros anúncios da renascença classicista, surge um esqueleto tímido de comédia, do fundo da memória e do instinto do povo.

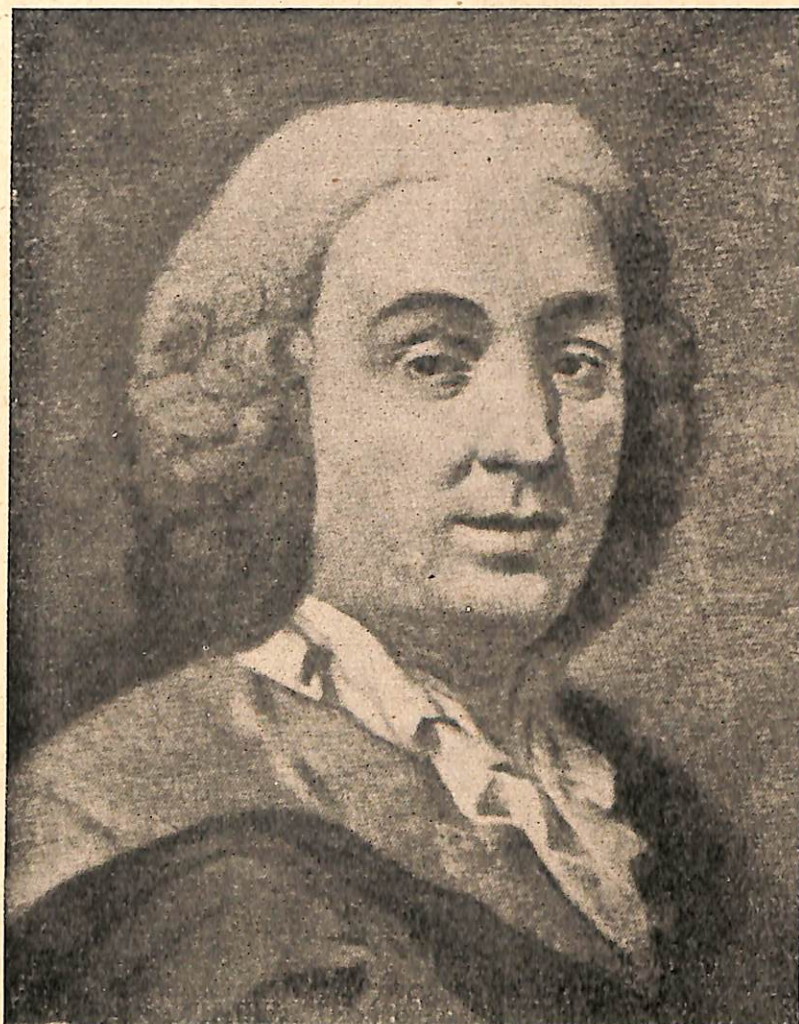
IV — A COMMEDIA DELL'ARTE

No século XI o Humanismo, o reaparecimento da cultura clássica, a formação de uma aristocracia da inteligência, o desenvolvimento das ciências naturais, o renovado triunfo dos modelos gregos e latinos, o disfarce cristão das filosofias antigas e dos antigos ideais de beleza, a tentação maravilhosa de uma civilização baseada totalmente no Homem, já são fatos reais. E o teatro reage com fidelidade e esta atmosfera. O dualismo entre teatro literário e teatro popular ressurgiu na forma mais rígida. Os dois teatros desenvolvem-se independentemente um do outro, no mais geométrico paralelismo: eles se desconhecem. E a diferença básica já começa a ser esta: o teatro das *Côrtes* é *escrito*, forma-se imediatamente sobre os modelos gregos e latinos, e não consegue alcançar resultados propriamente teatrais; o teatro do povo é *improvisado*, leva quase dois séculos antes de se formar definitivamente, não tem quase modelos e alcança resultados exclusivamente teatrais. Do teatro das *Côrtes* a parte mais abundante e mais fraca foi a tragédia. Desde a *Sofonisba* de Gian Giorgio Trissino até ao iluminismo e ao descobrimento de Shakespeare, isto é, até o Século XVIII, a tragédia neo-clássica italiana arrasta, quase sem exceções, sua eloquência vã, sua literatice, sua complicação cênica e sua impotência criadora, como uma maldição, como uma pesada corrente, cujos élos principais são Aristóteles e Seneca. A comédia foi mais interessante, devido à presença de uma tradição realista, formada pela novelística, desde Boccaccio até Cinzio Giraldi; e chegou a dar uma obra-prima universal, *La Mandragola*. Não há dúvida, porém, de que na comédia conseguiram penetrar mais facilmente, de maneira indireta, motivos e formas do teatro popular. Porque, sem dúvida, um curioso intercâmbio entre os dois teatros existia; e o mais curioso foi do lado do teatro popular, isto é, a maneira como se processou a passagem de elementos literários para dentro do teatro de improvisação. Os cômicos inicialmente amadores, depois profissionais, pertenciam a categorias sociais humildes, entre as quais a função de ponte com as categorias mais elevadas era desempenhada pelos criados, pelos copeiros, pelos pagens, escudeiros, etc. Houve, assim, um intercâmbio secreto de enredos, fórmulas, palavras, recursos cênicos; o teatro popular os acolhia da maneira mais desembaraçada e irreverente, sem aquele temor com que o teatro aristocrático recebia os moldes antigos. Por isso encontramos, na *Commedia dell'Arte*, enredos que são verdadeiros disfarces romanescos ou farsescos de tragédias gregas, poemas épicos, élogos pastorais, etc. Mas a temática da *Commedia dell'Arte*, nos

seus dois gêneros exclusivos, o dramalhão e a farsa, (como sempre acontece no teatro de ação, no teatro anti-psicológico) recebeu contribuições de toda parte: os soldados espanhóis e franceses, que invadiram a Itália, trouxeram para o patrimônio da imaginação popular as histórias e lendas de seus países, as façanhas do Cid e a maldição do Convidado de Pedra, Roland chamando a armada com o corno encantado e os galanteios das côrtes da rei Artur; patrimônio, em parte, já penetrado na Itália desde a Idade Média, mas cada dia enriquecido, numa distância de lenda. Mas não é a temática, não são os enredos que importam num teatro que só os aproveita como pretextos para a fertilidade criadora do ator. A *Commedia dell'Arte* é isso: *comédia da arte de representar*. Nada mais. E diante do teatro das Cortes, onde o único progresso foi o da cenografia, realizada aliás por talentosos homens do povo com o dinheiro dos príncipes, ergueu-se o teatro popular, em toda a sua vitalidade, criando e aperfeiçoando as máscaras, desenvolvendo uma técnica paradoxal e perfeita, tornando-se profissional, formando companhias estáveis, que representavam no dialeto da cidade, e companhias viajantes, que usavam a língua nacional. Famílias de atores aperfeiçoaram filho após pai, os «tipos» e seus frenéticos recursos teatrais. No fim do século XVI, a situação apresenta-se clara: fracasso do teatro literário e afirmação definitiva do teatro de improvisação. No século XVII a censura da Igreja cai sobre o teatro das Côrtes como o golpe de graça: a comédia desaparece e a tragédia continua na sua esterilidade. A aristocracia começa a convidar os comediantes improvisadores para representarem dentro dos palácios e das Côrtes. A *Commedia dell'Arte* viaja o mundo a convite dos reis. Os comediantes Italianos triunfam em França, Alemanha e Rússia. É o momento do triunfo e, ao mesmo tempo, o começo da decadência.

V — O REINO DAS MÁSCARAS

O homem moderno que lê uma coletânea de *cenários* da *Commedia dell'Arte* fica decepcionado. Seja nos velhos volumes franceses do Gherardi, seja na pequena antologia de Anton Giulio Bragaglia, ou seja nos manuscritos poeirentos das bibliotecas Casanatense e Corsiniana, procura-se inutilmente uma idéia exata do que deviam ser os espetáculos da *Comédie Italienne*. Mas o homem moderno não tem razão. Ele está acostumado com a literatura dramática como base do teatro; com o teatro como relação entre texto e espetáculo; com o espetáculo como interpretação do texto. Os cenários — os *canovacci* — da *Commedia della'Arte*, não são textos. A peça, no cenário, não é representada senão por um catálogo, mais ou menos árido, de ações, que não contém nenhuma expressão de sentimento, e sim, apenas uma sequência de situações, que deverão, depois, no palco, inspirar ao ator as relativas expressões da alma. Os *canovacci* não chegam a ser nem a fachada do edifício, pois eles constituem apenas os alicerces. (Bragaglia, *Introdução à Commedia dell'Arte, canovacci inediti, raccolti e presentati da A. G. Bragaglia — Turim, 1942*). Por isso a leitura dos cenários requer, mais do que qualquer outra, a colaboração mental do leitor, estou tentado a dizer, do espectador. Para esta colaboração é preciso uma base, um guia, que o homem moderno pode encontrar na observação de certos atores da atualidade: atores de circo ou de revista, ou mesmo grandes comediantes, fiéis à técnica da improvisação, como Alda Garrido ou Edoardo De Filippo. Outra base — desta vez uma base histórica — pode ser encontrada nos repertórios, ou *zibaldoni*, elaborados por famosos comediantes da arte, e que serviram para diversas companhias em várias épocas. Muito interessante o que reúne os *lazzi* do mais famoso Briguela, o ator Atanasio Zannoni, recentemente descoberto e publicado por A. G. Bragaglia (em *Il Dramma*,



GOLDONI

setembro de 1943). A existência desses repertórios de falas, definições, piadas, anedotas e até mesmo pequenos trechos de diálogo (diálogo de ciúme, de despedida, de desafio, etc.) tem deixado desconfiadas e alarmadas muitas almas ingênuas. Porém estas pessoas desconhecem a verdade teatral, a própria estrutura concreta da Commedia dell'Arte. A repetição de uma piada já escrita não prejudicava a espontaneidade da improvisação, mais do que a prejudicava a existência do cenário ou enredo. A qualidade essencial da representação daqueles cômicos residia, pensamos, no valor fresco, novo, da fala pronunciada no momento exato em que ela surge no cérebro e na sensibilidade: no pensamento expressado *no momento mesmo em que êle está sendo pensado*. Qualquer ator ou diretor de hoje sabe que três quartos das deficiências que aparecem na arte de representar, e muito especialmente, na de inflexionar, derivam justamente do fato de que o ator, enquanto diz não pensa no que está dizendo: pensa na linha geral do papel; no efeito que vai surgir, a determinada altura, naquela cena; no perigo de ser monótono, etc. Preocupações, estas, tôdas legítimas e certas, mas que podem prejudicar, de outro lado, a naturalidade lógica e física da inflexão, aquela espécie de *análise perpétua* do texto, que impõe à representação certos passos inevitáveis, como seja frizar uma palavra e não outra, marcar sinais de pontuação e distribuir o *tempo* das frases não na base da respiração e sim da sintaxe. O ator moderno está sempre obrigado a um processo gradativo e complexo de conquista da personagem e da peça: uma vez compreendida a peça tem que encaixar nela a personagem; uma vez decorrida a fala, tem que harmonizá-la com as outras, dêle e dos outros atores; tem que se convencer de que aquelas palavras são melhores que as que êle usaria nas mesmas circunstâncias; tem que transformá-las em ação, acumulando aos poucos inflexão, gesto, marcações, efeitos de voz, necessidade de respiração, até esquecer que tudo aquilo parte de um texto escrito por outro e se convencer que surgiu de dentro dêle mesmo. Essa dificuldade inicial permanece às vezes visível até ao fim, mesmo num resultado perfeitamente conseguido, pois foi conseguido a custa de inteligência, técnica e força de vontade, agindo sôbre a sensibilidade em momentos sucessivos e, as vezes, friamente distintos. Êste excesso de análise, a fim de chegar a uma síntese, que pode ficar imperfieta, não existe na representação do improvisador, que é, ela mesma, uma síntese *a priori*; a qual, se fôr imperfeita, sempre o será globalmente, e não por falta de um ou outro elemento, pois ela se apresenta como um todo. Isto é o que nos ajuda a entendermos o que eram os *lazzi* dos cômicos da arte, entre os quais um ou outro *lazzo* escrito, ou já aproveitado era um pingo de água dentro de um oceano e, mesmo assim, sempre transformado e irreconhecível. A palavra *lazzo* vem do latim *actio*, isto é, ação. O Abade Perrucci nos descreve com muita exatidão a técnica do *lazzo*, explicando-nos que êle não é apenas uma fala e sim uma ação, ou melhor ainda, um jogo de falas em ação. O espectador moderno tem alguma oportunidade de ouvir *lazzi*; mas êles, estando dentro de uma peça escrita, são, como dizem os comediantes brasileiros, «cacos», isto é, enxertos de palavra ou ação no texto, a fim de vivificar o espetáculo: não são mais, como na Commedia dell'Arte, o *próprio texto, surgindo já em forma cênica*, isto é, um texto que, logo de saída, ninguém pode dizer se é texto ou espetáculo, pois é ambas as coisas, inextrincavelmente juntas. A maneira de se ensaiar uma peça improvisada nos parece, nas descrições dos historiadores, coisa tão complexa, que as vezes nós perguntamos se não era mais simples preparar a representação duma peça escrita. Mas, assim fazendo, perdemos de vista a própria razão de ser da improvisação, que é o domínio da espontaneidade absoluta, e nos esquecemos da milagrosa capacidade daqueles comediantes, cada um dêles intuindo mágicamente os recursos do

outro, fixando num instante a deixa certa para a construção do diálogo, medindo o ritmo das cenas, a duração dos atos e a proporção entre as partes da peça, e afinal, coisa maravilhosa, especialmente nos atores cômicos, o intuito infalível que os guiava, impedindo-lhes repetir os efeitos ou insistir nas piadas. Este foi o milagre das nossas máscaras, dos nossos Arlequins, Briguelas e Pantaleões, povo estranho e estupendo, único na história do teatro, onde cada indivíduo era uma síntese de ator, autor, diretor, bailarino, malabarista e coreógrafo.

VI — A DECADÊNCIA

Na primeira metade do século XVIII, a Commedia dell'Arte continua gozando de todos os favores do público, porém os entendidos constataam que ela está agonizando. A Commedia dell'Arte, a essa altura, já enriqueceu, tornou-se granfina, teve contactos com a nobreza e com os reis, deixou-se influenciar por transitórias correntes de culturas; perdeu, em suma, o seu feitio popular. As consequências desse fenómeno são gravíssimas. *Primeira*: a Commedia dell'Arte não ousa mais enfrentar assuntos de atualidade, pois a parte mais elegante do público poderia não gostar de alusões e sátiras políticas vindas do espírito anônimo das ruas, e as companhias perderiam a oportunidade de penetrar nas Côrtes. *Segunda*: os grandes talentos de ator dedicam-se aos papéis cômicos, deixando as partes sérias para os atores novatos ou mediocres. Este desequilíbrio está presente na própria construção dos enredos, onde as cenas de amor são repetidas com fórmulas fixas, sem fantasia, quase que para encher o tempo. Particularmente grave é a decadência do elemento feminino, que passa a ser escolhido na base da beleza física e não do talento, na esperança de atrair para a caixa do teatro os fans aristocratas. *Terceira*: a pornografia torna-se cada vez mais ousada e chega a invadir esferas do espetáculo onde não tem a menor razão de ser. *Quarta*: o luxo da *mise-en-scène*, os truques de carpintaria, a abundância de trechos cantados e dançados, estavam tirando à Commedia dell'Arte aquele feitio ingênuo, de espetáculo pobre e inteligente, confiado exclusivamente ao talento dos atores; talento que agora, pelo contrário, deixa-se somente ao talento dos atores; talento que agora, pelo contrário, deixa-se somente ao talento dos atores e externa do espetáculo. Mas o fenómeno mais grave focar pela parte visual e externa do espetáculo. Mas o fenómeno mais grave de todos foi o seguinte: o excesso de tradições (hábitos, cacoetes técnicos, repertórios escritos, efeitos repetidos) acabara praticamente com a improvisação. O ator tinha bases demais para a sua representação e não precisava se esforçar. A Commedia dell'Arte acabara sendo uma comédia escrita, se não no papel, na memória dos atores, e uma comédia ruim, de enredo convencional, de linguagem gongórica, como são todas as obras dos *nouveaux riches* da cultura. Perdido qualquer contacto com a espontaneidade do povo, ela procurava em vão uma saída estética e intelectual, que somente o gênio de um escritor podia assegurar-lhe. Deixara de ser um bom espetáculo e não chegava a ser nem uma mediocre literatura. Pior ainda, ela estava fora da própria atualidade dos gostos e dos anseios do público. É a essa altura que aparece, em veste de reformador, Carlo Goldoni.

VII — A REFORMA GOLDONIANA

Os objetivos declarados da reforma goldoniana foram, antes de tudo, a observação da realidade psicológica e social, em segundo lugar, a necessidade do teatro readquirir um conteúdo ético e recobrar sua posição de intérprete e, ao mesmo tempo, educador da opinião pública. São estes, como

se vê, dois objetivos bem ao gosto do século XVIII, duas finalidades características da mentalidade iluminista, revelando bem claramente a situação de Goldoni, semelhante à de Beaumarchais, como revelador dos anseios do espírito europeu na véspera da grande Revolução burguesa. O que é mais interessante para nós, isto é, na consideração técnica do fenômeno de transição do teatro improvisado para o teatro escrito, é o seguinte: Goldoni não pretendeu fazer literatura e não conduziu sua campanha em nome duma revanche da lieteratura contra o teatro; apenas, quis melhorar o teatro, e antes de tudo o teatro como representação e espetáculo, encontrando na existência do texto escrito o meio mais adequado para alcançar o seu fim. Quero dizer que Goldoni, observando que os atores representavam mal e que os espetáculos não correspondiam mais à mentalidade dos homens da época, quis tornar o teatro algo vital, assim como tinha conseguido ser pouco tempo antes, e por este caminho, quase sem pensar, chegou a descoberta da eterna verdade estética, de que espetáculo é apenas interpretação dum texto, pensando ter apenas redescoberto um motivo de disciplina e bom gosto do próprio espetáculo. O que nós sentimos como uma regra básica da arte afigurou-se a Goldoni nada mais do que um ardil intelectual de impresário esperto e ansioso de novidades. Sem dúvida houve nêle também aquela outra preocupação ética e quase propagandística; porém o que predominou nêle, foi, sempre, a feição do homem de teatro. A primeira e, poderemos dizer, a única paixão de Goldoni, foi o palco, a vida do palco, a própria transitoriedade do fenômeno teatral. Êle conseguiu realizar o seu sonho de ser algum dia o Molière italiano. Goldoni adorou Molière, e em Molière especialmente o mito do comediante que chega, pela simples fôrça do teatro, à universalidade da poesia; êle, Goldoni, que sempre se considerou um ator fracassado, por causa da falta de espontaneidade que sentia derivar do seu próprio feitio de intelectual. Profundamente autocrítico neste ponto, Goldoni renunciou a representar, foi autor, empresário e diretor, e encarou Molière como um inatingível exemplo de homem de teatro completo, venerando-o com tanta devoção que chegou a descrever a vida íntima do grande francês na mais irremediavelmente ruim entre tôdas as suas peças. Em todo caso, devemos pensar bem neste fenômeno tipicamente teatral da psicologia goldoniana, para podermos entender a maneira gradativa e suave em que sua reforma se processou. Com efeito, Goldoni começou escrevendo cenários para a improvisação dos cômicos; em seguida passou a escrever, para cada cenário, uma ou duas cenas por ato, especialmente cenas sérias; depois passou a escrever quase tôda a peça, reduzindo a parte de *canovaccio* simplesmente aos papéis das máscaras; mais tarde escreveu peças com máscaras, porém com o texto já completamente fixado; afinal, aboliu as próprias máscaras e escreveu suas comédias realísticas e psicológicas na mais absoluta liberdade, como qualquer autor moderno. Êsse trabalho de renovação — dêle mesmo e do teatro italiano — levou quase vinte anos. E o mais engraçado foi que Goldoni, no último período da sua vida, quando foi trabalhar em Paris a convite do rei da França, teve que encerrar sua carreira escrevendo... cenários para a Commedia dell'Arte. Podemos dizer, em resumo, que Goldoni nunca renegou as qualidades teatrais da Commedia dell'Arte, que ficou sendo a base técnica de todo o seu teatro; simplesmente, êle a transformou, a aperfeiçoou, tornou-a humana e atual, elevou-a até as mais altas regiões da literatura. É só ver o processo lentíssimo e sumamente refinado com que a inteligência goldoniana trabalhou sobre as máscaras tradicionais, elevando-as desde o ingênuo esquematismo popular até à mais complexa e sutil psicologia. Pantaleão transforma-se, através centenas de peças, no imortal Geronte de *Il burbero benefico*, e Colombina é a base da maravilhosa Mirandolina de *La locandiera*. É que Goldoni tinha

observado, ou melhor descoberto, o valor social dessas máscaras; tinha visto como elas constituíam um relatório sumário, uma síntese da sociedade do seu tempo, expressando tôdas esta verdade: o aparecimento da burguesia no primeiro plano da história. É esta burguesia, representada por mercadores como Pantaleão ou por intelectuais como o Doutor, que está tirando proveito da decadência dos aristocratas, servindo-se do dinheiro, da cultura, do exercício das profissões liberais, dos casamentos das filhas e filhos. E neste jôgo de duas classes, a terceira, o povo, já aparece representado pelos criados espertos e pelas criadinhas endiabradas, pelos Arlequins e pelas Colombinas. Infinitas são as variações de Goldoni sôbre êsses temas. Eis Pantaleão a cortejar os nobres, e ei-lo, em outra circunstância, contrapôr sua dignidade de homem simples às patifarias e vícios dêles. Eis Colombina casar com o patrão velho e rico; ei-la, outras vêzes, recusar as propostas dêle e preferir um homem da sua classe. Poderíamos continuar *ad infinitum* nos exemplos. Mas o que importa, afinal, é sabermos que Goldoni soube transfigurar o sentimento anônimo do seu século em forma universal de arte.

VIII — ARLEQUIM, PRIMEIRO E ÚLTIMO

A peça que, na obra goldoniana, representa um verdadeiro manifesto da reforma, é o *Teatro Cômico*, com o qual, em 1749, Goldoni abriu a série das peças polêmicas que se passam em caixa de teatro, tão típicas da literatura dramática italiana, e que deviam culminar, no nosso século, na obra-prima de Pirandello: *Sei personaggi in cerca di autore*. Quatro anos antes, em 1745, Goldoni escrevera *Arlequim, servidor de dois amos*, que fôra, pelo contrário, a última e maior expressão — e, para nós, a única — da *Commedia dell'Arte*. Das notas críticas de Giuseppe Ortolani à sua edição das Obras Completas do veneziano (Mondadori, Milano, 1940 e segs.) extraímos a que se refere ao *Arlequim*: «O próprio autor contou, antes no prefácio e depois nos *Mémoires*, como escreveu esta peça em 1745, em Pisa, a convite do arlequim (Truffaldino) Antonio Sacchi, famoso ator do teatro San Samuele de Veneza, que lhe sugeriu o título e o argumento. A história não era nenhuma novidade. É verdade que entre os inumeráveis cenários, éditos ou inéditos, da nossa *Commedia dell'Arte*, não encontramos nenhum *Servidor de dois amos*; porém sabemos que já em 1718, M. Mandajors entregava ao ator Luigi Riccoboni, em Paris... um cenário intitulado *Arlequin valet de deux maitres*. Um resumo detalhado foi logo publicado pelo *Nouveau Mercure*... É provável que o Sacchi transcrevesse dessa fonte o cenário e o enviasse a Goldoni para que êle o usasse como tese de um cenário novo. Com efeito, nosso teatrólogo permaneceu fiel ao esqueleto do cenário francês, conservando a mesma intriga romanesca, os *lazzi* principais e até muitos nomes de personagens: apenas, àquele cenário êle acrescentou a vida. Todavia, no *Servitore di due padroni*, representado pela primeira vez, pelo Sacchi, ao que parece, em 1746, só estavam escritas «três ou quatro» cenas sérias de cada ato. Não sabemos quando foi que Goldoni se decidiu a reescrever a peça por completo. Pelo prefácio, argumentamos que isso foi em Florença, no verão de 1753, quando pensou incluí-lo no terceiro volume da edição Paperini." Giuseppe Ortolani continua aqui nos contando a história das diferentes representações da peça, em vários países, e em várias épocas, sempre com enorme sucesso, entre as quais destacam-se as dirigidas por Wolfango Goethe, em Weimar; por Venceslav Wachtangov, em Leningrado; e a de Max Reinhardt, que o nosso especialista define muito justamente como «audaciosa deformação». Podemos acrescentar as recentíssimas edições italianas, uma da Academia

di Arte Drammatica (1941, diretor Alberto Daversa) e outra do Piccolo Teatro de Milão (1947, diretor Giorgio Strehler). Também nos elenca o Ortolani os principais críticos da peça, chegando a esta conclusão: «O próprio Goldoni definiu a peça como *comedia jocosa, pois nela o jogo de Arlequim constitue a maior parte*. Nós a chamaremos de comédia de intrigas, ou comédia-farsa, e nesse sentido, achamo-la uma obra-prima. Tudo o que há de velho e romanesco na vã perseguição dos dois namorados, Floriano e Beatriz, não constitui elemento negativo naquele mundo inverossímil das máscaras. Toda a vida artística, ou, melhor ainda, a vida poética da peça está condensada na personagem de Arlequim, que se apresenta aqui como o único, maravilhoso Arlequim, remanescente da *Commedia dell'Arte*. O melhor dos três atos é o segundo; por causa da famosa cena do almoço, servido contemporaneamente aos dois amos: mas por toda a peça a alegria goldoniana continua fluindo, com a fertilidade do seu gênio».

IX — CONCLUSÃO

Pela exigência do Ortolani vemos confirmado o ponto de vista de que o Arlequim pertence mais à *Commedia dell'Arte* do que é obra de Goldoni. Com esta particularidade excepcional: não fôsse o Arlequim, e nós não teríamos, da *Commedia dell'Arte*, senão informações e lendas, além do esquematismo indecifrável dos cenários e da comicidade bolorenta dos *zibaldoni*. Seja considerando-o como o relatório taquigráfico dum espetáculo de improvisação, ou seja interpretando-o como uma fiel estilização devida à inteligência goldoniana, não há dúvida de que a peça pertence globalmente, por espírito e técnica, à *Commedia dell'Arte*, da qual nos traz um testemunho movimentado e brilhante, onde a máscara sabida de Truffaldino fala-nos como o marinheiro da epopéia de Melville: «E só eu fiquei para contar-vos tudo».

BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL

- Luigi Riccoboni — *Nouveau theatre italien* — Paris, 1729.
Andréa Perrucci — *Dell'Arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*. Napoli, 1699.
P. L. Duchartre — *La comédie italienne* — Paris, 1925.
A. G. Bragaglia — *La maschera mobile* — Roma, 1926.
Mario Apollonio — *Storia della Commedia dell'Arte* — Milano, 1935.



Sergio Cardoso desempenhando o papel de Arlequim da comédia de Goldoni

O HAMLET DE OLIVIER

Eugenio Gomes

QUANDO A TRADIÇÃO de Garrick ainda estava bem viva entre os ingleses, o ensaísta Charles Lamb ousou escrever: "Falam-me de seus olhos, da magia de seus olhos, e de sua voz dominante, predicados físicos francamente desejáveis em um ator, e sem os quais não poderia jamais interessar a um auditório, mas que tem isso a fazer com Hamlet? Que tem isso a fazer com o intelecto?" O ceticismo de Lamb quanto à possibilidade de uma interpretação teatral de Hamlet inteiramente satisfatória, não é um caso esporádico entre os que se deixaram contagiar de maneira mais intensa pelo chamado "Morbus Hamleticus". Quem leu a peça mais de uma vez, tentando encontrar explicação para os seus mistérios, custa realmente a acreditar que a angústia metafísica de Hamlet seja vivida e representada perante o público sem o sacrifício de algumas coisas essenciais e a colaboração mais ou menos arbitrária do ator. Isso, porém, leva a uma situação paradoxal: a do observador — erudito ou não — olvidar completamente, algumas vezes, que a tragédia hamletiana é do teatro e para o teatro... Os magníficos prefácios de Granville-Barker às peças de Shakespeare, com os quais a crítica dramática é reconduzida a um ângulo adequado, foram taxados de excessivamente ortodoxos neste particular e o conflito não cessou. Nem pode cessar. E, no "Hamlet", o pomo da discórdia reside na própria peça, onde enxameiam os elementos de drama e de análise, abrindo caminho a todas as direções do espírito.

Se a representação de Hamlet, em carne e osso, no palco, jamais pôde satisfazer plenamente a todo o mundo, imagine-se o que é, para os mais exigentes, acompanhar a sua ação através de uma película.

O primeiro obstáculo que a peça apresenta à transposição cinematográfica é o tempo. Sua representação a rigor dura cerca de quatro horas e meia. E' exato que "E o vento levou" consumiu um tempo mais ou menos igual. Mas, isso é outra história... Assim, quando estabeleceu previamente o limite de duas horas e meia para a sua versão de Hamlet, Laurence Olivier não ignorava que só arbitrariamente poderia transpor aquele obstáculo. Da peça fez ele um esquema que lhe permitiu realizar uma obra prima da tela explorando os recursos indefiníveis da arte cinematográfica até as últimas consequências. Mas, figuremos que, desaparecido totalmente do mundo qualquer resquício da peça somente subsistisse dela o esquema de Olivier. Estaria salvo o patrimônio espiritual e preservada a essência do pensamento de Shakespeare? "That is the question"... O filme representa seguramente menos de dois terços de uma peça que, por sua falta de unidade e, sobretudo, por sua substância poética, dificulta extraordinariamente qualquer processo de abrevia-



"HAMLET", NO CINEMA

Cena do filme de Lawrence Olivier que foi exibido no auditório do Ministério da Educação em sessão especial promovida pelo S. N. de Teatro

ção. Em conseqüência, foram eliminadas várias personagens, como Fortimbrás, Reinaldo, a dupla Rosencrantz e Guildenstern, tão necessária, aliás, a caracterização de Hamlet. Trechos e trechos da peça desapareceram ou sofreram alterações em sua contextura e até em sua colocação em cena, como é o caso do monólogo "To be or not to be", recitado após o encontro com Ofélia, quando devia precede-lo. Embora arbitrário, o esquema de Olivier obedece a uma linha prestabelecida de interpretação sentimental, remanescente da época romântica, porém, contaminada pelas novas aquisições da doutrina freudiana. Segundo a psicanálise, Hamlet nutria por sua mãe uma paixão recalcada que remontava a sua infância; ao passo que, em Ofélia, encontrava apenas um substituto para seu pendor inconfessável por Laertes... Tôda sua tragédia teria assim as suas raízes nesse complexo terrível. E quem estiver alerta a algumas passagens da versão cinematográfica de Olivier verá que ela criou um ambiente favorável à ilustração daquela teoria. Nem falta mesmo um elemento simbólico da tragédia, encarada por esse aspecto, a se insinuar constantemente através do filme: o leito da rainha...

Se bem que enunciado como a história de um homem irresoluto, o filme parece antes destinado a exibir o Hamlet em ação, quase sempre impulsivo e violento, do que aquele príncipe melancólico e indeciso do século dezanove. Mas, isso significa talvez um imperativo da arte cinematográfica, tremendamente ávida de movimento e ação. E não estará aí uma limitação do cinema em relação ao teatro? O fato é que a última versão cinematográfica de Hamlet não é nada enfática sobre as indecisões que o arrastaram a uma crise moral inoportável. Dentre outras eliminações, muito concorre para isso a falta de dois monólogos, um, do segundo e o outro, do quarto ato, por serem justamente os que exprimem de maneira mais patética o estado de alma de Hamlet, indignado com a sua própria pusilanimidade para consumir a vingança determinada pelo espectro de seu pai. De um deles, o da segunda cena do segundo ato, foi aproveitada apenas a derradeira frase: "A peça é o meio de saltar a consciência do rei". Cerca de setenta linhas, onde palpita um coração exacerbado, foram reduzidas assim a uma frase mais ou menos banal que, isolada, não dá nenhuma impressão da densidade subjacente de tão significativo desabafo. O outro monólogo suprimido, já no quarto ato, positiva o sentimento de revolta de Hamlet consigo mesmo, desde o princípio: "Como tôdas as circunstâncias depõem contra mim, e esporeiam a minha tarda vingança! Que seria o homem, se a principal ventura, o ganho de sua vida, fosse unicamente dormir e comer? Uma besta, nada mais." Sem esse monólogo, naquela altura da ação, quem poderá ter uma idéia direta do drama íntimo de Hamlet em relação à vingança do pai? Mas, vamos e venhamos, se, no teatro, os solilóquios podem relaxar a tensão e enfraquecer a estrutura da peça, tanto pior no cinema. Porém, já o crítico LeRoy Arnold afirmava que Hamlet sem monólogo não é Hamlet... De um modo ou doutro, o desaparecimento daqueles dois monólogos reduz tanto os efeitos da protelação da vingança que não se chega a dar por ela. E, entretanto, o problema dessa protelação já deu ensejo a discussões intermináveis, por estar intimamente associado à

explicação do caráter de Hamlet. Em geral, a crítica empresta pouca importância às personagens Rosencrantz e Guildenstern, e, realmente, não passam de figuras secundárias, mas a ausência de ambos, no filme, acarreta lamentavelmente a eliminação de algumas das melhores tiradas sarcásticas ou irônicas de Hamlet. Haja visto o episódio da charamela, em que Hamlet procura demonstrar, de maneira alegórica, a impossibilidade de lhe devassarem o mistério. E, a propósito de mistério, não é verdade que o filme parece também omitir ou pelo menos ladear esse elemento imponderável da peça? Todavia, intencionalmente ou não, Olivier criou uma cena que pode prestar-se a mais de uma interpretação. É a cena da alcôva de Ofélia, no momento em que Hamlet entra, em desalinho, a proferir palavras desconexas. Na peça, a cena é simplesmente relatada por Ofélia a Polônio. Para uns, está ali a primeira manifestação da loucura simulada de Hamlet; para outros, porém, aquilo não passa de uma alucinação instantânea de Ofélia, a prenunciar sua loucura definitiva. O filme não torna mais claro esse episódio, projetando a cena de maneira indireta, com as próprias palavras da descrição de Ofélia. Hamlet não aparece ali senão como um espectro. E, como o diálogo, a respeito, entre Ofélia e o pai, foi suprimido, fica-se em dúvida. Está Ofélia a recordar entre si mesma a aparição brusca e estranhável de Hamlet em sua alcôva ou aquela cena é apenas uma projeção do seu inconsciente? De qualquer modo, o filme deixa ver dois espectros: o do rei e o de Hamlet, e esta constitui a mais expressiva vingança da personagem imortal contra o notável ator de Old Vic que quis brindar o mundo com um Hamlet sem mistérios...

(«Correio da Manhã», Domingo, 12 de junho de 1949).



Lawrence Olivier numa cena da versão cinematográfica do "Hamlet"

O DRAMATURGO MILAN BEGOVIC

— Aldo Calvet —

NO ANO DE 1945, representou-se pela primeira vez no Brasil, em língua portuguesa, uma obra dramática de Milan Begovic — “Um aventureiro diante da porta». Ainda que não se tratasse de um trabalho inteiramente inédito para o público carioca, pois já tinha sido levado à cena em uma única exibição, no Teatro Municipal, no ano de 1937, pela Companhia de Arte Dramática Italiana do famoso Antonio Bragaglia, a divulgação do notável poeta iugoslavo constituiu indubitavelmente um esforço digno de louvores pela contribuição que prestou à cultura artística do nosso país.

Milan Begovic é, por conseguinte e apesar de tudo, um nome quase desconhecido das nossas platéias, pelo menos da maior parte dos frequentadores dos teatros da Cinelândia, onde pudesse talvez permanecer com surpreendente êxito uma peça de sua lavra, dando assim ensejo a que seu prestígio de teatrólogo se impusesse no conceito dos afeiçoados da arte de Tália entre nós.

Tal, porém, não aconteceu. Ou porque criasse determinadas dificuldades para as traduções ou porque escrevesse apenas no idioma pátrio.

Milan Begovic nasceu em 19 de Janeiro de 1876, num subúrbio da Dalmacia denominado Vrlika. Seis anos, portanto, depois de haver a Áustria proclamado a independência e anistia dessa região. Estudou línguas românicas em Viena e Florença. Em fins de 1908, ocupou a cátedra dos idiomas italiano e croata, na Escola Real Superior de Spalato, transferindo-se no ano seguinte para Hamburgo, onde se tornou dramaturgo do *Deutsches Schaupiclkhaus*. Ainda como dramaturgo voltou à Viena, seguindo mais tarde para Zagabria e lá fixando residência desde 1920; primeiro, empregou-se como professor de arte dramática, e depois, como diretor do Teatro Nacional.

Iniciando a sua carreira de escritor, Begovic — ainda jovem — escondeu-se sob o pseudônimo de Xeres de la Maraja que figurou como autor do seu primeiro volume lírico intitulado «*Knjiga Boccadoro*», em cujas páginas, afirmam os biógrafos, se percebe acentuado reflexo da cultura italiana pelo lirismo volutuoso e sensual do poema. Muito mais ainda se fundamenta essa assimilação cultural quando chegam à conclusão de haver perfeita semelhança, tanto na forma como na idéia, dêsse seu trabalho de estréia com os poemas dannunzianos. No entanto, tempos depois, seguindo a sua inspiração natural, Begovic perde essa influência literária e produz outras obras que imediatamente põem a salvo a sua reputação de escritor.

Não contente com êsses triunfos incontestáveis, lança «Myrrha», e logo após, «Gospodja Valewska». Ai então, libertando-se completamente de qualquer analogia porventura ainda existente, consagra-se em definitivo como autor dramático de primeira linha. Finalmente, em 1926, escreve «Pustolov prred vratima», cuja versão portuguesa do Sr. Humberto Cunha foi representada no Teatro Ginástico pela «Comédia Brasileira» com o título de «Um aventureiro diante da porta». (A tradução da peça, ao que se sabe, foi feita do italiano. Desconhece-se, porém, o tradutor do iugoslavo. A respeito escreveu uma crônica o crítico Bandeira Duarte debatendo o assunto).

«Um aventureiro diante da porta»... eis uma história de ação e movimento na qual apenas existem três figuras reais: a pequena enferma, o médico e a enfermeira. Tôdas as demais personagens são frutos da imaginação num breve instante de lucidez. Durante êsse curto espaço a jovem agonizante sonha e o sonho toma forma e expressão da vida de conformidade com os desejos ou caprichos outrora alimentados. Muito embora apareçam diversos caracteres em indivíduos tantos, a estrutura psicológica da peça se mantém inalterável conservando sempre um equilíbrio perfeito entre a feminilidade emotiva e o fundo filosófico por vêzes dominado de intenso misticismo que faz com que o autor transcenda os limites do mal e do bem.

Assim acontece com a personagem máxima de «Um aventureiro diante da porta», a qual ama um apaixonado desconhecido como se, no estertor, transferisse o equivalente sexual psíquico e se deparasse, enfim, no estado de sublimação de que nos fala Boch.

Seria, por acaso, Ana Maria (nome da tradução) uma enamorada das suas relações consanguíneas? Ela está em plena puberdade, logo! Adotando as doutrinas freudianas é possível que a fantasia de amor seja o reaparecimento de suas inclinações infantis. E aquela ansiedade eterna de encontrar o bem amado? Mas encontrá-lo como, se é apenas um reflexo do ego enamorado de si mesmo?

Wittels afirma que o temor de uma doença e a enfermidade determinam um acréscimo de narcisismo no indivíduo.

Ana Maria, ao embevecer-se pela música, sonha durante êsse pequeno repouso. O sonho é, pois, uma realização de desejos. Assim o dizem os psicanalistas. Nada mais natural que se centralize todo o conflito da comédia em desdobramentos de afetos contrários e favoráveis. O tema da peça nada mais é senão a repetição dêsses mesmos afetos que acompanham a figura dominante por diversos ambientes.

O velho professor de arte de representar de Zagabria conhece bem os segredos da complicada literatura dramática, por isso soube tratar o assunto com os imprevistos emocionais precisos sem deturpar a psiqué de sua primeira personagem. Tudo corre por conta da imaginação da pequena enferma de maneira espontânea como se realmente não fôsse aquilo uma transparência da vida.

Hoje mais que em 1945, o teatro de Milan Begovic deve encontrar entre nós melhor clima para a sua expansão.

CERVANTES E O TEATRO

— Joaquim Ribeiro —

(Do Serviço Nacional de Teatro)

I

FONTE INGLESA DO D. QUIXOTE — A INFLUÊNCIA DE JOHN LYLY EM CERVANTES

As pesquisas sobre as fontes do D. Quixote constituem, sem dúvida, um vasto campo de erudição.

Um aspecto ainda obscuro é o das fontes inglesas de Cervantes.

O têma pode parecer talvez desarrazoado, mas não o é.

José de Armas no livro "El Quijote y su epoca" demonstra que a primeira sátira ao cavaleiro andante aparece, pela primeira vez, em Chaucer, o famoso autor de "The Canterbury Tales", na história, aliás incompleta, de um quixotesco Sir Thopas que desejava conquistar o amor da "rainha das fadas" e acaba enfrentando grotescamente um gigante chamado Sir Olifaunt.

Chaucer interrompe a história e êsse "abuelo indigno" de D. Quixote perdeu a oportunidade de maior celebridade.

Teria Cervantes lido Chaucer?

José de Armas acha que não e tais são as suas palavras:

"Para Cervantes, Chaucer fué desconocido. No leyó su obra; ni siqueira. tal vez, supo de su existencia" (Obra cit., pág. 186).

Até aí nada tem, de fato, que nos leve a admitir uma fonte inglesa do D. Quixote.

A caricatura do cavaleiro andante devia ser uma idéia satírica do tempo de Chaucer (século XV) e ainda atual no de Cervantes (séculos XVI-XVII).

JOHN LYBY E CERVANTES

Há, porém, um autor inglês, contemporâneo de Cervantes, que me parece profundamente ligado ao autor do D. Quixote.

É estranho que até hoje nenhum erudito tenha feito a desejada aproximação.

Refiro-me a John Lyly, o criador do "euphuism" e figura de relêvo nas letras inglesas na área elisabetana.

Ora, êsse John Lyly publicou em 1591 uma comédia «Endymion», que me parece ser indiscutivelmente uma das fontes do D. Quixote.

Vejam as coincidências e as analogias.

I — Nessa peça inglesa, aparece um cavaleiro, "valiant Knight", segundo diz um dos personagens, chamado Sir Tophas (evidente variante gráfica

do Sir. Thopas, de Chaucer), figura quixotesca, acompanhado de seu escudeiro Epiton, o Sancho inglês.

O próprio escudeiro diz do seu amo o mesmo que Sancho Pansa diz do D. Quixote:

«My master thinks himself the valiantest man in the world etc.» (Cena II, 2.º acto).

Não há dúvida que, na pintura dos caracteres, Sir Tophas e Epiton são tipos iguais aos criados pelo gênio de Cervantes.

Até aí, entretanto, poderia ser mera coincidência.

I — Há, todavia, uma passagem no D. Quixote (capítulo XVIII da I.ª parte), o episódio da luta do cavaleiro da Triste Figura com o rebanho de carneiros e ovelhas, que inegavelmente tem por fonte literária uma passagem da peça de John Lyly.

Na novela espanhola, o escudeiro também esclarece:

«Díole voces Sancho, diciendole: Vuelvase vuestra merced, señor Don Quijote, que voto a Dios que son carneros y ovejas las que vá á embestir; etc.»

Lá está no «Endymion» (cena II, do 2º ato), Sir Tophas a dialogar com Epiton, o escudeiro:

“Thophas — I will encounter that black and cruel enemy that beareth rough and unterwed locks upon his body, whose sire throweth down the strongest walls, whose legs are as many as both ours, on whose head are placed most horrible horns by nature, as a defence from all harm.

Epiton — What mean you, master, to be so desperate?

Tophas — Honour inciteth me, and very hunger compelleth me.

Epiton — What is that monster?

Tophas — The monster Ovis. I have said, let thy wits work.

Epiton — I cannot imagine it; yet let me see, — a black enemy with rough locks? it may be a sheep, and Ovis is a sheep; his sire so strong, a ram is a sheep's sire, that being also an engine of war; horns he hath, and four legs, — so hath a sheep; without doubt this monster is a black sheep. Is it not a sheep that you mean?”

(«Endimion», edição dirigida pelo Prof. Ashley Thorndyke. in “The Minor Elizabethan Drama, vol. II: Pre-Shakespearean Comedies).

É evidente a semelhança entre a cena do D. Quixote e o diálogo entre Tophas e Epiton no “Endimion”.

Creio que admitir coincidência aí, será demasiado.

III — Outra observação; no D. Quixote, a amada do herói é Dulcinéa, uma nobre mulher encantada em campônia; no “Endimion”, a amada de Sir Tophas não é uma dama encantada, mas “an Enchantrèss”, uma fazedora de encantamentos, uma formosa feiticeira.

IV — Ainda há mais. Nessa peça de John Lyly creio que encontrei a verdadeira chave explicativa do nome de Dulcinéa.

Tal batismo tem sido um verdadeiro enigma para os estudiosos.

Já houve quem sustentasse ser Dulcinéa anagrama de Lucinda (de “Camilla Lucinda», nome poético de uma das amantes de Lope de Vega). A hipótese, embora engenhosa, nada tem de convincente.

Tenho para mim que a verdadeira explicação deve ser buscada na fonte inglesa, pois no "Endimion" encontro a sugestão verbal do curioso batismo. Trata-se de uma matriz verbal bastante sugestiva.

Sir Tophas, apaixonado pela "enchantress", procura definir para o seu escudeiro o que é o amor e vai dizendo com imagens nitidamente eufuistas :

«Tophas — Then cometh a pie of patience, a hen of honey, a goose of gall, a capon of care, and many other viands; some sweet, and some sour; which proveth love to be as it was said of, in old years, Dulce venenum.

Epiton — A brave banquet".

(cena II, do 5.º ato).

Aí está, a meu ver, a matriz verbal do nome:

Dulce venenum

donde surgiu:

Dulcinéa

como símbolo expressivo do "doce veneno" do amor.

A mutação fonética nada tem de arrevezada, principalmente quando sabemos que o "v" latino soava como u; Dulce uenennum Dulceneum (forma hipotética), donde o feminino Dulcinéa.

Abro, aqui, um pequeno parêntesis: quando surgiu a expressão latina, que John Lyly diz ser usada «in old years»?

Tratando-se de uma expressão latina, voltamo-nos, logicamente, para a literatura romana, mas nem em Vergílio, nem em Horácio e nem em Ovídio e em nenhum outro poeta do período áureo não na encontramos.

Achamo-la, todavia, num canto latino escrito por um poeta erudito do Renascimento.

Todos sabem que a "Eneida" de Vergílio tem 12 cantos. Um humanista italiano, Maffeo, acrescentou à epopéia do cisne de Mantua um décimo terceiro canto que, na opinião dos entendidos, não desdoura a obra do épico romano.

O "Supplementum" de Maffeo surgiu em 1512. Nêle se encontra, suponho que pela primeira vez, a expressão "dulce venenum", justamente no verso 152 do citado canto XIII:

"quot tela: quot enses. Ante oculus (si cernis) habes? heu dulce venenum. Et mundi letalis honos: etc.».

São palavras postas na bôca do rei Latino depois da morte de Turno.

Este é o texto mais antigo que encontrei.

Esse Canto XIII da "Eneida" foi bastante lido no século XVI. É razoável, pois, que tanto John Lyly como Cervante, dêle tivessem conhecimento.

Creio, todavia, que o nome de Dulcinéa foi sugerido através da expressão transcrita no «Endimion». O itinerário teria sido: Maffeo, Canto XIII da Encida, 1512 — John Lyly, Endimion, 1591 — Cervantes, D. Quixote, século XVII.

Tudo isso, a meu ver, comprova que Cervantes leu John Lyly, considerado reformador das letras inglesas no seu tempo.

E não há absurdo nisso.

Cervantes trabalhava no serviço de provisões da Armada. Devia estar em contacto com os constantes prisioneiros ingleses que aportavam a Sevilha.



CERVANTES

Além disso, os assuntos ingleses estavam em dia, a Espanha desejava até conquistar a Inglaterra com a «Invencible Armada».

Tudo, pois, nos leva a crer que Cervantes lia o inglês. E podia, portanto, ter lido a obra de John Lyly que data de 1591.

A cronologia reforça os nossos argumentos.

Essa fonte inglesa do D. Quixote, que ora aponto, é um aspecto novo que submeto à discussão dos cervantólogos.

A crítica histórico-comparativa, esclarecendo problemas e solucionando obscuridades, abre, sem dúvida, aos estudiosos, amplo campo para pesquisas e reflexões.

II

A primeira referência feita ao "D. Quixote", no Brasil — Gregório de Matos e Cervantes

Há temas que não passam de mera curiosidade para desenhado dos eruditos.

Indagar qual a mais antiga referência literária ao "D. Quixote" no Brasil, possivelmente, se inclui nesse rol. É, sem dúvida, um tema para curiosos.

Insulados na América, os nossos escritores mais antigos, quase sem contacto com o mundo, apenas se deixavam influenciar pelas fontes reinóis e pelas reminiscências das literaturas clássicas, em grande parte assimiladas de segunda mão.

Houve, porém, um poeta, aparecido no século XVII, Gregório de Matos, que não se contentou com esses recursos habituais e foi buscar inspiração na literatura espanhola.

A crítica histórico-comparativa já evidenciou esse influxo ibérico no poeta baiano. Varnhagen, João Ribeiro e, sobretudo, Silvio Júlio documentaram o influxo de Quevedo e Gongora no nosso poeta satírico.

Na própria poesia de Gregório de Matos, não parafraseada de seus modelos espanhóis, encontramos numerosos espanholismos.

Naturalmente, Gregório de Matos, tão familiarizado com as letras espanholas, não poderia deixar de ter lido Cervantes e, sobretudo, "El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha".

Não há dúvida que o leu e duas vezes, pelo menos, alude ao herói cervantino em suas poesias.

Os dois textos merecem, na verdade, ser divulgados.

Um deles é um soneto satírico feito "ao tabelião da vila de São Francisco, Manuel Marques de Azevedo, natural das Ilhas e que havia sido espadeiro".

Espadeiro, diga-se de passagem, designava não só o fabricante de espadas como o hábil manejador delas.

Tal é o soneto:

"Há coisa como ver o Su' Mandú,
Mui presado de ser tabelião?
Na Ilha, descendente de um vilão;
E cá feito um monarca de Pegú?"

Aspecto arrevezado, feio, e cru,
Trombeteiro da sua geração;
Que encaixando o seu barrete e o seu roupão,
Representa um fatal Jacobaru?

E que ignore êste enfim seu nascimento,
Como faz no Brasil qualquer Brichote:
"Vade in pace", que imita a mais de um cento:

Mas, que sendo inda há pouco espadeirote,
Queira ter, sendo bruto, um gão talento?
Será; que asneiras tem de Dom Quixote".

(Obras, IV — Satírica, vol. I).

Esta poesia, aliás, merece alguns comentários. O primeiro quarteto lembra o início de outro soneto do mesmo Gregório de Matos satirizando os "caramurus" da Bahia:

Há coisa como ver um Paiaia
Mui presado de ser caramuru,
Descendente do sangue de tatu,
Cujo torpe idioma é Cobepá.

O molde, evidentemente, é o mesmo. E' difícil, todavia, dizer qual o soneto mais antigo.

Como acontece, em geral, nas poesias de Gregório de Matos, o texto sempre sugere anotações vocabulares e frasiológicas. Vejamos as principais:

Su' Mandu por «seu Manuel». Mandu é a forma antiga do hipocorístico de Manuel, que, ainda hoje, sobrevive com a forma popular: Manduca. Pegú, antigo reino da Birmânia.

Jacobaru, vocábulo de difícil êxegese. Derivado de jabiru, certa ave pernalta?

Brichote, nome pejorativo dado aos estrangeiros.

Vade in pace (Retira-te em paz), expressão latina.

* * *

O segundo texto são décimas satíricas feitas "a Pedro Alvilho" e diz assim:

Pedro Alvilho, ó peralvilho,
Pudera de vos tomar
Lições de peralvilhar
Para ser reperialvilho:
Vós sereis, muito bom filho,
Como eu entendo em rigor,
Mas sois mau procurador,
Porque aqui, perante vós,
Em procurar para vós,
Sois contra-procurador
Procuraste ao traidor,

E eu fiquei desenganado,
Que fostes já procurado,
Para mau procurador:
Já entregou seu senhor
Um Judas Iscariote
Vós, Peralvilho Quixote,
Entregastes, como acinte,
Ao vosso constituinte
Como a simples sacerdote, etc., etc.

(Obras, IV — Satírica, vol. II).

Nesta segunda poesia, a alusão a Quixote parece antes atender à rima que ao contexto.

A verdade é que se patenteia, claramente, que Gregório de Matos foi o primeiro poeta brasileiro que fez referência ao cavaleiro da Triste Figura em composição literária.

Data, pois, do século XVII ou primórdios do século XVIII, a mais antiga alusão feita ao herói de Cervantes no Brasil. Maior precisão não é possível determinar, pois, infelizmente, os textos de Gregório de Matos, de regra, não trazem cronologia e só, por meios indiretos, é possível avaliá-la.

III

O teatro de Cervantes — Características fundamentais

Cervantes, como todos os gênios dos tempos modernos — Camões, Shakespeare, Molière e Goethe — amou ao teatro e legou à posteridade sugestivo patrimônio dramático.

Embora a sua glória fôsse construída com a sua inegalável obra de romancista, a sua atuação como dramaturgo não foi mesquinha e nem o humilha no seu esplendor espiritual.

E' apenas uma faceta de suas manifestações literárias — faceta, entretanto, que revela uma das tendências mais espontâneas de seu espírito e que define uma das inquietações mais elevadas de seu poder criador.

Não é, portanto, ociosa a indagação: qual a significação da obra dramática de Cervantes? Qual o seu papel na literatura espanhola? Qual a sua originalidade? A sua expressão no tempo em que viveu? Quais as suas características fundamentais?

Já existe na bibliografia cervantista uma obra valiosa que tem sido lembrada sempre como fonte copiosa de vasta e profunda erudição. Refiro-me ao livro "El teatro de Cervantes" do consagrado erudito Cotarelo, que obteve, em 1914, o prêmio da Real Academia Espanhola.

Não é nosso intuito sumariá-lo, tarefa, sem dúvida, ingrata e dispensável. Nosso objetivo é bem diverso. Desejamos tão somente verificar, na medida do possível, o significado do teatro cervantino em face de sua atividade intelectual e apontar, dentro de linhas gerais, as características mais proeminentes de sua arte dramática.

Miguel de Cervantes, como reconhecem todos os seus biógrafos autorizados, não iniciou cedo a sua carreira literária. E é, de fato, estranho que tão tarde tenha florescido a sua vocação, durante toda a mocidade apenas latente e encoberta. Ele só aparece como escritor depois de muito vivido, após todas as suas aventuras na guerra e no cativeiro.

Tentou, inicialmente, a novela pastoril e escreveu «La Galatea», experiência precária que não obteve êxito desejado.

O gênero pastoril, que dera a "La Diana" de Motemayor famosa popularidade, não sorriu a Cervantes. Nenhuma notoriedade lhe trouxe e quase nada lhe rendeu financeiramente; ganhou apenas 1.336 reales. Não teve sorte.

Não encontrara ainda o seu gênio o caminho predestinado.

Voltou-se, então, para o gênero dramático.

Em 1585 estréia com a comédia "La confusa". E os seus maiores esforços neste novo campo, vão dêste ano ao de 1588, quando interrompe a sua vida literária, trocando-a pelas estêreis lides da burocracia, que o acabam levando ao cárcere.

A prisão de Cervantes, por mais lamentável que tenha sido, foi paradoxalmente benéfica para a Humanidade, pois, foi nela que o grande escritor iniciou a sua obra genial: o D. Quixote. Abençoado calabouço, que foi o ventre fecundo da maior criação novelística do mundo!

Não foi inútil, entretanto, a sua inclinação para o teatro; dêste recebeu Cervantes não só dádivas espirituais como também auxílios mais efetivos. É digno de nota que, entre 1598 a 1603, o grande novelista foi protegido por Tomaz Gutiérrez, um ator cômico, já aposentado, que, nas horas de aperturas, com a solidariedade proverbial das gentes de teatro, lhe emprestou dinheiro e generosamente o hospedou na própria casa. Foi êsse ator, segundo um dos seus biógrafos, o seu melhor amigo.

Essa experiência teatral foi fator decisivo na eclosão de seu gênio literário. O realismo do "D. Quixote" deriva essencialmente da vocação dramática do seu autor. Tôda a sua força está no diálogo. E êsse realismo dialogal vinha, diretamente, de seu treino dramático, originava-se, totalmente, de sua experiência no teatro. Sob êsse aspecto, não podemos deixar de reconhecer a importância da obra dramática de Cervantes. É pequena, não há dúvida, mas foi o suficiente para estimular a definição de sua arte literária.

O próprio Cervantes não esconde a sua conceituação de arte dramática. Lá está, na primeira parte do "D. Quixote", no capítulo 48, no diálogo entre o "cura" e o "canônico", a sua opinião firmada. É clara e incisiva. Para êle, as comédias deviam ser "espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagem de la verdade".

Êste conceito cervantino é tão lapidar que, séculos depois, ainda vai servir de base para a definição de Stendhal sobre o romance realista: espelho da vida humana.

Teve Cervantes veleidades reformistas no que tange à literatura dramática. É êle próprio quem o diz. Reduziu a ação a três jornadas em lugar de cinco, como era praxe. E introduziu, em cena, personagens alegóricas.

Tais inovações cervantinas, entretanto, só o foram na sua intenção. Vários críticos, como Ticknor e José de Armas, já salientaram que "ni una ni otra cosa fueron novedades" (Cf. J. Armas, «El Quijote y su época»).

Atribuir a Cervantes o papel de reformador do teatro espanhol não passa de exagerada homenagem ao gênio e será mero presente do entusiasmo e jamais um esclarecimento definitivo da crítica.

O perigo de analisar as obras de gênios, como Cervantes, está justamente na falta de medida e de relativismo no julgamento de suas obras.

Se Cervantes foi genial no "D. Quijote" e nas "Novelas ejemplares",

já não podemos dizer o mesmo de suas peças dramáticas, de seu teatro. A sua obra dramática precisa ser encarada nas suas legítimas proporções, sem exageros.

A boa crítica, naturalmente, tem salientado os seus méritos de dramaturgo. "La Numancia" e "Los tratos de Argel" são duas peças que já foram comparadas à obra de Marlowe, o famoso dramaturgo inglês, contemporâneo de Shakespeare. "El Rufián Dichoso" e "El Gallardo Español" também são citadas como obras de indiscutível valor. E entre os entremeses, basta lembrar o "Retablo de las maravillas" para consagrá-lo como um mestre no gênero.

Não há dúvida que, na literatura dramática, Cervantes é bem superior a muitos autores, seus contemporâneos, tais como Bermudez, Argensola, Viués, Juan de la Cueva, etc.

Nada, porém, de excessos nesse julgamento literário.

Lope de Vega e Cervantes.

É um contrasenso, por exemplo, sustentar-se que a obra dramática de Cervantes supera a de Lope de Vega. É um absurdo, gerado por entusiasmos rebarbativos que repelem a serenidade crítica. O próprio Cervantes chamava o grande Lope de Vega de "el monstruo de la naturaleza" e reconhecia que a êle cabe o ceptro na "monarquia cômica".

Além disso, o símile entre ambos não é nada sugestivo. A contribuição dramática de Cervantes é minúscula; não escreveu mais de trinta peças. A obra de Lope, ao contrário, é colossal, gigantesca. Deixou 1.800 comédias e 400 autos sacramentais. E não se diga que, em Cervantes, a qualidade supera a quantidade. É êrro de crítica de cervantómonos que vêm no teatro de Cervantes apenas diamantes e no de Lope de Vega inúmeras pedras falsas.

A comparação é descabida. O teatro de Lope de Vega é o maior monumento da literatura dramática espanhola.

Já que falamos nessas duas figuras extraordinárias, não será estranhável que apontemos a diferença existente entre os destinos de ambos. É um contraste impressionante.

Lope de Vega era homem da côrte, vivia na abastança, nadando em ouro. A sua fortuna (afirma Fitzmaurice-Kelly) equivalia, sem exagêro, a dos milionários norte-americanos nos dias de hoje. Desfrutava de todo o conforto dos fidalgos e desconhecia tôdas as agruras da miséria.

Cervantes, ao contrário, jamais logrou prestígio na côrte, viveu sempre na pobreza e só conheceu dificuldades. Nunca se viu atendido nas suas aspirações mais ousadas. Sabe-se que êle pleiteara ser nomeado governador de Guatemala. O rei não o nomeou, perdendo assim a América a feliz oportunidade de hospedar, na sua terra abençoada, o maior gênio de Espanha. Jamais gozou Cervantes da intimidade dos paços filipinos. E o próprio Lope de Vega nada fez em favor de seu compatriota. Tôda vez que pôde guerreou-o, esboçando-se entre ambos inegável luta. Não estão, na verdade, bem esclarecidas, as relações entre Lope e Miguel. Êste acusava-o de animosidade e acreditava mesmo que tôdas as suas comédias não tinham sido representadas, unicamente, devido a influência do dramaturgo cortezão. Não há dúvida que Lope de Vega exercia poder quase absoluto no campo teatral. Foi, de fato, a sua "monarquia", como disse o próprio Cervantes, talvez, com ironia velada. Estava, pois, em condições para prejudicar qualquer autor dramático. Vários autores, seus contemporâneos,



LOPE DE VEGA

tornaram-se seus inimigos rancorosos. Alarcon pode ser citado como um dos seus adversários declarados.

A luta contra Cervantes foi, porém, silenciosa, subterrânea. Lope de Vega logo percebeu no autor de "La Numancia" um rival temeroso, com possibilidade de vir a destroná-lo de sua supremacia. Não o prestigiou. O formidável êxito do "D. Quijote" sobressaltou o favorito da corte. A genial sátira foi logo interpretada como intencional alusão à fidalguia e, com a sua repercussão cada vez maior, se tornou necessária uma resposta.

Quem teria coragem de enfrentar o gênio?

Só havia um recurso: o anonimato. Foi assim que, nove anos depois do aparecimento da novela, que empolgara toda a Espanha, surgiu o "Quijote" de Avellaneda.

Quem é esse desconhecido Alonso Fernandez de Avellaneda?

Os críticos não estão acordes na identificação. Se não é um disfarce de Lope de Vega, como julgam alguns, é, sem dúvida, de um rival de Miguel de Cervantes e, possivelmente, apaniguado daquele cortezão.

Ninguém pode contestar a malquerença de Lope de Vega em relação ao autor de "D. Quijote". Existe mesmo uma carta do fecundo dramaturgo com referências desairosas ao criador da Dulcinéa.

A grande novela cervantina vinha obscurecer a glória de Lope, até então não rivalizado por Cervantes. Era a primeira e definitiva vitória do autor das "Novelas ejemplares" sobre o famoso teatrólogo.

No gênero pastoril, "La Galatea" de Cervantes não conseguira obrumbrar "La Arcadia" de Lope de Vega.

Na poesia, a inferioridade de Cervantes é incontestável. Jamais alcançou, com os seus poemas, a altura dos de Vega, tais como "La Jerusalem", "Isidro" etc. Cervantes foi um poeta de segunda linha.

E muito menos como dramaturgo. No gênero dramático, a "Fenix de los ingenios" ultrapassa, na sua grandeza, ao minguado teatro cervantino.

Esta é a verdade. Lope de Vega é bastante superior a Cervantes na poesia, no gênero pastoril e na literatura dramática. Ai a sua supremacia não pode ser contestada.

A vitória, a estrondosa vitória de Cervantes estava reservada a outro campo literário: à novela satírica. Neste terreno, a conquista de Cervantes foi definitiva, imorredoura, genial.

Se a falsificação de Avellaneda é mesmo de Lope de Vega, então, a sua derrota foi deplorável. A tentativa do anônimo não passou de fraquíssimo "pastiche" cervantesco, sem a força espiritual do admirável modelo.

E' evidente que entre as duas grandes figuras existia surda, mas inegável rivalidade. Alguns críticos, entretanto, levados pela "idéia romântica de que os gênios não podem ter as paixões dos demais homens" procuram negar essa rivalidade. Tal é, por exemplo, a opinião de Martin Fernandez de Navarrete que procurou "inútilmente provar" que Cervantes e Lope de Vega foram bons amigos. Nada disso. A verdade é bem diferente. Entre ambos palpitava a flama do ressentimento. Lope sentia abalada a sua glória com o êxito do Quixote e via no gênio de Cervantes séria ameaça à sua consagração. Por sua vez, Cervantes simbolizava em Lope de Vega o egoísmo opressor da fidalguia e não perdoava a indiferença e a falta de solidariedade do autor cortezão. Possivelmente foi essa revolta íntima que animou a sua sátira admirável — sátira que lhe daria, não a boa fortuna na vida, mas a celebridade consoladora.

Não devemos nunca confundir o gênio de Cervantes, que vem do "Quijote" e das "Novelas exemplares", com a sua situação literária na poesia, na novela pastoril e no teatro. Ai o seu brilho é menor. Sem levarmos em conta esse relativismo, jamais poderemos firmar um julgamento equilibrado do teatro cervantino.

O teatro de Cervantes, por certo, nada tem de genial, mas possui mérito próprio. Representa muito de sua vocação para a análise compreensiva e penetrante da vida, em tôdas as suas paixões e fraquezas. E', sob determinados aspectos, um espelho da vida humana.

Cervantes escreveu as suas peças com visível intenção literária, tanto que as publicou antes de serem representadas. Esta circunstância é curiosa e foi salientada por Ernesto Martinez Ferrando:

"Cervantes es el unico ejemplo conocido de imprimir las obras antes de ser representadas".

Revelava, certamente, desejo de ser confrontado com os seus contemporâneos. Não lhe faltavam qualidades e excelências, fáceis de serem apontadas.

a) A LINGUAGEM

A maior virtude de Cervantes como teatrólogo, salienta Miguel Herero, não está na novidade da invenção nem no surpreendente da ação, nem tampouco na verdade dos caracteres. A sua força expressiva está na "linguagem" que os personagens falam.



Dois exemplos de caracterização no teatro inglês moderno: Lawrence Olivier como Lear na peça Rei Lear e Ralph Richardson como Falstaff da peça Henrique IV, ambas de Shakespeare.

O diálogo dramático, claro, sincero, sem artificialismos, é convincente. Constitui, inegavelmente, o elemento decisivo de sua arte. A qualquer observador não passa despercebida essa virtude. A maestria de Cervantes consiste, realmente, nessa capacidade de utilizar a linguagem como meio expressivo de modelagem da psicologia humana, e, desta sorte, fixar a verdade dos caracteres.

Mas, além dessa virtude preponderante, podemos distinguir, na sua obra dramática, outras características definidas.

b) O SENTIDO PLÁSTICO

Concorreu, sem dúvida, para sedimentar o talento de Cervantes para o teatro, o seu inegável e significativo "poder pictórico", a sua vocação para a percepção cênica do mundo. Tanto isso é verdade que um notável crítico não vacila comparar o autor do *D. Quixote* com o famoso pintor hespanhol Diego Velazques, dizendo com admirável precisão:

"Cervantes pintaba con la pluma y Velazques escribiá con el pincel" (José de Armas, *El Quijote y su epoca* pg. 144-145).

E note-se ainda, como salienta o mencionado crítico, que a arte literária é superior à pintura, justamente por ser a sua cena mais livre e mais ampla:

"Cervantes hubiera podido describir todos los cuadros de Velazques. Velazques no hubiera podido pintar todo el Quijote".

E' uma verdade que define a relatividade do campo das artes plásticas.

O teatro cervantino, não há dúvida, guarda muito do espírito plástico do seu autor, mas apesar dêsse sentido pictórico, predomina, na sua dramaturgia, o fundo humano que exprime, num sentido universal, o seu simbolismo íntimo.

c) O SIMBOLISMO CERVANTINO

Neste ponto, Miguel de Cervantes só pode ser comparado a dois outros gênios: Shakespeare e Goethe. E está, sem dúvida, mais próximo do primeiro que do autor do "Fausto".

Em Cervantes, como acontece em Shakespeare, os personagens surgem e derivam da vida, com tóda a fôrça e vitalidade dos grandes flagrantes da Humanidade. Em Goethe, o simbolismo envolve as criaturas, empinando, por vezes, o realismo. O teatro de Cervantes, na verdade, é um "espelho da vida humana", ao passo que o de Goethe é a vida humana vista através de um espelho, possivelmente fabricado por Doutor Fausto.

Não quero dizer com isso que não haja em Cervantes simbolismo. Há, sim, porém, o simbolismo cervantino não tem nada de goethiano; é profundamente diverso. O que existe na sua arte é o "simbolismo social".

Mas, o que vem a ser êsse simbolismo social?

A resposta não é obscura e já está em Klein quando afirma: Cervantes não se contentou em ser exímio retratista da Humanidade; foi além, converteu os tipos humanos "em figuras coletivas de classes sociais inteiras,

sem que, apesar de todo o seu simbolismo, deixem de ser figuras individuais da vida”.

Este é que é o sentido simbólico de sua obra. Pintou a realidade social no seu significado exato, tomando como base de caracterização, os tipos mais expressivos de tôdas as classes.

A Espanha mercantilista, a Espanha clerical, a Espanha da burguesia nascente, a Espanha heróica e imperialista, tudo surge através de suas obras, sempre inflamadas de realismo fluente e sincero, sem nenhuma outra preocupação senão a de ser o que sempre o seu autor desejou que fôsse: um espelho da vida humana. A sua obra máxima, o D. Quixote, e tôdas as outras, inclusive o seu teatro, não fogem a êsse sentido social, nítido e indiscutível.

Tais são, em síntese, as características fundamentais do teatro de Miguel de Cervantes, de menor significação que a sua obra de novelista, mas nem por isso destituído de originalidade e de força criadora. A sua literatura dramática é apenas um ramo de sua árvore espiritual. Não aumentou, nem diminuiu a sua glória.



Cenário de Picasso para o «Tricornio» — de Manuel de Falla

JOÃO CAETANO DOS SANTOS

Olavo de Barros

«Este homem é a organização dramática mais notável que tenho visto em minha existência

Mello Moraes.»

COMO ATOR, no período ultra-romântico em que apareceu, êle foi o renovador insubmisso e cheia de fé ardente, que veio com os seus novos processos de representar dar uma orientação, palpitante de verdade e vida sincera, às suas notabilíssimas criações.

João Caetano dos Santos adaptava os seus esplêndidos dotes aos mais variados e heterogêneos papéis que o seu enorme talento de comediante era chamado a interpretar.

Êle, que seria grande em todos os países, foi o assombro do público brasileiro que o adorava com fanática idolatria.

Sua carreira, firmada naquelas sólidas bases que nascem do conúbio fecundo do talento e da arte, foi sempre uma série ininterrupta dos mais autênticos e celebrados triunfos. Dotado naturalmente de formidáveis faculdades cênicas — figura, voz, gesto — êle escalou, em vôos de águia, os mais altos lugares do teatro brasileiro, servindo-se dos seus admiráveis dotes, poderosamente valorizados por um estudo constante e inteligente e pelo amor desmedido e entranhado da sua profissão.

Consultando vários autores, conseguimos reunir alguns dados sobre a vida desse ator extraordinário, forte e consciente de sua visão criadora, que foi colocado pelos homens de cultura da época a par das maiores notabilidades européias.

* * *

João Caetano dos Santos, que, durante meio século, conseguiu ser a maior expressão do teatro brasileiro, nasceu no Distrito Federal — então Província do Rio de Janeiro — a 27 de janeiro de 1808 e era filho do Capitão de Ordenanças João Caetano dos Santos e dona Joaquina Maria Rosa.

Encetou a carreira militar por determinação de seu pai, e fez, muito moço, a campanha rioplatina.

Começou em teatro tomando parte em espetáculos de amadores. Depois, contratou-se, como ator, numa companhia modesta, que viajava pelo interior do país, estreando-se em São João de Itaboraí, na denominada Serra do Lagarto, do Estado do Rio, a 24 de abril de 1827, na peça de sua autoria «O Carpinteiro da Livônia», em que fazia o papel principal.

Pouco depois organizou companhia para o Teatro de Niterói, onde obteve enorme êxito. Essa companhia pouco tempo teve de vida. A seguir, contratou-se em companhia portuguesa, dirigida pelo ator Victor Porphyrio de Borja, que então existia no Teatro São João (depois São Pedro de Alcântara e agora, Teatro João Caetano) estreando no drama «D. José visitando os cárceres». João Caetano conseguiu grande triunfo em um papel insignificante. Nessa mesma companhia tentou o gênero cômico, na farça «O Chapéu Pardo», tendo sido aplaudido com entusiasmo, contrariamente ao que esperavam seus colegas de elenco, que lhe tinham grande inveja.

Sentindo-se hostilizado constantemente pelos artistas portugueses, despede-se dessa companhia e realiza uma excursão artística a várias cidades fluminenses, obtendo sucesso.

Em 1833, amparado por Honório Hermeto Carneiro Leão — depois Marquês do Paraná — organizou uma companhia dramática, exclusivamente com artistas brasileiros, tendo se estreado a 2 de dezembro do mesmo ano no teatro Santa Teresa de Niterói, mandado construir por seu protetor. A estréia se verificou com o drama «O Príncipe amante da liberdade» ou «A Independência da Escócia».

O elenco dessa companhia dramática brasileira — a primeira então organizada — era o seguinte: Estella Sezefreda, Antonia Borges, Leonor Orsat, Vellut, Jesuina Montani, João Caetano, Francisco de Paula Dias, João Antonio da Costa, José Romualdo, Joaquim

Nostardo de Santa Rita, De Giovanni, Martins, José Thimoteo, José Moreira, José Carlos, José Pedro, Florindo e Gusmão.

Estava, assim, fundado o Teatro Nacional.

De Niterói, João Caetano passou com os seus artistas para um teatro, chamado Vallongo, no Rio de Janeiro, mandado construir por um grupo de amigos seus, na Rua da Imperatriz, onde esteve pouco tempo, estreando depois no Teatro São José, com a peça «Acmet e Atkima», a 29 de julho de 1833.

Por ter sido arrendado o Teatro São João a uma companhia portuguesa — que trazia como primeira figura a atriz de grande prestígio Ludovica Soares — viu-se João Caetano obrigado a ir representar com alguns colegas para logarejos do interior, voltando a estreiar no Teatro Nacional (antigo Vallongo) em 1838, na peça «A Independência da Escócia».

Em janeiro de 1839, vai para o Teatro Constitucional Fluminense — que foi arrematado por Manoel Mario Bregaro e Joaquim Valerio Tavares — passando a chamar-se Teatro São Pedro de Alcântara. João Caetano reaparece nesse teatro a 23 de dezembro do mesmo ano, no papel de «Orosmar» da tragédia de Voltaire — «Zaira».

Abandonando esse teatro, voltou ao Santa Teresa, em Niterói. Em princípios de 1840, retornou ao Teatro Vallongo, devendo dar a 28 de fevereiro a tragédia «Otel», traduzida por Domingos Magalhães — que por ser uma peça oratória ou sacra, foi impedida de ser representada pelo bispo, tendo João Caetano feito sua substituição pelos dramas «O Sacrificio de Abrahão» e «São Julião e Santo Antônio», representadas a 11 de março do mesmo ano.

A 2 de maio de 1841, com a peça de Mendes Leal — «Os dois renegados» — o grande artista vai reabrir o Teatro São Francisco.

João Caetano emprezava o Teatro São Pedro, quando, a 9 de agosto de 1851, ardeu o teatro pela segunda vez. Chamava-se ainda São João, quando em 1824, a 25 de março, houve o primeiro incêndio.

Voltando ao São Januário, nele representou grande parte de seu repertório, reabrindo o São Pedro a 12 de agosto de 1852 com a tragédia «Otel». Foi um grande acontecimento. A seguir fez uma viagem artística ao Rio Grande do Sul e depois à Bahia, regressando ao Rio de Janeiro em dezembro de 1852.

No dia 26 de janeiro de 1853, representava João Caetano pela primeira vez o drama de Castilho — «Camões» — quando minutos antes de finalizar o espetáculo o Teatro São Pedro ardia pela terceira vez. Reconstruído pela segunda vez, a 3 de janeiro de 1857, inaugurou-o João Caetano com o drama «Afonso Prieto», tendo alcançado triunfo nunca visto.

Vai, depois de uma temporada notável, a Pernambuco, voltando ao São Pedro, onde apresentou o seu maior trabalho «A Gargalhada», de Jacques Arago. Seguiram-se «Lázaro, o pastor», «29 ou Honra e Glória», «Cabo Simões», «Camões» e «O Cativo de Fez».

A 23 de setembro de 1860, encerra a sua temporada, embarcando a 25 para Lisboa, onde estreou a 17 de novembro, no Teatro D. Maria, no drama «A Dama de S. Tropez».

De Portugal, após alguns dias em Espanha, foi a Paris, onde pouco se demorou. Regressou ao Brasil, reaparecendo no Teatro São Pedro, a 19 de setembro de 1861, na «A Dama de S. Tropez».

Representava no Teatro Santa Teresa, de Niterói, o drama «Os Íntimos», de Sardou, quando sentiu os primeiros sintomas do mal que o vitimou, na noite de 2 de fevereiro de 1862. Transportado para o Rio de Janeiro, vítima de uma lesão cardíaca, faleceu a 24 de agosto de 1863, no prédio de sua propriedade, no Caminho Velho de Botafogo — onde hoje está o Hotel dos Estrangeiros — com 55 anos de idade. Foi embalsamado e jaz no Cemitério de Catumbi, no Rio de Janeiro, onde ocupa o jazigo perpétuo n.º 5.164. Mais de quatro mil pessoas acompanharam o féretro.

Dias depois de sua morte, foi encontrada uma carta sua que dizia: «Sou católico, apostólico e romano. Jovem servi minha Pátria. Fiz-me ator por vocação. Distribuí o que ganhei; não juntei porque não pensei. Meus filhos ficam na miséria, mas confio na proteção de minha pátria.»

João Caetano tem um trabalho publicado — «Lições Dramáticas».

Foi casado com atriz Estella Sezefreda, primeira dama de sua companhia, inteligente e culta, natural de Porto Alegre (Estado do Rio Grande do Sul), onde nasceu a 14 de janeiro de 1812.

Por iniciativa do popular ator Francisco Correia Vasques, levantou-se uma estátua em bronze, ao grande artista, em frente à Academia de Belas Artes. Essa estátua encontra-se hoje, na Praça Tiradentes, em frente do Teatro João Caetano (antigo São Pedro). Existem no Brasil três teatros com o nome do extraordinário trágico: um no Rio de Janeiro, um em Niterói e outro em São João de Itaboraí.

CENTENÁRIO DE GOETHE



Goethe na Italia — detalhe do famoso quadro de H. W. Tischbein.

DIONYSOS dedicará seu próximo número ao centenário da morte do grande poeta alemão.

COMEMORAÇÕES





MARTINS PENNA

1848 — 1948

LUÍS CARLOS MARTINS PENNA O CRIADOR DA COMÉDIA NACIONAL

(Memória biográfica lida no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em sessão de 23 de Novembro de 1877, pelo sócio do mesmo Instituto)

Luiz Francisco da Veiga

RARAS VEZES NOS TEMOS OCUPADO com assunto que tão íntima satisfação nos cause, posto que trespassada de mágoa, e mágoa cordialíssima, como o que constitue o objeto d'este escrito.

Ha satisfação, por certo, porque efetuamos o pagamento de um devido tributo de admiração e de aplauso à memória de um muito distinto talento nacional; e ha igualmente mágoa, porque ha recordação dolorosa do prematuro passamento de um honrado e benemérito fluminense, que conhecemos e que até foi, durante alguns anos, nosso excelente vizinho, à rua Evaristo da Veiga (então dos Barbonos) n.º 20, posto bastante jovem fossemos então.

Mas, bem presente temos, em nosso espirito, a imagem simpática e serena do illustre fluminense, apesar de falecido a 7 de dezembro de 1848 (ha vinte e nove anos), como também nos lembramos, e perfeitamente (temos nisto um particular prazer), da fisionomia pálida e melancólica de outro illustre fluminense, Antonio Francisco Dutra e Mello (esperamos breve nos ocupar d'ele), ainda mais infelizmente, porque ainda mais cedo foi roubado à vida, com vinte e dois anos de idade, a 22 de fevereiro de 1846.

E', porém, unicamente de Luiz Carlos Martins Penna que vamos tratar neste escrito, d'esse singular escritor fluminense, cujas obras dramáticas, seladas com o mais genuino cunho brasileiro, foram, entre nós, os primeiros tipos d'este gênero da literatura.

A não menção d'este nome, nome tão caro, especialmente aos filhos desta capital do Império, no muito importante Ano biográfico brasileiro, do douto e talentoso Sr. Dr. Joaquim Manoel de Macedo, benemérito das letras pátrias e as muito deficientes e mesmo assim, em parte, inexatas informações que se encontram sobre este assunto na, a respeito de outros objetos, tão noticiosa obra do laborioso e inteligente Sr. Dr. Moreira de Azevedo, intitulada O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, etc., despertaram-nos o desejo de obter sobre o egrégio morto mais ampla notícia, a fim de redigir uma pequena memória biográfica, que, publicada pela imprensa, perpetuasse, e tão completamente quanto fosse possível, o nome daquele illustre brasileiro.

Felizmente encontramos, em relação ao homem privado, e mesmo em relação ao funcionário público, no illustrado e probo Sr. Dr. José Francisco Vianna, sobrinho do morto, a fonte legítima e fidedigna da verdade, das informações que desejávamos achar.

Quanto ao literato, especialmente autor de comédias, tivemos necessidade de proceder a uma verdadeira exumação, para nada nos servindo o pouco, e esse mesmo pouco incorreto, que encontramos sabido.

O que vamos escrever tem por base nossas próprias pesquisas e os esclarecimentos que nos ministrou patrioticamente aquele distinto colega.

Dividiremos assim muito naturalmente este escrito em duas partes: na primeira trataremos do homem, da sua educação literária e do funcionário público; na segunda do dramaturgo, especialmente autor de comédias, do literato, enfim.

PRIMEIRA PARTE

Luiz Carlos Martins Penna, nascido nesta cidade do Rio de Janeiro a 5 de novembro de 1815, era filho legítimo do então juiz do bairro de Santa Rita, depois desembargador.

João Martins Penna (mineiro) e de D. Francisca de Paula Julieta Penna (fluminense), neto, pelo lado paterno, do brigadeiro Francisco Martins Penna (português) e de D. Cláudia Maria de Sant'Anna (mineira), e pelo materno do tenente José Antonio da Costa Guimarães (português) e de D. Maria Bernarda do Nascimento (fluminense).

Tendo ficado orfão de pai, com um ano de idade, e de mãe com dez anos, seu avô e depois um tio, maternos, que foram seus tutores, o destinaram para o comércio, em que se empregavam; por isso, depois de estudar as primeiras letras, a aritmética e o latim, nas aulas dos antigos professores desta corte Manoel Maria, Florêncio e padre Agostinho Bandeira de Gouvêa, matriculou-se, em março de 1832, na aula do comércio, cujo curso completou, tendo sido sempre aprovado, e distinguindo-se por sua inteligência e aplicação.

Já emancipado da tutela de seu tio materno, e não se sentindo com vocação para o comércio, mas para os estudos literários e para as artes, frequentou, durante algum tempo, a Academia das Belas Artes, onde adquiriu conhecimentos de arquitetura, estatuária e pintura, os quais distintamente revelou, maximé sobre a pintura, nos escritos que publicou a respeito das exposições daquela Academia e sobre a cenografia.

Depois de ter completado o curso da aula do comércio (tinha então vinte anos), e sem prejuízo da sua frequência da academia das belas artes, entregou-se com ardor ao estudo da história, da geografia, da literatura (especialmente a dramática), e das linguas inglesas e italianas, aperfeiçoando-se na franceza, cujo estudo encetara aos quatorze anos, sem mestre, falando e escrevendo corrente e corretamente todas essas linguas.

Simultaneamente cultivou a música e o canto, tendo apreciável voz de tenor, aprendendo também as regras de contra-ponto.

Revelado seu distinto mérito, foi por decreto de 17 de 1838 nomeado amanuense da Mesa do consulado desta corte, emprego que exerceu até 28 de abril de 1843, em que foi removido, por decreto dessa data, para lugar semelhante (o de amanuense) da Secretaria de Estado dos negocios estrangeiros, o qual serviu até outubro de 1847, em que partiu para Europa (a 12 de outubro, e na galera franceza Amelie conforme consta do Jornal do Comércio de 13 do dito mês), por ter sido nomeado por decreto de 20 de agosto desse ano adido de primeira classe à legação brasileira em Londres, emprego cujas funções desempenhou de fevereiro a outubro de 1848.

Luiz Carlos Martins Penna, quer nos dois empregos que exerceu no Brasil, quer no de adido à legação brasileira em Londres, foi sempre um funcionário, além de muito inteligente, de exemplar procedimento e zeloso cumpridor de todas as obrigações a seu cargo, realizando importantes trabalhos neste último lugar, cujas funções desempenhou cumulativamente com as de secretário da legação.

A sua extrema dedicação como funcionário público muito concorreu para abreviar-lhe os dias da existência, porque, menosprezando a natural debilidade de sua compleição, deixou que se agravasse, no último quinquênio da sua vida, a moléstia pulmonar que, ha muito tempo, contraira, e que completamente desenvolveu-se sob a influência do clima frio e úmido de Londres, não descontinuando nunca, entretanto, em seu meritório ardor, em seu patriótico, mas não exigido suicídio, só pondo um termo a essa febril atividade, quando as forças de todo o abandonaram, violentando a tenacidade de sua vontade e a austeridade de seu zelo.

Desenganado das ilusões que alimentara sobre a fortaleza de sua saúde, ou antes sobre a possibilidade da vitória da resistência moral ao descabro de seu tão deteriorado organismo, o que é tão comum nos tísicos, pediu e obteve licença para voltar para o Brasil, acreditando ainda conseguir reerguer, pelo poder mágico das auras vitais da querida pátria, o já infelizmente, e para sempre, desmoronado edifício.

Saindo de Londres para Lisboa, em novembro de 1848, ai seus males atingiram à máxima gravidade, o tremendo ponto culminante, cujo declínio termina na sepultura!

A despeito dos humanitários e louváveis cuidados do digno consul brasileiro Vicente Ferreira da Silva (também já falecido), e do engenho providente do distinto médico português Bernardino Antônio Gomes, faleceu Luiz Carlos Martins Penna a 7 de dezembro do dito ano de 1848, no Hotel de France, ao cais do Sudré, sendo seu cadáver sepultado no cemitério dos Prazeres.

Os restos mortais do ilustre brasileiro, em virtude de pedido que fez ao referido consul, momentos antes de morrer, foram exumados a 11 de Setembro de 1850, com as solenidades legais, presentes as competentes autoridades portuguesas, encerrados em um caixão de zinco, este em outro funerário, e remetidos para o Brasil ao hoje igualmente falecido conselheiro e senador Joaquim Vianna, seu cunhado e íntimo amigo.

Luiz Penna era irmão de uma virtuosíssima senhora, D. Carolina Penna Vianna, esposa daquêle conselheiro, a qual tivemos a fortuna de conhecer, prezando-a e venerando-a como uma verdadeira santa, que foi.

As cinzas de Luiz Penna, que sempre conviveu, e na mais doce e feliz harmonia com sua irmã e cunhado, enquanto esteve no Brasil, de 1834 em diante (e pouco tempo residiu

na Europa), existem guardadas no mesmo jazigo que encerra as de sua boa irmã e dedicado cunhado, no cemitério de São João Batista desta côrte.

Terminando a primeira parte desta notícia biográfica, devemos aqui inserir a seguinte informação que nos forneceu o Sr. Dr. J. F. Vianna a respeito de Luiz Penna: "Tinha estatura baixa, compleição debil, olhos verdeongos, o olhar observador e penetrante, e uma presença nimamente simpática."

Em virtude de nomeação, datada de 24 de março de 1841, era Luiz Penna moço fidalgo da casa imperial; mas sua mais meritória fidalguia êle a conquistara, braço por braço, na luminosa e excelsa república das letras.

Seu melhor título de nobreza não foi sancionado pela firma rubra de Cesar, mas pura doação de plebiscitos populares em repetidos comícios.

Morreu, tendo trinta e três anos, um mês e dois dias de idade, senão no verdor dos anos, no princípio da sua tão fecunda e honrada maturidade.

SEGUNDA PARTE

Tratemos agora do dramaturgo, autor especialmente de comédias, do literato, enfim.

Sobre esta segunda parte, e por certo a mais importante, da biografia de Luiz Penna, quase nada, ou antes nada, encontramos feito.

O próprio Sr. Dr. J. F. Vianna, que tanto preza (como deve) a respeitável memória de seu illustre tio, apenas nos forneceu a respeito desta face da distinta personalidade de Luiz Penna uma muito incompleta lista das composições teatrais do egrégio fluminense, desprovida de quaisquer informações, cometendo mesmo um importante erro de data na única e deficiente notícia que nos deu sobre a comédia *O Juiz de paz da roça*, como adiante se verá.

Em relação a esta parte da biografia de Luiz Penna, três cousas de primeira importância tínhamos de verificar, investigando de modo a obter, sem possibilidade de dúvida, verdade inteira e irrefutável: 1.º, quantos e quais dramas e comédias escreveu Luiz Penna; 2.º, quantos e quais foram levados à cêna nos nossos teatros; 3.º, quantos e quais foram impressos.

Sabendo, pela simples leitura da lista referida, que aquele tão próximo parente de Luiz Penna ignorava quantas e quais tinham sido suas produções literárias, e reconhecendo, por outro lado, a impossibilidade de conseguir esclarecimentos fidedignos, além daqueles, sobre os, escritos ainda inéditos, restringimos nossas pesquisas ao 2.º e ao 3.º ponto, isto é:

2.º Quantos e quais dramas ou comédias de Luiz Penna foram levados à cêna nos nossos teatros?

3.º Quantos e quais foram impressos?

Ao princípio, procuramos inquirir a uma ou outra pessoa, que acreditamos competentes, para dar-nos resposta satisfatória àquelas perguntas; logo, porém, nos desenganamos, convencendo-nos de que o esquecimento e a ignorância eram completos sobre este tão interessante assunto.

Desiludidos, consultamos, além da referida obra do Sr. Dr. Moreira de Azevedo, o *Dicionário Bibliográfico* do doutíssimo e benemérito literato e bibliófilo português, o falecido Sr. Inocêncio Francisco da Silva, e os catálogos dos livros impressos e publicados pelo também falecido Paula Brito, anexos às suas folhinhas de 1849 a 1857, existentes na biblioteca fluminense; exploramos a Biblioteca Municipal, a Fluminense e a nacional, o Gabinete Português de Leitura e a biblioteca particular, mas opulentíssima de livros e manuscritos brasileiros ou sobre o Brasil (é um precioso tesouro) do Sr. Dr. João Antonio Alves de Carvalho, e finalmente, consultamos onze anos do *Jornal do Comércio*, de 1837 (inclusive) a 1847 (também inclusive), examinando não só todas as páginas, mas todas as colunas das quatro ou seis páginas de mais de 4.000 jornais (pois que os anúncios de teatro não se publicavam como hoje, em lugar certo, mas em página e coluna incertas), a fim de ficar sabendo, com toda a certeza, quantos e quais dramas ou comédias de Luiz Penna foram efetivamente levados à cêna nos nossos teatros, quando o foi pela primeira vez cada uma dessas composições, e, finalmente, se foram impressas tais composições.

Muito pouco encontramos no *Dicionário* do Sr. Inocêncio, nos catálogos dos livros publicados pelo falecido Paula Brito, e assim na Biblioteca Nacional, na do Sr. Dr. João Alves de Carvalho e no Gabinete Português de Leitura. Quanto à Biblioteca Municipal, não existiu jamais para ela o fluminense Luiz Carlos Martins Penna.

A Biblioteca Fluminense possuiu outrora, segundo nos informou seu honrado e desvelado patrono, o Sr. Francisco Antonio Martins, algumas das produções teatrais de Luiz Penna; hoje, porém, é um verdadeiro deserto sobre este objeto! As leituras fora do estabe-

lecimento o que é da infeliz e parcial natureza (dizemos parcial, porque ha livros que não podem sair do edificio) daquela Biblioteca, dão estes tão lamentaveis resultados!

Foram os Jornais do Comércio de 1837 a 1847 (onze anos) que nos forneceram a maior e a melhor cópia das informações que colhemos, e que ora oferecemos aos poucos, dignos e altos espiritos que prezam as cousas nacionais.

Como é nosso rigoroso dever e como mandam a lógica do progresso literário e o mais trivial método, daremos noticia das composições teatrais de Luiz Penna, seguindo a ordem cronológica da primeira representação de cada uma dessas composições.

Quaisquer considerações gerais, que nos possa sugerir este interessante assunto, daremos depois.

Tinhamos quase concluido esta memória biográfica, quando nos lembramos de procurar a uma distinta filha (única) que deixou o nosso Luiz Penna, senhora que não tínhamos a honra de conhecer, mas que sabíamos estar casada.

Tivemos a fortuna de encontrar essa senhora e a seu digno marido o Sr. Antonio Joaquim de Araujo Guimarães (residente à rua do Conde d'Eu n. 170) e esse encontro deu-nos o feliz azo de obter mais abundantes informações sobre as produções inéditas de Luiz Penna, informações que inserimos nos lugares competentes deste escrito.

Eis a prometida noticia, peça por peça, com todos os esclarecimentos que deparamos em fontes fidedignas.

Creemos, a despeito de quaisquer lacunas ou deficiências que possam ser notadas, ter, em parte, revelado e em parte deixado entrever uma fecunda e illustre individualidade, uma obumbrada, mas indiscutivel glória nacional.

O Juiz de paz da roça. — Comédia (farça, disse o primeiro anuncio) em um ato, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro a 4 de outubro de 1838, em beneficio da atriz Estella Sezeffreda..

(Vide Jornal do Comércio de 2, 3 e 4 do referido mês)

A 15 ainda de outubro, devendo fechar-se o teatro e em beneficio do ator João Caetano dos Santos, foi, de novo, levada à cena a (textual) bem aceita farça. — O Juiz de paz da roça."

(Vide Jornal do Comércio de 13 e 15 do mês supra citado).

Cumpre notar que o primeiro titulo que teve esta comédia, titulo que se conservou durante as immediatamente posteriores representações, foi simplesmente. — O Juiz da roça.

O Sr. Dr. Moreira de Azevedo informa que o autor conseguiu fazer representar esta comédia no ano de 1837, o que é inexato; a primeira representação só teve lugar na data supra referida.

O Sr. Inocencio Francisco da Silva, cuja morte foi tão sensivel às letras portuguezas e brasileiras, diz, na noticia que dá de Luiz Carlos Martins Penna, inserta no seu importantissimo Dicionário Bibliográfico Português, conhecer a terceira edição desta comédia, devida à empresa Dois de dezembro, de Paula Brito.

A Biblioteca Pública possui um exemplar da edição de 1871 de Cruz Coutinho, o que também possuímos.

Está na relação que nos forneceu o Sr. Dr. J. F. Vianna que nos informou o seguinte:

"Quando estudante do segundo ano da aula do comércio, escreveu, tendo apenas dezoito anos (1833), a sua primeira comédia de costumes nacionais. — O Juiz de paz da roça. Receioso, porém, de que o conhecimento dessa sua vocação literária pudesse dificultar a realização do seu desejo de obter um emprego público (por serem insufficientes os rendimentos dos poucos bens que herdara de seus maiores), só fê-la publicar e representar em 1841 ou 1842."

Publicar, pode ser; representar, não, segundo dito e irrefutavelmente.

Esta comédia mereceu tanta simpatia do público fluminense, que julgaram os empresários dos outros teatros existentes nesta côrte dever levá-la à cena nos teatros que dirigiam, ciosos dos aplausos que outorgava a população ao jovem e talentoso autor brasileiro; assim (deixando de fazer menção de fatos mais modernos) foi a referida comédia levada à cena no teatro de S. Januário, a 26 de maio de 1840, em beneficio da poetisa nacional D. Delfina Benigna da Cunha (vide Jornal do Comércio de 20, 22 e 26 de maio), e no teatro de São Francisco, a 20 de setembro de 1841, em beneficio do autor José Romualdo de Noronha (Jornal do Comércio de 13, 16, 19 e 20 de setembro), repetindo-se ainda a representação dois dias depois, isto é, a 22 de setembro do dito ano de 1841.

O Sr. Dr. J. A. Alves de Carvalho possui exemplares da edição de 1843 desta comédia, que entretanto não encontramos em vários catálogos dos livros impressos por Paula Brito, provavelmente por se esgotarem rapidamente às diferentes edições que tirava.

O antigo catálogo (não o moderno de 1868) dos livros do Gabinete Português de Leitura menciona esta comédia, referindo-se a exemplar da edição de 1842).

Possue o manuscrito original o Sr. Araujo Guimarães.

A Família e a festa da roça. — Comédia em um ato, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 1 de setembro de 1840, em benefício da atriz Estella Sezefreda.

(Vide *Jornal do Comércio* de 27 a 31 de agosto do mencionado ano).

O Sr. Dr. Moreira de Azevedo faz menção desta comédia, mas nada informa.

O Sr. Inocencio não a menciona.

A Biblioteca Pública possui um exemplar da edição de 1871 de Cruz Coutinho, o que também possuímos.

Foi esta comédia longamente apreciada, quatro dias depois da primeira representação, no folhetim do *Jornal do Comércio* de 5 de setembro do ano referido, reconhecendo o folhetinista "o gênio do autor do bem aceito "Juiz de paz da roça" e terminando seu juízo com as seguintes palavras:

«Ao público agradou a comédia, que excitou longa hilaridade e obteve repetidos aplausos».

Festejando-se o aniversário da independência a 7 ainda do dito mês, foi de novo levada à cena esta comédia.

Está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna.

Não está, porém, nos catálogos de Paula Brito; possui dela exemplares, e das edições de 1842 e 1855, o Sr. Dr. Carvalho.

Está no antigo (não no moderno de 1868) catálogo dos livros do Gabinete Português de Leitura, referindo-se à edição de 1842.

O Sr. Araujo Guimarães não possui o manuscrito original.

O Judas em sábado de Aleluia. — Farça em um ato, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 17 de setembro de 1844, em benefício do ator Manoel Soares.

(Vide *Jornal do Comércio* de 12, 16 e 17 do citado mês de setembro).

O Sr. Dr. Moreira de Azevedo faz menção desta comédia, mas nada informa.

O Sr. Inocencio diz conhecer a edição de 1852 da empresa Dois de Dezembro de Paula Brito.

A Biblioteca Pública possui um exemplar da edição de 1871 de Cruz Coutinho, o que também possuímos.

Está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna.

Foi a primeira comédia publicada por Paula Brito na sua coleção denominada *Teatro Brasileiro*, e está nos respectivos catálogos.

Não está, porém, nos dois catálogos do Gabinete Português de Leitura nem possui dela exemplar o Sr. Dr. Carvalho.

O Sr. Araujo Guimarães possui o manuscrito original.

O Irmão das almas. — Comédia em um ato, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro a 19 de novembro de 1844 em benefício do ator José Candido da Silva.

(Vide *Jornal do Comércio* de 11, 18 e 19 do referido mês).

O Sr. Dr. Moreira de Azevedo faz menção desta comédia, mas nada informa.

O Sr. Inocencio diz conhecer a edição de 1852 da empresa Dois de Dezembro de Paula Brito.

A Biblioteca Pública possui um exemplar da edição de 1877 de Cruz Coutinho, o que também possuímos.

Está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna.

Foi a terceira comédia publicada por Paula Brito na sua coleção denominada *Teatro Brasileiro*, e está nos respectivos catálogos; possui dela exemplares, e da edição de 1852, o Sr. Dr. Carvalho. Não está nos dois catálogos do Gabinete Português de Leitura. O Sr. Araujo Guimarães possui o manuscrito original.

Os Dois ou o inglês maquinista. — Comédia em um ato, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 28 de janeiro de 1845, em benefício do ator Francisco de Paula Dias.

(Vide *Jornal do Comércio* de 27 do dito mês de janeiro).

Os Srs. Dr. Moreira de Azevedo e Inocencio fazem menção desta comédia, mas nada informam.

A Biblioteca Pública possui um exemplar da edição de 1871, de Cruz Coutinho, o que também possuímos.

Está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna.

Não está, porém, nos catálogos de Paula Brito, nem nos dois do Gabinete Português de Leitura; não possui dela exemplar o Sr. Dr. Carvalho. O manuscrito original está em poder do Sr. Araujo Guimarães.

O Dilettanti. — Tragi-farça em um ato, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 25 de fevereiro de 1845, em benefício da atriz Gabriella da Cunha De Vechy.

(Vide Jornal do Comércio de 8 e 25 de fevereiro citado).

Os Srs. Dr. Moreira de Azevedo e Inocencio fazem menção desta comédia, mas nada informam.

A Biblioteca Pública não possui exemplar dela. Possuímos um exemplar da edição de 1846 de Paula Brito, sendo a segunda das publicadas sob o título Teatro Brasileiro, por L. C. M. Penna.

Não está na relação do Sr. Dr. J. V. Vianna, nem possui dela exemplar o Sr. Dr. Carvalho.

Está nos catálogos de Paula Brito; não, porém, nos dois do Gabinete Português de Leitura. O Sr. Araujo Guimarães possui o manuscrito original.

Os namorados ou a noite de S. João. — Comédia em um ato, representada pela primeira vez a 13 de março de 1845 em benefício do ator Germano Francisco de Oliveira.

(Vide o Jornal do Comércio de 26 de Fevereiro e 11 de março do referido ano. Nos anúncios declarava-se que a comédia terminaria, o que é natural, à vista de seu título e assunto, por «um pequeno, mas lindo fogo de artifício»).

O Sr. Dr. Moreira de Azevedo faz menção desta comédia, mas nada informa.

O Sr. Inocencio não a menciona.

Não está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna, nem nos catálogos de Paula Brito, do Gabinete Português de Leitura e da Biblioteca Nacional. O Sr. Dr. Carvalho não a possui. Possui o manuscrito original o Sr. Araujo Guimarães. Provavelmente não foi impressa.

Os Três médicos. — Comédia em um ato, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 3 de junho de 1845, em benefício da atriz Ludovina Soares da Costa.

(Vide Jornal do Comércio de 23 de maio e 3 de junho citado)

Desta comédia não fazem menção nem o Sr. Dr. Moreira de Azevedo, nem o Sr. Inocencio.

Está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna.

Não está, porém, nos catálogos de Paula Brito, do Gabinete Português de Leitura e da Biblioteca Pública. O Sr. Dr. Carvalho não possui exemplar desta comédia.

Provavelmente não foi impressa.

Possue o manuscrito original o Sr. Araujo Guimarães.

O Cigano. — Drama em um ato, representado pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 15 de julho de 1845, em benefício do ator Florindo Joaquim da Silva.

(Vide Jornal do Comércio de 12 e 15 do dito mês)

Os Srs. Dr. Moreira de Azevedo e Inocencio não fazem menção d'este drama.

Vimos e lemos uma cópia que pertenceu ao ator Florindo, e da qual é hoje proprietário o Sr. Serafim José Alves. Segundo vem declarado no manuscrito, foi este drama escrito ou concluído a 16 de Março do referido ano.

Não está na relação do Sr. Dr. Vianna, nem também nos catálogos de Paula Brito, do Gabinete Português de Leitura e da Biblioteca Pública, nem o possui o Sr. Dr. Carvalho. Provavelmente nunca foi impresso.

O Sr. Araujo Guimarães possui o manuscrito original.

O Noviço. — Comédia em três atos, representada pela primeira vez no teatro de São Pedro a 10 (a 12, diz mal informado o Sr. Dr. Moreira de Azevedo) de Agosto de 1845.

(Vide o Jornal do Comércio do citado dia da representação) Era recita da assinatura. Como vimos, faz menção desta comédia o Sr. Dr. Moreira de Azevedo.

O Sr. Inocencio também a menciona.

A Biblioteca Pública possui um exemplar da edição de 1853, de Paula Brito.

Possuímos um exemplar da edição de 1877, de Cruz Coutinho.

Está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna e está também nos catálogos de Paula Brito; não, porém, nos dois do Gabinete Português de Leitura.

Possue exemplares da edição de 1853 desta comédia o Sr. Dr. Carvalho.

O Sr. Araújo Guimarães possui o manuscrito original.

Witiza ou o Nero de Hespanha. — Drama em verso, em cinco atos e um prologo, representado pela primeira vez no teatro de S. Pedro a 21 (a 14, diz mal informado o Sr. Dr. Moreira de Azevedo) de Setembro de 1845. Era recita da assinatura.

(Vide o Jornal do Comércio de 15 do dito mês, onde vem um comunicado, elogiando ao Sr. Romeiro (José Antônio Thomaz Romeiro) inspetor da cêna, pelo esmero com que ensaiava o drama, e vide igualmente o Jornal do dia da representação, onde vem o anúncio em que se declara que o drama foi extraído da História de Portugal, de M. de la Clede, provavelmente (dizemos nós) da tradução do illustre lexicógrafo fluminense Antônio de Moraes e Silva).

Fazem menção dêste drama o Sr. Dr. Moreira de Azevedo e o Sr. Inocencio, acrescentando aquele simplesmente a inexacta informação que retificamos.

Está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna.

Não está, porém, nos catálogos de Paula Brito, nos do Gabinete Português de Leitura e no da Biblioteca Pública.

O Sr. Dr. Carvalho não possui exemplar desta comédia. Ignoramos se foi impressa. Possui o manuscrito original o Sr. Araújo Guimarães.

Bolyngbrock & Cia. ou as casadas, solteiras. — Comédia em três atos (imitação, diz o anúncio, feito naturalmente de acôrdo com o autor), representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 18 (a 14, diz mal informado o Sr. Dr. Moreira de Azevedo) de Novembro de 1845, em benefício do ator Manoel Soares.

(Vide Jornal do Comércio de 6, 12, 17 e 18 de Novembro do dito ano).

O Sr. Dr. Moreira de Azevedo nenhuma informação nos dá sobre esta comédia; entretanto denomina-a, por equívoco, os casados solteiros, pondo no masculino o que o autor poz no feminino e suprimindo o primeiro título.

O Sr. Inocencio não a menciona.

Não está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna, nem nos catálogos de Paula Brito, do Gabinete Português de Leitura e da Biblioteca Pública. O Sr. Dr. Carvalho não possui exemplar desta comédia.

Ignoramos se foi impressa. Possui o manuscrito original o Sr. Araújo Guimarães.

O Caixeira da taverna. — Comédia em um ato, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 18 de Novembro de 1845 (juntamente com a precedente), em benefício do ator Manoel Soares.

(Vide Jornal do Comércio de 6, 12, 17 e 18 de Novembro de 1845).

O Sr. Dr. Moreira de Azevedo faz menção desta comédia, mas nada informa.

O Sr. Inocencio declara conhecer a edição de 1852 da empresa Dois de Dezembro, de Paula Brito.

A Biblioteca Pública possui um exemplar desta edição, o que também possuímos.

Está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna e nos catálogos de Paula Brito; não, porém, nos do Gabinete Português de Leitura.

O Sr. Dr. Carvalho possui exemplares desta comédia da edição de 1852.

Possue o manuscrito original o Sr. Araújo Guimarães.

Quem casa quer casa. — Provérbio em um ato, representado pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 15 de Dezembro de 1845, em benefício do ator José Candido da Silva.

(Vide Jornal do Comércio, de 24 de Novembro a 15 do referido Mês de Dezembro).

O Sr. Dr. Moreira de Azevedo faz menção desta comédia, mas nada informa.

O Sr. Inocencio diz conhecer a edição de 1852 da empresa Dois de Dezembro de Paula Brito.

A Biblioteca Pública possui um exemplar desta edição, o que também possuímos.

Não está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna, nem nos catálogos de Paula Brito. Possui exemplares da referida edição de 1852 o Sr. Dr. Carvalho, e possui o manuscrito original o Sr. Araújo Guimarães.

Os Meirinhos. — Comédia em um ato, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 27 de Janeiro de 1846: era recita da assinatura.

(Vide Jornal do Comércio do citado dia da representação; foi ainda levada à cêna nos dias immediatos, a 14 e 15 de Fevereiro, etc.)

Não fazem menção desta comédia nem o Sr. Dr. Moreira de Azevedo, nem o Senhor Inocencio.

Não está também na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna, nem os catálogos de Paula Brito, do Gabinete Português de Leitura e da Biblioteca Pública. Também não possui exemplar desta comédia o Sr. Dr. Carvalho. Provavelmente não foi impressa. Possui o manuscrito original o Sr. Araújo Guimarães.

Os Ciumes de um pedestre. — Comédia em um ato, anunciada para ser representada no teatro de S. Pedro, a 29 de Janeiro de 1846, em benefício do ator Francisco de Paula Dias.

(Vide Jornal do Comércio de 15 do referido mês).

Não foi, porém, levada à cena, sendo substituída por outra comédia de diverso ator.

Em todo o ano de 1846, bem como no de 1847, em que o autor partiu para a Europa, de onde só voltou o seu cadaver, ou, antes, donde só voltaram os seus ossos, não foi representada esta comédia.

Creemos que nunca o foi.

Os Srs. Dr. Moreira de Azevedo e Inocencio não fazem menção desta comédia, que está, entretanto, na relação do Sr. Dr. Vianna.

Provavelmente não foi impressa.

Não está nos catálogos de Paula Brito, do Gabinete Português de Leitura e da Biblioteca Pública. Também não possui dela exemplar o Dr. Carvalho. Consta-nos que esta comédia não foi levada à cena por não ter sido aprovada pelo Conservatório dramático, visto referir-se a um fato recente e escandaloso. Possui o manuscrito original o Sr. Araújo Guimarães.

As Desgraças de uma criancinha. — Comédia em um ato, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro a 10 de Maio de 1846: era recita da assinatura.

(Vide Jornal do Comércio de 9 e 10 de Maio citado).

Não fazem menção desta comédia nem o Sr. Dr. Moreira de Azevedo; nem o Senhor Inocencio.

Também não está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna, nem nos catálogos de Paula Brito, do Gabinete Português de Leitura e da Biblioteca Pública.

Não possui dela exemplar o Sr. Dr. Carvalho.

Provavelmente não foi impressa. Possui o manuscrito original o Sr. Araújo Guimarães,

O Terrível capitão do mato. — Comédia (o primeiro anúncio dizia — drama) em um ato, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro a 5 de Julho de 1846: era recita da assinatura.

(Vide Jornal do Comércio do próprio dia da primeira representação).

Desta comédia não dão notícia nem o Sr. Dr. Moreira de Azevedo, nem o Senhor Inocencio.

Não está também na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna, nem também nos catálogos de Paula Brito, do Gabinete Português de Leitura, e da Biblioteca Pública.

Não possui exemplar dela o Sr. Dr. Carvalho.

Provavelmente não foi impressa. O Sr. Araújo Guimarães não possui também o manuscrito, nem cópia desta comédia.

O Segredo de Estado. — Drama (imitação, diz o anúncio, feito naturalmente de acôrdo com o autor) em um ato, representado pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 29 de Julho de 1846, em benefício da atriz Ludovina Soares da Costa.

(Vide Jornal do Comércio de 19 a 29 de Julho citado).

Dêste drama também não dão noticia os Srs. Dr. Moreira de Azevedo e Inocencio.

Também não está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna, nem nos catálogos de Paula Brito, do Gabinete Português de Leitura e da Biblioteca Pública.

Não possui exemplar dêle o Sr. Dr. Carvalho.

Creemos que nunca foi impresso. O Sr. Araújo Guimarães não possui também o manuscrito original, nem cópia dêste drama.

A Barriga de meu tio. — Comédia burlesca em três atos, representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro, a 17 de Dezembro de 1846, em benefício do ator Manoel Soares.

(Vide Jornal do Comércio de 5 a 17 do citado mês de Dezembro).

O Sr. Dr. Moreira de Azevedo faz menção desta comédia, mas nada informa.

O Sr. Inocencio não a menciona.

Está na relação do Sr. Dr. J. F. Vianna, mas não nos catálogos de Paula Brito, do Gabinete Português de Leitura e da Biblioteca Pública.

Não possui exemplar dela o Sr. Dr. Carvalho.

Ignoramos se foi impressa. O Sr. Araújo Guimarães não possui o manuscrito original, nem cópia desta comédia.

A comédia em três atos, denominada *A Barriga de meu tio*, foi a última composição de Luiz Penna levada à cena; deixou, porém, o incansável fluminense mais as seguintes peças teatrais, que vimos e examinamos, em manuscrito, como vimos e examinamos, também em manuscrito, quasi todas as outras composições de Luiz Penna, quer já impressas, quer simplesmente representadas, que possui o Sr. Araújo Guimarães:

D. Leonor Telles, drama em cinco atos e seis quadros.

Itaminda ou o guerreiro de Tupan, drama indígena em três atos.

D. João de Lyra, drama em três atos.

Fernando ou o santo acusador, drama em quatro atos.

Um Sertanejo, comédia em um ato.

O Jogo de prendas, comédia em um ato.

O Usurário, comédia em três atos, infelizmente truncada.

Luiz Penna encontrou muitas contrariedades no começo da sua tão breve, mas tão fecunda vida de autor dramático, informando-nos o Sr. Dr. J. F. Vianna que o próprio João Caetano dos Santos bastante o guerreara, provavelmente (acrescentamos nós) por cultivar Luiz Penna especialmente a comédia, e não ser este o gênero literário das simpatias e da índole pujante e explosiva daquele tão talentoso brasileiro, gênio verdadeiramente admirável, pois que não foi somente criador de não-eus, mas criador de si mesmo, tendo por única escola a própria natureza e por guia, também e indefectível, seu soberano talento.

Ao já mencionado inspetor da cena do teatro S. Pedro, José Antônio Tomaz Romeiro, deveu Luiz Penna a fortuna de serem representadas, tornando-o assim conhecido do público, a maior parte das suas comédias, escritas de 1842 a 1847.

Merece, entretanto, ser lembrado, sem prejuízo do que fica dito, e a bem do patriotismo de João Caetano dos Santos e da que foi depois sua esposa, que a primeira representação da primeira comédia de Luiz Penna teve lugar em benefício da atriz Estella Sezefreda, e que a segunda representação dessa primeira comédia realizou-se também em benefício de João Caetano dos Santos.

Ainda em apôio desta cordial defesa que fazemos do grande ator fluminense, devemos aqui declarar que, no *Jornal do Comércio* de 18 de Março de 1846, lê-se um anúncio de João Caetano dos Santos, pedindo aos brasileiros, autores de peças teatrais, que apresentem suas composições, para ser escolhida uma, a fim de ser levada à cena por ocasião da reabertura do teatro de S. Francisco, a composição qual teria de ser impressa, diz o anúncio, à custa do empresário anunciante.

Mas, muito natural era que João Caetano dos Santos, independente de quaisquer motivos particulares que pudesse ter, o que ignoramos e de cuja existência mesmo duvidamos, prezasse mais, por exemplo, ao autor do Antônio José e do *Olgiato* e ao imitador do *Othello de Ducis*, do que ao autor do *Juíz de paz da roça*, do *Dilettanti* e do *Quem casa quer casa*, etc., etc.

Não pensavam, porém, assim o Manoel Soares, o Paula Dias, a Gertrudes Angelica da Cunha, a Maria Amália, a Gabriela de Vichy, o Monteiro e outros distintos comicos daqueles tempos.

Entretanto, o excelente acolhimento que mereceu do público fluminense o drama em verso, em cinco atos e um prólogo, denominado *Witiza* ou o *Nero de Hespanha*, seus judiciosos e picantes folhetins, em uma importante folha diária desta corte, e o romance histórico que escreveu, provam que o talento de Luiz Penna não era harpa de uma só corda, que modulasse uma eterna monodia, que não tinha êle por único campo de atividade e único de estádio de glória, a ridente e iriada comédia, com seus fogos de artifício cambiantes, e sua plethora e convulsão de hilaridade, de sarcasmo e de ridículo; mas, pelo contrário, que tal talento era multiforme onímodo, capaz dos mais arrojados e variados cometimentos literários, opulentamente apto para cultivar, com feliz êxito, todos os gêneros da literatura.

Fizemos referência a folhetins e a um romance escritos por Luiz Penna; é, pois, dever nosso acrescentar mais algumas palavras sobre este ponto.

Informando-nos o Sr. Dr. J. F. Vianna que Luiz Penna escrevera um romance histórico, denominado *Duguay-Trouin*, nas páginas da *Sentinela da Monarquia* ou do *Correio da Tarde*, percorremos com as vistas as páginas da dita *Sentinela da Monarquia* de 1840 a 1847 (a *Biblioteca Pública*, única que possui esse periódico, não possui os números de 1841), e nada encontramos em matéria de romances publicados em folhetim na dita folha senão os de Alexandre Herculano (*Eurico*, *Monge de Cister*, o *Bobo* e das *Lendas e Narrativas*, a *Abóbada* e o *Pároco na Aldêa*) as *Viagens à minha terra* de Garret e diferentes versões.

Estará o Duguay-Trouin justamente nos números da Sentinela da Monarquia do referido ano de 1841, que não pudemos vêr? Não conhecemos quem possua a coleção completa daquele periódico.

Quanto ao Correio da Tarde, não nos foi possível lêr senão as coleções de 1848 a 1849, da Biblioteca Fluminense (única que possui essa fôlha), depreendendo-se do primeiro número daquele ano (1848) que era êle também o primeiro número do periódico, e também nas ditas coleções não encontramos o citado romance de Luiz Penna, o que muito natural nos pareceu, por ter êle partido para a Europa a 12 de Outubro de 1847; sendo pouco provavel que aqui deixasse escrito para ser publicado em sua ausência, e sendo ainda menos provável que o remetesse da Europa, durante o ano de 1848, em cujo mês de Dezembro (a 7) faleceu, quando lá viveu sempre tão atarefado, apesar de consumido pela fatal moléstia que o levou ao túmulo.

Entretanto, é para nós indubitavel que Luiz Penna escreveu um romance, que teve o nome de Duguay-Trouin, e que êsse romance foi inserido em algum dos periódicos publicados nesta côrte de 1838 a 1847. Tal é a confiança que nos inspira a probidade do nosso digno informante.

Basta-nos isto; faltam-nos tempo e paciência para descobrir mais esta incôgnita; outros o farão, talvez facilmente, e completarão nêste, como em qualquer outro ponto, as deficiências desta notícia, o que muito estimaremos.

Quanto aos folhetins, escreveu Luiz Penna os publicados no Jornal do Comércio, durante o ano de 1846 até 3 de Março de 1847, em que deu-lhes a denominação de Semana Lyryca, sendo o último dêste título o publicado no Jornal de 14 de Setembro do dito ano de 1847. Menos de um mês depois seguia para Londres.

Os referidos folhetins, maxime a Semana Lirica, foram escritos muito distintos, pela graça e naturalidade de seus reparos, por sua tão apropriada e salutar causticidade epigramática, pelo aticismo de sua linguagem, e, finalmente, pelo bom gosto e notável conhecimento que revelavam das regras da harmonia, dos preceitos diretores da arte dramática, e da compostura e conveniências cênicas.

Apezar dos naturais progressos, que tanto têm engrandecido e exaltado entre nós a literatura e as artes, ainda hoje seriam devidamente apreciados e aplaudidos aqueles formosos, perfumados e succulentos produtos do tão deslembado, mas tão memorável, porque muito talentoso, inventivo e benemérito escritor brasileiro.

Foi, porém, o teatro (porque muita gente ignorou e até hoje tem ignorado quem fosse o autor anônimo dos judiciosos e picantes folhetins e da Semana lirica do Jornal do Comércio) e estádio público das vitórias e das glórias literárias de Luiz Carlos Martins Penna.

As comédias de Luiz Penna têm um cunho tão caracteristicamente nacional, são tão popularmente brasileiras, são tão nossas, que haveria crime do lesa-patriotismo em deixar morrer pela indifferença e pelo esquecimento públicos aqueles preciosos artefatos literários, sejam'quais forem os senões que uma critica severa possa nêles descobrir.

Luiz Carlos Martins Penna foi inquestionavelmente o creador da comédia nacional; e tanto basta para que seu nome tenha lugar distinto no já bem povoado Pantheon das letras pátrias.

O que havia antes dêle, em matéria de comédia brasileira? Uma lutuosa solidão, um vácuo lamentável, ameaçado de ser eliminado pela criação de um mundo novo, ridente, soberbo e auspicioso.

Antônio José da Silva, o também illustre fluminense, que expiou na redentora fogueira da santa Inquisição o grande crime de querer manter temerário a independência da alma, a liberdade da consciência, só foi brasileiro pelo nascimento. Suas famosas comédias que se intitulam: Guerras do alecrim e da mangerona, Os encantos de Medêa, O labirinto de Greta, A vida de D. Quixote, o Precipício de Phaetonte, etc., etc., não têm cunho nacional: são produtos de um preclaro espirito puramente portuguez ou então distintamente cosmopolita, tendo por vasto campo de exploração a típica natureza humana, sem determinação de latitude e longitude.

Luiz Penna, pelo contrário, foi brasileiro, pronunciadamente brasileiro na quase totalidade de suas composições teatrais, e foi mesmo ainda mais do que isto, porque foi fluminense, caracteristicamente fluminense, em suas numerosas comédias, tão opulentas de estudo dos nossos costumes, de sátiras pungentes para os defeitos mais ou menos accidentais ou crônicos, da nossa educação social e doméstica, maximê nas camadas inferiores.

Felizmente êle viveu em tempos de verdadeiro patriotismo, tão diferentes dos que ora correm, em que mandam tôdas as conveniências sociais e todos os preceitos da moral que se cubra com véu bem espesso a estátua tantas vezes ultrajada do pudor público!

E era tão prezado da patriótica população fluminense, e tão grandes eram o prestígio e a influencia do seu talento sôbre os empresários de teatro e sôbre os afores, que, no Jornal do Comércio de 6 de Junho de 1846, isto é, em um só dia, era annunciada a próxima repre-

sentação de três composições do ilustre brasileiro, sendo, no teatro de S. Januário, *O judas em sábado da Aleluia*, para o próprio dia do anúncio, e *O juiz de paz da roça*, para o dia 10 do mesmo mês, e, no teatro de S. Pedro, *Os irmãos das almas*, para o dia 7 ainda do referido mês.

Quanto à representação, em um só dia, de duas produções teatrais de Luiz Penna, foram fatos estes que muitas vezes tiveram lugar no mesmo ou em dois teatros.

E' que então o público não ficava, como hoje, à espera das apreciações e recomendações da imprensa: bastava tratar-se de peça, principalmente se nova, de autor nacional, para lá comparecer fervoroso, afim de animá-lo, aplaudi-lo e coroa-lo.

Incidentemente, e, apenas como lembrança de fatos que tiveram e têm um certo valor histórico-literário, permita-se-nos aqui declarar, em relação a um ilustre e benemérito companheiro de glórias de Luiz Penna, o Sr. Dr. Domingos José Gonçalves de Magalhães, hoje visconde de Araguaia, que sua primeira grande composição dramática, a tragédia original intitulada *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, anunciada no *Jornal do Comércio de Fluminense* (1) (o de S. Pedro) a 20 do dito mês, em benefício da atriz Estella Sezeffreda, e de novo anunciada no *Jornal do Comércio de 18* do mês citado para ser representada a 3 de Janeiro de 1838, só foi efetivamente levada à cena, pela primeira vez, a 13 de Março deste último ano (no mesmo ano em que o foi e pela primeira vez a primeira comédia de Luiz Penna), em benefício da mencionada atriz, conforme se lê nos *Jornais do Comércio de 6, 7, 8, 9, 10, 12 e 13* do dito mês de Março de 1838.

Dissemos que foi o Antônio José a primeira grande composição dramática original do Sr. Dr. Magalhães, e assim nos exprimimos, porque o mesmo senhor tinha composto e feito representar antes, em 1832, no teatro da rua dos Arcos, elogios dramáticos ao 7 de Setembro e ao 7 de Abril.

Quanto ao drama, também original, do Sr. Dr. Magalhães, denominado *Olgiate*, foi representado, pela primeira vez a 7 de Setembro de 1839, segundo se lê também nos *Jornais do Comércio de 3 a 7* deste último mês.

Voltando, porém, ao nosso estimável e estimado Luiz Penna, sentimos ter de declarar que de suas dezenove composições teatrais, levadas à cena, acreditamos estarem três perdidas ou ameaçadas infelizmente de se perderem, em mãos de indiferentes ou de nescios das preciosidades que possuem, e são elas as seguintes: *O terrível capitão do mato*, *O segredo de estado*, e *A barriga de meu tio*.

Posto já tenhamos dito alguma cousa a respeito da impressão das comédias ou dramas de Luiz Penna, quando tratamos de cada uma, ou de cada um, em particular, diremos mais algumas palavras sobre este assunto.

No *Jornal do Comércio de 28 de Janeiro de 1846* vem publicado um anúncio de Paula Brito, declarando: 1.º, que o *Teatro Brasileiro* seria constituído por doze peças teatrais de Luiz Penna; 2.º, que já estava publicada a comédia denominada *O Judas em sábado d'aleluia*; que o *Dilettanti* estava no prelo, e que seguir-se-ia imediatamente a esta comédia *O irmão das almas*; 3.º, finalmente, que o preço da coleção das doze peças, pago adiantado, seria de Cr\$ 5,00 e que cada comédia avulsa custaria Cr\$ 0,60.

Posto tenhamos examinado todos os *Jornais do Comércio de 1846 e 1847*, além dos anteriores, até 1837 inclusive (procurando, é verdade, especialmente, senão exclusivamente, anúncios da primeira representação de cada uma das comédias de Luiz Penna), não encontramos outra qualquer publicação de Paula Brito relativamente àquela empresa do *Teatro Brasileiro*.

E' possível que exista.

Entretanto, examinando os catálogos dos livros publicados pelo referido Paula Brito, anexos às suas folhinhas de 1849 a 1857 (únicas que possui a *Biblioteca Fluminense*, que é também a única que as possui), só encontramos mencionadas as três comédias a que nos referimos, isto é: *O Judas em sábado de aleluia*, o *Dilettanti*, e o *Irmão das almas* e mais o *Noviço, Quem casa quer casa*, e o *Caixeiro na taverna*; seis, portanto.

Conhecemos edição de comédias de Luiz Penna dos anos de 1842, 1843, 1846, 1852, 1853, 1871 e 1877; mas só temos visto e possuímos, com o título — *Teatro brasileiro*, o *Dilettanti* (edição de 1846) *Quem casa quer casa* e o *Caixeiro da taverna* (ambas da edição de 1852).

Cremos, pois, que a tal publicação de doze peças de Luiz Penna, anunciada no *Jornal do Comércio de 28 de Janeiro de 1846*, sob a denominação geral de *Teatro Brasileiro*, malogrou-se, em grande parte, infelizmente.

Em suma, das vinte composições dramáticas de Luiz Penna, anunciadas pelos jornais, para serem levadas à cena, ou das dezenove efetivamente representadas, só conhecemos e

(1) Tudo e todos queriam ser então constitucionais, teatros e tipografias! Era mais um meio, e eloquente, de protestar contra as gentilezas do passado! O teatro do Rocio, depois de ser de S. João e S. Pedro, devia, depois de 7 de Abril de 1831, declarar-se constitucional, ainda que não fôsse senão por pouco tempo e como um simples protesto.

possuimos impressas as nove seguintes : O Juiz de paz da roça, A família e a festa da roça, O Judas em sábado de aleluia, O Irmão das almas, Os Dois ou o Inglez maquinista, O Dilettanti, O Noviço, O Caixeiro da taverna e Quem casa quer casa.

Mas quantos escritos do nosso Luiz Penna estão salvos, impressos ou inéditos?

Além das nove comédias impressas, das quais acabamos de fazer menção, todas muitas vezes levadas à cena, dos folhetins e da Semana lirica do Jornal do Comércio, e do não encontrado romance (mas que deve existir), estão salvas mais as seguintes composições dramáticas de Luiz Penna, estando os respectivos manuscritos originaes em poder do Sr. Antonio Joaquim de Araujo Guimarães :

Os Namorados ou a noite de S. João, representada.

Os Três Médicos, idem.

O Cigano, idem.

Witiza ou o Nero de Hespanha, idem.

Bolyngbrock & Cia. ou as casadas-solteiras, idem.

Os Meirinhos, idem.

Os Ciumes de um pedestre, idem.

As Desgraças de uma criancinha, idem.

D. Leonor Telles, drama em cinco atos e seis quadros, não representado.

Itaminda ou o guerreiro de Tupan, drama indigena em três atos, idem.

D. João de Lira, drama em três atos, idem.

Um Sertanejo, comédia em um ato, idem.

O Jogo de Prendas, comédia em três atos, idem (infelizmente truncada).

Temos, pois, de Luiz Carlos Martins Penna, além dos folhetins e da Semana Lirica do Jornal do Comércio, e do não encontrado romance, vinte e três composições dramáticas, estando nove já impressas, treze manuscritas, mas em perfeito estado de conservação, e prontas, portanto, para serem também impressas, e uma truncada, parecendo-nos, porém, fácil completá-la.

Quanto às três, ou pelo menos quanto a duas das três comédias, representadas, não impressas, e cujos manuscritos ignora-se onde param, seja-nos permitido sugerir aos que são, mais do que nós, interessados em restaurar completa a bela memória de Luiz Penna, um patriótico alvitre, baseado em instrutivo e conhecido precedente.

As três eclipsadas comédias de Luiz Penna são as seguintes : O Terrivel capitão do mato, levada à cena em benefício da atriz Ludovina Soares da Costa, e A Barriga de meu tio, levada à cena em benefício do ator Manoel Soares.

Ora, a cópia do drama O Cigano, que tivemos ocasião de ler, que pertenceu ao ator Florindo, e em cujo benefício foi representado a 15 de Julho de 1845, avisa ou revela que o autor tinha o, aliás muito natural, costume de dar aos atores cópia das suas composições dramáticas, que tinham de ser levadas à cena, em benefício dos mesmos atores; e como duas das três peças eclipsadas foram representadas, em benefício de um ator e de uma atriz, talvez seja possível conseguir-se dos descendentes ou herdeiros daquele ator e daquela atriz (tão conhecidos) as aludidas cópias.

Quanto à comédia levada à cena em noite de recita da assinatura, parece-nos mais difícil a empresa de reaver a respectiva cópia. As transformações, as transmissões e os incendios que tem sofrido a rediviva fenix, chamada teatro S. Pedro, se não entibiam nossos patrióticos desejos, fazem quase desmaiar nossas interessadas esperanças...

O que existe, porém, já é um opulento e precioso legado, que não devemos malbaratar ou permitir que se transforme em um montão de cinzas ou de poeira vil, triste e imprestavel, documento vergonhoso e irrefutavel do gradual, mas talvez fatal deslustre, senão total perda da fisionomia do nosso carater nacional.

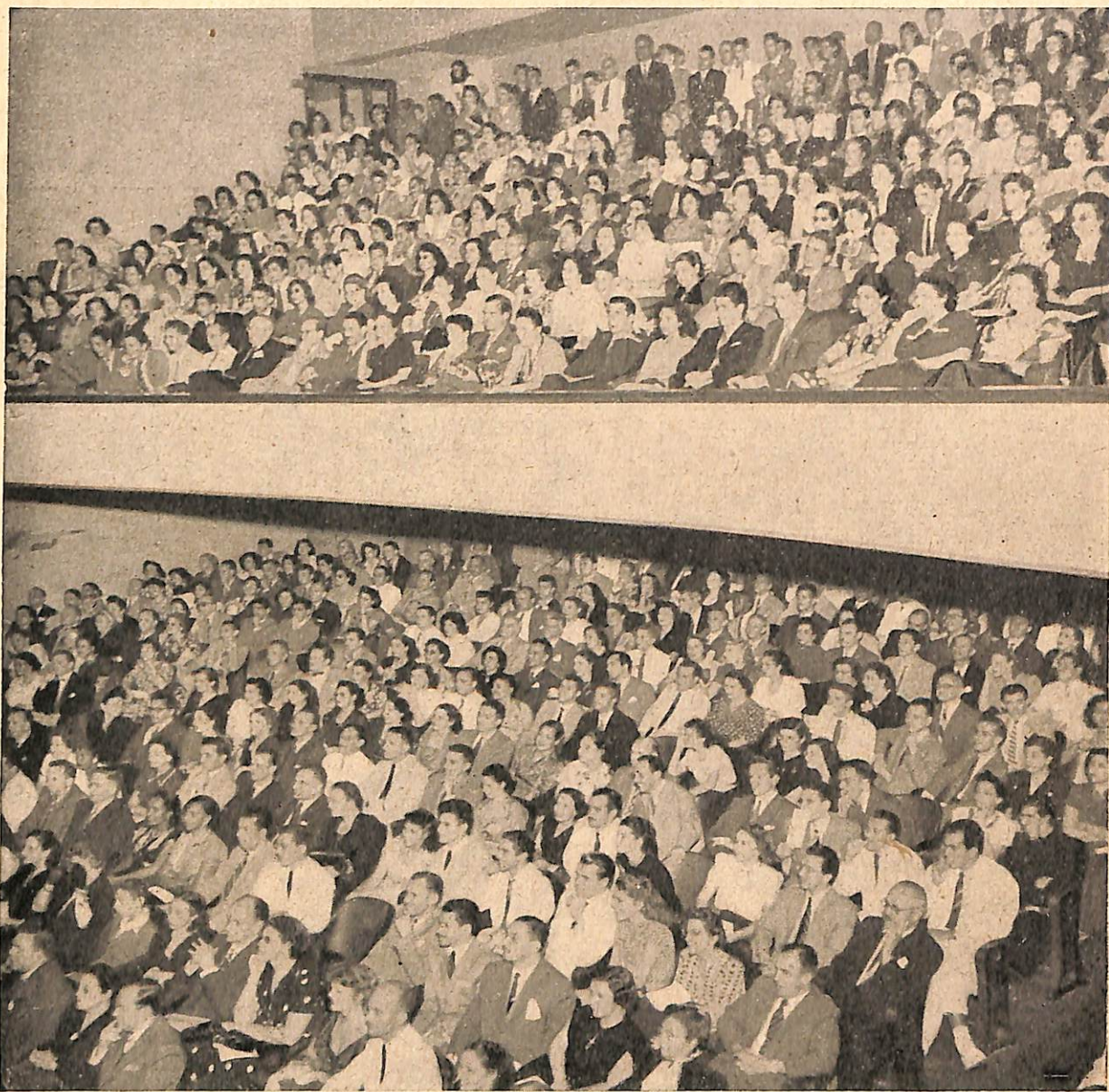
Consentirá que se consume esta obra de iniquidade e de vilipendio o patriotismo dos brasileiros?



CENTENÁRIO DE MARTINS PENNA



O Ministro da Educação, Sr. Clemente Mariani e o Diretor do Serviço Nacional de Teatro, Prof. Thiers Martins Moreira em companhia dos artistas Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira, Floriano Faissal e Silveira Sampaio que tomaram parte no festival Martins Penna, interpretando "A família e a festa da roça" do comediógrafo brasileiro



Aspecto da assistência que compareceu ao espetáculo comemorativo do I Centenário da morte de Luís Carlos de Martins Penna, realizado no Teatro Ginástico, por iniciativa do Serviço Nacional de Teatro, em 6 de dezembro último.



Festival Martins Penna. "Judas em Sabado de Aleluia", pantomima pelo Ballet da Juventude



Festival Martins Penna, "Debret", quadro pelo Coral Lutetia



Festival Martins Penna, Cena do Iº quadro de "A família e a festa da roça"



Festival Martins Penna. Cena do IIº quadro de "A família e a festa da roça"

INTRODUÇÃO A MARTINS PENNA

Guilherme Figueiredo

(CONFERÊNCIA REALIZADA EM 13 DE DEZEMBRO DE 1948,
NO AUDITÓRIO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, PRO-
MOVIDA PELO SERVIÇO NACIONAL DO TEATRO)

Paul Claudel diz num poema em que celebra Verlaine :

*"Chacun lui donne des conseils; s'il meurt de faim,
c'est sa faute..."*

*L'argent, on n'en a pas trop pour Messieurs les Pro-
fesseurs,*

*Qui plus tard feront des cours sur lui et qui sont
tous décorés de la Legion d'Honneur".*

A HUMILDADE DO CRÍTICO, ao ingresar no estudo de Martins Penna, deseja evitar que o tomem como um carona imerecido da glória alheia. E porisso mesmo traz bem presente o mundo de incompreensões que envolvem o criador de uma obra e o seu analista, incompreensões que, se são menos patentes no teatro, nem porisso deixam de cavar um abismo entre o sincero aplauso das platéias e as arrevesadas restrições dos estudiosos exigentes. No teatro, tal não se dá com a mesma freqüência com que acontece com um volume de ensaios, de poesia ou de ficção: um mau escritor pode viver todos os anos de sua vida à custa de uma generosa incompreensão, porque os seus livros são lidos um a um, no silêncio do gabinete, apenas iluminado pela luz da lâmpada que não acrescenta maiores luzes ao autor... ou ao leitor. No teatro a assembléa está ali, viva, fremente, pronta para o contágio coletivo do entusiasmo, e pronta para o bocejo fatal. Depois dessa prova, que é como um lançamento do cristão aos leões, a sobrevivência da obra é outra questão que nada tem a ver com o seu êxito imediato, e pode existir graças a um valor histórico, à qualidade literária do texto, ou à imutabilidade da natureza humana retratada pelo escritor. Os senhores professô-

res, condecorados com a Legião de Honra, continuarão celebrando ou diminuindo a sua importância, mas, por mais que o façam, não arrebatarão nem aumentarão o pôsto que ocupa aquele criador de fantoches, seja um Sófocles permanente na própria natureza humana, seja um Rostand trocadilhesco e feiticeiro de adolescentes.

Mas quando nos lembramos de que o "Édipo Rei" foi colocado abaixo de Filocles, e que a "Alceste" de Eurípedes não mereceu as mesmas honras que «Hécuba» e «As Mulheres Fenícias», vemos que os gregos, como o pai de sua poesia, também tinham seus cochilos... As peças de Xénocles e Euríon foram preferidas a "Medéia", enquanto que as "Nuvens" de Aristófanes não receberam o prêmio que, no mesmo ano, se conferiu a Cratinos e Ameipsias. Eurípedes não foi apreciado por Aristófanes, nem por Aristóteles; Sófocles, segundo Plutarco, tinha as tragédias de Ésquilo na conta de "ostentosa pompa". Horácio detestava o tom de "Orestéia". E que dizer de John Dryden, o fundador da crítica dramática inglesa, que achou justo readaptar "Antônio e Cleopatra" e «Troilus e Cressilda» e, juntamente com Devenant, a «Tempestade»? Devenant refez "Macbeth", Nahum Tate

faz uma adaptação do «King Lear», e o inteligentíssimo Samuel Pepys detestou a «Twelfth Night» e rotulou «A midsummer night's dream» como “a peça mais insípida e ridícula que vi em toda a minha vida”. Pepys colocou peças hoje ignoradas acima de «Othello» e declarou que «The Silent Woman» de Ben Jonson era “a melhor comédia, penso, que já se escreveu até hoje”. Goethe não apreciou as cenas do “Fausto” traduzidas por Shelley, mas colocou a versão francesa de Gérard de Nerval acima de sua própria criação, segundo se lê de uma carta transcrita por Théophile Gautier, na qual o gênio alemão declara ao autor de “Les filles du feu”: “Je ne me suis jamais mieux compris qu'en vous lisant”. Mas Goethe, na opinião de Swinburne, que foi um crítico atilado, era “o pior crítico do mundo”. À música de Beethoven e de Schubert preferia a de Mendelssohn; e, a crer em Saitsbury, jamais sentiu Shakespeare como poeta; disse de “Notre Dame de Paris” de Victor Hugo que era “a obra mais abominável escrita até hoje”; e, apesar de seu pendor pela literatura da França, sobretudo pelos novos românticos, não escapou de que Saint-Beuve julgasse o seu gosto incerto e duvidoso no que diz respeito aos franceses.

Sobre a incompreensão dos críticos o Professor Henri Peyre, da Universidade de Yale, escreveu todo um volume, e muitos outros poderiam ser escritos, com a única utilidade de nos tornar mais humildes. Um crítico francês, Baour-Lormian, dizia de Victor Hugo: “Avec impunité les Hugo font des vers!”. E para mostrar a incompreensão em torno do poeta e do dramaturgo, bastará lembrar o *cliché* da expressão «soirée d'Hernani» e o julgamento de Chaudesaigues sobre “Les Contemplations”: “Esta última obra pede apenas compaixão e desprezo». O “Figaro”, que para muitos é uma bíblia de opiniões literárias, tem isto sobre Flaubert: “M. Flaubert n'est pas un écrivain”. Pierre Laserre, ana-

lisando “L'échange” e “L'annonce faite à Marie”, de Claudel, diz apenas: “Eu lia palavras e frases na nossa língua... E no entanto nada podia entender do que lia... Nunca, mesmo nos mais abstrusos pensadores ou meio-pensadores germânicos, em Fichte, Schelling ou Hegel, tive de tentar ligar idéias tão inteiramente alheias a mim mesmo. Não pude ligar coisa com coisa”. O que é mau julgamento de Claudel e dos filósofos alemães... Sainte-Beuve não se impressionou com a paixão que há em “Phédre” de Racine; colocou a “Lucrèce” de Ponsard acima de Hugo. Para Emile Montegut, Victor Cherbuliez, que ninguém se dá a pena de saber quem era, chega a lembrar Shakespeare e Sófocles. Barbey d'Aurevilly ataca ferozmente Victor Hugo, que Scherer afirma ser um louco produzindo literatura do mesmo modo que uma fábrica fabrica máquinas. Taine, que colocava Hector Malot acima de Verlaine, elogiava Augier, Labiche, Sardou, mas desprezou o teatro de Curel, Porto-Riche e Maeterlinck. Brunetière julga Mallarmé: “Provavelmente não pertence à crítica literária”. Se a esta breve lista de exemplos juntarmos os mais espantosos das letras brasileiras, o julgamento de Eça de Queiroz por Machado de Assis, o elogio da superioridade de Tobias Barreto sobre Castro Alves, por Sílvio Romero, para não citar a massa de aplausos incompreensíveis e censuras descabidas que é a nossa história crítica e o cotidiano dos jornais e revistas, teremos aberto caminho para a humildade com que deve o crítico aproximar-se da obra de Luís Carlos Martins Pena.

Sobre ele, se bem que o teatro lhe tivesse dado o aplauso imediato, se bem que suas comédias lhe conferissem evidentemente a primazia de criador de uma cena nacional, sobre ele também recaíram as mais estranhas injustiças, os mais curiosos julgamentos. Ter retratado os nossos costumes do Primeiro Império, da Regência e dos primeiros anos do Segundo Impé-

rio, ter retratado no palco a verdade da nossa vida cotidiana e burguesa, ter fugido à pompa pseudo-trágica de um Visconde de Araguaia ou aos nossos tênues arremedos de Calderon de la Barca ou Metastasio, quando não de um Beaumarchais vindo em música através de Lorenzo da Ponte, não foi glória bastante para muitos julgadores severos ou mesmo generosos. Melo Morais Filho, no prefácio que faz para as «Comédias» de Martins Pena, e apoiando-se na descrição de Simão de Vasconcelos, assim descreve a representação do "Mistério de Jesus" de Anchieta, no ano de 1565: "Durante mais de três horas, que durou o espetáculo, os padres, em sua tribuna, abençoavam os índios acorados no terreiro da igreja, até que o sino da Ave Maria congregou-os ainda uma vez no santuário para as rezas do falecer do dia. E o sol, descambando por detrás das montanhas, alagava o céu e a terra dos revesados lampejos de seu olhar moribundo! O teatro brasileiro estava fundado". Estaria mesmo? Tudo tão simples, essa fundação tão siderúrgica, tão petrolífera, tão brasileiramente pedra-fundamental? Porque então não considerar a data de 56 anos antes, quando Frei Henrique de Coimbra pela primeira vez mostrou, aos avós e pais daqueles índios acorados, a representação da tragédia do Cristo? Bastaria apenas, para tornar brasileiro o teatro no Brasil recém-descoberto, misturar a São Lourenço, São Sebastião e ao Anjo Custódio, as figuras autóctones do mal, os diabos Guaixara, Saravana e Aimbiré? No entanto, o próprio Melo Morais Filho reconhece que depois da catequese quinhentista a "tradição" do teatro no Brasil deixou de existir, "reaparecendo a arte cênica no Rio de Janeiro em 1767, com a criação da Casa da Ópera, do Padre Ventura, no Largo do Capim". O que nos deixa muito angustiados sobre essa tradição que mergulha e vem à tona duzentos anos depois...

Nem a Ópera do Padre Ventura, onde se promovia a saudade da "santa

terrinha", no dizer de Procópio Ferreira, em conferência durante a "Primeira Exposição Internacional do Livro e da Gravura do Teatro", nem aquele Manuel Luís, português dançarino e tocador de fagote, nem a inauguração do Real Teatro de São João, com a presença de Don João VI, nem a erecção do São Pedro de Alcântara, nem a abertura do da rua dos Arcos ou do da rua do Cotovelo, inauguravam a cena brasileira. Assim como é uma simpática e atrabiliária apropriação indébita a inclusão de Antônio José no rol dos nossos escritores de teatro. Por mais que amemos o seu talento, soframos a tragédia de sua vida, e nos alegremos com o seu berço nestas terras, não será justo dizer que os autos do «Judeu» no palco do Padre Ventura eram início da nossa literatura dramática. Tampouco, é possível admitir, sem que caíamos em erro tão grave quanto o de Melo Morais Filho, ou mesmo de José Veríssimo, que o teatro dos Jesuítas ou a representação das farças portuguesas nos teatros coloniais tiveram uma expressão brasileira de arte, ou mesmo de tentativa. Por isso mesmo, avulta a inexactidão em que incorre o Sr. Cláudio de Sousa, ao conferir a Botelho de Oliveira, o cantor da "Música do Parnaso", o título do nosso primeiro comediógrafo, a não ser que para tanto nos atenhamos a uma cronologia desdenhosa de quaisquer interpretações quanto à nacionalidade da obra. O clássico portuguêsíssimo, se seguiu os passos de Gil Vicente escrevendo em outras línguas além da sua, determinou êle próprio a origem espanhola de sua arte, com as duas comédias que deixou. Nelas não se encontra nem mesmo a paisagem da nova terra, que pela primeira vez se vai ver em Gonçalves de Magalhães. Não creio que o trabalho a que se deu o ilustre acadêmico, ao traduzir para o português e adaptar o «Hay amigo para amigo», tenha revelado os primórdios de nossa comédia, que já pelo fato de poder ser traduzida evidencia que não é nossa. Em Botelho de Oliveira tôdas as intenções

poéticas são imitações do teatro hispânico, com uma imperturbabilidade que nem mesmo o calor do trópico e as estações do ano comprometeram:

“Prado que estás vestido
Con alegres colores
De fecundos verdores
Vé que Enero temido
Nieve sembrando, pierde
Con candido rigor tu pompa verde

Planta...
Vé que Outubro inclemente
Te da, si te saluda
A verde juventud vejez desnuda.

Que mal tratarme estoy viendo
Como el Enero a su pompa”.

Estas frias citações da neve, dos rigores de janeiro e de outubro, pertencem a sentimentos e personagens que se agitam numa outra geografia, distante da nova terra cuja fisionomia de sol e verdura deslumbrou as retinas do primeiro cronista que deu notícias do Brasil. A generosidade do Sr. Cláudio de Sousa não avança de dois séculos o nosso teatro. Quanto a Antônio José, se é certo que a sua mordacidade, o seu engenho para o chiste, o seu “lirismo espontâneo e plebeu”, no dizer de João Ribeiro e Sílvio Romero, poderiam marcar o predecessor de Martins Pena, também é certo que ele, «se transplantado para o Brasil, teria derivado para a poesia lírica, já que não tínhamos teatro». Ele zurziu os jesuítas e seu ensino, a sociedade lisboeta e seus preconceitos, Don João V e sua côrte, os poetas, as frascarices do convento das freiras de Oudivelas, os elegantes da metrópole e a hipocrisia oficial; mas se o fez com uma graça que nos dá vontade de dizer que é nossa, é bem possível que só a sua revolta, não mostrada nas obras, a desgraça da prisão, os martírios e a morte da mãe, o bendito dedo torto de torturas com que escreveu suas comédias, o ódio à Inquisição e à terra que lhe deu o sucesso e a tragédia, tudo isto lhe haja levado à evasão do espírito

para um pouco de saudade e de vingança brasileiras.

E’ a vinda de D. João VI que proporciona a permanência do teatro no Rio de Janeiro. Antes, as poucas representações feitas aqui, na Bahia, no Recife, as possíveis traduções de Alvarenga Peixoto, e as de Cláudio Manuel da Costa, não exprimem a existência de um teatro como atividade artística da gente do Brasil. E depois da elevação da colônia a reino, ainda aí o incêndio de três casas de espetáculos acrescenta vicissitudes ao nascimento do teatro nacional. Fazia-se então teatro, e mais e mais se fez depois da Independência. Fazia-se teatro português e espanhol, fazia-se Ópera, fazia-se “vaudeville” francês. Porque desde então o reino, e principalmente a côrte, foi perdendo a fisionomia fradesca e por assim dizer brutal da colônia. O sociólogo que deseje uma interpretação da vida das classes dominantes daquela época terá de procurá-la muito a fundo nas nossas igrejas e nas nossas casas de espetáculos. O púlpito e o Te-Deum marcaram comemorações dos eventos faustos, dos acontecimentos políticos, e a fala das exigências morais. As casas de espetáculos abrigaram a nossa Independência, as festividades cívicas, os primeiros regosijos da nova nação. Uma boa parte da história do Império e dos primeiros anos da República está escrita nos teatros, que ouviram o hino de D. Pedro, a palavra da abolição, a palavra do movimento republicano. De certo modo, o teatro, como recinto de pregação independente dos espetáculos que oferecia, foi mais importante do que a praça pública — e isto é explicável, porque a êle concorriam pelo menos os mais instruídos, os que tinham posses, os estudantes, o pequeno núcleo pensante das cidades. Nêles é que o tribuno e o poeta encontravam auditório, assim como nêles as classes dirigentes encontravam um dos raros divertimentos que se podiam oferecer. A escassez desses divertimentos tornou importantíssimo o teatro, desde a



Vestido de Verão de 1840.



Traje de 1840, segundo «El Guadalhorce» de Málaga.



Par elegante de 1840.

vinda da côrte portugueza. Ao lado da farça para a plebe, ali estava um mundo de representações que verdadeiramente pasma a quem lhe percorre a lista. Desde antes, do tempo do Padre Ventura e de Manuel Luís, representou-se aqui Molière e Antônio José. No Real Teatro de São João, Marcos Portugal regeu e Debret fez cenários. Vieram companhias portuguesas, italianas e francesas. Até o período de Martins Pena, o brasileiro de certa classe, posse e educação podia ter assistido a Shakespeare, a Molière, a "Frei Luís e Sousa" e "Os sete infantes de Lara" de Garret, a "Catarina Howard" de Dumas, a "Nódoa de Sangue" de Moillon e Bouillé. No período do êxito de Martins Pena, que vai de 1836 a 1847, deu-se a Ópera «Guilherme Tell», de Rossini, de quem já se havia executado a "Encontro Feliz". A "Norma" de Bellini, cantada pela Candiani, se tornou mania a ponto de Martins Pena, n' "O Dilettante", frisar que a "Casta Diva" é "todos os dias, por essas ruas, e casas, cantada, miada, guinchada, assobiada e estropiada. E' uma epidemia". Segundo êle, até os moleques a assobiavam. Na comédia "Bolingbrok & Cia.", refere-se a "Sonambula" de Belini, cantada na Bahia, na qual as cantoras Mugnai e Bocamini "rivalizarão... depois da pateada do outro dia...". As secundárias obras de Auber, o "Fra Diávolo", o "Domino Noir", estavam em cena no Rio, assim como a "Lúcia de Lammermoor", cantada pela Eugenie Mège, depois vítima de um dos grandes crimes passionais da época. Era natural êsse encantamento pela música, quando um José Maurício a levava das igrejas para os salões, e quando aqui estavam e haviam estado Marcos Portugal, Sigismund Neukomm, discípulo de Haydn, e o espanhol José Amat. Êsses dez ou onze anos, os últimos da vida de Martins Pena no Brasil, se não primaram pelo gosto de certos espetáculos, pelo menos brilharam pela quantidade, e pela excelência das interpretações de um João Caetano, de Estela Sezefreda, da Ludovina Soa-

res, e do primeiro artista cômico brasileiro, Francisco Corrêa Vasques.

Luís Gonçalves dos Santos, Pizarro e Araújo, Baltazar da Silva Lisboa deixam ver a importância do teatro na capital fluminense, e daí se explica que êle tenha passado a seduzir alguns autores, como Domingos Gonçalves Magalhães, o genovês Luís Vicente de Simoni, o francês Bourgain. Uma chusma de artistas, bons e maus, vinha aqui fazer a América, e sempre encontrava a proteção da côrte, a ponto de o próprio Martins Pena indignar-se em "Quem casa, quer casa":

Eduardo — O artista, quando vem ao Brasil, digo, quando se digna vir ao Brasil, é por compaixão que tem do estado de embrutecimento em que vivemos, e não por cálculo vil e interesseiro.

Paulina — E depois das algibeiras cheias, safase para as suas terras, e comendo o dinheiro que ganhou no Brasil, fala mal d'êle e de seus filhos.

O comediógrafo brasileiro, que estudara música, era tenor e compunha os finais cantados de suas comédias, nos dá informações preciosas sobre as modas, as inclinações, os pendoros, os gostos de seu tempo. Como fazia arte popular, ao contrário da de que agradava a João Caetano, que teve quase sempre a vida patrocinada pelos cofres públicos, de que o acusa o ator Floriano Joaquim da Silva, numa resposta que contra êle publicou, retratou a oposição existente entre os dois teatros, o que gozava os favores oficiais e os aplausos dos "cultos", e o que, como o seu próprio, vivia da burguesia mais humilde e a caricaturava:

Antônio — Vá ao teatro, não ao português, que êsse não vale a pena, só lá vai gente sem gosto; mas ao italiano, para ouvir a Norma, Belizário, Ana Bolena, Furioso.

Assim diz o melômano da época a seu primo Marcelo, que, por ser paulista, sertanejo, falar com sotaque da

terra, tem os apodos de "onça", "tá-
manduá", "papa-formigas" — e por
causa de gente como êle "há tantas
mortes por êsses sertões". Antônio
continua:

Antônio — Peças portuguesas? Quem
pode ainda ouvir uma peça por-
tuguêsa? Tomara ver acabadas
tôdas essas companhias dramáti-
cas! Música, meu amigo, só mú-
sica italiana, e sempre música ita-
liana, *per omnia secula seculorum*.

Marcelo — Pois eu não gosto desta
música — sempre é música que não
se pode dansar. Não há nada
como um fado.

Antônio — Que horror!... Preferir
um fado à música italiana!!!

Marcelo — E' que o patricio ainda não
ouviu um fadinho bem choradi-
nho...

Antônio — Nem quero ouvir!... Nem
diga isto a ninguém que se desa-
credita. A música italiana é o
melhor presente que Deus fez aos
homens. E' o alimento das almas
sensíveis.

E então, descreve o efeito que faz a
música italiana: "Quando a música
toca no fundo a minha alma, dá-me
vontade de fazer despropósitos; de fa-
zer nem sei o que... saltar, pular, es-
fregar-me, espojar-me pelo chão..."
O que não deixa de ser um modo
curioso de receber o "melhor presente
que Deus fez aos homens..." E por
tudo isto, e porque Antônio não lhe dá
filha em casamento, Marcelo, no ponto
culminante da comédia, insulta-o: cha-
ma-o de "carioca".

Pode-se dizer, parafraseando Mário
de Andrade quando fala da "pianola-
tria" do Império, que aqui houve uma
musicolatria e uma teatrolatria, como
há hoje uma "microfonolatria". Pena
é que essa influência italiana tenha de
certo modo apagado os primeiros es-
forços sinfônicos, mozartianos, hayd-
nianos, de José Mauricio e de Neu-
komm. Se ela foi responsável pela ger-
minação de um Carlos Gomes, tam-

bém o é por um mau gôsto melodiento
que separou os amantes de música, du-
rante largo tempo, de alguma coisa
mais nobre do que a ária-de-ôpera. E
se a ária-de-ôpera não chegou a des-
truir a expressividade da música popu-
lar, isto se deve à nossa riqueza fol-
clórica, e ao cultivo do lundú e da mo-
dinha na sua primeira forma, por gente
que não ascendia às platéias de tea-
tro. Por isso a modinha e o lundú
chegaram ao Paço Imperial e aos a-
lões; por isso a ária-de-ôpera não se
transformou numa chinesice em meio
à nossa música popular.

O gôsto pelo teatro, o seu cultivo,
é claro que possuíam um fundo eco-
nômico. O teatro era rendoso, quando
não como platéia, porque merecia o
estímulo das subvenções. João Cae-
tano viveu delas, que de outro modo
não pôderia empregar seus dramas, e
morreu delas, quando José de Alencar
cortou-as no Parlamento. Mas a au-
sência de outros divertimentos, que
eram sômente os passeios, os curros
de cavallinhos, as mágicas, os bailes do
Catete, as partidas, os cosmoramas da
rua do Ouvidor e da rua São Fran-
cisco de Paula, o jôgo do "écarté",
ajudavam o teatro, e para êle acor-
riam nomes de prestígio, para aplau-
di-lo ou explorá-lo. De certo modo,
eram bons tempos, talvez melhores do
que os nossos, aqueles priscos anos
de 1844, em que se fundava uma So-
ciedade Teatral para "no Teatro Cons-
titucional Fluminense de São Pedro,
promover espetáculos decentes", to-
mando-o por arrendamento aos seus
proprietários, «e nêle entretendo três
companhias: Nacional, Italiana e de
Dansa", com capital de 30 contos, de-
pois elevado a 40, em ações de conto
de réis. Quem encabeçava a comis-
são signatária dos Estatutos, creia-se
ou não, não era o Barreto Pinto da
época: eram Bernardo Pereira de Vas-
concelos e o Visconde Baependi...
E se alguns cronistas brasileiros e es-
trangeiros estranham que as casas de
espetáculos sejam acanhadas e "mal
éclairées", outros como o Padre Luís



Trajes de 1840, segundo «El Guadalhorce» de Málaga.

Gonçalves dos Santos, fazem o DIP do tempo de João VI, cantando a beleza das platéias e das funções oficiais. Tão necessário era o teatro que, em 1857, em plena glória de João Caetano ator e empresário, a Imprensa Nacional lança um prospecto de concurso para a construção de uma aparatosa casa de espetáculos no Largo da Aclamação; e de Roma vem então uma "Discrizione e Spiegazione del Progetto d'un Grande Teatro da Erigersi a Rio de Janeiro", a qual, admiravelmente impressa, terminava chamando atenção para um pormenor verdadeiramente faustoso: «l'effeto degli specchi, i quali multiplicano le persone, i lumi, i colori e tutti gli oggetti infine, ne risultasse uma vista gaia, simpatica e festosa, quale si conveniva ad un tempio della Musica e della Danza».

Nessa atmosfera nasceu a comédia de Martins Pena. A sua condição de moço burguês e a sua pouca idade afastaram-no de dois perigos: o de ser mais um estrangeiro a fazer teatro em terras do Brasil, e de ser um retratador de costumes palacianos. Chega mesmo a pasmar, lendo-se as peripécias ingênuas das comédias de Pena, como tenha imitado tão pouco, e como tenha sido tão certo na caricatura dos tipos que o cercavam! É certo que andou próximo, muito próximo da farça portuguesa, e o seu teatro, artisticamente falando, não passe de uma "marivaudage" plebéia. Os traços essenciais d'ele estão focalizados na crítica, a de um Silvio Romero, quase sempre com um tom laudatório de erudito provinciano: "essa espontaneidade, essa facilidade quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento"; a de José Verissimo, bem mais crítica: "A sua graça, pois a tem em quantidade, é já resultante aqui da chalaça portuguesa com a capadoçagem mestiça, a graça brasileira, sem sombra da finura do espírito francês ou do humor britânico". A de Lafalette Silva, tão superficial, e a de Sussekind de Mendonça, a que Agripino Grieco amputou a plumagem mais fantasista.

O que de pior, entretanto, se pode dizer d'ele é que cometeu o trágico pecado dos melhores talentos nacionais: morreu cedo. Morreu antes de deixar de ser apenas o primeiro comediógrafo brasileiro para ser um dos maiores comediógrafos brasileiros. Com Antônio José, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Manuel Antônio de Almeida, Casemiro de Abreu, Fagundes Varela, constituiu mais um desses casos de promessa que são grande parte das nossas artes. Com isto, talvez se tenha livrado de dois males que costumam atingir aos sobreviventes: tornar-se burro e tornar-se safado. Mas, também, com isto, ficou em sua obra um tom de ingenuidade quase impúbere, que n'ele foi inexperiência da vida aliada ao conhecimento de teatro e à capacidade de observação. Para a sua arte faltou a técnica de ter vivido. E assim as suas comédias, as que hoje se conhecem através da edição Garnier, do último boletim da SBAT e da cópia d'Os Meirinhos» feita pelo S. N. T., são anedotas trabalhadas com agudeza de truques teatrais. Elas se povoam apenas de títeres mais ou menos elementares, espertalhões furtadores de esmolas, casamenteiros de conveniência, intrigantes de namoros, caçadores e farejadores de dotes, a corrupção do pequeno funcionalismo, coisas de casamentos de meninas, de brigas, de diz-que-disses, de dinheiro miúdo.

E no entanto, não lhe faltava um equipamento mínimo para ter sido qualitativamente maior, se não tivesse morrido tão cedo. Falava algumas línguas, era um leitor atento, estudou música, cursou arquitetura com Grandjean de Montigny e tinha um talento literário inato e uma espantosa intuição teatral. Em dez anos alcançou o sucesso que pôde; em um ano chegou a escrever oito comédias e dois dramas. E, como se isto não bastasse, recebeu uma prova de mérito digna de considerar-se: como todo criador que se preza, teve uma obra recusada pela censura. Sentiu, como artista brasileiro, a asfixia do cotidiano, e queixou-se dela numa

fala d' "O Noviço": "Este nasceu para poeta ou escritor, com uma imaginação fogosa e independente, capaz de grandes coisas, mas não pôde seguir a sua inclinação, porque poetas e escritores morrem de miséria no Brasil... e assim obriga a necessidade a ser o mais somenos amanuense em uma repartição pública, e a copiar cinco horas por dia os mais soníferos papéis... que acontece?... em breve matam-lhe a inteligência e fazem do homem pensante máquina estúpida..."

Somente em poucas passagens de sua obra é possível descobrir a observação geral ou o paradoxo que não pertencem ao seu gênero de comédia de costumes. Uma é n' "O Judas em sábado de Aleluia", em que se encontra súbitamente uma frase de sumário de opinião: "Os ofícios sem nome são os mais lucrativos", em que o efeito de sátira é maior do que o acúmulo de quid-pro-quos que fazem as suas comédias. Em geral o fio do enredo é tenuíssimo, e bastaria uma simples explicação às personagens para que a comédia tivesse deixado de existir. Assim, é, por exemplo, n' «Os Irmãos das Almas», em que toda a situação de Luíza provém de ignorar o que seja um Pedreiro Livre, imaginando que o seu pretendente encontrava o diabo à meia-noite nas encruzilhadas. Feita a revelação, a peça murcharia e não haveria intriga. É bem verdade que, em muitas e muitas peças de maior profundidade o mesmo acontece, a ponto de Jean Cocteau colocar na boca de uma de suas figuras, a atriz de "Les Monstres Sacrés", esta observação que destruiria toda a intriga das personagens: "S'ils se parlaient...". Assim ocorre em Martins Pena: sempre e sempre "se eles se falassem" tudo estaria resolvido antes que houvesse conflito teatral.

Numa outra passagem d' "O Dileitante", êle chega ao paradoxo, à generalização personalíssima, a um modo pessoal de compreender um aspecto da vida e explorá-lo num dêsses exageros que fazem a boa sátira, isto é, levar uma idéia inicialmente lógica, ou for-

malmente lógica, até o ponto em que ela perca todo o sentido de realidade. E' quando o maníaco de música explica uma teoria: "Aquele que não gosta de música nasceu com a alma mal conformada! E' um perverso!... capaz dos maiores crimes... Antropófago! Estou bem persuadido que Robespierre, Pedro espanhol, o Braço Vermelho e o Mestre escola não gostavam de música... Houvessem mestres de música vocal e instrumental, eu estou, que os crimes desapareciam da face da terra. As funções do júri seriam mais suaves e humanas. Do seu seio não sairiam condenações de galés perpétuas e morte; seriam suas sentenças formuladas: condeno o seu fulano por crime de roubo a dois anos de fagote — ou condeno a sicrano por crime de homicídio com circunstâncias agravantes a quatro anos de rabeça e canto vocal. E então o júri dirigir-se-ia por um código musical... pode estar certo que um código musical o júri faria mais serviços do que faz com o código criminal! Ao menos ia tudo de cantarola, e ria-se a gente... E' impossível que assim os maiores crimes não se emendassem... O assassino, armado de aguda e açacalada espada, frenético, delirante, sedento de sangue humano, com a dextra alçada... e com a sinistra apoderando-se da vítima... que trêmula e oprimida implora compaixão! e que nada no mundo antigo e moderno seria capaz de libertar sua vítima e sustentar o seu criminoso braço; se ouvisse a suave melodia — deixaria cair a espada — e prostado de joelhos — lhe pediria perdão". Só aqui neste trecho, êle vislumbrou a utopia satírica, e chegou, pelo absurdo, a uma generosidade de coração.

N' "Os Meirinhos", peça até hoje inédita, cujo conhecimento devo a uma cópia fornecida pelo Serviço Nacional de Teatro, arrisca um aforismo que está longe dos seus hábitos de generalizar: "Regra geral: toda vez que uma maroteira render mais de que o cumprimento de um dever, haverá no mundo maior número de velhacos de que de homens de bem". Mas são escassos

esses instantes de filosofia fora dos tipos humanos. Apesar de sua raridade, provou entretanto ser capaz de engendrar alguns farrapos, que talvez não fôsem maiores por falta de um ângulo filosófico graças ao qual poderia bem melhor explorar esse ceticismo ao mesmo tempo pessimista e bem-humorado que compõe a veia de todo comediógrafo... essa incapacidade de crer totalmente no melhoramento da vida, e ao mesmo tempo a bondade para fustigá-la. O que lhe sobrava era o desejo de rir contra e fazer rir contra — isto que faz com que os humoristas não sejam nunca homens de ação revolucionária, mas sempre homens que se bastam na vingança com uma simples frase, uma simples caricatura com que achincalham os preconceitos que os afligem. Como todo humorista, ficou fora do acotovelamento político: não disputou, não lutou. Divertiu-se com as ambições, riu na cara do seu tempo, sem procurar consertá-la, satisfazendo-se com o insulto que era o seu próprio riso, e mais, gozando o prazer sádico de fazer os outros rirem dos demais e de si mesmos.

A falta de um ângulo pessoal para encarar a vida deu a Martins Pena a comicidade gratuita com que deliciou as platéias do São Pedro de Alcântara, e as que ainda hoje podem amá-lo pelo que êle tem de despreocupado e comunicativo. Os fechos de suas peças fogem de Molière ou de La Fontaine, nisto de não serem a moral da história num sentido personalíssimo do autor, mas apenas quando muito um refrão popular. O seu ferrete de ridículo não teve destino, e assim tôdas as suas personagens, se não são a figura de um vício, não o são também a da virtude. São caracteres pequeninos, cujas maldades servem para compor situações ou sair delas. Faltou a Martins Pena aquilo que só o conhecimento da intimidade humana pode dar: a faculdade de tomar um partido. Receio que êle tenha amado pouco a juventude, e por isso a estampe tão esperadamente perversa nos truques para al-

cançar objetivos de amor ou de dinheiro. Molière acreditou nos moços: para êle os velhos é que eram ridículos, e nos velhos resumia os preconceitos, as vaidades, a incompreensão do tempo, o egoismo de viver, tudo enfim que expressava a velhice moral. Como resultado, nunca se poderá assegurar do nosso Martins Pena o que La Harpe disse do criador da comédia francesa: "Ses comédies, bien lues, pourraient suppléer à l'expérience". O que é o bastante para invalidar o julgamento cívico, brasileiroíssimo, verde-amarelíssimo de João Caetano nas "Lições Dramáticas", onde diz que "Martins Pena é o Molière brasileiro". Para tanto êle não teve a capacidade de criar símbolos.

Com limitações que eram suas e de seu tempo, a sua obra foi feita para provocar o riso, e foi popularmente risonha. Mas não lhe veio força e experiência para a criação de um tipo, o que já seria empresa maior do que a do teatro que se propôs. Êle viu a ignorância e os ignorantes, viu os ambiciosos de pequenas ambições, viu os amorosos de pequenos amores, e copalavra, mas sem o conteúdo denso da piou-os do natural, fiéis no gesto e na natureza humana. Por um lado, isto lhe há de ter sido consolador, porque não descobriu esta coisa tremenda que o alto teatro ensina, e que é justamente o irrevogável da natureza humana, aquilo que não se pode abolir de sua grandeza e de seus crimes, o que faz ao mesmo tempo as grandes obras trágicas e cômicas — e nos dá a certeza de que o teatro nos *mostra*, mas não nos *corrige*. Se assim fôsse, o Harpagão grego, à força de existir e ser Molière, já nos teria deixado menos avaros. Encontram-se algumas dezenas de Anfiriões, até o de Giraudoux, e não se corrigiu a concupiscência dos deuses, nem a dos homens; o tema do Burlador e do Convidado de Pedra vem desde antes de Molina, do fabulário anônimo, e inspira Molière, Zorrilla, Bernard Shaw, o nosso Paulo Gonçalves e recentemente a belga Suzanne Lilar, mas os sedutores de mu-

lheres continuam como no tempo dos heróis civilizadores. A "Lisistrata" de Aristófanes e a de Maurice Donnay poderiam ter extinguido as guerras. Dryden leu os entrecos de "Romeu e Julieta" e do "Mouro de Veneza" nas "Cem Novelas" de Cintio, e os de Beaumont e Fletcher em histórias espanholas — para depois assegurar, como superioridade de seu querido Ben Jonson sobre Shakespeare que as suas intrigas são dêle mesmo. E realmente são, como as de Martins Pena, porque não pertencem mais que aos costumes, às situações puramente anedóticas, independentes de fixação de caracteres, daquilo que faz que uma peça clássica possa ter quase sempre o nome do defeito moral de seu personagem: O Aparento, O Burlador, O Bobo, O Ciumento, O Hipócrita. O que se vê em Martins Pena é a impossibilidade de uma filosofia; as suas obras prescindem de intenção; as suas personagens morreram quando morreu o clima em que lhes era possível viver. Hoje pertencem à história, e, quando nos fazem rir, rimos menos delas do que de uma certa ingenuidade que as circunda, porque desponta em nós a inconsciente certeza de que não são realidade mais — são história do teatro. Elas apenas nos revelam: "Um dia fostes assim"; mas não afirmam, como o Tartufo, o Don Juan, o Fausto, Édipo ou Othello, na sua imortalidade sinistra: "Sereis eternamente assim".

Se lhes parece que isto diminui o mérito de Martins Pena, eu direi que não. Se êle tivesse escolhido, ou tivesse podido escolher um teatro de análise, capaz de surpreender as almas dos títeres quimicamente puras, teria chegado à desiludida conclusão de Diderot, que é também a de Bergson e a do argentino Marcos Victoria: a de que o "ridendo castigat mores" é um lema gentil, porém nada pedagógico. Quando rimos, não nos corrigimos; quando rimos, somos maus. Quando nos emocionamos, aí sim, tornamo-nos melhores, porque temos medo do destino. Por isso, a tragédia é a repre-

sentação do que nos fere; a comédia é a representação com que ferimos os outros. E assim, emprestamos dignidade à tragédia, e rimos para a comédia — e como a multidão é que sofre mais, prefere o consôlo de rir com a comédia, e deixar a tragédia no seu aspecto aristocrático, para os que podem sofrer na platéia sem que isto lhes aumente os sofrimentos da vida. Talvez eu não esteja certo, não sei. Dir-me-ão que na Grécia a gente do «ágora» amava a tragédia. Só poderei responder, valendo-me de Renan, que os gregos eram um povo de aristocratas e de "connoisseurs".

Martins Pena teve essa virtude de ser popular. Para o estudioso de hoje, tem outras, bem maiores. As suas peças são a verdade cotidiana burguesa do seu tempo, com minúcias de descrição de cenários em algumas, com cuidados na fixação do vestiário, com uma riqueza de linguagem popular que até nos assusta ver depois dêle o palco invadido por escritores bem falantes, mentirosamente bem falantes.

Teve audácias de linguajar brasileiro que foram próprias do nosso romantismo, e também dos pruridos de pátria nova de após a Independência. Há em suas peças um desejo permanente de zombar do estrangeiro e torná-lo retrato do homem que aproou no trópico para fazer fortuna rápida. Assim, também, êle timbra em aproveitar no diálogo as expressões mais brasileiras do tempo, repelindo todo o sabor classicista de linguagem, e adotando maneiras da fala comum do povo. Êle mistura graciosamente o "vós", o "tu" e o brasileiríssimo e até chulo "você". Seus pronomes adinitem o "deixe ela"; os seus interrogativos aceitam o «Então, o que é?», ou «o que receia?». O número de sinônimos brasileiros que encontra para «velhaco» espalha-se em toda a sua obra. A sua fala popular é uma preciosa revelação da gíria — que os escritores "bem" evitariam: lá está "disgra", por desgraça pecuniária; lá está "peixão", sinônimo de dona potável e apetitosa; lá está

“falar francês” por ter dinheiro; o “para cá vens de carrinho”; lá está xilindró, coió, e mais todo um mundo de palavras nossas, tropicalmente vernáculas, delícias para as aventuras de qualquer filólogo. A sua naturalidade de falar, os seus assuntos, me levam a achar que êsse Martins Pena, pequenininho, mirrado, de acesos olhos claros, seria em vida um amigalhão bem nacional, um grandíssimo patusco — para usar a palavra que êle amava. Sabia apreciar belas meninas, os passeios da época, as festas populares, as partidas. Ia observar os meirinhos no jôgo de bilhar, e os encontros furtivos em Paquetá — e sabia louvar (louvado seja êle por isso!), a nossa branquinha autêntica: “Eu... bêbado? Com êste nectar brasileiro?! Isto dá juízo à filosofia do juízo. Ah, que pinga — e viva a pátria! E, ao recomendá-la, dizia: “Dá-lhe um gole da gloriosa...” E como sabia admirar as mulheres: “A moça é assim de uma estatura regular, cintura fina, corpo bem lançado... olhos vivos e expressivos... bôca engraçada... homem, deixe-me acabar o retrato... pé delicado... andar garboso... e um não sei o que de feiticeiro em todos os gestos”.

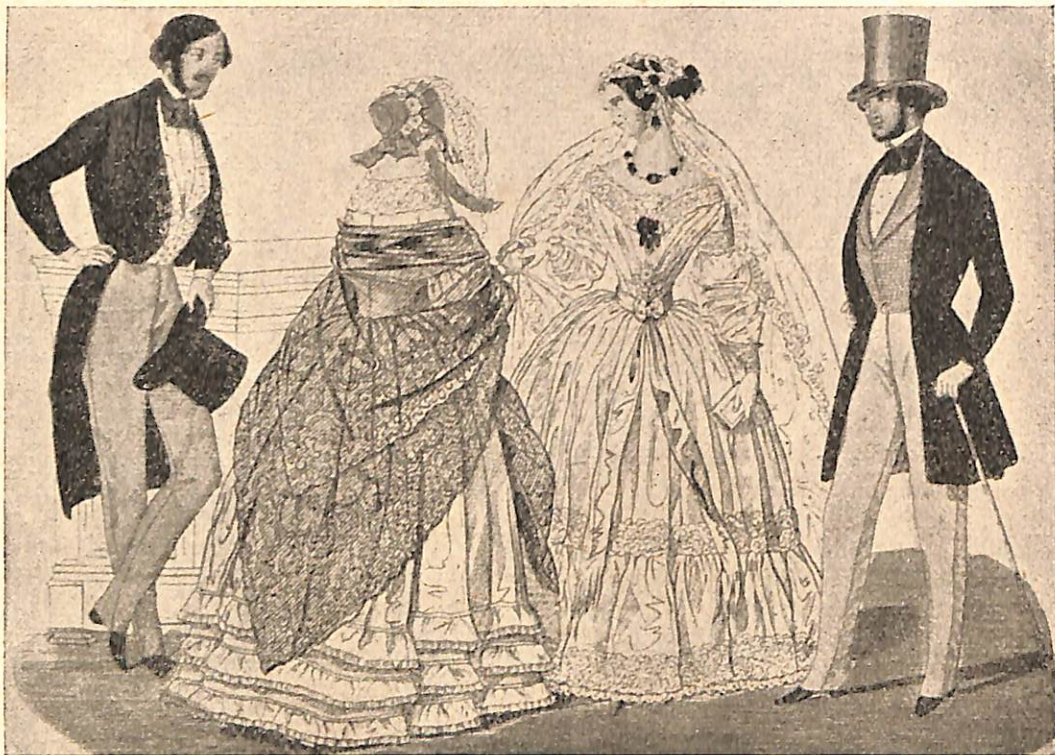
As modas do tempo, as superstições, os hábitos estão ali: uma prêta que vende empadas, a visitação das igrejas no Finados, a coleta de esmolas, a carestia da vida, o tráfico de escravos, as lojas francesas, os armarinhos e os armazéns, o funcionamento da justiça na roça, os quebrantos, mau-olhados, espinhelas caídas, os flatos e a cura de ramo de arruda, o repositório do gôsto das músicas populares, os

meia-caras, as observações que fazem de suas peças legendas dialogadas para as estampas de Debret. O quadro de nossa vida cotidiana, nesta primeira metade do século XIX, está todo êle retratado em três artistas que só nisto são imortais: Jean Baptiste Debret, Manuel Antônio de Almeida e Luís Carlos Martins Pena. No desenho, no romance e no teatro, êles realizaram para nós e que só a arte pode dar: o composto da verdade social. Nenhuma crônica, nenhum estudo de penetração, nenhuma reportagem torna tão presente um trecho da sociedade humana, o seu “Zeitgeist”, quanto a precisão do artista; nenhum compêndio de história, nenhum cronista da época nos expressa a vida do século XIX na França e de seu início na Rússia quanto Balzac e Tolstoi. Entre nós, a literatura nos deu dois moços que o fizeram: o autor d’“O Noviço” e o das “Memórias de um Sargento de Milícias”. Veríssimo quase o sentiu, quando disse que são “os melhores, senão os únicos exemplos de espontaneidade literária que apresenta a literatura brasileira”. Mas não viu que eram alguma coisa mais, que eram dêsses tipos que nos permitem, não *saber* do passado, mas recuperá-lo e revivê-lo na imaginação.

E porque Luís Carlos Martins Pena foi assim, porque fez o nosso primeiro teatro de comédia, e porque sua obra nos restitui o tempo, menos para ouvir-me de que para reverenciar-lhe a memória que o sôpro de um século não apagou, é que estamos aqui, para amá-lo com esta justiça póstuma, êste cruel amor imperfeito, esta desesperante saudade com que se ama os que não morrem.



Um par amoroso de século XIX, segundo Gavarni



Trajes de 1840, segundo «El Guadalhorce» de Málaga.



Menzel, Um casamento da classe média.

O NAMORO E O CASAMENTO A TRAVÉS DA OBRA DE MARTINS PENNA

— Ernani Fornari —

(CONFERÊNCIA REALIZADA EM DEZEMBRO DE 1948,
NO AUDITÓRIO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, PRO-
MOVIDA PELO SERVIÇO NACIONAL DO TEATRO)

NASCIDO NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, no dia 15 de novembro de 1815, Luís Carlos Martins Pena faleceu em Lisboa, a 7 de dezembro de 1848, de tuberculose pulmonar, quando, sentindo-se morrer, se dirigia para o Brasil, procedente de Londres, onde era adido de 1ª classe à Legação Brasileira.

Se nessas poucas palavras, alinhadas em puríssimo estilo de dicionário, temos resumidos os 33 anos de sofrida existência corporal do celebrado teatrólogo fluminense, sobre sua vida mental e intensa atividade intelectual muita coisa mais pode ser dita.

Inicialmente, somos forçados a reconhecer que, a despeito de não ser nada reduzido o número de obras que êle nos legou — quase tantas quantos anos viveu — pelas nove peças que hoje dêle se conhecem, e que consta serem as melhores, sua vasta bagagem teatral possui, força é dizê-lo, mais valor histórico que pròpriamente literário, no sentido que os amantes de escrever bonito dão ao vocábulo *literário*. Alfredo Pujol, aliás, chegou mesmo a dizer que êle não tinha pretensões literárias, e que sua linguagem era descuidada e banal. Silvio Romero, de outra parte, escreveu que êle não era um temperamento filosófico. “Sua visão dos homens e da sociedade — disse — não manifesta preocupações teóricas de pensamento. Nenhuma sombra sobre o eterno problema das coisas vem pousar em sua obra. Não era também um poeta, um lírico; a imaginação nunca desferia

nêle o vôo para as altas regiões das cismas. Era um observador, é inegável; porém a penetração de sua análise nunca foi além da epiderme social». E depois de fixar a mediocridade do autor, afirma não haver êle criado “nenhuma figura saliente, notável, poderosa em bem ou em mal».

Apesar da grande autoridade de ambos, e de haver mesmo certa dose de verdade no que afirmavam, convenhamos que sabiam ser exigentes aqueles mestres da crítica. Exigentes e algo injustos, o que, de resto, não é de estranhar em críticos, notadamente em Silvio Romero, que também deixou escrito que o estilo de Machado de Assis não se faz notado por forte cunho pessoal...

A nosso vêr, as qualidades essenciais de Martins Penna, como comediógrafo, residem justamente em algumas das restrições apontadas.

E justificamos:

Embora autodidata, além de conhecimentos gerais de pintura, escultura e arquitetura, Martins Penna possuía ilustração literária, cultivo musical e saber lingüístico, pois manejava com perfeição os idiomas francês, inglês e italiano.

Ora, senhor de tais bases culturais, apaixonado, como era, pela literatura dramática, a que evidentemente conhecia de maneira substancial e para a qual tinha tão marcada vocação, não lhe teria sido difícil pousar de “cintilante”,

fazer praça de *snob* ou de intelectual *raffiné*, para seus contemporâneos. Bastaria ter-se deixado influenciar pelo teatro estrangeiro, que lera mais do que vira, procurando copiar os modelos existentes e imitar qualquer discursivo autor em voga na França, na Itália, na Inglaterra e no Brasil, através de traduções. Assim já o haviam feito, e faziam ainda, outros festejados escritores, cujos nomes, entretanto, morreram antes do falecimento dos respectivos donos.

Martins Penna, todavia, preferiu ser êle próprio. Teve a inteligência e a coragem de satisfazer-se em ser tão somente o retratista modesto, mas fiel e exato, de seu povo ainda mal saído da puerícia, analfabeto, ignorantão e bom. E com isso sobreviveu. Nunca pretendeu ser um criador de tipos excepcionais e bem pensantes; jamais quis arvorar-se em defensor de teses profundas, ou discutidor de problemas eternos. Porque quis ser mais do que isso, em sua pátria — e o foi! Foi um autor ingênuo e simples, como a gente simples e ingênuo da terra natal, que ainda não sabia pensar e desconhecia coisas excepcionais. Contentou-se em ficar em sua mediania e em ser objetivo, para ser justo e sincero para com seu meio. Como o povo a que servia divertindo e fustigando, foi ruidoso e chalacente, cheio de gargalhadas espontâneas que ignoram preceitos de bom-tom, sem artificios escolásticos, contraditóriamente sadio — em seus trocadilhos picarescos, cândido — em suas pilhérias picantes, inocente — em seus "ditos mais ou menos pesados». Fez obra para a quase totalidade dos brasileiros, ou sejam todos aqueles que não haviam cursado as Faculdades de Coimbra, de São Paulo ou de Recife. Não traiu nem caceteou seus patricios, porque não os falsificou, como não falsificou sua arte com tiradas enfáticas, nem imitou ninguém de fóra.

Como pioneiro, não poderia ter sido melhor do que foi.

Talvez êle tivesse compreendido que, para sua arte tornar-se original, supe-

rior a de seus confrades em moda, deveria orientá-la, paradoxalmente, para ângulos e aspectos que, por vulgares e rasteiros, sempre haviam merecido o desprezo da literatura pretensiosa e postiça de então; que suas personagens, seu estilo e sua linguagem teriam, forçosamente, de fazer-se singelos, pobres e chãos, como o estilo de vida, a mentalidade dos tipos e a singeleza do ambiente retratados. E "isso" era coisa realmente nova, verdadeiramente revolucionária em teatro, no Brasil.

Há uma frase, no *Provérbio* em um ato *Quem casa quer casa*, que, separada do texto, exemplifica bem o pensamento do autor acerca da originalidade: "O homem de verdadeiro talento não deve ser imitador; a imitação mata a originalidade, e nessa é que está a transcendência e a especialidade do indivíduo."

Embora, na peça, a sentença traga intenções puramente caricaturais, pois é dita para justificar a mania de originalidade de certo rabequista que, procurando ser diferente dos demais rabequistas, tocava rabeça não friccionando o arco no instrumento, mas esfregando o instrumento no arco, embora isso, a sentença aplica-se perfeitamente ao comediógrafo. Martins Penna, com seus novos processos dramáticos, não estaria, para os autores de seu tempo, como Eduardo, o rabequista, para seus espantados ouvintes?

Além do mais, um teatrólogo de primeira grandeza não se improvisa, não brota por acaso, ou dádiva divina, de entre palmeiras onde canta o sabiá. O surgimento de espíritos como o de Shakespeare, Molière, Lope de Vega, Goldoni, Goethe ou Ibsen, exigem preparações prévias na alma coletiva. São resultantes de elaboração lenta da experiência e da cultura de um povo, produtos de uma tradição de sensibilidade e de pensamento amadurecido. Para que êsses aparecessem, foi preciso que outros tantos Martins Penna lhes abrissem o caminho, em seus países. Exigir, dentro de seu tempo, um Martins Penna já nascido ponto-alto, já nasci-

do Joracy Camargo, por exemplo, é tão ilógico como querermos possuir, em nossa época, um Shakespeare nacional.

Talvez seja a literatura teatral a única atividade criadora em que não é possível o carro adiante dos bois. O conselheiro Acácio diria que "teatro é coisa assás difícil". E o conselheiro Acácio sempre tem razão. Teatro não é romance, não é poesia, não é música, não é pintura, não é coreografia, não é arquitetura nem filosofia — é tudo isso junto, e mais alguma coisa. É muito difícil mesmo! Impossível alcançá-lo e dominá-lo integralmente — sem tempo, sem educação e sem um Martins Penna, pelo menos, discreto mas desbravador. E recém agora começa a processar-se, no espírito e na alma de nosso povo, a química obscura que há de formar aquele precipitado milagroso que aduba os canteiros dos jardins de Academus, para a germinação dos gênios.

* * *

Não obstante tôdas as falhas e imperfeições de sua obra, a despeito de seu processo rudimentar de armar o efeito com lances incoerentes, quiproquós despropositados e situações absurdas, como tinha graça — talvez por isso mesmo — êsse jocoso demônio! Graça a valer! Comicidade às carraças, capaz, por vezes, de fazer rir até mesmo a profissionais da comicidade. Ninguém, como êle, reproduz tão bem e pinta tão colorida e pitorescamente sua gente e seu tempo, aos quais, diga-se de passagem, não deixava de aplicar, de quando em quando, largas pinceladas de vermelhão e prêto, que eram como lambadas de deixar marca no couro. O quadro que nos apresenta de seu meio é, efetivamente, como disse o seu maior crítico, "de uma espontaneidade de pasmarr". Mais do que isso: todo o seu teatro equivale a uma crônica completa do Brasil social e doméstico de antanho. O próprio Silvío Romero acabou tendo de confessar que, se se perdessem tôdas as leis, escritos e memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos do século

XIX, e nos ficassem somente as comédias de Martins Penna, era possível reconstruir com elas a fisionomia moral de tôda essa época.

E, realmente, é aí que êle é grande. É aí que êle se agiganta, sobressaindo a todos os demais autores indígenas do passado, pois foi o primeiro escritor brasileiro a fazer personagens brasileiras, falar brasileiros, e agir à moda de sua terra. Essa corajosa *novidade* salvou seu nome e sua obra de irremediável esquecimento, situando-o, na história de nosso teatro, como verdadeiro criador do teatro de observação e de tipos nacionais. E isso, numa época em que predominavam os dramalhões de capa e espada, de feição ou imitação francesa e lusa, e as comédias refletiam outras esferas e outros povos de psicologia complicada e costumes esquisitos, era demasiada ousadia, por estranhas que as peças importadas parecessem à nossa acanhada compreensão artística, por mal que elas soubessem à simpleza do paladar dramático de nossos avós.

Mas já que falamos nisso, que assuntos sabiam melhor ao tal paladar de então?

Nos dramas, aqueles em que entravam amores impossíveis e amantes sofrendores ou platônicos; nas comédias, namoros acidentados e namorados sem sorte.

Ora, falar sôbre um autor como Martins Penna, que viveu e espelhou um passado tão saboroso e tranquilo, estudar o aspecto mais freqüente e característico de sua obra, é não poder fugir à frivolidade dêsses temas, já que foram os *namoros* e os *namorados* os materiais predominantes de que êle se serviu.

Com efeito, era nas situações ridículas, que o assunto *nomôro* então oferecia, que o gaiato comediógrafo encontrava os motivos mais burlescos e, também, os mais cáusticos de teatralização, segundo a noção que seu século tinha do *cáustico* e do *burlesco*. Pelo



O namôro do seculo passado, segundo Beaumont

menos é assim na maioria das peças publicadas. O namôro, e não o "amor" em si, foi o *bordão*, como se diz em gíria teatral, que êle mais se comprazeu de tanger. Era dêle que sua veia desabusada arrancava os mais ricos elementos de criação bufa para suas personagens e cenas, que se hoje, por vezes, algumas nos parecem inofensivas, sensaboronas mesmo, eram tidas, no seu tempo, como impagáveis e até irreverentes, pois não é novidade que o sentido cômico das coisas e dos seres transforma-se sensivelmente de geração para geração.

Dissemos do *namôro* e não do *amor*, porque êste é sempre um drama. Uma vez sômente do espírito; outras, sômente da carne, e, quase sempre, dos dois em colaboração, conforme a idade, o temperamento e a imaginação do paciente. Mesmo no amor mais descabido e grotesco, como, por exemplo, no de um trôpego ancião por uma ágil adolescente, há sempre alguma coisa de sério e de doloroso que nos impõe respeito, e que, se nos arrebatava uma risada, nos surripia também um estremecimento ou uma lágrima — manifestações essas que, no fundo, nada mais são que homenagens de nossa alma, agitada por amores de níveis iguais, à pobre criatura que passa pelo mau bocado de amar em tão precárias condições físicas.

Ora, êsse estremecimento e essa lágrima não convinham em absoluto aos efeitos chistosos do nosso comediôgrafo, que neles exergava dois *desmancha prazer* por excelência. Ao passo que no namôro, não! Pelo que se sabe, no namôro do século XIX tudo era engraçado, movimentado, contraditório.

Mas, perguntamos agora: seria unicamente por isso que Martins Penna o preferia a outros assuntos? Não existiria nessa sua predileção pelas complicações namorísticas, como diria Camilo, um sentido mais profundo, uma intenção de estudo esclarecedor, de crítica arejante, e mesmo de doutrinação libertária, em que pesem a afirmação de Pujol de que Martins Penna não era um moralista nem um doutrinador, e

a inicial de que êle não possuía temperamento filosófico?

Parece-nos que havia. E é neste ponto que, contrariando a opinião de eminentemente ensaista, que negou haver sido Martins Penna um satírico, encontramos precisamente o satírico. Está claro que não um satírico da força e à maneira de um Mathurin Regnier, de um Aretino ou de um Rabelais. Estes atacavam os vícios, os erros e os ridículos de seu tempo — para rirem-se dêles. Martins Penna, em vez disso, brincalhão ingênuo forrado de moralista que não quer parecer moralista, caricaturava o que já era caricatural, para que os espectadores rissem dos próprios costumes irrisórios e, postos em brio, procurassem corrigi-los. Doutrinava menos com palavras do que com "situações". Doutrinava, fazendo rir — o que não dá lá grandes resultados. Os outros castigavam rindo, apenas — o que é sempre mais eficaz. Porque uma coisa é alguém fazer-nos rir de nós mesmos; outra é alguém rir de nós. Emenda-se a mão mais ligeiro. Deparamos, no entanto, em todos eles, fraternizando-os, o mesmo sentido crítico e idêntico intento reformador, superiormente tácitos nos primeiros; elementarmente declarados em Martins Penna. Nosso comediôgrafo, pois, satirizava. A seu modo, é verdade, mas satirizava.

Perguntar-se-á, porém, que buscava Penna corrigir com suas sátiras, que, nem por serem, às vezes, um tanto quanto infantís, não deixavam de ferir, como pedradas de molecote de rua?

Ora, que pergunta! É sabido — e é o normal — que ninguém se casa sem namôro prévio. Casar? Ah! aqui está o ponto nevrálgico da questão, como se diz em artigo de fundo. Casar era a grande preocupação e o permanente cálculo da época. Se a caça ao marido ainda é em nossos dias um quebra-cabeça complicadíssimo, já que os homens se fazem, dia a dia, mais arredios e difíceis, naqueles recuados tempos patriarcais representava um problema angustiante e assustador, tanto para iaiás casadoiras quanto para os ioiôs casamenteiros.

A sociedade de então, cujos membros desfrutavam de existência pacata, sóbria, pouco complexa, e cujos maiores problemas não passavam, geralmente, dos de ordem político-partidária, vivia paradoxalmente, ou talvez por isso mesmo, apertada num cubo estreito de praxes tacanhas, amarrada a prejuízos e convenções estapafúrdias, amordaçada por intolerâncias e fórmulas inflexíveis. E assistia-se então a essa coisa extravagante: num meio em que o casamento constituía a mais generalizada, recomendada e ansiada das aspirações, eram incríveis, de tão numerosas e estúpidas, as dificuldades de toda ordem que se antepunham a sua realização.

A vida das mulheres solteiras, verdadeiras emparedadas vivas, chegava a ser dramática. Além de terem de resguardar-se da infamante pecha de «namoradeiras», pecha que viria incompatibilizá-las para o uso do que se chamava, poeticamente, «virginal capela» — ou seja a investidura matrimonial — tinham ainda de lutar contra o *é proibido ser vista* das malfadadas rótulas, contra as regras coercitivas da família e da sociedade, contra a vigilância alertíssima dos negrinhos linguarudos, e contra, sobretudo, a casmurrice malencarada dos barbaçudos papás. Estes, senhores de baração e cutelo, não permitiam que as filhas tivessem o topete de “gostar” de alguém sem que eles, antes, tivessem provado e aprovado tal gostosura. Era um regime parecido com o das casernas, onde o oficial de dia só permite a distribuição do rancho à tropa depois de havê-lo saboreado convenientemente. Havia pais que chegavam ao cúmulo de não consentir que as filhas aprendessem a lêr, a fim de que ficassem impossibilitadas de escrever aos namorados.

Dêsse despotismo doméstico dão bem idéias as duas falas seguintes:

Na peça *A Família e a Festa da Roça*, Domingos João queria impôr marido feio, sujo e desajeitado a sua filha. Esta, porém, que havia voltado de uma viagem a S. João de Itaboraí “cheia de

flatos e me deixes», como dizia o pai, já ousava não querer marido encomendado. Mas quando a espôsa chama a atenção do velho para o aspecto físico do rapaz, aquele vocifera: “Feio ou não feio, tem um sítio com seis escravos! Nesta casa, graças a Deus, sou eu senhor, entende a senhora? Irra! ninguém me dá leis: aqui sou o senhor absoluto!”

Na comédia *O Diletante*, dona Generosa, diante da declaração da filha, que, por namorar a outro, se recusa a atar namôro com um *papa-formigãs*, candidato do pai, interroga, cheia de assombro: “Pois amas tu sem o meu consentimento?”

Era uma batalha surda e enternecida contra tudo e contra todos, para a conquista do homem, pois as pobres sinhazinhas estremeciam de horror só à idéia de poderem ficar para o que ainda hoje se chama «tranca do inferno».

Para piorar ainda mais essa situação hostil à aproximação dos sexos opostos, mas sempre a postos, mocinha direita não conversava com mancebos. Êsses, geralmente, só penetravam a casa da donzela de que gostavam, quando eram seus primos (E a literatura brasileira explorou até ao esgotamento êsses amores entre primos.), quando eram amigos da família, quando candidatos dos pais, ou... quando envergavam uma opa de Irmão das Almas!

Ah, os Irmãos das Almas! — a grande praga do Brasil-Império! Havia Irmãos das Almas de tôdas as categorias e matizes. Cada côr de opa representava uma entidade divina a explorar: a vermelha — o Espírito Santo; a branca, comumente usada pelos pretos — a Nossa Senhora do Rosário; a verde — o Santíssimo Sacramento; a roxa — o Senhor dos Passos. E assim por diante.

Se cingir uma dessas opas foi, durante lustros, o herético expediente utilizado por muito falso devoto para prover às próprias necessidades, foi também — Deus os perdõe! — o estratagema empregado por muitos namorados audaciosos para falarem às bem-amadas. É que sômente a opa, salvo-conduto *sui-*

generis, lhes concedia a entrada nas sombrias mansões, onde iam pedir esmolas para as almas sofredoras, entre as quais, é evidente, estava incluída a sua.

Na peça *Os Irmãos das Almas*, diz Martins Penna, pela bôca de Tibúrcio, um dêsses namorados, à sua doce Luiza, depondo a bacia das esmolas sôbre a mesa: "Há oito dias que não te vejo, Luiza. Tenho tanto que te dizer! Oito dias e oito noites levei a passar pela tua porta — e tu não me aparecias. Até que tomei a resolução de vestir esta opa para poder entrar aqui sem causar desconfiança..."

Mas observariam tôdas as moças êsses rígidos princípios de recato e austeridade? Não existiriam entre elas algumas que arriscassem um ôlho, e até mesmo a cabeça tôda, fora das rótulas tirânicas? Sempre obedeceriam elas tôdas, passivamente, às imposições paternas?

Veremos como, em legítima defesa matrimonial, agiam as deliciosas brasileiras do tempo do Império.

Em *A Família e a Festa da Roça*, por exemplo, temos o ultra cândido expediente usado por dois namorados para vencerem as imposições de um pai atrabiliário. Domingos João, vendo que a filha Quitéria atingira a puberdade, pensa em casá-la com o soldado Antônio do Pau d'Alho. Não consulta a filha, está visto. Limita-se a comunicar à espôsa que vai executar tal projeto. A mulher conforma-se, depois de tímida observação sobre a feiura do soldado, observação que, como já vimos, o marido interrompe, a gritar que quem manda ali dentro é êle, e que um pai não deve dar confiança à filha. Mulher não tem direito de opinião. E os filhos ainda menos. Sômente êle faz e desfaz, bolas!

E nessas poucas palavras, Martins Penna desenha o quadro todo da família brasileira daquele tempo.

Assim, quando Quitéria lhe pergunta, muito espantada: "Pois então meu pai me quer casar?", êle lhe retruca: "E que lhe importa isso?" Entra a mãe a acalmar o pai e a consolar a filha.

Diz ao marido: "Está bom, não precisa zangar-se tanto! — E à filha: — Sim, minha filha, teu pai te quer casar com o Antônio do Pau d'Alho, que está destacado na Côrte. Enfim, quando êle vier, trataremos disso com mais vagar."

Quantas psicologias se definem nessas poucas falas! O extremado autoritarismo paterno, a subordinação da espôsa, e a ternura da mãe a confortar a filha, na esperança de que um incidente imprevisto a liberte do sacrificio.

Se a mulher, entretanto, desde o dia em que Eva, graças ao diabo, deu manhosa celebridade às maçãs, sempre soube, graças a Deus, forrar-se dos cativeiros por meio da astúcia, as mulhieres de Martins Penna não têm meias medidas: Quitéria tem outro noivo em vista, um certo Juca, estudante de medicina. Quando êste chega da Côrte, em gôzo de férias, a mãe arranja um meio de deixar a filha a sós com o rapaz. Juca indaga-lhe então se teve saudades dêle. Ela, envergonhada e suspirosa, replica-lhe que teve muitas e esperava-o com alegria, porém, naquele dia, já não tinha prazer. Estranheza de Juca. Que haveria por ali? Quitéria, chorando, conta-lhe que o pai quer casá-la com Pau d'Alho. Com Pau d'Alho, aquele urso?! Oh! isso nunca! E, imediatamente, forja a mais inverossímel das farsas: Quando Pau d'Alho aparecer, deve Quitéria fingir-se doente, desmaiar, espernear, fazer, enfim, tudo que "uma mulher é capaz de fazer quando quer". Hão de chamá-lo para vê-la, pois não há médico no lugar, e êle arranjará as coisas.

Chega Pau d'Alho, e a menina desmaia fragorosamente, dentro do mais perfeito *exagêro*. Juca é chamado e logo diagnostica:

— Sinhá Quitéria têm uma inflamação do carbonato de potassa!

Ninguém sabe o que isso seja. O futuro esculápio, entretanto, afirma que é uma moléstia perigosíssima e muito contagiosa para quem casar-se com ela... se não fôr médico, bem entendido. Pau d'Alho, vendo-a contorcer-se tôda, toma-se de susto.

— Se ela não tiver sempre quem trate dela, morrerá! — sentencia o estudante.

Nessa altura, Quitéria redobra as contorções e esperneamentos.

— Agora, é outra doença! — exclama Juca.

— Que é? — indaga o pai, amedrontado.

E Juca, cnicamente, informa:

— É um eclipse!

O soldado, já agora apavorado, resolve arrepiar carreira. Se se casar com Quitéria apanhará fatalmente uma inflamação do carbonato de potassa e, ainda por cima, um eclipse. E, com voz trêmula, diz:

— Não desejo mais casar com uma mulher que sofre de eclipses!

A mãe de Quitéria entra então com seu jôgo e insinua:

— O senhor licenciado bem podia...

Aí, Juca, heróico, apresenta-se em holocáusto:

— Conhecendo as boas qualidades de sua filha, e estimando muita a sua família, me ofereço...

O pai aceita o oferecimento e vão todos ao vigário comunicar o desfecho.

* * *

Vejamos agora como procediam as diletantes do namôro.

Mas como? Pois então havia tais diletantes numa época em que as donzelas viviam encerradas em casa, e só através das rótulas ou das frestas da janela viam os que passavam pela rua?

Parece que havia. E muitas! É, pelo menos, o que, em *O Judas em Sábado de Aleluia*, garante Maricota à sisuda mana Chiquinha, que a censura por ser demasiado namoradeira:

“CHIQUNHA — Mas dize-me, Maricota: que esperas tu com tôdas

essas loucuras? Não vês que te podes desacreditar?

MARICOTA — Desacreditar-me por namorar? E não namoram tôdas as moças? A diferença está em que umas são mais espertas do que outras. As estouvadas, como tu dizes que eu sou, namoram francamente, enquanto que as sonsas vão pela calada. Tu mesma, com êsse ar de santinha — Anda, faz-te vermelha! — talvez namores, e muito; e se eu não posso assegurar é porque tu não és sincera como eu sou. Desengana-te; não há moço que não namore. A dissimulação de muitas é que faz duvidar de suas estrepolias. Apontas-me, por ventura, uma só que não tenha hora escolhida para cniegar à janela, ou não atormente ao pai ou à mãe para ir a êste ou àquele baile, a esta ou àquela festa? E pensas tu que isso é feito indiferentemente ou por acaso? Enganas-te, minha cara. Tudo é namôro, e muito namôro. Os pais, as mães e as simplórias como tu é que nada veem e de nada desconfiam. Quantas conheço eu, que, no meio dos parentes e amigas, cercadas de olhos vigilantes, namoram tão sùtilmente que não se pressente! Para quem sabe namorar, tudo é instrumento — uma criança que se tem no colo e se beija; um papágaio com o qual se fala à janela; um mico que brinca sôbre o nosso ombro; um lenço que se volteia na mão; uma flôr que se desfolha — tudo, enfim! E até quantas vezes o namorado desprezado serve de instrumento para se namorar a outrem! Pobres tolos, que levam a culpa e vivem logrados, em proveito alheio! Se te quisesse eu explicar e patentear os ardís e espertezas de certas meninas que passam por sérias, e que são refinadíssimas velhacas, não acabaria hoje. Vive na certeza, minha irmã, que as moças se dividem em duas classes — as sonsas e as sinceras, mas que tôdas elas namoram.

CHIQUNHA — Mas tu namoras a muitos!

MARICOTA — Oh! esta é grande! Nisto justamente é que eu acho vantagem... Ora dize-me cá: quem com-

pra muitos bilhetes de loteria, não tem mais probabilidades de tirar a sorte grande do que aquele que só compra um? Não pode, do mesmo modo, nesta loteria do casamento, quem tem muitos amantes ter mais probabilidades de tirar um para marido?"

Como se vê, não eram nada tolas as nossas avós, e seus métodos de pilhar marido não diferiam muito dos atuais, com exclusão, está-se a ver, dos que se serviam de micos e papagaios, que já não são mais aproveitados em tais empresas.

De resto, o próprio Juca, em *A Família* e a *Festa da Roça*, encarrega-se de esclarecer-nos sobre as manhas das virgens do século passado, quando, num solilóquio, dá à platéia as razões por que escolhera Quitéria:

"— Na cidade vi muita moça bonita, porém nenhuma me agradou tanto; e demais, ela ama-me com sinceridade, pois só ama a minha pessoa e não o meu dinheiro. Na cidade!... isso pia mais fino! Há meninórias finas como lâ de cágado! Muitos agrados, carinhos, cartas cheias de ditinhos amorosos e tão eloqüentes que fariam inveja ao maior literato; citações de Mme. de Genlis, Mme. Staël, de Lamartine, porém amor verdadeiro... por um óculo! Principia um pobre rapaz a amar uma moça; e o que faz ela? Indaga se é empregado, quanto tem de ordenado, quanto de herança, e, sendo coisa que faça conta, aí a temos terna, carinhosa, chorosa, flatulenta, enfim, tudo quanto lhe vem à cabeça põe em prática, sòmente para mais nos prender; porém se elas sabem que temos só por fortuna um coração amante e sincero, o quanto basta para viverem duas pessoas honestamente, mas sem luxo, adeus minhas encomendas, leva tudo o diabo! Batem com as janelas na cara, voltam as costas, não respondem quando se lhes fala, e por que tudo isto? Porque o pobre coitado não tem dinheiro bastante para depois de casado levá-las ao baile dos Estrangeiros, do Cateite, ao teatro, às partidas, e cada vez com um vestido novo, porque é feio e

fica mal andar duas vezes com o mesmo vestido! Nada, não me pilham!"

Ora, disso tudo chegamos a uma conclusão pouco tranqüilizadora: o mal não é de hoje.

Como, porém, os namorados infelizes conseguiram sensibilizar uma rapariga? Como se declaravam eles? Que prodígios de sedução empregariam? Que primores de linguagem e poética soma de argumentos sentimentais teria de usar um pobre diabo, para arrebatá-la do seu "mais que tudo" um *sim* à sua alta pressão amorosa?

É o que vamos ver na cena segunda da comédia *O Juiz de Paz da Roça*, na qual Martins Penna nos mostra como José, namorado da previdente Aninha, consegue empolgá-la e decidi-la a conceder-lhe a mão:

José entra, braços estendidos, querendo abraçá-la. Aninha quebra o corpo e fecha a cara:

— Fique quieto... Não gosto desses brinquedos. Eu quero casar-me com o senhor, mas não quero que me abraçe antes de nos casarmos! — Aninha está visivelmente contrariada. — Esta gente quando vai à Corte vem perdida! — José faz uma cara muito chôcha e engole sêco. Aninha, porém, não perde tempo. — Ora diga-me: concluiu a venda do bananal que seu pai lhe deixou?

— Concluí, — diz José, humildemente.

— Se o senhor agora tem dinheiro, por que não me pede a meu pai?

Dinheiro? Mas se êle não possui nem vintém! Aninha espanta-se:

— Nem vintém?! Então que fez do dinheiro?... É assim que me ama? — E põe-se a chorar, pois a diva não compreende, e com muita razão, que possa existir amor sem dinheiro.

José rodeia-a, muito aflito:

— Minha Aninha, não chores. — E sedutor: — Oh! se tu soubesses como é bonita a Corte!... Tenho um projeto que te quero dizer.

Aninha suspende o choro e arrisca um "Qual é?" desconfiado. E José, numa lenga-lenga, em que ora a trata por senhora, ora por você, ora por tu:

— Você sabe que eu agora estou pobre como Jó, e então... tenho pensado em uma coisa. Nós nos casaremos na freguesia, sem que teu pai o saiba; depois partiremos para a Côrte, e lá viveremos.

Aninha sente-se chocada, mas não por causa da proposta, como seria de esperar de uma virgem de 1838:

— Mas como? Sem dinheiro?

— Não te dê isso cuidado, — acode o gajo, solícito. — Assentarei praça nos Permanentes.

Aninha ainda quer reagir:

— E minha mãe?

José não tem papas na língua, e diz francamente:

— Ora, que fique raspando mandioca, que é ofício leve! Vamos para a Côrte, que você verá o que é bom!

Aninha vacila:

— Mas então que é que há lá tão bonito?

José anima-se:

— Eu te digo: há três teatros, e um deles maior que o engenho do capitão-mór.

Assombro de Aninha: «Oh! como é grande!»

José prossegue, cada vez mais animado:

— Representa-se lá tôdas as noites. E há então uma mágica — oh! isto é coisa grande!

Mágica? Aninha está aturdida: Mas que é mágica? E José, explicando que mágica é uma peça com muitos maquinismos, põe em suas palavras toda a sedução de que é capaz:

— Uma árvore vira-se em barçaça; paus viram-se em cobras, e um homem vira-se em macaco.

Aninha solta um grito.

— Em macaco?!... Coitado do homem!

— Bem, mas não é de verdade, — esclarece rapidamente o namorado.

Aninha, nesta altura, já não oculta mais o seu enlêvo:

— Ah! com deve ser bonito!... E tem rabo?

— Tem rabo, tem... E o curro dos cavalinhos? — continua o endiabrado desencaminhador de donzelas. — Isto é que é coisa grande! Há uns cavalos tão bem ensinados que dansam, fazem mesuras, saltam, falam, etc. — Aninha não pode acreditar no que ouve. — E há então um macaco chamado Macaco-major, que é coisa de espantar!

— Há muitos macacos lá?

— Há. E macacas também.

Este esclarecimento parece perturbá-la definitivamente. Aninha já está quase nocaute:

— Ah! que vontade tenho eu de ver tôdas essas coisas!

Urge continuar. José tem de arrebatá-la e decidí-la. E, com voz mais eloqüente e comovida, reata:

— Além disso, há outros muitos divertimentos. Na rua do Ouvidor há um cosmorama; na rua S. Francisco de Paula outro, e no Largo uma casa onde se veem muitos bichos feios, cabritos com duas cabeças, porcos com cinco pernas, etc.

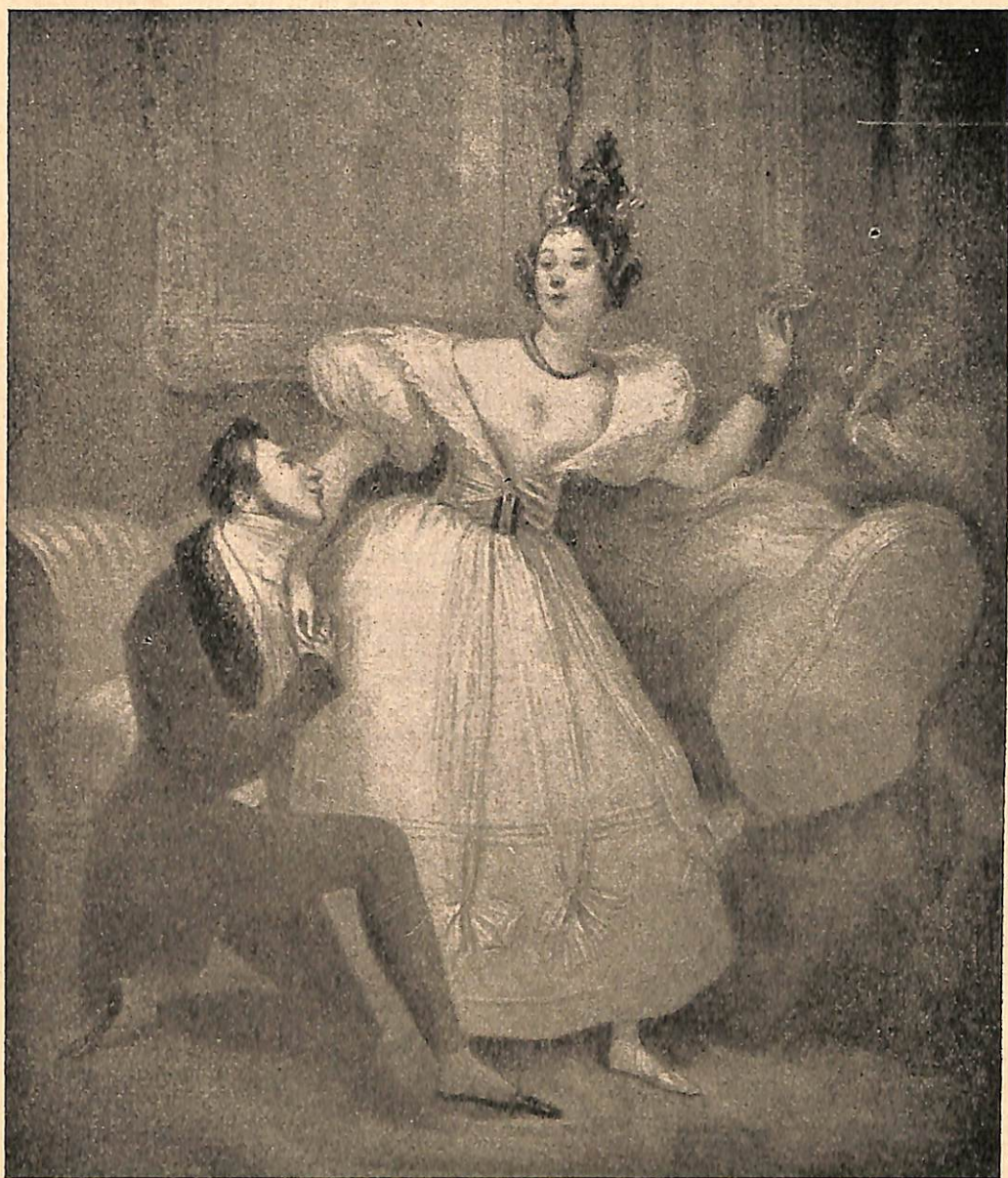
Esta última informação acaba por derrotá-la irremediavelmente. Aninha não resiste mais. O diabólico José parece ter mel na língua. Ela se volta para êle, pensa um pouco e pergunta de chofre:

— Quando é que você pretende casar-se comigo?

E José, ansiosamente:

— O vigário está pronto a qualquer hora.

— Então, — concorda Aninha, — amanhã de manhã!



O amor do século passado — Litografia de Tassaert.

E a coisa fica solucionada ali mesmo, diante de tão deslumbrantes perspectivas para Aninha, que declama para a platéia:

— Como é bonita a Côrte! Lá é que a gente se pode divertir, e não aqui, onde não se ouve senão os sapos e as untanhas cantarem. Teatros, mágicas, cavalos que dansam, cabeças com dois cabritos, macaco-major, quanta coisa! Quero ir para a Côrte!

* * *

Assim acontecia há um século. Nos tempos modernos, porém, será muito diferente?

Não tanto. Quantas mocinhas, ainda hoje, por esses Brasis em fóra, não concordam em somente casar-se com candidatos mais ou menos preteríveis, diante da possibilidade de vida divertida, brilhante e mundana em — minúcia decisiva! — centro maior e mais bonito, como o Rio, por exemplo — promessa formal feita solenemente, ou sinuosa probabilidade de residência apenas insinuada por cavalheiros que teriam sido rejeitados sem tão engenhoso engodo! O Rio de Janeiro, com o encanto de suas praias, a loucura de seus carnavais, a *feerie* de seus casinos, o colorido e a agitação de suas avenidas e jardins, o Corcovado, o Pão de Açúcar e até a cascatinha da Tijuca com seu indefectível fotógrafo, que numera os turistas como o Gabinete de Identificação aos criminosos, não estará para as provincianas de hoje o que era, para as Aninhas de ontem, a Côrte com seus três teatros maiores que o engenho do Capitão-mór, suas mágicas e seus macacos-majores?

Desde que o mundo é mundo, sempre um interesse imediato orientou e moveu as decisões matrimoniais da mulher. E isso é natural e inteligente, pois o interesse de que aqui falamos não é o do dinheiro, coisa comum aos dois sexos, e que, por mesquinho, não entra em nossas cogitações. Referimo-nos ao interesse do novo e do fácil, do agradável e do belo, do útil e do garantido

que todo casamento promete ou sugere às mulheres. É lógico que ninguém cogita de mudar de estado civil senão pensando em melhorar seu padrão de vida. Notadamente as damas, cuja existência de solteira, cheia de restrições e impedimentos, as dotou de um *sensu de conforto* que os homens geralmente não possuem, por isso que a liberdade de que sempre desfrutaram leva-os à segurança de que tudo conseguirão, bastando para isso "desejar" apenas. A própria já citada *Chiquinha*, sempre tão sensata, é da mesma opinião: "Que outro futuro esperam as filhas-famílias — pergunta ela à irmã — senão o casamento? É a nossa senatária, com costumam dizer." Sempre dentro do que é normal, a finalidade da mulher é casar-se; a do homem, amar tão somente. O ideal dela é cumprir essa finalidade por amor, mas não sendo isso possível — vá lá mesmo sem amor; o dele é amar *tout-court*, com ou sem casamento. Salvo os casos de verdadeira vocação matrimonial, o homem só se casa porque a isso se vê coagido pela mulher eleita, que não se entrega senão em troca da cerimônia nupcial. Não há, porém, exemplo de homem equilibrado que, dentro da mesma classe, em condições sociais e econômicas idênticas às da noiva, já tenha se casado sem amor — a não ser, está-se a ver, quando a polícia meteu o bedelho no caso, como força coatora. A mulher, de um modo geral, não compreende amor sem casamento; o homem, casamento sem amor. Ela é uma idealista prática; êle, um idealista utópico. O matrimônio, para a mulher, em última análise, é sempre, ou quase sempre, uma aventura em busca da Ventura; para o homem, ao invés, uma certeza final de Ventura, depois de muitas aventuras. Para a mulher, é a primeira, ao passo que, para o homem, é a suposição de que será a derradeira. Nesse jôgo, o macho, egoistão cansado e confiante de mais em seu poder aquisitivo, atira-se ao matrimônio de olhos fechados; a lê-

DIONYSOS

mea, egoísta ressabiada e ainda incerta de seu valor estimativo, vai cautelosamente e de olhos semi-abertos, pelo menos. Sim, que se trata de trocar um estado, que é cheio de proibições, é verdade, mas que ela já conhece, por outro que promete mundos e fundos, mas que ela desconhece.

Com tudo isso, estaria justificada e até louvada a existência da "namorada". É uma instituição defensiva que visa libertar as solteiras de um estado que seria ideal, se os pais e a sociedade não teimassem em transformá-lo num contínuo "estado de sítio". Por outro lado, é humano que, sendo as mulheres as requestadas, procurem elas, entre os muitos licitantes nesse "quem dá mais?" que é o casamento, aquele que se apresente dando mais e melhor.

Com isso, porém, não concordou o nosso faceto Martins Penna, que, depois de haver feito entusiástico elogio do namôro, acabou revoltando-se contra as namoradeiras. A fôlhas tantas, êle começou a achar que aquilo, afinal de contas, não estava lá muito certo. Não! As namoradeiras estavam precisando de um corretivo exemplar que as emendasse para sempre. E tomando ares de moralista incorruptível, cenho

cerrado, dedo em riste, resolve defender a moral rígida do seu tempo.

Faustino, o namorado preterido de *O Judas em Sábado de Aleluia*, de repente descobre a espôsa que lhe convem na pundonorosa Chiquinha, irmã da estouvada Maricota, que o ludibriara. Nesse instante, Faustino, trágico, sacerdotal, numa cena que o autor pretende tornar patética, toma Maricota pela mão, condú-la para junto de Antônio Domingos, um velho e repelente falsário, e declama:

— "Menina, aqui tem o noivo que lhe destino. É velho, baboso, rabugento e usurário — nada lhe falta para a sua felicidade... É êste o fim de tôdas as namoradeiras: ou se casam com um gebas como êste, ou morrem solteiras!"

E volvendo-se de frente para a platéia, sentenciosamente exclama:

— "Queira Deus que aproveite o exemplo!"

O mesmo, aliás, diríamos nós, se não vivêssemos no tempo de outro império: o império do *flêrte* — coisa que a simplória e escandalizada comicidade do nosso La Bruyère de "cocar e taça-pe nunca poderia imaginar...

Nota: Já agora mais familiarizado com a obra de Martins Penna, neste trabalho retifico algumas opiniões e juízos por mim expendidos, sobre o autor, em estudos anteriores.



O MOLIÈRE BRASILEIRO

Joracy Camargo

QUE SE OBSERVA, no domínio da crítica literária, é que, passando do exame do romance, da novela, do conto ou da poesia, automaticamente, por assim dizer, por dever de ofício, para a larga esfera do teatro, os críticos se perdem no labirinto formado pela absoluta diversidade entre todos os gêneros de literatura e a «poesia imitativa» que Platão quiz combater.

Assim é o caso de Martins Pena em fase da crítica literária. A tendência geral é para a negação pura e simples da existência de uma dramaturgia brasileira, e, portanto, para a benevolência, a generosidade, o tolerante respeito à figura do tuberculoso que morreu há cem anos, quando se repete o conceito hipócrita de João Caetano, ou a opinião sincera de Artur Azevedo, que o consideraram como o «Molière brasileiro». Admitamos a necessidade de guardar as devidas proporções, para não ferir mais a fundo a sensibilidade dos que se envergonham da nossa cultura diante da milenar continuidade cultural dos grandes povos. Mas nem por isso deixemos de tentar um paralelo entre Molière e Martins Pena. O que se nota, desde logo, é que ambos compunham seus trabalhos teatrais despreocupadamente, como autênticos teatrólogos. O genial poeta da França, «mambembeiro», organizador de uma «troupe» por força de uma vocação irresistível, o aprendiz de tapeceiro, filho e neto de tapeceiros, por obra e graça de seus dotes excepcionais, e de seu gênio, tornou-se o renovador do teatro francês, e mesmo de toda a tradição cômica européia, depois da contribuição de grandes dramaturgos, como Corneille e Racine. Ingenuamente, talvez manietado pelas manifestações de cultura dos seus contemporâneos e antecessores, denominou pretenciosamente sua modesta companhia de «O Ilustre Teatro». Nessa primeira fase, Molière não era ele mesmo, não era o dramaturgo instintivo, natural, espontâneo, que, mais tarde, em contáto direto com a dura realidade do teatro, demonstrava o seu gênio criador e conquistava, sem o querer, a imortalidade. «O Ilustre Teatro» fracassou economicamente, e o pobre Poquelin foi metido no xadrez, por dívidas. E como sempre acontece com todos os sonhadores do teatro, ou com os que se deixam levar pelos conselhos inconscientes dos que confundem literatura teatral com arte dramática, o grande João Batista embrenhou-se pelo interior da França, «mambembando» pelas províncias, durante treze anos, em busca do sucesso que lhe haviam negado em Paris. Mas chega o dia ambicionado de uma entrada retumbante na grande capital, onde, infelizmente, haveria de sofrer, mais uma vez, a influência do clima de cultura opressivo, que conduz àquele labirinto de que falei. Em Paris, representando na Sala de Guardas do Louvre, diante do Rei e da Rainha, graças ao apoio de *Monsieur*, o irmão do Rei, uma tragédia de Corneille, «Nicomede», obtem um êxito tão fraco e inexpressivo, que não resistiu ao impulso do seu próprio instinto de genial dramaturgo, e teve um rasgo de audácia. Aproximou-se dos soberanos e pediu-lhes vênia para representar *um dèsses pequenos divertimentos que sua companhia costumava*

representar nas províncias. Concedida a graça, Molière representou a farsa «Le dépit amoureux», estreada dois anos antes em Bezières. O êxito foi enorme, e a partir dessa data os *pequenos divertimentos* passaram a constituir, até hoje e até sempre, os modelos do verdadeiro e único teatro, chamando-se «L'Avare», «Le Misanthrope», «Le Tartuffe»...

Com Martins Pena aconteceu a mesma coisa, *mutatis-mutandis*. Antes dêle, e no seu tempo, pontificavam os grandes escritores, homens de vasta cultura, viajados, filósofos, prosadores e poetas, dominados pelo «pseudo classicismo e pelo seródio arcadismo» do fim do século XVIII. Foi no tempo em que, segundo a história, nasceu a tragédia brasileira com o «Antônio José ou o Poeta e a Inquisição», de Gonçalves de Magalhães, e se esboçaram os primeiros delineamentos da comédia de costumes, com os ensaios de Araújo Pôrto Alegre. Os críticos dizem que o teatro nacional se libertara dos dramalhões portugueses e das más traduções de peças francêsas. Gonçalves de Magalhães, que havia percorrido o Velho Mundo, conhecera os teatros das maiores capitais européias e era, além disso, prosador ilustre, poeta e filósofo, e que contava com a dedicada colaboração de seu amigo Araújo Pôrto Alegre, também escritor e artista, pretendia fundar o teatro nacional. Para completar as facilidades de que dispunha, manejava, como bem entendia o grande prestígio de João Caetano, seu fervoroso admirador. Deu-se então o que aconteceu com Molière, o mesmo que tem acontecido em tôdas as épocas, e o que acaba de acontecer no Brasil... Magalhães produzia grandes peças, trabalhadas com a mais aprimorada cultura clássica. Era o «Antônio José», o «Olgiato» e até as insensatas traduções, como a do «Otelo», de Shakespeare, que mestre Domingos traduziu do francês, servindo-se de uma chamada imitação de Ducis, poeta e amigo íntimo de Talma, para quem fizera as péssimas adaptações das geniais tragédias shakespeareanas. Parece que estou ouvindo as entusiásticas conversas no camarim de João Caetano, exatamente iguais às que tenho presenciado nos camarins de hoje. Desdenhava-se a obra verdadeiramente teatral de legítimos autores para enaltecer-se, no ambiente pernóstico de granfinismo literário, de que tanto gostava João Caetano, as peças dos autores de grande cultura e, sobretudo, de absoluto prestígio social. Eles ignoravam, como ainda hoje muita gente boa ignora, que as idéias entram nos espectadores pelos olhos, e que em teatro nada têm que fazer a jaculatória, a conferência, a «frase profunda». Ramón Sender sustenta que a cultura literária, ao invés de formar, deforma o gôsto do público teatral. A imaginação das massas necessita de uma válvula de escape, de segurança, o caminho para o infinito, que só a arte lhe pode dar. Diz êle que no caso do teatro deve-se oferecê-lo a base de motivos universais e imediatos, cuja entranha política é inevitável, já que a imaginação só coincide nas massas para o protesto ou o aplauso, e dentro de cada caso está uma realidade política. A cultura é inimiga dessas coincidências coletivas na afirmação ou na negação, é estática, contemplativa. Diante do extraordinário tem uma atitude compreensiva, possibilista, fria. A afirmação ou a negação do público teatral consiste em reações simplesmente biológicas, vitais, e, por isso, — continua o grande crítico, — a cultura, em muitos casos, dá uma impressão anti-vital, negativa. Não quer êle, e Deus me livre de pensarem isso de mim, fazer o elogio da incultura, mas também não quer cair no outro polo. O fato é que nem os geniais dramaturgos Shakespeare e Molière eram homens de cultura, como não o era Martins Pena, nem o público inglês e o francês do século XVI primava por uma cultura excepcional. Mas as obras dos dois maiores de todos os tempos eram formidáveis êxitos de cultura. A Inglaterra possuía John Lyly, que sofria de indigestão de humanismo, Marlowe, e o grande erudito

contemporâneo de Shakespeare, Ben Jonson, mas o aprendiz de carnicheiro é que se tornou a figura máxima do teatro. A França tinha um Corneille e um Racine, mas o pobre aprendiz de tapeceiro João Batista é que reformou o teatro da Europa e do mundo. O Brasil dispunha de um Domingos Gonçalves de Magalhães, filósofo, mas o modesto funcionário, cuja «instrução parece não ter tido método nem seqüência» ficou sendo o único que influenciou no advento do teatro nacional. Quero render tôdas as homenagens devidas aos homens de grande cultura, mas gostaria que não se metessem no teatro sem a necessária vocação para essa arte popular. Deveriam todos imitar o sensato Machado de Assis. Os homens cultos, e que sòmente por essa razão resolvem ser escritores, sofrem em geral da ingenuidade de pensar que gosam do privilégio de compôr obras em qualquer dos gêneros literários. Mas não é a cultura que faz o escritor, e, além disso, o verdadeiro escritor, o criador, não sofre influências acentuadas, senão aquela que decorre da própria continuidade literária. José Veríssimo assinala, no caso de Martins Pena, que o adido à Legação brasileira em Londres não apresenta na obra conhecida nada que revêle algo do gênio teatral inglês, ou da literatura inglêsa, ou de qualquer outra. E acrescenta que essa sua imunidade «está atestando a individualidade própria, a inspiração nativa, a originalidade de Martins Pena».

Os cronistas do centenário de Martins Pena pretendem, sem fundamento e sem necessidade, defender o grande João Caetano de haver recusado as «pachuchadas do Pena». Mas a verdade é que o nosso maior ator foi sempre um artista da chamada alta sociedade, prestigiado pela burguezia ignorante e apatacada, e pelos governos, que lhe concediam loterías e lhe davam subvenções, coisas que o obrigavam — e êle o fazia com prazer — a preferir as xaropadas dos autores de «grandes» peças às simples «anedotas de costumes», sem «tese», nas quais a intriga não revelava maiores intenções senão as de fazer rir, e as personagens não encarnavam idéias de reforma ou de crítica profunda, conforme a opinião errada de um daqueles criticos perdidos no labirinto. E a prova disso é que, apesar de amigo de Martins Pena, embora sendo elogiado por êle em suas crônicas, (chamava-o de gênio), o maior ator brasileiro nunca encenou um só original do nosso primeiro comediô-grafo. As peças de Pena eram representadas em benefícios de artistas. Os artistas contratados daquela época, como os de hoje, não sofriam influências de granfinismos literários, e é por isso que, quando chegava a hora amarga de precisar de um refôrço à sua miserável condição econômica, apelavam, nos seus benefícios, para as peças de agrado certo, que interessavam, de fato, ao público. Ora, a João Caetano, sempre amparado pelos cofres públicos, não interessava a bilheteria, senão a glória de interpretar os clássicos estrangeiros e os contemporâneos nacionais de grande prestígio social. Aos seus contratados, ao contrário, o que importava era a casa cheia de um público que gostava de rir, mas de rir um riso provocado pela comicidade corretiva da sátira social, da comédia de costumes, em suma, um público que não ia exhibir «toilettes», e preferia o verdadeiro teatro. E êsse verdadeiro teatro só tinha, no momento, um autor: Martins Pena. Outra prova disso é que João Caetano não se tornou famoso na criação de qualquer das peças de Pena, e não tem mesmo o seu nome ligado à criação de nenhuma peça, nacional ou estrangeira. Interpretar o «Otelo», naquele tempo, era como hoje «fazer» o Cristo no «Martir do Calvário». Inglêses, francêses, italianos, espanhóis, portugueses também faziam isso, uns pior do que Caetano, outros infinitamente muito melhor. João Caetano era apenas um grande ator, o nosso maior ator, que prestou muitos serviços à arte de interpretar,

mas não prestou um serviço completo ao teatro nacional. Não teve, pelo menos, a visão necessária para preferir Martins Pena a Gonçalves de Magalhães. Se Martins Pena tivesse sido encorajado e estimulado por Caetano, como o foi Magalhães, talvez tivesse atingido o desenvolvimento de que o outro não foi capaz. Por conseqüência, o nosso grande Caetano dos Santos cometeu um grande erro. A glória de Martins Pena é maior que a dele e ele não está ligado a essa glória. Por outro lado, Martins Pena teria sido consagrado na sua época, e não apenas na Posteridade, se não lhe tivesse faltado o apoio de Caetano, pois sabemos que em nenhuma época histórica houve grandes autores sem a existência de grandes atores. Molière teve a sorte de ser o criador de suas próprias obras, ao passo que Pena teve o azar de ser funcionário público, e tenor nas horas vagas, e certamente foi vítima de um pundonor que não sufocou o aprendiz de tapeceiro. E aqui cabe uma observação que me parece curiosa: os bons atores, para alcançar um grande desenvolvimento, não podem sofrer a menor pressão da sua situação social ou de qualquer preconceito. Qualquer inibição, o mais suave resquício de timidez provocado por circunstâncias de ordem social, estrangula a mais legítima vocação. E' por isso que, inconscientemente, a sociedade considera os artistas teatrais como indivíduos sem vergonha... Com efeito, um ator o mais levemente envergonhado está perdido. Tem havido o caso de grandes atores que fracassam em determinadas obras, com vergonha de interpretar papéis que lhes parecem ridículos aos olhos do público. Talvez por isso Martins Pena, que, como legítimo autor, deveria ser ator nato, não tivesse tido a mesma oportunidade concedida a Molière, aprendiz de tapeceiro, e a Shakespeare, aprendiz de carnicheiro, e a tantos outros autores-atores. Sacha Guitry não conta porque é filho de ator, nasceu no teatro, e venceu como intérprete de suas peças. Em compensação, Noel Coward, Verneuil e outros nunca passaram de atores considerados medíocres, como Oduvaldo, Renato Viana e eu mesmo, que talvez sejamos bons atores...

Portanto, estabelecida a diversidade de condições, fica demonstrada a identidade histórica e autoral entre Molière e Martins Pena. Um escrevia como o outro, para o público, para ser representado imediatamente. Molière chegava ao cúmulo de improvisar suas farsas, transmitindo oralmente as idéias gerais aos seus companheiros, enquanto o «ponto», durante a representação, ia anotando os diálogos, que depois eram revistos e completados pelo autor. Não passavam essas improvisações de «anedotas de costumes», e a intriga, justamente por surgir do próprio entrecho das anedotas, revelavam ao mesmo tempo a intenção de fazer rir e o propósito, talvez inconsciente, de crítica profunda, porque uma obra genial é sempre revolucionária. Martins Pena também escrevia assim, com uma perna nas costas, sem preocupações literárias, para atender gentilmente a um artista amigo que deveria realizar um benefício. E dêsse trabalho sem esforço resultavam as grandes obras, que têm o mesmo sentido social inconsciente das farsas de Molière. Não era o «fotógrafo» da sociedade, como disse Silvio Romero, para elogiá-lo. Teatro não é fotografia da vida e muito menos espelho da sociedade. O teatro que fotografa a vida não é teatro porque lhe falta o necessário conteúdo social e político. Onde melhor se manifesta a impossibilidade de deslindar a emoção literária de sua transcendência social e política é justamente no teatro. Só um fotógrafo espírita ou um espelho mágico poderiam fixar ou refletir as intenções de «O Juiz de Paz da Roça»... O erro está em que, para certos críticos, como um dos que estou criticando, igual a quase todos, a intenção de fazer rir impede que as personagens encarnem idéias de reforma. Entretanto, não foi outra a intenção de Molière, como a de Aristófanes, de

Plauto, e a de Shakespeare, nas comédias e farsas. E' que nessa intenção há sempre uma sub-intenção... Para êsses críticos, para os que negam a existência de «tese» nas peças de Martins Pena, a tese não decorre da ação, mas do processo anti-teatral do abuso de palavras, do teatro discursivo e polêmico. Mas há uma tese em cada uma das farsas do fundador da comédia nacional. Para descobri-las, na ação, no entrecho, nas «pachuchadas», é preciso ser teatrólogo, ou apenas espectador, e o crítico, em geral, não é nem uma coisa nem outra.

Para chegar a ser um Molière indígena, de peninha na cabeça, só faltou a Luiz Carlos o apoio de João Caetano ou o contato direto com o público, em suma, profissionalizar-se. Shakespeare viveu dentro do teatro, e começou como ator e retocador de peças na companhia do conde de Leicester, do que resultou refundir um dia os «Menecmes», que é hoje a sua «Comédia dos Enganos». Era profissional e escrevia diretamente para o teatro. Molière também. Profissionalizou-se, foi ganhar a vida nas províncias, escrevendo farsas para divertir o seu público, para ganhar dinheiro, observando dia a dia as tendências e o gôsto das plateias, para servir-lhes sempre os pratos preferidos, sem saber que essas «pachuchadas» eram geniais. Mas o nosso pobre Martins Pena, coitado, não teve nada disso. Escreveu sem estímulo, e, o que é pior, sem necessidade, aquela necessidade que é a mãe da indústria, e que quando não existe produz incômodos amadores...

Sendo o teatro de Martins Pena todo feito de crítica social, e, portanto, um teatro de caráter político e revolucionário, muitas vêzes embargado pela censura, não se lhe poderá negar a existência de uma das chamadas teses em cada peça, e mutio menos a genialidade de haver fixado tipos sociais tão bem observados e transplantados para a cena, que ainda hoje aí estão, vivos e são, à espera de um outro Martins Pena. E tanto não é verdade, como querem alguns críticos, que sua intenção era apenas a de fazer rir, sem maiores conseqüências, que a censura de hoje não acharia graça nenhuma na peça de um autor atual que pusésse em cena um Juiz derogando a Constituição por mesquinhos interesses políticos...

A obra de Martins Pena é grande porque é atual e eterna, e é grande e eterna porque é social e rigorosamente teatral. Se João Caetano e certos críticos resuscitassem ficariam encabulados. E' bom que se diga isso a título de advertência...



MARTINS PENNA E SEUS SEGUIDORES

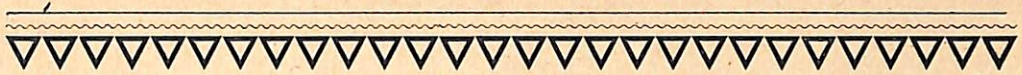
— R. Magalhães Junior —

MARTINS PENNA, morto há cem anos, não deve ser avaliado apenas pela sua obra dramática, mas igualmente pelas influências que nos legou. E essas influências na verdade estabelecem a tradição inicial e a mais autêntica em nosso teatro. Escrevendo numa época em que ainda se tinha o veso de imitar os clássicos, abandonou os velhos modelos e os temas gastos, para se voltar para a realidade brasileira. Seu gênio dramático foi eminentemente brasileiro. Escreveu, na verdade, alguns dramas e tragédias de assunto espanhol e português, mas o que dele ficou e ficará, em nossa literatura, e o que constitui a parte mais importante de sua obra, são as comédias como "O noviço", "O irmão das almas", "Judas em sábado de aleluia", "Juiz de paz na roça", etc. Essas comédias estão cheias de preciosas anotações. Mostram-nos, admiravelmente, o que era o Brasil da Regência e dos primeiros anos do Segundo Reinado. A precária administração da justiça, a ausência de polícia, o recrutamento "sui generis", até mesmo as traficâncias do comércio daquela época, não muito diverso do de hoje, mil e uma referências a fatos e coisas d'antanho, revelam em Martins Penna um agudo espírito crítico, sempre pronto a apontar mazelas e a documentar coisas carecedoras de emenda. Não exagerou Sílvio Romero quando, na sua «História da Literatura Brasileira», declarou que, se todos os documentos e fontes históricas nos faltassem, seria possível reconstituir a vida da sociedade brasileira tão somente através das comédias de Martins Penna, porque essas comédias constituem "documentos sociológicos" da maior importância. Podemos dizer que Martins Penna fundou, no Brasil, uma escola, — a da comédia de costumes, que não desapareceu nem deve desaparecer do nosso teatro. Assim como o "sainete" constitui a tradição basilar do teatro argentino, com seus flagrantes da vida citadina ou campestre, tem relêvo em nosso teatro a comédia de costumes, fundada por Martins Penna. E com tanto êxito que os artistas de fama da época iam solicitar-lhe constantemente novas comédias, para suas festas artísticas, de vez que com elas atraíam sempre mais público do que com as peças francesas de Scribe, Labiche e Legouvé, que, de ordinário, eram então representadas. Teve Martins Penna seguidores de maior e menor talento. Entre estes, J. M. de Macedo, o autor de "Cincinato Quebra-Louça", "A torre em concurso", etc., bem melhor nas comédias do que nos seus dramalhões pretenciosas, e o próprio José de Alencar de "O demônio familiar", a única de suas obras teatrais que parece destinada a sobreviver. Foi, porém, com o aparecimento de França Júnior que o nosso teatro de costumes adquiriu um relêvo mais significativo,

com o sucesso verdadeiramente notável de "As doutoras", "Caiu o Ministério!", "Como se faz um deputado", etc. Artur Azevedo e Moreira Sampaio continuaram, em parte, essa obra, retomada depois de um hiato de cerca de dez anos por Gastão Tojeiro e, logo em seguida, por Viriato Corrêa, Armando Gonzaga, Oduvaldo Viana e outros. De 1920 para cá, teve a comédia de costumes a sua fase mais brilhante em nosso teatro. Não é necessário citar o nome desta ou daquela peça. Os acontecimentos são de ontem e estão na memória do público. Outros, como Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes, Luís Peixoto e Freire Júnior levaram para a revista e para a burleta o fruto de suas observações, a exemplo do que fizera Artur Azevedo na famosa «A Capital Federal». Mas, não há negar, peças como "O Forrobodó", tão vivas, tão cheias de pitoresco, com flagrantes tão felizes e tão bem apanhados, quer com música, quer sem música, serão sempre um prosseguimento daquele teatro de costumes que herdamos de Martins Penna. Que se agrida, hoje, o teatro de costumes, sob os pretextos de um "estetismo" artificial e sem raízes, parece-nos uma injustiça e, acima de tudo, uma negação abominável das tradições mais legítimas do nosso teatro, — tradição de que não temos que nos envergonhar, mas que podemos proclamar orgulhosamente, sobretudo depois de conceitos como os de Silvio Romero e igualmente de Gilberto Freire, que, no prefácio de sua "Casa Grande e Senzala", indica essas comédias de costumes como uma das verdadeiras fontes de estudo da vida brasileira.



*Traje de verão de 1836, segundo o
"Journal des Dames".*



OS MEIRINHOS

Comédia em um ato de

MARTINS PENNA



«Os Meirinhos», peça em um ato de Martins Penna, foi representada a 25 de Janeiro de 1846, no teatro São Pedro. Esta comédia até agora inédita, constitui, decerto, uma das reliquias das letras nacionais, figurando entre as obras mais expressivas do grande teatrólogo, que morreu em plena mocidade.

O original, pertencente a Biblioteca Nacional, tem a assinatura L. C. M. Penna e data de 18-01-45.



OS MEIRINHOS

comédia em um ato de
MARTINS PENNA

PERSONAGENS

MANUEL PIABA
JOÃO PATAQUINHA
JOSÉ PATUSCO
COIÓ CHEM-CHEM, dono do bilhar
FRÓIS FIGUEIRAS
FLORÊNCIO, rico negociante
JÚLIA, sua filha
AUGUSTO, amante de Júlia
MARIA NAVALHA, mulher de Manuel
Jogadores de bilhar

A cena passa-se no Rio de Janeiro no ano de 1845.

A T O Ú N I C O

O teatro, na ante-cêna, representa uma sala, portas laterais: mesas de um e outro lado: no fundo três portas que deitam para outra sala onde se vê um bilhar em que jogam diferentes pessoas; e outras sentadas em bancas ao redor, diversamente vestidas; tudo como se observa nessas casas de jôgo.

N. B. — Durante a representação jogam bilhar, com as modificações que vão marcadas.

João Pataquinha sentado à mesa da esquerda escrevendo; Manuel Piaba sentado à direita bebendo — Na sala de bilhar jogam.

Manuel e João

JOÃO (*Escrevendo*) — ... que tão injustamente lhe foi delapidada, pertencendo-lhe estas propriedades como em Juízo mostrará... portanto pede a V. S. se digne mandar citar o suplicado para comparecer na primeira audiência dêste Juízo... E. P. M. Citei ao suplicado hoje 20 de julho de 1845, de que dou fé e passei esta por me ser pedida. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1845 — João da Assunção Amor Divino. — Oficial de Justiça do Juízo Municipal. (*Falando*) — Está pronta a contra-fé... Bom!... tenho os meus dez tostões ganhos. Vai bem o dia. (*Chamando*) — Manuel Piaba?

MANUEL — O que queres, João Pataquinha...

JOÃO — Que horas são?

MANUEL — Não sei.

JOÃO — O teu relógio?

MANUEL — Empenhei-o antes de ontem na Rua da Cadeia por 41\$000, e desta enormíssima quantia estou bebendo os últimos vintens... (*Olhando para a garrafa*) — Quero dizer, já bebi...

JOÃO — Estás com a onça?...

MANUEL — O que queres? Deus pôs o homem no mundo para beber e comer... é preceito católico... enquanto há, bebe-se; e quando não há, bebe-se ainda, e come-se dos amigos; para isso é que se inventaram os amigos.

JOÃO — Queres tu jogar uma mãozinha de trinta e um?

MANUEL — Vá feito. (*Levantando-se*) — mas olha que eu estou na *disgra*... e quando jogo secam-se as goelas de modo que temo ficar danado...

JOÃO — (*Chamando*) — Ó Coió?

MANUEL — Pagas?

JOÃO — Pago!...

MANUEL — Bravíssimo... venham as cartas...

JOÃO — (*Chamando*) — O' Chem-Chem do dia?

CHEM — (*Na outra sala*) — O que é lá?

JOÃO — Vem cá... Aquí estão as cartas — (*Tira da algibeira da casaca um baralho de cartas muito sujo*) — embaralha tu... (*Entra Chem-Chem*).

CHEM — Tu é que me chamaste, Piaba?

MANUEL — Não, foi João Pataquinha...

JOÃO — Manda-me uma garrafa da branca —

MANUEL — Sim, sim!... da branca que é mais fresca; e corroborante.

CHEM — Já vem... (*Sai*)

JOÃO — Sim... anda...

MANUEL — (*Dando cartas*) — Três e três... o diabo que te fez... estas para mim doce... muito bem... é trunfo... às de copas... joga lá... que és a mão...

CHEM — (*Entrando com uma garrafa*) — Aquí está...

MANUEL — Ora venha êsse godório da bela bicuiba...

CHEM — Não querem mais nada?...

JOÃO — Não... (*Chem sai*)

MANUEL — (*Deitando aguardente no copo*) — Nada no mundo põe o homem com idéias mais claras do que um pingo de filosofia... à tua... (*bebe*).

JOÃO — (*Bebendo*) — Para que vivas mil anos...

MANUEL — (*Depois de beber, cantando*) — Ora deem-me da branca, senão desmaio : ora deem-me da branca senão desmaio (*Falando*) — querida beladona! milagrosa senhora...

JOÃO — (*Jogando*) — Joga...

MANUEL — Espera que a sobredita cuja ficou-me atravessada nas goelas... é preciso empurrá-la (*Deitando aguardente no copo*)

JOÃO — Acabarás por ficar bêbedo... e assim é que um individuo só como tu desacredita uma corporação... encontram-te moafo na rua, e depois dizem — todos os meirinhos são assim! — sem fazerem diferença dos bons e más...

MANUEL — Quem, eu? bêbado!... com êste nectar brasileiro? (*Bebendo*) isto dá juízo à filosofia do juízo. Ah! que pinga e viva a Pátria. Vamos (*Jogam*) é tua... joga... a sô pinote... esta agora é de meco... não podes comigo... toma lá esta para teu sabão...

JOÃO — E esta para teu tabaco... disto não pescas... e esta vai quentinha... paus nos dias maus...

MANUEL — E carapaus é minha...

JOÃO — Para cá vens de carrinho...

MANUEL — Chupa mais esta (*Jogando com entusiasmo*).

JOÃO — Ai que não conheces a fôrça dos pastéis de nata...

CHEM — E a (*Ilegivel*) e nata.

VOZES — (*Dentro na sala de bilhar*) — Bravo a carambola. Bravo! Ganhei! Ganhei... bravissimo... bem jogado...

JOSÉ — Não foi carambola!

VOZES — Foi! Foi! não foi!

JOSÉ — Arrastou o taco.. é ladroeira...

VOZES — E' ladroeira... não é... ladrões serão êles...

MANUEL — Que diabo é lá isso?

VOZES — (*Dentro gritando*) — Vinte e cinco pontos... roubados — perdeu! ganhou!... ladrão! patife... (*Confusão dentro na sala de bilhar, e os jogadores jogam às bordoadas com os tacos... José grita como desesperado, e Chem-Chem esforça-se para apaziguar a contenda*).

JOÃO — Pegaram-se.

MANUEL — E' o diabo do José Patusco... (*Chamando*)

JOÃO — Ó Patusco?

MANUEL — Ó José Patusco?... ó maluco do diabo... vem para cá...

CÊNA II

(*Entra José Patusco trazendo ainda o taco na mão*)

JOSÉ — (*Entrando*) — Cambada... corja...

MANUEL — O que foi isso lá?

JOSÉ — O que havia de ser?... O patife do Antonio Peipé que arrastou o faco assim, e fêz uma carambola... qual carambola!... para ganhar-me!... ladrão...

JOÃO — Deixa-o lá... senta-te aqui e vem jogar conosco...

MANUEL — E beba um gole desta sempre-viva (*Deitando no copo*).

JOSÉ — Não bebo, não tenho teus maus costumes...

MANUEL — Não queres?... isto assim no copo perde o fartum (*Bebe e estrala os lábios*) (*Jogam*)

JOÃO — Para que te metes com esta canalha?...

JOSÉ — Ora! o «l'argent» faz-me cócegas nas algibeiras.

MANUEL — Olé! tens "l'argent comptant"?

JOSÉ — Alguinzinho, Piabinha.

JOÃO — Como o ganhaste?

JOSÉ — Ontem pela manhã tivemos ordem de dar em uma casa aonde haviam meias caras... a diligência havia de ser feita à noute... mas eu que já sei por experiência no mundo como se vive... fui mais que depressa contar tudo ao dono das meias caras... e quando lá chegamos à noute os melros estavam fora do ninho.

MANUEL — E isto rendeu-te?

JOSÉ — 50\$000.

JOÃO — Bravo!...

JOSÉ — Regra geral : tôda a vez que uma maroteira render mais de que o cumprimento de um dever, haverá no mundo maior número de velhacos de que de homens de bem...

MANUEL — E' verdade... tu ganhaste 50\$000 por uma maroteira... e eu uma sova de pau por cumprir ontem meu dever...

JOÃO — Como foi lá isso...

MANUEL — Um sujeito lá de Inhaúma devia certa quantia a outro cá da Cidade, e não a queria pagar — o credor à custa de muito empenho obteve um mandado de penhora, e escolheu-me para executá-la. Aluguei um cavalo no Largo da Sé — que bacamarte!... levei dois formidabilíssimos tombos no caminho, que caminhos!... também a Câmara Municipal não vê isso... e chegando à casa do executado apresentei-lhe o mandado... e o patife em vez de se prestar de boa vontade ao andamento da Justiça, puxou por um pau... e agora verás...

JOSÉ { — (*Rindo-se*) Ah! Ah! Ah!

JOÃO {

MANUEL — Vocês riem-se? Cá tenho o lombo em pandareco... e se não deito a correr como um veado lá ficava-me o canastro...

CÊNA III

Fróis e os ditos

FRÓIS — Manuel Piaba?

MANUEL — Que é lá... ah! Fróis... (*Manuel fala com a dificuldade das pessoas que principiam a ficar com as idéias perturbadas pelo vinho*)

FRÓIS — Preciso muito de ti...

(Manuel levanta-se e vai com Fróis para o lado esquerdo do teatro — José e João ficam à mesa jogando)

MANUEL — Para que?

FRÓIS — Vou hoje tirar uma moça por justiça...

MANUEL — Tu? e quem é a moça?...

FRÓIS — A filha de meu antigo amo Florência Antônio...

MANUEL — A filha do Florêncio, de um negociante, tão rico... quer casar contigo? Estás zombando...

FRÓIS — Vê-lo-ás... Queres ou não acompanhar-me? A sege está à nossa espera...

MANUEL — Acompanho-te... Ésse é o meu ofício... Mas dize-me primeiro como diabo tiveste tu habilidade de arranjares ésse casamento tão rico...

FRÓIS — Nada mais fácil... sabes que fui durante dois anos caixeiro de Florêncio, pai de minha bela; e enquanto tratava dos negócios do pai namorava a filha.

MANUEL — E por isso te pôs êle no ôlho da rua, ah! ah! !

FRÓIS — Não foi só por isso. Dizia êle que eu em vez de cuidar dos seus negócios gastava todo o meu tempo nos botequins e bilhares...

MANUEL — Lá isso é verdade... Aquí nêste bilhar foi que eu te conheci... E faço-te justiça, gastavas dinheiro como um príncipe, pagavas a pinga...

FRÓIS — Para que serve o dinheiro senão para gastar-se...

MANUEL — E' verdade!... principalmente quando êle não é nosso...

FRÓIS — Hem?

MANUEL — Tenho cá minhas desconfianças que andavas também namorado do dinheiro de teu amo.

FRÓIS — Quem te disse?...

MANUEL — Suponhamos que assim era e continua...

FRÓIS — Tivesse ou não razão pôs-me para fora de casa; mas eu nada de deixar o namôro... assim era eu asno...

MANUEL — Se a coisa estava pegada...

FRÓIS — Mais que pegada... a menina estava mesmo pelo beijo; que tolinha! apesar da côrte que lhe fazia um tal senhor Augusto — amigo do velho... mas ésse é um toleirão — pensam que se namoram as moças do tempo de hoje com suspiros e olhadelas a furto, eu cá tenho o meu sistema... cartinhas sôbre cartinhas às mãos cheias, e toca para diante... comprometê-las, oferecendo-se a ocasião... e não há nada como comprometer uma moça... ao depois alcança-se delas tudo...

MANUEL — Sim! e às vêzes também uma arrochada de pau da parte dos parentes.

FRÓIS — Quem nada arrisca nada tem :... demais aí está o resultado para justificar-me, tanto fiz que até arranjei da menina uma cartinha, — aquí a tenho — e graças ao seu conteúdo, vou hoje tirá-la por justiça... e tenho a minha fortuna feita... o pai possui para mais de 200 contos, ela é filha única... terrenos, bom dote... e depois a herança...

MANUEL — Sim! Sim! conta com isso... não vê que casando êle a filha contra sua vontade há-de dar dote... e quem sabe mesmo se a não deserdará...

FRÓIS — (*Rindo-se*) — Ah! ah! ah!... não dar dote... deserdá-la... ou és tolo Piaba, ou queres me fazer de tolo... Quem tira moça rica por justiça já sabe como estas coisas se fazem, e calcula muito bem... ah! se calcula... Nos primeiros dias o pai ou mãe logrados, gritam, esbravejam... "filha ingrata..." "abandonar sua mãe que tanto a estimava"... "perversa!" "quem o diria"... "ingrata"... "ingrata"... no fim de uma semana já a coisa está mais serenada e principiam a lembrarem-se da filha com saudades... então aparecem as amigas e os amigos... ora, senhora D. Fulana, ora Sr. Fulano... ela sempre é sua filha... fêz mal, é verdade... mas enfim o mal está feito... lembre-se que é seu sangue... sua filha... que viverá na miséria se a não perdoar... Estas e outras lamúrias, que a maior parte das vêzes são de encomenda e a natureza que sempre puxa...

MANUEL — Ah! se puxa! puxa!...

FRÓIS — Acalma tôda a indignação — perdoa-se a filha rebelde... e aí vem o dote cantando... isto são favas contadas... é calculo que não falha... por isso há tantas moças tiradas por Justiça.

MANUEL — Então os que tiram moça rica por Justiça não se importam com os pais e as mães...

FRÓIS — E para que?... Nós o que queremos é o consentimento das moças. A sábia e previdente Natureza que se encarregue de consolar os pais e mães, e trazê-los à razão. Tu não sabes, Piaba, que fôrças tem o vínculo sagrado do sangue... — o grito da natureza... o amor maternal... Ah! Ah!

MANUEL — (*À parte*) — Êste vai longe no mundo... é velhaco...

FRÓIS — Enfim caro Piaba, meteu-se-me na cabeça que havia de ser rico... e como não tenho grande vontade de trabalhar, nem paciência para esperar anos pela riqueza... procurei uma herdeira rica... é um meio de fazer fortuna como outro qualquer... e mais suave.

MANUEL — Se a mulher não é o diabo...

FRÓIS — Nêsse caso, meu Piaba, fica-se com o dinheiro, e manda-se o diabo para o inferno... Espera... preciso falar com Chem-Chem. Ó Chem-Chem?... (*Chamando*)

MANUEL — O que queres com êle?

FRÓIS — Tenho que lhe falar.

CHEM — (*À porta do fundo*) — Quem me chama?

FRÓIS — Escuta.

CHEM — Ah! és tu? (*Aproximando-se*) — Que temos?

(*Enquanto Fróis pratica com Chem-Chem, Manuel aproxima-se da mesa aonde estão João e José e com êles mostra que fala*).

FRÓIS — Quero te dar parte que me caso.

CHEM — Sim? E com quem?

FRÓIS — Com um peixão...

CHEM — Fala francês?

FRÓIS — O que?

CHEM — Pergunto se ela fala francês, ou se traduz só (*Assim dizendo esfrega o dedo polegar no dedo indicador como quem quer perguntar se tem dinheiro*)

FRÓIS — Ah! fala perfeitamente, e que linda pronúncia que tem!...

CHEM — Belo é isso... e quando o casório?...

FRÓIS — Em duas ou três horas... vou agora mesmo daqui com o amigo Piaba, tirá-la por Justiça.

CHEM — Ah! maroto... já me admirava que não fizesses das tuas...

FRÓIS — Mas meu caro Chem-Chem, eu tenho um grande favor que pedir-te... ficar-te-ei muito agradecido e mesmo recompensar-te-ei depois que receber o dote.

CHEM — Conta comigo.

FRÓIS — Eis o caso... Se eu não tiro neste quarto de hora a moça da casa do pai, esse que já anda meio desconfiado é capaz de embargar-me a vasa... por outro lado, se tiro já a dita, não posso levá-la imediatamente para a igreja e casar-me, porque me faltam certos papeis...

CHEM — E que queres tu que eu faça?

FRÓIS — Eu te digo... Vou já tirar a menina... isto concluído, deposito-a em tua casa, enquanto arranjo os papeis, e volto depois...

CHEM — Ah! homem desalmado... depositá-la aqui... uma menina... em um bilhar!... e demais não tenho família... e isso seria feio... uma menina que será tua mulher!...

FRÓIS — E o que tem isso?... é um momento...

CHEM — Sim, mas ela estranhará, deve espantar-se... e...

FRÓIS — Estás enganado!... Quem se deixa tirar por Justiça não se espanta por tão pouco... fazes ou não o favor?...

CHEM — Por mim estou às tuas ordens... tenho aquêlê quarto e lá ficará. — A tua observação convence-me...

FRÓIS — Obrigado!...

FRÓIS — Obrigado!... Manuel, vamos...

MANUEL — (*Para José e João*) — Esperem-me que já volto. (*Sai com Fróis*).

CÊNA IV

João, José à mesa, e depois Maria

JOÃO — Já o Piaba achou freguês...

JOSÊ — Sempre disse que êle é mais feliz do que nós...

JOÃO — E'... é!... mas o diabo não ajunta pecúnia... tudo é pouco para a beladona...

JOSÉ — Está bom! parla pouco e joga. Pataquinha da minha alma... deixa-o beber que bebe do que é seu...

(*Aquí entra Maria Navalha de mantilha pela cabeça*)

JOÃO — (*Vendo-a*) — Que bruxa é essa que aí vem?...

MARIA — Sr. José Patusco?

JOSÉ — Ah! És tu, Maria Navalha?

MARIA — O Sr. viu por cá meu marido, Manuel Piaba?

JOSÊ — Não há cinco minutos que daqui saiu...

MARIA — Para onde foi?

JOSÉ — Não sei.

MARIA — Voltará?

JOÃO — Disse-nos que sim...

MARIA — Esperarei... Dá licença que me assente...

JOÃO — Pois não!...

(*Maria assenta-se*)

JOSÉ — Quer tomar um godório...

MARIA — Obrigada...

JOÃO — Então anda procurando seu marido?

MARIA — O que quer o senhor? Desde ontem pela manhã que saiu de casa; ainda lá não voltou... nem vintém deixou-me para comer... isto são modos?... Se o encontro ponho-lhe a minha marca...

JOSÉ — Safa rascada!... (*Levanta-se*)

JOÃO — Onde vais?

JOSÉ — Dar algumas voltas. (*Sai*)

MARIA — Ah! Senhor João, dê graças a Deus não ser o Sr. casado com um marido como o meu... aí vem gente...

CÊNA V

Florêncio e os ditos

FLORÊNCIO — Perdoe-me... O Sr. é oficial de Justiça...

JOÃO — Pois não... Para o servir (*Tomando o mandato*).

FLORÊNCIO — Quisera que se encarregasse deste mandato de juízo.

JOÃO — Pois não.

FLORÊNCIO — Esse mandato é lançado contra Fróis Figueiras como falsificador de firma...

JOÃO — Fróis Figueiras?

FLORÊNCIO — Conhece-o?

JOÃO — Muito... deixe o caso por minha conta que há de ficar satisfeito com a diligência...

FLORÊNCIO — E além da paga da lei, serei generoso...

JOÃO — Vou executá-lo quanto antes... falsificador?... que tratante!... (*Sai*).

CÊNA VI

Florêncio e Maria sentados à mesa

FLORÊNCIO — (*À parte*) — Tenho sido até hoje indulgente com esse moço que por dois anos foi meu caixeiro!... Cansado de aturar seus vícios e extravagâncias e exasperado pelo seu atrevimento em namorar minha filha

expulsei-o de minha casa... Dos vícios ao crime o caminho é escorregadiço... dous meses depois de sair de minha casa, foi-me apresentada uma letra por mim aceita, e cuja firma reconheci ser falsa, paguei porque minha assinatura estava perfeitamente imitada... indagando ao depois, soube que o autor desse crime era esse mesmo moço... tive compaixão de sua mocidade... e não dei por isso andamento ao processo, que o levaria a expiar o crime nas galés... Mandei avisar-lhe que muito bem conhecia donde partia o atentado... mostrou-se arrependido, e eu o supus emendado... como enganei-me!... avisaram-me ontem que êle premedita roubar minha filha... Ainda que não possa crer em semelhante arrôjo... bom será acautelar-me... quis ser compassivo, e êle obriga-me a persegui-lo... assim o quer assim o tenha... daqui a duas ou três horas já não o temerei; as portas da cadeia fechar-se-ão sôbre êle... Vamos para casa... bom será tomar por lá também as necessárias precauções... (Sai)

CÊNA VII

Maria (Só)

MARIA — Que diabo estava êste velho a resmungar?... Se fôsse mulher diria que anda atrás de marido, mas sendo homem... não sei... de certo não procura a mulher... (*Ouve-se o rodar de uma sege que pára*) — Aonde estará o meu Piaba... ah! Se o pesco meto-lhe êstes cinco anzois pelas goelas...

CÊNA VIII

(*Entra Manuel seguido de Júlia, que virá envôlta em um grande chale e um véu pela cabeça... Manuel está completamente bêbado*)

MANUEL — Chem-Chem? Ó Chem-Chem?...

MARIA — (*À parte*) — Ai! Que é êle... e trás uma mulher... (*Esconde-se atrás da mesa abaixando-se*)

CHEM — (*Entrando*) — O que é lá?

MANUEL — Aquí está esta moça do Fróis, sabes...

CHEM — Sei! venha cá, minha senhora.

JÚLIA — Mas para onde me conduzis, senhor?

MANUEL — Não tenha mêdo que não somos papões...

MARIA — Que quererá isso dizer?

JÚLIA — (*À parte*) — Meu Deus, deixar-me êle aqui com pessoas que eu não conheço, e com um companheiro nêste estado...

CHEM — A senhora não é a pessoa tirada por Justiça pelo Sr. Fróis?

JÚLIA — Sim, senhor.

MANUEL — Foi êle mesmo, compadre, que a tirou, e ainda em cima pagou-me a bela da pinga...

CHEM — O sr. Fróis, meu amigo, pediu-me que a tivesse aqui depositada por alguns instantes, enquanto ia concluir certos arranjos para se poder casar...

JÚLIA — Depositada aqui!... em uma casa de bilhar?... ah! Eu supus quando êle deixou-me â porta, que estava em uma casa de família...

CHEM — Estamos em família...

JÚLIA — Quero-me ir embora...

CHEM — (*Retendo-a*) — Esperai... agora é tarde... para que vos deixastes tirar por Justiça... teve ânimo para isso, e não tem agora para demorar-se aqui um instante?... ora! Gosto dêstes momos!... Sou macaco velho, menina... não me logra, como logrou seu pai... esta casa é muito capaz...

MANUEL — Capacíssima... a pinga é excelente...

JÚLIA — Saiamos daqui... que da outra sala nos observam... (*À parte*) — Meu Deus! Já me vou arrependendo do passo que dei... vamos.

CHEM — E' o mais acertado... (vão para o quarto da esquerda) — Pode entrar.

(*Júlia sai*)

CÊNA IX

Chem-Chem e Manuel e Maria escondida

MANUEL — Coió és um homem às direitas.

COIÓ — O peixe não é mau... e a fazer-se de tímida... ora!
(*Aquí Maria vem se aproximando dêles*)

MANUEL — (Para Coió) — Dá cá um abraço...

COIÓ — (*Arredando-se*) — Chega-te para lá, bebeste tanto no caminho...

MANUEL — (*Seguindo-o*) — Não bebi... deram-me a beber... dá cá um abraço... (*Abraça-o*)

COIÓ — Peior!... (*Empurra, e voltando as costas sai*)

MANUEL — (*Vai caindo sôbre Maria que o sustêm*)

MARIA — Estás seguro...

MANUEL — Que é lá!.. Ó diabo!

MARIA — Agora é que havemos de ajustar nossas contas...

MANUEL — A conta de vinho bebido está paga... se queres pagar outra...

MARIA — Olhem como está isto!... Não tens vergonha... como estás bêbado...

MANUEL — Bêbada estás tu, que estás andando à roda...

MARIA — Isto?... Assim é que um maroto dêstes desacredita os companheiros que são homens sérios e bem morigerados.

MANUEL — Apoiadíssimo...

MARIA — Depois pagam uns pelos outros...

MANUEL — Tu pagas? Vamos a ela... à filosofia...

MARIA — Quem é aquela mulher que trouxeste...

MANUEL — Aquela?... (*Rinda-se*) — Ah! ah! ah!

MARIA — De que te ris?... Quem é ela...

MANUEL — E' uma mulher como tu...

MARIA — Mas quem é? Como se chama?...

MANUEL — Como se chama?

MARIA — Sim...

MANUEL — Chama-se... já não me lembro... mas fui eu que a tirei da casa do pai..

MARIA — Tu? E para que!

MANUEL — E' boa! Para se casar comigo...

MARIA — Ah! Contigo! Como está esta cabeça...

MANUEL — Comigo sim!... e não pões dúvida... tu já não prestas... estás velha... acabada... preciso casar-me de novo e tirei aquela, e viva a Pátria...

MARIA — Hei de saber quem é!...

MANUEL — (*Retendo-a*) — Espera... que te... enfio...

MARIA — Deixa-me... quem sabe se não é mesmo alguma amante tua... larga-me... quero vê-la.

MANUEL — (*Retendo-a pelo lenço*) — Diaba!...

(*Esforçam-se cada um para seu lado; e Manuel desprendendo-se de Maria cai de costas*)

MARIA — E' bem feito... e coitada dela se fôr tua amante... (*Sai pela esquerda*)

MANUEL — (*Deitado no chão*) — Espera... hem?... não responde?... isto está a cair... é um pião o mundo... anda às avessas; devia andar assim e anda assim, então não respondes?... (*Cantando*) bravo minha vida!... sou todo teu...

JÚLIA — (*Dentro*) — Senhora, que me quereis?

MANUEL — (*No mesmo*) — Quem vem lá?... passe de largo... (*Cantando*) — ora dê-me da branca senão desmaio...

JÚLIA — (*Dentro*) — Deixai-me!... quem me socorre!...

MANUEL — (*Sentando-se*) — Quem vem lá?... temos inimigos pela popa...

JÚLIA — (*Dentro gritando*) — Quem me socorre!... quem me socorre!...

(*Chem-Chem e todos os que estão no bilhar acodem ao grito, Manuel levanta-se*)

CHEM — O que é?... o que foi?...

MANUEL — Inimigos pela retaguarda...

(*Júlia sai do quarto correndo, adiante de Maria*)

JÚLIA — Deixai-me! Deixai-me!...

MARIA — (*Seguindo-a*) — Quero saber quem sois...

CHEM — O que é isso?...

JÚLIA — (*Correndo para Chem*) — Livrai-me desta mulher!...

MANUEL — Faça alto!...

CHEM — (*Para Júlia*) — Sossegue... (*Para Maria*) — O que foi a senhora fazer naquele quarto?...

MANUEL — Apoiadíssimo!...

MARIA — Saber quem era esta senhora...

CHEM — E que se importa com isso?

MARIA — Muito... meu marido, êste beberrão...

MANUEL — Não há de que...

MARIA — (*Continuando*) — foi quem a trouxe, e eu queria saber se era sua amante...

JÚLIA — Meu Deus, a que aviltamento me reduziste?... para que deixei a casa de meu pai?

CHEM — (*Para Maria*) — Já daqui para fora...

CÊNA X

Entra Fróis.

FRÓIS — Que bulha é esta?...

JÚLIA — (*Correndo para êle*) — Fróis!...

FRÓIS — Júlia!... o que foi?... o que aconteceu?...

JÚLIA — Leva-me daqui... vamos!...

FRÓIS — Chem-Chem, o que fizeram a esta senhora?...

CHEM — Foi esta mulher...

MARIA — Veja lá como fala...

MANUEL — Veja lá, hem?...

(Aqui aparece no fundo João seguido de dois companheiros e vêm-se aproximando pouco a pouco Fróis)

JÚLIA — Vamos! Vamos! leva-me dêste horrível lugar... não posso! Não devo estar aquí mais tempo...

FRÓIS — Nada temas agora que estás a meu lado... e perdoa-me se por alguns instantes deixei-te entregue aos insultos desta canalha.

TODOS — (*Insultados*) — Canalha!...

FRÓIS — Sim! Canalha!...

JÚLIA — Fróis!... (*Rumor entre os jogadores*)

FRÓIS — Venham agora insultar-te... agora que tens um defensor!... Cambada! (*João e os seus, que a êste tempo estão por detrás de Fróis, lançam-lhe a mão à gola da casaca*)

JOÃO — Está prêso por parte da Justiça!

JÚLIA — Ah!...

FRÓIS — Prêso!...

JOÃO — Como falsificador de firma... Cá está o mandado...

JÚLIA — (*Recuando*) — Meu Deus! falsificador!...

FRÓIS — Estou perdido!!

MARIA — Olhem o ladrão que nos chamava canalha...

TODOS — Fora o ladrão!...

JÚLIA — Ah! (*Pondo a mão sôbre o qoração, e como prestes a cair*)

MARIA — (*Vendo-a nêsse estado corre para junto dela*)

JOÃO — (*Para Fróis*) — Acompanha-me!...

FRÓIS — (*Forcejando para soltar-se*) — Deixai-me... Júlia?...

JÚLIA — (*Desmaia nos braços de Maria*)

MARIA — Desmaia!... senhora?...

FRÓIS — (Forcejando) — Deixai-me!...

JOÃO — Aguenta rapaziada!... e levemo-lo à fôrça...

(Os dois que o acompanharam seguram em Fróis)

FRÓIS — (Debatendo-se) — Ah! Ah!...

JOGADORES — Fora o ladrão!...

JOÃO — Nada de resistência à Justiça... aguenta rapaziada!...

(Vão conduzindo-o à fôrça para fora)

FRÓIS — Deixai-me! Deixai-me!... Júlia?...

(Todos os jogadores o seguem dando apupadas, assobios, e gritando: fora ladrão! fora ladrão!...)

JOÃO — Aguenta!... aguenta!...

(Levam Fróis à fôrça pelo fundo, e saem completamente de cêna)

MARIA — (Tem Júlia sustida nos braços e procura fazê-la tornar a si)

MANUEL — (Parado no mesmo lugar enquanto levam Fróis) — Ladrão!... ladrão!...

MARIA — (Para Chem-Chem) — Ajude-me aqui...

CHEM — (Chega-se para junto de Maria) — Pobre senhora!... o que faremos?...

MARIA — Está fria!... não vai ela morrer...

CHEM — Peior é essa...

MARIA — Será bom mandar chamar um médico... (Para Manuel) — Vai tu chamar um médico...

MANUEL — (Aproximando-se) — Dá cá o pulso...

CHEM — Salta para lá...

MANUEL — Dá-lhe um gole da gloriosa, e verás...

MARIA — O Sr. não tem por aí alguma cama...

CHEM — Tenho naquele quarto...

MARIA — O melhor é levá-la para lá... deitá-la... talvez que assim volte a si...

CHEM — Pois levemo-la (Vão levando Júlia meio carregada e saem pela esquerda)

MANUEL — (Só) — Dá-lhe a gloriosa sempre viva... isto está muito bom... que ladrão... ora viva!... que tenho as pernas a ver jurar testemunhas (Assenta-se à mesa) — O descanso, Deus amou (Cantando) — Vida de minha vida!... (Pegando na garrafa que está sôbre a mesa) — Vem cá minha companheira (deita vinho no copo e bebe) (Cantando) — Não tem juízo : diz minha tia : quem nunca prova : Filosofia!...

CÊNA XI

Entra apressado Augusto...

AUGUSTO — (Entrando e vendo Manuel) — Ó! enfim o encontro... senhor?

MANUEL — Que é lá?
AUGUSTO — Não foi o senhor que em companhia do Sr. Fróis, ainda não há uma hora, tiraram por Justiça a filha de Sr. Florêncio?
MANUEL — E tem que dizer a isto?
AUGUSTO — Aonde está essa senhora? Para onde a conduziram?
MANUEL — Quem? ela, a menina?...
AUGUSTO — Sim! Sim! E depressa que talvez ainda seja tempo de salvá-la... depressa.
MANUEL — Sei lá disso... importo-me cá com isso...
AUGUSTO — (*Segurando-o e sacudindo*) — Hás de dizer, ou eu...
MANUEL — Então que é lá isso?... hem?

CENA XII

Júlia sai do quarto apressada diante de Maria e Chem-Chem

JÚLIA — (*Entrando*) — Deixai-me! Deixai-me!
AUGUSTO — (*Vendo-a*) — Dona Júlia!...
JÚLIA — (*Vendo-o*) — O Sr. Augusto! (*Pára, como envergonhada*)
MANUEL — Ora eis aí está...

(Chem-Chem e Maria vendo Augusto aproximar-se de Júlia, param e por alguns instantes como que conversam — Chem-Chem ao depois faz accionados como quem diz; Deixá-los!... e sai pelo fundo. Maria dirige-se para Manuel, e procura fazê-lo sair; êle resiste, o que vendo Maria toma a garrafa que está sobre a mesa, e sai, o que obriga-o a acompanhá-la, e saem — N. B. Estas duas cenas mudas devem durar pouco mais ou menos até a metade do diálogo de Augusto e Júlia).

AUGUSTO — A senhora aqui... nesta casa!
JÚLIA — (*Envergonhada*) — Meu Deus...
AUGUSTO — A filha do Sr. Florêncio... em um botequim no meio desta gente!... ah!...
JÚLIA — Senhor!...
AUGUSTO — Chegaria eu tarde para salvar-vos! Acaso vossa sorte já ligada...
JÚLIA — Ah! não!
AUGUSTO — Não?!... Meu Deus, eu vos dou mil graças... ainda é tempo de salvá-la!... Dirigia-me à casa de vosso pai, como de costume, afim de visitá-lo, quando soube que tínheis sido tirada por Justiça por um infame... perdoai-me... esta notícia aniquilou-me como pudera ter feito um raio que me caísse aos pés... mas em breve a indignação excitou-me o ânimo e deu-me forças para tudo indagar, e prevenir o mal se ainda fôsse possível... graças a Deus chego a tempo...
JÚLIA — Meu Deus, meu Deus a que estado me reduziste!...
AUGUSTO — Eis aqui senhora! Aonde vos conduziu a vossa loucura e cegueira!...

JÚLIA — Senhor!...

AUGUSTO — Perdoai-me se assim vos falo... salvando-vos, de um precipício tenho o direito de assim o fazer... eu vos amava, e a vossa vida era minha existência...

JÚLIA — Sr. Augusto!...

AUGUSTO — Tínheis no meu coração, que só por vós palpitava, um tesouro de amor e esperança... desprezaste-o!... um pensamento único me ocupava, o de prescrutar o meio de fazer-vos feliz, se tivesse a ventura de possuir-vos... e só temia que não me desse Deus inteligência e força para tornar-vos o mundo um paraíso... ó! que sonhos êstes meus de que tão cruelmente me despertastes!...

JÚLIA — (*À parte*) — Como fui castigada!

AUGUSTO — Desprezastes a quem vos tinha na terra como um ídolo, para seguirdes aquêle que só via em possuir-vos o meio de enriquecer-se. Incauta! Que não soube diferenciar o amante sincero do vil interesseiro; o homem honesto do infame impudente... deixaste-vos iludir por palavras lisonjeiras e cavilosas... e as exterioridades arrastaram-vos a êsse abismo... Que infame!... deixar-vos nesta casa.. no meio desta gente...

JÚLIA — Ah!...

AUGUSTO — Sabeis, senhora, que uma menina como vós, tímida e honesta seria manchada e desacreditada para toda a vida se aqui fôsse encontrada?

JÚLIA — Ah!...

JÚLIA — (*Lançando-se-lhe aos pés*) — Ah! levai-me! Levai-me daqui...

AUGUSTO — Para isso vim eu!... O amante desprezado vos salvará, já que o preferido vos perdeu... vamos!...

JÚLIA — Eu vos serei reconhecida!...

AUGUSTO — Só o reconhecimento!... Vamos, vosso pai vos espera...

JÚLIA — Não! Não! Para casa de meu pai, não!

AUGUSTO — E por que?

JÚLIA — Se o encarasse agora morreria de vergonha... levai-me para outra parte...

AUGUSTO — Pois bem!... levar-vos-ei para casa de minha mãe e depois procurarei vosso pai... êle vos ama, e vos perdoará...

JÚLIA — Foi essa crença que perdeu-me... quanto vos devo! e persuadí-vos...

(*Aquí entra pelo fundo José, e vendo os dois em cêna pára e observa*)

AUGUSTO — Ó! Não me digais nada! Poderia nutrir doces esperanças... Só fala em vós a gratidão... e essa é tantas vezes passageira!... guardai vossas palavras para tempo em que eu possa crer nelas. Vamos.

(*Saem pelo funda, e José os espreita*)

CÊNA XIII

José (Só)

JOSÉ — (*Depois de observar a Augusto e Júlia que saem*) — Olá!... está belo!... onde pilharia o malandro esta menina... e parece que vão de

batida! muito bem... cá me ficam às feições... talvez venha a servir... pareciam-me assim sarapantados... não tem dúvida... é o que penso...

CÊNA XIV

Entra Florêncio apressado

FLORÊNCIO — (*Entrando*) — Senhor?!...

JOSÉ — Que é lá?... (*À parte*) Êste tambem parece-me assaralhapado.

FLORÊNCIO — Sois oficial de Justiça?...

JOSÉ — Para o servir...

FLORÊNCIO — Vistes aquí uma moça em companhia de um moço...

JOSÉ — Um moço e uma moça? Vi!... Vi!...

FLORÊNCIO — E aonde estão?

JOSÉ — A moça é assim de uma estatura regular, cintura fina, corpo bem lançado... olhos vivos e expressivos... bôca engraçada...

FLORÊNCIO — Sim! Sim! mas disse-me...

JOSÉ — Homem! Deixe-me acabar o retrato... pé delicado, andar garboso... e um não sei o que de feiticeiro em todos os gestos...

FLORÊNCIO — E' isso mesmo... e onde está?...

JOSÉ — Há pouco que daqui saíram...

FLORÊNCIO — Ah!... é talvez tarde!... Senhor... nesta carteira estão quinhentos mil... pertencerão êles à pessoa que dentro de cinco minutos prender êsse homem que leva minha filha roubada...

JOSÉ — Ah! A moça é vossa filha?... e vai roubada... e os quinhentos mil réis são para a pessoa que prender o melquetrefe?

FLORÊNCIO — Sim! e mais ainda se o pedir...

JOSÉ — No pedir mais não será a dúvida... esperai aquí um momento que tereis notícias minhas, e do dito... verá para quanto serve José Patusco em uma ocasião desta... Alerta, rapaz que os quinhentos estão na unha... volto em um pulo... (*Sai correndo*)

FLORÊNCIO — (*Senta-se junto à mesa*) — Desgraçado de mim!... Filha ingrata!... abandonares teu pai, que tanto te amava, para seguirem um homem manchado de crimes e vícios... tardio andei eu!... fatal compaixão! Se há mais tempo o tivesse entregue à Justiça... ah!... a estas horas talvez já ligados. (*Aquí entra pelo fundo Manuel com um papel na mão que lê atentamente; segue-o Maria*) — Ah!... que enlouqueço... com tanto amor criada para assim acabar... Meu Deus!... meu Deus!... preveni o crime...

(*Esconde a cara nas mãos e fica como absorto*)

MARIA — (*Para Manuel, à parte*) — Vem para casa... o que estás a ler... vem.

MANUEL — Cala-te... mulher... olha... (*Mostrando-lhe o papel e lendo*) — Por ordem da Polícia o oficial de Justiça... Manuel da Assunção Amor Divino — é cá a pessoa! — prenderá onde quer que encontre o réu Fróis Figueiras, por haver falsificado... etc... então tem que lhe dizer?

MARIA — Bem vejo... mas como hás de tu prenderes um homem no estado em que estás...

MANUEL — Meu estado é... meu estado... (*Vendo Florêncio*) — Olá... quem é êste...

MARIA — Deixa lá quem está quieto...
MANUEL — Será o meu homem!... vejamos os sinais... (*Lendo em o papel*) — Alto... êste é alto.
MARIA — Qual alto...
MANUEL — Psiu! (*Lendo*) — 25 anos... êste não tem mais...
MARIA — Que? Êste homem tem mais de 50...
MANUEL — Psiu! (*Lendo*) — Cabelos pretos... é êle não tem dúvida...
MARIA — Pois chamas àqueles cabelos pretos? brancos como são...
MANUEL — Psiu! Não atrapalhes a Justiça... (*Lendo*) — (ilegível) decidido... é êle! Não tem dúvida... (*Caminhando para Florêncio, e batendo-lhe no ombro*) — Estás prêso por parte da Polícia!...
MARIA — Manuel!
FLORÊNCIO — (*Levantando-se*) — Ah!... o que quereis...
MANUEL — (*Agarrando-lhe na gola da casaca*) — Estás prêso...
FLORÊNCIO — Prêso?!... e por que?
MANUEL — Lá no xilindró lhe dirão...
FLORÊNCIO — Mas senhor, quero primeiro saber...
MARIA — Meu senhor, êste homem não sabe o que faz; não está em seu juízo...
MANUEL — Meu juízo!... Olha que te levo tambem para cadeia. (*Para Florêncio*) — Está prêso!...
FLORÊNCIO — Deixai-me!...
MANUEL — Está prêso, e tenho dito... aquí está a ordem (*Apresenta-lhe a ordem*).
FLORÊNCIO — (*Tomando a ordem e lê em silêncio*)
MARIA — (*Para Manuel*) — Larga o homem que não é êste!... não vês que é um velho... e que o outro deve ser moço...
MANUEL — Psiu!... não atrapalhes a Justiça...

CÉNA XV

(*Aquí entra correndo pelo fundo Fróis todo rôto e sem ver os que estão em cêna sai acelerado pela porta da esquerda e a fecha sôbre si*)
FLORÊNCIO — (*Vendo Fróis*) — E' êle... (*Para Manuel*) — Senhor... viste aquele homem que para alí entrou correndo... é dêle que reza esta ordem de prisão... Fazei vosso dever... ide prendê-lo...
MANUEL — Ah! A ordem, é para êle? Está bom! Então queira perdoar... Maria vamos prendê-lo... (*Encaminha-se para a porta por onde saiu Fróis*)
MARIA — Vem cá, homem...
MANUEL — Psiu!!... não atrapalhes a Justiça...
FLORÊNCIO — Depressa. (*À parte*) — Como explicar isto?... e ela?
MANUEL — Está fechada!
FLORÊNCIO — Arrombai!

CÉNA XVI

(*Entra José trazendo prêso Augusto; Júlia os segue*)
JOSÉ — Nada de resistência... (*Para Florêncio*) — Aquí está o ladrão da moça...

FLORÊNCIO — Augusto! Júlia! }
 AUGUSTO — Sr. Florêncio } *Ac mesmo tempo*
 JÚLIA — Meu pai
 FLORÊNCIO — Ô que quer isto dizer... como vos achais aqui?
 JOSÉ — Êste é o ladrão que roubou a vossa filha... pilhei-os mesmo
 com a bôca na botija e venham os quinhentos...
 FLORÊNCIO — (*Para Augusto*) — Explicai-me...
 AUGUSTO — Sabendo que um infame tirava a vossa filha por Justiça...
 corri em seu alcance, e felizmente ainda cheguei a tempo de a salvar... con-
 duzia-a para vossa casa, quando êste homem prendeu-me, e para cá condu-
 ziu-me...
 FLORÊNCIO — E ela... ela... ainda está livre... ou...
 AUGUSTO — Ainda senhor!... o malvado não teve tempo de consumir o
 crime...
 FLORÊNCIO — Filha! Filha! A meus braços, que ainda te posso perdoar...
 (*Corre e abraça-se com Júlia*)
 JÚLIA — Meu bom pai, perdoai-me!...

CÊNA XVII

(*Entra João seguido de Chem-Chem e de todos os jogadores*)
 JOÃO — (*Entrando*) — Por aqui. Por aqui... entrou por aqui...
 MANUEL — Quem vem lá?...
 AUGUSTO — O que é isto, senhores?
 JOÃO — Ah! Cá está o velho... senhor, pus em execução a ordem de
 prisão que me deste contra o falsificador — prendi-o e levava-o para cadeia,
 quando de caminho fugiu... mas creio que veio para aqui...
 FLORÊNCIO — E não vos enganais... senhores... quinhentos mil réis
 prometí eu a êste senhor oficial de Justiça para prender o indivíduo que ali se
 acha...
 TODOS — Ali?...
 FLORÊNCIO — Sim! E agora acrescentarei : o primeiro que lhe botar a
 mão em cima tem um conto de réis...
 TODOS — Um conto!...
 FLORÊNCIO — Sim! E todo aquêle que o ajudar, depois, terá cinqüenta
 mil réis...
 TODOS — Eu é que hei de ganhar o conto... vamos, vamos... (*João,
 José, Chem-Chem, e jogadores dirigem-se de tropel para a porta*)
 JOÃO — Está fechada!...
 VOZES — Arromba! Arromba!...
 (*Arrombam a porta e saem todos de tropel empurrando-se uns aos
 outros*)

CÊNA ÚLTIMA

Florêncio, Augusto, Júlia, Manoel e Maria
 MARIA — (*Para Manuel*) — E tu... não queres ganhar o conto...
 MANUEL — Hei de ganhar como um gato: (*Agachã-se junto à porta
 como um gato que espera a prêsa*)

FLORÊNCIO — *(Para Augusto)* — Meu caro amigo, como vos hei de eu pagar este serviço...

AUGUSTO — Senhor!...

FLORÊNCIO — Filha, filha!... estás salva... mas... desgraçada!... quem, sabendo do ocorrido te quererá por espôsa...

AUGUSTO — Aquêlê que conhece sua inocência... eu, senhor...

JÚLIA — Augusto!

FLORÊNCIO — Mancebo generoso... salvaste-a de um abismo... é bem que ela te pertença... filha é teu pai quem te pede...

JÚLIA — E a gratidão que ordena...

AUGUSTO — Sòmente a gratidão?...

JÚLIA — *(Estendendo-lhe a mão)* — À gratidão segue-se amor.

AUGUSTO — *(Beijando-lhe a mão)* — Feliz de mim!

VOZES — *(Dentro)* — Pega! Pega!...

(Fróis entra de roldão como querendo fugir de quem o persegue... Manoel que está à porta agachado salta sobre êle, e é levado quase de rastos até o meio da cêna onde caem ambos, e rolam... José, João, Chem-Chem, e os jogadores, entram em cêna em seguimento de Fróis gritando... vendo-o no chão com Manoel caem todos sobre êle, como querendo cada um ser o primeiro a prendê-lo... Rolam todos pelo chão gritando)

VOZES — Fui eu que ganhei... fui eu!... o primeiro fui eu!... foi não foi!... ganhei! ganhei!... o conto é meu, etc.

FRÓIS — *(Debaixo do homem)* — Ai! Ai! Que morro! Ai! Ai! Socorro!...

(Júlia e Maria fogem para a extremidade da direita: Florêncio e Augusto dirigem-se para os homens que rolam pelo chão)

FLORÊNCIO — Basta! Basta!... não o matem Srs. }
AUGUSTO — Senhores... olhem que assim o matam, Srs. } Ao mesmo tempo

(Levantam-se todos segurando em Fróis, de modo que puderem, qual pelos braços, qual pelas pernas, casaca, etc.)

FLORÊNCIO — Enfim senhor! Estás prêso!

TODOS — *(Em confusão e gritando)* — Fui eu o primeiro que o prendi... fui eu o primeiro... fui eu!...

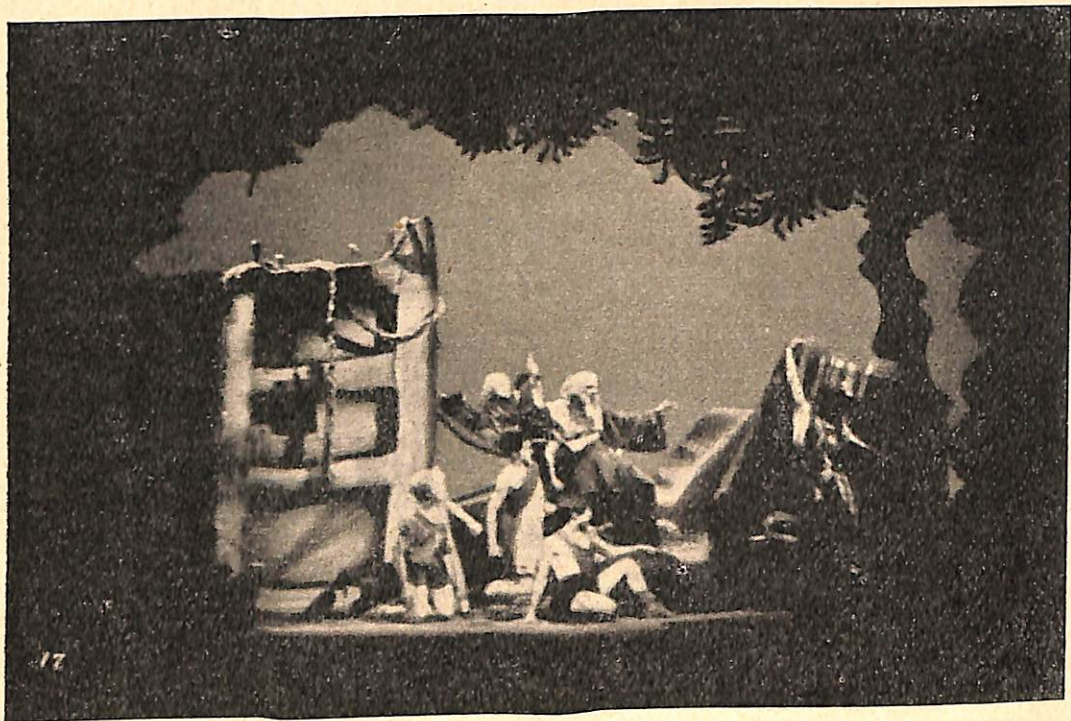
MANOEL — *(Com força)* — Psiu!!... Não atrapalhem a Justiça... fui eu o primeiro...

MARIA — V. Sa. bem viu que foi êle o primeiro...

FLORÊNCIO — Bem sei!... *(Para Manoel)* — Tereis o conto de reis e cada um dos senhores 50 mil reis, e tu *(Para Fróis)* — homem perdido e sem honra vê na sua felicidade *(Apontando para Augusto e Júlia que estão juntos)* — o teu primeiro castigo... *(Para os homens)* — Levai-o...

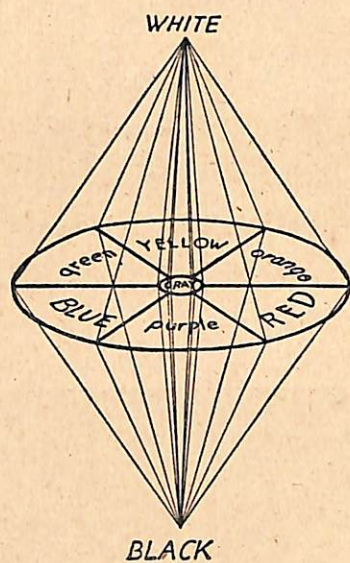
TODOS — Vamos!... Vamos!...

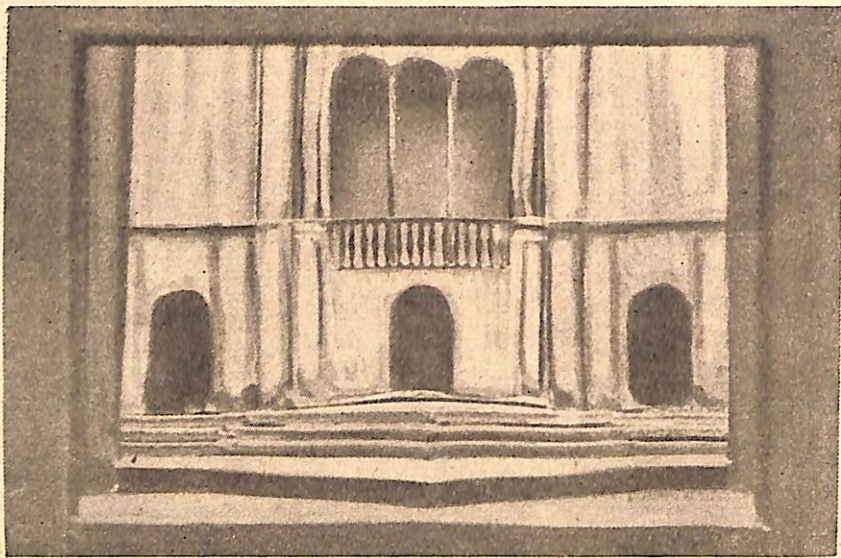
FLORÊNCIO — Meus filhos... *(Abraçando-os)* }
JÚLIA — Meu pai! } Ao mesmo tempo
AUGUSTO — Meu pai! }
MARIA — *(Abraçando Manoel)* — Que felicidade!
MANOEL — *(Abraçando Maria)* — Um conto de reis!



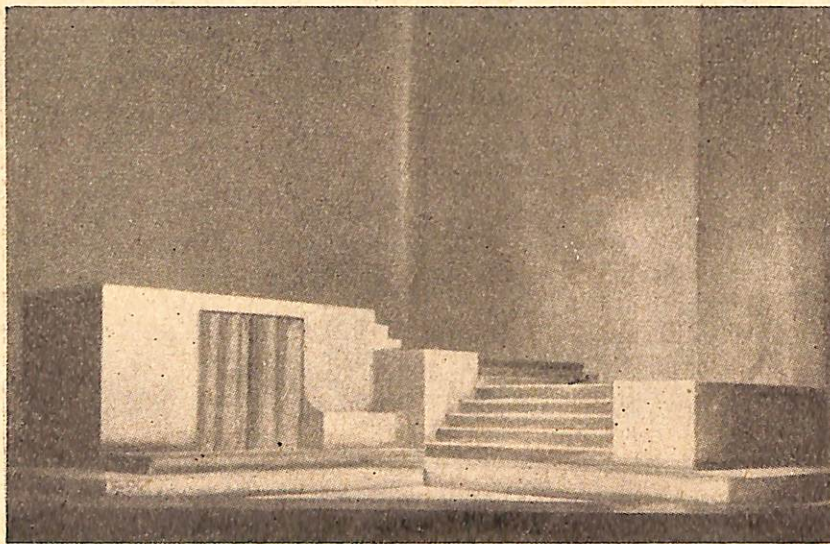
Noé, de André Obey — a cena composta harmoniosamente, é valorizada pela iluminação. Entre os elementos de que dispõe o «metteur-en-scène», a luz é um dos de maior importância, modelando as formas, criando efeitos, projetando sombras que dão à cena o máximo de atração visual.

PROBLEMAS





Cenário de "Otelo" de Shakespeare; apresentado por Wolfgang Hoffmann Harnisch e Felix Cziousek.



Cenário de "Henrique IV" de Shakespeare; apresentado por Wolfgang Hoffman Harnisch e Felix Cziousek.

ANDAIMES NOS CENÁRIOS SHAKESPEAREANOS

— Hoffmann Harnisch —

A IDÉIA BÁSICA das minhas encenações de Shakespeare era a seguinte :

Não tinha sido por acaso que Shakespeare escrevera suas peças para um palco quase livre de cortinas e prospectos e conseqüentemente livre de «mudanças de cena». Num cenário fixo, a ação podia desenrolar-se sem interrupções, ocupando a atenção do início ao fim, causando uma concentração intensa nos cérebros e corações do auditório. A falta de «cenas plásticas» ou mesmo de prospectos foi mais do que compensada pelo contínuo desenvolvimento da ação dramática. Assim, Shakespeare instigava seu público à uma colaboração mental e imaginária, pois, como todos os gênios, sabia perfeitamente que nem tôdas as coisas podem ser ditas ou demonstradas. Seria o fim da fantasia, se tudo fôsse representado, pôsto em evidência. Os ouvintes e espectadores devem contribuir alguma coisa às idéias do autor. E' um dos momentos principais da noção «teatro» êste que o espectador reconhece certas relações de idéias, agora apresentadas sob outras circunstâncias e em trajes diferentes. Fazer a descoberta duma experiência própria na vida dum «Othelo», «Lear» ou «Macbeth», o prazer de ver uma outra pessoa numa situação em que êle próprio já estêve

— é a delícia intelectual mais intensa que um autor pode transmitir.

Tais são em poucas palavras as condições que venceram e acabaram nos países europeus mais avançados com o teatro «histórico» (que necessita de muitas árvores quando a cena é uma floresta. E de que árvores!).

O Teatro de Shakespeare renuncia a maior parte de maquinismos e apetrechos cênicos, enfatizando a ação interior, aquela nas almas humanas. Apenas dêste modo podia o grande gênio escrever suas peças em que as frases se seguem uma após outra, formando cenas em seqüências rítmicas: diálogos e monólogos, saturados de loucura e alegria são seguidos por cenas lúgubres; ora reinam as paixões mais profundas, ora domina a contemplação filosófica e abstrata (o «suspense», aquêle falso ideal dos nossos dramaturgos contemporâneos existe, feito uma sub-corrente, todo o tempo, por assim dizer, à margem dos acontecimentos e gratuitamente) — e todo êste zig-zag é mais importante do que as lonas pintadas.

Tendo como jovem ator passado pela escola naturalista, na época antes da primeira guerra, comecei minha existência como metteur-en-scène ocupando-me logo das encenações shakespearianas. Tratei de conservar o ritmo íntimo dêstes dramas, já que não era

mais possível manter a velocidade de representação que o próprio Shakespeare tinha exercido no seu «Swan Theatre». Shakespeare, o autor, ator e diretor representava seus grandes dramas em pouco mais de duas horas e isto sem cortes! E sendo o seu público muito exigente a respeito de prazeres intelectuais e muito pouco a respeito do tempo, seguia a cada grande drama ou tragédia ainda uma comédia inteira, completando-se assim as quatro horas obrigatórias de espetáculos.

Afim de conservar o ritmo shakespeariano tive que sacrificar a parte decorativa. Construí andaimes com vários «campos de ação», satisfazendo assim tôdas as necessidades de agrupamentos das pessoas em cena. Para tais agrupamentos precisava-se de uma parte central elevada nas cenas representativas, de onde um rei podia dominar seus súditos, mas em outras cenas era não menos necessário um «campo de ação» lateral, ou mesmo marginal.

Depois de ter encenado quase toda a vasta obra do «bard of the Avon» nos teatros estaduais de Stuttgart e Berlim, a literatura começou a ocupar-se do meu trabalho. Na obra clássica do arquiteto-chefe dos festivais de Bayreuth, Frederick Kranich «A Técnica do Teatro Contemporâneo (Bühnentechnik der Gegenwart)», editado por Ondenbourg, Munique e Berlim 1932) encontrei no segundo tomo uma definição teórica do meu trabalho melhor do que eu mesmo a podia ter escrito :

«Hoffmann Harnisch tem nos mostrado que apenas certas peças podem ser representadas no «Raumspielfeld» (campo tridimensional de ação), as peças essenciais. As diversas planícies e campos no seu teatro, erguidos em di-

ferentes alturas, fazem com que todos os espectadores possam perceber a cada instante os acontecimentos dramáticos em sua totalidade. Desta totalidade depende o efeito dramático das cenas e do drama inteiro. Mas a totalidade não é apenas dos espectadores. E' dos artistas e dos comparsas também, pois à todos é dado a ocasião de colaborar coletivamente nas impressões teatrais. A encenação de «Henrique IV», Primeira Parte, que vemos ao lado, é um bom exemplo destas soluções de campos tridimensionais de ação. Erwin Piscator, diretor do Grosses Schauspielhaus, Berlim, chega a conclusões semelhantes, dizendo : «A forma básica do meu cenário é o praticável em forma de terraço, ao lado de andaimes irregulares, que postos num palco giratório possibilitam o desenrolar da ação sem intervalos...».

Como disse o arquiteto Kranich, nem tôdas as peças podem ser encenadas com «andaimes e campos de ação». Quando porém esta solução é empregada justa e certamente, ela representa a forma mais pura e mais elevada, a forma clássica de teatro. Assim era desde os dias de Sófocles e assim será nos dois milênios e meio vindouros também.

Mas esta solução requer do artista uma maneira especial na arte de representar, uma maneira muito diferente da escola naturalista. Sobre este problema exporei futuramente minhas idéias aos meus colegas e leitores brasileiros.

* * *

P.S. Tendo perdido meus arquivos fotográficos durante a época Hitleriana, ilustrarei este artigo com reproduções já clichêadas, muitas vezes publicadas em livros e revistas teatrais da Europa.

A TELEVISÃO E O TEATRO

Braga Filho



O teatro pela Televisão apresenta vários e destacados aspectos pertinentes. Dois pontos, porém, têm especial significação. Primeiramente existe a disposição — quase ânsia — que os astros do palco e da tela têm de laborar nêsse novo meio. E, em segundo lugar, o fato de que considerável número de peças apresentadas são especialmente escritas para a Televisão. No início, os produtores de filmes se mostravam muito arredios e desconfia-

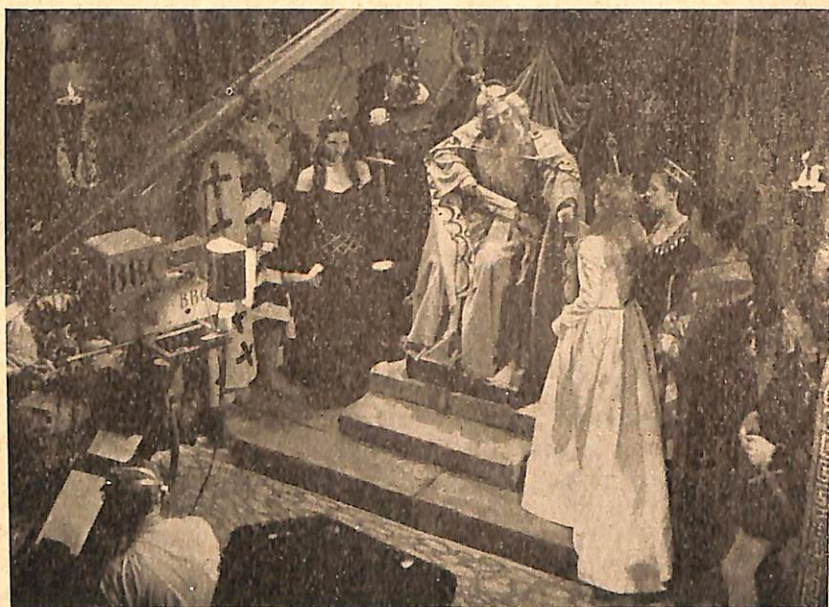
dos desta inovação em matéria de divertimento público. Constituiria uma ameaça? Seria um aliado proveitoso?

A resposta é que hoje em dia as principais companhias cinematográficas da Grã-Bretanha cooperam — pelo menos na esfera do drama televisionado. Tanto J. Artur Rank como Sir Alexander Korda estão sempre dispostos a emprestar seus astros a serviço da televisão da B.B.C. Margaret Lockwood, por exemplo, enriqueceu sua reputação,

*Cena de «Rei Lear»
de Shakespeare,
transmitido pela Te-
levisão. Interpreta
«Rei Lear» o ator
inglês William De-
vlise e, Cordelia, Ur-
sula Howells. Rea-
lização da B.B.C.
de Londres.*



*Outra cena de "Rei
Lear" de Shakes-
peare na Televisão
da B. B. C., atra-
vés da versão de
Boyston Morley.*



dando-nos um desempenho excelente de «Pigmalião» de Bernard Shaw. Jeans Simmons, a mais nova e promissora estrêla do cinema, desempenhou o papel principal de «Uma Mocinha Romântica», de Martinez Sierra. Sir Ralph Richardson, Eric Protman, Stewart Granger, Sonia Dresdel se contam entre os mais distintos freqüentadores do estúdio de televisão.

E que dizer do material — do tipo de peças irradiadas? Neste particular a televisão sofre um «handicap» em comparação com o rádio comum e o chamado teatro radiofônico. Precisa satisfazer os que ligam seus aparelhos em busca de cultura e os outros, que não querem outra coisa senão divertimento ligeiro. Em geral, o problema é resolvido irradiando-se as peças mais complexas e profundas aos domingos, e repetindo-as na quinta-feira seguinte. E levando, nas têrças feiras, com repetição na sexta, peças de valor intelectual secundário — por mais divertidas que sejam. Por exemplo, os espectadores assistem John Gielgud na tragédia shakespeareana do «Rei Lear», a mais importante produção da semana, seguida, um dia ou dois mais tarde, por uma peça policial ou uma comédia de costumes.

O objetivo do diretor do drama televisionado da B.B.C. — Rober Mac Dermot — é o de dedicar a quarta parte do tempo à sua disposição ao novo material dramático especialmente preparado. Os três quartos restantes são destinados a adaptação de sucessos comprovados do teatro comercial e dos clássicos — inclusive uma cota apreciável de Shakespeare. E é no terreno dos autores universalmente consagrados, que mais se destaca o apuro dos dramas televisionados.

Certamente se algum dos grandes autores dramáticos pudesse assistir hoje à representação de uma de suas obras, teria grande surpresa: a de ver a fidelidade e o grau de aperfeiçoamento na interpretação do que escreveu e de comprovar com quanto acêrto tomam vida as personagens que criou e quanta realidade assumem nas situações em que os colocou. Seria maior

ainda sua surpresa porém se assistisse a um programa de Televisão. No caso de Shakespeare, por exemplo, nos últimos anos companhias teatrais como a de Straford-on-Avon e a Old Vic aperfeiçoaram a tal ponto a interpretação shakespeareana, que parece ter-se chegado à perfeição, mas sem dúvida o tubo eletrônico da televisão chegou ainda mais longe que o cenário teatral. Atores, diretores e técnicos conseguiram limar certas pequenas asperezas que ainda existiam na representação cênica. Existe um delito realmente imperdoável num diretor shakespeareano, e no qual alguns ainda incorrem — o de deixar frouxas e até monótonas certas passagens em algumas das obras do grande escritor inglês.

Há pouco tempo o Departamento de Televisão da B.B.C. de Londres transmitiu «Hamlet», com o ator John Byron no papel de «Hamlet» e de Patricia Troghton de «Horatio», e por certo a representação não apresentou um só segundo de monotonia. A direção cênica da versão televisionada esteve a cargo de George More O'Farrel, um dos mais sagazes e inteligentes diretores com que conta a estação de Alexandra Palace. «Em alguns aspectos foi a representação mais viva de «Hamlet» que já se fez», disse o rigoroso crítico teatral John Hobson. A peça parecia ter «vida nova» e não apresentou um «Hamlet» que desse a sensação de um ser quase inanimado num ritual solene e religioso.

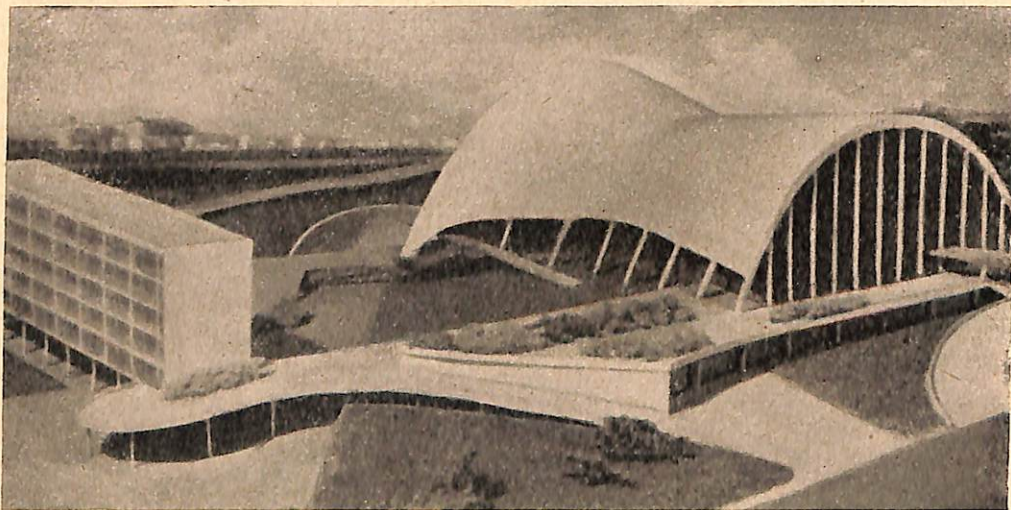
Aliás, a Sociedade de Televisão da Grã Bretanha concedeu o primeiro «Oscar» de Televisão a George More O'Ferral, produtor da B.B.C. em Londres, em reconhecimento do elevado valor artístico da versão de «Hamlet». A cerimônia da entrega teve lugar por ocasião do jantar que a Sociedade, fundada para fomentar o estudo e as pesquisas sobre a Televisão e problemas conexos, ofereceu para comemorar o seu 21º aniversário.

BIBLIOGRAFIA

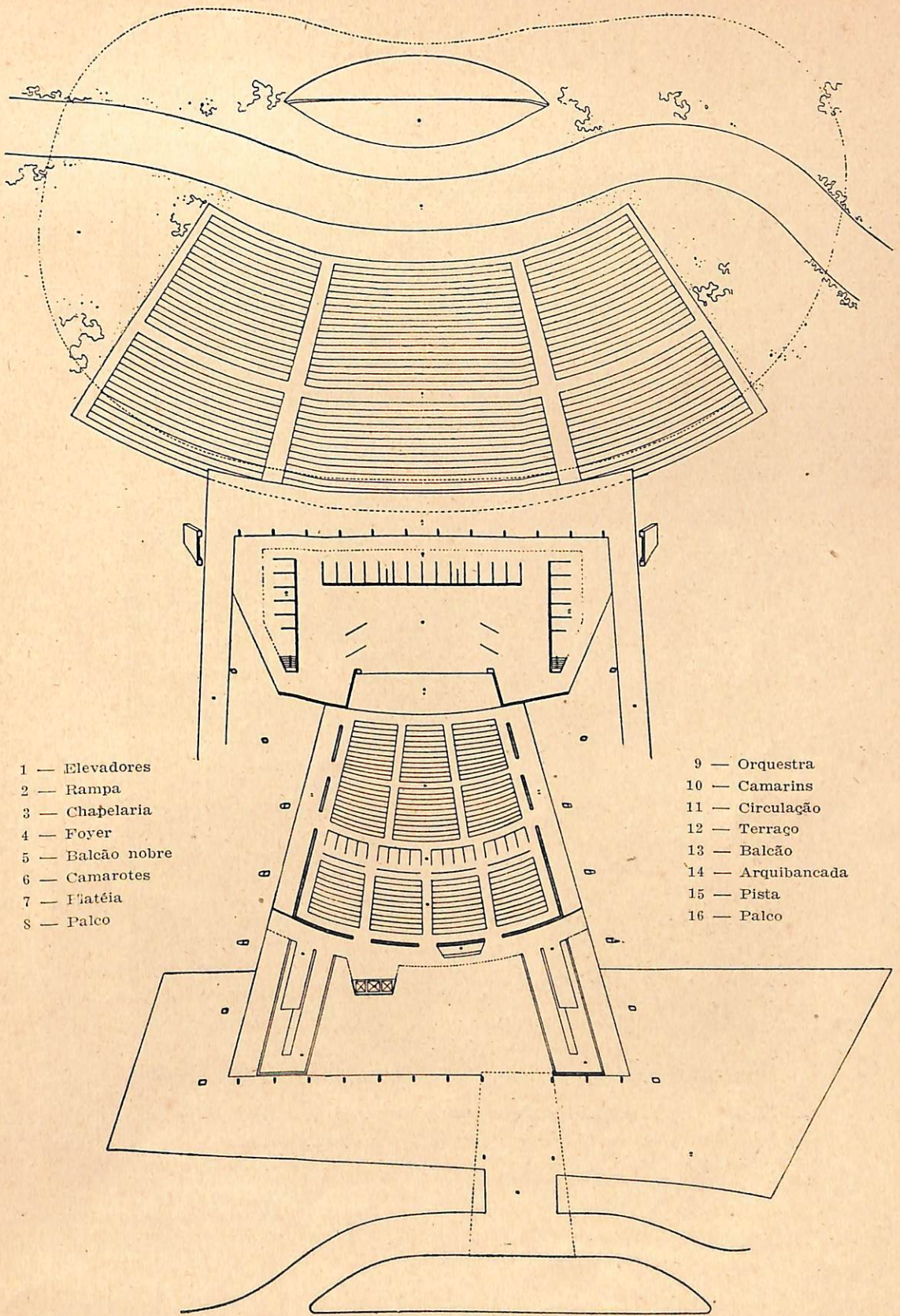
«A televisão em foco» — ERNEST THOMSON; «Television Times» — BENN HALL; «O Teatro na Televisão» — GALE PEDRICK; «Shakespeare» — EGON LARSEN e «Television Electronica» — MARTINEZ PARDO.

TEATRO CASTRO ALVES

O TEATRO CASTRO ALVES a ser edificado, na Bahia, constituirá uma das realizações mais significativas do governo atual daquele Estado. É uma obra tendente a reerguer a tradição do teatro bahiano. Desde o incêndio do São João, a cidade do Salvador encontra-se sem casa de espetáculo que esteja de acôrdo com seu passado cultural e artístico. O novo teatro a ser edificado, obedecendo à linha inovadora da arquitetura moderna, dará à antiga cidade bahiana um cunho de grande vitalidade. Na Bahia, existem várias tentativas no sentido de reerguer culturalmente a atividade teatral. Mas faltava o essencial: o local para os novos empreendimentos. Esta lacuna é fundamentalmente preenchida com a edificação do Teatro Castro Alves.



Teatro Castro Alves a ser edificado na Bahia —Arqs. Alcides da Rocha Miranda e José Reis. Esta obra, em curso de ser realizada, constitui uma contribuição de caráter monumental ao desenvolvimento do teatro nacional



- 1 — Elevadores
- 2 — Rampa
- 3 — Chapelaria
- 4 — Foyer
- 5 — Balcão nobre
- 6 — Camarotes
- 7 — Flatéia
- 8 — Palco

- 9 — Orquestra
- 10 — Camarins
- 11 — Circulação
- 12 — Terraço
- 13 — Balcão
- 14 — Arquibancada
- 15 — Pista
- 16 — Palco



"Antonio e Cleopatra" de Shakespeare, interpretado por Edith Evans no papel de Cleopatra e Godfre Tearle como Antonio.

A ILUMINAÇÃO NO TEATRO

Carlos Perry

NÃO É POSSÍVEL NEGAR-SE o desenvolvimento que se vem operando em nossa cena. Isto já está dito, redito e só mesmo um «snob» deixará de reconhecer essa verdade.

A crítica vem evoluindo de forma paralela. Os atores surgem também em boa quantidade e qualidade. O público cresce; fazem-se conferências sobre teatro, proliferam os grupos de amadores, celeiros de nossas companhias profissionais, enfim não se pôde mais negar um "movimento".

A melhoria que se processa de uns cinco anos para cá, fez com que surgisse uma série de problemas relacionados com a arte teatral, em alguns setores, os quais não têm acompanhamento o ritmo daquele desenvolvimento.

No meio de todos esses fatores característicos, há, no entretanto, um ângulo que me parece andar ainda de "gatinhas". Refiro-me à iluminação, uma das funções mais importantes da direção teatral.

Para que se possa considerar um espetáculo de teatro como tal, há necessidade da conjugação dos valores cênicos numa harmonia capaz de criar um todo artístico, do contrário estaremos diante de um passa tempo qualquer, mas não diante de um "espetáculo".

Um dos valores mais comumente abandonados ou relegados a segundo plano, no Brasil, repito, é a iluminação.

No campo de cenografia já contamos com nomes de valor indiscutível. Atores não faltam e já ouvi mesmo de vários estrangeiros que nós somos o povo que mais facilidade tem para representar. Infelizmente no campo da direção o problema já não se apresenta com solução tão fácil. Si existem alguns diretores que conseguem criar certa harmonia de representação, falham muitas vezes na concepção da obra. Si acertam nesta, falham na aprovação

dos cenários ou dos figurinos. E na maioria das vezes falham na luz. Podemos mesmo, sem medo de cometer uma injustiça, afirmar que só contamos com um diretor que conhece esse problema técnico a fundo. Esse diretor é o discutido, atacado, defendido, arrazado ou endeusado Ziembinsky. Nunca ouvi de nenhum crítico, por mais anti-ziembinskyano que seja, uma referência restritiva à iluminação de seus espetáculos. E quem já teve o ensejo de vê-lo dirigindo um ensaio de luzes não poderá jamais esquecer a maneira clara e segura como explica os efeitos que deseja e os resultados que obtém. Quem assistiu à «Peléas e Melisande» em 1943 no Teatro Municipal, dirigido por aquele diretor, se lembrará, por certo, do que de melhor se fez em matéria de luz dentro do nosso teatro. Aliás, para credenciá-lo como o mais perfeito técnico de iluminação cênica, bastaria o "Vestido de Noiva" dirigido por ele, naquele mesmo ano, onde havia nada menos de 128 mutações de luz e que foi sem dúvida o maior fator na criação da atmosfera irreal que tal peça exigia. Lembro-me bem de um fato a que presenciei por ocasião dos ensaios daquele espetáculo. Estava Ziembinsky sentado na última fila da plateia com o telefone ligado para a gabinete do electricista (Eu me achava sentado ao seu lado atento a esse problema de luz que sempre me empolgou). Ao ser dada uma ordem para determinado efeito, ouvi do diretor esta frase: "Falta o refletor azul" 13 de maio"(1) Imediatamente foi feita a retificação e eu que prestava toda a atenção à cena (melhor diria: ao palco vazio) não notei, confesso, a menor diferença. Não me contive e perguntei-lhe qual a diferença entre a luz considerada eficiente e a última dada como certa. A resposta foi-me ainda mais surpreendente: "Si estivesse alguém no palco, com a primeira estaria sem o menor

(1) Os refletores laterais do Teatro Municipal são conhecidos pelas denominações "13 de Maio" e "Avenida"

relêvo, ao passo que assim tôda a figura será desenhada em destaque". Não pude deixar de pedir-lhe que provasse o que alegava. E Ziembinsky pedindo a um dos operários que se mantivesse no centro do palco repetiu as duas luzes, deixando-me boquiaberto com o que acabava de assistir.

Quantas vêzes ouvi de diretores de companhias e empresários essa mesma frase com relação àquele diretor: "É um louco. Não sabe fazer nada com menos de vinte refletores". Mais justos seriam si dissessem: «É um mágico. Consegue tudo o que quer com apenas vinte refletores.»

Nunca assisti nenhum espetáculo na Inglaterra em que não pudesse ter contado um mínimo de quarenta fôcos de luz. E aqui chamam de louco a alguém que «ousa» pedir vinte.

Comumente ouço citada a frase de Copeau que "teatro é palavra e gesto", mas não obstante nunca me constou que nenhuma grande companhia resumisse seus espetáculos naqueles dois fatores. Eles vêm sempre acompanhados em *igual grandeza* da luz e da composição cênica. Ou não seria teatro. Não me consta que o "Theatre Guild" o "Old Vic" as companhias de Max Reinhardt, Bragaglia, Juvet, Baty e outros tivessem atingido essa posição devido aos atores que dirigiam ou pelas peças que encenavam, mas justamente pelos fatores que realmente constituem um espetáculo que eles manobravam com maestria e igual interesse.

Infelizmente os nossos diretores, em regra geral, quando se trata de iluminar um espetáculo, não vão muito além de pedir aos electricistas que lhes façam uma "noite" ou um "dia". Produzir um efeito menos real, criar uma atmosfera de sonho, de misticismo, de fantasia, de tragédia ou de alegria isso raramente é pedido e muito mais raramente conseguido. O mal aliás é, em grande parte, mais produto de completa ausência de material elétrico dos nossos teatros da que propriamente de pessoal. Contamos com alguns electricistas de mérito mas que naturalmente não podem ser responsabilizados por uma boa ou má luz. Eles são os executantes das ordens de um diretor ou do cenarista. A estes cabe iluminar uma cena.

Cabe aqui exemplificar uma iluminação feita por um dos nossos melhores cenaristas: Tra-

ta-se da comemoração do centenário de Castro Alves levado a efeito em 1947 pelo Teatro Experimental do Negro, onde sem mais cenários que algumas cordas, uma rotunda preta e efeitos de luz, Santa Rosa conseguiu tôda a atmosfera para a poesia do nosso maior VATE redudando o espetáculo num dos mais belos que têm produzido o nosso teatro.

Um exemplo contrário podemos ir buscar mais recentemente no espetáculo de estreia do Teatro dos Doze. Grandes fatores de beleza do "Hamlet" foram totalmente desperdiçados por falta de luz adequada que os valorisasse. Os trajes, o cenário, a aparição do espectro, a atmosfera de tragédia, tudo enfim, a meu ver teria sido de outro efeito se não tivesse falhado totalmente a parte de iluminação.

Sempre procurei observar em todos os teatros que frequentei na Europa essa questão de luz e posso afirmar que jamais vi os refletores de platéia trabalharem com luz branca como foi feito naquele espetáculo. O resultado era a completa ausência de atmosfera. Tinha-se a impressão que a platéia era mais vista pelos atores do que estes por aquela. Sem uma certo derrame de azul partindo dos refletores laterais (si é que esses existiam) não se sentia o menor relêvo das figuras em cena. O espectro que eu vira no Theatre Marny (Companhia de Jean Louis Barrault) banhado por uma luz verde que o seguia em tôdas as marcações, aqui era totalmente iluminado pelos tais refletores brancos da platéia, não se justificando mesmo as suas palavras sobre a luz do pirilampo que começa a esmorecer anunciando a aurora, pois de há muito o palco estava mais claro que os primeiros albos da manhã. Em nenhum momento o espectro adquiriu uma certa transparência ou pelo menos qualquer coisa de irreal. Ele estava ali, em carne e osso, malgrado a voz impressionante e a bonita indumentária do ator.

Bastava que se apagassem refletores da platéia, dando ao fundo um azul escuro, se baixasse em resistência as gambiarras e se fizesse sobre o cinzento do traje do fantasma um foco verde, que poderia subir em resistência a proporção que este marchasse para o centro da cena e teríamos um efeito bastante mais forte, criando-se por certo uma atmosfera de muito mais mistério e ao mesmo tempo colocaria a figura de Hamlet em plano luminoso inferior, o que redundaria num maior domínio do es-

pectro que me parece deve ser a figura predominante da cena.

A dureza e a secura da marcação do diretor, como muitos disseram para mim não passaram de uma falta de distribuição de luz de maneira a pôr em relevo e dar mais plasticidade às marcações. Da mesma forma os planos concebidos para o cenário perdiam-se pela mesma razão.

Fazer-se, em 1949, uma defesa da luz seria qualquer coisa de ridículo si para muitos diretores aqui no Brasil o problema de iluminação não fôsse totalmente inexistente pelo simples motivo de que para eles está tudo muito bom desde que se acendam as gambiarras, a ribalta e se empreguem "arrojadamente" alguns "tangões". Eu mesmo, durante os ensaios de «Peléas e Melisande» ouvi críticas severíssimas ao diretor, porque este não usava luz de ribalta. E no entanto foi talvez o mais belo espetáculo que já se faz no Rio, com relação às luzes.

Para muitos diretores ingleses e americanos a luz ainda é mais importante que o cenário. Este por melhor que seja poderá ser anulado por uma má iluminação. Aqui mesmo no Rio assisti a um fato que ilustra bem esse ponto de vista. Quando por ocasião dos ensaios de luz de "Escola de Maridos" (Os Comediantes, 1943), os cenários que estavam habituados a admirar em desenho, ao serem montados e iluminados pareciam totalmente outros. Não eram absolutamente o que se esperava. Foi uma decepção. Todos conheciam o valor do nosso cenarista e ninguém podia atinar com a razão daquela falha. Foi quando surgiu de novo em cena o polonês louco ou mágico, como queiram. Olhando o "croquis" original, começou a dar ordens para os eletricitistas e... no dia da estreia o cenário recebia uma tremenda ovação ao se abrir o pano de boca. Em 1937, Samuel Leve fez para o "Julius Caesar" (Produção de Orson Welles) um cenário que, aparte alguns objetos simbólicos, era somente constituído de luzes e ciclorama. Não se usavam cortinas e as mutações de cena

eram feitas com o simples apagar e acender de luzes (não havia ribalta). O mesmo efeito já era conseguido por Norman Bel Geddes em 1931 na sua concepção para o «Hamlet» (direção e produção do próprio N. B. Geddes). Além de alguns degraus e os objetos estritamente necessários nada mais era utilizado senão refletores focalizando os artistas em ação. Ainda o mesmo Geddes ao projetar para a Feira Internacional de Chicago o "Intimate Theatre", fê-lo localizando o palco no centro da platéia (a maneira dos circos) abolindo completamente os cenários, mantendo apenas objetos e móveis indispensáveis, deixando aos refletores todo o encargo de «ambientar» as peças. (*)

E seria infundável a lista do que já se fez nesse campo tão belo e tão pouco explorado entre nós.

Para aqueles que vêm no teatro uma das mais completas artes justamente por reunir em si várias outras, a iluminação não pôde ser relegada a plano secundário mas sim assumir o papel proeminente pelo muito que ela pôde criar no âmbito da atmosfera, da plástica e do colorido.

É interessante notar-se como ultimamente se vem falando em preparação artística. Criam-se escolas, seminários, cursos práticos etc. Criam-se cadeiras as mais variadas, fazem-se cursos os mais complexos. E no entanto ainda não ouvi falar na existência de uma cadeira de iluminação cênica ou de eletricidade aplicada ao teatro.

Porque não pensam os responsáveis por todos esses estabelecimentos mais seriamente nesse problema?

E agora que o Serviço Nacional de Teatro cogita de novos rumos, fazendo com que seu programa oriente o futuro do nosso teatro e não o futuro das verbas anuais, é imprescindível suprir o seu teatro de equipamento elétrico adequado e planejar um curso de iluminação no novo programa para o seu Curso Prático de Teatro.

São duas falhas que devem desaparecer.

* Ainda outro exemplo de luz substituindo o cenário podemos ir buscar em E. Pircham na sua concepção para o "Othello" produzido por Leopold Jessner em Berlim. No palco havia somente uma plataforma circular dentro da qual se desenrolava a ação iluminada apenas por refletores partindo do alto da cena.

KAFKA NO TEATRO FRANCÊS



Cena do "Processo" de Kafka, adaptado ao teatro por André Gide e J. L. Barrault. Mise en scène e interpretação do proprio Barrault. Decoração de Labisse. O "Processo" constituiu, em Paris, um dos acontecimentos mais expressivos do teatro moderno

NOTICIÁRIO





VILLA-LOBOS EM NOVA IORQUE

MAGDALENA --- ---

Obteve repercussão internacional, o lançamento da composição lírica "Magdalena" do maestro brasileiro Villa-Lobos pela "San Francisco Civic Light Opera Association".

A originalidade dos recursos musicais do nosso consagrado maestro, aliada aos valores plásticos do tema e ainda à contribuição de altas figuras da cena lírica norte-americana, garantiu o êxito da grandiosa realização artística, que foi chamada, talvez pelo seu caráter original, "a musical adventure".

Tomaram parte, como personagens principais, os artistas de renome Irra Petina, John Raitt, Dorothy Sarnoff e Hugo Haas.

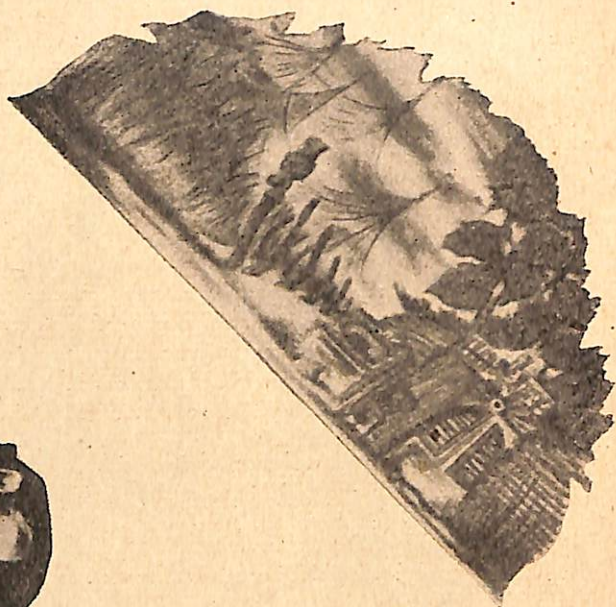
A coreografia esteve a cargo de Jack Cole e a direção dramática, coral e musical a cargo respectivamente de Jules Dassin, Robert Zeller e Arthur Kay.

A crítica norte-americana não rejeitou aplausos do autor das "Bachianas", reconhecendo em nosso patricio uma das maiores personalidades da música internacional.



Coube a um dos mais brilhantes cenógrafos norte-americano, Howard Bay, a elaboração dos cenários da interessante peça lírica.

Bem curiosos e sugestivos foram os figurinos, de esplêndido sabor sul-americano, desenhados por Miss Sharaff, conhecida especialista nesse setor.



Uma plêiade de artistas e de técnicos, como se vê, foi mobilizado pela "San Francisco Civic Light Opera Association" para a apresentação da ópera de Villa-Lôbos. O êxito correspondeu a justa expectativa. E' lamentável que ainda, na pátria do compositor, não tenha sido levada, integralmente, a sua obra lírica.

MAURÍCIO MAETERLINCK



Com o desaparecimento de Maurício Maeterlinck, perde a dramaturgia universal uma de suas expressões mais singulares e originais. Marcando uma renovação significativa no drama moderno, o genial escritor trouxe para o teatro uma nova intuição que definiu, aliás, um movimento sem precedentes em todo o mundo.

Buscou interpretar o sentido herético da alma e conseguiu traduzir, no drama simbolista, todas as obscuridades e sutilezas subjetivas com tão apurada sensibilidade que logo ganhou merecida consagração.

Desde o seu primeiro drama *La Princesse Maleine*, o êxito o acompanhou. Não porque transigisse com o gosto do público e da moda reinante, mas justamente porque trazia para o teatro contemporâneo uma mensagem renovadora.

Sem perder a linha mística de seu espírito, criou um drama novo dentro de uma visão crepuscular da vida.

E, nesse sentido, escreveu, dentre outras, as peças definitivas *Pelléas et Melisandre*, *Manno Vanna*, *O Pássaro Azul*, *Joyselle*, *Maria Madalena*, *Les avengles*, *La mort des Tintagiles* e *Interieur*.

Belga de nascimento, passou a ser um dos mais notáveis escritores da língua francesa, firmando-se como uma das mentalidades privilegiadas do mundo contemporâneo.

Como toda grande personalidade, obteve laureas e sofreu anátemas. Ganhou o prêmio Nobel de Literatura em 1911 e teve a sua obra excomungada pelo Vaticano em 1913.

Enamorado do mistério do além, incompatibilizou-se com dogmas da Igreja e, se errou, não foi por ausência de misticismo. Nenhum outro dramaturgo teve, como ele, a paixão pelo sobrenatural.

Esse halo místico é, aliás, a característica de sua arte, toda ela inspirada nessa nota, que sempre lhe foi essencial.

Morreu Maurício Maeterlinck em perfeito convívio com a imortalidade.

A glória antecipou-se à sua morte e nenhum outro dramaturgo teve, como ele, ao iniciar a sua atividade no teatro, o elogio consolador de ser chamado "um novo Shakespeare".

Embora se conservasse sempre escritor de elite, nos seus dramas constantemente encontramos raízes populares e filclóricas. "O Pássaro Azul", por exemplo, é uma re-criação dos contos de fadas numa versão límpida, luminosa, pura e original.

Justamente por isso, a construção de sua arte singularíssima, será sempre compreendida e imortal perante a alma coletiva.

SEIS MESES DE TEMPORADA

(1949)

Durante o primeiro semestre do corrente ano, o movimento teatral expandiu-se no Distrito Federal com um pequeno intervalo verificado mais ou menos nos oito dias que precederam o carnaval. Isto não aconteceu em 1948, pois as companhias de declamação, em atividade, nos teatros desta capital, só cerraram as suas portas sábado gordo da folia. Já este ano apenas se mantiveram duas companhias de revista, com peças carnavalescas, a saber: a de Dercy Gonçalves, no Teatro Gloria, com "Confetti na boca", de Aristides de Basile, em colaboração com Danilo Bastos e a Walter Pinto, no Teatro Recreio, com «Vamos pra cabeça», de Freire Junior, em colaboração com Humberto Cunha. Interrompida a temporada da Cia. Bibi Ferreira, no Teatro Regina, na semana seguinte após o carnaval, voltou a ser exibida a comédia em cartaz, denominada "Senhora", peça baseada no celebre romance de José de Alencar, em teatralização de Helio Ribeiro da Silva. A seguir montou o mesmo conjunto "Diabinho de saias", em três atos, original de Norman Krasna, numa adaptação de R. Magalhães Junior. Para o Teatro Glória retornou a Companhia Jaime Costa que levou á cena "Filumena Marturano", original italiano de Edoardo di Filippo, em tradução de Renato Alvim e Mario da Silva, sob o título de "Filomena, qual é o meu?". Pelo extraordinario êxito continua a ser representada até este mês (junho). Reaparecendo ao público da Cinelandia, depois de sua brilhante "tournee" a Portugal, Eva e seus artistas, sob a direção geral de Luiz Iglesias e direção artistica de Lucilia Simões, deram inicio á sua estação, no Teatro Serrador, com a encenação de "Tu és meu", comedia húngara de Janos Bockay, em adaptação de Luis Iglesias e irmãos Galhardo. Em prosseguimento apresentaram "Lili do 47", de Joracy Camargo, e "Apartamento sem luvas", titulo da versão brasileira de R. Magalhães Junior, sobre "My sister Eileen", de Joseph A. Fields e Jerome Chorodov, original americano baseado no li-

vro de Ruth Mc Kenney. A Cia. Alda Garrido, que interrompera a sua temporada uma semana antes do carnaval, voltou ao Teatro Rival, assinalando sucesso a encenação da peça cômica de Gastão Tojeiro, denominada "A francesa do Night and Day", e outras. Com "Nossa querida Gilda"... de Noel Coward, em tradução de Genolino Amado, resurgiram no Teatro Regina, Dulcina e Odilon. Atualmente representam "Deslumbramento" (The Shining Hour), original de Keith Winter, em tradução de Bandeira Duarte. A temporada de revista teve inicio, este ano, em 16 de abril, quando estreou no Teatro Carlos Gomes, a Cia. Ferreira da Silva, com "Passo de girafa", de Luis Iglesias, que permaneceu no palco até dia 21 de junho corrente. A seguir apresentou-se "A borracha é nossa", de Silvino Neto e Max Nunes. Com agrado foi lançada no Teatro Recreio a Cia. Espanhola de Revista Maria Antinea que ali realizou "Da Espanha ao Brasil", "Vamos a los toros" e "Cantares de Espanha". Passando-se para o Teatro João Caetano, neste fez estrear dia 11 "Romance espanhol". Todas estas revistas fundamentadas em assuntos típicos regionais foram assinadas por Maria Huesco. No Teatro Ginástico organizou-se um jovem grupo sob a denominação de Teatro dos Doze, com Sergio Cardoso e outros. Inicialmente foi feita uma "reprise" de "Hamlet", de William Shakespeare, em tradução de Tristão da Cunha, seguindo-se «Arlequin, servidor de dois amos» de Carlo Goldoni, versão brasileira de Carla Civelli, e «Tragédia em Nova York», titulo da tradução de R. Magalhães Junior, da tragédia "Winterset", de Maxwell Anderson.

TEATRO NOS BAIROS

Muitas têm sido as atividades do Teatrinho Jardel, em Copacabana, pois lá estiveram Odilon e seu elenco, representando "A mulher de nós dois" (La petite Hutte), de

André Roussin, em tradução de Bricio de Abreu, passando após a acupar aquele palco todas as noites, a Cia. Colé que se estreou com a burleta "Flor de Manacá", de Luis Iglesias, e a seguir "Brotinhos e tubarões", de varios autores, e agora «Olha a boa», de Geisa Boscoli. Em Ipanema, na Praça General Ozorio, inaugurou-se o Teatro de Bolso, com "Da necessidade de ser polígamo", de Silveira Sampaio, peça que ainda se encontra em exibições. Dia 10 deste mês de junho fez a sua "rentree" no Teatrinho Intimo, do Leme, Aimêe, com a comédia "Mulher por um minuto", de Puget, em versão de Daniel Rocha. Antes já lá havia estado a Cia. Mario Salaberry que montou "A felicidade não se espera", de Armando Mook, em tradução de Raul Roulien.

OUTRAS REALIZAÇÕES

O Teatro Experimental do Negro deu algumas rëcitas no Teatro Ginástico com a peça folclórica de Joaquim Ribeiro, intitulada "Arunda".

A Sociedade Brasileira dos Amigos da India apresentou no Ginástico, em dois espetáculos, o Teatro de Tagore, com a encenação de "O carteiro do rei", em tradução de Cecilia Meireles, direção artística de Sadi Cabral, e interpretação de Maria Fernanda.

No Teatro Recreio exhibe-se o famoso hipnotizador Fassman e a "medium" Miss Deyka, em trabalhos científicos de telepatia e hipnotismo, segundo as teorias de Mesmer, Braid, Richet e outros.

Dia 17 verificou-se a inauguração do Teatro Astral, á rua 13 de Maio, com "A fera da rua Larga", de Fernando Restier, pela Cia. Hortencia Santos.

TEATRO INFANTIL

Intensificou-se a atividade teatral na composição de outras peças infantis, depois do êxito do "Casaco encantado", de Lucia Benedetti. Deste modo vimos surgir no Teatro Ginástico um grupo dedicado especialmente ao gênero de espetáculos para crianças. Refe-

rimo-nos ao Teatro da Carochinha que realizou funções simultâneas no Teatro Ginástico e Teatrinho Jardel, isto é, na Esplanada do Castelo e em Copacabana, com "O picapau amarello», inspirada no livro de Monteiro Lobato, e «A revolta dos brinquedos», de Pedro Veiga. Ainda na pequena sala de diversões da Avenida Nossa Senhora de Copacabana, apareceu outro grupo na modalidade cênica infantil — o Teatro dos Novos que fez "O principe e o lenhador". Tambem o Teatro dos Doze, no Ginástico, vem apresentando "Simbita e o Dragão", de Lucia Benedetti.

PELO MUNICIPAL

Além da temporada lírica nacional, por artistas brasileiros, sob a administração direta do prefeito Angelo Mendes de Moraes, a Empresa N. Viggiani, concessionária do Teatro Municipal para concertos e bailados, ali fez exhibir vários concertistas de fama e, por último, o Ballet des Champs Elysées e o Ballet Grete Wiesenthal, respectivamente, de nacionalidades francesa e austriaca.

TEATRO ESTUDANTIL

O Teatro do Estudante do Brasil tem tido uma grande atividade nestes primeiros seis meses. No Teatro República realizou uma temporada lírica popular, com seu elenco que compõe o Teatro Experimental de Opera. Além de muitos valores novos para a cena lírica brasileira, demonstrou a nossa capacidade para a realização de espetáculos dessa modalidade artística. Entre as óperas cantadas figuraram "Traviata", "La Boheme", "Butterfly", "Soror Angelica" e "La serva padrona". Finda esta tentativa por todos os motivos plausível, teve inicio o «Festival Shakespeare», no Teatro Fenix, com a apresentação de "Romeu e Julieta", em tradução de Onnestaldo de Penaforte. Dia 17, em continuação, subiu á cena "Macbeth".

Junho, 1949.



'HAMLET' NO BRASIL

Cena da tragédia de Shakespeare, representada pelo Teatro dos Doze, com Sergio Cardoso no papel de «Hamlet». Temporada de 1949 no Ginástico.



*Cena da peça «Carlota
Joaquina e D. João VI»
interpretada por Heloi-
sa Helena e Jaime
Costa.*



*Olga Navarro e F. Vil-
lar numa cena da
«Prostituta respeitosa»,
de Jean Paul Sartre.*

MOVIMENTO TEATRAL NO RIO EM 1948

Resumindo o movimento teatral do ano de 1948, muitas foram as iniciativas e experiências, de algumas participando o Serviço Nacional de Teatro, com assistência financeira, embora pequena, mas efetuada de modo a atender aos objetivos de realização e às finalidades culturais. É evidente que a produção nacional decaiu muito, neste exercício, avultando-se o número de traduções. Para isto contribuíram vários fatores que não cabe estudar aqui. Desejamos dar uma síntese dos espetáculos levados a efeito nesta capital, quer no campo do profissionalismo, quer no do amadorístico, estudantil e infantil.

TEATRO MUNICIPAL

A temporada dramática oficial foi iniciada no Teatro Municipal pela Companhia Francesa de Comédias Henry Rollan-Julien Bertheau, sob a direção de Jean Clairjois. A estréia, que se verificou dia 21 de junho, causou estranheza, pois a peça apresentada «Le fleuve Et'incelant», foi uma tradução de Germaine Delamain do original inglês de Charles Morgan. É que houve certo embaraço de parte da Alfândega, de sorte que o material cênico sofreu atraso no despacho. A empresa concessionária achou por bem não transferir a estréia anunciada, preferindo realizá-la mesmo com uma comédia inglesa por ser a de montagem mais simples do repertório. A seguir foram levadas à cena «Huis-Clos», em 1 ato, de Jean-Paul Sartre, e «La Double Inconstance», em 3 atos, de Marivaux, «Mistigri», em três atos, de Marcel Achard, «Napoleon Unique», em oito quadros, de Paul Raynal, «L'Eventail», em quatro atos, de Robert de Flers e A. de Caivallet. «Trois garçons, une Fille», em três atos, de Roger Ferdinand, e, finalmente, «L'Archipel Lenoir», em duas partes, de Armand Salacrou. O elenco deste conjunto francês era composto dos seguintes artistas: Helene Belanger, Julien Bertheau, Francine Bessy, Jean Paul Coquelin, Pierre Gilbert, Elisabeth Hajar, Lucien Laurenson, Andre Laurent, Michel Marsay, Lily Mounet, Claude Pasquier, Henry Rollan, Jean Claudé Le Sache, Frederic Serra, Madeleine Silvain. Co-diretores artísticos: Henri Rollan e Julien Bertheau. Diretor de cena: Frederic Serra. «Regisseurs» de cena: Pierre Gilbert e Robert Marchal. Organização — Jean Clairjois.

Em maio tivemos o «Festival da Opereta», pela Companhia Italiana de Grandes Espetáculos Ernesto Del Rio, cuja estréia verificou-se dia 7, com a apresentação de «Boccaccio», opera cômica de Won Supré e Montelano, em três tempos e quatro quadros. A seguir subiram à cena «A casta Suzana», de Jean Gilbert, «O conde de Luxemburgo», de Franz Lehar, «Il Paiese dei Campanelli», de Ranzato e Lombardo, e outros. Do elenco faziam parte: Enrico Aguiari, Carlo Barbetti, Nicla Berti, Ermes Bertini, Bico Bissetti, Gino Bianchi, Guido Bragagnoli, Delia Bucalossi, Giuseppe Campanini, Umberto Capponi, Vittoria Covac, Mariolina, Capozzi, Amadeo Davia, Gino Del Rios, Lina di Sambon, Roberto Durot, Fernando Falaschi, El-

vira Frondi, Gino Furlai, Franco Gilardoni, Gino Gini, Clelia Giussani, Lisetta Leonardi, Iole Margosio, Luisa Migli, Elena Monti, Carlo Paggiaro, Italo Pasini, Maria Pineschi, Valeria Pineschi, Nicoletta Pintus, Tito Quarenghi, Rina Regis, Arnaldo Scotti, Antonio Stella, Elena Strada, Vanda Viviani, Bruna Verri e Violette Viola. Maestros concertadores e diretores de orquestra: Enrico Ziffer e Leo Comin. Coreógrafos: Evira Frondi e Arnaldo Scotti. Diretor de cena: Gino Gini.

No mês de setembro, para uma curta temporada dramática, ocupou também o «Municipal», a Companhia Italiana de Comédias Eva Maltagliati — Luigi Cimara, dando ao público carioca «Come tu mi vuoi» e «Il Piacere dell'Onestá», de Luigi Pirandello, «Ma Costanza si comporta bene?», de W. Somerset Maugham, em versão italiana de G. Pautassi, e «Turbamento», de Guido Cantini.

A temporada lirica foi realizada com o concurso de Benjamino Gigli, Di Stefano, Norina Greco, e outros.

TEATRO FENIX

O Sr. Sandro Pollonio deu início à sua temporada com a encenação do original do Sr. Nelson Rodrigues, denominado «Anjo Negro». A seguir, pôs no palco «A estrada do tabaco», de Erskine Caldwell, em tradução de R. Magalhães Júnior, «Teresa Raquin», de Emile Zola, «Lua de Sangue» de Georg Buechner, na tradução do Sr. Mário da Silva, «Sonata a quatro mãos», de Guido Cantini, versão brasileira de R. Magalhães Júnior e Ruggero Jacobbi e, por fim, «A prostituta respeitosa», de Jean-Paul Sartre, em tradução de Miroel da Silveira. Entre as figuras do elenco, embora variadas e mudadas peça a peça, vale assinalar a presença de Itália Fausta, Maria Della Costa e, ultimamente, de Olga Navarro e Paulo Gracindo. O Sr. Ziembinski realizou vários dos espetáculos acima citados, tomando parte não só como diretor, mas também como intérprete.

TEATRO GINÁSTICO

Os Artistas Unidos, apresentando Henriette Morineau, no Teatro Ginástico, encenaram «Medéia», tragédia de Eurípedes, em adaptação livre de Robinson Jeffers e tradução de Genolino Amado, «Uma rua cha-

mada pecado», de Tennessee Williams, em versão de Carlos Lage, «Só nós três», de Sidney Howard, tradução de R. Magalhães Júnior; uma «reprise» de «Elisabeth de Inglaterra», e, por último, «O casaco encantado», de Lúcia Benedetti, espetáculo para crianças.

TEATRO REGINA

A Companhia Dulcina-Odilon representou «A águia de duas cabeças», de Jean Cocteau, em tradução de R. Magalhães Júnior, «Dona do Mundo», de Genolino Amado, «Hipocampo», de Sérgio Pugliesi, iniciativa denominada «Barraca da Comédia», tradução de R. Magalhães Júnior, e «Mulheres», de Claire Booth, versão de Lúcia Benedetti.

TEATRO SERRADOR

A Companhia Procópio Ferreira realizou este ano duas temporadas no «Serrador». Na primeira, encenou «Sexto andar», de Alfred Gihri, em tradução de Renato Alvim, «Divórcio», de Clemence Dane, tradução de Bibi Ferreira, «A pequena Catarina», de Jacques Thery e Régis Gignoux, adaptação de R. Magalhães Júnior, «Bendito entre as mulheres», de Bibi Ferreira, e «Frutos da época», de Mário Nunes. Na segunda, «O grande fantasma», de De Felippo, em tradução de Renato Alvim e Mário da Silva, e «Lady Godiva», de Guilherme de Figueiredo.

Com a saída da Cia. Procópio Ferreira, ali esteve, por sessenta dias, a Companhia Palmeirim, que encenou «A mulher dos meus sonhos», de Louis Verneuil, tradução de Renato Alvim, «Beijos perdidos», de André Birabeau, tradução de José Wanderley, e «Não sei chorar», de De Chocolat e Palva.

TEATRO GLÓRIA

A Companhia Jaime Costa representou «O tigre», de Sarah Marques, «Falta um zero nessa história», de Armont e Nancey, tradução e adaptação de Correia Varela, «Pirata», de Jacques Deval, adaptação de Renato Alvim, e a «reprise» de «Carlota Joaquina», de R. Magalhães Júnior.

Com a saída da Cia. Jaime Costa, o Senhor Odilon Azevedo realizou uma temporada de um mês no «Glória», com «Hipocampo» (com o título de «Um marido como poucos») e «Os homens», de Ducreux, tradução de R. Magalhães Júnior.

TEATRINHO ÍNTIMO

A Companhia Aimée iniciou as suas atividades dando «A secretária do meu marido», de Franck e Hirschfeld, na tradução de Santana, Barbosa e Galhardo, seguindo-se «Aventura do outro mundo», fantasia cômica de Geysa Boscoli, «O perfume de minha mulher», de Leo Lenz, tradução e adaptação

de Mateus da Fontoura e Santos Júnior, «Oh, Margarida», de Silvia Autuori, «O noivo de Luisa», de Saint-Clair Sena, «Ele, ela e o outro», de Louis Verneuil, em tradução de Daniel Rocha, «A inconveniência de ser esposa», de Silveira Sampaio, e «Noites de Carnaval», de Goyecochea e Cordone, em versão de Odilon Azevedo.

TEATRO RIVAL

Tivemos no Teatro Rival, inicialmente, a Companhia Mesquitinha que representou «O folgado», de Armando Gonzaga, «Cabeleireiro de senhoras», de Paulo Orlando, «O pai de minha filha», de Henrique Marques Fernandes, «Sindicato dos Maridos», de A. Ramos Júnior e O. Bastos, e «Uma vez na vida», de José Wanderley.

A Companhia Alda Garrido ocupou o Rival, onde ofereceu ao nosso público «Mãe dormiu na rua», de Germain e Moncosin, adaptação de Daniel Rocha, «Uma mulher complicada», de Gravault e Berr, tradução de Miguel Santos, «Um beijo com molho», de Aldo Benedetti, tradução e adaptação de R. Magalhães Júnior e Ruggero Jacobbi, e «O congresso é que resolve», de Aarão Hoffman, em tradução de R. Magalhães Júnior.

TEATRO MUSICADO

TEATRO RECREIO

A Companhia Walter Pinto representou por diversos meses uma única revista — «Trem da Central», de autoria de Freire Júnior e Walter Pinto.

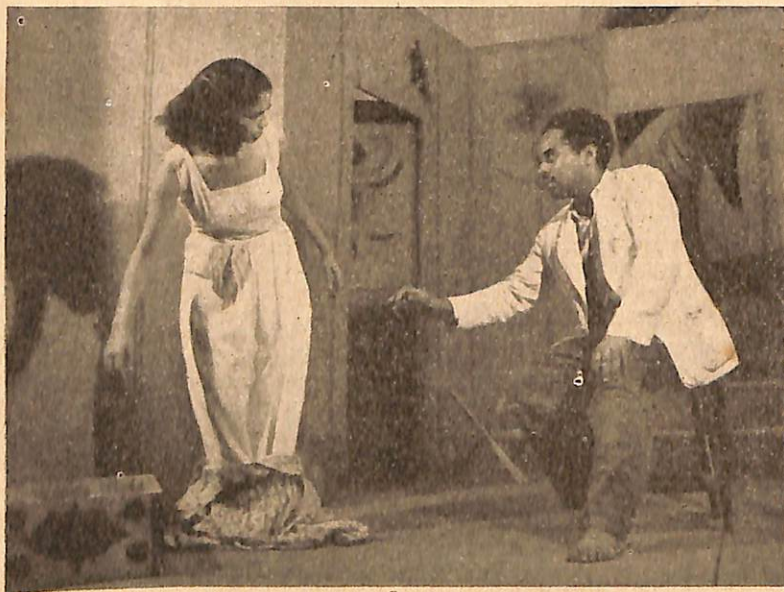
A Companhia Dercy Gonçalves, do Teatro Glória passou-se para o Teatro Recreio, onde levou à cena «Que medo, ô!», de Luís Peixoto, Saint-Clair Sena e Olavo de Barros, «E' com esse que eu vou», de Paulo Orlando e M. Paradela, «Tem gato na tuba», de Freire Júnior e Walter Pinto, e «Biriba tá aí», de Jorge Murad e Humberto Cunha, música de Vicente Paiva e Armando Ângelo.

TEATRO CARLOS GOMES

Para esta casa de espetáculos da Empresa Pascoal Segreto, veio em 1948 a Companhia Portuguesa de Revistas e Operetas do Teatro Variedades de Lisboa, sob contrato da Empresa Piero. O conjunto teatral luso estreou nesta capital com a revista «Alto lá com o charuto», de Luís Galhardo Filho, Vasco Santana e José Galhardo, com música de Raul Ferrão e Fernando de Carvalho, prosseguindo as récitas de assinatura «Nazaré», opereta de Fernando Santos, Almeida Amaral e Fernando Ávila, com música de Raul Portela, Raul Ferrão e Fernando de Carvalho, «Se



Cena da peça "Luz de Gaz", na interpretação de Maria Sampaio e Rodolfo Mayer.



Cena da peça "Aruanda", de Joaquim Ribeiro, interpretada pelo Teatro Experimental do Negro no Ginástico.

aquilo que a gente sente», de Alberto Barbosa, José Galhardo Filho, músicas de Raul Ferrão, Fernando de Carvalho e Carlos Dias, e «Ribatejo», de Vasco Santana.

OUTRAS INICIATIVAS

O Teatro Anchieta realizou uma temporada, no Regina, levando à cena «Jesús bate às portas» e «Sexo», ambas de autoria de Renato Viana.

No palco giratório do Hotel Quitandinha verificaram-se este ano os «Festivais Dramáticos Quitandinha», com a encenação de «Fausto», de Goethe, tradução de Jenny Klabin Segall, e «Ele», de Alfred Savoir, em tradução de R. Magalhães Júnior.

No Teatrinho Jardel, o Teatro de Câmara deu algumas representações de «O coração delator», de Edgar A. Poe, adaptação de Graça Melo.

A Cooperativa de Espetáculos Novos de Arte, sob o patrocínio do Ministério da Educação e Saúde, levou no palco do Teatro Serrador «Vestir os nus», de Luigi Pirandello, tradução de Tyndaro Godinho.

A Companhia de Espetáculos Modernos deu duas peças: «Castidade» e «Manjar dos deuses», ambas do organizador da temporada Sr. Mário Gabriel.

TEATRO DE AMADORES

O Teatro do Estudante realizou uma temporada no Teatro Fenix, encenando «Hamlet».

OUTRAS NOTÍCIAS

TÉCNICA TEATRAL

Acaba de aparecer o livro que o ilustre técnico do Serviço Nacional de Teatro, Prof. Otávio Rangel, preparou para os que desejam aprender a difícil arte teatral. Obra de especialista, quer na cátedra, quer na direção de cena de todos os gêneros dramáticos, essa «Técnica Teatral» está destinada a receber a melhor acolhida.

A ação do Assistente de Educação do Serviço Nacional de Teatro nas capitais nordestinas.

Esteve o teatrólogo José Vanderlei, Assistente de Educação do Serviço Nacional de Teatro, nas principais capitais do Nordeste, a fim de verificar as necessidades do teatro naqueles Estados. Em Recife, dando conta de sua atribuição, concedeu a seguinte entrevista a um dos órgãos da imprensa pernambucana:

de Shakespeare, em tradução de Tristão da Cunha, e «Inês de Castro», de Antônio Ferreira, adaptação de Júlio Dantas.

No Teatro Municipal, o Teatro Universitário representou «A dama da madrugada», de Alejandro Casona, em tradução de Cecília Meireles.

A Comédia da Arte deu no Teatro Ginástico «Antígona», de Sófocles, em adaptação de Carolina Sotto Mayor.

MÁGICA

Visitou esta capital, levando a efeito longa temporada no Teatro Carlos Gomes, o mágico e ilusionista Fú-Manchú.

CIRCO

No Teatro João Caetano tivemos em organização do Sr. Chianca de Garcia, um grupo denominado «Circo da Cinelândia».

TEATRO DO TRABALHADOR

Mantém o Serviço de Recreação Operária a organização do «Teatro do Trabalhador», que realiza, com o elenco «Ernesto Francisco», semanalmente, espetáculos para os Sindicatos.

Para esse movimento, concorre o S.N.T. com a cessão do Teatro Ginástico às segundas feiras.

Tem-se observado um crescente aumento de frequência nos espetáculos do Teatro do Trabalhador. O Serviço de Recreação Operária do Ministério do Trabalho possui, a respeito, expressivos dados estatísticos.

«Nós já havíamos lido que o Serviço Nacional de Teatro designara um sr. José Guimarães para inspecionar as praças teatrais de Natal, João Pessoa e Recife, estudando o desenvolvimento amadorista e o problema de casas de espetáculos. Mas, estávamos longe de supor que esse «José Guimarães» fôsse o escritor José Vanderlei, de grande cartaz no teatro ligeiro nacional.

— E' que eu me chamo José dos Guimarães Vanderlei, tendo adotado, para nome de guerra, José Vanderlei...

Foi o que nos explicou, de entrada, o autor de «Pertinho do céu», desde ante-ontem no Recife, vindo, já, de Natal. José Vanderlei, realmente, é um dos teatrólogos mais representados do Brasil. Os que acompanham o movimento da comédia ligeira, em nosso país, não desconhecem peças como «Era uma vez um vagabundo», «Compra-se um marido», «Perti-

nho do céu», «Uma vez na vida», «Amo tôdas as mulheres», «Hás de ser minha», «Ser ou não ser», «Tudo por você» e várias outras, já representadas, por companhias itinerantes, no Santa Isabel, uma delas, até, vertida para o cinema, com o título de «Maridinhos de luxo»... Algumas de suas produções foram também traduzidas para o espanhol, achando-se, hoje, em cena, em Buenos Aires, «Ser ou não ser», com o título de «Obsessão», pela Companhia Airdi e «Amo tôdas as mulheres», pela Companhia Luiz Arata.

— Quais são os objetivos precisos de sua visita?, perguntamos a Vanderlei.

— Venho comissionado pelo Serviço Nacional de Teatro para examinar as condições das praças teatrais de Natal, João Pessoa e Recife, especialmente no que diz respeito ao movimento amadorista e à existência — ou à falta — de casas de espetáculos. É que o atual diretor do Serviço Nacional de Teatro, o dr. Thiers Martins Moreira, compreendeu, com ninguém até hoje, o decreto de criação do Serviço. Deseja êle emprestar o mais amplo apoio ao teatro cultural e ao amadorismo teatral, que considera fonte inesgotável do profissionalismo. As comemorações do nascimento de Martins Penna, o nosso primeiro comediógrafo, são o índice do muito que se pode esperar do atual diretor do SNT. Procurando dar maior desenvolvimento ao teatro nacional, o dr. Thiers Martins Moreira está exigindo dos elencos subvencionados, a inclusão de dois terços de peças nacionais nos seus repertórios. Realmente, não se compreende que as companhias subvencionadas releguem a plano secundário os nossos autores.

— Para essas subvenções, e outros fins, teriam melhorado as verbas do SNT?

— Tendem para isso. Eram, até agora, de Cr\$ 1.100.000,00. Possivelmente, já em 1949, subirão a Cr\$ 2.000.000,00. O Ministério de Educação está interessado em proporcionar maiores dotações ao incremento do teatro, no Brasil. O atual diretor do Serviço lhe quer dar uma amplitude nacional. Sim, porque até aqui êle não foi, senão, um Serviço Carioca de Teatro.

— Acha, então, que o dr. Thiers Martins Moreira está perfeitamente à altura do cargo...

— Sem dúvida. Professor da Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, onde ingressou com uma tese sobre «O teatro de Gil Vicente» — tese que, publicada, tem merecido os melhores elogios das autoridades no assunto — o dr. Thiers Martins Moreira é o que se pode chamar um «self-made man». Jornalista, *causeur* admirável, simples, afável, comunicativo — fez-se por si, pela sua inteligência e pela sua cultura. Idealizou, agora, uma revista, órgão do Serviço Nacional de Teatro — «Dyonisos» — cujo primeiro número já deve ter saído, supervisionado por Santa Rosa, com colaboração dos técnicos do SNT.

— E como vai o teatro, pelo Sul?

— A chanchada não desapareceu, mas está agonizante. A tendência é para a dignificação da arte teatral. Isto não quer dizer que o teatro para rir vá ser substituído pelo teatro para chorar, não. Os grandes autores, escrevendo embora tragédias, fizeram também peças para rir, mas, peças com conteúdo humano, sem processos condenáveis para fazer rir. Dulcina mantém, há 4 meses, em cena, uma peça «Mulheres», onde há muita graça, mas, também, onde se desenrolam graves conflitos da alma humana.

O reporter, a essa altura, arriscou uma pergunta:

— Como considera o papel que, em tal movimento renovador, têm desempenhado o Teatro do Estudante do Brasil, o Teatro Experimental do Negro, Os Comediantes e outros conjuntos assim?

— São, tôdas elas, iniciativas vitoriosas, porque sobretudo honestas. Sou profissional de teatro, mas, seria um criminoso se negasse a êsses rapazes a vitória que alcançaram à custa de esforço, talento e fé em nosso público. Estão concorrendo para renovar a mentalidade das platéias. E a verdade é que os autores que exploravam apenas a chanchada estão sentindo a reação do público e procurando, por isso, elevar o nível de suas produções.

— Está sendo resolvido o programa das casas de espetáculo, no Rio?

— A solução está em marcha. É preciso descentralizar o teatro, levá-lo aos subúrbios. O exemplo do Teatro Íntimo, de Aiméc e o do Teatro Jardel, de Geysa de Boscoli, ambos em Copacabana, é concludente. Estamos procurando fazer o mesmo no Meier, na Praça Saenz Pena e na Praça da Bandeira. Só assim poderemos enfrentar a ofensiva do cinema que é, aliás, o teatro mecanizado. Faça o cinema o que fizer, nunca desbancará o teatro, que é uma fonte eterna e inesgotável, onde o próprio cinema vem procurar atores e autores...

José Vanderlei volta ao assunto principal:

— O Serviço Nacional do Teatro quer amparar os grupos amadoristas que mereçam êsse amparo, não só pela seleção do repertório como pela honestidade das representações e pela antiguidade. Já estive em Natal e fiquei bem impressionado com o Centro Teatral Potiguar, que vai fazer sua sede com dinheiro conseguido do Governo Federal, por intermédio da bancada riograndense do norte, na Câmara. Aqui chegando, fui procurar o Valdemar de Oliveira, meu companheiro na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que me vai apresentar um relatório completo sobre o teatro, no Recife. Por seu intermédio, soube que o dr. Thiers Martins Moreira chegará aqui no dia 21, a convite do Teatro de Amadores. Neste caso, vou a João Pessoa, sábado, lá me demoro alguns dias e estarei de volta para alcançar, aqui, a visita do diretor do SNT. Creio que a oportunidade será ótima para observar o que vem realizando, aqui, os diversos

grupos amadoristas, cujos triunfos repercutem, constantemente, no Rio.

E José Vanderlei se despede, não sem antes recordar que há 20 anos não pisava no Recife. Fôra estudante da Escola de Comércio, à rua do Hospício, de onde saiu para fazer concurso no Banco do Brasil. Não fez. Dedicou-se ao teatro e é hoje funcionário graduado do Serviço Nacional de Teatro. E acrescenta:

— Estou surpreso com o desenvolvimento do Recife. É realmente a terceira cidade do Brasil. Um misto de Rio e São Paulo. E contente, também, em saber que o governador Barbosa Lima Sobrinho olha com simpatia quanto se vem fazendo aqui em favor do teatro. É isso o que mais nos tem faltado: interesse e compreensão por parte dos nossos governantes. Mas, nesse particular, vejo que Pernambuco não tem razões de queixa. O que é preciso, de começo, é um novo teatro para esta grande capital, que eu nunca pensei encontrar tão linda e movimentada!»

O BAILADO BRASILEIRO NA EUROPA

A respeito da viagem da dançarina Eros Volusia, que fez em Paris uma conferência sobre as danças folk-lóricas brasileiras, o vespertino «Folha Carioca» publicou o seguinte noticiário:

«Para que se tenha uma idéia do êxito obtido por Eros Volusia em sua conferência, em que mostrou as principais danças típicas brasileiras, explicando suas origens e apresentando excelentes estilizações de sua criação, transcreveremos parte da carta de agradecimento que recebeu do sr. Pierre Tugal, diretor do Museu de Dança dos Arquivos: «Desconhecíamos, pode-se afirmar, o folclore das danças brasileiras e foi esta a primeira vez que pudemos compreender uma exposição clara, precisa e mesmo poética. V.S. ilustrou magnificamente sua conferência através de suas danças tão graciosas e tão pessoais e posso assegurar-lhe que V.S. conquistou o público. Gostaríamos imenso que V.S. renovasse sua conferência-demonstração, esclarecendo outros pontos ainda por nós desconhecidos. Permita-nos dar-lhe um testemunho de nossa grande satisfação, pedindo-lhe para tornar-se correspondente dos Archives Internationales de la Danse no Brasil e organizar aí uma seção etnográfica e folclórica dêsse país».

A OPINIÃO DE DUVOIR

Fernando Duvoir, um dos mais conhecidos críticos de França, escreveu sobre Eros Volusia: «Os Arquivos da Dança são como uma capela votada a uma arte. Os espectadores são na maioria dançarinos, dançarinas, amadores. Público difícil. Quando passa por Paris qualquer notável artista estrangeiro é quase sempre lá que primeiro se exhibe. Raramente um dançarino ou dançarina obtém sucesso igual ao

conquistado por Eros Volusia. Nada direi dela que se desconheça no Brasil. Que seja bela, esguia, fale um francês encantador, saiba despertar simpatia ao primeiro contacto, só nós, os parisienses, ignorávamos. É preciso ainda confessarmos que também desconhecíamos quase tudo sobre danças brasileiras. Eros Volusia, que fala um francês muito doce ao ouvido, nos tomou pela mão, como crianças que se leva, nas vésperas do Natal, a uma loja maravilhosa. Um grande momento para a dança foi a «Macumba». Uma das mais extraordinárias danças que se pode imaginar. Graças a Eros Volusia a nossa compreensão da dança universal está confirmada e, para certos espectadores, ampliada. Trouxe-nos um elo que nos faltava, e este elo, pelas mãos de Eros Volusia, veio tomar o lugar que lhe correspondia no círculo das danças humanas».

O PENSAMENTO DE DE ROLLOT

Outro grande crítico, De Rollet, afirmou: «Esta jovem artista, que por suas qualidades profissionais e finura de sua inteligência foi designada como embaixatriz da dança de seu país entre nós, vem mostrar a Paris uma das facetas mais atraentes da arte brasileira pois o que nos fôra dado ver antes não passava de simples tradução de turistas. Dançarina de grande classe, preenchendo as exigências da dança, não nos dá nenhum trabalho para que nos interessemos por ela e pelo «folclore» nacional que tem por missão revelar. Quer na deliciosa dança camponesa, quer na rigorosa e exaltante dança guerreira ou a demoníaca dança de possessão plena de um fôgo interior irresistível, de cabeça girante, é extraordinária.

A CRÍTICA DOS JORNAIS

Do «France Dimanche» extraimos o seguinte trecho: «Nas ruas da cidade ela parece pequena. No palco, porém, é grande. Não sabemos se são os focos de luz, a perspectiva ou o seu talento que operam esse milagre. «Epoque» escreveu: «Eros Volusia falou com sucesso do «folclore» brasileiro e ilustrou sua palestra com suas danças». A revista «Opera», por sua vez, destacou: «A bela dançarina brasileira Eros Volusia fez quarta-feira passada nos Arquivos Internacionais da Dança uma importante conferência-demonstração, durante a qual iniciou o auditório no conhecimento das danças mais características de seu país, especialmente o samba, que não parece ser muito bem dançado em Paris. «Eros Volusia obteve imediatamente imenso êxito interpretando danças que criou, baseada em estudos feitos em viagens através de diferentes regiões brasileiras». «Le Franc Tireur» escreveu sobre Eros o seguinte: «O mês passado revelou a um público selecionado o nome e o talento de uma jovem da alta sociedade brasileira que possui o demônio da dança. Se a fortuna de alguém estivesse nos cabelos a de Eros Volusia estaria amplamente assegurada por sua luxuriante cabeleira que se esvoaça num samba agitado».



EROS VOLUSIA

DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

Nomeado por decreto de 29 de julho de 1948, tomou posse a 5 de agosto, perante o titular da pasta da Educação, Dr. Clemente Mariani, o novo diretor do Serviço Nacional de Teatro, professor Thiers Martins Moreira, catedrático de Literatura Portuguesa da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil.

A posse se verificou no salão nobre do Ministério, tendo o professor Thiers Martins Moreira pronunciado o seguinte discurso :

Assumo, agora, perante V. Excia. um alto encargo público, de rudimentar estrutura administrativa, pobre de dotações, mas alto nas possibilidades e nas forças que poderá animar e coordenar ou mesmo, quando for aconselhável esta atitude do Estado, criar e expandir. Confia o Governo a um professor universitário, funcionário desta casa, amigo e estudioso da arte do teatro, a missão de realizar a sua política em face dos problemas do teatro nacional. Na base dessa confiança, o Serviço Nacional do Teatro, com as instituições teatrais existentes, no Rio de Janeiro e nos Estados, com os nossos autores e críticos, e com as iniciativas individuais, realizará a obra esperada. Sabem todos que não são problemas de um dia os que defrontaremos, pois mais de uma geração terá ainda de trabalhar sobre eles para se atingir àquela plenitude que se mede pela satisfação da inteligência crítica superior. O teatro, sendo arte, não dependerá somente do esforço do Governo, das nossas providências administrativas, dos recursos orçamentários que progressivamente obtivermos. Ele é cultura, presença do povo, e, como a Universidade, as técnicas, as instituições políticas ou qualquer outra forma da expressão superior coletiva, seus problemas são parte dos problemas da inteligência e do pensamento. Está vinculado ao conjunto dos valores nacionais que lhe dão a atmosfera cultural e humana de que carece mais de que qualquer das outras artes, para dignamente viver, pois, inclusive, depende de um público que é espectador e parte na realização o monumento. No primeiro prólogo do Fausto as personagens do Teatro são três: o diretor, o poeta e o bufão, mas o público é uma quarta personagem que não fala, mas cuja anônima presença comanda as reações das outras três. Nada é individual no teatro. Autor, direção, ator, cenário, máquinas, luz, casa de espetáculo, empregário, propaganda, público, crítica, cada um tem a sua missão insubstituível na criação do instante dramático. E' um mundo que cria outro, aquêle que no verso de Calderón:

*«Fabrica as aparências
Que de dúvida se fazem evidências».*

Não ignoramos, portanto, nem a responsabilidade do trabalho, o difícil na condução dos fatos e a necessidade de anos para edificar. Mas entendemos por realizar a obra esperada, o enquadramento definitivo das soluções que serão obtidas pelo desenvolvimento normal, ao longo do tempo, aqui e nos Estados, das bases que lançarmos, objetivando um teatro nacional que erga os espíritos, eduque a mocidade e o gosto, e, dependente de uma consciência de arte e de cultura, seja, por sua vez, parte na elaboração dessa mesma consciência.

Não desejo nesta posse deixar de referir-me ao meu antecessor no cargo, professor Nóbrega Cunha, antigo companheiro de imprensa e de serviço, de quem, com prazer se pode usar a velha expressão: homem de bem. Conhecedor dos serviços que administrou sempre com patriotismo e desintêresse, sua pessoa moral é uma garantia das amizades que vai criando onde convive como chefe ou companheiro.

Permita-me ainda, Sr. Ministro, que agradeça ao Governo, na pessoa de V. Excia., a confiança que em mim depositou. Espero não desmerecê-la, servindo em sua inteligente administração com a dedicação exigida pela lucidez com que conduz os negócios de sua pasta.

SEMINÁRIO DE ARTE DRAMÁTICA

Por iniciativa do teatro do Estudante da Casa do Estudante do Brasil foi fundado, nesta Capital, o «Seminário de Arte Dramática», tendo à sua frente, como reitor, o diretor do Teatro do Estudante, o diplomata Pascoal Carlos Magno.

Provisoriamente o Seminário de Arte Dramática foi instalado, à praia de Botafogo, na sede de instituição filantrópica União das Operárias de Jesus, devendo, todavia, ser inaugurado definitivamente em sede própria no bairro de Santa Tereza.

O Serviço Nacional do Teatro, com o propósito de estimular inicialmente a nova organização de educação artística, concedeu auxílio no valor de Cr\$ 200.000,00 (duzentos mil cruzeiros).

Na sessão inaugural do Seminário de Arte Dramática esteve presente o diretor do Serviço Nacional de Teatro, prof. Thiers Martins Moreira.

Compõem o corpo docente do mencionado instituto, entre outros, os professores Agnes Claudius, José Jansen, Wolfgang Harnisch e Maria Rosa Ribeiro. E' prefeito do mesmo a senhora Orlanda Magno.

Em se tratando de instituição particular, muito se há de esperar de sua atuação educacional, como elemento complementar dos órgãos oficiais.

TEATRO EM PERNAMBUCO

Com remanescentes do «Grupo Gente Nossa» de Recife, foi organizado pelo professor Wallemar de Oliveira o Teatro de Amadores de Pernambuco, que vem exercendo, na capital nordestina, decisiva influência em prol do alevantamento do nível da arte dramática naquela unidade do Nordeste.

Como diretor do tradicional teatro Santa Isabel, o prof. Waldemar de Oliveira dispõe da melhor casa de espetáculos do Recife. E, justamente por isso, mantém intensa atividade artística.

Dentre as suas últimas realizações, salienta-se «A comédia do coração» do escritor Paulo Gonçalves, que obteve muito êxito.

O teatro de amadores de Pernambuco preocupa-se também com a divulgação da literatura dramática estrangeira, já tendo levado a efeito várias representações de inegável valor. Nem por isso descarta dos autores nacionais.

O grupo chefiado pelo prof. Waldemar de Oliveira representa, sem dúvida, alta expressão do amadorismo no Brasil.

O Serviço Nacional do Teatro tem auxiliado, com a devida atenção, o apreciado grupo nordestino.

O TEATRO UNIVERSITARIO DE PERNAMBUCO

Encontra-se nesta capital, o bacharelado Felipe Tiago Gomes, presidente do Diretório Central dos Estudantes da Universidade do Recife e elemento do Teatro Universitário de Pernambuco.

Procuramos ouvi-lo sobre as atividades do teatro no grande Estado nordestino.

— Pernambuco — afirma-nos o Sr. Felipe Tiago Gomes — é o Estado do norte e nordeste do Brasil que mais se movimenta, não só no teatro, como também em todos os setores culturais. Atualmente, contamos com três organizações amadorísticas importantes e outros grupos menores e mais novos. O Teatro de Amadores, orientado pelo esforçado e culto professor Waldemar de Oliveira, é um conjunto homogêneo, capaz de arrancar aplausos das platéias mais exigentes. A sua temporada, êste ano, foi um sucesso, com «Planície», «Escola de Maridos», «Laranjas da Sicília» e outras peças de Pirandello. O Teatro do Estudante é um grupo de jovens inteligentes e idealistas, sob a talentosa direção de Hermilo Borba, escritor e estudante de direito. Encenaram, muito bem, «A Casa de Boneca», de Ibsen. Numa barraca, na Praça 13 de Maio, levaram, há pouco, duas peças de dois elementos integrantes do T.E.P., «Cantam as Harpas de Sião», de Ariano Juassuna, e «Haja pau», de José Pinho, trabalho baseado em lenda nordestina. Por último, de iniciativa do D.C.E., da Universidade do Recife, surge o Teatro Universitário de Pernambuco, que tem como presidente o esforçado e culto estudante de direito Nelson Tenório que, aproveitando a estada do ensaiador Adacto Filho, contratado pelo Teatro de Amadores, convidou o conhecido homem de teatro para ensaiar a peça de estréia. Ele aceitou e foi então levada, com sucesso, no Teatro Santa Isabel, «As Férias de Apolo», de Jean Berthet. Pouco depois «E' proibido suicidar-se na primavera», de Casona, que constituiu uma grande vitória artística para os universitários pernambucanos, já agora sob a orientação do Dr. Valter de Oliveira.

E' Recife, portanto, um centro cultural respeitável, com grandes jornais, boas revistas e ótimos grupos artísticos.

Estive com o diretor do Serviço Nacional de Teatro, Dr. Thiers Martins Moreira, que se mostrou entusiasmado com as notícias que lhe dei de Pernambuco. Afirmou-me mesmo que deseja ver o teatro recifense estendendo sua influência por todo o norte do país, servindo de modelo para os outros Estados. Nessa tarefa está pronto a ajudá-lo. E' seu desejo ainda visitar, em breve, o grande Estado do nordeste, o que será, sem dúvida, uma satisfação para nós de Pernambuco.

TEATRO ESCOLAR

Designou o Diretor do Serviço Nacional de Teatro, prof. Thiers Martins Moreira, a seguinte comissão de teatro escolar para o ensino primário, prof. Helena Antipoff, Luisa Barreto Leite e Silveira Sampaio, assistidos pelo cenógrafo T. Santa Rosa e pelo musicólogo Luís Cosme, para, sob a sua presidência, estudarem as bases educacionais do aproveitamento do teatro na educação primária.

Ao empossar a comissão, o prof. Thiers Martins Moreira proferiu o seguinte discurso:

"Com autorização do senhor Ministro da Educação e de acôrdo com o senhor Diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, tive o prazer de designar-vos para constituir a comissão que elaborará o plano de criação de teatro no campo do ensino primário, para através dêle se processar a aprendizagem desse ramo de ensino, e, ao mesmo tempo, se criar em todo o país uma mentalidade compreensiva do teatro como meio de expressão artística de uma cultura.

O senhor Ministro da Educação está empenhado no êxito deste trabalho para o qual o Serviço Nacional de Teatro conta com a aparelhagem, os meios materiais e intelectuais postos à sua disposição pelo Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos.

A tarefa de que vos ides desembucir é de grande importância dentro dos programa de atividades do Serviço Nacional de Teatro, e o seu cumprimento dará início a um trabalho de colaboração, em materia de teatro, entre mais de um Serviço do Ministério da Educação. Dois órgãos do Serviço Público se associarão para realização de uma obra de alto interesse educativo e artístico.

O teatro, com as suas técnicas admiráveis para despertar a emoção e o interesse, poderá ser um instrumento eficaz de processo de ensino. E, por sua vez, a geração que se educar com um teatro infantil, ao seu alcance no grau de compreensão e na facilidade pelo qual se apresente, isto é, dentro da própria Escola, será, de futuro, uma geração que poderá influir nos destinos do teatro nacional, constituindo platéias de apurado gosto crítico e compreensivas da alta função social e artística da arte dramática.

O exemplo de outros povos, que atingiram um superior grau de civilização e de espirito, nos indica este caminho.

Mas há ainda a circunstância, que agora desejo assinalar, falando na base de uma experiência já adquirida na direção do Serviço Nacional de Teatro, que é o fato deste plano corresponder a um efetivo desejo manifestado entre professores e que no, meu Serviço, se reflete nos pedidos que me fazem de orientação, distribuição de peças, critérios para cenários ou guarda-roupas e de uma infinidade de outros problemas de ordem cultural ou técnica em matéria de teatro.

Os êxitos recentes obtidos no Rio de Janeiro por várias companhias teatrais que, com adultos, fizeram teatro para crianças, é também um outro indice que devemos anotar.

E não tem menor significação que os dois fatos anteriores, o do interesse despertado pelo teatro de bonecos com a sua imensa atividade através de vários grupos ou associações constituídas para esse fim.

As técnicas pedagógicas ficarão enriquecidas com a incorporação das técnicas teatrais aos seus meios de ação. E o teatro nacional muito se beneficiará com a formação de novas gerações interessadas na arte de representar, e que venham substituir as gerações preparadas exclusivamente pelo cinema e para o cinema.

De acôrdo com a orientação do senhor Ministro da Educação, única possível para a compreensão dos problemas públicos do ponto de vista do Estado, assumi a direção do Serviço Nacional de Teatro para tentar a solução dos problemas do teatro nacional em plano largo de tempo.

Não se trata de resolver os assuntos de cada dia na prática administrativa, mas de planejar soluções adequadas para o futuro. Entre estas, uma das principais, é a que neste momento vos é confiada. Milhões de crianças poderão ter melhor ou peor educação, segundo os critérios de vosso plano, o senso de objetividade nas possibilidades da execução, e o alto sentido de cultura e de patriotismo que derdes ao vosso trabalho".

ATOS DO MINISTRO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE RELATIVOS AO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

PORTARIA N.º 240, DE 23 DE MAIO
DE 1949

*Expede instruções para a concessão de
auxílios às atividades teatrais*

O Ministro de Estado da Educação e Saúde, de acôrdo com o que lhe propôs a Diretoria do Serviço Nacional de Teatro, resolve expedir as seguintes instruções :

Art. 1.º Afim de contribuir para elevação e finalidade educativa da arte teatral e facilitar a sua difusão em todo o país, o Ministério da Educação e Saúde distribuirá, anualmente, auxílios às companhias nacionais de teatro que satisfaçam as exigências da presente Portaria.

Art. 2.º Haverá auxílios de temporada e de excursão.

Art. 3.º Para obter auxílio de qualquer das espécies referidas no artigo anterior, a companhia deverá :

a) provar a sua organização e o diretor responsável;

b) apresentar o repertório mínimo, com a indicação de autor, ou, se fôr o caso, autor e tradutor, e autorização da censura teatral, para peça ainda não representada ;

c) apresentar um elenco de maioria de intérpretes brasileiros, provando os compromissos existentes com os mesmos para a representação dos espetáculos ;

d) indicar os cenógrafos, técnicos e auxiliares de cena de que disporá, e, em se tratando de peça de montagem a caráter, qual o figurinista ;

e) provar a quitação de direitos autorais devidos de representações anteriores ;

f) incluir em seu repertório peças nacionais de valor artístico, a juízo do Serviço Nacional de Teatro ;

g) ter satisfeito os compromissos assumidos para receber auxílio anterior.

Parágrafo único — O Serviço Nacional de Teatro poderá ainda exigir qualquer outro elemento necessário para completar as informações sôbre a companhia e sua possibilidade de realização da temporada ou excursão projetadas.

Art. 4.º Para obtenção de auxílio de temporada, deverá ainda a companhia :

a) provar os compromissos existentes com proprietário, arrendatário ou concessionário da casa de espetáculo de que disporá ;

b) indicar o período da temporada, com a data aproximada do seu início e encerramento.

Art. 5.º Para obtenção de auxílio de excursão, deverá ainda a companhia indicar:

a) as principais cidades em que pretenda representar, com os cálculos aproximados de demora em cada uma;

b) quais as casas de espetáculos em que representará ;

c) os meios de transporte de que se servirá preferentemente.

Art. 6.º Poderá, igualmente, receber auxílio, o teatro de amadores que, depois de dois anos de atividades, tenha revelado propósitos exclusivamente desinteressados e culturais.

Art. 7.º Poderá, igualmente, receber auxílio o teatro de estudantes que fôr constituído de alunos efetivamente matriculados em escolas de qualquer natureza ou grau.

Parágrafo único — O pedido de auxílio deverá ser acompanhado de autorização do reitor, diretor, inspetor, presidente de instituição escolar, ou de qualquer outra autoridade de ensino.

Art. 8.º As instituições ou atividades teatrais que não sejam companhia de profissionais ou de teatro de amadores (art. 6.º) e de estudantes (art. 7.º) poderão receber auxílio desde que contribuam para as finalidades previstas no art. 1.º.

Art. 9.º Os pedidos de auxílios, acompanhados de todos os documentos, deverão ser encaminhados até o dia 1.º de junho ao Diretor do Serviço Nacional de Teatro, que os fará estudar, submetendo-os, com seu parecer, ao Ministro de Estado da Educação e Saúde.

Art. 10 A concessão de auxílios correrá por conta da Verba 3 — Serviços e Encargos — Consignação I — Diversos — Subconsignação 06 — Auxílios, contribuições e subvenções — 01 — 63 — alinea "a", do Orçamento deste Ministério, de acordo com o plano geral de auxílios apresentado, para cada exercício, pelo Diretor do Serviço Nacional do Teatro.

Art. 11 O Diretor do Serviço Nacional de Teatro baixará as instruções que forem necessárias para o cumprimento da presente Portaria.

Rio de Janeiro, 23 de maio de 1949.

Ass. *Clemente Mariani*.

PORTARIA N.º 241, DE 23 DE MAIO
DE 1949

*Dispõe sobre o Curso de Interpretação do
Curso Prático de Teatro, do Serviço
Nacional de Teatro*

O Ministro de Estado da Educação e Saúde resolve :

Art. 1.º O Curso de Interpretação do Curso Prático de Teatro, do Serviço Nacio-

nal de Teatro, destinado á formação de interpretes do drama declamado, será ministrado em dois anos, e compreenderá as seguintes disciplinas :

- a) ginástica e dança ;
- b) dicção ;
- c) interpretação ;
- d) música ;
- e) evolução do drama ;
- f) maquilagem e caracterização ;
- g) história das artes plásticas ;

Art. 2.º O primeiro ano compreenderá:

- a) ginástica e dança — 5 horas por semana;
- b) dicção — 3 horas por semana;
- c) interpretação — 10 horas por semana;
- d) música — 3 horas por semana;
- e) evolução do drama — 3 horas por semana.

O segundo ano compreenderá :

- a) ginástica e dança — 5 horas por semana;
- b) interpretação — 10 horas por semana;
- c) dicção — 3 horas por semana;
- d) música — 3 horas por semana;
- e) evolução do drama — 3 horas por semana;
- f) maquilagem e caracterização — 1 hora por semana;
- g) história das artes plásticas — 3 horas por semana.

Art. 3.º E' condição para a matrícula no primeiro ano do curso :

- a) prova de conclusão do curso secundário ou de estar cursando a última série colegial e aprovação em exame vocacional para a arte dramática;
- b) ou aprovação final no Curso Prévio de Interpretação a que se refere o art. 6.º.

Art. 4.º E' condição para matrícula no segundo ano, a aprovação nos exames finais do primeiro.

Art. 5.º O candidato que não satisfizer qualquer das condições da alínea a) do artigo 3.º poderá matricular-se no Curso Prévio, desde que, em exame de admissão, prove possuir condições de cultura e aptidão que lhe permitam aproveitar o desenvolvimento das lições.

Art. 6.º O Curso Prévio será ministrado em um ano e compreenderá :

- a) língua portuguesa — 5 horas por semana;
- b) interpretação — 10 horas por semana;
- c) francês — 3 horas por semana;
- d) inglês — 3 horas por semana;
- e) história geral — 3 horas por semana.

Art. 7.º O exame final do Curso Prévio compreenderá :

- a) provas escritas de língua portuguesa e de história geral, e provas orais de francês e de inglês ;
- b) prova prática de interpretação.

Art. 8.º Os exames finais do primeiro para o segundo ano do Curso de Interpretação compreenderão :

- a) prova prática eliminatória de interpretação ;
- b) provas práticas ou teóricas das demais disciplinas.

Art. 9.º O exame final do segundo ano será julgado por uma comissão examinadora composta de cinco membros, designados pelo Ministro de Estado da Educação e Saúde, e compreenderá :

- a) prova prática eliminatória de interpretação ;
- b) provas práticas ou teóricas das demais disciplinas.

Art. 10 Não poderá inscrever-se em qualquer dos exames do Curso Prévio ou do

Curso de Interpretação o aluno que não houver frequentado pelo menos $\frac{2}{3}$ das aulas.

Art. 11 Os alunos aprovados nos exames finais do segundo ano receberão um certificado de aprovação conferido pelo Serviço Nacional de Teatro.

Art. 12 Os quatro primeiros classificados, dois do sexo masculino e dois do sexo feminino, nos exames finais do segundo ano, serão indicados às companhias subvencionadas pelo Ministério da Educação e Saúde para contrato, por um ano no mínimo.

Art. 13 Todas as aulas do Curso de Interpretação terão um caráter predominantemente prático e visarão formar o intérprete, exercitando-o nas artes do drama declamado e enriquecendo sua sensibilidade e compreensão.

Art. 14 Nas aulas de dicção serão adotadas as normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito, aprovadas pelo Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada.

Art. 15 O ano letivo terá dois períodos: o primeiro, de 15 de março a 15 de junho; e o segundo, de 1.º de julho a 10 de novembro.

Art. 16 De 1.º a 10 de março, serão realizados os exames de admissão, e de 16 a 30 de novembro, os exames finais.

Art. 17 No presente ano haverá um só período letivo: de 1.º de junho a 30 de novembro. Os exames finais serão realizados entre 5 e 15 de dezembro.

Art. 18 O Diretor do Serviço Nacional de Teatro baixará as instruções necessárias ao cumprimento desta Portaria e apresentará o plano das despesas de manutenção dos Cursos, que correrão por conta da Verba 3 — Serviços e Encargos — Consignação I — Diversos — Subconsignação 06 — Auxílios, contribuições e subvenções — 01 — 63 — alínea "a", do Orçamento deste Ministério.

Rio de Janeiro, 23 de maio de 1949 —
Ass. *Clemente Mariani*.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA BRASILEIRA DE TEATRO

(1938-1943)

Aureo Ottoni

- ALMEIDA JÚNIOR, A. — A Embriaguês no teatro de Shakespeare. Separata da Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, Vol. 35, fasc. I, Rio, Distribuidora Editôra Civilização, 1939. 68 págs. ilustradas 23x16 cm. Cr\$ 3,00. (Class. decimal 822).
- ALMEIDA, Alberto Rebêlo de — Auto dos Centenários. Rio, Gr. Valle & Lauro, 1940. 79 páginas, 21x16 cm. Cr\$ 7,00. (C.D. 869.2).
- ALMEIDA, Mauro de — Ondas teatrais. Rio, Editôra A Noite, 1938. 160 páginas. 19x13 cm. Cr\$ 6,00. (869.2B).
- ALVES Amílcar — Fernão Dias. Drama histórico em 4 atos. Pref. Affonso de E. Taunay. Campinas, Genoud, 1940. 79 páginas ilustradas. 23x16 cm. Cr\$ 6,00. (869.2B).
- ALVES. Antônio de Castro, 1847-1871 — Uma página de escola realista. Drama cômico em quatro palavras. Nota preliminar de Afrânio Peixoto. Rio, Academia Brasileira de Letras, 1943. 39 páginas. 27x22 cm. Cr\$ 20,00. (Col. Afrânio Peixoto, Bibl. de Cultura Nacional, I, Literatura). (869.2B).
- ANDRADE. Martins de — Carlos Gomes. Escorço biográfico. Homenagens póstumas. A Música. Rio, Pongetti, 1939. 179 páginas. 19x13 cm. Cr\$ 7,00. (927).
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de, 1839-1908 — Crítica teatral. 3ª edição. Rio, Jackson, 1938. 322 páginas. 20x14 cm. Cr\$ 12,00 (869.2B).
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de, 1839-1908 — Teatro. 3ª edição, Rio, Jackson, 1938. 482 páginas. 20x14 cm. Cr\$ 12,00. (869.2B).
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de — Relação das óperas de autores brasileiros. Rio, Ministério da Educação, 1938. 116 páginas ilustradas. 24x17 cm. Cr\$ 1,50. (782).
- BARRETO FILHO, Melo — Onde o mundo se diverte... Rio, Distribuidora Zélio Valverde, 1940, 166 páginas. 24x16 cm. Cr\$ 10,00. (790).
- BARROS, Olavo de — Mambembadas. Vida anedótica do teatro brasileiro. Ilus. Sandro Poloni. Rio, Editôra Talmagráfica, 1942. 150 páginas. 19 x 13 cm. Cr\$ 6,00. (792.09).
- BATISTA JÚNIOR e CHAVES, Agenor — Coitado do Xavier. Comédia em 3 atos. Rio, S.B.A.T., 1939. 56 páginas. 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 39). (869.2B).
- BITTENCOURT, Carlos, 1888, e SANTOS, Miguel — O Garçon do casamento. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1942. 70 páginas. 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 4). (869.2B).
- BLOCH. Pedro — Marilena versus Destino. Comédia radifônica. Pref. Henrique Pongetti. Comentários de Alziro Zarur e Gomes Filho. Des. de J. Carlos. Truc fotogr. de Jerry. São Paulo, Cia. Brasil, 1940. 64 páginas. 19x13 cm. Cr\$ 3,00. (869.2B).
- BRAGA, José de Lima — Contribuição para método científico de prosódia e de canto. 1º volume. Rio, Casa Artur Napoleão, 1943. 92 páginas, 23x16 cm. Cr\$ 15,00. (784).
- BRAGAGLIA, Anton Giulio — Fóra de cena. (Sotto palco). Trad. Alvaro Moreyra. Rio, Editôra Vecchi, 1941. 173 páginas. 23x14 cm. Cr\$ 12,00. (Série de Ensaios sobre Teatro). (792).
- BUENO, Silveira — Manual de califasia e arte de dizer. 2ª edição. São Paulo, Saraiva, 1939. 181 páginas ilustradas. 20x14 cm. Cr\$ 5,00. (808).
- CAMARGO, Christovam de — O Príncipe galante. Peça histórica em 1 prólogo e 10 quadros. Rio, Editôra A Noite, 1941. 118 páginas. 19x14 cm. Cr\$ 6,00. (869.2B).

- CAMARGO, Joracy, 1898 — Deus lhe pague... (Comédia em 3 atos). 6ª edição. Rio, Editora Minerva, 1939. 175 páginas. 19x13 cm. Cr\$ 5,00 — 7ª edição. Rio, Zélio Valverde, 1942. 175 páginas. 19x13 cm. Cr\$ 7,00. (869.2B).
- CAMARGO, Joracy, 1898 — O Fim do primeiro reinado. Reconstituição teatral radiofônica dos últimos episódios da abdicação de D. Pedro I. Rio, D.N.P., 1939. 46 páginas. 19 cm. (869.2B).
- CAMARGO, Joracy, 1898 — O Grito do Ipiranga. Reconstituição teatral radiofônica da última fase da independência nacional. Rio, D.N.P., 1938. 48 páginas. 19 cm. (869.2B).
- CAMARGO, Joracy, 1898 — A Lei Áurea. Reconstituição teatral radiofônica da Abolição. Em 3 episódios. Rio, D.N.P., 1938. 46 páginas. 19 cm. (869.2B).
- CAMARGO, Joracy, 1898 — Mania de grandeza. Comédia em 3 atos. Rio, Editora Talmagráfica, 1943. 78 páginas. 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 14). (869.2B).
- CAMARGO, Joracy, 1898 — Maria Cachucha. Comédia em 6 quadros. Pref. de Procópio. Rio, Zélio Valverde, 1940. 168 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 5,00. (869.2B).
- CAMARGO, Joracy, 1898 — A Proclamação da República. Reconstituição teatral radiofônica dos últimos episódios da implantação do regime republicano. 2ª edição. Rio, D.N.P., 1938. 48 páginas, 19 cm. (869.2B).
- CAMÕES, Luiz Vaz de, 1524-1580 — Obras completas. 3º volume: Redondilhas. Teatro: Comédia dos anfitriões, Comédia de El-Rei Seleuco, Comédia de Filodemo. Cartas. São Paulo, Editora Cultura, 1942. 375 páginas, 18x11 cm. Cr\$ 25,00. (Série Clássica Brasileiro-Portuguesa, Os Mestres da Língua, 1-B). (869).
- CAPEK, Karel, 1890-1938 — A Doença branca. Trad. Leo Marten. Pref. Vladimir Nosek. Rio, Zélio Valverde, 1942. 95 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 6,00. (891.8).
- CARACO, H.E.C., Alberto — Inês de Castro. Les Martyrs de Cordoue. Rio, Livraria Franco-Brasileira, 1941. 173 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 16,00. (842).
- CARVALHO, Delgado de — O Canto das sereias. Pref. Fortunat Strowski. Rio, Editora Minerva, 1940. 95 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 4,00. (869.2B).
- CAVACO, Carlos — Caxias. Peça cívica em 5 atos. Rio, Batista de Sousa, 1942. 211 páginas ilustradas, 24x17 cm. Cr\$ 30,00. (869.2B).
- CÉLIA, Maria — Novos «sketches». Cortinas clássicas. Pref. Teles de Meireles. Rio, Gráfica Muniz, 1942. 166 páginas, 23x16 cm. Cr\$ 10,00. (869.2B).
- CÉLIA, Maria — Rádio-sketches: 2ª edição. Rio, Gráfica Muniz, 1939. 183 páginas, 23x16 cm. Cr\$ 6,00. — 3ª edição. Rio, Livraria Antunes, 1941. 129 páginas, 23x16 cm. Cr\$ 10,00. (869.2B).
- CHALIAPIN, Fédor Ivanovitch, 1873-1938 — Minha vida. Trad. Costa Neves. Rio, Editora Vecchi, 1942. 275 páginas, 24x17 cm. Cr\$ 20,00. (Col. O Homem fala de si mesmo). (927).
- CLAUDEL, Paul Louis Charles, 1868 — L'Annonce faite à Marie. Mystère en quatre actes et un prologue. Rio, Americ Ed., 1942. 215 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 20,00. (842).
- CORRÊA, Viriato, 1883 — Marquesa de Santos. (Comédia histórica). Em 3 atos. Rio, Editora A.B.C., 1938. 96 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 5,00. (869.2B).
- CORRÊA, Viriato, 1883 — Tiradentes. Comédia histórica em 3 atos e 7 quadros. Música de Vila Lobos. Ilus. de Porciúncula. Rio, Ministério da Educação, 1941. 172 páginas, 23x16 cm. Cr\$ 8,00. (Col. Brasileira de Teatro, s. A, vol. III). (869.2B).
- COUTINHO, Lourival — Mulheres modernas. Comédia em 3 atos. Rio, Editora Talmagráfica, 1942. 79 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 5). (869.2B).
- DOMINGUES, Mário e MAGALHÃES, Mário — Copacabana. Comédia em 3 atos. Rio, Editora Talmagráfica, 1943. 72 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 53). (869.2B).
- DOWELL, Paulo Mac — Vingança impossível. (Comédia em 4 atos). Rio, Edit. Autor, 1938. 108 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 4,00. (869.2B).
- DUNCAN, Isadora, 1878-1927 — Minha vida. (My Life). Trad. Gastão Cruls. 2ª edição. Rio, José Olímpio, 1938. 392 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 15,00 — 3ª edição, 1940. 306 páginas, 23x15 cm. Cr\$ 15,00 — 4ª edição, 1943. 369 páginas, Cr\$ 22,00. (Col. O Romance da Vida, 7). (927).
- EURÍPEDES, 480-406 A. C. — Tragédias. Tradução. Introdução de José Pérez. São Paulo, Editora Cultura, 1943. 207 páginas, 17x11 cm. Cr\$ 25,00 (Série Clássica de Cultura, Os Mestres do Pensamento, 29). (882).

- FIDÉLIS, Zé — Teatro maluco. Pref. Otávio Gabus Mendes. São Paulo, Edições e publicações Brasil, 1941. 94 páginas ilustradas, 18x12 cm. Cr\$ 8,00. (869.2B).
- FIGUEIREDO, Jaime de — Preço de um amor e Angústia de um coração. Teatro. Niterói, A. C. Dias, 1939. 60 páginas, 23 cm. (869.2B).
- FIGUEIREDO, Jaime de — Teatro nº 2. S.c.p., 1939. 60 páginas. (869.2B).
- FIGUEIREDO, Jaime de — Vítimas do destino, e Amor proibido. Teatro. S.L.p. s.c.p. (1939). 44 páginas, 23 cm. (869.2B).
- FORNARI, Ernani, 1899 — Iaiá Boneca. Comédia em 4 atos. Ilustração de Hipólito Colombo. Rio, Ministério da Educação, 1939. 237 páginas, 23x16 cm. Cr\$ 5,00. (Col. Brasileira de Teatro, s. A, vol. I). (869.2B).
- FORNARI, Ernani, 1899 — Nada!... (Drama em 4 atos). Rio, Brasília Editôra, 1938. 130 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 6,00. (869.2B).
- FORNARI, Ernani, 1899 — Sinhá Moça chorou... Peça em 6 quadros. Ilustração de F. Acquareone. São Paulo Martins, 1941. 243 páginas, 23x16 cm. Cr\$ 12,00. (869.2B).
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo — Dirceu e Marília. Drama lírico em 3 atos. Ilustração de Luiz Jardim. São Paulo, Livraria Martins, 1942. 107 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 12,00. (869.2B).
- FREITAS, Aníbal de — A Proteção de Deus ou Os Milagres da Fé. Peça dramática em 1 ato, Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 13 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 3,00. (Col. Teatro Breve, 3). (869.2B).
- GALVÃO, Benjamin Franklin Ramiz, 1846-1938 — Teatro Educativo. Rio, Jornal do Comércio, 1938. 150 páginas (792).
- GOETHE, Johann Wolfgang von, 1749-1882 — Fausto. Uma tragédia de Goethe. 1ª parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo, Cia. Editôra Nacional, 1943. 257 páginas, 21x14 cm. Cr\$ 20,00. (832).
- GOMES, Antônio Carlos, 1836-1896 — O Escravo. Versão e adaptação de C. Paula Barros segundo o original italiano de Rodolfo Paravicini. Rio, Ministério da Educação, 1939. 130 páginas, 19x28 cm. Cr\$ 2,00. (Col. Brasileira de Teatro, s. C, vol II). (782).
- GOMES, Antônio Carlos, 1836-1896 — O Guarani. Ópera baile em 4 atos inspirada no romance «O Guarani» de José de Alencar. Versão brasileira e adaptação musical de C. Paula Barros segundo o original italiano de Antônio Scalvini. Rio, Imprensa Nacional, 1938. 450 páginas ilustradas. (782).
- GONZAGA, Armando — Avanço de sinal. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1942. 72 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 48). (869.2B).
- GONZAGA, Armando — O Troféu. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1942. 56 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 3). (869.2B).
- GRAMURI — Ela e ele. Rio, Getúlio Costa, 1941. 160 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 5,00. (869.2B).
- GURGE, Francisco Inácio do Amaral — Trapézios volantes e Os Transviados. (Rádio-teatro). Rio, Editôra A Noite, 1941. 91 páginas. 19x13 cm. Cr\$ 9,00 (869-213).
- HOLANDA, Nestor de — Um homem mau. Comédia-romance, em 3 partes e 21 capítulos. Rio, Distribuidora Editôra Talmagráfica, 1942. 80 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Brasileira de Teatro, 1). (869.2B).
- ILSEN, Henrik, 1828-1906 — Teatro: Uma casa de bonecas. Espectros. Tradução. Prof. José Pérez. São Paulo, Editôra Cultura, 1942. 293 páginas, 18x11 cm. Cr\$ 20,00. (Série Clássica de Cultura, Os Mestres do Pensamento, 25). (839.8).
- IGLESIAS, Luiz — Chuvas de verão. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1942. 61 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 6). (869.2B).
- IGLESIAS, Luiz — O Último Guilherme. Comédia em 3 atos. Rio, Minha Livraria Editôra, 1938. 132 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 5,00. (869.2B).
- JACINTHA, Maria — Conflito. Comédia em 3 atos. Pôrto Alegre, Editôra Globo, 1942. 197 páginas, 18x12 cm. Cr\$ 12,00. (Col. Tucano, 3). (869.2B).
- JOUVET, Louis — Réflexions du comédien. Rio, Americ Ed., 1942. 249 páginas, 19x12 cm. Cr\$ 20,00. (842).
- LEANDRO, Luiz — O Príncipe encantado. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 11). (869.2B).
- LEÃO, Kosciuszko Barbosa — Teatro. Cinco noivados. (Sociologia, religião, moral). Rio, Edit. Autor, 1941. 65 páginas, 23x16 cm. Cr\$ 5,00. (869B).
- LIMA, Durval de Magalhães — Os Mestres cantores de Nuremberg (Comédia em 3 atos). Rio, Gráfica Muniz, 1938. 46 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 3,00. (869.2B).

- LIMA, Stella Leonardos da Silva — Marabá. Peça em 4 atos. Rio, Borsoi, 1943. 138 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 10,00. (869.2B).
- LIRA, Maijsa — Brasil sonoro. Rio, Editôra A Noite, 1938. 318 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 7,00. (869.2B).
- LOUZADA, Armando — Cortina sonora. Rio, José Olímpio, 1942. 224 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 10,00. (869.2B).
- MACHADO, Leopoldo — Teatro espiritualista. 2ª série. Rio, Editôra Lar de Jesus, 1943. 197 páginas, cart. 19x14 cm. Cr\$ 8,00. (869.2B).
- MAGALHÃES, Paulo de, 1900 — Alvorada. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1942. 55 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 9). (869.2B).
- MAGALHÃES, Paulo de, 1900 — Feia. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra S.B.A.T., 1941. 60 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 46). (869.2B).
- MAGALHÃES, Paulo de, 1900 — O Marido nº 5. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1942. 62 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 2). (869.2B).
- MAGALHÃES, Paulo de, 1900 — Simplicio Pacato. Comédia em 3 atos. Rio, S.B.A.T., 1939. 58 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 38). (869.2B).
- MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1907 — Carlota Joaquina. Comédia em 3 atos. Ilustração de Carlos da Cunha. Rio, Ministério da Educação, 1940, 184 páginas, 23x16 cm. Cr\$ 5,00. (Col. Brasileira de Teatro, s. A, vol. II). (869.2B).
- MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1907 — Casamento no Uruguai. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 61 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 52). (869.2B).
- MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1907 — O Homem que ficou e A Mulher que todos querem. Rio, Editôra A Noite, 1939. 342 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 8,00. (869.2B).
- MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1907 — Mentirosa. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra A.B.C., 1938. 112 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 5,00. (869.2B).
- MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1907 — O Testa de ferro. Comédia em 3 atos. Rio, S.B.A.T., 1939. 52 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 40). (869.2B).
- MAGALHÃES JÚNIOR, R., 1907 — Um judeu. Comédia dramática em 3 atos. Rio, Editôra A Noite, 1939. 149 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 6,00. (869.2B).
- MESQUITA, Alfredo — Os Priâmidas. Peça em 3 atos. Rio, José Olímpio, 1942. 158 páginas, 19x14 cm. Cr\$ 7,00. (869.2B).
- MESQUITA, Alfredo — Retours. Pièce en deux parties et quatre tableaux. Rio, José Olímpio, 1942. 113 páginas, 19x14 cm. Cr\$ 7,00. (842).
- MESSINA, Felipe — A Felicidade chegou. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 81 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (869.2B).
- MESSINA, Felipe — Os Homens?... Que horror!... Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 90 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 12). (869.2B).
- MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673 — As Sabichonas. Tradução de Castilho. Rio, Mandarin, 1939. 224 páginas, 19x14 cm. Cr\$ 10,00. (842).
- MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673 — Les Précieuses ridicules. La Critique de l'école des femmes. Pref. Edgard Liger-Belair. Rio, Livraria Franco-Brasileira, 1941. 83 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 3,00. (Col. E. L. B. dos Melhores Textos dos Grandes Autores Franceses). (842).
- MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673 — As Preciosas ridículas. Transposição para português em versos alexandrinos por Celestino Silva. Rio, Editôra Talmagráfica, 1942. 42 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 8). (869.2B).
- MORAIS, Jaime — Um pulo na vida. Comédia em 3 atos. Rio, Gráfica Barreto & Garbone, 1938. 64 páginas, 15x10 cm. Cr\$ 3,00. (869.2B).
- MORAIS, João Barbosa de — Dramatizações cívicas. Rio, Jacinto, 1942. 207 páginas ilustradas, cart. 19x13 cm. Cr\$ 8,00. (869.2B).
- MOREIRA, P. Lopes — A Voz e o canto. Tratado de empostação e ortofonia. Rio, Distribuidora Editôra Civilização, 1942. 88 páginas ilustradas, cart. 27x19 cm. Cr\$ 20,00. (784).
- MURCE, Renato — O Regabofe dos vândalos. (paródia à «Ceia dos Cardiais» de Júlio Dantas). Rio, Edit. Autor, 1942. 22 páginas, 21x15 cm. Cr\$ 3,00. (869.2B).
- NEWMAN, Ernest, 1868 — História das grandes óperas e de seus compositores. (Stories of the Great Operas). Tradução de Antônio Ruas. Porto Alegre, Editôra Globo, 1943. 265 + 267 + 305 páginas. 3 volumes ilustrados, 23x15 cm. Cr\$ 60,00. (782).

- ORLANDO, Paulo — Coisas de teatro. Pref. Paulo de Magalhães. Rio, Edit. Autor 1942. 100 páginas, 18x14 cm. Cr\$ 3,00. (792.09).
- PACHECO FILHO — O Inimigo íntimo. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1940. 59 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 43). (869.2B).
- PEIXOTO, Silveira — Rapsódia de escândalos. Casos e coisas do Concurso Columbia Concerts. Curitiba, Editôra Guaira, 1942. 106 páginas, 19x14 cm. Cr\$ 5,00 (782).
- PENNA, Luiz Carlos Martins, 1815-1848 — Teatro Cômico. São Paulo, Editôra Cultura, 1943. 387 páginas, 17x11 cm. Cr\$ 30,00. (Série Clássica Brasileiro-Portuguesa, Os Mestres da Língua, 16). (869.2B).
- PEREIRA, Thomaz — Mater Dolorosa. Tragédia em 1 ato. (L'icone qui s'éteint — por M. Palan). Rio, Papelaria Mendes, 1941. 39 páginas, 23 x 16 cm. Cr\$ 2,00. (869.2B).
- PIMENTEL, Figueiredo — Teatrinho infantil. Nova edição, Rio, Quaresma, 1938. 430 páginas, cart. 19x14 cm. Cr\$ 10,00. (028.5).
- PINTO, Serra e DRUMOND, Luiz — Vocês acabam casando. Comédia em 3 atos. Rio, Editôra Talmagráfica, 1942. 79 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 49). (869.2B).
- PONGETTI, Henrique Feltrini, 1896 e CAMARGO, Joracy, 1898 — Teatro da criança. Rio, José Olímpio, 1938. 138 páginas ilustradas, cart. 22x15 cm. Cr\$ 10,00 (028.5).
- PROÇÓPIO FERREIRA, João, 1898 — O Ator Vasques. O homem e a obra. São Paulo. J. Magalhães, 1939. 512 páginas ilustradas, 24-16 cm. Cr\$ 20,00 (927).
- RACINE, Jean Baptiste, 1639-1699 — Esther. Tragédia tirada da Escritura Sagrada. Tradução e ilustração de Jenny Klabin Segall. São Paulo, Athena Editôra, 1939. 98 páginas, 19x14 cm. Cr\$ 7,00. (842).
- RANGEL, Hermes R. — Palcos e telas. (Impressões de 1925). Rio, Pongetti, 1940. 239 páginas, 19x14 cm. Cr\$ 8,00. (792.09).
- REBELO, Marques, 1907 — Rua Alegre, 12. Curitiba, Editôra Guaira, 1940. 108 páginas, 19x14 cm. Cr\$ 6,00. (869.2B).
- ROSA, Abadie Faria — Crepúsculo. Comédia em 3 atos. Rio, S.B.A.T., 1941. 73 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 45). (869.2B).
- ROSTAND, Edmond, 1868-1918 — L'Aiglon. Drame en six actes, en vers. Rio, Americ Ed., 1943. 349 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 25,00. (842).
- ROSTAND, Edmond, 1868-1918 — Cyrano de Bergerac. Comédie héroïque en cinq actes en vers. Rio, Americ Ed., 1942. 289 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 22,00. (842).
- ROSTAND, Edmond, 1868-1918 — La Samaritaine. Évangile en trois tableaux en vers. Rio, Americ Ed., 1943. 166 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 20,00. (842).
- RUY, Afonso — A 5ª coluna. Peça em 3 atos. Rio, Distribuidora Editôra Talmagráfica, 1942. 59 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 3,00. (Col. Cena Brasileira). (869.2B).
- SÁNCHEZ, Luis Amador — Azbi ou A Fonte de Heroá. (Visão bíblica em 4 atos). Tradução e pref. de Carmen de Almeida. São Paulo, Letras Brasileñas, 1941. 115 páginas ilustradas, 18x12 cm. Cr\$ 6,00. (862).
- SANTOS, Miquel — Uma visita de cerimônia. Comédia em 1 ato. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 26 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 3,00. (Col. Teatro Breve, 2). (869.2B).
- SHAKESPEARE, William, 1564-1616 — Romeu e Julieta. Tradução integral, em prosa e verso por Onestaldo Pennaforte. Desenho de Santa Rosa. Rio, Ministério da Educação, 1940. 281 páginas, 23x16 cm. Cr\$ 10,00. (822).
- SHAKESPEARE, William, 1564-1616 — Tragédias. 1º volume: Romeu e Julieta, O Mercador de Veneza, Macbeth, A Tempestade. Tradução. Pref. José Pérez. São Paulo, Editôra Cultura, 1942. 499 páginas, 18x11 cm. Cr\$ 25,00. (Série Clássica de Cultura, Os Mestres do Pensamento, 19). (822).
- SHAKESPEARE, William, 1564-1616 — Tragédias. 2º volume: Hamlet, Otelo, Rei Lear. Tradução. Rio, Editôra Cultura, 1942. 511 páginas, 18x11 cm. Cr\$ 25,00. (Série Clássica de Cultura, Os Mestres do Pensamento, 20). (822).
- SILVA, Antônio José da (O Judeu), 1705-1739 — Anfitrião ou Júpiter e Alemena e Guerras do Alecrim e Mangerona. Rio Editôra A Noite, 1939. 270 páginas, 19x13 cm. — Cr\$ 5,00. (869.2B).
- SILVA, Eurico — A Felicidade pode esperar. Novela em 3 capítulos, dividida em 7 episódios. Rio, Editôra Talmagráfica, 1942. 67 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 7). (869.2B).
- SILVA, Iracema Rêllo de A. — Ubirajara de José de Alencar. Adaptação ao rádio-teatro. Rio, Zélio Valverde, 1943. 53 páginas, 18x12 cm. Cr\$ 5,00. (869.2B).

- SILVA, Lafayette — História do teatro brasileiro. Rio, Ministério da Educação, 1938. 490 páginas, 24x17 cm. Cr\$ 4,00. (Col. Brasileira de Teatro, Série de Estudos sobre Teatro, I). (792.09B).
- SINNEK, Hide Schneider — ABC para cantores e oradores. Pref. E. Roquette-Pinto. Rio, Distribuidora Editôra Civilização, 1942. 109 páginas ilustradas, encadernada 23x16 cm. Cr\$ 50,00. (784).
- SOUSA, Antonieta de — Lições de dicção. Rio, Jornal do Comércio, 1938. 120 páginas, 19x13 cm. Cr\$ 10,00. (784).
- SOUSA, Cláudio de, 1875 — Le Sieur de Beaumarchais. Pièce en 4 actes et 7 tableaux. Lettre de Fortunat Strowski et de Louis Jouvet. Rio, Distribuidora Zélio Valverde. 1943. 207 páginas, 24x16 cm. Cr\$ 20,00. (842).
- STEWART, Margaret — História das óperas. São Paulo, A Melodia, 1941. 113 páginas ilustradas, 23x16 cm. Cr\$ 10,00. (782).
- STROWSKI DE ROBOWA, Fortunat, 1866 — France endormie, 1920-1940. Rio, Livraria Franco-Brasileira, 1941. 206 páginas, 19x14 cm. Cr\$ 20,00. (848).
- TIGRE, Manuel Bastos, 1882 — Senhorita Vitamina. Comédia em 3 atos. Rio, Distribuição da Editôra Talmagráfica, 1942. 74 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 47). (869.2B).
- TOJEIRO, Gastão — O «As» do volante ou Corrida fora da pista. Farsa em 1 ato. Rio, Editôra Talmagráfica, 1941. 51 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 4,00. (Série Teatro Rápido, 9). (869.2B).
- TOJERO, Gastão — O Cazuza arranhou outra ou saíram juntos... no retrato. Farsa em 1 ato. Rio, Ed. Talmagráfica, 1941. 55 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 4,00 (Série Teatro Rápido, 2). (869.2B).
- TOJEIRO, Gastão — As «Fans» de Robert Taylor. Comédia em 3 atos. Rio, Distribuidora Editôra Talmagráfica, 1941. 90 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 44). (869.2B).
- TOJEIRO, Gastão — O Felisberto do café ou A Conferência do «garçon». Farsa em 1 ato. Rio, Editôra Talmagráfica, 1941. 49 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 4,00. (Série Teatro Rápido, 3). (869.2B).
- TOJEIRO, Gastão — Sai da porta, Deolinda! ou Um sobrinho igual ao tio, 3 atos cômicos e ligeiros. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 89 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 13). (869.2B).
- TOJEIRO, Gastão — Se não fôsse o telefone... Anteato. Fase o que eu digo e... Episódio doméstico em 1 ato. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 24 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 3,00. (Col. Teatro Breve, 5). (869.2B).
- TOJEIRO, Gastão — Solteira é que não fico! ou Aquela que pisca o olho. Farsa em 1 ato e 5 quadros. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 56 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 4,00. (Série Teatro Rápido, 7). (869.2B).
- TOJEIRO, Gastão — O «Tenente» era o porteiro ou O Tenente sedutor. Comédia em 3 atos. Rio, Distribuidora Editôra Talmagráfica, 1938. 96 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 36). (869.2B).
- TOJEIRO, Gastão — Uma vendedora de recursos. Episódio doméstico em 1 ato. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 26 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 3,00. (Col. Teatro Breve, 1). (869.2B).
- TOMÉ, Alfredo — Leopoldo Fróis e o teatro brasileiro. Ensaio. Rio, José Olímpio, 1942. 215 páginas, 19x14 cm. Cr\$ 10,00. (792).
- VERDI, Giuseppe. 1813-1901 — La Traviata. Drama lirico de F. M. Piavi. Versão brasileira de Narbal Fontes. Rio, Ministério da Educação, 1940. 74 páginas, 29x19 cm. Cr\$ 2,00. (Col. Brasileira de Teatro). (782).
- VERNEUIL, Louis — A Vida maravilhosa de Sarah Bernhardt. Tradução de Galeão Coutinho. São Paulo, Livraria Martins, 1943. 370 páginas, 22x15 cm. Cr\$ 22,00. (Col. A Marcha do Tempo, 10). (927).
- VIANNA, Oduvaldo, 1892 — Manhãs de Sol. Comédia em 3 atos. Rio, Distribuidora Editôra Talmagráfica, 1941. 106 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 41). (869.2B).

- VOLÚSIA, Eros — *Dansa brasileira. A Criação do bailado brasileiro. Conferência*, 20 de julho de 1939, Teatro Ginástico. Rio, Edit. Autora, 1939. 61 páginas ilustradas, 24x19 cm. Cr\$ 15,00. (792.8).
- WANDERLEY, Eustórgio — *Como se fez nossa bandeira. Sainete cívico-musical-coreográfico em 1 ato*. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 16 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 3,00. (Col. Teatro Breve, 4). (869.2B).
- WANDERLEY, José, 1905 e LAGO, Mário — *Pertinho do Céu. Comédia em 3 atos*. Rio, Editôra Talmagráfica, 1942. 71 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 1). (869.2B).
- WANDERLEY, José, 1905; e ROCHA, Daniel, 1908 — *Amo tôdas as mulheres. Comédia em 3 atos*. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 57 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 50). (869.2B).
- WANDERLEY, José, 1905; e ROCHA, Daniel, 1908 — *Era uma vez um vagabundo. Comédia em 3 atos*. Rio, Distribuidora Editôra Talmagráfica, 1941. 75 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 42). (869.2B).
- WANDERLEY, José, 1905; e ROCHA, Daniel, 1908 — *A Vida brigou comigo. Comédia em 3 atos*. Rio, Editôra Talmagráfica, 1943. 62 páginas, 16x12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 10). (869.2B).

BOLETIM DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS

A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais no afã de melhor divulgar as coisas do nosso teatro e do teatro estrangeiro, de há muito que vem mantendo a publicação do seu «BOLETIM», revista de feitura exclusivamente especializada e que se destina a melhor divulgação de todo e qualquer assunto concernente ao teatro em geral. Este órgão além de estudos sôbre vultos do nosso teatro do passado e do presente, publica em cada número que se edita de dois em dois meses, uma peça de autor brasileiro, o que vem de certo modo concorrendo para melhor divulgação dos nossos autores. Até a presente data o «BOLETIM» editou os seguintes originais de autores brasileiros: «Aventuras da Família Lero-lero» de R. Magalhães Júnior, «Tartufo» de Molière, «O oráculo» de Artur Azevedo, «Quando se vive outra vida», de Ernani Fornari, «O Casca Grossa», de José Wanderley e Daniel Rocha, «Chica Bôa», de Paulo Magalhães, «Amor e medo», de Raul Pederneiras e Luiz Peixoto, «Os maridos atacam de madrugada», de Paulo Orlando, «A Casa Fechada», de Roberto Gomes, «Estação de Aguias», de Geisa Boscoli e Miguel Santos, «Cem Gramas de Homem», de Anselmo Domingues, «Tudo por você», de José Wanderley e Mário Lago, «O que elas querem», de Antonio Guimarães, «Venenos» de Benjamim Lima, «Pobre Diabo», de Viriato Corrêa, «Avatar», de Genolino Amado e «O Poder das Massas», de Armando Gonzaga.

Realiza, nesse sentido, a S.B.A.T., desde 1947, ampla campanha em favor do autor nacional, agora, reforçada pela resolução, igualmente louvável, de pleitear a inclusão de 2/3 de peças nacionais nos repertórios das companhias teatrais subvencionadas pelo Governo.

SUMÁRIO DA MATÉRIA CONTIDA NO BOLETIM DA S.B.A.T. (1946-1948)

Número 230 (Setembro a Dezembro de 1946) — Beaumarchais, o pioneiro do direito do autor teatral; In memoriam de Abádie Faria Rosa, por Renato Alvim.

Número 231 (Janeiro de 1948) — O culto do teatro, por Louis Verneuil; Conselhos de Diderot a uma atriz; Censura Pedagógica e Censura Policial, conferência do Dr. Mello Barreto Filho.

Número 232 (Fevereiro de 1947) — Moreira Sampaio. Sua vida e sua obra; Balzac sonhou com o teatro; Peça: Um noivo do outro mundo, de Armando Gonzaga.

Número 233 (Março de 1947) — França Júnior, por Armando Gonzaga; Castro Alves e o teatro, por Bastos Tigre; A defesa do teatro de revista feita pela própria Censura. Peça: Aventuras da Família Lero-Lero, de Raimundo Magalhães Júnior.

Número 234 (Abril de 1947) — Arthur Azevedo — Sua vida e sua obra; Peça: Tradução inédita do Tartufo, de Molière por Arthur Azevedo. «O oráculo», de Arthur Azevedo.

Número 235 (Maio de 1947) — Martins Pena, sua vida e sua obra; Machado de Assis e o teatro, por Joracy Camargo; Peça: «Quando se vive outra vez», de Ernani Fornari.

Número 236 (Junho de 1947) — Villa Lobos, retrato sonoro do Brasil, por Daniel Rocha; Peça: «O Casca Grossa», de J. Wanderley e Daniel Rocha.

Número 237 (Julho de 1947) — Raul Pederneiras, um espírito alegre que sempre levou a vida a sério, por Daniel Rocha; Peça: Chica-Bôa, de Paulo Magalhães e «Amor e Medo», de Raul Pederneiras e Luiz Peixoto.

Número 238 (Agosto de 1947) — Carlos Bittencourt, uma vida que foi uma gargalhada, por Daniel Rocha. Peça: «Os maridos atacam de madrugada», de Paulo Orlando e «Flor de Catumbi», de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto.

Número 239 (Setembro de 1947) — Roberto Gomes. Sua vida e sua obra; Joracy Camargo e a comédia de sua vida, por Bandeira Duarte; Peça: «A Casa Fechada», peça inédita de Roberto Gomes; Pelleas e Melisande, conferência de Roberto Gomes.

Número 240 (Outubro de 1947) — Chiquinha Gonzaga — Centenário de seu nascimento; Peça: «Estação de Águas», de Geisa Boscoli e Miguel Santos.

Número 241 (Novembro de 1947) — Renato Vianna, o idealista; A Religião do Teatro, por Firmin Gémier; Jorge Amado no Teatro, por Miroel da Silveira; Ruy Bargasosa e o Teatro. Peça: «Cem Gramas de Homem», de Anselmo Domingos.

Número 242 (Dezembro de 1947) — Memórias de Adelina Abranches; Um irmão de Arthur Azevedo de quem quase não se fala, por Josué Montelo; Peça: «Tudo por você», de José Wanderley e Mario Lago.

Número 245 (Junho de 1948) — Antonio José da Silva. O homem e sua obra, por Daniel Rocha; Direitos autorais sobre o domínio público; Projeto criando o Teatro Nacional de há 56 anos passados; Peça: «Pobre Diabo», de Viriato Corrêa.

Número 246 (Julho, Agosto e Setembro de 1948) — Monteiro Lobato e o teatro; O teatro em Portugal, por Augusto de Castro; Discursos de Viriato Corrêa sobre a S.B.A.T. e o teatro; Pioneiros do teatro brasileiro: Gonçalves de Magalhães, Araújo de Pôrto Alegre, Joaquim Manoel de Macedo e Agrário de Menezes. Peça: «Avatar», de Genolino Amado.

Número 247 (Outubro e Novembro de 1948) — O problema do teatro nacional, por Joracy Camargo; Bibliografia do teatro de Simões Lopes Netto, por Paulo Ronai; O centenário de Freire Júnior, por Bandeira Duarte; Pioneiros do teatro brasileiro: Gonçalves Dias e José de Alencar. Peça: O Poder das Massas, de Armando Gonzaga.

ÍNDICE

ESTUDOS

Tirso de Molina.....	<i>José Carlos Lisboa</i>	3
Teatro desagradavel	<i>Nelson Rodrigues</i>	16
Goldoni e a comédia dell'arte.....	<i>Ruggero Jacobi</i>	22
Hamlet de Olivier.....	<i>Eugenio Gomes</i>	32
O dramaturgo Milan Begovic.....	<i>Aldo Calvet</i>	36
Cervantes e o teatro.....	<i>Joaquim Ribeiro</i>	38
João Caetano dos Santos.....	<i>Olavo de Barros</i>	52

COMEMORAÇÕES

Luiz Carlos Martins Penna.....	<i>Luiz Francisco da Veiga</i>	57
Introdução a Martins Penna.....	<i>Guilherme de Figueiredo</i>	73
O namôro e o casamento através da obra de Martins Penna	<i>Ernani Fornari</i>	89
O Molière brasileiro.....	<i>Joracy Camargo</i>	102
Martins Penna e seus seguidores.....	<i>R. Magalhães Junior</i>	107
Os meirinhos	<i>Martins Penna</i>	109

PROBLEMAS

Andaimos no cenário de Shakespeare.....	<i>Hoffman Harnisch</i>	133
A televisão e o teatro.....	<i>Braga Filho</i>	135
A iluminação no teatro.....	<i>Carlos Perry</i>	141

NOTICIÁRIO

Vilas-Lobo em Nova Iorque.....	146
Mauricio Maeterlink	149
Seis meses de temporada.....	150
Movimento teatral no Rio em 1948.....	154
O teatro escolar.....	163
Atos do Ministro da Educação e Saúde relativos ao S. N. T.	164

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia brasileira de teatro (1938-1943)	<i>Aureo Ottoni</i>	168
Boletim da Sociedade Brasileira de Autores	174



CR\$ 15,00