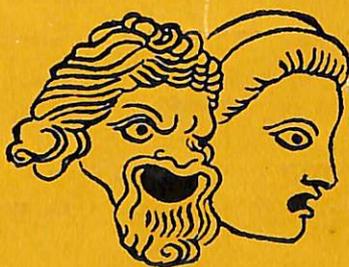


DIONYSSOS

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



ANO III - SETEMBRO DE 1952 - N.º 3

DIONYSOS

E S T U D O S T E A T R A I S

DIREÇÃO:

Joaquim Ribeiro

SECRETÁRIO:

Cursino Raposo

Toda correspondência deve ser
dirigida à secretaria da Revista.

REDAÇÃO:

AVENIDA ARAÚJO PORTO ALEGRE, 71 — 3.º ANDAR
EDIFÍCIO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

ESTE é o número comemorativo do primeiro aniversário da administração de Aldo Calvet à frente do Serviço Nacional de Teatro.

Não foi improficuo o movimento editorial do S.N.T. nesse primeiro ano. É de justiça que frisemos, sem orgulho, mas com cívico entusiasmo, que, neste curto prazo, produzimos seis vèzes mais que tôdas as administrações passadas reunidas. É um indice confortador, sobretudo se lembrarmos que não existe verba especificada para publicações no Orçamento desta repartição, isto é, estavamos nas mesmas condições das administrações anteriores.

Tudo foi resultado da ação enérgica e fecunda de nosso diretor que, prestigiado pelo Ministro da Educação e Saúde e pelo Presidente da República, tem procurado servir à causa do teatro nacional, enobrecendo a cultura artística e dignificando o nome de nossa pátria perante o mundo.

Reconhecemos que, apesar do que já conseguimos em relação ao passado, muito ainda pretendemos realizar no futuro.

É nosso propósito ampliar o plano de publicações do S.N.T.

Além de peças dramáticas e da nossa revista, editaremos ensaios relativos ao teatro, um boletim informativo e uma biblioteca de iniciação, de natureza didática, concernente às disciplinas do Curso Prático de Teatro.

Naturalmente êsse programa está condicionado às contingências financeiras de nosso setor administrativo.

Esperamos, contudo, dar ao S.N.T. um proveitoso pósto de difusão cultural.

Encaramos a revista como um importante elo de articulação do S.N.T. com os círculos teatrais do país e do estrangeiro. E, nesse sentido, temos procurado, com incisiva constância, estimular o intercâmbio com os núcleos interessados nos problemas teatrais, levando aos mesmos a nossa mensagem de arte e cultura.



ex 44781



GON.

EUGENE O'NEILL

O'NEILL — O HOMEM E SUA OBRA

— Aldo Calvet —

1.

COMO é do conhecimento público, Eugene O'Neill está atacado da doença de Parkinson. Trata-se de mal grave e tido como incurável. É caracterizado por um tremor que se limita inicialmente em um dos membros, geralmente nos dedos, mas que, a lento e lento, se generaliza. A proporção que se dissemina pelo corpo, dominando o organismo, logo sucede a rigidez muscular. Nessa altura, o enfermo se torna agitado, transpira demasiadamente, debatendo-se num profundo estado de fraqueza. A flexão média dos membros parece que impele o doente a invencível tendência para caminhar em dois sentidos, tanto para a frente como em recuo. Não obstante, esta terrível enfermidade é de longa duração e, desgraçadamente, termina quase sempre com a morte. Dando as características da paralisia agitante, nosso intuito é apenas fazer sentir os prognósticos da doença, pois o estado de saúde do grande autor, evidentemente, inspira sérios cuidados. Dois grandes males estavam reservados como provação para a existência do genial dramaturgo norte-americano. Quando moço ainda, a tuberculose, que êle venceu galhardamente, voltando ao convívio, então, dos seus companheiros de imprensa. Eugene O'Neill nasceu num hotel situado à Rua 43, na Broadway, em Nova Iorque, a 16 de outubro de 1888. Filho de James O'Neill, famoso ator romântico, antes intérprete de Shakespeare, cujo repertório abandonou para fazer dramas como "O Conde de Monte Cristo", em sucessivas e lucrativas excursões. O menino Eugene viajou muito em companhia dos pais. Esteve durante seis anos num internato católico e quatro na Academia Betts de Stamford, Connecticut. Faltou-lhe talvez em sua infância aquele carinho materno tão enternecedor no coração. Talvez aí estejam os motivos da sua rebeldia. Nada queria com os livros. Expulso da Universidade de Princeton, segue vida de dissolução, até que aos vinte anos contrae matrimônio que finda com o divórcio três dias depois, tamanha a bebedeira do noivo e tão grande a decepção da espósa. Nova tentativa de regeneração e outra vez expulso, desta feita da Universidade de Harvard, sob a alegação de embriaguez. Foi escrevente de uma empresa expedidora de Nova Iorque. Depois, sub-diretor de uma companhia teatral em "tourné". Em 1909, empreendeu viagem à América Central em busca de ouro, de lá voltando ao E.E.U.U. após seis meses, com uma febre de origem tropical. O que desejava era viajar, seguir a carreira marítima. E isso conseguiu ao entrar para a tripulação de um cargueiro norueguês, da linha da América do Sul. Vítima de um naufrágio veio ter a uma ilha de Honduras. Sonhou aí em fundar um império. Como se observa já o reporter objetivo cedia lugar ao escritor, cuja imaginação não encontrava similar entre os nativos do mar das Antilhas. Chegou à Argentina, onde trabalhou em vários empregos. Foi à África do Sul como tripulante de

um vapor dedicado ao transporte de gado. De volta a Buenos Aires passou período de grande miséria, regressando a Nova Iorque como marinheiro de um "tramp", um barco sem contrato fixo, isto é, uma espécie de vagabundo dos mares, conforme o termo inglês. Outra vez a bordo, pelo Atlântico e pelo Pacífico, de pôrto em pôrto, nas tascas mais sórdidas, em mistura com a gentilha rabugenta, meretrizes e traficantes de tôdas as espécies, alcoólatras e vagabundos, entra assim em contacto direto com a podridão do mundo, a miséria, a prostituição, as taras, e sai dêsse ambiente infecto, corrupto, contaminoso, com a saúde profundamente abalada. É verdade que, compartilhando das extravagâncias e aventuras onde quer que pusesse o pé em terra, a beber, a perder-se em desenfreadas orgias com o mulhierio do "bas-fond", o moço marinheiro ia arruinando a saúde num consumir quase imperceptível das energias orgânicas. Certa manhã, no pôrto de Buenos Aires, teve uma hemoptise. No leito do sanatório é que sentiu necessidade de viver. Supôs que a vida se extinguía a pouco e pouco, então, quando mais precisava dela... É que guardava algo novo para transmitir ao mundo através daquela expressão artística de que seu velho e afamado pai fôra apóstolo. A ciência derrotou o mal. Eugene O'Neill, aos 25 anos, escreve a sua primeira peça. Em 1914 e 1915 fez-se discípulo do célebre curso de dramaturgia do professor Baker, e no transcurso de 1916, reúne-se ao famoso conjunto dos "Provincetown Players", em Massachusetts. Começa aí a carreira do dramaturgo.

2.

Retornando ao jornalismo, é contudo na linguagem teatral que descobre a melhor forma de expressão para as suas idéias. Incorpora-se ao grupo dos Provincetown Playrs e também ao dos Washington Square Players e vê representada aí pelo ano de 1919 "The moon of the Caribbees", ao todo sete peças do mar, dêsse mar tão sedutor que por vezes, à distância, mais se torna presente na obra do dramaturgo como uma espécie de personagem principal a encher de esperança e a povoar de sonhos tantos corações. Assim é, por exemplo, o Pedro a dizer para Júlia: "O pai dizia-me que o mar ficava para além — e eu me entretinha a imaginar como seria! Êsse mar era então para mim — e talvez o seja ainda hoje — todo o mistério da vida. Atraia-me, chamava-me — e nunca mais deixou de atrair-me nem de chamar-me!" A seguir escreve "Before breakfast". É um drama intenso em um ato apenas, ou melhor, num simples solilóquio, no desenrolar do qual o protagonista não aparece em cena, mas o espectador ante as imprecações da espôsa inteira-se dos pormenores do conflito, pressentindo as angústias, os desesperos do marido a fazer a barda no banheiro, ao lado, até que, exasperado se suicida. O lançamento de uma só personagem em cena, enquanto a principal figura da ação não aparece, constituiu de certo modo uma inovação de êxito no teatro ianque. Com êsse estímulo, O'Neill escreve duas obras de cunho realista: "Anna Christie" e "Beyond the Horizon". Detenhamo-nos um pouco na primeira. Lembremos algo dessa admirável "Anna Christie" que o público carioca conheceu na temporada da Cia. Dulcina-Odilon, em 1946, no Teatro Regina, em magnífica tradução de Genolino Amado. Quatro atos de realismo e emoção. Lá temos outra vez a sedução do mar que transforma a heroína numa espécie de símbolo; por causa dêle — sim fôra êle que carregara para longe o velho Chris Christophersen — ela se corrompe nos braços dos marinheiros e, agora, por meio dêle, ela se purifica ao despertar a grande paixão do embarcaçõ Mat Burke.

Quando Anna conta que fôra desonrada, na fazenda, por um primo; que, a seguir, conhecera outro homem no asilo de crianças e, finalmente, decadente, acossada pela fome, passou a viver numa "dessas casas onde vão os homens do mar", atinge o auge da dignidade feminina, pois tal desassombro de atitude vale como eloquente confissão de alta envergadura moral diante do amor do homem que a quer desposar. Não satisfeita reafirma: "Não temos mais nada a dizer... Senão isto: o amor que lhe tenho é tão grande que há de fazer — de mim — para sempre! — outra mulher, como eu nunca fui..." Chris Christophersen esquece por um instante o passado; falhara como pai e como esposo. Inteiramente arrasado tenta afogar no álcool a sua dolorosa desventura... Com os olhos banhados em lágrimas acaricia Anna: "... não tens culpa nenhuma!... A culpa é dêste maldito, dêste mar!... Foi êle que me armou esta desgraça"...

3.

Duas noites de insônia e de martírio, e volta o velho capitão Chris Christophersen completamente vencido. Que fizera êsses dois dias que Anna não lhe pôs os olhos em cima? Bebera desbragadamente julgando poder assim esquecer o infinito desgosto. Resignado, já agora reconhece: "... a culpa de tudo foi só minha e de mais ninguém..." De repente acena-lhe uma nova esperança. Está colocado num cargueiro de longo curso. É a vida do mar alto. Deixa o soldo mensal para a filha, enquanto durar a viagem. Anna está de malas prontas para partir... Mas queria rever Mat. Êle voltará? Talvez. Para bater-lhe ou matá-la.

Como se vê, a ação continua intensa. A expectativa da volta de Mat cresce de interêsse mais ainda ao verificar-se que Christophersen comprara uma arma com o intuito de livrar a filha do embarcadiço impostor. Os dois se defrontam — Anna e Mat, cada qual mais dominado pelo grande afeto que os une imensuravelmente diante da vida e diante da morte. "Puxe o gatilho" — diz êle com o revolver a lhe tocar o peito — "Ainda lhe fico agradecido! Antes morrer que andar nesta vida que eu ando desde que soube quem você é..." A arma rola para um canto, enquanto a ameaçadora Anna, no ímpeto do ódio, cai numa profunda lamentação: "Para que voltou?!" E pede: "Vá-se embora". De súbito transforma-se. É quando Mat confessa que parte no "Netuno" rumo à África do Sul. A selvagem paixão desperta na mulher. E a ameaça do esquecimento integral, absoluto, definitivo, numa longa travessia e numa promessa categórica de não reaparecer jamais. Traçando em jogos cênicos vivos, ardentes, sensuais a psicologia exata dos amantes em transes simultâneos de ódio, rancor e vingança, egoísmo, amor e ciúme, O'Neill demonstra o quanto conhece a alma humana, servindo-se das observações sem interferência senão de ordem puramente introspectiva. Que lhe digam tudo, todos os insultos, depois que revelou a sua infelicidade já nada lhe importa, exceto que esteja mentindo, que seja mentira o seu amor. Num arrojado de valentia repete: "O meu corpo era para vender, mas do meu coração ninguém levou nem isto..." Resta agora a Mat Burke acreditar na afeição que inspirara aquela mulher que se quer ver livre do lupanar. Como? De que maneira? A lembrança do crucifixo. Fôra sua mãe quem lh'o dera. Com êle salvou-se de dois naufrágios: "Jura que sou eu o único homem neste mundo de quem tem gostado com amor e de quem gosta?" Estendendo a mão na cruz do Salvador, Anna confirma: "Juro! Juro!" Christophersen olha pela vigia o nevoeiro lá fora: "Sempre bruma e mais bruma! É o que nos traz o mar! E Anna reconhece:

“As mulheres casam com homens do mar e ficam a tratar da casa e a cuidar dos filhos, à espera que eles voltem, para deixarem mais um filho e fugirem para o mar outra vez...” Apesar da tremenda dose de pessimismo que acompanha tôda a trajetória do grande drama, quer no transcórre da ação, a começar pelo “bar” nas docas de Nova Iorque, na barca “Simeon Winthrop”, em Provincetown, Massachussets, e a terminar outra vez no vapor já agora, no pôrto de Boston, quer na estrutura psicológica das personagens, “Anna Christie” finaliza com uma rajada de otimismo, anunciando uma vida nova, repleta de beleza e confiança.

4.

“Beyond the Horizon” conduz-nos a uma fazenda. É uma região agrícola acidentada, com sua estrada rural a estender-se contornando montes, campos verdes, colinas, etc. Temos aqui o drama de dois irmãos que gostam da mesma mulher. Vê-se logo que esta peça explora o “único tema de teatro que existe”, como diz Augusto de Castro, a paixão humana no seu fulgor primitivo, os grandes sentimentos instintivos, indomáveis, profundos, que se agitam na natureza do homem como fôrça poderosa e eterna. Quebrando o convencionalismo do ambiente afrancesado, que se estabeleceu como regra para a realização da obra dramática, Eugene O’Neill inspira-se nos heróis da tragédia grega, no que constitui de puro e simples na alma do homem, dando-lhes, porém, a roupagem do meio, os embates da vida moderna, criando novos choques de interêsses sociais na luta do indivíduo pela conquista dos seus ideais, castigado pela adversidade em plena disputa do pão de cada dia ou oculto no subterrâneo da consciência. Há nesse neo-helenismo de O’Neill, sobretudo, um anseio de libertação, ainda que esta venha com a morte. Assim é em “Beyond the Horizon”. Roberto é um sonhador. Vive a fazer versos e a namorar as estrêlas. Assim o julgam quando êle resolve confessar: “Há muito que gosto de Júlia”... “... a idéia da separação me mostrou o que eu sentia”. “Só percebi que lhe tinha amor quando principiamos a tratar desta viagem”. “Vamos casar”. André é o tipo do lavrador. Ama aquelas terras. Ao ouvir as palavras do irmão, sofre um rude golpe. Volta-se para Jerônimo e diz: “Leve-me no lugar de Roberto”. Três anos mais tarde Roberto está bastante mudado. Envelheceu, tornou-se triste, os olhos cansados, o rosto queimado, a barba crescida. Só agora compreendeu que não nascera para aquela vida do campo. Volta ao seu espírito o sonho sedutor do mar. Já discute com a espôsa e vivem ambos em francas turras. Roberto lembra que, como André, podia ter visto tantas cidades: Hong-Kong, Batavia, Singapura, Bangkok, Bombaim, Rangon, Cabo, Buenos Aires. Mas qual o que! Ali ficara a meditar, solitário, a explicar para a filha pequenina: “Ali, onde parece o fim do mar, chama-se o horizonte... Não vê?... é onde o céu e o mar se juntam... Para lá é que moram as fadas...” André regressa. Êle sente como que o apêlo da terra. Parece-lhe impossível viver ainda na herdade, onde nascera, onde se criara. Mas está decidido a abandonar a vida do mar e trabalhar novamente na lavoura, desta vez, com um agricultor nos campos da Argentina. Já agora Júlia descobre as qualidades de André, certa de que Roberto não as possui. É o cunhado o companheiro que preenche as suas ambições e aspirações femininas. A figura do homem forte, habituado ao cultivo do campo, adquire duas feições: a de fecundador da terra de cujas entranhas arranca o centeio na festa da colheita, e a do impetuoso varão ardente e sensual na sua pujante virilidade. Já Roberto, enfêrmo, chega à

conclusão de que nada mais é diante da espôsa e do irmão que mero embaraço. É que André e Júlia se completam no mesmo afã do cultivo da terra. Roberto está à morte. "Se alguma coisa me surpreende é que esteja ainda vivo, com os pulmões naquele estado". Diz o médico. André estremece. Pergunta a Júlia: "Tu disseste ao meu irmão que gostavas de mim?" "Disse". Responde a mulher convincente. Volta êle com arrogância: "Atreveste-te a dizer uma infâmia dessas!" "Vai ter com êle e dizer-lhe que nunca gostaste de mim... que disseste essa monstruosidade num momento de cólera". Quando Júlia tenta transpor a porta, é tarde, Roberto arrastara-se até ao degrau do poço, a arfar, a contemplar o levante do sol distante naqueles campos que parecem agora abandonados, as árvores sem fôlhas, tudo em triste ruína. É com a morte que O'Neill encontra para as suas personagens a plena libertação. Libertação do destino que as acorrenta. As últimas palavras de Roberto são cheias de felicidade e esperança: "e ser livre... livre!... Livre de herdade, destes montes, de tudo que me prendia... E como ironia porque tanto desejava viajar e nunca saíra dali, sentença: "E desta vez vou com certeza..." E, à espôsa e ao irmão, acrescenta: "Não tenham pena... Estejam contentes... como eu... contentes por me verem em liberdade!" Sob esta atmosfera pesada não há remorso nem tormento, porque um raio de esperança envolve André e Júlia como um apêlo ao tempo.

5.

"The moon of the Caribbees" e outras peças do mar, "Before breakfast", "Ana Cristina". "Além do Horizonte", "Ilusão" e "Ouro" são as tragédias dessa espécie de ciclo de angústia e aflição dentro do qual as personagens se movem e se agitam sob o signo de um fatalismo atroz que as arrasta inexoravelmente pela existência afóra, aniquilando-lhes as ilusões mais belas, os anseios mais profundos, as mais fortes aspirações da alma em condição. Anulando inteiramente a influência própria individual nos atos, nos desejos e sentimentos, a obra de Eugene O'Neill, nesta fase inicial, possui como base filosófica aquele determinismo puro que encontramos em Spinoza, quando, por exemplo, em "Além do Horizonte", Roberto, a expirar, fala sôbre os sofrimentos de Júlia; lembra ao irmão e à espôsa os sacrifícios da vida, esquecendo-se de si mesmo, é possível que tamanha resignação possa ser compreendida como passividade oriental, mas retrata fidelissimamente o homem livre da "Ética" de Spinoza, o qual não pensa na morte e cuja sabedoria consiste na meditação sôbre a vida e não sôbre a morte. Nesse determinismo está a elevação moral da obra do dramaturgo americano ensinando a suportar com o mesmo espírito de tolerância "as duas faces da sorte". Alguns críticos acham que essa predestinação reduz as personagens de O'Neill à mais triste condição humana". Não somos da mesma opinião. Parece-nos que é justamente dentro desse fatalismo que elas se tornam moralmente superiores porque percebem "as coisas sob uma certa espécie de eternidade". A influência de Shakespeare, de Dostoiowski e de Ibsen é apontada como fôrça sugestiva nesta série de dramas, especialmente o último com seus fantasmas. Desta fase Eugene O'Neill passa ao expressionismo. Começa com o lançamento, em 1920, de "The Emperor Jones", obra conhecida da nossa platéia na versão que o Teatro Experimental do Negro ofereceu no Teatro Fenix, no Municipal, no Ginástico, em récitas tantas por aí aplaudidas.

Brutus Jones é um negro que os americanos chamam de "stout man". É forte, robusto, enorme, desproporcional.

A história conta que, chegando a uma ilha êsse agigantado crioulo, confiando em sua fôrça poderosa, em seu ardid e astúcia, impõe-se aos nativos, dominando-os, fazendo-se por fim aclamar imperador.

Em seu espírito, porém, estão os horrores hereditários dos ascendentes de sua raça. uma espécie de herança atávica de misticismo e credices de cujas garras às vezes consegue libertar-se através de sugestiva e aparatosa vestimenta, como sejam o fardalhão recoberto de medalhas e insígnias, o chapéu com penacho ou plumeiro e o trôno.

Estas são as armas com que fascina e exalta a imaginação dos seus súditos, escapando nessa roupagem apoteótica do mundo ancestral das superstições. Quando se encontra despido dêstes aparatos nada mais significa senão um pobre diado de Angola e, apavorado, porque no íntimo é tímido e humilde, foge dos indígenas que acreditam só poder matá-lo com uma bala de prata. Brutus Jones ganha a floresta e põe-se em luta diante dos espectros, segundo a crença dos seus antepassados.

A tragédia adquire aqui pleno apogeu simbólico, numa perfeita expressão das afinidades secretas da fé religiosa da velha África dos Cafres, Hotentotes, Boschimanos, Malgaches, Mucuncallas, Metabeles, Bechuanas, Koronas, Namaquas, Handas, Besutos, com a alma do desventurado monarca. Durante êsse tempo as tribos revoltadas preparam a bala que deve matar o imperador destronado.

Brutus Jones, que tivera contacto com os civilizados, perdera as virtudes primitivas da sua raça, por isso sabe agora como ludibriar os da sua côr com a mesma sagacidade e impiedade com que o fazem os da raça branca. O'Neill realiza aí a grande sátira, penetrando a fundo no sentimento e caracteres do negro, cujo poder de assimilação é uma das mais significativas índoles da origem dêsse povo.

Brutus Jones é universal pela fôrça psicológica, porque nele está tôda a nostalgia de uma estirpe que se reproduz pelo mundo, de geração em geração, com os mesmos anseios de liberdade em sociedades tantas em que nascem e vivem aparentemente com iguais direitos, mas desgraçadamente sob a ameaça constante de humilhação, tão a gôsto dos saudosistas da linhagem.

O "Imperador Jones" fôï uma das primeiras realizações do Teatro Experimental do Negro. Do principal papel, encarregou-se o ator Aguinaldo Camargo, sem nenhuma dúvida, dos mais fortes pendores para a arte dramática. Muito embora não possuísse a condição física exigida para o protagonista, a verdade é que o intérprete brasileiro alcançou o essencial que era transmitir ao vivo a essência lírica emocional desta triste história.

Podemos dizer que o êxito de Aguinaldo Camargo consolidou a louvável iniciativa de Abdias Nascimento, partindo daí para novas conquistas que resultaram no prestígio que ora desfruta aquele conjunto artístico.

Já então Eugene O'Neill começa a ser conhecido na Europa. O seu teatro desperta interêsse. Chega, enfim, a glória plena e perene ao receber o Prêmio Pulitzer. Rico, embora, não se deixa envolver pelos lauréis da fama e do nome. Parece que aí então é que mais sente a necessidade de produzir, de

conquistar novos loiros, vibrando de inquietude e renovando a sua arte a tentar outros rumos. É nessa altura que lança "Different", tragédia de uma jovem donzela que não se conforma com a realidade da vida, pois dias antes de contrair matrimônio vem a saber que o noivo tivera relações íntimas com outra mulher, quando ela o julgava puro e casto, sem impulsos voluptuosos, sem instintos carnavais, tão cândido como o sonho que alimentava no seu lirismo virginal. Mas afinal o que acontecera era tão simples, tão corriqueiro, tão comum entre os homens. Essas desculpas não satisfazem Ema que se apega aos próprios argumentos de Caleb para exigir que êle pelo menos se mostrasse diferente, já que ela, não compreendendo a ligação sexual fora do casamento, dava provas cabais de ser distinta. Ema rompe o noivado com Caleb. Desde então adquire aquela secreta aversão pelo homem sôbre a qual nos fala Laura Marholn nos seus "Estudos sôbre a psicologia feminina". Trinta anos são passados. Ema agora é uma velha solteirona; sofre o isolamento de uma existência gasta inútilmente, infecunda, estéril, assim alcança os cinquenta anos em completa placidez amorosa, livre das necessidades eróticas, como se num sono letárgico, até que a libido desperta, sente ela os primeiros desejos com ardente afeto que lhe sacode a alma. É Benny Roger, um moço atrevido e audacioso; é sobrinho de seu ex-noivo que ainda a ama. Roger vê na matrona apenas um recurso para passar a sua vida sem trabalho, a gozar dos proventos e reservas econômicas da velhota. Ema, a princípio, não percebe as verdadeiras intenções do seu cínico sedutor. Dá-se ao ridículo, enfeita-se, cobre-se de artifícios, julgando-se remoçada, rejuvenecida, e ainda muito bela. Caleb perde aí as suas últimas esperanças, porque reconhece a louca paixão de Ema pelo seu sobrinho. Que lhe resta, a êle que esperara longo tempo para vencer os escrúpulos exagerados daquela jovem que, trinta anos atrás, era tão lírica que o suicídio. Pelo mesmo caminho segue após Ema, cuja maior decepção não fôra saber que Caleb possuira outra mulher, mas que Roger queria tão sômente o seu dinheiro. Eugene O'Neill realiza nesta tragédia admirável estudo de psicologia feminina, sob o aspecto da sexualidade. A "vita sexualis" de Ema sofreu o que Freud, Mac Dougall e outros chamam em psicologia dinâmica transmutação de impulsos. A idéia fixa da virtude masculina cristalizou-se no subconsciente. Mas é aos cinquenta anos que se verifica novamente a metamorfose, voltando-lhe as energias psicofísicas. Desaparece-lhe por milagre a "weitschmerz", a melancolia profunda; já não descrê de tudo e, especialmente, das pessoas que a cercam... Julga-se nubil pela fôrça do amor de Roger. É evidente a base científica em que se aprofunda O'Neill, para compor esta trágica personagem na sua grande estrutura emocional.

8.

"The Hairy Ape" conta a história do despersonalíssimo Yank, aquele pobre e miserável foguista que quase não sai dos porões dos navios a alimentar, com achas de lenha, a fome insaciável das caldeiras, a suportar o calor escaldante das máquinas a vapor, banhado em suor, de braços nus, reluzentes, de músculos retesados, pele oleosa, cabelos caindo pela testa em cujos póros brilham incontáveis gotas de suor à luz da lâmpada incandescente. Yank é um rapaz forte, corpulento, robusto, mas obtuso, áspero, rude como um animal. Qualquer coisa, porém, de estranho e misterioso se passa com êsse jovem. É comum encontrarem-no abismado a contemplar as estrelas, sozinho,

silencioso, lá no convés, quando a noite vai alta e o barco corta as ondas, uma após outra. Outras vezes, ei-lo perplexo em frente à bôca da fornalha a fitar o desespero do fogo a devorar a lenha e reduzi-la a cinza. O navio em que trabalha é um desses gigantes do mar, um majestoso transatlântico que acolhe nos seus luxuosos camarotes o mundanismo elegante, inútil e vadio que desfruta as delícias da vida ociosa num eterno lazer para gastar o tempo. Yank crê no seu bestuntono que, sendo ninguém no mundo, apenas um pobre diabo, dêle, no entanto, da sua brutalidade e ignorância, depende pelo menos aquele palácio flutuante, pois é êle que impele e alimenta as caldeiras para a marcha que vence milhas sôbre milhas, dia após dias, meses e anos consecutivos. Eis aí o despertar da consciência da fôrça na nossa sociedade industrial. O primeiro grande choque que sofre é quando depara uma mulher que o repele brutalmente à mais leve insinuação de galanteio — “Coloque-se no seu lugar! Não vê logo, seu macaco peludo!” A bela mulher é uma nevro-pata. Ela vem de um ambiente de dissolução no qual se admitem as mentiras convencionais, a dissimulação dos sentimentos e apetites por mais humanos e justos que sejam; a sociedade em que vive se esborôa, a lento e lento, como aqueles famosos versos de Guerra Junqueiro ao avistar, de longe, a velha Londres da luz de gás fosforescente. Insinuante, histérica e sensual, fascinara o humilde fogueiro que não lhe resiste às excitantes emanações do corpo recurvo, misto de carne, desejo, e perfume. Yank reconhece que não é aquele o seu meio, não deve ser entre os homens que temem a sua fôrça física, e o ameaçam e prendem numa cadeia. Também é expulso do seio dos da eterna servidão. Reune-se, então, aos orangotangos, já que êstes, segundo se acreditou muito tempo, estavam mais próximos do homem. Após o encontro da personalidade realiza Eugene O'Neill a parte simbólica da tragédia, fazendo o seu “herói” deixar-se estraçalhar num amplexo fatal nos longos braços do homem das selvas, como chamam o grande animal os habitantes de Malacca. É como que a volta, o retôrno ao princípio, a fuga à origem primitiva, como recurso para as torturas, os desesperos íntimos que afligem e atormentam o ser.

9.

Depois de “The Hairy Ape”, aí por volta de 1921, Eugene O'Neill lança o seu famoso drama das miragens — “The Fountain”. Temos a existência repleta de sonhos. São os sonhos que nos impelem e nos conduzem pela vida afora numa esperança sempre renovada de atingir o que desejamos, o que nos seduz e empolga. Animados por essa fôrça invisível e alentadora é que caminhamos, tendo em nossa mente uma espécie de miragem sempre viva como a nos impulsionar as ações, como a fazer com que vençamos os obstáculos, as dificuldades e empecilhos, tão constantes no atravessar ou escalar da vida. Os grandes sonhos criam formas objetivas. Procuramos por todos os meios e esforços alcançar os nossos ideais. Mas, quase sempre, acontece que, ao conquistarmos a meta ambicionada, chegamos à conclusão de que a linda quimera era bem outra, bem mais diferente daquilo que tão àvidamente pretendíamos. Em “The Fountain”, Ponce de Leon não passa de um devaneador. A sua grande aventura romântica é a busca da fonte da juventude, perdida na floresta da América. O que realmente alimenta no subconsciente é todo um passado de afeições redivivas, de ilusões dispersas, de venturas sentimentais transferidas da pessoa de uma sua velha amante para a filha desta, a sedutora e irresistível Mary. Ponce acredita que lhe é imprescindível a mocidade, recuperá-la, readquiri-la, eis, a preocupação, porque só assim — pensa — estará em condições perfeitamente satisfatórias para obter o afeto da jovem e for-

mosa Córdoba. Como, pois, reconquistar a mocidade? Que meios deve empregar? Qual o caminho a seguir? A única esperança, a ilusão mais bela, é a fonte da juventude, a miraculosa nascente, cujas águas rejuvenescem e re-moçam, dando vigor e frescura a um só tempo. Resta encontrar a fonte... E Ponce vai procurá-la. Mas está perseguido pelos fantasmas. São produtos de sua imaginação, reminiscências do seu passado longínquo, recordações de quantos sonhos fortúitos, de quantos desejos vencidos, satisfeitos, por isso mesmo transformados em simples espectros assombrosos e aterrorizadores. Atormentado por assombrações de várias naturezas, morre junto da suposta fonte milagrosa numa cilada dos selvícolas. É nesta cena derradeira que o eminente dramaturgo americano demonstra a sua fôrça poética, o seu lirismo na transfiguração dos mais sublimes anelos da alma. O sentido filosófico da obra pode ser, em síntese, a convicção de que o único objetivo da vida se resume na própria vida. Concluimos que é indispensável viver a vida sem outra esperança nem sonhos que não sejam a realidade vivida.

10.

Alguns críticos que têm estudado a obra dramática de Eugene O'Neill viram uma série de falhas em "The first man" em que se retrata o debate do homem contra o ambiente, ou melhor, a posição do indivíduo de plano superior em desacôrdo com a multidão desordenada. Neste drama há indiscutivelmente certas características do estilo de Ibsen. A tragi-comédia sôbre o "amor-posse", "amor-desejo", satisfação de instintos apenas, prazer caprichoso, ardente, a exigir e a impor, temos em "Welded", peça que Henrique Galvão traduziu com o título de "Inseparáveis" e que parece haver uma outra versão denominada "Ligados". "The first man" e "Welded" antecedem o lançamento de "All God's chillun got wings", tragédia racial de extraordinária beleza, de choques sentimentais diante dos preconceitos, dos complexos de casta; em Ella, o de superioridade de origem desponta como vozes interiores do ódio dos brancos contra os pretos, aversão mantida séculos e séculos, de geração em geração, sucessivamente, como herança inoculada na vida psíquica das criaturas da qual não se podem jamais libertar. Jim Harris e Ella Downey são os protagonistas desta história que finda com a loucura. Jim é um negro que luta contra o ódio racista. Talvez não só por isso, a verdade é que estuda e todos os esforços emprega para adquirir posição, para se impor na sociedade que o despreza com escárneo por ser descendente de raça inferior. Desde menino teve por companheira Ella Downey que o admira e ama, tão certa está de ser Jim um rapaz cheio de inteligência, de fôrça de vontade disciplinada, de espírito lúcido, elevado por fascinante romantismo que o personifica integralmente entre os demais sêres da espécie humana. Os nobres sentimentos de Jim fazem com que Ella não estabeleça distinção de nenhum modo entre a sua cor e a dos brancos que tem conhecido. Ele é igual e até superior pela conduta, pela bondade e pela alma. Amam-se e casam. Ella, porém, como todo branco, de súbito sente no íntimo a repulsa que está nela e em todos da sua estirpe. É nesses momentos que repele o marido, jogando-lhe em rosto com desdem todo o furor do desapareço que vem de longas eras do branco para com o preto. Humilde e resignado, Jim entende que a espôsa o ama, apesar dêsses ímpetos de desprezo que partem de simples complexos pelos quais não é responsável. Compreende que é impossível realizar-se o amor entre ambos enquanto Ella não se libertar inteiramente dêsses malditos complexos. Sofrem os dois uma tortura atroz, porque se amam e querem muito. Atormentada por tantos complexos de superioridade racial, Ella chega à loucura, conquís-

tando só assim a libertação, porque no estado de inconsciência, cré-se outra vez criança, como na infância, quando brincava descuidada, despreocupada, com Jim Harris, nas ruas, jardins, e esquinas do seu bairro. Como crianças, sim, não estarão sujeitos à censura, desaparecerão as imposições do meio, todos os preconceitos e as limitações, pois todos e tudo já nada mais significam para eles no mundo da demência em que se encontram senão como simples motivo para repetidas gargalhadas. Ella convida Jim para brincar. Quebrando todos os élos que os acorrentavam, felizes e alegres, de mãos dadas, livres como pássaros na amplidão, partem os dois como se criassem asas. É justamente neste final que se pode observar o sentido simbólico da estranha tragédia, acompanhando o seu desenvolvimento equilibrado e harmonioso de concepção dramática que se nos afigura das mais interessantes do teatro contemporâneo. "Todos os filhos de Deus têm asas", título das versões portuguesa e brasileira, foi apresentada no Teatro Fenix, pelo Teatro Experimental do Negro, tendo Abdias Nascimento marcado a figura do "Jim Harris".

11.

Em 1924 foi dado ao público americano outro magnífico trabalho de Eugene O'Neill — "Desire under the elms". Não vai longe o enorme êxito de "Os Comediantes", no Teatro Ginástico, com a tradução desta famosa tragédia, sob o título "Desejo", de autoria de Miroel da Silveira. Contudo não poderemos deixar de nos deter um pouco em tôrno de sua história no que ela fixa de verdadeiramente emocional como obra dramática. Mais que em "Deyond the horizon", "Desire under the elms" é todo o poder da terra, a fascinação da terra, agindo sôbre as paixões, estabelecendo a luta do ódio pelo ódio, da ambição pela ambição, da inveja pela inveja, da traição, da impiedade e da corrupção em todos os sentidos. Nesse pandemônio de egoismos exacerbados, de desejos desmedidos, de paixões desvairadas, o homem se reduz a simples condição de servo da terra a fecundá-la na esperança de criar fortuna, libertar-se e vencê-la. Enfrentando as contingências das colheitas, mal se apercebe da escravidão em que vive e mais e mais se deixa arrastar pelos instintos brutais que afloram à medida que mais se entrega ao afan da cultura. Estamos na fazenda do velho Ephraim Cabot que tem quatro filhos. Os rapazes camponeses discutem, brigam e nutrem entre si crescente ódio, porque imaginam que a herança do já septuagenário pai será insignificante para a partilha. De todos o mais perigoso é Ebsen, pois além de sensual e tenaz, aspira ardentemente exercer absoluto domínio da terra, enquanto seus irmãos, vendidos e exaustos pela servidão, sem nenhum outro resultado, preferem abandonar tudo em busca de ouro para outras bandas. Ebsen, não! Fica. Está só e tem um único empecilho a tolher-lhe a ação. Abdie, a jovem e excitante espôsa do progenitor. Mas Ebsen não titubeia. Ele sabe o que deseja, êle sabe o que quer, é preciso derrubar o obstáculo e conseguir integralmente o domínio da terra. Na refrega entra o seu temperamento voluptuoso. Moço forte, pleno de virilidade apaixonante, Abdie não lhe resiste a inpetuosidade erótica e cae-lhe nos braços. Entende-se neste lance de amor uma antecedência ou equivalência da conquista da terra pela qual é capaz de todos os crimes, da maior injúria, pouco se lhe importa cair no bem ou no mal. Na semi-inconsciência do afeto, Ebsen confunde a amante com a terra, parecendo-lhe, ao mesmo, no abraço íntimo, possuir e fecundar a terra. De repente, transforma-se, modifica-se. É quando sabe que Abdie vai ser mãe e que Ephraim a todos assegura ser seu filho. Desaparece, então, o ambicioso, o egoísta interessado tão só na propriedade. Desconfia que fôra vencido pela astuciosa mu-

lher com cujo filho vinha garantir e consolidar a herança que a ela devia caber como espôsa do velho Cabot. Acredita-se logrado e vítima de uma verdadeira cilada. Mas Abdie está irremediavelmente perdida de amor por Ebsen. Insultada pelo amante, resolve provar a fidelidade do seu grande afeto, praticando o infanticídio. Afinal a vida é qualquer coisa mais importante que a ambição, o ouro, a fortuna, o poder. Condenados pela justiça dos homens. Ebsen e Abdie se encaminham para o patíbulo onde com a morte se redimem pelo amor.

12.

Do chamado ciclo místico fazem parte três peças a saber: "The great God Brown", "Dynamo" e "Days without end". A primeira tragédia constitui, em síntese, a interpretação de Deus segundo o pensamento do mundo atual. Eugene O'Neill fez aqui o uso das máscaras conforme processo no antigo teatro grego. Com isso as figuras ganharam maior relêvo. A ação da peça se desenvolve dentro de uma grande e eterna interrogação: "De onde viemos? Para onde vamos? Quem somos?" Estamos diante do imponderável, do imprescritível. Não há libertação nem esperança para o pobre e miserável ser que levanta os olhos para os céus, sentindo sob os pés o charco. Esta extrema intensidade mística chega ao paroxismo em face da resposta avidamente esperada. E essa resposta sai do domínio do ceticismo para se enquadrar no sistema filosófico dos que prognosticam a evolução desfavorável de tudo. Mas existe em "The great God Brown" indescritível lirismo de insuperável beleza. Já em "Dynamo", O'Neill pretendeu criar assim uma espécie de novo culto mitológico, tendo o dínamo como a força geradora, a energia cosmogônica, a gênese da vida e da morte dos seres e das coisas. Finalmente, para completar a série, temos então "Days without end", onde aparece o entrechoque dos grandes problemas das crenças do homem. O dramaturgo estuda os antagonismos da metafísica, entrando na abstração e transcendência das coisas primitivas, como intérprete seguro e vigoroso. Fica aqui encerrado o número de peças místicas com uma tragédia e dois dramas. De sentido cômico há a formidável sátira sob o título "Marco Millions", e "Ah! Wilderness", que retrata fielmente episódios sentimentais de uma família tipicamente americana. Os temas são simples, mas se desenvolvem com brilho extraordinário. Justamente aqui é que o dramaturgo prova a força do seu talento criador, descobrindo sugestões de beleza para cenas às vezes sem grande interesse e imprimindo em outras superficiais certas evocações pitorescas de franca hilaridade. Estas peças marcam fases distintas na carreira do grande autor dramático norte-americano. Como dissemos, "The great God Brown", "Dynamo" e "Days without end" são de caráter místico, e "Marco Millions" e "Ah! Wilderness", de sentido cômico. Quanto ao êxito de representação parece ter sido inexpressivo, quando não inteiramente nulo. Talvez por isto não se animaram os nossos tradutores, os brasileiros, bem entendido, em pô-las em nosso idioma. Em São Paulo o Teatro Experimental do Negro, seção daquele Estado, anunciam a encenação de "The great God Brown" e, a seguir, "The Emperor Jones". Eugene O'Neill tem sido chamado de "o Shakespeare americano", assim como Henrik Ibsen o fôra de "o Shakespeare burguês". O sr. Augusto de Castro, falando sobre o lançamento, em Lisboa, da trilogia, disse que O'Neill era um caso à parte ao lado dos reformadores do teatro, a contar de Ibsen a Gerhart Hauptman ou Pirandello. Referindo-se a temas teatrais, já que os de "Marco Millions" e "Ah! Wilderness" foram considerados vulgares, diz o erudito português: "Houve um grande drama no princípio do mundo: o da

expulsão do homem do Paraíso, a tragédia de Eva, de Abel e Caim. Foi, nesse alvor da alma humana, que se criou o grande, o único tema de teatro que existe. Ainda não se inventou outro. Há mais de dois mil anos, desde Sófocles até O'Neill, que a literatura dramática não faz senão glosar êsse motivo".

13.

Contam o evangelho e a lenda cristã que Jesus Cristo, ao saber da morte de Lázaro, de quem era amigo, deixou as margens do Jordão, dirigindo-se com seus apóstolos para Betania. Lázaro estava sepultado fazia quatro dias. O cadaver exalava cheiro de decomposição. Diante de todos, apóstolos, fariseus, de Marta e Maria, Jesus fez abrir o sepúlcro e disse: "Lázaro, levanta-te e caminha!" E Lázaro saiu do túmulo. Ressuscitou. "Lazarus Laughed" é uma das mais curiosas tragédias de Eugene O'Neill, aparecida em 1926. A história conta que a notícia da ressurreição chega a Roma onde Tibério entrava na fase de violência e crueldade, vendo conspirações por tôda parte, pois o suicídio de Pisão fôra-lhe atribuído, bem assim a morte misteriosa de Druso. Desconfiando e temeroso de Calígula, cuja impassividade em face do assassinio de sua mãe e irmãos lhe causava pavor, pensava na morte e queria saber algo a respeito do desconhecido, algo dessa região ignorada do além. Manda chamar Lázaro, que volta das sombras com um riso desdenhoso da morte e das conjecturas que se fazem em tôrno dela. Ao divino Cesar, Lázaro tem nos lábios um sorriso de zombaria. Eis a resposta mais concisa. Assim, desvendava o mistério das regiões serenas. Num instante aproxima-se Pompeia sorrateiramente, perfidamente, e incrédula e traiçoeira sugere ao grande pontífice a imolação máxima da vida de Miriam, espôsa amantíssima de Lázaro. Que temer? Nada. A morte é uma mentira, fabulosa patranha. Nesta convicção, sujeita-se ao desafio e põe à prova a estremecida companheira que adora e ama intensamente. Eis que de repente corre a nova desconcertante: Cristo morre em Jerusalem, crucificado no Golgota, êle, o Salvador. Aquele que o fizera levantar do sarcófago envolvido ainda nas faixas mortuárias e no rosto o véu funerário, com o que levantou contra Si o ódio mais aferrado dos fariseus. Por um momento, vê-se perturbado. A dúvida atormenta-lhe o espírito. Cheio de pavor, dirige-se à consorte que bebe de um gole só a taça que Tibério, cínico e diabólico lhe exige, e cai moribunda no salão de festas da côrte. Antes, porém, de exalar o suspiro derradeiro, consegue reforçar a fé do espôso, reafirmando a inexistência da morte, pois que partia para a vida. Lázaro estava com a verdade. A alma é superior, é imortal. Apavorado, mais se acen-tua o mêdo de Tibério e tôda a Roma fica aterrada ao ver o riso de Lázaro, sobrepondo-se a própria morte. Não resta dúvida de que O'Neill faz aqui perfeita abstração entre a vida e a morte, deixando apenas, no riso de Lázaro, a confiança e a fé no mundo do desconhecido e insondável. A incredulidade do espírito humano permanece de igual modo como em Pompéia, que tão bem sabia o quanto pesava a suspeita para o poderoso Cesar. "Lazarus Laughed" é das mais simples e belas tragédias do dramaturgo americano, possuindo interessante desenvoltura dramática.

14

À luz da psicanálise, as proibições do professor Leeds podem ser vistas como originárias daquele ciúme que os pais sentem pelos filhos. Talvez no estudo do temperamento desta personagem esteja o ponto de partida para a interpretação analítica de "Strange Interlude", uma das mais profundas obras

de Eugene O'Neill. Leeds, privando sua filha Nina de ver e se encontrar com Gordon, comete um crime contra o direito de personalidade sobre o qual nos fala Fichte. Ana Blos, em ensaio, esclarece as concepções do filósofo alemão a respeito da interferência dos pais na vida sentimental dos filhos, dizendo que: "Quando o pai e a mãe ou outros parentes obrigam uma cidadã, seja pela persuasão, seja pela força, a contrair uma união contra a sua vontade, verifica-se um crime pelo qual a mulher verá frustrada a sua vida amorosa e ficará ferida em sua dignidade e no seu caráter". Ora, compreende-se que Nina só se revolte contra o progenitor, quando sabe que Gordon morreu nos campos de batalha da Europa. Só então é que reconhece a sua covardia, os erros dos preconceitos a que vivia acorrentada, pois a oposição do pai ao casamento não deixara de ter influência decisiva na noite de despedida, quando teria encontrado o amor nos braços de Gordon. Hesitante, recusara e perdera para sempre o supremo instante de seu sonho de noiva. De algum modo, sentia-se culpada por não haver cedido aos rogos e desejos de Gordon. Perseguida pelo remorso, Nina dá-se ao desfruto, deixando-se possuir pelos soldados do hospital de sangue em que trabalha o médico de sua família, o Dr. Ned Darrel que vê nesse desvário sintomas de loucura, procurando por isso persuadí-la a casar com Evans, um moço ingênuo, cujo grande sonho de felicidade é Nina. Certo dia, a sra. Evans, sogra de Nina, confessa-lhe a tara de que a família é portadora, tara essa que se manifesta nos filhos homens, de geração em geração — a loucura. Aconselha a nora a ter um filho sadio e forte, mesmo fora do matrimônio, desistindo assim do que está em gestação em suas entranhas. Um filho de Evans só podia ser doente, raquítico, fraco, desequilibrado. Exasperada, Nina não encontra outra solução, já que as recordações de Gordon continuam vivas no seu espírito e paixão. O escolhido para dar-lhe o fruto do seu ser é o dr. Ned Darrel que, a princípio, se recusa, mas termina vencido pelos impulsos instintivos inspirados na beleza e sedução de Nina. Alguns anos são passados e Nina agora tem um filho que é a reencarnação de Gordon, tão espantosa a semelhança em tudo. Evans sente-se feliz, tendo ao lado a esposa que sonhara e o atleta jovem que supõe ser seu filho. A vida parece haver-lhe dado tudo: um lar, riqueza, influência, tranquilidade. E Nina é a mulher plenamente vitoriosa, a mulher realizada e vencedora, dispondo de um marido modelo e de um amante vigoroso. Mas há ainda dois terríveis problemas para a felicidade integral: Gordon, seu filho, odeia Ned, seu verdadeiro pai, e Madeleine, bela e sedutora donzela que fatalmente lhe roubará o filho. Ah, como desejaria dizer ao primogênito tudo a respeito da sua paternidade. Enquanto isto vê em Madeleine a ameaça constante. Não! Ela não permitirá no casamento. Gordon é seu filho, apenas seu... E quem sabe? Do seu grande afeto, que ficara sepultado no "front" da França. Depois de exaustiva luta chega à conclusão do desespêro inútil contra a ordem natural dos seres e das coisas. Gordon casa-se com Madeleine. Morre Evans e Nina abandona Ned Darrel para contrair núpcias com Marsden, tipo dos mais curiosos de quantos a inventiva genial de O'Neill tem produzido, pois guarda mistério de uma afeição frustrada cujo complexo de inferioridade tornou-lhe a existência improdutiva e inteiramente nula. Colocando tôdas as personagens num elevado plano de sinceridade para com seus sentimentos, aspirações, ansêios e desejos, o que se escuta é antes a voz da inconsciência despida das convenções e formalidades sociais. Drama de intenso conteúdo psicológico, principalmente no que concerne à psique feminina, "Strange Interlude" é uma das realizações mais complexas e ousadas na vasta obra do dramaturgo norte-americano. O estudo dos diversos estados da alma deste drama, considerando a atitude do professor

Leeds, em princípio, a não consentir no noivado de Nina com Gordon, na sugestão da sra. Evans em apontar o filho como portador da tara da loucura, e, finalmente, Nina a se opôr ao casamento de seu filho com Madeleine, tudo isso encontraria explicação nas teorias freudianas sôbre os fenômenos do inconsciente.

15.

Eugene O'Neill conseguiu restituir à tragédia os verdadeiros fundamentos clássicos: a singeleza e a sobriedade. Nada de romantismo e muito menos de aparatoso nas vestimentas. Em linha reta comum do teatro grego filia-se "Mourning becomes Electra", a famosa trilogia, cujo tema renovado tem origem nos trágicos desígnios de Agamemnon, Clitemnestra, Orestes e Laodice, como chamava Homero, ou Electra, segundo os líricos do século VI. Parece exatamente que em estrutura o dramaturgo americano seguiu de preferência a concepção de Ésquilo, com equivalente respectivo da primeira parte — "O regresso ao lar", a "Agamemnon", da segunda parte — "Expição", a "Coeforas", e da terceira — "Fantasmas", a "As Eumenides", isto porque também Sófocles, como Eurípides, explorando o mesmo filão, divergiram em alguns pontos, o primeiro atribuindo maior vigor e ascendência à Electra, enquanto descurou da vingança de Orestes, e o segundo, fugindo da tradição, introduziu elemento romanesco com aquele seu estilo elegante e harmonioso ainda que as "falas" fôssem de uma extremada prolixidade. Para dar uma idéia do ponto de partida para a realização de "Mourning becomes Electra", de vez que se inspira em assunto grego do qual também se serviram os mais eminentes poetas trágicos da antiguidade, vamos resumir a triste história do rei de Micenas. Narra a lenda que Electra salvou Orestes, seu irmão, quando do assassinio de seu pai, Agamemnon, por sua mãe, Clitemnestra, e Egisto, sedutor desta. Mandou-o para Focida onde o rei Strofios criou e educou juntamente com seu filho de nome Pilades. Durante muito tempo, Electra sofreu horrores de sua genitora. Resignada esperava a volta de Orestes para a vingança. Segundo Eurípides, Electra fôra casada à fôrça com um lavrador de Micenas. Finalmente regressa Orestes e vinga a morte do pai assassinando sua mãe, Clitemnestra. Depois de perseguido pelas Erinias e absolvido pelo Aeropago, foi rei de Argos e de Lacedemonia, dando sua irmã, Electra, em casamento a Pilades, cuja amizade de adolescência e juventude tornou-se proverbial. Nos diversos ramos desta história mitológica se inspiraram vários autores, além de Ésquilo, Sófocles, Eurípides, mais ainda Lázaro de Baif, Pradon, Crebillon, Longepierre, Perez Galdós, Voltaire, Alfieri, etc. O'Neill traça em sua magnífica obra o caráter impenetrável dos Mannons em cuja residência senhorial surgirá um vendaval de paixões indomáveis. Estamos nos arredores de Nova Iorque. Numa cidade marítima e pequena. A ação corre entre a primavera de 1865 e o verão de 66. A casa está situada dentro de uma quinta. É abril. Fim de tarde. Pelas janelas, nove ao todo, escoam os últimos raios de sol. O vento traz os sons dolentes da filarmônica tocando o "John Brown's Body." Seth Beckwith vem de longe cantando uma canção do mar. Já tem setenta e cinco e espera chegar aos cem anos, pois seu pai só "não passou dos noventa porque lhe deram um tiro". Seth, o jardineiro, detem-se a conversar com o carpinteiro Amos Ames, Luisa, sua mulher, e Minnie, sua prima. Estes estão curiosos em "ver por dentro a hermética" morada dos Mannons. De repente abre-se a porta principal e aparece Cristina. Desce os degraus. É uma senhora de quarenta anos que parece ter apenas trinta, tão vistosa, tão fina, tão fresca e voluptuosa, "cheia

de uma graça animal”, descreve o autor. E continua: “rosto invulgar, mais formoso do que belo. Parece mais uma maravilhosa máscara pálida do que uma face de carnação viva”. Distraída, sem ver ninguém, desaparece. “Uma cara de estátua como todos os Mannon têm, como tôda a gente tem roupa suja para lavar...” Afirma Luisa. E outra vez a porta principal dá passagem a Lavínia. Faz o mesmo que sua mãe, Cristina. Com apenas vinte e três anos, aparenta maior idade. Pelo físico, é menos atraente. É autoritária. Tem movimentos rígidos. Olhos azuis, lábios sensuais. Parece demasiado com sua genitora. Lavínia, no entanto, reconhece essa semelhança quase confundível, por isso mesmo procura ser diferente. Prefere parecer-se com o pai. Desiste das vantagens femininas para tomar certos portes masculinos à maneira dos militares. A música da filarmônica lhe detem os passos. A sua reação é esta: “os seus olhos brilham com satisfação feroz, e um ar de vingança satisfeita ilumina-lhe a face”. Vamos ouvir e falar com uma Mannon.

16.

“O general Lee se rendeu! Está acabada a guerra! Isto quer dizer que não tarda que o paizinho volte para casa!...”

Lavínia responde a Seth áspera: “Já não é sem tempo”. Anunciando o regresso do brigadeiro-general Ezra Mannon, uma ameaça o aguarda em casa. É que enquanto esteve nos campos de batalha, sua esposa fizera-se amante do capitão Adán Brant. Lavínia descobrira tudo. Fôra a Nova Iorque para onde Cristina dizia ir visitar o pai enfêrmo. Seguiu-a, espreitara-a, finalmente, num assomo de indignação, diz-lhe: “É minha mãe — mas eu tenho de lhe dizer que é u'a mulher má, u'a mulher sem vergonha...” Diante do ímpeto de Lavínia, Cristina não resiste, confessando: “É verdade. O capitão Brant é meu amante... Que tencionas fazer agora?” Maior é o desespero quando Cristina revela que sempre odiara o marido. E Lavínia ouve dos lábios da mãe: “Tu eras, por mais que eu quisesse, a recordação viva e repugnante da minha noite de núpcias e da minha lua de mel”. Para não perder Brant arquitetara com êste um plano sinistro a fim de eliminar o espôso. Lavínia sabe dessa intenção criminosa. Quer evitá-la. Como? Contando tudo ao progenitor. Mas o general vitorioso, cheio de honrarias e glórias, não liga aos dizeres da filha, sobretudo porque sente enorme paixão pela consorte, e ademais a guerra o tornara um pouco cético: “A morte é tão banal e significa tão pouco! A vida é apenas a maneira de ir morrendo aos poucos”. Tudo isto considera em conversa com Cristina. Mas a verdade veio à tona. Uma manhã acorda insatisfeito e observa que a mulher o humilhara, obrigando “a representar o papel de besta lúbrica”. Quando a discórdia é intensa e incontrolável, Cristina resolve ser franca: “Porque êle foi desde o princípio o que tu nunca soubeste ser durante vinte anos — um amante! Gosto dêle!” “Devassa!” grita Mannon ameaçador atrás de Cristina que foge, mas volta êle da porta cambalçante, sofrendo terríveis dores. Deita-se na cama. Pede o remédio que sempre tomava por ocasião dêsse ataques. Cristina, que já tem nas mãos uma caixinha contendo o veneno, finge preparar a poção misturando-a num copo d'água. Em seguida dá-lhe à bôca. Ezra bebe e logo reconhece que não se trata do seu medicamento. Seu olhar de louco fixa-se em Cristina que se afasta dêle fascinada. Mannon tenta gritar, pedir socorro, mas é tarde, já não tem fôrças suficientes, apenas balbucia: Lavínia!... Lavínia!... Cristina tem um estremecimento de pavor. Ouve passos que se aproximam. Dissimula. Recompõe-se. Aparece Lavínia assustada. Teve um pesadelo. Corre para a cama, pois a mãe diz-lhe

que o pai sofreu um ataque. Procura afastar a filha sob a alegação de que o marido está dormindo. Lavínia, porém, permanece com os braços em volta do pescoço de Ezra e este levanta-se a custo do leito, apoiado na filha, com os olhos fixos em Cristina, aponta-lhe ameaçador: "Foi ela! O remédio não..." E cai morto. Cristina emprega todos os meios para ver-se livre das acusações da filha. Mas Lavínia lança-lhe a maldição cruel: "De qualquer maneira foi a senhora que o matou! Sabia perfeitamente que uma grande comoção podia matá-lo... Mas não julgue que está livre e pode casar com o seu amante... Nunca, enquanto eu for viva... Hei de lhe fazer pagar o seu crime". Só então é que descobre a caixa de veneno que caíra das mãos de Cristina ao desmaiar. Desaparecem aí as suspeitas. Agora ela tem certeza absoluta. Abraça o corpo inerte do pai em terrível crise de choro. Uma tragédia tremenda, repleta de cenas de intensa dramaticidade, num tom realista vigoroso. "O regresso ao lar" plasma de forma iniludível o fatalismo que se estende sobre essa família cujo orgulho se sobrepunha aos demais sentimentos, especialmente no que diz respeito à honra, à moral, pois o fruto mais evidente era incontestavelmente o capitão da Marinha Mercante, Adan Brant, também Mannon, filho da crioula Maria Brantome e David Mannon, uma simples criada de servir por quem os irmãos David e Abe se apaixonaram e se tornaram inimigos de morte. Agora teremos a expiação.

17.

Faz dois dias que Ezra Mannon foi assassinado. A casa parece agora ainda mais sombria. Tudo está fechado. O comentário dos visitantes é inteiramente diverso. Todos são unânimes em descobrir em Cristina um abalo profundo com a morte do general, para quem — tagarelam — fôra a mais virtuosa espôsa. Enquanto isto, reparam em Lavínia a calma espantosa, a frieza glacial em face de tão inesperado golpe. "Esse Mannon!..." Estranha a sra. Ema Borden. E nós observaremos, que fôrça extraordinária de expressão humana nesta breve cena! Quanta ironia! Agora é a volta de Orin Mannon, o vingador, de quem Lavínia espera a desforra. Mas Orin é insensível à morte do pai. Ele mesmo confessa: "A guerra endurece-nos o coração..." Tanto Cristina como Lavínia tratam de envolvê-lo nas suas intrigas e maquinações. O rapaz, que tem grande amor à mãe, talvez um amor doentio, procura interrogá-la sobre as propaladas ligações com o capitão Adan Brant. Cristina nega, engana o filho. Inventa várias histórias, arranja desculpas, disfarces, mentiras, não perdendo oportunidade para intrigar, no que pode, a filha, disposta esta a provar o crime hediondo — que ela, a espôsa infiel — praticara na pessoa do general. Num golpe se encontram mãe e filha. Diz Cristina: "Podes dizer agora ao teu irmão tudo que te apetece. Já falei com ele... Já o preparei contra os teus ataques e os teus ódios. E ele, não te esqueças, é meu filho... é a mim que acredita e não em ti..." Orin lembra diante do corpo do pai: "Enquanto viveste nunca me quiseste conhecer e só agora que estás morto me parece que podemos ser bons amigos". Lavínia o interrompe. Depois de muito relutar, ameaçando antes contar tudo à polícia, Orin passa a ouvir Lavínia, não por consideração ao crime do pai, e sim quando desconfia que a mãe seja realmente amante do capitão Brant. Exasperado, melhor será dizer, enciumado, promete matar o bastardo desde que a irmã consiga provar o que afirma. Num instante, Lavínia tem uma idéia. Pega na caixa de veneno, pondo-a sobre o peito do cadáver. Cristina está apreensiva. Reparando a demora de ambos na câmara ardente, vai até lá à procura do filho. Ao abrir a porta entra a cair. Tenta amparar-se nos braços de Orin. Está com medo. Suplicante, vendo que as

ameaças da filha redundarão num grande escândalo, se chegar ao conhecimento da polícia, fixa-se a olhar no morto com alguma relutância, divisando então o invólucro do veneno. Recua apavorada, sem tirar, porém, a vista da caixa denunciadora. Num navio de vela no cais de East Boston, Cristina foi ver Brant. Escondidos penetram no mesmo barco Orin e Lavínia. Brant e Cristina planejam fugir para a China a bordo do "Atlantis". Mas Orin surpreende Brant, sôzinho, com dois tiros de pistola nas costas. Em seguida, arromba as gavetas e remexe os móveis do camarote do capitão para causar suspeita de que fôra algum ladrão. Diante do corpo inanimado de Adan Brant, Lavínia pergunta em tom amargo e doloroso: "Como é possível que tenhas amado tanto u'a mulher como Cristina..." No exterior da residência dos Mannon, Cristina passeia nervosamente. Espera alguém. É talvez o prenuncio do desfecho trágico que se aproxima. Sim, Orin e Lavínia não foram à casa dos Brandfords, como supunha a viúva do general. E com o assassinio de Brant nada mais lhe resta senão o suicídio. Na rua Seth canta o "Shenandoah". Ouve-se um tiro. Lavínia reage ao intento que teve em ir acudir a genitora e repete, tapando os ouvidos — "ereta como uma sentinela": "É só justiça!... Pai!... Estás vingado!..." Eis a "Expição".

18.

"Fantasmas" é a tragédia do remorso, da angústia introspectiva, do sentimento de culpa, do irreparável, da marcha final para o túmulo! Já se passou um ano. Enquanto Lavínia se parece extremamente com a mãe, no trajar, na cor dos cabelos, na elegância, em tudo, enfim, Orin se assemelha ao pai pelo modo rígido de militar, pelo ar de estátua. Usa agora uma barba e tem nas faces e no olhar uma expressão de idiota. Estiveram meses numa ilha. Por que voltaram? O pretexto foi de que Orin necessitava matar os fantasmas que o perseguiam. Sim, êle queria enfrentar as recordações daquela casa maldita em cujas paredes os retratos dos Mannon já falecidos tinham o aspecto de juizes inexoráveis, severos, cruéis, duros, irremovíveis, a ditar a sentença fatal. Mas na verdade fôra o ciúme que o impulsionara a deixar a ilha sem demora, pois a irmã estava mantendo colóquios amorosos com Avahanni, um indígena a quem Lavínia se entregara. Orin está completamente aniquilado por violenta exprobação da consciência. Já não lhe resta nenhuma esperança. Diferente, porém, se encontra Lavínia que julga ainda conseguir salvação por intermédio do afeto puro e sincero que lhe dedica Peter Niles. Ela, em seu esplendor de mulher, tornou-se romântica e sentimental. Quer esquecer o passado, as desgraças e os infortúnios. Indispensável é, todavia, afastar do pensamento do irmão todo o mundo de espectros que o acompanham. É de balde que êle procura a remissão para os seus pecados, para os crimes que praticou. É preciso pelo menos escrever a verdade sôbre a história dos Mannon. Fecha-se no gabinete do falecido pai. Vê no retrato pendurado na parede da escrivaninha o juiz a refletir no olhar a condenação. Passa os dias inteiros trancado ali. Tem mêdo da luz do sol porque parece que êste o acusa. Em várias laudas escrevera: "A verdadeira história de todos os crimes cometidos pela família, a começar nos do avô Abe". Lavínia assusta-se, apavora-se. Orin agora é noivo de Hazel Niles. E Lavínia espera casar-se com Peter Niles. Isso seria a melhor solução se a consciência estivesse livre e os corações libertos de todo um pretérito repleto de ódio e vinganças atrozes. Orin continua com ciúmes de Lavínia. Não quer que ela se case com Peter. Ameaça denunciá-la com os documentos escritos. Para ver-se livre, Lavínia cede aos ímpetos ins-

tintivos e eróticos do irmão. Depois de apanhar os papéis, sente repugnância pelos desejos lúbricos de Orin. Há ainda nela um clarão de sensatez ao considerar o irmão um louco com seus impulsos bestiais. Na luta tremenda, lembra o quanto é necessária a paz, a tranquilidade espiritual para viver. Ela cai soluçante. Ele reflete um pouco: "A morte é também uma ilha de paz!" Foge. Logo depois ouve-se um tiro. Lavinia, cambaleante, domina-se: "Orin... Perdoa-me..." Passam-se três dias após o entêrro de Orin Mannon. Lavinia envelhecera um pouco. Apesar de tudo, sonha ser em breve senhora Niles, espôsa de Peter. Sair daquela casa amaldiçoada, eis tudo! construir nova vida, viver e ser feliz! conhecer e experimentar o amor nos seus mais belos transportes voluptuosos! Hazel Niles, ex-noiva de Orin, vem suplicar-lhe que não perturbe a felicidade de sua família, pois Peter, seu irmão, fôra sempre um bom filho e por causa dela até já brigou com a mãe. Só depois é que compreende que tem que sofrer o seu castigo. Tenta antes romper tudo num último e derradeiro esforço de libertação. Mas Peter Niles tem certas dúvidas e essas dúvidas roubam-lhe o sossêgo, a confiança. Ela não resiste. Confessa-lhe: "Queria conhecer com êle êsse amor que não é pecado... E dei-me... Êle possuiu-me!... Foi meu amante!..." Era desgraçadamente a verdade as suspeitas sôbre o Wilkins Avahanni. Serena e decidida, certa de que "o avô construiu como um templo de ódio e da morte" o velho casarão sombrio, nele pôs o pé para dentro, trancando-se para o resto da vida, só, abandonada de todos, apenas com os seus fantasmas, os mortos do passado e do presente, os crimes e as recordações.

19.

Seduz-nos dizer alguma coisa sôbre o caráter patológico das personagens principais de "Mourning becomes Electra". A idéia do imperativo fatalista não convence de modo inteiramente a curiosidade dos estudiosos. É verdade que não encontramos explicações cabais para certas paixões senão de maneira empírica. Vejamos, por exemplo, Cristina. Ela diz ao marido: "Serviste-te de mim, usaste-me como usas o uniforme, deste-me filhos..." "Eu gostava de ti quando casamos e desejava dar-me inteiramente... A barreira que existe entre nós foste tu que a levantaste... Só encontrei desgosto e repugnância onde procurava ternura e amor..." Que ressentimentos guardaria Cristina do espôso para ver na filha "a recordação viva e repugnante" da noite de núpcias e da lua de mel? Talvez a infelicidade conjugal tendo em vista a paixão que Ezra nutria pela mulata Maria Brantome. Neste caso, é curioso saber que o ódio de Cristina voltara-se exclusivamente contra o companheiro e não contra a usurpadora do seu afeto. É estranho que a sua vaidade, o seu orgulho feminino não se tenha sentido humilhado, diminuído diante da rival inferior em raça e posição social. Compreende-se que, sendo ainda moça, bonita e atraente, fôsse em busca do amor, já que o general, frequentemente, passava meses fora de casa, como no caso da guerra do México. Quanto à dedicação que tinha pelo filho, entende-se como um derivativo, de vez que espiritualmente vivia separada do marido. Ezra, do mesmo modo, acostumara-se aos carinhos e desvelos da filha, dada a renúncia da consorte. Há uma certa virtude no afeto que Cristina consagrava a Brant. Sim, ela o amava naturalmente, sem intúitos vingativos. Ela mesma confessara que havia encontrado no capitão da Marinha Mercante um verdadeiro amante, aquilo exatamente que Ezra Mannon não lhe tinha sido durante vinte e cinco anos. Como amorosa e apaixonada, Cristina parece-nos de indiscutível pureza sentimental, tomando posição saliente entre as grandes heroínas românticas do teatro clássico antigo, moderno

e contemporâneo. O afeto que dedicava a Adan Brant era tão forte, tão intenso, como o de Medéia por Jasão, pois não só arrastou os filhos para o aniquilamento total, além do espôso, mas também não suportou a existência sem ter ao seu lado o homem dos seus sonhos. Acertadamente dissera Lavínia a Orin que ela bem podia ter continuado a viver... Viver, como? se toda a razão da vida desaparecera para sempre naquele barco, no pôrto de East Boston? Forte e valente, lutou pelo seu amor e sem medir esforços, sem escrúpulos, sem arrependimentos, sem indecisões e hesitações, seu objetivo era um só, firme, inabalável, resoluto: Brant, o jovem marítimo, o filho da ex-criada dos Mannon, aquele infeliz bastardo cujo instinto de vingança dominava não somente as suas afeições, como também seus ansêios de ordem profissional. Cristina, que era tão perspicaz, tão inteligente, admitira as ligações extramaritais sabendo que o seu adultério servia de pretexto para a desforra daquele que era a prova indisfarçável da sua decepção conjugal. Cega de paixão, vencida e sem vontade própria, dispôs-se a tudo, a dar ao amante não apenas seu corpo e fortuna, a vida também. De tôdas as infâmias, de tôdas as injúrias, das mais requintadas mentiras, dos mais hábeis subterfúgios, de tudo foi capaz, contra o espôso, contra os filhos, contra si própria, tudo pelo amor e para o amor. Não fugia à verdade por muito tempo. A patranha e a disfaçatez eram-lhe recursos, expedientes. Quando se via acossada não temia as consequências das suas afirmações, ainda brutais que fôssem. Confessava tudo num tom de voz altiva, desassomburada. Repelia os insultos com dignidade, consciente do seu direito à vida e ao amor. Cedia-se, deixava-se usar, como dizia, mas não se entregava porque o seu coração só voltou a pulsar quando o oprimia de encontro ao peito o capitão Brant. Quantas vezes julgou conseguir a libertação sem precisar valer-se de planos sinistros. É aí que se deve admitir o fatalismo implacável a que estavam sujeitos os Mannon e os que a êles se ligavam por qualquer espécie de descendência ou união social. Sim, o general bem podia ter sido vítima de uma emboscada dos inimigos nos campos de batalha e invés de voltar repleto de glória, lá ficaria como herói estendido na vala comum. Aí, sim, o amor e a fortuna, o respeito a uma viuvez tão intimamente feliz quanto discreta e solene lhe teriam dado paz e tranquilidade.

Falaremos ainda sôbre Brant, Lavínia, Orin e Ezra Mannon.

20.

O grande choque de incompatibilidade entre Cristina e Lavínia, mãe e filha, não procede tão só do que Brant julga ser costume, baseando-se certamente nas teorias da psicanálise de Freud: "As filhas gostam mais dos pais, os filhos preferem as mães". A luta se estabelece fora dos sentimentos maternos ou filiais. São duas mulheres inteiramente desconhecidas que se esforçam para conquistar a felicidade plena que só o amor sentido, não o inspirado, concede. São duas rivais, duas adversárias, duas estranhas que amam o mesmo homem. O móvel da disputa é Brant. Acontece que êle se aproxima delas sem outro intuito além de vingar-se do general Ezra Mannon que, por ciúme ou despeito, deixara a sua mãe morrer a mingua. Dêste modo, Adan Brant fez a côrte tanto a Cristina como a Lavínia. Há uma extraordinária diferença entre os impulsos eróticos da mulher solteira e os da mulher realizada. Enquanto a primeira a tudo resiste, na placidez dos seus devaneios virginais, a segunda deixa-se dominar logo pela volúpia das necessidades já despertas, torturantes e insatisfeitas. Tateante e desconfiada nos seus primeiros colóquios, julgou Lavínia que Brant fôsse celibatário por natureza, pois êle mesmo lhe dissera que nunca havia gostado de nenhuma mulher como do seu navio. A incapacidade de

amar nos homens impressiona seriamente as mulheres. Elas preferem os que já amaram e se desiludiram aos que se mostram deliberadamente refratários ao seu sexo, porque com aqueles resta pelo menos a esperança de vencê-los, inspirando-lhes um afeto puro e digno. No silêncio da alcova Lavinia deve ter pensado muito em Adan Brant. Dificilmente u'a mulher donzela compreende que um homem possa beijar sem o menor sentimento afetivo. Brant beijara-na na praia. Em outra ocasião, afirmara-lhe o seu amor. Quando percebeu que não passava de um joguete, de um despistamento para os encontros clandestinos da mãe, voltou-se de ódio contra tudo e contra todos. Aí cresceu a sua afeição pelo pai traído. Pondo-se de parte o seu ciúme e despeito, não se lhe pode negar, de início, certo equilíbrio, na concepção da fidelidade conjugal. Teria ela, no caso, sabido resistir? É difícil responder. Não é lícito tomarmos por base o que se passou na ilha entre ela e o indígena Avahanni. Até então nada havia decidido acêrca das pretensões de Peter Niles. Era solteira. Livre. Livre de coração e de corpo? Talvez apenas de corpo, tão livre e independente como no momento em que se encontra só com Peter num transporte a lhe pedir: "Quero dar-me... leva-me para esta casa de mortos e ama-me". Na excitação é traída pelo subconsciente e pronuncia o nome de Adan Brant ao invés do de Peter. Ela teria dito a mesma coisa a Adan Brant se Cristina tivesse sido sincera e honrada. Diante do sofrimento da família Niles eleva-se pela atitude e nobreza. Sabe que só mentindo pode afastar da sua vida o infeliz Peter. Dêste modo confessa-se culpada, declarando serem verdadeiras as suspeitas de Orin no que diz respeito a Avahanni. Atribuindo-lhe o despudor e a deshonra, vence possivelmente a tentação do seu maior crime que seria o de arrastar no seu infortúnio a família Niles. Inflexível e valente, não se refugia na morte para evitar o castigo. Não é covarde como os outros Mannon que se suicidam no momento em que chega a expiação. Para Lavinia não há libertação possível, porque ela é a única que tem consciência da desgraça que pesa sobre os da sua raça; ela é a única que sabe que os Mannon "não são simpáticos ao amor", logo ela não tem direito a êsse sentimento sublime; é ela a única que enfrenta a morte decididamente, deliberadamente, para tanto faltando até com a verdade num instante em que a mentira significa o isolamento integral, o abandono absoluto, o repúdio de todos; ela, a brava e heróica que dissera a Peter — seu último consólo — "Vamos expulsar a morte com o nosso amor", reconsidera êsse intento e reconhece por último que "Viver aqui, só com a morte, é pena muito mais dura do que a morte ou a prisão", e prefere "fechar as portas e as janelas para que nem o sol possa entrar lá dentro", já que "Não ficou ninguém" para a castigar. Só o fato desta condenação espontânea, voluntária, vale por exemplar senso de justiça, justiça que a acompanhara sempre, quer no suicídio da mãe, quer no do irmão, ou no assassinio de Adan Brant, em todos os instantes, enfim. Diante dessa justiça sentia-se às vezes assustada, apreensiva, sim, mas irreduzível e inabalável. Quando chegou a sua vez, não se acovardou, e parece ter escolhido para si a pior forma por ser a última descendente e "grande a pena a que foram condenados os Mannon". Em "Mourning becomes Electra", Lavinia é a personagem na qual repousam os grandes lances dramáticos e patéticos. O'Neill deu-lhe vigor, intensidade e expressão humana admiráveis.

21.

Resta-nos ligeiro exame em Orin, Erza Mannon e Adán Brant. Os homens apresentam quase invariavelmente os mesmos traços característicos. Pequenas exceções. Leves divergências.

Ezra, por exemplo, gosta de guardar as aparências. É de uma hipocrisia requintada, muito ao sabor da sociedade da época (1865-66). É orgulhoso de sua descendência. Em outros tempos foi juiz. Por isso talvez mantém certa reserva nas expansões emocionais, mostrando-se austero, sério, impenetrável e empertigado, tanto que no exército tomou o apelido de "general de pau", tal a sua impressão de "estátua de herói militar". Autoritário, de voz grave, atitudes estudadas, passos firmes, movimentos rígidos e algo pedante, Ezra é o tipo de gran senhor respeitável. Sabe guardar ódio e o primeiro impulso do seu gênio é a vingança sem medir consequências. Já Orin foi criado sob excessivos carinhos maternos, tornando-se o menino mimado de casa. Formou-se nesse ambiente de hostilidade permanente que se manteve anos seguidos entre seu pai e sua mãe. Não é estranho que julgue que o general nusca o tivesse querido conhecer. A matança na guerra deixou-lhe profundas perturbações psíquicas. Ele mesmo relata o seu desespero ao correr da sua trincheira em direção à linha inimiga revoltado pela carnificina a que assistia. Sobre esse ato de indisciplina, o general fez vista grossa, preferindo tê-lo como herói. Ao voltar para casa, Orin trouxe a descrença, o ceticismo na compreensão e solidariedade da humanidade do presente e do futuro. Matar parecia-lhe coisa natural, banalíssima. Depois do primeiro — confessa — "Era como se tivesse matado duas vezes o mesmo homem". Nesse estado de inconsciência e idiotia não podia ser responsável pelos crimes que veio a praticar por imposição da irmã nas mãos da qual, então, após o suicídio de Cristina, não passava de um juguete. Não se pode sequer dizer que Orin é um frac. Em toda a tragédia ele nos parece o menos culpado e, possivelmente, a maior vítima. Ao contrário, supomos Adán Brant, que é calculista, vingativo e covarde, tanto que aceitou as sugestões de Cristina na prática do delito, cúmplice premeditado, quando antes pensava defrontar o general, frente a frente, como homem. Movido unicamente pelo instinto de desforra, não se aproximou de Lavínia e Cristina com outro intuito que não fôsse o de cobrar a dívida aos que, em outros tempos, humilharam a sua progenitora. Desde pequeno, guardou carinhosamente no coração o ódio contra os Mannon e esperou tornar-se homem para vingar-se. Para mostrar-se valente, teria que enfrentar os inimigos peito a peito, de igual para igual, e nunca de modo sorrateiro, insinuando-se no seio da família como amigo para finalmente conseguir seus objetivos criminosos. Não resta dúvida de que a luta, no mesmo terreno, teria que lhe ser desfavorável, visto como os Mannon gozavam de reputação em toda a cidade. De todos, Adán Brant apresenta os pormenores do assassino puro, frio, dominado pela idéia do crime, do ódio, pela paixão, sem um sentimento humano a não ser o interesse e a vingança. O'Neill traçou-lhe a psicologia com leve prevenção contra a sua descendência, talvez por mera traição do subconsciente, como um bom norte-americano.

22.

"Onde está marcada a cruz" é das mais interessantes peças em um ato de Eugene O'Neill. Passada num quarto de mirante, lá está presente o mar com seu contingente de sedução, de grandeza e mistério. A história revela o delírio de um simples pescador de baleias. Tal como o pai, Jonas Corso seguiu a vida do mar. Há sete anos atrás planejara uma longa viagem que devia durar pelo menos dois anos, mas só depois de quatro regressou ao lar. É que seu barco naufragara no Oceano Índico. Depois de remarem sete dias conseguiram, enfim, pôr o pé em terra, ele Corso, e os seus seis tripulantes. Dos sobreviventes apenas quatro puderam resistir à fome e à sede. Foram eles: Jonas Corso, Pedro Batista, João de Jesus e Pepe Kanaka. Na ilha da ponta do

arquipélago descobriram numa maloca uma velha embarcação malaia onde encontraram dois cofres repletos de diamantes, esmeraldas, jóias de ouro, um verdadeiro tesouro. Na ilha não havia viva alma. Acossados pela fome e pela sede começaram a enlouquecer e a abandonar tudo. Jonas Corso, porém, teve o cuidado de enterrar o precioso achado na esperança de vir buscá-lo um dia. Para isso fez uma espécie de mapa, assinalando o lugar com uma cruz. Agora faz três anos que o "Rosa Dalba" partiu com o piloto Pedro Batista, o contramestre João de Jesus e o harpeiro havaiano Pepe Kanaka em busca do tesouro. Jonas Corso não pôde ir com os companheiros porque a esposa estava agonizante. O que se sabe acerca dessa viagem é que o barco perdeu-se com toda a tripulação em frente às ilhas Molucas. O pescueiro "Bartolomeu Calábria" afirma ter visto o "Rosa Dalba" com a quilha para o ar. Jonas Corso não se conforma com o naufrágio. Em sua casa numa elevação da costa da Califórnia transformara o quarto do mirante num autêntico camarote de bordo. Silencioso e sereno, com os olhos perdidos na amplidão, espera ver o "Rosa Dalba" a voltar dos mares do sul. Naquela "noite clara e cheia de ventos do outono de 1900", ouve-se um grito: "Barco à vista!" É Jonas em pleno delírio. Ouvira tudo. O filho ia interná-lo no manicômio como louco. Para isso levara até lá o dr. Higgins. É que, para conseguir alugar o "Rosa Dalba", Jonas Corso tivera que hipotecar a casa a um tal Gonzalez e este teme que a dita morada seja incendiada pelo demente proprietário. Entre Daniel e Suzana, filhos de Corso, trava-se uma luta em torno dos sentimentos para com o pai enfermo. É aí que aparece a figura do velho pescador a descobrir nas sombras os companheiros já de regresso conduzindo o miraculoso tesouro. Espia pela vigia e distingue à luz o "Rosa Dalba", os sinais combinados com Pedro Batista, caso chegasse à noite. Daniel corre para ver. Enlouquecido concorda com o pai. Só Suzana é que se assusta porque nada enxerga. E, caminhando para a porta, abre-a, dizendo: "Entrem rapazes, entrem". Aparecem os espectros: Pedro Batista, João de Jesus e Pepe Kanaka, como náufragos ressuscitados, ali estão ensopados e apodrecidos com os cofres pesados, os olhos muito abertos e perdidos como distantes. Jonas e os fantasmas emergidos das correntezas marítimas desaparecem pela escada, antes, porém, Pedro Batista entrega ao capitão Corso um papelinho. Daniel tenta segui-los. É repellido. Exasperado, volta esbarrando no dr. Higgins que já encontra Jonas morto. Assustada Suzana com o estado delirante do irmão, procura despachar o médico. Na realidade Daniel está louco. Como queimara o mapa da ilha e vira o papel que o piloto dera ao pai, acerca-se deste, arrancando-lhe das mãos uma bolinha de papel que à luz do lampeão verifica ser o mapa. Em franco delírio diz à irmã: "Olha, olha, está escrito do seu próprio punho, é a letra dêle: o tesouro está sepultado... onde está marcada a cruz". De uma intensidade dramática e de um interesse extraordinário, a peça nada perde do seu conteúdo humano no momento em que se reveste de puro simbolismo. Ainda que o assunto seja de uma realidade trágica, O'Neill deu-lhe feição poética, valendo-se dos sonhos e delírios das personagens principais, para tirar efeitos de grande beleza emocional. A virtude da técnica consiste no equilíbrio entre o simbolismo e o realismo.

23.

Duas grandes enfermidades estavam reservadas no destino dêsse extraordinário autor dramático americano: a tuberculose e a paralisia agitante. Elas se nos afiguram duas grandes batalhas, sendo que, ao vencer a primeira, despontou o gênio na sua ânsia de vida, com seu reservatório de observações acumuladas de uma existência de orgia sem treguas, encharcada de álcool,

DIONYSOS

repleta de vícios, nas tascas mais sórdidas, nos prostíbulos mais hediondos onde perambulam as degenerescências e as virtudes se contaminam irremediavelmente. No leito do hospital, depois daquela trágica manhã no pôrto de Buenos Aires, quando tivera a primeira hemoptise, ao ver que a morte se aproximava, foi que sentiu necessidade de viver, e talvez aí não soubesse ainda a mensagem que devia transmitir com o engenho do seu poder criador. A doença deve ter servido apenas para mudar o curso da sua vida. Foi como um sinal, um aviso, uma advertência providencial. Se o corpo enfraquecido cambaleava, o espírito, pelo contrário, se fortalecia para vencer a morte e sobre ela triunfar. Nessa longa convalescência compreendeu a necessidade da vida não somente como um privilégio de seres para o festim dos instintos menos nobres, mas também para a realidade dos pensamentos mais elevados, no esforço de construir algo de eterno e belo para a humanidade. Reconquistando a saúde, aí está toda a sua obra dramática como resultado substancioso de uma batalha entre a vida e a morte.

Eugene O'Neill tem agora sessenta e dois anos. Está, pode-se dizer, no apogeu da sua fama e glória, fama e glória de uma carreira pontilhada de triunfos. Pois é justamente neste momento que o destino lhe reservou a segunda grande batalha de sua vida. Sofrendo da doença de Parkinson, é possível que jamais volte a produzir. A notícia da enfermidade do genial dramaturgo preocupa o mundo intelectual que o sabe inativo por longo tempo consoante as características da doença.

A expectativa é enorme na esperança de vê-lo mais uma vez sair triunfante dessa segunda batalha como herói que venceu a morte duas vezes.

Resta-nos, agora, alguns breves traços biográficos observados por Barrett H. Clark. Eugene Gladstone O'Neill nasceu em 16 de outubro de 1888, no terceiro pavimento de Barrett House, onde então havia uma pensão familiar e atualmente se ergue o Hotel Cadillac das ruas Broadway e 43, em Nova Iorque. É filho de James O'Neill e Ella Quinlan, ambos católicos fervorosos. Seu pai, como já se disse, foi um dos atores norte-americanos de maior talento, projeção e popularidade. "Meu pai — disse Eugene O'Neill — foi realmente um ator notável, mas o enorme êxito de "O conde de Monte Cristo" lhe impediu de fazer outras coisas. Excursionava ano após ano e numa só temporada reunia cinquenta mil dólares. Em vista disto se conformou com não representar mais que aquela obra. Mais tarde, porém, sentiu-se amargamente arrependido. Compreendeu que essa obra havia frustrado a sua carreira de artista". De Ella Quinlan muito pouco se sabe. Eugene O'Neill afirma que sua mãe nunca foi atriz e que "sentia certa aversão pelo teatro em geral". George Jean Nathan fala sobre Ella Quinlan no mesmo convento de Cleveland em que sua mãe estivera e a conhecera, sendo então "uma menina surpreendentemente formosa". E recorda: "Ao casar-se com um ator teve que romper com a sua família e suas amizades". "Minha mãe — reconhece Eugene O'Neill — era uma boa pianista". Atribui a essa habilidade artística o seu gosto pela música. Eugene O'Neill, ao regressar à pátria, após estar em Honduras à procura de ouro, passou a trabalhar com seu pai, na qualidade de ajudante de diretor da companhia teatral que James O'Neill organizara com Viola Allen. Eis aqui o seu primeiro contacto com o teatro.

CONTRIBUIÇÃO E IMPOPULARIDADE DE STRINDBERG

— *Otto Maria Carpeaux* —

EUGENE O'NEILL, quando ainda mais jovem e dado a explicações, escreveu no programa dos "Provincetown Players" para a representação do dia 3 de janeiro de 1924, as palavras seguintes: "Strindberg remains the greatest interpreter in the theater of our lives to-day. All that is enduring in that we loosely call Expressionism, can be clearly traced back to Strindberg". Essa declaração do maior dramaturgo vivo é, sem dúvida, um documento quanto à influência enorme exercida pelo grande sueco. Podemos, de perto, verificar os fatos. O que o teatro brasileiro, por exemplo, deve a Ziembinski — e não é pouca coisa — veio do expressionismo alemão; e este é, ou quase, sinônimo de Strindberg. Mas só raramente se diz isso. Até o centenário de nascimento do dramaturgo sueco, em 1949, não produziu, além de duas biografias em língua inglesa, um verdadeiro renascimento de sua arte nos palcos. Na França, Copeau o tinha introduzido; mas quando Sartre fez representar sua peça "Huis Clos", então ninguém, parece, reparou que o drama existencialista reproduz exatamente o quarto ato da tragédia "Crime e crime", de Strindberg. Em suma: a influência de Strindberg continua poderosa; mas sua própria obra não vive (menos, naturalmente, na Suécia) no teatro.

Num dos livros publicados a propósito do centenário, em "Strindbergs-problem. Essäer och Studier", de Walter A. Berendsohn, responde-se a duas objeções possíveis: Strindberg, homem confessadamente patológico, não teria sido capaz de insuflar às suas obras vida de interesse geral, para todos; e os problemas com os quais se debateu, seriam essencialmente os do século XIX. Voltaremos brevemente a essas duas objeções. Mas primeiro tem de encarar-se a própria obra da qual, infelizmente, não existe tradução completa para outras línguas (menos em alemão). Além de vários romances, novelas e contos, escritos autobiográficos e científicos, deixou Strindberg 52 peças dramáticas: dramas naturalísticos, tragédias históricas que abrangem o ciclo todo da história sueca, várias peças de natureza mística. Era, apesar de polígrafo, essencialmente dramaturgo. Nem de longe é possível, nestas poucas linhas, analisar e apreciar obra tão imensa. O leitor tem de aceitar (ou não aceitar, se quiser) a afirmação seguinte: Strindberg é o maior dramaturgo depois de Ibsen; por enquanto, o último grande dramaturgo da literatura universal. No entanto, os diretores e atores só raramente o apresentam, por motivo bastante justificado: o público não gosta de Strindberg. Tolerou, até 1925 mais ou menos, as representações organizadas em todos os países pelos vanguardistas. Mas desde que seu teatro já não é mais o "dernier cri", impondo respeito hipócrita aos snobs, desde que a contribuição de Strindberg ao teatro moderno sobrevive através da influência exercida em Pirandello, O'Neill, Sartre e outros, que são agora mais "do dia", o público já não sente a obri-

gação de tolerá-lo no palco. Eis, então, o assunto dêste artigo: examinar a contribuição de Strindberg; e as causas de sua impopularidade.

Assim como não considero possível apresentar, num simples artigo, a enorme obra de Strindberg, assim e muito menos cabe aqui resumir-lhe a vida, uma das mais agitadas que um escritor jamais viveu, sucessão de crises cada vez mais terríveis. Limito-me aos fatos principais, notados em estilo telegráfico: nascido, em 1849, em Estocolmo, de família pequeno-burguêsa, criando-se em ambiente de pobreza, hipocrisia religiosa, maus tratos infligidos aos filhos; formação irregular, leituras vastas e desordenadas; fracasso em várias profissões, como estudante de medicina, editor, ator, telegrafista, etc.; relações com a mulher de um oficial, enfim, casamento com ela; os primeiros êxitos literários, ruidosos, pelo professado ateísmo do autor; acusado de blasfêmia, foge para a Suíça; dificuldades financeiras permanentes; no matrimônio revela-se infeliz, Strindberg acusa a mulher de infidelidade, de vontade de dominá-lo ao ponto de roubar-lhe sua propriedade literária; gravíssima crise mental; divórcio; escreve, em francês, o "Plaidoyer d'un fou", libelo excessivo contra a mulher; vive em Berlim, em pobreza; segundo matrimônio, com uma moça austríaca; separação, depois de pouco tempo, invocando-se as mesmas acusações; vive em Paris, freqüentando círculos ocultistas, pretende fazer ouro; rebenta a mania de perseguição, os sintomas mais graves de paranóia; colapso completo; restabelecimento numa casa de saúde, na Suécia; recomeça a escrever em estilo diferente, substituídos os temas do ateísmo, socialismo e nietzscheanismo por assuntos místico-religiosos ou do passado sueco. Não há, na história da psiquiatria, caso em que um paranóico tenha readquirido seu equilíbrio ao ponto de criar, ainda, vasta e valiosa obra literária; é, no entanto, preciso observar que Strindberg nunca se libertou completamente da mania de perseguição, da qual seu misticismo, meio cristão, meio swedenborgiano, meio budista, também é expressão. Strindberg morreu em 1912. Depois de um terceiro casamento, logo dissolvido, seu isolamento fôra completo.

Eis, sem dúvida, um homem anormal. Até se pode afirmar que Strindberg, durante os anos mais importantes de sua vida, estêve louco. No entanto, apenas reagiu de maneira excessiva às crises pelas quais passa muita gente normal, sobretudo os intelectuais. Os problemas que viveu com tanta intensidade, a começar pela luta entre os sexos e pela luta econômica, são experiências de todos nós. E suas crises sucessivas são as crises de sua época: mas seu democratismo deliberadamente plebeu, seu socialismo ateu, seu aristocracismo nietzscheano, sua reação às questões sexuais (Strindberg antecipou largamente conceitos da psicanálise), suas angústias religiosas (estava bastante influenciado por Kierkegaard) — por mais "século XIX" que sejam êsses problemas, é preciso confessar que nenhum dêles foi, até hoje, resolvidos. Imprimem atualidade premente à sua obra e, sobretudo, à sua vida.

Strindberg fixou essa vida numa série de livros autobiográficos: "O filho de uma criada"; "A formação de uma alma"; "Le plaidoyer d'un fou"; "Inferno", etc. Não existe nada de semelhante na literatura universal. Santo Agostinho e Rousseau parecem, em comparação, cheios de reticências. Strindberg é de uma sinceridade quase bárbara. E, não contente de ter exibido em livro tôdas as suas misérias, projetou-as para o palco. A maior parte das suas peças (inclusive cenas importantes das tragédias históricas) são dramatizações intensas e — por que não dizê-lo? — irritantes das suas experiências mais íntimas.

Em "O pai", talvez a mais conhecida das peças de Strindberg, reflete-se a experiência do seu primeiro casamento: o capitão pretende educar a filha

de outra maneira do que deseja Laura, sua mulher; esta, porém, dotada de enorme força de vontade, domina a casa de tal maneira que o homem, já muito nervoso, perde o equilíbrio; com a ajuda dos outros, inclusive do médico, Laura consegue interpretar esse desequilíbrio como loucura; inspira, deliberadamente, ao infeliz a suspeita de não ser o pai da menina; e na cena final, o capitão é metido na camisa de força. O ambiente, o problema, a técnica revelam claramente a influência de Ibsen, então no apogeu. No entanto, "O pai" não é peça ibseniana. Além da tese ser contrária ao declarado feminismo do grande dramaturgo norueguês, tem o ambiente algo de fantástico, de irreal, embora se trate, no palco, de coisas da vida quotidiana. Só por esse último motivo o público admite a peça que irrita os nervos dos espectadores, sobretudo o desfecho de que não existe nada de igual em Ibsen. A técnica é ou antes parece a dos "Espectros" ou do "Pato selvagem". Mas em vez da revelação gradual do passado, até a catástrofe — nisso, Ibsen é mestre incomparável — Strindberg nos fez assistir à própria trama da qual a catástrofe é o desfecho inevitável: o enredo passa-se durante poucas horas; mas acreditamos ter assistido a uma vida inteira; e não percebe o espectador que a peça é mais curta que dramas ibsenianos em geral. É um triunfo de concentração.

Prosseguindo nesse caminho, Strindberg escreveu, por volta de 1890, várias peças em um ato, das quais "Senhorita Júlia" é geralmente conhecida. O enredo simples — uma moça de família aristocrática, decadente e nervosa, deixa-se numa noite quente de verão seduzir pelo criado, homem bonito mas plebeu e brutal, cometendo depois suicídio — oferece ao dramaturgo oportunidade para concentrar, em menos de uma hora, toda uma filosofia de luta entre os sexos e toda uma filosofia de luta de classes, transfiguradas em experiências sobremaneira intensas. "Senhorita Júlia" tem só duas cenas: a primeira, a da sedução; a segunda, o diálogo que leva a moça ao suicídio. Entre essas duas cenas, Júlia e Jean encontram-se na cama de dormir dos criados, mas o palco não fica vazio: é invadido pelos camponeses que celebram, nessa noite de verão, uma festa. Nas representações, costuma-se aproveitar essa cena intermediária para apresentar danças rústicas e música folclórica, oferecendo-se ao público certa folga. Mas essa maneira de encenar a peça parece-me muito errada. A dança tem de ser muda, violenta e, por assim dizer, automática: os dançadores não são, na intenção do autor, criaturas vivas, mas meros objetos simbólicos, ilustrando a brutalidade grosseira do criado e a excitação sexual da moça. São como partes do cenário pintado, embora movimentados pela mão do contra-regra.

Esconde-se nesse particular uma das contribuições mais importantes de Strindberg ao teatro expressionista. Numa obra capital da segunda fase, "O sonho", as peças do cenário adquirem vida independente: árvores crescem perante os nossos olhos; os três mastros de um navio desarmado transformam-se em cruces, com os braços estendidos para o céu, etc. Não ocorre, contra isso objeção alguma ao espectador de uma peça cujo enredo é um sonho da filha de Indra, descida à terra para ver se o gênero humano precisa (e é digno) de redenção. A lógica dos acontecimentos no palco não é, evidentemente, a da vida comum e sim a do sonho que não conhece os limites do tempo nem do espaço. O mesmo cenário que acaba de significar um escritório de advogado, transforma-se, pelo uso diferente dos objetos presentes no palco, em vestibulo de teatro. A caída de uma flor indica, sem que se precisasse de palavras, o fim do verão. Anos passam como minutos. Em "Para Damasco", dramatização das experiências de Strindberg durante a crise



STRINDBERG

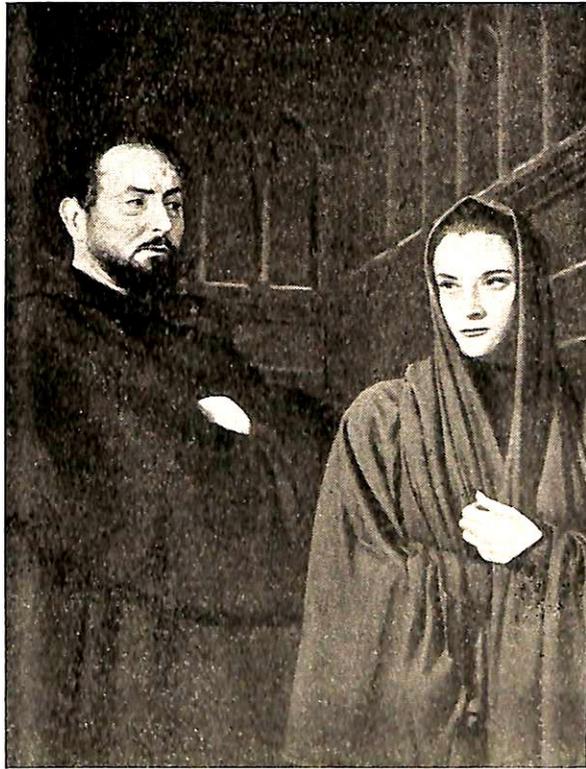
parisiense, oferece-se ao Desconhecido (chama-se assim o personagem principal) um banquete em homenagem às suas descobertas científicas: o palco tem três planos; no primeiro, a grande mesa, rodeada de decorações suntuosas, na qual se sentam ao lado do Desconhecido, ministros, professores, generais, etc.; no segundo plano, outra mesa, com os convidados menos importantes; no fundo, pouco visível, uma terceira mesa com atores mudos, mal vestidos, que apenas gesticulam. A “descoberta” do Desconhecido apenas foi ilusão diabólica. Durante o banquete, afastam-se sucessivamente os convidados importantes, depois os da segunda mesa. A população do fundo invade o palco. As decorações suntuosas são removidas. A cena é, agora, um botequim miserável em que o Desconhecido é ruidosamente maltratado pela canalha. Mas pelos ares ouve-se a mesma lamentação que é, em “O sonho”, a palavra final da filha de Indra: “Tenho pena das criaturas”.

Construção dramática conforme a “lógica” do sonho parece recurso perigoso. Não significaria, porventura, dissolução completa da lógica dramática? Strindberg demonstrou o contrário em “Para Damasco”, primeira parte da tragédia (a obra completa tem três). Personagens principais são o Desconhecido e a Dama, encontrando-se, na primeira cena, numa praça de cidade no estrangeiro: de um lado, a igreja, na qual êle, apesar da insistência da Dama, não quer entrar; do outro lado, a agência do correio na qual não ousa entrar, pois lá o espera uma carta que pode significar a consumação das suas desgraças. A situação do casal é das mais aflitivas: não tem dinheiro para comer nem para morar; a relação entre êle e ela também é a conhecida, strindbergiana, cada um personificando o inferno do outro. Mas não querendo enveredar pelo caminho de Deus (igreja) nem da terra que é o inferno (agência do correio), têm de tomar a estrada para Damasco, através do purgatório. E êsse purgatório é uma caminhada por tôdas as cenas do passado em que pecaram e cometeram crimes, às vêzes insignificantes mas dêses que o insultado nunca esquece. O ponto final dessa viagem é o “convento” em que um confessor manda ao Desconhecido voltar à terra. A peça compõe-se de 17 cenas. As 8 primeiras cenas, a partir daquela na praça, fazem o Desconhecido reviver suas experiências passadas. A nona cena é a do convento. No resto da peça, o Desconhecido passa novamente, em 8 cenas, pelas 8 estações, mas agora em ordem inversa, até chegar, no fim àquela praça. É uma construção rigorosamente simétrica, cuja lógica implacável contribui muito para produzir a impressão do inelutável, do fatal. Êste mundo é um inferno. Mas o Desconhecido já passou por seu purgatório. Na última cena ouve-se música, através das portas abertas da igreja. Êle entra na agência do correio: e a carta tão temida contém o dinheiro de que precisa tanto.

Em meio do imenso aparelho metafísico-religioso dessa peça as constantes alusões e brigas com a mulher e outros inconvenientes da vida matrimonial fazem impressão sobremaneira irritante: como se alguém se queixasse, perante o trono de Deus, dos sofrimentos causados por um calo. Então, o desfecho — o dinheiro na carta — é francamente ridículo.

Um dos melhores intérpretes de Strindberg, o francês A. Jolivet (cuja obra “Le théâtre de Strindberg”, Boivoin & Cie., recomendo muito), pretende desculpar essas falhas, referindo-se ao papel funesto e muitas vêzes decisivo que as dificuldades financeiras desempenharam na vida de Strindberg; para êle, foram tão importantes que se transformaram, na sua literatura, em acontecimentos de significação metafísica, assim como suas lutas com as mulheres. Mas não é próprio isso. Mais profunda que a idéia do comentador é a do próprio dramaturgo: as coisas da vida quotidiana são os instrumentos de martírio neste nosso inferno. Mulheres e dinheiro afigu-

ram-se fôrças místicas ao espírito perturbado de Strindberg; "Para Damasco" foi escrita em plena crise psicopatológica. Acredito, no entanto, que se trata de um caso de hipersensibilidade: Strindberg reagiu de maneira excessiva, mas não de todo sem razão. Problemas como o das mulheres e do dinheiro são dos mais urgentes; apenas não se costuma dizer isso, porque são dos mais íntimos, dos em que se revela sobretudo nossa fraqueza, dos que não gostamos de confessar. E é precisa a imensa sinceridade do grande autobiógrafo para colocá-los no centro do seu relato e do seu drama. Mas nós outros — assim como nos irrita a camisa de fôrça na cena final de "O pai" — não queremos saber disso. Strindberg é altamente desagradável. Sua veracidade implacável é sinônimo da sua impopularidade, mas esta não lhe diminui o valor permanente. Sua tragédia, por mais infernal que seja, nem carece daquilo que consuma a verdade trágica, da catáfrase: "Tenho pena das criaturas".



PIERRE BRASSEUR e MARIA CASARES NA PEÇA DE
JEAN-PAUL SARTRE "LE DIABLE ET LE BON DIEU"

OTEATRO FRANCÊS ENTRE DUAS GUERRAS

Georges Readers

Os teatros parisienses não registraram grandes lucros durante a noite de onze de novembro de 1918. O espetáculo, a bem dizer, havia começado desde as onze horas da manhã, não numa sala mas na própria rua. E que peça aí se representava! Uma peça inédita, improvisada, louca, jocosa, de cem atos variados, — primeira e última representação — na qual espectadores e atores se confundiam de maneira extraordinária. Todos os trajes, todos os uniformes, os mais variados de cor e de aspecto, eram aplaudidos. Militares ostentam cartolas obsoletas, pais de família circunspectos vestem seus redingotes pelo avesso. Quanto às graciosas “midinettes”, não hesitariam elas em desfazer-se do pouco que trazem sobre o corpo se estivesse mais quente. Soldados americanos enormes bebem nos copos dos fregueses que imprudentemente fazem cenas nos terraços dos cafés, surrupiam colherinhas, e misturam champagne com “amèr-picon”, até que golpes de cassetetes jeitosamente aplicados pelos “military policemen”, os inutilizam para a folgança, durante algumas horas. A tudo isso acompanha a música, principalmente a *Madelon*, a *Marsehesa* e alguns estribilhos mais gauleses ainda, se me é dado assim dizer. Organizam-se cortejos e retretas “aux flambeaux”. Esquecem-se momentaneamente os mortos, e sabe Deus se realmente os houve; esquecem-se os órfãos e as viúvas, e sabe Deus se ainda os haverá. Nessa ocasião, até os mutilados de ambas as pernas parecem representar a comédia nos seus carrinhos práticos e encantadores; os mutilados do rosto, os bôcas escangalhadas poderiam ser felicitados por suas maquilagens perfeitas. Curto, não obstante, embora decorrido sob a unanimidade do sentimento e do espírito — a mesma que animava os Persas de Esquilo, — foi em verdade êsse dia, onze de novembro de 1918! Pensai bem! Depois de quatro anos de tragédia e de miséria tais que o pobre mundo dos homens vivos imaginava não ter antes conhecido, nem jamais daí por diante conhecer, outros que se lhes pudessem assemelhar, — imaginava por isso, também, (não só franceses como, com êles, os aliados ingleses, belgas, americanos, brasileiros, servos, rumenos, italianos e japoneses —, e em pouco o universo inteiro) que todos os males dêsse gênero haviam terminado com a última de tôdas as guerras, a última das últimas. Sôzinhos, alguns raros cidadãos, demasiado clarividentes para serem ouvidos, ousavam pensar que essa paz, prometida aos homens de boa vontade, e aos outros, não seria mais do que um curto, curtíssimo armistício.

Na verdade, entre 1914 e 1918 não cessou de haver teatro, não somente para os batalhadores licenciados para descanso, como, sobretudo, para aquêles que, na retaguarda, tinham necessidade de esquecer-se, na crescente abundância de seus recursos, que se aproveitavam dos sofrimentos dos outros. Não obstante, embora, nos últimos anos que precederam imediatamente a guerra de 1914, a produção dramática, que, a exemplo da produção industrial e comercial, com a qual, de resto, muito freqüentemente se confunde, fôra particular-

mente abundante, sofreu primeiramente uma crise acentuada, no começo das hostilidades. Os teatros foram então fechados por pudor, em seguida reabertos em virtude de um sentimento oposto, — depois refechados por causa de economia de carvão, e ainda reabertos e refechados outra vez sob a pressão dos bombardeamentos. Compreender-se-á facilmente que, por esses motivos e outros quaisquer, as produções novas se tornaram muito escassas, e de qualidade não acima do comum. A título de curiosidade, assinalo que a primeira peça nova apresentada durante a guerra apareceu, em 29 de novembro de 1914, no Petit Théâtre du Château d'Eau, sob o título "Les Prétendants d'Yvette", em 1 ato, da autoria de um senhor Paul Murio Vincent; e, a seguir, a 18 de dezembro, "Pour le Drapeau", em 2 atos, de Celval e Charles, êstes também desconhecidos ilustres; a 20 de dezembro, "L'Égènde des petits soldats", no Moulin Rouge, e, a 23 de dezembro, "Paris quand même", nas Folies Bergères. Êsses títulos esclarecem suficientemente que tanto os empresários como os autores estavam perfeitamente conscientes de suas obrigações para com a Pátria. Isso se simplificou, em breve, quando todos passaram a contentar-se com o repertório já existente, representado por artistas muito velhos ou muito jovens, ou emboscados, como também acontecia. O movimento das bilheterias de teatro se mantinha em alto nível. Em 1913, por exemplo, a quota devida aos pobres na renda das salas de espetáculo parisienses atingiu cerca de sete milhões e meio de francos (francos-ouro), cifra essa que se alcança novamente em 1918. Em 1919, sobe a cerca de 13 milhões de francos, e a 15 milhões no ano seguinte, 1920, a soma recolhida pelo Governo para os pobres, ou pelo menos em nome dos pobres. Os dados referentes ao último ano representam uma receita global de 165 milhões, só em Paris. É, sem dúvida, como se pode ver, o tempo das vacas gordas, e também de certa forma, perdoe-se-me a expressão, o dos leitões gordos.

No decorrer do armistício com que fomos beneficiados, entre 1918 e 1939, o teatro francês passa a oferecer-nos, entretanto, um quadro de realizações fulgurantes. É esse quadro que me foi atribuída a tarefa de revelar nesta ocasião, pelo menos em suas linhas mais gerais.

Não se trata, evidentemente, de apresentar aqui uma relação de autores e peças que, durante esse período, obtiveram consagração mais ou menos genuína. Essa relação seria muito longa, muito fastidiosa e também inútil. Tentarei antes reunir algumas informações ao lado de reminiscência em torno de algumas grandes figuras do teatro francês contemporâneo: Copeau, Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff. Êste quadro será inevitavelmente incompleto.

As salas de teatro após o meado do século 19 atingiram um número apreciável em Paris. Digo em Paris, pois a vida teatral francesa, como a vida intelectual em geral, foi sempre centralizada, excessivamente centralizada em Paris, e principalmente depois da guerra de 1914-18. Antes de 1914, com efeito, toda cidade de província de somenos importância se jactava de possuir não somente o seu teatro municipal como uma trupe para as temporadas anuais. O cinema falado enxotou, entretanto, a gente de teatro; e os conjuntos de atores em "carne e osso" que algumas vezes aí aparecem para se alternarem com os artistas de tela, são companhias em trânsito, de breve trânsito, comumente organizadas em Paris. Todas as novidades são antes oferecidas ao público parisiense. Só Paris — e isso nem sempre foi vantajoso — dá renome e consagração a um autor, a um artista. Ser representado em Paris tem sido sempre não só a ambição suprema de todo autor francês, mas também de todo autor estrangeiro, europeu ou americano. Paris — capital do mundo do espírito, capital do teatro universal.

Acabo de consultar o indicador dos teatros de Paris e verifico que o seu número não está longe de uma centena (excluídas as salas de cinema).

O primeiro palco de Paris, e da França, é sem dúvida a Comédie Française, nosso primeiro teatro oficial, sendo os outros a Opéra, a Opéra Comique, com exclusividade para as representações líricas, e o Odéon, que é, ou antes era (pois tudo isso tem mudado) uma sucursal mais modesta da Comédie.

A fundação da Comédie Française quase se confunde com a existência do teatro moderno, cujo patrono foi e continua a ser Molière (Ainda hoje, como se sabe, a Comédie Française chama-se a "Casa de Molière").

A Comédie Française há dois séculos e meio é uma das grandes instituições da França, como o Institut, a Ecole des Beaux-Arts, o Collège de France, como a Académie Française. Atores e atrizes, que aí se agrupam numa Sociedade, pertencem, por sua cultura, sua formação profissional e seu talento, ao escólo dos artistas dramáticos da França. São, de resto, funcionários, altos funcionários, com obrigações e direitos muito estritos, encarregados, por assim dizer, de representar oficialmente, no Teatro do Governo, subvencionado e fiscalizado pelo Governo, as melhores peças clássicas, isto é, as que, no patrimônio do passado, mereceram inscrever-se para a posteridade, e bem assim as melhores peças dos autores contemporâneos.

Afasta-se dos limites deste estudo seguir à Comédie Française na sua história, algumas vezes movimentada, através de diferentes locais em que se abrigou para as suas atividades, antes de suas instalações definitivas na sala atual, muito próxima da do Palais-Royal, onde representou e morreu Molière.

Foram os artistas da Comédie que, no decorrer do século 18, além das peças de Corneille, de Racine e Molière, jamais esquecidas, representaram, entre muitas outras, as de Voltaire, Regnard, Dancourt, Lesage, Marivaux, Destouches, Piron, Diderot, Beaumarchais, e, no decorrer do século 19, as de Victor Hugo, Musset, Vigny. Foi ao conjunto da Comédie que pertenceram artistas como Mlle. Clairon, Lekain, Talma, Mlle. George Rachel-Sarah Bernhardt, Mounet-Sully.

A Comédie Française, como tôdas as grandes instituições, tem conhecido altos e baixos (Não acolhe, por vezes, a Académie em seu seio escritores medíocres e não premia obras sem mérito?) Mas, no conjunto de sua história, muito raramente se tem mostrado aquém de suas tradições.

De acôrdo com os seus estatutos, continua a Comédie Française a representar obras clássicas, mas, de outro lado, todo ano, leva a efeito a montagem e as "reprises" de peças novas. Entre as últimas, merecem menção: "L'Otage" e "L'Annonce faite à Marie", de Paul Claudel. Não hesito em afirmar aqui que Paul Claudel é o maior de nossos autores dramáticos. Ele é grande autor dramático até nos seus poemas, essas grandes ondas poéticas que não dispensam a voz e o movimento. "Meus versos — escreveu um dia Paul Claudel a Jacques Rivière — é sempre um grito, uma proposição na solidão, que não dispensa para existir a fé e a aceitação de um ouvinte amigo". "L'Otage" e "L'Annonce faite à Marie" são os seus dramas mais acessíveis ao público e os que são mais freqüentemente representados, como já aconteceu na Comédie. A encenação e a representação de "L'Annonce", por Louis Jouvet, já foram vistas aqui mesmo, no Brasil, várias vezes, e é certo que ninguém pode esquecê-las. (Lembro aqui que foi exatamente com a representação de "L'Annonce", a 24 de dezembro de 1912, no Oeuvre, e num papel modestíssimo, o de um operário no terceiro ato, que Jouvet, então um estudante bem jovem, estreou no palco.) Estimaria comentar minuciosamente essas duas obras-primas entre as obras-primas, nas quais Claudel apresenta a luta das almas de elite com a graça de Deus que as violenta, as abate, e lhes impõe

os mais duros sacrifícios. "L'Annonce" reúne a mais original tradição do teatro francês através de uma meia dúzia de séculos e o único verdadeiramente popular que o nosso país já produziu, o dos mistérios do século 15, com a diferença apenas que a Idade-Média, por motivos que não são oportunos mencionar aqui, não deu uma única obra-prima completa, nem mesmo, ai dela, uma única obra-prima.

Certamente que uma obra dessa elevação, como tôdas as obras de Claudel, e, na verdade, como tôdas as obras de altitude, exigem uma espécie de comunhão da parte do público — e talvez êsse público, estou disso convencido, um público popular, um público de gente simples. Mas nunca dessa gente como um casal que uma vez vi, há alguns anos, abandonar a sala da Comédie des Champs Elysées, durante o segundo ato de "L'Otage", cuja cabeça declarava, furioso, depois de haver pisado os meus pés, que êles, sua companheira e êle, não teriam vindo ao teatro para ouvir missa. Sem dúvida que essa gente errara de enderêço.

Só faltou a Paul Claudel para desabrochar completamente como dramaturgo um contacto mais íntimo, mais permanente com um público (a prova do palco que por si só ensina as leis do intercâmbio), contato de que o afastou o seu mistér itinerante e também, diga-se francamente, os aplausos lisonjeadores de certas capelas. Ora, Claudel não é um poeta de capelas e sim um poeta de catedrais.

Foi a Comédie Française que representou também as duas peças de Paul Raynal: "Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe" (1922) e "La Francerie" (1933), duas peças de três atos cada uma, sòmente de três personagens, uma promessa — e que são, no pensamento do autor, tentativas de tragédias modernas em prosa, obras discutidas e discutíveis (houve disputadas na sala), com um tom verdadeiramente cornelianiano, afirmaram certos críticos, "com uma ênfase capaz de enciumar Hugo", adiantaram outros. A primeira, "Le Tombeau" utiliza-se de gente da vanguarda e da retaguarda, durante a guerra de 1914-18, simbolizada pelo Soldado, pela Noiva e pelo Pai: pretende representar a própria alma de guerra. Na segunda, "La Francerie", o autor põe em relêvo, com nobreza e coragem, o problema das relações franco-alemãs. Antes dessas duas obras, Paul Raynal fizera representar no Odéon, em 1920, "Le Maître de son cœur", três atos e também três personagens, sòbre o conflito entre o amor e a amizade. Antoine saudou "essa tragédia interior criada com uma segurança, uma plenitude iguais às realizações mais poderosas". O segundo ato sobretudo espantou a crítica e o público: longa cena única de quarenta minutos em que transcorrem, diz ainda Antoine, "todos os tumultos e tôdas as febres de um drama de paixão".

Foi à Comédie Française, ainda, que recaiu a honra de haver montado, sob a direção de Jacques Copeau, a primeira peça de François Mauriac: "Asmodée" (1938), obra áspera, tensa, abrasadora, como tôdas as outras obras do autor, e na qual êle apresenta, sob a forma de um preceptor, um Tartufo moderno.

Coube a Edouard Bourdet desempenhar junto a Mauriac, que havia ultrapassado os cinqüenta, o papel de demônio da tentação, de demônio do meio-dia teatral. "O senhor tem personagens? — disse-lhe — Pois bem, sua peça viverá".

Edouard Bourdet, que foi um dos melhores administradores da Comédie Française (é como se intitula o diretor), foi êle mesmo um autor dramático de renome. Autor de "Vient de paraître", do "Sexe faible", "La prisonnière", "La Fleur des Pois", sátiras vigorosas de certos aspectos pouco apeteceíveis da sociedade contemporânea.

†

Paralelamente à Comédie Française, eu diria que os teatros de Paris foram sempre muito numerosos. Se nos dispuséssemos a julgar da prosperidade da arte teatral de um país, numa dada época, pelo número de salas de espetáculos, é fora de dúvida que Paris teria revelado, imediatamente após a outra guerra, uma espantosa prosperidade. Prosperidade mais aparente do que real, seguida de uma crise, a famosa crise do teatro francês, muito do gosto então dos jornalistas à procura de matéria fácil. Mas, creiam-me, o teatro sempre esteve em crise, em todas as épocas. Querem a prova disso? Eis alguns títulos de obras que abordaram o assunto, e observem as datas: 1760 — “Cause de la décadence du théâtre”; 1771 — “Du théâtre et des causes de sa décadence”; 1807, de Cailhava — “Les causes de la décadence du théâtre”; 1828, Robillot — “Considérations sur l’art dramatique, les comédiens, et sur les causes de la décadence du théâtre”; 1814, Vollier — “Recherches sur les causes de la décadence des théâtres et de l’art dramatique en France”; 1849, Mariena — “De la décadence de l’art dramatique”; 1860, Emile Montégut — “De la décadence du théâtre”; 1876, Gérard — “Cri d’alarme sur la situation de l’art dramatique”; 1880, Dubust — Laforest — “Du théâtre à sauver”. E assim por diante... Se houve crise, foi antes uma crise dos negócios de teatro do que do teatro ou da arte dramática propriamente dita. Houve uma crise de teatro como houve uma crise de café. E mais ou menos pelas mesmas razões. Logo após a guerra de 1918, naquela época de riquezas fictícias e de prazeres desordenados, abriram-se em Paris numerosas salas de espetáculo cuja criação não correspondia a uma verdadeira necessidade, e por isso tiveram rápida e efêmera prosperidade comercial. Os inúmeros franceses e estrangeiros que acorriam a Paris, recentemente enriquecidos ou favorecidos pelo câmbio, gastavam a ródó o seu dinheiro, sem grandes exigências quanto à qualidade de seus prazeres. A sala de teatro tornava-se para eles o complemento da sala do restaurante. Foi com o pensamento nesse teatro que escreveu Baty: “O esforço supremo do homem para materializar o seu sonho aviltou-se até transformar-se num comércio escuso que apenas justifique às mulheres exhibir os seus vestidos de luxo enquanto se prepara a digestão. O teatro contemporâneo? É uma poltrona, entre a mesa e a cama.”

Para manter as suas cenas, os proprietários de salas de teatro valiam-se menos dos verdadeiros autores dramáticos do que de fabricantes de peças, alguns já bem afreguesados, outros ainda estreantes no negócio.

É muito limitada a originalidade dessas peças teatrais. Trata-se comumente de peças muito curtas, dentro de uma decoração única, um salão luxuoso e de mau gosto (o que os espectadores tinham em suas próprias casas), poucos intérpretes porém notáveis (eram muito bem pagos), atrizes tão belas quanto possível, vestidas por costureiros da moda (Com publicidade nas páginas do programa).

Quanto ao assunto, não variava muito. Aventuras sentimentais mais ou menos complicadas de dois senhores e uma senhora, ou de duas senhoras e um senhor, algumas vezes até de duas senhoras e dois senhores, com as variantes e os atavios, realmente bastante limitados, que tais assuntos podem oferecer à sutilidade dos autores. Parece que para essa gente o adultério representava a atividade precípua de nossa existência.

Não adianta citar nomes e títulos de peças — uns e outros rapidamente esquecidos para sempre, a menos que esses nomes de autores e de peças não tenham reaparecido, sob uma forma ligeiramente modificada e quase sempre ainda repugnante, nas telas dos cinemas. Desgraçadamente e com muita fre-

quência, no estrangeiro, julgou-se o teatro e o cinema francês por êsses espécimes de modelo inferior.

Cada um dos teatros da capital teve, durante muito tempo, a sua especialidade, a sua tradição, a sua clientela.

Dêsse modo, o teatro municipal de Châtelet continuava a representar "féeries" ou peças de grande espetáculo, com decorações numerosas e mutáveis, alegria das crianças e também de seus pais: "Letour du Mond en quatre vingt jours", "Michel Strogoff", "La Chatte Blanche".

O Théâtre Sarah-Bernhardt, em frente, manteve-se fiel às peças de Edmond Rostand: "L'Aiglon", "La Samaritaine", "La Princesse Laintaine". Entretanto, "Cyrano de Bergerac", durante muito tempo, ficou como especialidade do Porte-Saint-Martin, antes de passar para a Comédie Française.

O Ambigu Comique especializou-se nas representações continuadas de melodramas: "La Porteuse de Pains", "Les Deux Orphelines", "Le Courrier de Lyon". Os melodramas mais recentes, como por exemplo os de Pierre Frondais, valem muito menos. No mesmo conjunto, o Théâtre de la Renaissance servia, mediante ingressos a preços reduzidos à venda na gerência dos "bistrot", as peças de Luis Verneuil, com ou sem Elvire Popesco, tudo isso sem grande honra e proveito para a arte dramática francesa.

Não muito longe de lá, no "Gymnase", Henry Bernstein, que representa a antiga geração de autores dramáticos, a anterior à primeira guerra, dava no seu teatro as suas peças, — cêrca de uma por ano e que se mantinha no cartaz quase o ano inteiro —, apresentadas sob a sua direção, a sua encenação, com artistas de sua escolha. E nunca estêve a cargo de nenhum outro, senão êle mesmo, o zêlo na organização de sua publicidade. Cada estréia de uma peça de Bernstein era uma ocorrência tipicamente parisiense, que reunia não sômente os críticos literários já supostos a seu favor e os amigos do autor, mas ainda as pessoas de alto bordo e também as do *demi-monde*, altos banqueiros, atores em disponibilidade e alguns membros do Instituto, barbudos e condecorados.

Mesmo sem o prestígio de comediantes de classe, como Charles Boyer ou Victor Francen, várias peças de Bernstein, então representadas, — tais como "Bonheur", "Cœur", "Le Cap des Tempêtes", "Le Voyage", "Espoir", tôdas construídas sôbre temas ao mesmo tempo eternos e contemporâneos, além da hàbilmente escrita, — têm talvez possibilidades de duração. Bernstein "excede em pintar a paixão amorosa nos seus excessos, nos seus furores, nos seus crimes, senão nos seus pesares e nos seus remorsos". (Ad. Brisson).

Como Henry Bernstein, Sacha Guitry também representa, êle mesmo, ora num teatro, ora noutro, as peças que êle compôs, que encenou, e nas quais, com ou sem alguns membros de sua família mais ou menos provisória, é o intérprete principal. A virtuosidade de Sacha Guitry era sem igual entre os autores dramáticos de seu tempo.

Parece que Sacha Guitry só começa a sua vida à noite, quando a cortina se ergue sôbre jardins de tela, iluminados de luazes elétricos e habitados de frangos em cartão. "Há quem se surpreenda, escreveu Sacha Guitry, de verificar a que ponto os grandes comediantes são no palco exatamente o que êles são na vida. A mesma voz, os mesmos gestos, a mesma atitude. Mas creio que seria mais certo dizer que êles são na vida exatamente o que são no palco."

Há quem diga que Sacha Guitry só é realmente natural na cena (Que natural! Que linha!) em que êle se desenvolve desde sua saída do colégio ou antes dos colégios, pois que êle mesmo não confessou alhures que fôra sempre devolvido de todos os colégios em que ingressara, e que estudos de fato, ao menos naquele tempo, só os havia feito muito mediocrementemente?

“Quando me acontece não representar uma noite, declarou êle, é-me quase impossível ir ver representar os outros de tal modo me sinto deslocado dêsse outro lado da rampa.”

Sacha Guitry é o próprio teatro. Basta-lhe uma réplica, uma palavra, para criar ambiência. E é a êle mesmo que se aplicam estas palavras que escreveu: “Quando uma réplica, uma frase, no teatro, é profundamente verdadeira e é bem articulada, num instante as paredes da decoração se tornam de pedra, há pessoas morando lá em cima, veículos passam na rua, e, por detrás da porta do fundo, sente-se a vibração de um apartamento...”

Poder-se-ia, dêsse ponto de vista, analisar quase tôdas as cenas de uma de suas melhores peças (uma peça que, todavia, não obteve muito bom êxito: “Histoires de France”). É assim que, numa cena, dois operários, do alto da catedral de Reims onde trabalham, comentam a atitude de Jeanne d’Arc que, acompanhando seu rei, penetrou os seus umbrais como triunfadora.

“Histoires de France” foi representada no Théâtre Pigalle. O Théâtre Pigalle é o mais vasto, o mais suntuoso, o mais aperfeiçoado dos teatros de Paris e quiçá do mundo inteiro. O Sr. Philippe de Rotschild, chamando todos os melhores especialistas para construí-lo, acreditava, com tôda a sua boa fé, que servia à arte dramática. A única peça que, na verdade, teve êxito no Théâtre Piggalle foi “Donogoo-Tonka” do habilíssimo Jules Romains, que, no caso, compôs uma peça para o teatro como outros a comporiam para uma artista. A verdadeira arte dramática, como aliás tôdas as artes, desenvolve-se mais à vontade numa mediania honesta do que na opulência e no luxo corruptores.

A verdadeira arte dramática dispensa ascensores com decorações por todos os lados, nuvens artificiais, e outras coisas mais. — Alguns metros de tela pintada, alguns refletores bem colocados, uma cena grande, como um lenço de bôlso, e não precisa nada mais para homens como Jacques Copeau, Charles Dullin, Georges Pitoeff, Gaston Baty, ou Xavier de Courville, assegurarem a representação de obras-primas.

O teatro dito de boulevard revelou, êle também, autores muito interessantes como Jacques Deval, Léopold Marchand, Alfred Savoir. E sobretudo Marcel Pagnol, jovem professor de inglês, sucessivamente no Collège de Tarrascon, no Lycée d’Aix, de Marselha, e, finalmente, no Lycée Comdorcet, em Paris, quando o renome de súbito lhe sobreveiu com “Topaze”. “Topaze”, representada várias vêzes seguidas no Varietés, foi traduzida em tôdas as línguas conhecidas, e os seus direitos autorais se elevaram a milhões e milhões de francos. “Marius” veio confirmar êsse bom êxito incomum nos anais do teatro. Deve Marcel Pagnol êsse bom êxito ao dom excepcional que possui da peça magnificamente construída, do personagem central bem destacado e ao mesmo tempo evocador completo de seu meio (com “Jazz”, sua primeira peça, os sábios; com “Topaze”, os políticos com “Marius”, os meridionais); enfim, a réplica precisa e empolgante que recorda ora Becque, ora De Flers e Caillavet.

Já fiz alusão aos teatros chamados, aliás muito imprópriamente, teatros de arte ou de vanguarda. Dêsses teatros, cujos diretores se debatiam entre as piores dificuldades, e entre as quais as financeiras não eram sempre as piores, é que saíu o que houve de mais digno de atenção no teatro francês de entre as duas guerras.

Na primeira fila, bem à frente da fila dêsses teatros, convém colocar o teatro Vieux Colombier, instalado na rua do mesmo nome, não distante do local onde estava situado o Cabaret à la Pomme de Pin que reunia, para alegres repastos, La Fontaine, Boileau, Chapelle, Racine e Molière.

A modesta sala do Vieux Colombier assemelhava-se mais a uma garage de automóveis do que a uma sala de teatro. A fundação do Vieux Colombier, à sombra das tôrres de Saint Sulpice, em outubro de 1913 (a verdadeira atividade do Vieux Colombier data de um período anterior à primeira guerra mundial), a fundação do Vieux Colombier, não hesito em afirmá-lo, foi um dos acontecimentos mais importantes do século para a cena francesa.

A influência e o prestígio de seu fundador, Jacques Copeau, escritor de alta classe, primeiro diretor da Nouvelle Revue Française, amigo muito caro a Charles Péguy, a André Gide e a Paul Claudel, a Henri Ghéon e a Jean Schlumberger, a Georges Duhamel e a André Suarés, a Charles Vilrac e Albert Thibaudet, a Jacques Rivière e Alain Fournier, deixaram sua marca inexpungível ao mesmo tempo sobre a mais sã produção teatral de nossa época, sobre a arte de encenação e sobre a arte de interpretar.

Dizia Copeau que foi impellido por um sentimento de indignação que sonhou empreender a reforma do teatro, "a mais desacreditada" das artes. Seu objetivo: "erguer sobre fundações completamente inatas um teatro novo; que seja o ponto de reunião de todos aquêles, autores, atores, espectadores, que se mortificam com a necessidade de restituir sua beleza ao espetáculo cênico."

Copeau pretendia fazer levar sua reforma a três aspectos: o repertório, a decoração cênica e a encenação, e enfim a interpretação. A formação do intérprete assumiria um lugar crescente no seu espírito e na sua vida, e acabaria por tornar-se quase que a sua preocupação exclusiva.

O repertório do Vieux Colombier deveria compor-se, antes de tudo, de obras clássicas, no sentido mais amplo do termo, tanto antigas como modernas, francesas ou estrangeiras, obras freqüentemente ignoradas, não só da gente cultivada, mas também dos autores dramáticos, e ainda, à mor parte das vêzes, dos próprios críticos. Essas obras, que se incluíam no repertório da Comédie Française e do Odéon, foram muitas vêzes deformadas pela rotina ou por pretensas tradições. Era preciso reexaminá-las com atenção para extrair-lhes verdadeiro sentido. O que não quer dizer, bem ao contrário, que, sob o pretexto de rejuvenescê-las, se ponham dentro da moda atual Molière, Racine ou Shakespeare, como o fizeram algumas vêzes homens de teatro, inteligente e dos mais bem intencionados, como o Sr. Gaston Baty. O que é eterno em sua essência não tem necessidade de ser rejuvenescido nos seus acidentes.

Quanto ao repertório moderno, Jacques Copeau propunha-se escolher dentre as peças dos trinta anos anteriores à guerra, aquêlas que haviam deixado o seu rastro na história do teatro. As obras inéditas seriam cuidadosamente escolhidas, sem preconceito de escola, dentre as que possuíssem qualidades dramáticas.

A decoração cênica ou, se preferem, a maquinária, parecia a Jacques Copeau não somente inútil como prejudicial ao drama: "ela enerva e constrige a sua fôrça". Para a ação dramática com que êle sonhava, Copeau afirmava poder contentar-se com um tablado.

Interessa mais ao novo diretor o comediante do que a decoração, o ator em si e o ator com o elenco. Após o desaparecimento do Théâtre Libre, de Antoine, Paris não possuía mais uma trupe realmente homogênea. Até as companhias dos teatros subvencionados estavam "deslocadas" por "falta de direção, de disciplina, dificuldade de ganho e ausência de um ideal comum". Quanto aos teatros de boulevard, pertenciam às grandes "vedettes" que impunham despesas ruinosas aos diretores, falseavam o equilíbrio da interpretação, atraíam a si todo o interêsse do público pela peça, e rebaixavam o talento dos autores, só lhes dando oportunidades para o prevailecimento de suas pessoas".

Jacques Copeau pretendia então "agrupar sob a autoridade de um só homem uma troupe "de jovens comediantes, desinteressados, entusiastas, cuja ambição fôsse servir à arte à qual se consagraram". "Descabotinar o ator, escrevia então, criar em tórno dêle uma atmosfera mais adequada ao seu desenvolvimento como homem e como artista, cultivá-lo, inspirar-lhe consciência e iniciá-lo na moralidade de sua arte: é para o que se aplicarão decisivamente os nossos esforços. Teremos em mira a flexibilidade dos dons individuais e a sua subordinação ao conjunto. Lutaremos contra a invasão das condutas de ofício, contra as deformações profissionais, contra a anquilose da especialização. Empregar-nos-emos do melhor modo, enfim, a renormalizar êsses homens e mulheres cuja vocação é fingir tôdas as emoções e todos os gestos humanos. Tanto quanto nos seja possível, nós os conduziremos para fora do teatro, ao contato da natureza e da vida".

E foi assim que, no meado de 1913, Copeau reuniu, em sua casinha de verão, nos campos do Seine et Marne, seu grupo de jovens colaboradores. Todo dia, sob a direção de seu chefe, durante cinco horas, êsse grupo estudava as peças do repertório. Duas horas eram também reservadas aos exercícios de flexibilização intelectual e de articulação vocal, a explicações de texto e a exercícios físicos.

Entre êsses estreatantes se destacavam a Bing, Balanche Albane, ou se preferem, Georges Duhamel, Charles Dullin, o futuro diretor do *Atelier*, e Louis Jouvet, que acabava de abandonar, contra a vontade de sua família, seus estudos de farmácia.

A estréia da troupe efetuou-se em outubro de 1913, com uma adaptação preparada por Copeau do drama do velho autor inglês Thomas Haywood: "Une femme turée par la douceur". "A crítica, confessará mais tarde Copeau, só nos dava apóio longínquo. Êsses senhores roliços deixavam suas poltronas vazias ou delas se afastavam antes do fim do espetáculo. Sòmente as fôlhas sem tiragem aclamavam êste teatro sem clientela".

Molière — Molière, o patrono do Vieux Colombier — reaparece inteiramente rejuvenescido nas representações de "L'Avare", "Médicin, malgré lui". "Fourberies de Scapin", "Jalousie du Barbouillé". "Nunca vi Molière mais bem representado, escrevia André Suarés... Gostei bastante dos dois médicos, um gorducho folgazão e o outro um comprido cadáver gago. Fartei-me de rir." O "comprido cadáver gago" era Jouvet, numa de suas primeiras criações cômicas que iriam torná-lo brevemente considerado, não obstante a sua pouca idade, como um dos primeiros atores cômicos de Paris.

Ao contato de tais espetáculos, atores e autores desenvolveram o gôsto pela fôrça crua. E daí foi que nasceu a obra teatral de um Jules Romains e de um Henri Ghéon.

Jules Romains, também conhecido por Senhor Farrigoule, poeta e professor de filosofia num liceu provinciano, com certeza não supunha que se tornaria um dos autores mais representados e dos mais enriquecidos pelo teatro. Só a grande obra-prima de Jules Romains, "Cromedeyre le Vieil", seria representada no Vieux Colombier para falhar. O resto, seu teatro universitário e de antigo aluno da École Normale Supérieure, o "Trouhadec" e "Knock", passaria depois para as mãos de Jouvet, que se tornou também diretor de teatro. Os anos sucessivos não esgotaram o seu bom êxito.

Quanto a Henri Ghéon, médico como Duhamel, que, no correr da guerra, viria a converter-se ao catolicismo, de retorno do campo de batalha consagraria tôda a sua atividade intelectual à renovação do teatro cristão.

O Vieux Colombier, entre outubro de 1913 e junho de 1914, representa, entre outras peças, "L'Echange" de Paul Claudel, "Pelléas et Mélisande" de

Maurice Maeterlinck, "La Nuit des Rois" de Shakespeare, e "Os Irmãos Karamazov" de acôrdo com o romance de Dostoiewski; peças estas que se mantêm no repertório até o fechamento definitivo do teatro, depois da guerra.

A êsse tempo, Léon Paul Farçue punha os enderêcos nos envelopes destinados aos assinantes, Roger Martin du Gard, o autor dos "Thibault" que começavam a aparecer e lhe valeram o grande prêmio Nobel, colocava os números no vestuário; de vez em quando, representava de pais nobres, nas excursões. Nas excursões também, o ponto era um rapaz de ar circunspecto, com óculos severos freqüentemente erguidos para a testa onde os cabelos já se rarefaziam: começava a ser conhecido em literatura sob o nome de Georges Duhamel. "L'Oeuvre des Athlètes", uma das poucas tentativas de teatro de Duhamel, seria criada no Vieux Colombier. Duhamel foi, mais tarde, substituído como ponto do Vieux Colombier por um jovem que, também, faria uma carreira muito brilhante de autor dramático entre as duas guerras: Marcel Achard cuja obra é uma encantadora mistura de poesia e jogralismo.

A guerra de 1914 arrancou brutalmente os artistas do teatro que já lhes era coro e cujo renome começava a espalhar-se, e os dispersou sôbre os campos de batalha. Por tôda parte, nas guarnições, nos hospitais, nos campos, nas trincheiras, os amigos e colaboradores do Vieux Colombier se uniam na lembrança das horas magníficas passadas em conjunto.

Lá para os fins da guerra Copeau, que havia fechado seu teatro, foi enviado aos Estados Unidos pelo Govêrno francês, a título de propaganda. Ele reconstituiu o seu grupo com elementos desmobilizados por ferimento ou moléstia. Entre os mais jovens comediantes de Copeau figurava ainda um futuro autor dramático: Jean Sarment, o autor da "Couronne de Carton". do "Pêcheur d'Ombres" e de "Léopold le Bien aimé", Jean Sarment, cujo teatro foi muitas vêzes comparado ao de Alfred de Musset.

A troupe do Vieux Colombier estabeleceu-se em Nova Iorque, de outubro de 1917 a maio de 1919, numa pequena sala entre a 5.^a e a 6.^a Avenidas. Esses duros anos de trabalho, em que era montada cêrca de uma peça por semana, não foram perdidos: resultaram na criação do primeiro dispositivo cênico arquitetural, no desenvolvimento dos donos dos intérpretes, e no extraordinário crescimento do repertório.

Além disso, foi considerável a influência da joven troupe francesa sôbre o teatro americano, e reconhecida como tal nos Estados Unidos. A tal ponto que, quando Copeau deixou Nova Iorque, um movimento espontâneo entre os nossos amigos norte-americanos, cuja generosidade nunca falhou em nenhuma circunstância, criou uma "Associação dos amigos do Vieux Colombier de Nova Iorque", que devia servir de modelo à associação dos "Amis du Vieux Colombier" de Paris e trazer a Copeau todo o apôio moral e financeiro de que êle necessitava.

Eis o Vieux Colombier de novo em Paris. O teatro reabriu as suas portas em novembro de 1919. Organiza-se em tôrno do teatro uma atividade magnífica de cursos, conferências, concêrtos. O teatro é chamado por tôda parte: recebido com entusiasmo por ocasião de excursões na Renânia, na Inglaterra, na Bélgica, na Holanda, na Suíça, sem incluir as principais cidades da França. Os lugares para "La Nuit des Rois" (de Shakespeare) são disputados com mais de quinze dias de antecedência. Passa-se a imitar Copeau, não sômente nos teatros de vanguarda, como na Comédie Française, nos boulevards, e até nas Folies Bergères e no Moulin Rouge.

Entre as novas peças de autores novos que são criadas nessa ocasião convém lembrar: "Le Paquebot Tenacity", de Charles Vidrac, a primeira das peças sôbre a "evasão", "Un imbécile" de Pierre Bost, "Le Pauvre sous l'Es-

calier" de Henri Ghéon, "Saul" de André Gide, "Il faut que chacun soit à sa place" de René Benjamin.

Ao lado do teatro, Jacques Copeau criou uma escola. Essa, cuja direção havia sido confiada a Jules Romains, tinha como professores, além dos próprios Jules Romains e Copeau, Louis Jouvet, Georges Chenevière, Suzanne Bing, Louis Lazarus, Jane Barthori, o tenente Hébert e até os três palhaços Fratellini.

Alguns colaboradores do Vieux Colombier quiseram, como é natural, voar com as suas próprias asas e retomaram sua liberdade. Mas estavam eles, quaisquer que fossem, marcados com o signo do Vieux Colombier; perterciam, se assim posso expressar-me, à Tiers Ordre du Vieux Colombier. Não o esqueceriam jamais: tal Dullin, tal Jouvet.

Charles Dullin, o primeiro que se separou do patrono, fundara o Théâtre de l'Atelier que, depois de muitas decepções e mudanças, acabou por fixar-se no Théâtre Montmartre, onde ainda se encontrava até às vésperas da última guerra. Foi Dullin quem, com "La Volupté de l'honneur", revelou Pirandello ao público francês. E, para só referir-me a jovens autores franceses, foi ele quem lançou a primeira peça de Marcel Achar "Voulez-vous jour avec Moi?". Todos gostaram dessa fantasia em que o riso confinava tanto com as lágrimas e em que o poeta com o pudor de suas emoções prodigalizava, como que brincando, maneiras de exprimir de ressonância profunda. Para essas evasão da vida quotidiana, mas cujo tema permanecia tão humano, o diálogo numa linguagem clara e essencialmente teatral, em que tôdas as intenções contam, tomava o primeiro plano do interesse. A decoração era apenas um esboço agradável, com sua pista rudimentar, sua escada branca e sua barra fixa de côres diversas.

Foi Dullin quem apresentou Bernard Zimmer com o "Veau gras", em que já se manifestavam os dons de observação e a veia satírica de um autor de dentes afiados. Foi ainda Dullin quem revelou Stève Passeur, Armand Salacrou, Jean Variot, Henri Janson, e muitos outros, cuja honra de representar suas peças ele iria partilhar com Jouvet.

Jouvet também se separara do patrono. Dirigiu a Comédie des Champs Elysées, depois, perseguido também por inúmeras dificuldades, fixou-se no Théâtre de l'Athénée, donde os alemães o expulsaram após uma vã, irônica e corajosa resistência. Jouvet, se bem que ele disso se esquivasse algumas vezes, é o herdeiro de Jacques Copeau, e é, sem dúvida, o mais inteligente, o mais cultivado dos homens de teatro contemporâneo. Diretor, encenador para uso próprio, na Comédie Française e alhures, professor no Conservatoire National, escritor, conferencista, o maior artista atual do cinema francês, Jouvet domínou tôdas essas incumbências com um desinteresse um tanto altivo, um desprezo absoluto pelo que dêle se dissesse, atitude essa que só os seus íntimos se acham em condições de apreciar. É a Jouvet, que conta com tantos outros méritos em seu ativo, que cabe o descobrimento do teatro de Jean Giraudoux. Após "Siegfried" representada em 3 de maio de 1928, Jouvet montou tôdas as peças de Giraudoux, a grande revelação do teatro de entre as duas guerras. A última peça de Giraudoux, "L'Apollon de Marsac", foi criada por Jouvet no Rio e pela primeira vez publicada no Brasil por Brício de Abreu, num dos disputados suplementos de teatro de "D. Casmurro".

Muito próximo de Copeau acha-se também G. Pitoeff. A amizade que ligou os dois homens, e suas famílias, fundava-se não somente na alta estima recíproca que dedicavam ao caráter um do outro, como também no gosto obstinado, na inquietude comum por uma pureza teatral. Além disso, Copeau que conhecia a língua russa e, a fundo, a literatura e o teatro russos, não

podia deixar de se sentir atraído por êsse eslavo de cultura, tão profundo conhecedor da literatura e do teatro francês. Finalmente, foi Copeau quem a Georges Pitoeff revelou em definitivo o talento de sua jovem espôsa Ludmilla; esta, como Jouvett e Valentine Tessier, para só citar êstes dois, haviam sido recusados no concurso de ingresso do Conservatoire National de Paris.

Os pitoeff, caucasionas ricos arruinados pela revolução russa de 1917, e que de amadores se tornaram profissionais, apresentando-se em 1919 num palco de Paris, honraram mais do que quaisquer outros a cena francesa entre as duas guerras: levaram à cena mais de duzentas peças, que vão, para franceses, de Claudel a Anouilh, com Leonormand e Henri Ghéon de permeio, e, para estrangeiros, de Shaw a Pirandello, com intercalações de Ibsen e Brückner. Jean Anouilh, mocinho, quase uma criança, cuja veia foi descoberta por Pitoeff ao montar-lhe "Le Voyageur sans bagages" (1937), em seguida "La Sauvage", conheceu um verdadeiro triunfo com "Le Bal des Voleurs", representada por Les Quatre Saisons e que foi, no dizer de alguns críticos, uma das melhores peças dêstes vinte últimos anos: "Invenção, fantasia abundante e fácil, toque leve e profundo, inteligência de coração e de arte, tudo nêle é alegre, vivo, novo". (Lucien Dubech).

Pitoeff foi também o verdadeiro introdutor na França do teatro russo, o de Tolstoi e sobretudo o de Tchekov ("La Mouette", "Oncle Vania"). Georges Pitoeff acostumou-se facilmente à pobreza que o obrigava, quase sempre, a economias forçadas de "mise en scène". Os seus achados, como todos os bons achados, não exigiam muito dinheiro: a inteligência tudo substituíra. "O teatro era para êle, escreveu Benjamin Crémieux, essencialmente uma demiurgia. A inspiração procedia de outro, mas a materialização lhe incumbia. Êle repetia de bom grado que o papel de encenador era de representar todos os personagens, isto é, de lhes infundir a vida física, escolhendo-lhes o aspecto, a voz, com as intonações e os gestos necessários, mas sobretudo também de insuflar-lhes a parte da alma que os evoca. Demiurgia num outro sentido também: ajudar o espectador a atingir o absoluto teatral, o que era abrir-lhe o caminho para todos os outros absolutos. Daí ser a concepção do teatro de Pitoeff moral, social e até metafísica."

Madame Pitoeff, Ludmilla, como a chamam os seus íntimos, — e quem não é tomado de sua intimidade assim que ela aparece na cena? — foi a mais preciosa colaboradora de seu marido. Esta russa, comparada muitas vezes à Duse, pelo próprio Claudel também, a qual nunca perdeu, quer em cena quer na vida, o aspecto de uma mocinha não obstante ter dado nascença a sete bonitas crianças, foi a mais desconcertante das artistas francesas.

Gaston Baty não teve outra ligação com o Vieux Colombier senão pela dignidade com que exerceu a sua missão de diretor e pelo êxito excepcional dos espetáculos que montou nos teatros que lhe foram confiados para representação, antes que estivesse à frente de um teatro seu, e que seria o Théâtre Montparnasse.

Foi em 1919 que êsse intelectual, êsse teórico — o único dos diretores citados que nunca desempenhou papel em cena — estreou sob os auspícios de Firmin Gémier, de que êle se dizia discípulo. Gémier, êle próprio discípulo de Antoine, falhou mais ou menos na direção do Théâtre Antoine e do Odéon, onde, todavia, lançou, em desordem, o mundo de idéias que êle havia tomado de empréstimo de encenadores estrangeiros como Reinhardt. Montara num circo um "Oedipe" de mau gôsto, de um autor de talento, Saint-Georges de Bouhélier, com dançarinas de corda, verdadeiros atletas, "bouxeurs" celebrados e feras genuínas, sob um fundo ornamental da música de Bach. A apresentação da "Grande Pastorale", um belo mistério provençal,

que se lhe seguiu no mesmo circo, ressentiu-se do bom gosto de Baty. Gaston Baty acompanhou Gémier Conedic Montaigne. Representou-se aí Claudel e Molière, já temperados no mólho Baty, e também Crommelynck com "Les amants puérils". Crommelynck, autor do célebre "Cocu magnifique" representado no Oeuvre, outro teatro de experiência dirigido por Lugné-Poe, e de "Tripes d'or", montado por Jouvet, desencadeou sempre, sôbre espectadores e críticos, movimentos vários e contraditórios.

O Chimère, já sob a direção única de Baty, instalou-se num barracão de madeira, construído de acôrdo com seus planos, perto de Saint Germain des Prés. Foram representadas aí "Martine" e "Intimité" de Jean-Jacques Bernard, o filho de Tristan. Jean-Jacques Bernard pretendeu sugerir mais pelo silêncio do que pelas palavras pronunciadas pelos personagens. "O teatro, afirmava êle, antes da representação de "Martine", é, antes de tudo, a arte do inexprimido... É menos pelo choque das réplicas que se devem revelar os sentimentos mais profundos. Há sob o diálogo ouvido uma espécie de diálogo subjacente que é preciso tornar sensível."

Ao mesmo tempo que êsse teatro chamado de "teatro do silêncio", Gaston Baty introduziu também o teatro de evasão com as peças de Jean Victor Pellerin, como "Cris des Coeurs" ou "Têtes de rechange", e o teatro de ilusão com "Départs", "Cyclone" e sobretudo "Maya", de Simon Gantillon.

Pellerin conseguiu deslocar o centro de interêsse das representações teatrais por meio de artifícios engenhosos. Assim, em "Têtes de rechange", dois homens, que são de condição semelhante, assemelham-se. Fazem os mesmos gestos; freqüentam os mesmos lugares. A verdadeira personalidade de ambos, como a da maioria dos homens, reside mais na sua vida interior do que na sua vida exterior. E seus sonhos se materializam diante de nossos olhos. "Maya", de Simon Gantillon, "Maya", cuja ação inteira se desenrola no quarto de uma prostituta de baixo nível, conserva-se muito acima do que o assunto poderia oferecer de escabroso. Maya é a mulher de mil faces, uma para cada transeunte, uma para cada sonho.

Foi, finalmente, no Théâtre Montparnasse, no que era seu, que Baty desenvolveu os seus dons — dons extraordinários — de diretor de cena. Êle foi acusado, não sem alguma razão, de muitas vêzes haver sacrificado o texto ao espetáculo. As maravilhas de decoração, iluminação inteligente como as que realizou, por exemplo, com "Danube rouge" de Bernard Zimmer, "Crime et Chatiment", "Madame Bovary", "Dulcinée", cujos textos êle mesmo compôs, estão ainda na memória de todos.

Tôda essa atividade teatral, a única ou quase a única que atraia os verdadeiros amantes do teatro, provinha mais ou menos diretamente do pequeno teatro da rua do Vieux Colombier. E de repente soube êsse público, não sem surpresa, que o teatro do Vieux Colombier ia fechar as suas portas, depois de cinco anos de atividade fecundas e de vitórias quase contínuas.

Que se passava? Alguns jornalistas, que se julgavam bem informados, como Clément Vautel, o muito famoso autor de "Mon Curé chez les Riches", anunciaram como causa a falência. Que êrro! Qual nada! O Vieux Colombier dera até o fim provas seguras de vitalidade. Nem seus colaboradores nem seus amigos pensavam abandoná-lo. Não houve a menor sombra de falência, nem moral, nem sobretudo financeira.

Copeau, muito mais tarde, tentou explicar sua atitude, que na ocasião não foi compreendida mesmo pelos seus mais íntimos amigos, que não estavam longe de acusá-lo de deserção. "Abandonei meu teatro, confessaria êle, como abandonei minha família há vinte anos. E como o homem amoroso abandona a mulher que ama para atender a um apêlo mais forte do que o

do amor. Eu não sabia então a que apêlo..." "Então, disse êle ainda, parti sem saber para onde iria. Num velho Ford percorri as estradas da Borgonha. Eu tinha sôbre os meus joelhos a regra de São Bento. (Copeau acabava de converter-se à religião católica, ou antes de voltar à prática religiosa, como, alguns anos antes, seu amigo di cto Henri Ghéon). Finalmente pus os pés no lugar... para onde encaminhei, alguns dias mais tarde, minha caravana." Com efeito, Copeau não partira só. Uma vintena de seus discípulos, que não eram todos muito jovens, descuidados de seu futuro material e da pobreza que os espreitava, seguiram o patrono no seu isolamento. A Escola, sômente a Escola então, isto é, o futuro do teatro, interessava o patrono. E foi assim que, em maio de 1925, nas fronteiras da Côte d'Or e da Saône et Marne, em plena terra borgonhêsa, num velho castelo em ruínas, se instalou aquela comunidade.

Já contei alhures o que foi, durante vários anos, a vida dêsses jovens discípulos, em breve chamados pelos camponêses, primeiramente com desconfiança e depois com uma simpatia um tanto depreciativa, os "Copiaux". Trabalhava-se em dessídia, e depois, como era preciso viver, por muito modestamente que fôsse, representava-se também. Molière divertia os camponêses da Borgonha, às noites de domingo, nas salas do albergue.

Em 1931, os Copiaux transformados na Compagnie des Quinze retomavam o Théâtre du Vieux Colombier, sem o seu mestre mas sob o seu patrono. Dois anos mais de lutas e deu-se a revelação de um grande poeta dramático, ligado à troupe, André Obey, o autor de "Nè", do "Viol de Lucrece", de "Bataille de la Marne", de "Loire", peças tôdas representadas pela Compagnie des Quinze. Em seguida foi a dispersão definitiva.

É possível que eu tenha insistido muito sôbre o Vieux Colombier. Mas, refletindo-se bem, não o creio. Tudo o que foi importante para o teatro entre as duas guerras saiu do Vieux Colombier. Autores dramáticos: Duhamel, Jules Romains, Henri Ghéon, Pierre Bost, Jean Sarmant, Marcel Archard, etc. Atores: Valentine Tessier, Vitray, Bouquet, Bacqué, Blanche Albane, Le Goff, etc. Diretores de teatro: Dullin, Jouvet, Georges Pitoeff, Saint-Denis, Barsacq, Marcel Herrant, Jean Dasté, Aman Maistre, Chanceler.

Tôdas as tentativas, verdadeiramente novas, reivindicaram, foram reivindicadas e reivindicam ainda a sua procedência do Vieux Colombier: Les Quatre Saison, Le Rideau de Paris, Les Comédiens Routiers.

O último ocupante do Théâtre du Vieux Colombier, antes da declaração da guerra, foi René Rocher, antigo sócio de la Comédie Française, que se fêz também diretor. A escolha das casas, — antes do Vieux Colombier, fôra o Théâtre Antoine —, influiu bastante, parecia-lhe, nas preferências e nas nobres linhas de conduta do comediante. René Rocher batera-se pelos clássicos, "sem deformá-los, dizia êle orgulhosamente, travestí-los, simulá-los, traí-los."

A sedução de suas representações dos clássicos era devida, em grande parte, à interpretação de artistas não oficiais, ou que não mais o fôssem embora o tivessem sido, felizes todos de produzir as obras-primas antigas, com seus temperamentos: Henri Rollan como Aleoste do "Misanthrope", muito franco, truncado, feroso, simples, grande, como o gorducho Paley do "Maladie imaginaire", lábios úmidos, olhos cheios de boa saúde, bem guarnecido de enxúndias, faces luzentes e coradas. Signoret, como o sequíssimo Harpagon; Jean Sarmant, herói precioso de Marivaux. Rocher fêz representar também, e graças lhe são dadas, muitas peças de jovens. Foi êle quem, no Théâtre Antoine, montou, em 1929, "L'Ennemie", uma das raras peças de André Paul Antoine, o filho do grande Antoine. "L'Ennemie" — "L'Ennemie", perdão, minhas senhoras, é a mulher —, uma obra forte, áspera, muitas vêzes feroz, algumas vêzes atroz, põe em

cena três mortos que, no cemitério saem de suas tumbas e contam mutuamente suas histórias e que são, na realidade, uma única história vivida diferentemente por um noivo, um marido e um amante. E aos olhos do público o passado aparece, se substitui a visão do cemitério. Foi esta peça muito influenciada pelo cinema, pelo qual, aliás, o jovem autor, muito cedo e definitivamente, abandonou o teatro. Foi René Rocher que teve também a audácia — uma audácia particularmente para Paris — uma audácia que, de resto, teve êxito, a de representar “La Première Légion”, curiosa e magnífica peça do norte-americano Emmet Lavery. Nessa obra não existe um papel de mulher; além disso, salvo o Doutor e uma criança, todos os personagens são frades Jesuítas, em cujo convento se desenrola tôda a ação.

Tal foi em resumo, um resumo muito incompleto, a atividade do teatro francês entre 1919 e 1939: ela não revela bem, tanto quanto para a literatura, a música, a arte em geral da mesma época, sinais de decadência. Mais de duzentas companhias, jovens, fogosas, descuidadas de dinheiro, sem subvenção, freqüentemente sem sala, sustentavam o teatro com o mesmo ardor. Às vésperas das hostilidades, em agôsto de 1939, um dos críticos dramáticos mais esclarecidos e mais clarividentes da época que estudámos, trata-se de Lucien Dubech, que morreria algumas semanas mais tarde (o que, do fundo de seu túmulo, não cessou, sem dúvida, de agradecer aos céus), — Lucien Dubech resumia dêste modo a situação do teatro francês: “Morte do vauville, aniquilado pelo cômico do cinema. É significativo que o teatro comercial recue, tenha o seu espaço reduzido de tôdas as maneiras. A função cria o órgão: não há mais público para o teatro em que o espectador ia passar a noite sem nada querer além disso; portanto não há mais peças. O gênero não rende mais. Eis porque se pode assinalar que de todos os lados o teatro dêste momento se orienta para a poesia, para o ideal, para a arte literária... O ano que começou com o “Bal des Voleurs” de Anouilh e que terminou com “Ondine” de Giraudoux não é um ano perdido.”

Foi Mauriac, também, antes da chegada para os franceses dos dias de terror, quem disse que “se começa a pressentir que o teatro só escapará à morte quando houver readquirido o seu verdadeiro plano, que é a poesia. A verdade humana, mas pela poesia”.

Essa verdade humana pela poesia, o teatro francês de entre 1919 e 1939 deve-a a vários dêstes homens cuja arte e pensamento eu tentei esboçar; deve-a sobretudo, disse-o e redigo-o, a Jacques Copeau, fundador do Vieux Colombier. E êle, sempre tão mais insatisfeito de si mesmo do que daqueles a quem amou, êle poderia altivamente dizê-lo de novo ao mundo:

“No dia em que sentir o meu pé enfraquecer sôbre o tablado, no dia em que a minha voz me faltar, em que me retirarei definitivamente para entre as duas colinas donde a vista se alonga até a linha do Jura, eu queria que nesse momento qualquer coisa de mim continuasse a correr o mundo, qualquer coisa de mais robusto, mais jovem e maior do que eu, sôbre o que me fôsse permitido dizer: foi por isso que trabalhei.”

Nós também, voltando-nos para êle, evocando a arte e a obra de um Jouvet, de um Dullin, de um Ghéon, de um Chancelerel, de um Henri Brochet, que lhe devem o melhor dêles mesmos, nós repetimos estas palavras saídas de sua bôca: “Reconhece-se a fôrça de uma escola pelo sintoma de que aquêles que dela se desprenderam não cessaram nunca de pertencer-lhe.”

O DESENVOLVIMENTO DE ROMEU

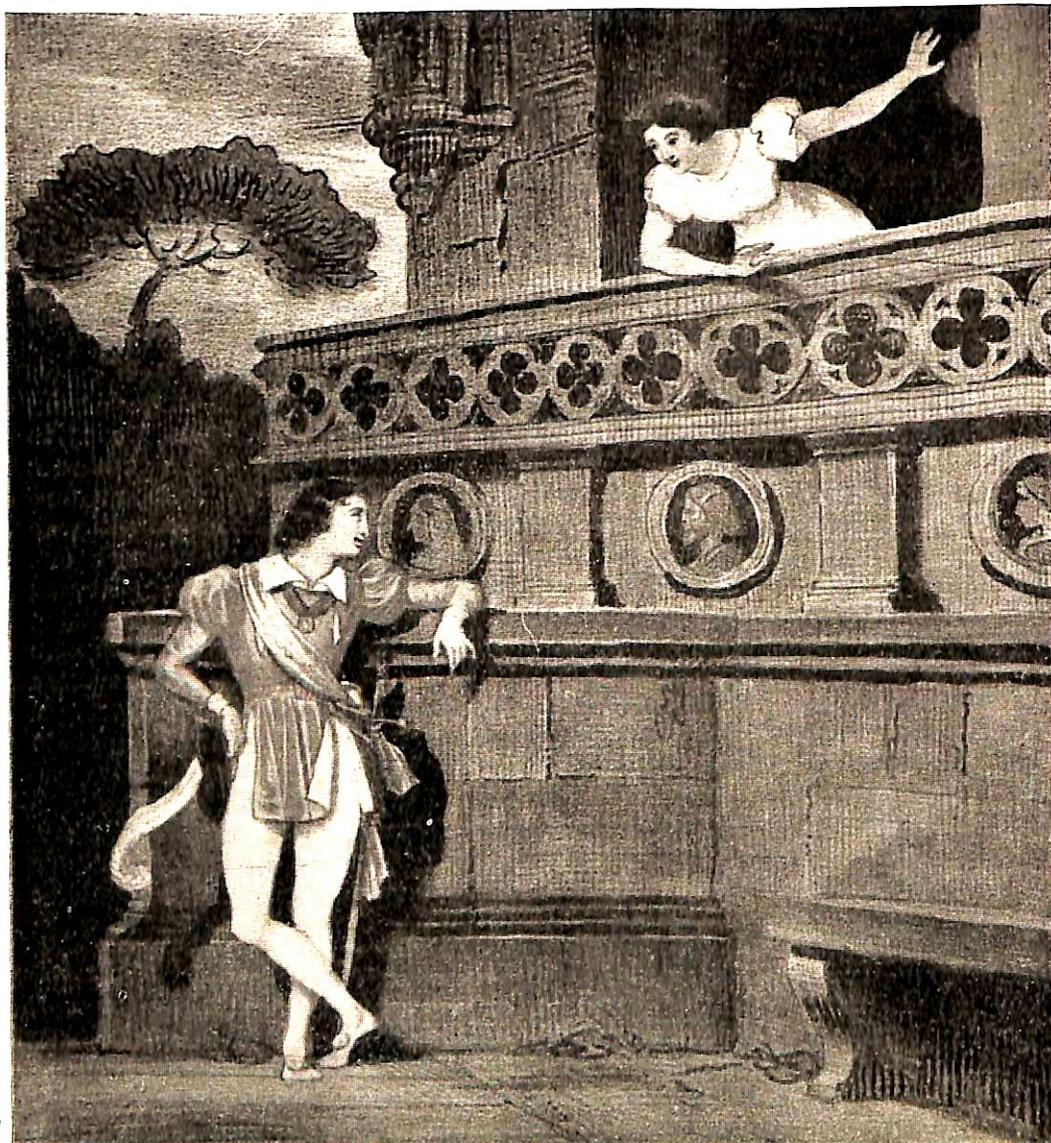
Barbara Heliodora

O tema dêste pequeno trabalho é a inteira concordância da palavra de Romeu com o desenvolvimento do seu caráter como nos é apresentado por Shakespeare. Na mais trágica e romântica de tôdas as histórias de amor, *Romeu e Julieta*, parece-me que o detalhe mais perfeito é a identificação completa do tom dos diálogos com os personagens. Creio que no papel de Romeu a evolução é a mais sutil e a mais real.

Romeu como Orlando em *As You Like It*, é transformado pelo amor, mas enquanto que Orlando se torna um personagem quase ridículo depois que encontra Rosaline, Romeu torna-se cada vez mais encantador à medida que seu amor por Julieta cresce. Romeu é essencialmente o apaixonado, e é como apaixonado que o vemos durante a peça tôda. Não há nêle a transformação que poderíamos ver num personagem que se apaixona no meio da peça, por exemplo, nem a que sofreria um outro que se tornasse cínico a êste respeito por causa de uma desilusão sofrida ao correr da peça. Não, Romeu está apaixonado o tempo todo; primeiro por Rosaline, depois por Julieta, e sempre enamorado do amor. Mas há, mesmo assim, uma mudança completa nêle, uma mudança da sua atitude em relação à vida e ao amor. Shakespeare nos deu em Romeu alguma coisa mais do que uma evolução de caráter. O próprio autor muda a sua representação do personagem mudando o estilo das personagens de Romeu e dando uma significação mais forte às suas palavras, a medida que a história se desenvolve. Já disse que creio ser a evolução de Romeu a mais sutil e a mais real; deveria acrescentar que ela é, além disso, a mais difícil. A razão para esta dificuldade é Shakespeare ter escolhido a maneira mais penosa de fazer a sua evolução; êle muda o sentido das palavras de Romeu sem mudar o seu tema — o amor.

Escolhi quatro cenas de *Romeu e Julieta* que representam quatro estágios pronunciadamente diferentes do desenvolvimento de Romeu, e nos quais tem êle passagens significativas, para mostrar o que quero dizer quando afirmo que o tom de suas palavras segue o desenvolvimento de seu caráter. Na primeira encontramos Romeu apaixonado (supostamente, ao menos) por Rosaline (ato I, cena i); na próxima após seu primeiro encontro com Julieta, vemos Romeu em frente ao balcão de Julieta no solar dos Capuletos (ato II, cena i); a terceira mostra Romeu falando sôbre seu exílio a frei Lourenço (ato III, cena iii); e, finalmente, encontramos Romeu suicidando-se ao lado de Julieta no mausoléu da família Capuleto (ato V, cena iii).

Estas cenas mostram Romeu em circunstâncias bem diferentes, em vários pontos de seu desenvolvimento: o suposto apaixonado melancólico, o homem que encontra pela primeira vez seu verdadeiro amor, o amante desesperado que se vê mandado para longe de sua noiva, e o marido condenado que pensa estar morta sua espôsa. Êste desenvolvimento é inteiramente independente das palavras de Romeu; é uma parte de sua caracterização na peça. Conside-



LITOGRAVURA FEITA DE UMA MONTAGEM
DE "ROMEU E JULIETA", EM 1827

rarei agora estas cenas separadamente para mostrar as diferentes ênfases de estilo que Shakespeare faz para adaptá-lo ao personagem.

Quando Romeu entra em cena no primeiro ato, cena i, a platéia já tem uma idéia bem definida do seu estado de espírito: sua melancolia, seu retraimento e afastamento da família e dos amigos. Quando finalmente Romeu começa a explicar a causa de sua tristeza vemos que se expressa de maneira muito burilada, e que suas palavras são um pouco coloridas de mais para serem a expressão de um verdadeiro amor. A melancolia de Romeu aqui também é, de certa maneira, exagerada; ela é exatamente a atitude esperada do apaixonado repudiado.

As frases de Romeu nesta primeira cena são cheias de belas figuras literárias e de imaginação romântica, mas não dão ao ouvinte ou leitor a idéia de serem resultado de uma emoção forte. Romeu está aqui muito preocupado em dizer e fazer exatamente o que se esperava dêle naquelas circunstâncias; embora êle pudesse pessoalmente estar convencido de que aquilo era realmente amor. Romeu estava, no entanto, apaixonado pelo amor e sua melancolia, não por Rosaline.

Um detalhe interessante sôbre esta primeira amada de Romeu é ser ela, como Julieta, uma Capuleto (ver ato I, cena i, linha 72 — “My fair niece Rosaline”). Dêste fato resultam versos como:

Why then, O brawling love! O loving hate!
O anything, of nothing first create!
O heavy lightness! Serious vanity!
Mis-shapen chaos of well-seeming forms!
Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!
This love feel I, that feel no love in this.
(Romeo and Juliet — I.i)

Podemos ver o trabalho que Romeu se dá para elaborar o contraste entre seu amor por Rosaline e o ódio que existia entre os Capuletos e os Montéchio. Citarei aqui Edward Dowden em seus comentários sôbre Romeu nesta primeira cena feitos no livro *Shakespeare — His Mind and Art*: “Para Romeu, a emoção que se enriquece exalta a si mesma com a imaginação, emoção independente do pensamento e de ação, é, ela própria, um fim. E por isso êle se delicia em rebuscar seus sentimentos, animá-los, alimentá-los generosamente. Romeu sente a necessidade de mergulhar tôda a sua natureza em sentimento. e, se Julieta não aparece êle precisa de Rosaline”. Shakespeare segue êste aspecto do caráter de Romeu com uma torrente magnífica de palavras que são o fruto de uma imaginação exuberante.

A próxima cena (II.ii) começa com o que é, na minha opinião, talvez o verso mais significativo da peça.

He jests at scars that never felt a wound
(Romeu and Juliet, II,ii)

Nesta única frase Shakespeare põe tôda a significação da grande mudança que está se operando em Romeu. O mesmo homem que algumas horas antes dizia estar loucamente apaixonado por Rosaline encontrou agora o seu verdadeiro amor, e o sentimento é tão novo para êle que nada daquela antiga melancolia falsa persiste e êle tem agora a sinceridade e facilidade de expressão do verdadeiro apaixonado. Sente-se nas palavras de Romeu uma grande

mudança; êle não fala mais sôbre o amor em si mas sôbre sua amada Julieta. Seus pensamentos não são mais aqueles complicados contrastes e figuras de retórica, mas sim uma expressão mais natural, embora ainda cheio do lirismo inerente à sua natureza. O fato de sua amada pertencer a uma casa inimiga não provoca mais discursos sôbre êste infeliz acaso mas sim uma resolução firme de abandonar seu próprio nome caso isto seja necessário.

De tôda obra de Shakespeare, creio que a cena mais famosa por sua beleza é justamente esta do balcão, talvez mesmo por causa da situação nela apresentada, que nunca mais aparece nas outras peças de fim trágico: um amor que começa entre dois jovens cheios de esperança. Nem *Hamlet*, nem *Macbeth*, nem *Othello*, por exemplo, têm êste elemento. É bem Shakespeareana esta ausência de repetição; êle nunca repetiu os seus sucessos — teve-os sempre novos e diferentes dos anteriores. E assim a cena do balcão é uma expressão singular do gênio do mestre de Stratford-on-Avon. Aqui, embora Romeu conheça afinal a emoção do verdadeiro amor, a sua natureza romântica faz com que êle ainda teça visões e pensamentos fantásticos sôbre seu amor; seus versos, às vêzes, ainda são feitos mais com palavras do que com idéias, e Shakespeare nos dá nesta profundidade ainda incerta do pensamento a representação mais fiel da evolução do caráter de Romeu. Êste ainda não acreditou ser verdadeiro o seu amor, muito provavelmente por causa da sua recente descoberta de que Rosaline era apenas uma emoção passageira, e em sua tendência natural para o romance diz:

O blessed, blessed night! I am afeard,
Being night, all this is but a dream,
Too flattering-sweet to be substantial.
(*Romeo and Juliet*, II.ii)

Essas linhas mostram bem a sutileza da mente de Shakespeare, pois se êle antes nos mostrou Romeu certo de que suas emoções quando elas eram falsas, agora o vemos fazer com que Romeu duvide do verdadeiro amor quando o encara.

Depois desta cena Romeu nos é apresentado cada vez mais evoluído; seus pensamentos tornam-se mais equilibrados, e suas palavras adquirem maior sentido. A cena entre Romeu e frei Lourenço na qual Romeu fala sôbre seu exílio, porém, é uma crise, e todo o contrôle pessoal e amadurecimento que êle havia atingido praticamente desaparecem durante a maior parte da cena. No entanto, Romeu não é mais levado por sua imaginação e sim pelo desespero. Casado há apenas algumas horas, Romeu recusa-se a aceitar seu destino: êle não está pronto para o que aconteceu: foi tudo muito repentino, muito inesperado. Quando êle recebe êste grande golpe Romeu é mais uma vez prêsa de suas emoções, e, embora seus pensamentos sejam amargos, as palavras que usa são ainda mais fortes que seus sentimentos. Temos aqui a mesma torrente impetuosa de palavras que vimos nas primeiras cenas da peça. Como êle já está desenvolvido em seu caráter mesmo quando está descontrolado suas palavras contêm mais pensamento do que a princípio, e seu primeiro comentário sôbre o exílio está repleto do desapontamento e da revolta da sua juventude contra a sua separação de Julieta no dia do seu casamento.

Ha, banishment! Be merciful, say death;
For exile has more terror in his look,
Much more than death; do not say banishment.
(*Romeo and Juliet*, III.iii)

A idéia do exílio vai se tornando cada vez mais vivida em sua mente, e mais uma vez Romeu alimenta emoção com emoção, de maneira que se a princípio sua revolta era intensa mas razoável, ela cresce sem parar até tornar-se maior que o próprio Romeu e êle se entrega a ela a tal ponto que a aia de Julieta lhe condena o procedimento. Na transição que se dá na mente de Romeu nesta cena Shakespeare utiliza os termos e as imagens com absoluta perfeição. A princípio como indiquei no comentário sôbre as linhas citadas acima, suas palavras eram cheias de amargura, mas então chega o desespero, e suas palavras tornam-se mais impetuosas e seus pensamentos menos organizados.

Encontramos êste tipo de expressão em versos como:

Thou canst not speak of that thou dost not feel
Wert thou as young as I, Juliet thy love,
An hour but married, Tybalt murdered,
Doting like me and liye me banished,
Then mightst thou speak, then mightst thou tear thy hair,
And fall upon the ground, as I, do now,
Taking the measure of an unmade grave
(*Romeo and Juliet*, III.iii)

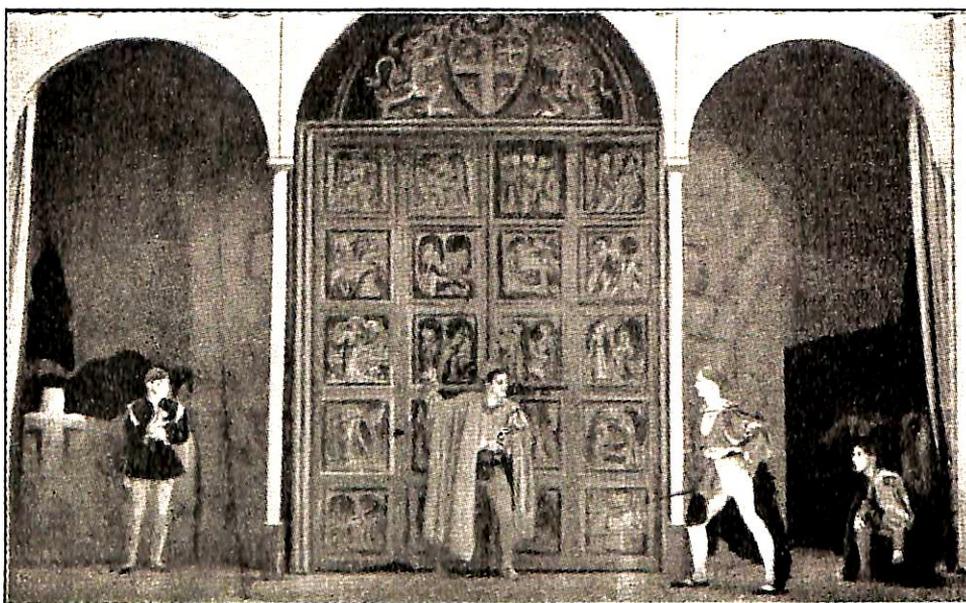
Com a continuação da cena, Romeu tem mais uma vez a esperança de ao menos ver Julieta antes de partir, sabe que Julieta ainda o ama, e com isso êle muda e se controla. Êle sente-se reconfortado, e há uma dose inesperada de calma em suas palavras quando êle diz "How weel my confort is revived by this".

Finalmente, em sua última cena. Romeu está completamente fixado. Há uma nova dignidade em suas palavras; sua dôr é profunda de mais para que seja necessário êle alimentá-la com românticas explosões de desespero. Quase que se pode dizer que é a presença de Julieta que lhe dá fôrças para aceitar sua morte com tanto equilíbrio. Tôda a beleza da cena do balcão é revivida, e todo o poder do seu amor infeliz é sentido em suas últimas palavras:

... O my love! my wife!
Death, that hath suck'd the honey of thy breath
Hath had no power yet upon thy beauty:
Thout art not conquered; beauty's ensing yet
Is crimson in thy lips and cheeks,
And death's pale flag is not advanced there.
Tybalt, liest thou there in thy bloody sheet?
O, what more favour can I do to thee,
Than white that hand that out thy younth in twain
To sunder his that was thine enemy?
Forgive me, cousin! Ah, dear Juliet,
Why art thou yet so fair? Shall I believe
That unsubstantial death is amorous,
And that the lean abhorred monster keeps
The here is the dark to be his paramour?
For fear of that, I still will stay with thee,
And never from this palace of dim night

Depart again; here will I remain
 With worms that are thy chamber-maids; O, here
 Will I set up my everlasting rest,
 And shake the yoke of inauspicious stars
 From this world-weary flesh, Eyes look your last!
 Arms, take your last embrace! and lips, O you
 The doors of breath, seal with a righteous kiss
 A dateless bargain to engrossing death!
 Come, bitter conduct, come, unsavoury guide!
 Thou desperate pilot now at once run on
 The shing rocks thy sea-sick weary bark!
 Here's to my love! O true apothecary!
 Thy drugs are quick. Thus with a kiss I die.
 (*Romeo and Juliet*, V.iii)

Nesta última cena vemos Romeu, o apaixonado, chegando a compreensão completa da grandeza de seu amor; não é mais preciso que êle alimente seu amor para fazê-lo crescer. Está calmo, cômscio de seu destino, e sua paz de espírito no momento da morte é traduzida para nós na beleza calma de suas palavras.



CENA DE "ROMEU E JULIETA". COM APROVEITAMENTO DE ARCOS NA MONTAGEM

EÇA DE QUEIROZ E O TEATRO

— Edmundo Moniz —

NENHUM escritor estrangeiro exerceu, nas letras brasileiras, uma influência tão marcada quanto o romancista português Eça de Queiroz. Esta influência não foi apenas durante a sua época. Ainda hoje perdura. Sempre encontramos alguma coisa do criador de “Os Maias” na maioria dos autores modernos. Até ao teatro nacional o nome de Eça de Queiroz se acha estreitamente ligado.

Em 1884, alguns anos depois da publicação do “Crime do Padre Amaro”, extraiu Augusto Fabregas do “primoroso romance”, conforme a sua própria definição, um drama em 1 prólogo, 4 atos e epílogo. Pretendia, desta forma, levar ao palco a obra do notável romancista que conseguira, em Portugal e no Brasil, um extraordinário sucesso.

A adaptação para o teatro do “Crime do Padre Amaro”, por Augusto Fabregas já vimos referida várias vezes nos estudos bibliográficos de Eça de Queiroz. Mas cremos que é, em geral, desconhecido o que sucedeu com a peça depois de pronta, quando prestes a ser representada.

O próprio Augusto Fabregas, no prefácio do drama, publicado em 1884, revela as vicissitudes pelas quais êle passou. “O Crime do Padre Amaro” não foi logo levado à cena como era o desejo do autor que cuidadosamente o adaptara para o teatro. Não por falta de companhia que estivesse disposta a montá-la. Mas por motivo, vamos dizer, estritamente político. A obra foi impedida de ser representada pelos órgãos de repressão em virtude de seu caráter revolucionário, isto é, pelo que nela havia de demolidor, atacando diretamente as instituições mais veneráveis.

“Uma das emprêsas dramáticas diz êle — pela simples leitura a que assistiu seu representante, declarou ato contínuo realizar a aquisição do manuscrito logo que as mesas censoras do Conservatório Dramático e da polícia houvessem licenciado a sua representação. Sempre me pareceu que seria bem fácil satisfazer a essa condição, e, perfeitamente tranquilo, confiando em êxito feliz, entreguei ao tribunal inquisidor da censura dramática o autógrafo do meu drama. Foi negada, creio que unânimemente, a licença para a exibição dêste drama”.

É claro que não poderia deixar de ser grande a indignação de Augusto Fabregas. O procedimento do Conservatório constituia não só um ataque à liberdade literária como era completamente insensato.

É ainda o próprio Augusto Fabregas quem escreve: “O Conservatório entendeu, na sua sábia jurisdição, que a minha peça ofendia de perto a moralidade pública, que desrespeitava a religião do Estado, que atacava uma classe — o clero — que era um amontoado de teorias perversas, repulsivas, intoleráveis... enfim achou que o meu drama era de tal natureza que não encontrou em seu vasto vocabulário uma palavra adaptada ao despacho que devera escrever, como costume, no alto da primeira página”.

E acrescenta:

“Este drama não pode ser representado no Rio de Janeiro, já o disse. O Conservatório Dramático concluiu da “análise química” a que submeteu o manuscrito que a minha peça contém substâncias nocivas à salubridade pública. Não se lembrou êle, porém, do recurso que se me deparava de exhibir o drama no Tribunal da Imprensa cuja platéia é mais vasta... e não tem entrada por favor nos camarotes reservados... Não há cerimônias nem regulamentos policiaes”.

Mas a vitória da mentalidade reacionária é quase sempre momentânea. O espírito crítico termina por se impôr. Depois da proclamação da República, Augusto Fabregas conseguiu a representação de sua peça. Há uma carta de Eça de Queiros a êle dirigida em 1890, concedendo a permissão que lhe fôra solicitada. Nesta carta, Eça de Queiroz confessa que nunca pensara no “Crime do Padre Amaro”, como sendo suscetível de dramatização. E acrescenta: “O único dos meus livros que sempre se me afigurou próprio a dar um drama patético, de fortes caracteres, de situações morais altamente comoventes é o meu romance “Os Maias”. Ainda neste tempo, apesar de seis anos decorridos da publicação do drama de Augusto Fabregas, Eça de Queiros não o conhecia, como se pode deduzir da seguinte frase que se acha na referida carta: “Estou certo de que com os seus elevados recursos, V. Excia. soube tirar do “Crime do Padre Amaro” uma ação de teatro interessante e viva”.

Como todos nós sabemos, o “Crime do Padre Amaro”, segundo o próprio Eça de Queiroz, foi um livro que êle escreveu duas vezes. A terceira edição do livro é bem diferente das duas que a antecederam. Eça de Queiroz ampliou o romance, modificando a ação e introduzindo tipos novos.

O Padre Amaro, em vez de matar o filho recém-nascido, entregou-o a tecedeira de anjos a fim de consumir a ação hedionda. Aliás, Fialho de Almeida achou de mau gosto a supressão da cena trágica do infanticídio que êle julgava “tão nervosa e verdadeira”.

Foi a edição primitiva do “Crime do Padre Amaro” que serviu de base para a adaptação teatral. Augusto Fabregas conservou o infanticídio. Não sabemos se conhecia a edição posterior. Na verdade, tanto quanto pôde, procurou seriamente conservar-se fiel ao romance.

“Nos trabalhos deste gênero — diz êle — a principal vantagem é assemelhar-se o mais possível ao livro de onde se originam e este predicado eu poderia dar tanto quando podia ao drama que extraí do “Crime do Padre Amaro”. Salvo um outro impossível de ser aproveitado para a cena, o assunto do romance, com tôdas as belezas que o recomendam, foi transportado para o drama. Talvez notem os críticos que o final de meu arranjo não é o mesmo do livro de Eça de Queiroz, porém, isso justifica-se pelas conveniências teatraes que reclamam efeitos no fim de cada ato e um desfêcho completo ao terminar a ação. Como obra de teatro nota-se no meu drama um quase abuso dos monólogos na parte do protagonista, porém, isso era inevitável e, longe de estragar a peça, contribui para algumas de suas melhores belezas, porque é por êsses monólogos que se revela a luta de sentimentos do padre — a impossibilidade de vencer a natureza e a impossibilidade de atender às suas exigências. — É por êsses monólogos que se desenha o caráter do protagonista e se justifica a parte importante que êle toma em tôdas as situações de ação e de palavra... Sacrificar o monólogo seria eliminar o entrecho”.

Com efeito, a adaptação de Augusto Fabregas tem o seu mérito, e constitui uma contribuição preciosa para o teatro nacional. Mostrou habilidade e especial recurso para a transposição do romance para o drama. Nêles só vemos um defeito, aliás um defeito grave. No fim da peça, o Padre Amaro é assassinado por João Eduardo, noivo de Amélia, a tiros de revólver e jogado no rio. Augusto Fabregas procurou, romanticamente, um desfêcho moral para a obra de Eça de Queiroz e não quis condescender com a impunidade do padre. Augusto Fabregas não podia conceber, como Eça de Queiroz concebia, que, após o crime, o Padre Amaro fôsse um vencedor na vida, sobretudo na carreira eclesiástica.



EÇA DE QUEIROZ

O TEATRO DE CASTRO ALVES

Jamil Almansur Haddad

O TEATRO romântico é o drama e este deriva em boa parte da prática do teatro de Hugo e da teoria de seu "Prólogo de Cromwell", documento que, no testemunho de Théophile Gauthier, correspondia, na veneração despertada, ao que era a Bíblia para os protestantes e o Alcorão para os muçulmanos: o Livro por excelência. Proclamação contraditória na sua tonitroância, lastreada numa erudição das mais brilhantes e das mais contestáveis, estilizando, em todos os seus princípios, menos provavelmente num único, o que já era lugar comum no pensamento romântico tradicional, as suas idéias principais estão nos subterrâneos de "Gonzaga".

Castro Alves herdou de Hugo e outros a idéia da superioridade incontestável do teatro, em relação a outras formas de arte, a poesia inclusive. Tanto que nêle o amor ao teatro correspondia a uma das manifestações mais sensíveis de seu incurável bovarismo. Um dos sintomas mais evidentes desse complexo psicológico, Jules de Gaultier via no que poderíamos chamar o complexo de "violino de Ingres", a sobrevalorização pelo indivíduo de um tipo de atividade que de resto lhe é acessória. É o caso de Hugo mais orgulhoso de sua obra de filosofia que da sua obra poética; o de Lamartine e Chateaubriand que se sentiam mais estadistas que literatos, o de Goethe, mais naturalista que poeta, Petrarca mais humanista do que lírico e por fim Castro Alves mais dramaturgo do que poeta.

Castro Alves louva o teatro com um fervor que nunca se o viu dirigir à poesia. Para êle o teatro é um altar. O teatro é que leva para o país do sonho, a terra da alegria, o teatro era-lhe

*...o vedado paraíso
onde os lírios mimosos do sorriso
eu abro em todo o seio que chorou...*

E exalta entusiasmado não só a Eugénia Câmara, como a vários outros grandes artistas do tempo, todos êles "gênios", em dias evidentemente em que não se atribuía ao vocábulo acepção tão superlativa como a que se lhe dá hoje.

A coisa mais importante de sua vida não foi nem "Os Escravos", nem "A Cachoeira de Paulo Afonso", mas sim "Gonzaga". A nenhum dos seus livros dava a importância que atribuía ao drama em questão. Em junho de 67, da Bahia, escreve a Regueira Costa: "Logo que cheguei fui eleito sócio honorário do Conservatório Dramático... Luz.

No dia seguinte tive um crítico contra — trevas... Fiz a leitura — bonanças. Nunca o Conservatório teve tanta gente. Fui felicíssimo. A comissão incumbida do juízo fêz-me um Elogio crítico ultra-lisongeiro...

Vai entrar em discussão; o meu adversário meteu a viola no saco, receio de que êle cale-se... Tenho certeza de que dava-lhe uma boa poda.

Fêz-me soberbo elogio o Debate sôbre o drama. É do Cirilo Eloi.

O meu Gonzaga deve ir breve.

Agora é que formou-se a companhia. Creio que terei um grande triunfo. Conto com a mais ilustrada rapaziada da Bahia que hoje são todos meus amigos”.

Numa outra carta ao mesmo amigo, volta a expressar-se o seu encantamento diante do “Gonzaga”. “Dizes-me que Teófilo Braga falou a meu respeito... é ainda um iludido... Hei de desconcertá-lo em breve, pois, em menos de dois meses lerá o meu poema e a minha Revolução de Minas, que lhe fará revolução do juízo que talvez formou a meu respeito.”

Levado o drama à cena, rejubila-se. “Como sabes foi o meu drama à cena. Fui muito feliz. No dia sete de setembro tive um triunfo como não consta que alguém obtivesse na Bahia. Em suma, vitoriado quanto era possível e coroado, fui além disso levado a nossa casa em triunfo... O “Diário” publica alguma coisa a êste respeito, nêle verás um lindo juízo crítico do Conservatório, redigido pelo Frederico de Araújo, assim como do nosso amigo, o modesto e talentoso Maciel.”

Em São Paulo preocupa-se de novo com a representação. Trata de convocar artistas do Rio de Janeiro para o trabalho (Pimentel, Moclar, Augusto de Sousa...) A êste último afirma, longe de modesto: “Sabe que o meu trabalho precisa de uma platéia ilustrada. Precisa talvez mesmo de uma platéia acadêmica. Quer ver o seu drama representado também no Rio, no Eldorado e escreve propondo: “Peço-te que procures o Vasques e o excites a aceitar o negócio proposto, que espero que lhe será muito vantajoso.”

Invoca o velho Beaumarchais: “O teatro é uma tribuna”, o que aliás não é apenas figura de retórica, pois para o teatro, desde o crepúsculo do século XVIII, havia sido transposta a Revolução. O Romantismo, exatamente por força de suas raízes no terceiro estado, amou o povo, a língua do povo, as tradições do povo, tôdas as suas realidades, e o teatro mais do que o livro representava o ideal de um contato vital e permanente com as massas, num tempo em que acreditava fôsem elas e não as elites fundamento de tôda glória. Era um tempo em que o “best-seller” não desonrava, como o testemunha a primeira tiragem de 3.300 exemplares de “Notre Dame de Paris”, repartidos em sete edições sucessivas...

Compreende-se, pois, a glorificação do teatro: “Abençoareis o teatro e crereis que êle é um altar.” Hugo já havia ensinado a superioridade do drama. “Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopéia soleniza a história, o drama pinta a vida.” E, portanto, tôda a poesia viria da Bíblia, de Homero e de Shakespeare. E num êxtase: “O drama é a poesia completa.”

Quando o nosso poeta apareceu para o teatro, a famosa questão das três unidades já estava mesmo no Brasil retardatário, superada. Neste passo, a lição do prefácio de Cromwell seria anódina. Todavia, encerra o prefácio um princípio que não está longe de ser a sua única novidade: a introdução do grotesco que aparece em Hugo iluminado de apoteose: “Como meio de contraste, o grotesco é a fonte mais rica que a natureza pode abrir à arte.” E justifica-se: “É preciso repousar de tudo, mesmo do belo. Parece-me que o grotesco seja um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, donde se sobe para o belo, com uma percepção mais fresca e mais excitada.”

E o dramaturgo sentia-se então no dever de introduzir em cena um exército de títeres, gnomos, corcundas e bruxas. E no teatro da sociedade branca do Brasil, estaria realizado o princípio hugoano com a simples introdução do negro. O grotesco em Castro Alves não está, todavia, apenas nesta presença cromática e soturna. Ele traça, com tintas de realismo áspero, a figura da personagem que detesta por ser a encarnação da violência agressiva da Metrópole, abafando os primeiros vagidos da liberdade nascente. É a figura do Governador, a cuja personalidade sinistra aplica vários epítetos, tirados do reino zoológico: gato, rato, réptil, gavião... Trata-se diz êle, de "coisa boquiaberta, negra, horrível, que boceja a seus pés". E isto sem contar a história mais triste e que era uma nódoa em meio ao lirismo deliquesciente do tempo, da mulher que "amou alguma coisa que está entre o cão e o cavalo, amou um homem de pele preta".

O teatro romântico associava o grotesco ao sublime, o cômico ao solene e pretendia reproduzir a vida: Estamos como se vê em pleno caminho para o Realismo. E Castro Alves louva Furtado Coelho, por ter sido o "introdutor da escola realista no Brasil" e numa tarefa em que "tinha de arcar contra tôdas as exagerações da escola antiga." E o realismo acabaria por triunfar "sobre as ruínas dêsse maquinismo esdrúxulo que se chama drama romântico."

E quais teriam sido as "exagerações" do Romantismo no teatro? É o próprio Castro Alves que as sugere em algumas passagens de crítica: o convencional, o inverossímil, o melodramático (presente, como exemplifica em peças como de Kotzebue, larmoyants, como diz o poeta) a ausência de idéias sacrificando o efeito cênico e (não se pasme!) o exagêro declamatório...

Castro Alves é a um tempo o Romantismo e o Anti-Romantismo e portanto não é de estranhar que o seu teatro, saído do caos romântico, procure apartar-se do Romantismo que o gerou e aponte para o futuro.

"Gonzaga", por falta de fundamentação mais forte na verdade histórica, não realizaria o princípio da verossimilhança, se fôssemos comparar o drama com a história verdadeira. Contudo, o trecho possuía a sua verossimilhança intrínseca, imanente, posta de lado a preocupação de aferir o drama do palco pelo drama da vida. Todavia, não incorre, senão em grau mínimo nos sestros do romantismo teatral que incrimina. Não tem muito de melodramático, não se pode acusá-lo de vasio de idéias, "sacrificando tudo ao efeito cênico". Pelo contrário, faz teatro funcional, teatro de tese. E se possui momentos de declamação, em outros ao revés, espouca a naturalidade corrente e simples, o que dá a "Gonzaga" ponderável sentido de humanidade. Vêde como a personagem principal se exprime: "Sr. Carcereiro, os juizes ainda não vieram, conduza-me à prisão... Luís... tu tens razão... Visconde de Barbacena, podes entrar... Estou peiado... há entre mim e ti o nome de uma mulher..." Vemos que temos aqui a perspectiva de um inovador. Êle contribui para desespartilhar a linguagem do teatro brasileiro, dissolvendo-lhe, em certa medida, a rigidez carrancuda, sobrevivência do austero teatro clássico. Castro Alves começa a compreender que a vida não é só de casaca; pode ser também em mangas de camisa...

As observações do poeta sôbre o teatro romântico são exatas. Em parte, afinam perfeitamente com as impressões de quantos estudiosos houve do assunto. Observa Latreille: "A lei da verossimilhança não é a que preside a concepção do drama romântico. Sem falar dos "Burgraves" onde o maravilhoso desempenha papel maior do que o humano, pode-se dizer de maneira geral que nesse teatro nunca os acontecimentos são o resultado de uma necessidade interior, as peripécias prendem-se antes de mais nada à fantasia do

poeta que as distribui como melhor lhe parece e não regula o seu número a não ser pela extensão dos atos ou pelo prazer de atordoar o espectador.”

“Gonzaga” é o drama histórico e o século XIX adorou em Walter Scott, o romance histórico e Hugo, à sua maneira via, na história um grande e maravilhoso filão para o teatro. Dubois poderia dar os fundamentos desse drama, quando asseverava que “a poesia não é a mentira, é a ressurreição da verdade”. Hugo, por sua vez, dogmatizava: O poeta “deve interrogar as crônicas, empenhar-se em reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo dos costumes e dos caracteres”. Todavia, encontrava meio de conceder salvo-conduto à fantasia, ao proclamar (a linguagem é sempre de proclamação) que as épocas obscuras, as que ficam mergulhadas no passado, são mais favoráveis à lenda...

Para Castro Alves, a Inconfidência não estava ainda imersa nas clássicas brumas do passado. A bruma era de ignorância, de resto não só dele, como dos próprios historiadores do tempo, em torno do verdadeiro alcance da Conjuração Mineira.

Embora exagerada, a convicção que ele tinha do valor de seu teatro, de leitura talvez desagradável para o leitor moderno, esse valor não pode ser contestado frontalmente. Os que acharem ruim o teatro de Castro Alves não acharão muito melhor o de Hugo, a aferir o francês pelos mesmos padrões de gosto e preconceitos técnicos que aplicam ao brasileiro. Dramas como “Lucrecia Borgia” participam, e muito, da mistificação. Composição raquítica de idéias, anêmica de sentimentos, avitaminada de concepções. E com todo esse conteúdo baldio e frágil, que solenidade de estilo! que “féerie” de imagens! que esplendor de antíteses! E como é movimentado o “Gonzaga” diante do tédio que é o largo monólogo de um ato do Imperador Carlos V, discursando junto ao túmulo de Carlos Magno! E o verniz na retórica hugoana servia inclusive para dourar a pílula do chato e do grosseiro, como vemos em “Ruy Blas”, à aparição súbita da personagem tonitrando:

“Ruy Blas, fermez la porte. Ouvrez cette fenêtre!”

Inútil querer aferir o “Gonzaga” por qualquer padrão técnico pre-elaborado. O drama romântico é o caos, o torvelinho, a confluência de todos os gêneros literários, admitindo não só a antinomia do grotesco e do sublime, como ainda a participação concomitante e disparatada do cômico ao lado do trágico, do verso ao lado da prosa, não realizando, com a disparidade dos elementos de que se nutre, a síntese orgânica necessária para que possa ficar de pé a criação artística. Em termos de química, temos que os diversos elementos desse drama não se combinam. Misturam-se.

Não são, todavia, frontalmente refutáveis nem a convicção de Castro Alves, nem o louvor de José de Alencar ou de Machado de Assis ao drama do poeta. Realmente, Gonzaga, é produção marcante na história do teatro brasileiro. Literariamente, não são raros os momentos de antologia:

“...Um dia (já lá vão séculos) era ao cair da tarde. Nas ruas soberbas de Jerusalém, a turba desenfreada ulula, tinem os arneses dos soldados de César, estridulam as gargalhadas da plebe louca; e uma voz dizia nas praças: “Passai, fariseus envoltos em vossas ricas togas; passai, soldados escravos de Roma; passai grandes da terra — tendes por toro o Calvário, por vinho o sangue de Deus”. Mas uma outra voz levantava-se do deserto e clamava: “Chorai, lírios do vale do Cedron, chorai, pálidas filhas de Sião... chorai, desgraçados, chorai, cativos, — o moço de Nazaré, o louro mancebo que nos enxugava os prantos da ignomínia, que prometia quebrar os ferros de todos os escravos já não existe. O amigo da desgraça morreu...” Mas quando o último hálito do Deus vivo rasgou a cortina do templo, quando na luz de

seus olhos eclipsou-se o sol do universo, então o anjo da igualdade, agitando as asas, ensopadas em sangue, sacudiu o verbo da liberdade aos quatro ventos do céu.”

Castro Alves herdou dos debates da Europa a preocupação da finalidade moral da arte, de resto demasiado teórica, pois os “moralistas” no mais das vezes exorbitavam numa ostentação desvairada de paixões e vícios. No que tange à poesia, o crítico Castro Alves doutrinava: “Moralizar com a lira é o fim mais sublime e augusto da poesia.” E para realizar todos os seus fins, a poesia possui vantagens sobre a prosa pois “o povo que não podia abraçar com a inteligência as verdades cristãs, aprendia-as com o coração nos cânticos peregrinos do peregrino Francisco de Assis, que vagando como Homero, espalhava os seus hinos pela Itália.” E quanto ao teatro, a função era análoga: “Caminhai, moços, ide ao teatro... Mergulhai nesse oceano de nobrezas e crimes, descei como o mergulhador indiano àquele turbilhão de paixões... Lá no fundo está a pérola. Esta pérola é uma idéia moral, idéia religiosa... E quando a alma vier à tona, de todos êsses turbilhões trazeis um talismã... que vos dê melhores sentimentos, que vos ensine o perdão à mulher desgraçada, a proteção à criança indefesa; que vos instrua no ódio à hipocrisia que se chama honra, à infâmia que se alcunha de nobreza...”

Esta preocupação moral constituía lugar comum na crítica teatral brasileira do tempo. Afirma Quintino Bocaiuva: “Hoje, o povo e os literatos simultâneamente hão compreendido que o teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; que seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público.” E Machado de Assis: “O teatro é para o povo o que o côro era para o antigo teatro grego: uma iniciativa de moral e civilização.”

Com êstes sentimentos morais de que lastrejava a sua crítica, podia Castro Alves coerentemente concluir: “Quando a imaginação vem correr descabelada e lúbrica, pelo palco, no revoltear da embriaguês ultra-romântica, ou, como as Menades antigas, sacudir das tranças as víboras dos maus princípios às multidões impressionadas, o teatro é uma mancha na face do século, um espetáculo pernicioso como um alcauce, alguma coisa perigosa ou estúpida, peca ou envenenada.”

Se Castro Alves bem pensou, melhor realizou o seu desígnio ético. “Gonzaga”, sendo uma proclamação de liberdade, é por outro lado pletórico das lições morais preconizadas. É a epopéia da moral burguesa com o sonho de vê-la transposta para a sociedade dos escravos: “Deve ser um dia sublime aquêle em que as crianças souberem o nome de seus pais, porque suas mães serão espôsas e não meretrizes... e em que as virgens murmurarem sem pêjo o nome de seus amantes, porque não serão mais poluídas pelo beijo dos senhores devassos...”

Nem sempre no artista coincidem doutrina e prática, a poesia e a poética, o querer e o fazer escolásticos. Mas no teatro de Castro Alves, a coerência é plena.

SINCERIDADE OU INSINCERIDADE

— Charles Dullin —

ENTÃO, meu caro menino, tens “a vocação”, esta famosa vocação que como viste não me falou jamais diretamente, mas me conduziu por caminhos indiretos para uma carreira que seria aquela que eu escolheria amanhã com pleno agrado se se pudesse recomeçar a vida. Teus pais estão inquietos. O Teatro não é uma carreira muito estável, a seus olhos; é uma aventura; eles temem o meio no qual tu vais viver. Se tens uma irmã e ela também manifesta o mesmo desejo, eles ficarão alarmados. Como uma jovem pode permanecer honesta “subindo ao palco”? Com efeito, se bem que nossa profissão seja oficializada, sindicalizada, organizada, continua a pairar sobre ela um certo número de preconceitos burgueses. Eu direi, eu que me entreguei cêdo, como viste, aos perigos desta vida de aventuras, que encontrei no teatro tanta probidade moral, honestidade e muitas vêzes mais generosidade verdadeiramente que nas outras profissões.

O verdadeiro perigo não está lá. Ele está no mau uso que tu possas fazer dos teus dons, na má escolha dos teus modelos e dos teus ambientes, ele está na falta de sinceridade em face de ti mesmo, na ausência de “uma vida interior”. O primeiro exame que te proponho é o de te perguntares se “essa vocação” é séria, se tu não estás seduzido simplesmente pelas ilustrações das revistas de teatro e de cinema, pela publicação feita em tórno de “vedettes”, por todo o lado exterior do teatro... Em uma palavra, desejas ser um artista ou um “histrião”? A escolha se impõe desde o começo. Se duvidas, não continues a ler, eu não ensinar-te-ia nada. É que um “histrião”, mesmo genial, é, apesar de tudo, um pouco desprezível. O cabotinismo atrás do ridículo que ele suscita, e do qual se ri, provoca um ressecamento do coração e um abandono da alma, que ao fim rebaixam um homem.

A insinceridade, eis o veneno. Ao lado há o antídoto. É logo, enquanto tenhas a pintura fresca e a consciência limpa, te impores uma formação artística sólida, provocar a meditação em lugar de a deixar fugir em falatórios insípidos de bastidores; é procurar moldar teu caráter; é adquirir o orgulho do trabalho bem feito; de não te creres um gênio antes de ter talento; aprender a observar, a olhar, a ver e a escutar; viver bem perto dos homens sem te deixares influenciar pelos julgamentos superficiais; de não escutar os maus conselhos dos camaradas maldosos ou simplesmente desinteressados. Digas a ti mesmo sobretudo que não fazemos sacrifícios servindo os verdadeiros poetas os grandes gênios dramáticos; é deles que recebemos tôda honra quando eles nos admitem em sua companhia.

Quanto à vida material, que hoje em dia reclama para ela só, o melhor de nossa atividade, eu não direi “Deus proverá”, mas direi: se estás bem com teu Deus, se és sincero contigo mesmo, tu não naufragarás porque terás 10 vêzes, 100 vêzes mais forças que teus inimigos, que não tendo a maior parte

do tempo nenhuma fé, não terão jamais esta sinceridade moral que dá firmeza a uma linha de conduta.

Dir-te-ão: "Paradoxos, sofismas, tudo isto!; um ator tem necessidade de successo, êle deve agradar "a todo preço"; êle não é responsável pelas peças que o fazem representar; êle precisa de dinheiro para assegurar um certo nível de vida; é preciso que êle saiba fazer publicidade; êle deve sempre "parecer"... Um pintor ou um escultor, um escritor, podem arranjar sua vida diferentemente; êles terão a posteridade para reparar as injustiças do público, tu, tu és o homem do presente, tu marchas com a moda, com o snobismo, com o que passa depressa e uma vez morto é esquecido".

Mas não é precisamente porque nossa vida é curta que nos devemos esforçar em empregá-la bem? Quem te diz que o pintor, o escultor ou aquele escritor que trabalharam desconhecidos ou ignorados, muitas vêzes na miséria, não tinham tantos desejos, vontades, quanto tú, que êles não tenham sofrido cruelmente com suas privações... Se êles perseveraram, é porque êles tinham uma alma, uma fé, um Deus.

Quando se começa a fazer concessões ao público, incentivando seus baixos instintos, está-se perdido para a arte dramática. Quanto mais cederes, mais tua resistência enfraquece, mais serás atirado para o que é baixo e vulgar.

O problema do público permanece até o momento de uma complexidade que te transtorna, como nos transtornou até agora. Não há um público, mas uma assembléia informe de espectadores que não têm nem os mesmos gostos, nem as mesmas aspirações; acontece que de repente essa massa inerte se galvanisa sob o golpe d'uma emoção comum; neste momento o milagre acontece; fica o agente dêste milagre; é teu papel, mas não procures regras demais, perderás teu tempo. Teu verdadeiro dever, é procurar elevar o público e para isto apoia-te sôbre obras que tenham bastante fôrça e beleza para alcançar êste fim. Se em lugar disto sonhas simplesmente em te mancomunares com um libretista astucioso para degradar um pouco mais êsse público, se emprestas tua alma, teu coração, teu talento a êste jôgo, és tu que te degradas... simplesmente. Porque então começa a insinceridade contra ti mesmo, as desculpas que te darás serão hipócritas; terás talvez a glória que procura dinheiro, não terás jamais a glória que ambiciona um orgulho bem colocado.

Sejas duro contigo mesmo desde o comêço. Não há desculpas, não há perdão, não há absolvição para os falsos artistas...

Somos aquilo que somos; aquilo que fazemos com vontade, com tenacidade.

— (Tradução de *Helena Furtado*) —

ÉSQUILO E SHAKESPEARE — DOIS POLOS DA TRAGÉDIA

Gastão Nogueira

A estilística de Victor Hugo e a amplitude cósmica de suas comparações, projetando-se do verso ao reverso à procura da síntese crítica, se nos afigura como tivesse seccionado esse mundo que é a Tragédia, juxtapondo-lhe com exatidão sideral seus dois polos gigantes: — Ésquilo e William Shakespeare.

Abēberamo-nos nessa fonte para desenvolver este estudo simultâneo do pai da tragédia grega pròpriamente dita e pelo bardo de Stratford sôbre o Avon, onde podemos estabelecer as antíteses e analogias existentes entre os dois gênios cíclicos.

Nesta síntese, procuraremos identificar os dois expoentes da literatura dramática, na luta contra as adversidades do meio. Ambos enfrentaram lutas titânicas, pagando um tributo acêrbo sua genialidade. O primeiro contra a barbárie pagã, no V século antes de Cristo, e o segundo contra a treva bárbara da Idade Média. Ambos estiveram sujeitos à rigidês absoluta dos princípios vigentes. Mas Ésquilo desafia Júpiter, criando um gigante — Prometeu — que se rebela contra a tirania e lança os primeiros albores do direito.

“Ésquilo excede a tôdas as proporções conhecidas. É rude, abrupto, excessivo, incapaz de declives moderados, quase feroz, com uma graça própria que se assemelha às flores dos lugares inacessíveis, sente-se melhor com as ninfas do que com as euménidas do partido de Titã, e, dentre as deidades, escolhe as mais sombrias, ao mesmo tempo que sorri sinistramente para as Górgones, filhas da Terra como Othryx

e Briaréia, ansioso para recommençar o ataque contra o adventício Júpiter. Ésquilo é o mistério antigo transformado em homem; algo assim como um profeta pagão. Sua obra, se a conhecessemos integralmente, seria assim uma espécie de bíblia grega. Poeta vulcânico, possuindo um Orestes mais fatal que Ulisses e uma Tebas maior que Troia, rijo como a pedra, tumultuoso como a espuma, cheio de escarpas, de torrentes e de precipícios que, por momentos, parece que se transforma em montanha. Posterior a Homero, faz pensar, apesar de tudo, num antecessor de Homero”.

Se este marca na civilização o fim da Ásia e o comêço da Europa (como, mais tarde, Shakespeare vem marcar o fim da Idade Média), não se poderá negar que Ésquilo, — o grande helênico — permeabilizou à Grécia resquílios orientais tão pronunciados, como Homero — o grande pelasgo; este, através das epopéias assemelhadas às indianas e aquele, denunciando em seu gênio, o mistério profundo do Oriente.

Conhecemos de Ésquilo apenas fragmentos de sua obra, ou seja, o suficiente para admirá-lo como um polo da Tragédia. Assoma-nos a pergunta angustiosa: — a que zenite se projetaria a concepção de suas noventa obras, se nos restam somente sete? Que proporções tem Ésquilo?

“Ésquilo está coberto até os ombros pela cinza dos séculos, só a cabeça emerge dessa fuga no tempo, porém, esse colosso das solidões é ainda tão alto como os deuses que o redeiam, erigidos sôbre seus pedestais. Sepulto e eterno, com o semblante surgindo do

sepulcro, Ésquilo contempla as gerações”.

Um elo de luz identifica os dois colossais polos da tragédia, quando examinamos o caráter ubíquo e antitético de seu gênio. Ambos dispõem do infinito, zombando do tempo e abstraíndo o espaço, na concepção de imagens incomensuráveis; ora estão nas mais inatingíveis alturas e, imediatamente, já se acham nos abismos insondáveis. Esses saltos são de tal forma consideráveis que fogem ao senso comum de compreensão, exigindo séculos para que fôsse avaliada a grandiosidade desses gênios. Daí a crítica acerba que sofreram pelos contemporâneos, que não tiveram o suficiente tempo para os compreender. “Situando-se do ponto de vista da arte absoluta, o próprio da epopéia é a grandeza e o próprio do drama é a imensidade. Sendo o drama o maior recipiente de arte, nele vemos os dois gigantes à vontade para expressarem ao mundo o infinito artístico de suas inteligências gêmeas. O primeiro domina a natureza, usando suas maiores expressões como personagens. E quais são essas figuras?

“Os vulcões. Uma de suas tragédias desconhecidas se chama “Etna”; também utiliza as montanhas, o Cáucaso, em “Prometeu”; e o Amor, o Oceano, em seu Dragão, e as ondas, as oceânidas; mais tarde, o vasto Oriente — “Os persas”; em seguida, as trevas sem fundo, as “Euménidas”. Ésquilo realiza a prova do homem por meio de gigantes. Com Shakespeare, o drama se aproxima da humanidade, sem deixar de ser colossal!”

Shakespeare cria anões que se agigantam negativamente ou personagens que se projetam pela força positiva do pensamento. Gigantes que sobrepairam no ideal, ou que submergem no mais longínquo lodo, essas personagens são projeções de seu espírito profundo de psicologista, analisando as paixões, os sentimentos e instintos da natureza humana.

Poderemos avaliar, em extensão e profundidade, o conteúdo da obra de

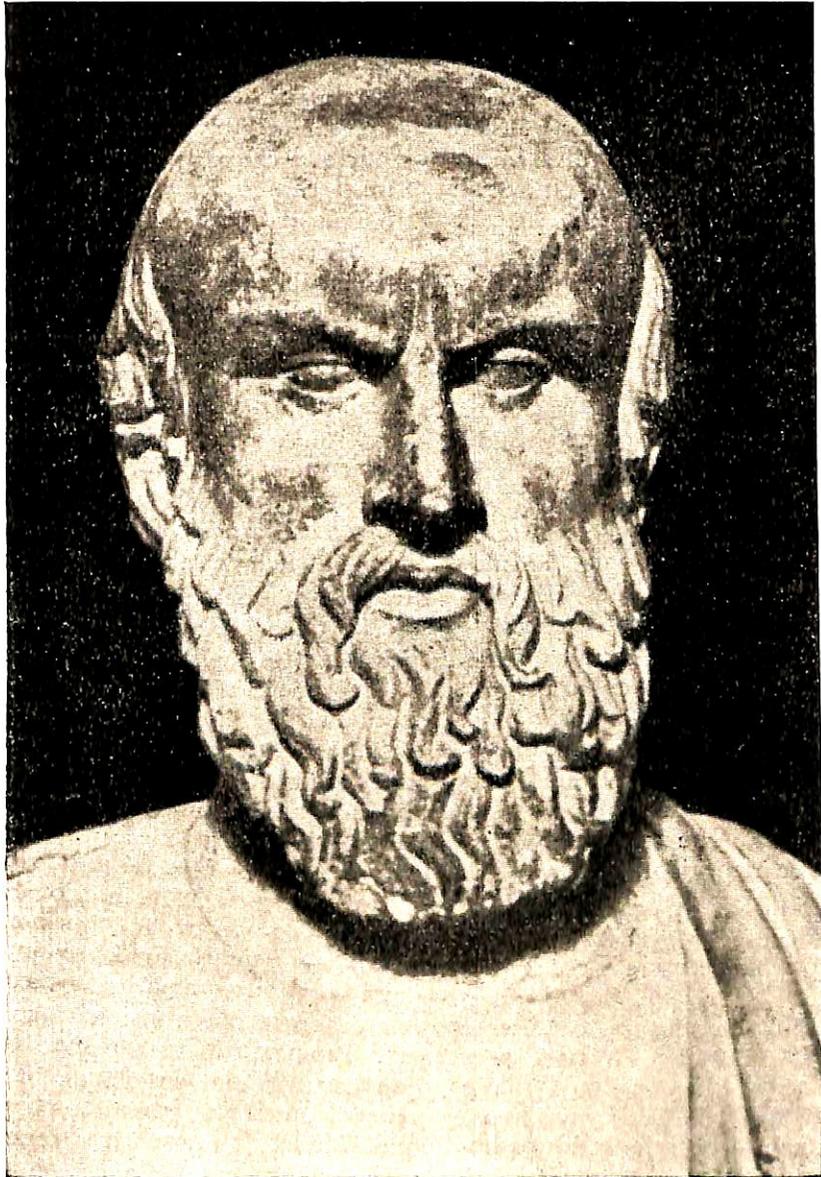
Ésquilo? Essa angústia de saber-se que sua obra foi deliberadamente incendiada, junto às milhares e milhares que enriqueciam a biblioteca de Alexandria, entre outras tantas bibliotecas com a mesma sorte, erica-nos uma repugnância instintiva, moral e intransigente, ao fanatismo.

Não foi a estupidez religiosa que celebrou Omar, no conceito do homem civilizado superiormente; passaria êle despercebido, ao nosso intêrresse, apesar do seu espírito incendiário ter devastada a metade da África e Ásia, para implantar cêrca de quatro mil mesquitas, no século VII. O que o celebra, à maneira negativa, é a destruição de bibliotecas, atrazando em milhares de anos a marcha da ciência, nas suas pesquisas certas e incertas, e roubando-nos obras de arte que não estão condicionadas à certeza, por serem obras de arte, portanto, indiscutíveis.

Nossa angústia se assoberba, quando lemos os assim chamados princípios pelos quais os generais de Omar destruíram as maravilhas do mundo. Eram êstes: — se êsses livros contêm mentiras, que sejam consumidos pelo fogo! Se contém verdades, como estas estão escritas no Alcorão, da mesma forma — ao fogo!

Certos acidentes históricos nos fazem lembrar uma relação sobrenatural, ligando, etereamente, as almas dos gênios. É como se suas energias vitais, projetadas aos infinitos, fôssem abaladas por um cataclisma cósmico. Assim se nos apresenta a morte de Shakespeare e de Cervantes no mesmo dia 23 de abril de 1616. Mas, os golpes da adversidade que vêm ferindo os homens, desde sua origem, através das catástrofes físicas e através das catástrofes sob forma humana, estão sendo contidos e vencidos pela força da inteligência. O homem, à mercê de tanto sofrimento, vem reagindo contra o meio e ainda dominará regiamente os ímpetos telúricos e os da insânia incontrolada.

Comparemos a sorte da obra de Ésquilo e a catástrofe de Londres, no



ÉSQUILO

século XVII. Que interpretação poderemos tirar?

O incêndio de Londres nada mais foi do que outro golpe do Desconhecido contra as obras de Shakespeare. A inteligência, porém, já estava mais preparada, pois já havia concebido antídoto maravilhoso; já havia criado a imprensa. Assim, apesar do fogo ter devorado tudo que havia na cidade, 48 exemplares, que se encontravam fora de seu perímetro, salvaram a maior obra da dramaturgia universal.

Nova angústia se nos apodera, quando nos lembramos de que Ésquilo, devido ao seu gênio, teve de pagar êsse tributo no exílio, porque as forças dissolventes da negação não o deixariam impunemente. Heróis, em Marathon, patriota inflamado em "Os persas", recomendada sua obra pelos magistrados para a continuidade do espírito helênico, sabe-se, além disso, por Aristóteles, que foi o primeiro que se atreveu a fazer dois personagens falar, ao mesmo tempo, à maneira de diálogo; por Platão, que os escravos assistiam às representações de seu teatro; por Horácio, que foi êle quem inventou as máscaras e os coturnos; por Polux, que as mulheres em estado de gestação, abortavam ao entrar as Fúrias em cena; por Filóstrato, que abreviou as monodias; por Suidas, que seu teatro ruiu, sob o pêso da multidão.

Reencetando o paralelismo dêste estudo, sendo os dois gênios xipófagos, o que falta a Shakespeare para ser Ésquilo II?

"Substitui, no drama, o Oriente pelo Ocidente; deixai a Grécia e ponde a Inglaterra; desprezai a Índia e voltai à Alemanha, essa outra imensa mãe — Al men — ou seja, todos os homens, deixai Péricles e contemplai Isabel; afastai o Partenon e seguí a Torre de Londres; deixai a "plebs" e ponde o "mob"; esquecei a fatalidade e chamaí a melancolia; deixai as Gorgonas e ponde as bruxas; alijai a águia e trazei a nuvem; desprezai o Sol e o ponde, através da bruma estremecida pelo

vento, o lívido fulgor da Lua, — e estareis em presença de Shakespeare."

—

Atribuído de espírito grosseiro e bárbaro, criticado pelas mais altas expressões contemporâneas e posteriores, censurado por: agudeza, jogos de palavras, inverossimilhança, extravagância, ênfase, abuso de contrastes e de metáfora, sutileza, prazer pelo horrível, ultrapassar o propósito, ter demasiado espírito e carecer de espírito, William Shakespeare é, inabalavelmente, o outro Polo da Tragédia.

"Leva em si mesmo a Tragédia, a Comédia, a magia, o hino, a farça, o infinito riso divino, o terror e o horror, para sintetizar tudo em uma só palavra: — leva o drama. Tôdas as possibilidades estão nele".

Ésquilo cria gigantes positivos: Prometeu e Orestes; Shakespeare cria gigantes negativos: Hamlet e Macbeth. Prometeu é a ação, Hamlet é a hesitação. Naquele o obstáculo é exterior, neste é interior. Em Prometeu a vontade está prêsa aos quatro membros, pelos cavalos de bronze que a impede de mover-se; além disso, junto dela montam guarda duas sentinelas: a Fôrça e o Poder. Em Hamlet a vontade ainda está mais submissa; está agrilhoada pela meditação prévia, cadeia sem fim dos indecisos. "Salvai-vos de vós mesmos! Que nó górdio é nossa reflexão! A escravidão interior é a verdadeira escravidão! Franqueia-me êste muro: — pensar! Fugí, se puderdes dessa prisão: — amar! A verdadeira cela é aquela que aprisiona a consciência. Prometeu para ser livre só tem que destruir uma argola de bronze e vencer um Deus, porém, será preciso que Hamlet se destrua a si mesmo, se vença a si mesmo. Prometeu pode erguer-se, embora sob pena de levantar consigo uma montanha; para que Hamlet se erga será preciso que levante no ar seu pensamento. Se Prometeu arranca o abutre de suas costas, tudo está dito; será necessário, porém, que Hamlet arranque Hamlet de si. Pro-

meteu e Hamlet são duas entranhas a descoberto: de uma emana sangue, de outra, dúvida.”

Se a cada protótipo corresponde ao Adão que o originou, transmitindo-lhes suas particularidades genéticas, o gênio veio caracterizar o traço psicológico fundamental da matriz geradora dos idealistas, dos covardes, dos heróis, dos traidores, dos assassinos.

“O homem de Homero, Aquiles, é um Adão, e dêle nasce a espécie dos matadores; o homem de Ésquilo, Prometeu, é um Adão, e dêle nasce a espécie dos lutadores; o homem de Shakespeare, Hamlet, é um Adão, e dêle nasce a espécie dos idealistas. Uma surpreendente exceção é Dante. O homem de Dante é Dante. Criou-se por si mesmo, numa segunda vez, em seu poema; êle é o próprio protótipo e seu Adão, ao mesmo tempo. Para a ação de seu poema não saiu à procura de nada. Tomou apenas Vergilio para comparsa.”

Há qualquer identidade sobrenatural que irmana os gênios. Suas almas se projetam para o infinito, em busca do mesmo alimento, nas fontes das energias criadoras. E, se refletem, aparentemente, brilhos díspares, é que os gênios são como vidros de diferente colorido, mas que vão buscar sua genialidade na mesma fonte: — a Via Lactea do sonho, no Reino abstrato do Desconhecido. Mas, a cada instante êles se estão denunciando como irmãos que se completam. Assim, Shakespeare também é irmão de Dante. Aquele não só faz os mortos se evadirem de seus reinados sinistros, para aterrarem aos vivos, transfigurados em macabros espectros, mas abarca tôda a natureza, enquanto Dante reflete o subnaturalismo. Êles nos revelam, assim, que a diversidade entre a natureza e o subnaturalismo é fictícia, sendo, no domínio do absoluto, uma só unidade. “Dante e Shakespeare, tão díspares, fundem-se pelos lados e aderem-se pelo fundo; há muito do homem em Alighiere e muito do fantasma em Sha-

kespeare; Hugolino a rei, Hamlet a interroga.”

Shakespeare não só reflete um mundo desconhecido, abstrato, que é o perfil psicológico de sua criação, como realiza, magistralmente, a síntese da própria natureza. De que se constitui a natureza? De contrastes. Cada verso tem o seu reverso, a cada sinônimo um antônimo, à luz — a treva, ao sim — o não, à vida — a morte, à montanha — o abismo, ao zênite — o ocaso. É a fatalidade bifronte da natureza que se constitui de antíteses. E o vate de Stratford, legítimo protótipo anímico, da própria Natureza, desta recebeu sua marca genética, ou seja, o feitio antitético, em seu maior expoente e plenitude.

E a retórica vem, com seus eufemismos, delinear a antítese com a faculdade soberana de apreciar os dois aspectos das cousas, uma decorrência da inteligência dos gênios. Shakespeare possui em tamanha dimensão essa espécie de dupla reflexão, que se lhe atribui o poder paradoxal de ubicuidade.

“Sua própria vejeção se assusta; sua própria tempestade se espanta. Dir-se-ia, por momentos, que Shakespeare atemoriza Shakespeare; sente o horror de sua própria profundidade. Tal é o sêlo das supremas inteligências.”

Falemos agora, mais uma vez, no gigante de Ésquilo. Que significado quis dar àquela personagem?

Prometeu significa o direito vencido pela tirania. Significa, igualmente, a força do espírito inabalável ante a opressão e o sofrimento. Lá está o colosso sob o suplício da extensão, substituído o cavalete pelo Cáucaso, onde permaneceu encadeado, cada pulso prêso nas portas Caspias e nas portas do Ararat, cada tornozelo prêso na origem do Faso e no Valideas-murus.

A sombra de sua estatura ciclópica, projetada pelo Sol do Levante, era um imenso perfil que cobria a Europa até Corinto e, à hora do poente, cobria a Ásia até Bengalore.

Porque Ésquilo teria usado essa figura elíptica para caracterizar seu Titã, filho do Olimpo e ladrão do fogo sagrado?

Parece-nos que dotou esta estatura a Prometeu para evidenciar, no máximo expoente, a força prepotente de Júpiter, usurpador do poder, pelo suplício do direito. Mas, o espírito se submete?

Não! E Prometeu, ativo e herói, sofre, a tôdas as espécies da requintada perversidade do supremo Deus pagão, inabalavelmente. Debalde o tirano do Olimpo lhe envia emissários, concedendo-lhe anistia, em troca de submissão. O herói desdenha os conselhos de Mercúrio que é a covardia da inteligência, desprezando o abutre que lhe devora o fígado, em mil anos!

“Nada faz mozza nesse paciente orgulhoso. A queimadura do raio produz um ardor, que é um urgente chamado à altivez. Alguém, entretanto, chora em volta, a Terra se desespera, as nuvens mulheres, as cinqüenta Oceanias rodeiam e adoram o Titã, ouvem-se os bosques lamentar, as feras selvagens gemem, as ondas soluçam, os elementos se queixam, o mundo sofre em Prometeu, a vida universal está atada à sua corrente e uma enorme participação no suplício do semi-deus será, para sempre, uma trágica voluptuosidade de tôda a natureza. Que fazer se ainda está prêsa a tudo isso? Como se mover? E, no conjunto múltiplo de sêres criados, cousas, homens, animais, plantas, montanhas, todos virados para o Cáucaso, sente-se a inexprimível angústia do libertador acorrentado.”

—

A torrente incontível da crítica não se furtaria em vasculhar pontos de exceção, para caracterizá-los de pontos fracos, pretendendo reduzir assim a grandeza de Shakespeare. E procuram fazê-lo, atacando a dupla ação, alta novidade que caracteriza sua obra; ao lado da ação maior, a ação menor, esta arrastada irremediavelmente por aquela, dividindo a Unidade em duas partes. Assim Hamlet, matando aci-

dentalmente Polônio, pai de Laertes e de sua amada Ofélia, torna Laerte um segundo e mínimo Hamlet; ambos se situam dentro do mesmo problema, à procura de vingança, pela morte paterna.

“A idéia bifurcada, a idéia fazendo-se eco de si mesma, um drama menor calcando e andando em unísono com o drama principal, a ação arrastando sua satélite — a ação menor que lhe serve de parêntese, a unidade dividida em duas é, na verdade, um fato estranho.”

Essa criação, êsse ineditismo permitiria desmerecer a glória do poeta?

Pelo contrário, serve-lhe para aumentar sua imensidade nas estreitas medidas de nosso conceito, imensidade que transbordou do reservatório do senso artístico daqueles críticos acérrimos, razão pela qual não souberam apreciar devidamente.

Parece-nos evidente que a dupla ação intensifica de novas cores a marcha da tragédia, se o gênio criador cuidou de dotar à ação principal um poder assimilador à ação menor. Não podemos esquecer, igualmente, o clima psicológico do século XVI, em pleno renascimento, cheio de sutilezas e reflexões, apresentando as idéias com duplo fundo.

E o teatro, arte banida e reprimida na Idade Média, teve a ventura de ser estruturado, definitivamente, por Shakespeare, na Inglaterra, e Racine, Corneille e Moliere, na França. Êstes vultos definiram-lhe os sistemas que foram observados na Idade Moderna, mórmente no século XVIII. Porém, o teatro do século XIX teve maior preocupação em seguir Shakespeare de que seguir Ésquilo.

Ésquilo e Shakespeare parecem criados para fazer com que as cousas mais contraditórias possam ser, igualmente, admiráveis. O ponto de partida de um é, totalmente, oposto ao do outro. Ésquilo é a concentração; Shakespeare é a dispersão.

É preciso aplaudir um porque é condensado e ao outro porque se ex-

pande; a Ésquilo por sua unidade a a Shakespeare por sua ubicuidade. Entre ambos Deus se reparte.

E como tais inteligências sempre são completas, sente-se no drama-unidade do poeta helênico tôda a liberdade da paixão, e no drama-múltiplo do outro Polo da Tragédia convergirem todos os raios da vida. Um parte da unidade para atingir o múltiplo; o outro parte do múltiplo e chega à unidade. Isso resplandece, com surpreendente evidência, particularmente,

quando se confronta Hamlet com Orestes. Página dupla extraordinária, cara e corôa de uma mesma idéia que parece escrita expressamente para demonstrar até que ponto dois gênios díspares, realizando a mesma cousa, fazem duas coisas diferentes.

Tese, antítese e síntese. E o teatro do século XIX traça sua própria senda entre a unidade grega e a ubicuidade shakespereana, numa síntese oscilante.



OS IMORTAIS PERSONAGENS DE GOLDONI

Ruggero Jacobbi

DA máscara ao caráter, o desenvolvimento dos tipos goldonianos é muito gradual. Nas invencionices e trapalhadas de Arlequim, servidor de dois amos, está a origem da imaginação espetacular de Lelio, o mentiroso. Da mesma forma, as mil Colombinas, Coralinas, Esmeraldinas constroem dia a dia a imortal Mirandolina, a *locandiera*. O “bourru bienfaisant” não é senão um Pantaleão absoluto, definitivo e universal. Goldoni, homem de teatro, sabia muito bem que a história não se processa por golpes de cena: êstes acontecem apenas no palco, e nisso também temos uma prova da natural diferença entre vida e literatura, estabelecida pelo processo de síntese e estilização, que é um segredo, oh, não! não dos escritores fantásticos — e sim dos grandes realistas.

ARLEQUIM

Arlequim é uma das mais antigas máscaras da comédia e sempre foi a mais popular devido ao seu caráter essencialmente cômico. Grandes atores interpretaram essa figura nos séculos XVI, XVII e XVIII. Entre êles o mais famoso foi Domenico Biancoleli, chamado Dominique, que foi por muitos anos o primeiro ator da companhia dos “Comédiens du Roi” em Paris, fundada pelo cardinal Mazarino no reinado de Luís XIV. O traje típico de Arlequim consistia originariamente numa roupa comum de criado com remendos de várias côres. Mais tarde êsses remendos se estilizaram em losangos de duas ou mais côres diferentes. O último dos grandes arlequins foi Sacchi, para quem Goldoni escreveu “Arlequim, servidor de dois amos”. As características psicológicas da personalidade de Arlequim são as de um criado ignorante, mas inteligente, hábil, endiabrado, etc., capaz de embrulhar seus donos e o mundo inteiro. A fertilidade imaginativa de Arlequim encontra-se desenvolvida numa forma mais universal na própria personagem de Lelio no “Mentiroso” e o aspecto social da mesma personagem, que representa a evolução do povo paralela à decadência da nobreza nas vésperas da Revolução Francesa, foi sem dúvida o ponto de partida para o imortal Fígaro de Beaumarchais.

COLOMBINA

Muitos intérpretes do papel de Arlequim mudaram o nome da personagem como querendo indicar uma maneira individual, diferente, de interpretar essa máscara tradicional. Aconteceu assim que Arlequim passou a se chamar, sucessivamente, Trufaldino, Scapino, Trivelino, Mezzetino, etc. O mesmo aconteceu com Colombina, que, seja na comédia, seja nas obras de Goldoni, recebeu os nomes de Coralina, Esmeraldina, Diamantina, etc. A personalidade de Colombina é mais ou menos a de um Arlequim de saías. Ela também é bastante representativa do período histórico-social que antecede a Revolução

Francesa. Com efeito vemos que em algumas peças Colombina tenta ou consegue casar com o patrão, chegando até a ser duquesa ou marquesa. Em outras peças, e especialmente nas obras de Goldoni, que nunca renunciou à sua polémica democrática, ela recusa os pretendentes nobres e ricos para permanecer fiel a um homem do povo que é quase sempre o próprio Arlequim. Foi desse último tipo de Colombina que Goldoni extraiu a maior personagem de toda a sua carreira de teatrólogo, Mirandolina, protagonista da comédia "La Locandiera".

P O L I C H I N E L O

Assim como Arlequim é natural de Bergamo, e Pantaleão de Veneza, Polichinelo, na parada das Máscaras, representa a cidade de Nápoles. Por isso ele tem todas as características convencionais que o humorismo popular costuma atribuir aos napolitanos: sentimentalismo, gulodice, pouca vontade de trabalhar e um certo fatalismo na concepção da vida. Essa personagem que descende do antiquíssimo Maccus da Comédia Latina, dita Atelana (teatro popular da antiga Roma antes da conquista da Grécia), recebeu pelos diversos atores e escritores, tratamento diferente, sendo que às vezes foi apresentado unicamente como um palhaço e outras vezes como uma figura quase dramática de grotesca vítima da vida, antecipando assim a máscara francesa de Pierrot e até o moderno Carlitos de Charles Chaplin. O traje de Polichinelo é todo branco, como que para indicar a fundamental candura e inocência de alma do personagem. Ao passo que todos os Arlequins foram grandes bailarinos, todos os Polichinelos foram excelentes cantores, o que também faz parte da tradição napolitana. O último grande Polichinelo foi Antônio Petito, no século XIX.

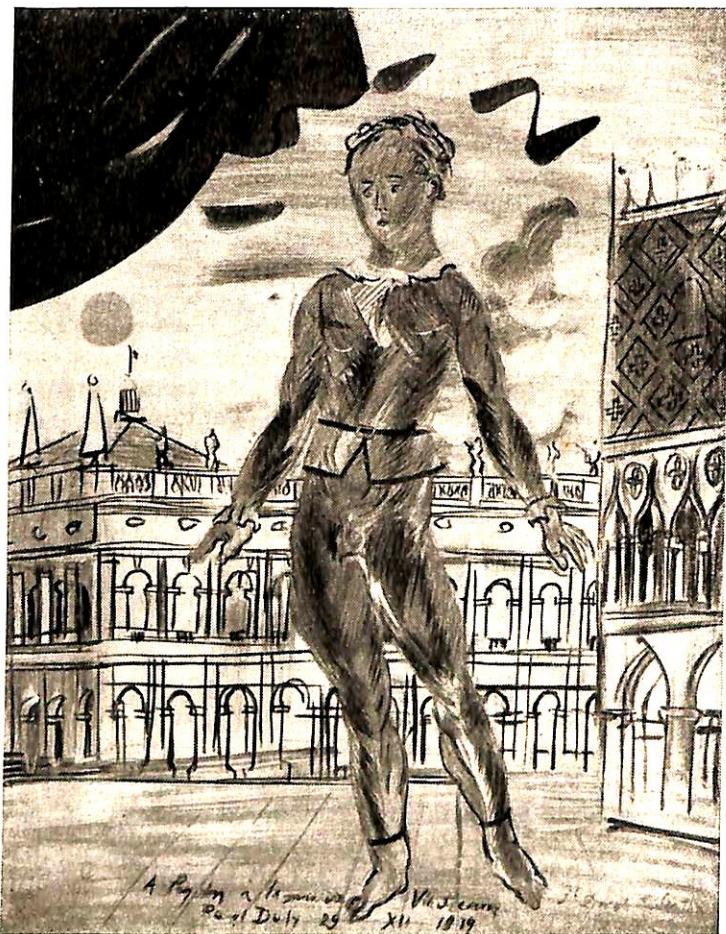
P A N T A L E ã O

Na escala social do século XVIII, o velho mercador veneziano Pantaleão dos Bisonhos representa a burguesia e todas as manobras dessa classe para se sobrepor à aristocracia decadente. Com efeito, Pantaleão descende em linha direta de Shylock e dos outros negociantes e avarentos da comédia clássica. A habilidade com que esse homem consegue enriquecer e dominar os próprios aristocratas, amargando-os com empréstimos financeiros, revela claramente a vitalidade da classe burguesa nesse momento histórico e uma espécie de vingança de tudo o que os aristocratas fizeram sofrer a esses comerciantes e artesãos, etc., nos séculos precedentes. Pantaleão, porém, assim como é sem piedade com seus ricos fregueses, é cheio de ternura e dedicação para com a família e especialmente com os filhos. Veste suas filhas com elegância, dá-lhes uma refinada educação e muitas vezes pode ter até a péssima surpresa de ter um filho como o Lélío do "Mentiroso" que, tendo sido um rapaz muito mimado pelo pai e educado como um aristocrata, ignora a existência da única coisa que fez seu pai vencer na vida, o trabalho. O traje de Pantaleão — preto e vermelho — descende diretamente do Tentador de farças religiosas medievais.

D O U T O R B A L A N Ç A O

Aqueles mesmos nobres que precisavam dos préstimos ou serviços do velho Pantaleão por causa de suas dificuldades financeiras, precisavam também de um advogado para solucionar seus casos com a justiça e de um médico para tratar de sua delicada saúde. Acontece assim que aquele mesmo domínio pro-

gressivo da burguesia sôbre os nobres se realiza não sòmente por intermédio do dinheiro como também por intermédio da cultura e da inteligência. No teatro do século XVIII assistimos a formação de um monopólio econômico e de um monopólio intelectual por parte da classe média. O lado intelectual é representado pela máscara do doutor, que em algumas peças é advogado e em outras médico, mudando também de nome, dos quais os mais frequentes são os de doutor Balanção e doutor Lombardi. A maneira escolhida pelo doutor para impressionar seus fregueses é a de um típico cabotino, falando latim a torto e a direito, e pronunciando frases empoladas e incompreensíveis para impressionar os ignorantes. Ele é o aliado natural de Pantaleão com quem muitas vêzes reúne as fôrças por intermédio do casamento dos filhos. O traje do doutor é sempre prêto para sublinhar a austeridade e dignidade de que a personagem se reveste. O doutor Balanção na comédia italiana antiga falava o dialeto da cidade de Bolonha, que é a cidade tradicional da cultura universitária.



ARLEQUIM, DE DUFY



ANATOLE FRANCE

O FAUSTO DE GOETHE

Carta prefácio

A propósito de uma tradução nova.

Anatole France

Ao Sr. Camille Benoit

PARECE-ME, caro amigo, que você deve ser feliz, já que é músico. Já cheguei ao ponto de crer que, somente pela música, é que alguém pode aproximar-se do contentamento perfeito. A música é a arte por excelência. Não me consolarei jamais de ser organizado de maneira a não senti-la bem. A natureza, em me dando as orelhas de Caliban fêz, ouso dizê-lo, uma cruel tolice. Como eu amaria a música, se isso me fôsse permitido! Mas, não a podendo amar, desejo-a. Você sabe que o desejo é poderoso: cria o que êle quer. Assim, estou certo, por pouco que sejamos imortais, de me tornar um dia um bom músico.

Esperando isso, contentar-me-ia com a poesia, se eu fôsse prudente. Ela divertiu com os contos, a infância da humanidade; mas, hoje, ela só diverte os poetas. Prende-se por tantos fios à realidade, segue de tão perto acidentes vulgares, que não nos pode exaltar e maravilhar, como o faz a música. A poesia se exprime por palavras e depende da linguagem: é uma grande desvantagem, porque as línguas têm por princípio o útil e não o belo e ornamentá-las é pervertê-las. A poesia não possui nem domínio distinto, nem apanágio legítimo: ela disputa sem cessar seus assuntos à prosa e não se consegue conter dentro de fronteiras fixas. Direi mais: ela não tem, por assim dizer, instrumento que lhe seja próprio. Seu modo de expressão, o verso, varia segundo o tempo e conforme os lugares. Um verso grego, um verso hebreu, um verso francês, um verso alemão resultam de combinações tão diferentes, que é um abuso designá-los pelo mesmo nome. O verso francês tem, por sua vez, tôda a sorte de belas qualidades; mas êle era, sobretudo na sua origem, um excelente auxiliar da memória. Hoje, apesar de aperfeiçoado, não satisfaz mais as exigências dos que o empregam. A poesia se aproxima dia a dia da música. Em breve, se perderá nela. É um progresso para o qual os poetas da nova escola marcham obscuramente.

Por enquanto, há poesias, não há "uma" Poesia e há "uma" Música. A música, meu caro amigo, é ao mesmo tempo a mais livre das artes e a mais regular.

Não conhece outra lei que a dos números e é a única que nunca se deixa dobrar. A música é como a matemática, exata por que é ideal. Ser ao mesmo tempo matemático e músico é possuir a felicidade perfeita, é abraçar os dois polos da certeza humana, é viver isento de perturbação e inquietude.

Mas queremos, às vêzes, ser perturbados. O mal da inquietude é caro ao coração do homem. O mundo da harmonia é como o jardim de Rasselas. Cansa por suas delícias. É por isso, sem dúvida, que ao sair de seus concêrtos, você se entrega, com tanto gôsto, às disputas de pensamento e às imagens das artes. Você ffoi designado para conservar, no Louvre, nossos tesouros de pintura e jamais as obras-primas tiveram um mais digno guardião. Você, caro amigo, é curioso de ciência, de arte e de literatura. É um grão-senhor

e não seria capaz de procurar querela à poesia, como acabo de fazê-lo. Há pouco, fui injusto: pedia o impossível à poesia. Ela o dá, algumas vezes. Devemos zangarnos por que ela não o dá sempre? Você, pelo menos, quer que a poesia seja poética. É por isso que, à miúdo, vai procurá-la na Inglaterra e na Alemanha.

Para aquêles que o conhecem, não foi surpresa vê-lo viver, por longas horas, o "Fausto" de Goethe. Acabo de ler, pela terceira vez, a tradução fiel que fêz dêste grande poema. Eu não havia, jamais, visto o monstro de tão perto e tão distintamente. Graças a você, creio senti-lo como se deve. Acrescento que não o compreendo mais do que o preciso. Goethe, bem o sabe, nada temia mais do que os grande exegetas. "Os alemães, dizia êle, são umas pessoas cstranhas!... Ei-los que aparecem e me perguntam que idéia eu quis personificar no meu "Fausto", como se eu o soubesse." Deus me livre de saber mais do que Goethe sôbre êsse assunto! Você seria o primeiro a me reprovar, se eu ousasse submeter a fantasia de um poeta à um sistema rigoroso de interpretação.

Goethe, como você me disse, caminhou, no seu "Fausto", de imagem em imagem e de sentimento em sentimento, associando os motivos poéticos e revelando uma variedade maravilhosa de ritmos. Isso é uma verdade. Você m'a ensinou, caro amigo; fêz ainda mais: você m'a fêz sentir. Segue-se na sua tradução, a linha interrompida mas harmoniosa das métricas diversas empregadas pelo poeta. Esta riqueza de arte se manifesta, principalmente, na segunda parte do "Fausto": ela penetra, submerge, arrasta todos os materiais intelectuais que lhe são apresentados. Livremo-nos de explicar o que se deve apenas sentir. Em face da beleza de uma mulher, o que acrescentaria a miologia ao desejo? Diante de uma obra-prima só há um sentimento que responde a tudo: a admiração.

Isto quer dizer que se devia usá-lo, timidamente, em relação ao que é belo? Nada disso. O grande poeta não faz suas obras-primas senão para que cada um de nós a refaça por sua vez. Ler uma obra é criá-la de novo. Quando leio o "Fausto", é o meu "Fausto". Eu o refiz à minha imagem. As mais belas obras da humanidade são aquelas que melhor se prestam a estas apropriações, aquelas que dão tudo a todos, aquelas nas quais o nosso pensamento se apura.

Podese dizer que, neste sentido, um certo grau de indefinível é necessário às concepções dos poetas para que elas se propaguem pela consciência popular. Só as imagens indeterminadas nos dão o arrepio do belo. Só temos amores sôbre-humanos pelas Andromaque, pelas Didon, pelas Ofélia, pelas Chimène, pelas Margarida. Ora, o que sabemos delas é bem pouco. Deixariam de ser ideais se fôssem melhor conhecidas. O "Noli me tangere" é o grande segredo da poesia, como é a suprema habilidade do amor.

Direi mais. Tôda a poesia consiste no indefinível. O maior poeta não saberia acrescentar um átomo à natureza. Onde o iria buscar? Ao contrário, pode e deve suprimir bastante. E, no caso, mais gênio tenha, mais simplifica. Quando afastou nosso espírito de numerosas circunstâncias e concentrou nossa atenção sôbre alguns pontos escolhidos, êle realizou a sua obra. Veja Margarida. Ela é poética, porque apenas passa e dela só conhecemos o destino. Todo destino, visto em conjunto e de relance, é essencialmente tocante e poético. Mesmo o mais comum nos emociona quando nos é apresentado, assim resumido. Uma jovem seduzida e que mata o seu filho, a bela história! dizem os críticos que julgam ter tudo dito. Esta jovem é a miséria irremediável das jovens ignorantes e pobres. É um destino que encerra mil e um destinos.

Os economistas, os moralistas, os historiadores do crime ou da caridade, encontram todos os dias uma nova Margarida e nos falam dela. Mas eles não sabem fazer surgir nelas a Margarida. O poeta o sabe.

Eis porque a humanidade ama os que lhe contam belas aventuras em verso ou em prosa. Queremos que nos falem de nós, sob nomes mágicos. Nós nos procuramos, nos encontramos em Hamlet, em Dom Quixote, em Fausto.

Fausto é você, sou eu, é o homem. Quando digo o homem, quero dizer a elite do gênero humano, o homem por excelência, o que é, como se dizia no tempo de Fausto, êle mesmo, o verdadeiro microcosmo, o reflexo inteligente e sensível do universo. Do ponto de vista puramente filosófico, deixaria de lado todos os sortilégios com os quais êle é atanzado, se não trouxesse realmente em si os demônios que o poeta nos mostra; mas o inferno está no seu coração. O próprio Mefistófeles é a expressão visível da alma do doutor. Sim, Mefistófeles é o gênio de Fausto; êle o é pelo menos a metade. Se você não concorda, direi então que é a metade do seu destino e de sua fatalidade.

Um dia, quando jantava com uns amigos, uma velha criada bretã nos declarou, servindo à mesa, que havia visto o diabo em Quimper. Um racionalista que a ouviu não encontrou outra coisa para lhe dizer senão que eia havia sonhado e que o diabo não existia. Certa pessoa, minha conhecida, falou, logo depois, muito mais sàbiamente.

“Cara amiga, — disse-lhe — supondo mesmo que o diabo não existisse antes que você o visse, êle agora existe: você o criou. Tome cuidado.”

Pois bem! Fausto criou seu diabo como a velha criada criou o seu. Um é o diabo das comadres, o outro é um diabo de filósofos. Êste último é da pior espécie. Fazemos os nossos diabos a nossa imagem.

E como é tocante êsse drama interior cujo herói é duplo e se combate a si próprio! Que situação a de Fausto, colocado entre a inteligência e o sentimento!

Êle se havia dado, durante sessenta anos, à alegria de compreender e reconheceu que essa alegria era triste. Quis sentir e foi aí então que encontrou Mefistófeles. Por que? Ah! é que o mundo do sentimento é o mundo da ação, é que amar é agir e que não há ação que seja completamente inocente. Fausto fez mal então em querer amar e agir? Não, porque isso é viver. Se nenhum de nossos atos é inteiramente bom, nenhum é inteiramente mau. Deve-se viver quando se está vivo. Isto é por demais verdade: o diabo habita em cada um de nós. Mas diga o que disser uma teologia feroz, conseguiremos a nossa salvação e a sua, porque tudo em definitivo nos conduz a nossos fins e que êsses fins devem ser bons e que o mundo é divino, se é realmente o mundo.

Ê esta um pouco, me parece, a moral do Sr. Ernest Renan. Êste grande homem, também, quer que todo o mundo seja salvo. Gostaria bem de saber o que o autor de “L’Abesse de Jouarre” pensa do primeiro Fausto e da aparição de Margarida entre os alambiques e retortas. O gabinete onde, num canto do *Collège de France*, trabalha e medita o sábio, que é o maior espírito de nosso tempo, vê, também, se erguer, à noite, sôbre a poeira dos livros, algum branco fantasma de graça e harmonia. Margarida aparece, também, ao nosso doce sábio. Mas as elegantes e escolásticas evocações do Sr. Renan não têm poder sôbre o diabo; Margarida aí aparece sôzinha; e Margarida sem Mefistófeles é Margarida Urânio, é o segredo das coisas e a harmonia do mundo. Infeliz Fausto! Feliz Renan!

Já que Margarida é salva e que Fausto estará entre os eleitos, reclamo tambm para o “famulus” Wagner uma santa e calma imortalidade.



ESBOÇO DE GOETHE PARA O "FAUSTO"

Parece-me que todo o mundo trata com muita severidade este sujeito, por que é apenas um sábio. Sem dúvida, êle está abaixo de Fausto pelo sentimento e pela inteligência. Não sofreu porque não falhou e sua inferioridade decorre, sobretudo, de sua inocência. E, no entanto, eu o estimo. Êle é excelente em Química Orgânica. O Sr. Berthelot é apenas um escolar perto d'êle: Wagner é um homem. É verdade que não é senão um pequeno homem, um abôrto. Mas espero bons resultados da sua tentativa. Os homens artificiais, por pouco que se os aperfeiçoe, valerão mais do que os homens naturais, pela simples razão que o homem vale mais do que a natureza. Ela criou a doença. Êle criou o médico. Ela implantou a guerra, êle sonhou a paz. Ela instalou a fôrça, êle inaugurou a justiça. Espero bem que os homens que fabricarão em seus laboratórios os discípulos do "famulus" Wagner e do Sr. Berthelot valerão muito mais do que os meus semelhantes. É de se crer, infelizmente, que ainda por muito tempo se vai nascer segundo o método antigo. Margarida e Fausto são terrivelmente instintivos.

Já sei, caro amigo, basta que você me indique o caminho certo, tão claro está que sigo o errado. Na realidade, Homunculus é um espírito e não é um corpo. Wagner, negro como um carvoeiro, com os olhos avermelhados pela chama e fazendo surgir, à fôrça de soprar, o brilhante homenzinho da sua retorta, não é o fantasma antecipado do Berthelot do futuro, é a imagem da Renascença gerando o humanismo. Pois bem, será isso tão desprezível? E o filho do "famulus" envergonha tanto assim a seu pai? Mesmo que Wagner fôsse um Scaliger devia-se desprezá-lo? Sem a Renascença, não teríamos jamais conhecido a beleza antiga e Fausto não teria possuído Helena. Fausto sabe disso melhor do que ninguém. Êste Homunculus é o pequeno gênio dos humanistas que o conduz ao palácio da Argiana dos braços brancos, "alma serena como a calmaria dos mares, flor do amor". Entrando na Grécia heróica, Fausto acha a beleza idêntica à sabedoria. Vem de lá transformado. Foi assim que Goethe, em sua juventude, foi acalmar, na Itália, "sua sêde ardente de arte". Em Roma, contemplou mármores antigos, em Palermo, leu a Odisséia. Voltou "um homem novo", à Alemanha. Quem se admiraria disso? Grécia e Roma, eis o divino refrigério, a Juvência do gênio, a fonte eterna e fecunda.

Roma, Goethe!... Êstes dois grandes nomes que, no ano de 1832, um poeta uniu, num canto de luto e de triunfo, ficarão para sempre associados. É preciso repetir êsses versos magníficos:

*"Et toi, divin amant de cette chaste Helène,
Sculpteur au bras immense, à la puissante haleine.
Artiste au front paisible avec les mains en feu...
.....
O Goethe, o grand vieillard, prince de Germanie.
Penché sur Rome antique et son mâle génie,
Je ne puis m'empêcher, dans mon chant exploré.
A ce grand nom croulé d'unir ton nom sacré.
Tant ils ont tous les deux haut sonné dans l'espace.

Tant ils ont au soleil tous deux tenu de place
Et dans les coeurs amis de la forme et des dieux
Imprimé pour toujours un sillon glorieux.*

Para lhe dizer a verdade, caro amigo, apesar de aprovar Fausto sofre cruelmente por ver essa divina Helena encerrada numa aldeia germânica. Isto é, talvez, inveja. Mas êste Fausto é um bárbaro encantador. Helena nos pertenc-

ce a nós, Latinos, a nós, Francêses. Sòmente nós podemos possuí-la sem adul-tério. Vou-me explicar, abandonando tôdas as imagens. Os Alemães devem muito às letras antigas. Mas, daí, não procedem natural e fatalmente. Têm, alhures suas tradições e seus livros heróicos; têm a sua "Iliada" na "Edda". Poderia existir, sem a Grécia, uma literatura alemã. Quanto a nós, a cultura latina é nossa cultura indispensável. Temos duas línguas maternas: o latim e o francês. Os alemães não sabem o que fazer de Helena e de sua beleza. Não são, como nós, condenados à perfeição, nem destinados a levar o pensa-mento ao mais alto grau possível de ordem e de harmonia. Isso nos foi confiado a nós, filhos dos romanos. Mas perderemos nossas virtudes, esquecendo nossos pais. Se os estudos gregos e latinos forem desprezados entre nós, nosso espírito sofrerá uma perda irreparável. E' se delicado quando se é refinado. E' aqui, é sôbre a Montanha Santa Genoveva, que é preciso que retenhamos a Helena simbólica.

Um dos nossos mais nobres atributos, de nós, franceses, é o de guardar a herança intelectual dos Latinos. Não abandonemos essa incumbência e seus benefícios a estrangeiros e não ouçamos os maus conselheiros que, para nos desviarem das letras antigas e das sadias humanidades, nos falam do futuro e de progresso. E' o passado que faz o futuro e o homem só está acima dos animais pela extensão de suas tradições e profundidade de suas lembranças. Se seguirmos pelos caminhos que os inimigos do latim gostariam que tomássemos, cairmos em breve na ignorância e na imbecilidade. A alteração da memória é, nos povos como nos homens, o primeiro sinal de degenerescência física e moral.

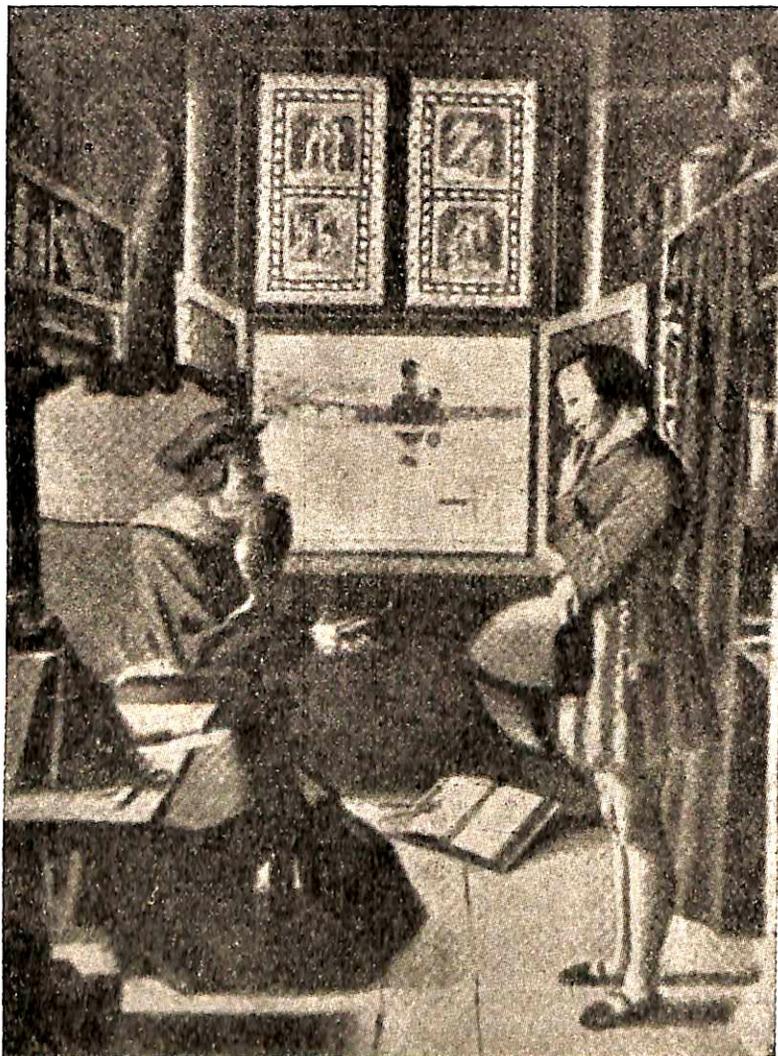
Uma criança nasce dos beijos de Fausto e de Helena, uma ardente e ge-nerosa criança, que morre consumida, perseguindo ninfas. Chama-se Euphorion entre os deuses e lord Byron entre os homens. Helena desaparece, pouco de-pois da morte de seu generoso filho. Deixa a Fausto a túnica que moldou sua forma divina. Este símbolo tem a pura transparência das fábulas primi-tivas. Ensina que a beleza grega deve servir de vestimenta à alma moderna.

"Sur des pensers nouveaux fatsons des vers antiques".

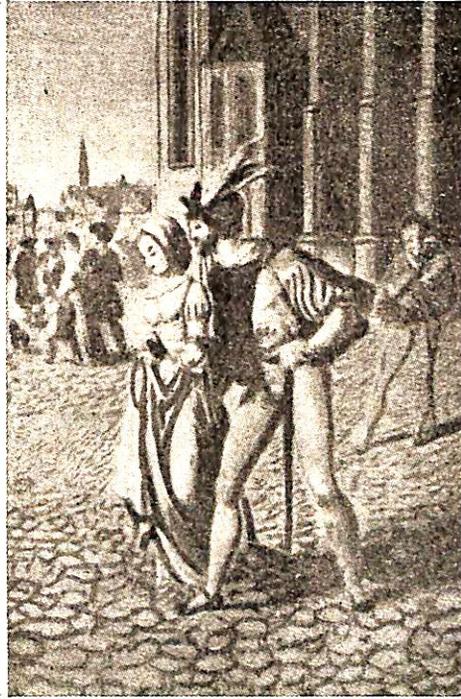
Disse André Chenier.

Fausto não perdeu nas contemplações deliciosas da noite clássica de Wal-purgis, nem o gôsto do movimento, nem o desejo da ação, nem o sentimento da inquietude. Tornou-se homem de Estado e guerreiro. Pareceria, à primeira vista, que nessas novas funções nada teria a fazer com a túnica de Helena. Mas esta vestimenta, onde a beleza deixou sua marca, deve ornamentar não sòmente a imaginação dos poetas, mas, também, o pensamento dos políticos e até o plano dos estrategistas.

Senhor de um pequeno império, Fausto governa sabiamente. Oh!, caro amigo, como eu gostaria que o govêrno pertencesse, também em França, aos que amassem Helena! Mas falta muito, para que assim o seja. Deixamos o cuidado dos negócios aos mediócrs e aos piores. É um crime e uma tolice. A política deveria ser a parte dos melhores, porque é a parte melhor. É belo comandar: é bom comandar bem. Não conheço orgulho mais tolo que o dos contemplativos, que, porque nada fazem, se creem superiores aos que tudo fazem. Como não percebem que a vida só vale pela ação e que não há nada mais generoso que conduzir os homens? Meditem a bela frase que diz Homun-culus recém-saído da retorta, ao mundo, novo para êle: "Já que vivo, devo agir". Esta idéia de que a política é uma arte inferior e que se pode ser algo de melhor do que um homem de Estado é a primeira causa das misérias pú-blicas que nos alligem hoje em dia. Não é de admirar que Fausto, ao contrário, abraçe, tão deliberadamente, o govêrno de uma província. Goethe, de quem êle é, ao mesmo tempo, a figura real e a fantástica, foi ministro de um grã-



*MEFISTÓFELIS E O ESTUDANTE, DE UM QUADRO
DE JULIUS OLDACH (1828)*



FAUSTO — CENA DA SAÍDA DA IGREJA



FAUSTO -- CENA DO JARDIM, DA ÓPERA DE GOUNOD

duque, num pequeno ducado e sua atividade se concentrou, sem desprestígio, na exploração de florestas e de minas.

Como já foi dito, nada de humano será estranho a Fausto e êle conhecerá a guerra. E a faz mesmo. Goethe a havia sòmente visto. Êle não a amava. Mesmo porque ela não é para ser amada. A questão é de se saber se ela é necessária. As virtudes militares geraram a civilização, tôda ela. Indústria, artes, política, tudo sai delas. Um dia, guerreiros armados de lanças e sílex protegem-se, com suas mulheres e rebanhos, atrás de uma muralha de pedras brutas. Foi a primeira cidade. Êstes guerreiros, benfeitores, fundaram assim a pátria e o Estado. Estabeleceram a segurança pública; suscitaram as artes e as indústrias de paz, que não podiam ser exercitadas antes dêles. Fizeram nascer, pouco a pouco, todos os grandes sentimentos sôbre as quais o Estado repousa, ainda hoje; porque, com a cidade, fundaram o espírito de ordem, de devotamento e de sacrifício, a obediência às leis e a fraternidade dos cidadãos.

E devo dizê-lo? Mais eu penso nisto e menos ousou desejar o fim da guerra. Tenho mêdo que, ao desaparecer, êste grande poder carregue consigo tôdas as virtudes que fêz nascer e sôbre as quais o nosso edifício social repousa, ainda hoje. Suprimam-se as virtudes militares e tôda a sociedade civil se desmorona. Mas, tivesse essa sociedade o poder de se reconstituir sôbre novas bases e seria pagar muito caro a paz universal, tendo que comprá-la ao preço dos sentimentos de coragem, honra e sacrifício que a guerra mantém no coração dos homens.

Também, passando por ela, Fausto dá um passo no caminho da redenção filosófica e da salvação moral. Para dizer a verdade, êle se mostra, ao que me parece, um guerreiro pouco experimentado: se ganha a batalha é por pura sorte e graças a três auxiliares bastante raros, sem contar o Diabo, que é bom de se ter a seu lado quando se está em combate. Depois disto, que o snr. de Moltke tenha tomado da batalha de Koenigratz o plano da batalha de Sadowa, é o que não se pode crer facilmente, ainda que assim o digam os livros.

A guerra enriqueceu Fausto. Poderoso, êle se torna sábio: é prova de que tem alma forte. Dedica-se à província que lhe entregaram. Saneia pântanos, constrói diques ou perfura canais, abre um porto, traça um parque, constrói um castelo, espalha a abundância e a prosperidade sôbre uma zona inóspita e estéril. "Veja, diz um velho, veja perto do campo, o campo verdejante, as pastagens, o jardim, a aldeia, o bosque." É a última obra de Fausto. E esta obra, ela mesma, não é de todo inocente; custa a vida a dois velhos cheios de bondade. E ainda mais! quando o pôrto já está aberto, o diabo aí entra num navio ricamente armado. "Cultivemos nosso jardim", diz Candide. E Fausto fertiliza tôda uma zona. Nisto possuem ambos uma sabedoria incerta e mesclada de erros: os jardins e os portos de mar não são interditos ao mal universal. E no entanto, Fausto, em beve, será redimido: sua redenção será como a de Margarida, o efeito da bondade otimista do poeta. Fausto e Margarida são todos dois eleitos, porque estavam compreendidos no plano divino. Tudo está nêle; tudo está bem ou estará bem. Não me peça mais do que isto. E também se você é prudente, não peça muito mais do que isto a Goethe. "Apesar de tôdas as suas tolices e desnorteamentos, dir-lhe-á êle, o homem conduzido por algo superior, chega, felizmente, ao seu alvo... Se Fausto se deixou seduzir pelo mal, sua alma, pelas suas altas aspirações, nunca deixou de aspirar ao bem... O gênio voa em linha reta ao céu."

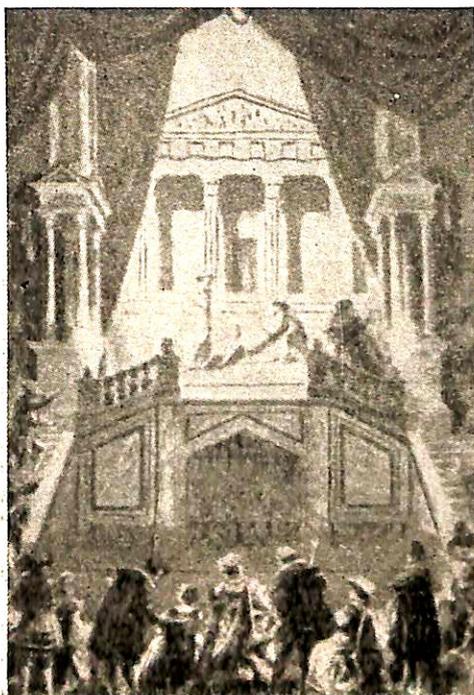
Não está aí o segrêdo do universo. Não é sequer uma idéia metafisicamente defensável. Mas pelo menos é uma interpretação prática do destino humano.

Do ponto de vista divino, isto é, considerando-se o mundo, se é verdade que o mundo é harmonia, não poderia aí haver nem bem nem mal. As idéias

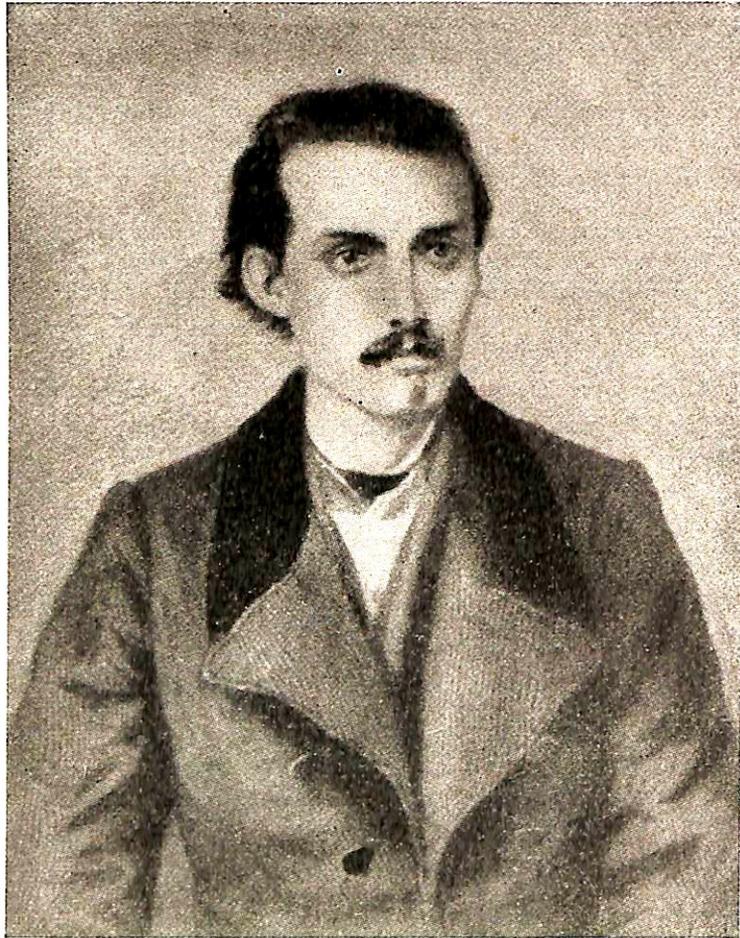
de bem e mal só existem em relação a nós outros, homens, que somos bem pouca coisa do universo. "Toma cuidado, diz o estóico, em não seres na comédia o verso de que se ri." É bem fácil responder-lhe que já que é bom que haja, na comédia, versos engraçados, não pode haver mal em se ser um deles. Não é em relação ao poeta cômico, quero dizer, a Deus, é em relação à humanidade, apreciando o espetáculo, que é aborrecido ser-se o verso que provoca o riso ou a cólera. Mas, é o ponto de vista humano, o único que comove o velho Goethe, já há muito resignado a não compreender Deus.

Estava pouco interessado em refazer o mundo segundo as regras da metafísica; a seu espírito, repugnava a abstração. Só amava a vida. Vangloriava-se de não produzir senão obras exemplares e práticas. Seu "Fausto" é a glorificação da atividade e do gênio do homem. Nesta grande obra ele exorta a Alemanha moderna ao trabalho do corpo e do espírito, à ação inteligente. Já é tempo de aproveitarmos a lição. Teria muito a dizer sobre este assunto, que nos interessa, a você e a mim, caro amigo, mais do que a qualquer outro. Mas ah! um povo não é grande senão pelo trabalho harmonioso de todas as forças.

Termino... Deixe-me agradecer-lhe por me ter feito ler um "Fausto" que guarda em francês todo o sabor germânico e até os perfumes de Blocksberg. E creia na minha sincera amizade...



*.FAUSTO — 2.ª PARTE — MISE-EN-SCÈNE
DE OTTO DEVRIENT (1925)*



CASIMIRO DE ABREU



CAMÕES E O JÃO

Cena dramática original

de

CASIMIRO DE ABREU

Representada pela primeira vez no teatro D. Fernando
na noite de 18 de Janeiro de 1856

PRÓLOGO

A 13 de novembro de 1853, encostado pensativo ao mastro de ré do vapor *Olinda*, transpunha a barra do Rio de Janeiro em demanda das costa de Portugal. Com que dôr tinha os olhos fitos naquelas paisagens soberbas que pareciam apagar-se pela distância! Quando deixei de ver as vagas enroladas baterem nos rochedos; quando as montanhas que se desenhavam ao longe, sumiram-se no horizonte, o pranto correu-me pelas faces, como nunca havia corrido. Eu chorava deveras como hoje suspiro saudoso, porque era a pátria que eu deixava; a terra onde nasci; porque lá ficava meu pai e minha mãe, meus irmãos, tudo que mais caro tinha no mundo!

Ai! é triste e solene esse momento cruel. Vagando na amplitude dos mares, alongando saudoso a vista, os olhos só vêem o azul do céu confundir-se ao longe com o azul das vagas! Os joelhos trêmulos, dobravam-se; os lábios ardentes de desespero murmuraram meu Deus! minha pátria! minha mãe! o pranto corre livre e o peito arqueja e cansa.

E todas as noites, quando pelo postigo do meu beliche via o firmamento salpicado de estrelas, soltava um suspiro. Quando no outro dia contemplava o sol no ocaso, dourando com seus raios moribundos as nuvens acasteladas no poente, suspirava também! Quisera ver esse mesmo céu estrelado nas lindas noites da minha terra, quando os raios da lua brincam com as flores do prado e adormecem nas águas quietas do rio. Quisera ver o astro do dia em vez de se mergulhar nas vagas, esconder-se por trás das colinas, refletindo seus pálidos e últimos fulgores na cúpula elevada do campanário da aldeia. Quisera ver tudo isso... e a pátria já estava tão longe!...

Depois, mais alguns dias de balancear monótono sobre as águas, e pisei terra estranha. Era este Portugal velho e caduco que hoje dorme um sono longo à sombra dos louros que ganhou outrora; era este Portugal que ainda repercute o tinir das armaduras e das espadas de seus guerreiros extintos; era este Portugal que ainda repete as doces harmonia exaladas de tantas liras sonoras; era este Portugal, pátria de meus avós, mas não minha pátria. Aqui fala-se a mesma língua que se fala no Brasil; aqui também há sol, há lua, há aves, há rios, há flores, há céu... mas o sol da minha terra é mais ardente, a lua mais suave, o canto das aves é mais tenro, os rios são mais soberbos, as flores têm mais perfume, o céu tem mais poesia.

Já dois anos se passaram longe da pátria. Dois anos! Diria dois séculos. E durante esse tempo tenho contado os dias e as horas pelas bagas do pranto que tenho chorado. Tenha embora Lisboa os seus mil e um atrativos; oh! eu quero a minha terra; quero respirar o ar natal, o ar embalsamado daquelas campinas ridentes; quero aspirar o perfume que exalam aqueles bosques floridos. Nada há que valha a terra natal. Tirei o índio do seu ninho e apresentei-o de improviso em Paris: será por um momento fascinado diante dessas ruas, dessas praças, desses templos, desses mármore; mas depois falar-lhe ao coração as lembranças da pátria, e trocará de bom grado ruas, praças, tem-

plos, mármore, pelos campos da sua terra, pela sua choupana na encosta do monte, pelos murmúrios da floresta, pelo correr dos seus rios. Arrancai a planta dos climas tropicais e plantai-a na Europa, ela tentará reverdecer, mas cedo pende e murcha, porque lhe falta o ar natal, o ar que lhe dá vida e vigor. Como o índio, prefiro a Portugal e ao mundo inteiro, o meu Brasil, rico, majestoso, poético, sublime. Como a planta dos trópicos, os climas da Europa infezam-se a existência, que sinto fugir no meio dos tormentos da saudade.

Feliz aquele que nunca se separou da pátria! Feliz aquele que morre debaixo do mesmo céu que o viu nascer! Feliz aquele que pode receber todos os dias a bênção e os afagos maternos! Mil vezes feliz, porque não sente esta dor que me arranca do peito as lágrimas ardentes que me escaldam as faces. Mas eu conservo ainda a esperança, esse anjo lindo que nos sorri de longe. E quem deixará de ter esperanças? Só o desgraçado, que, crestada a fronte pelo hálito maldito das tempestades da vida solta em um dia de desespero a blasfêmia atroz: não creio em Deus! ... Só esse.

Eu, não. Estou na idade das ilusões; e arde-me no peito o fogo dos meus dezessete anos; creio em Deus do fundo minha alma, como o justo crê na recompensa divina. Sim, um dia verei a minha pátria, os meus únicos amores; um dia entre prantos e soluços abraçarei minha mãe; um dia... à sombra triste da funérea cruz descansarei na mesma terra que me viu nascer. Deus é justo. O dia em que devo sentir uma nova vida, chegará. Esperemos.

No dia 18 de janeiro representou-se no teatro de D. Fernando a cena dramática Camões e o Jáó, primeira composição minha, ao menos a primeira que passou da pasta dos meus acanhados ensaios ao domínio da crítica. Ninguém é mais do que eu, cónscio dos inúmeros defeitos que tem. Bem se vê que essas notas são tiradas pelas mãos trémulas de um novato, na mais humilde e desconhecida lira. No entanto foi recebida no meio de bravos aplausos.

Mas esses aplausos e esses bravos, compreendi-os bem. Não eram a corôa de louros que lançaram, coroando o mérito da peça. Não. Eram as vozes de um povo amigo e hospitaleiro, que bradavam — “avante!” ao jovem que na carreira das letras encetava o seu primeiro passo.

Obrigado, mil vezes obrigado. Dissestes: avante? Bem; eu tentarei prosseguir o trilho. Maldito o que espesinha sem piedade a flor que tenta desabrochar! Aos dois atores que a desempenharam tão bem, renovo os meus agradecimentos. São o Sr. Braz Martins e o Sr. Santos.

O Sr. Braz Martins tem a sua reputação feita como escritor e como ator; não carece dos meus elogios. Só lhe podem negar o mérito literário e artístico, almas baixas movidas por paixões mesquinhas. Demais, digo-o aqui com franqueza, cabe-lhe dupla glória: foi ele quem me deu o pensamento da cena dramática. O Sr. Santos é um jovem de bastante mérito, para quem o futuro sorri auspicioso. Um dia, nessa carreira de espinhos, há de ter a fronte coroada de flores.

Agora, ofereço esta minha produção a duas pessoas, ambas no Brasil. É ao meu antigo lente e amigo o Ilmo. Sr. Cristóvam Vieiras de Freitas, e ao meu amigo e colega Cristóvam Correia de Castro, que segue o curso de Direito na academia de São Paulo.

Ao primeiro peço que, quando ler o Camões e o Jáó, vá riscando e emendando com o lapis os muitos versos duros que lhe firirem os ouvidos. As suas emendas são regras para mim.

Ao segundo, que foi meu companheiro de estudos durante quatro anos no Instituto "Freese", rogo de me recomendar a todos os colegas dêsse tempo tão feliz. Quando nos separamos em Nova Friburgo, de certo não foi para sempre. Ainda um dia hei de ouvir o canto melodioso e terno do sabiá, ainda um dia nos veremos.

Lisboa, 27 de Março de 1856.

CENA ÚNICA

A cena representa uma casa pobre; ao fundo uma porta, ao lado direito uma janela e um braseiro; em distância, do lado esquerdo, uma cama ordinária e uma cadeira; junto ao braseiro uma banca pejada de manuscritos. São dez horas da manhã.

Ao levantar do pano ouve-se o ribombar longinquo do canhão. O poeta, deitado, recolhe atento aqueles sons que pouco a pouco se esvaezem; depois assenta-se.

CAMÕES e depois ANTÔNIO

CAMÕES

Que sons são êstes que do Tejo a brisa
Trazer me vem no sussurar macio?
Julguei ouvir o rufo dos tambores,
Ou o estridor pelos ecos repetidos
De bronzas bôcas a rugir nas vagas.

(Erguendo-se)

Ribombo do canhão! sinal de glória
Para as sempre fortes vencedoras Quinas,
Impávida hasteadas nas muralhas
Das fortalezas índicas vaidosas,
E tremulando na sóidão dos mares
Que ao jugo lusitano a cerviz curvam
Trombeta do combate! quando soas,
Bater tu fazes com dobrada fôrça,
Com fogo etéreo coração ardente
Que em peito português livre palpita.

(Com entusiasmo)

Meu Portugal tão belo e tão valente!
Torrão formoso, terra de magia,
Ricos sonhos do poeta, meus amores,
Sim, meus amores, que os que tive outr'ora...
Cala-te coração... já não existem!

(Caminhando com custo para a janela)

De primavera que formoso dia!
Que azul de céu tão puro e tão sereno!
Como corre o meu Tejo socegado!
Meu pátrio Tejo que cantei saudoso
No exílio amargo tantos anos... tantos!

(Comovido)

Oh quantas vêzes de Macáu na gruta
Por ti, por Portugal eu soluçava!

(Retirando-se da janela)

Para que me hei de recordar do exílio?

(Assentando-se na cadeira)

Passado é já. Vejamos o futuro.

(Curva a frente)

ANTÔNIO

(Entrando e aproximando-se de manso à parte)

Como está pensativo! sempre triste!

CAMÕES

Quem entra do mendigo na choupana?

(Reparando)

E' Jáó, meu pobre, meu sincero amigo.

ANTÔNIO (à parte)

Chamar-me amigo! a mim, ao próprio escravo!
Escravo... que os grilhões contente beija!

CAMÕES

Meu Antônio para mim não trazes nada?

ANTÔNIO

Fui buscar pão... nem um ceutil me deram!

CAMÕES

Resignação e fé, que Deus é justo.

ANTÔNIO

Resignação, dizeis! Mas ah! que tendes?
Tão pálido vos vejo e tão mudado!
Depois que vos deixei sofrestes muito?

CAMÕES

Meu amigo, socega; nada tenho.

ANTÔNIO (à parte)

E tornou-me a chamar o seu amigo!
Igual, afeto, quem pagá-lo pode?

CAMÕES

Dizes que tenho a palidez no rosto?
Não repares; a côr fugiu há muito.
Eu soffro, sim, mas quase que não sinto.
E' a vida a soltar o arranco extremo
Já prestes a findar, como no templo,
Á mingoa d'óleo, ao despontar da aurora,
A lâmpada que ardeu durante a noite
Pálida brilha, bruxolêa... e morre!

ANTÔNIO

Por Deus vos peço, não faleis em morte.

CAMÕES

Se eu a sinto chegar a passos largos!
Muito não tardará que o corpo inerte
Vá sôbre a terra descansar para sempre.
Uma existência cheia de desgostos,
As mais douradas ilusões desfeitas,
Findos os sonhos, a esperança extinta...
Oh de que vale o prolongar-se a vida?
Sim, brevemente cerrarei os olhos,
Morrerei pobre, velho, despresado...
Com um amigo só, que és tu, Antônio.

ANTÔNIO (caindo-lhe aos pés)

Oh! meu senhor!

CAMÕES

Terei um peito ao menos
Onde então possa eclinar a fronte,
Uma lágrima derramar saudosa,
E dizer expirando o nome dela!

(erguendo com doçura a cabeça do Jáo)

Antônio, dize-me cá; tu nunca amaste?

ANTÔNIO (erguendo-se)

Si tenho um coração!... Eu amo muito
A terra onde nasci, a minha Java:
A meus pais eu amei como bom filho,
E a vós, ó meu senhor, hei de amar sempre.

CAMÕES

Na tua vida uma mulher não houve
Que igual afeto te inspirasse ainda?
Por quem sentisses atração imensa?
Em que louco pensasses, sempre, sempre,
Mesmo dormindo, em sonhos bem fagueiros?
Uma mulher, enfim, por quem no peito
Forte paixão te ardesse ou um desejo?
Uma mulher, um anjo, cujo nome
O tivesses nos lábios e na mente;
Escrito o visses na corrente branda
Que sôbre seixos se deslisa quieta,
N'um céu d'anil, na flor do prado, em tudo?
Que t'ó dissesse a brisa perfumada,
Lasciva, perpassando pelas flores,
O murmurar da fonte cristalina,
No firmamento o cintilar dos lumes,
Que o mundo inteiro te falasse dela?
Um anjo, a quem no delirar ardente
Aos pés prostrado — amor! — dissesse terno?

ANTÔNIO

Sim! sim; uma mulher que eu amei muito.
Era tão bela! A mesma cor que tenho,
Ela tinha também; era de Java.
A infância ambos passamos sempre juntos
Brincando alegres pelos campos lindos.
Passaram-se os folguedos, e sòsinhos.
A fresca sombra dos gentis palmares
Que enfeitam a minha ilha tão formosa,
Mil falas de ternura lhe falava,
Mil esperanças risonhas eu nutria.
Era muito feliz o pobre escravo!

Depois... tão moça ainda ela finou-se!
O que eu chorei! E a dor pungente e amarga
Até à morte sentirei n'esta alma
Que outro amor como aquele tão sincero...
Ó senhor! o pobre Jáó não terá nunca.

CAMÕES

Pois escuta: eu amava com excesso
Na terra uma mulher muito formosa
Que a sorte cega colocou mui alta.
Mas o pobre Camões não tinha um nome,
Não podia of'recer-lhe a mão d'espôso!
Ai loucos! por ventura um sentimento
Quereis moldá-lo a conveniências fúteis?
Quem é que ao coração jamais deu regras?
Sem demora parti, buscando a glória.
Longos anos vaguei saudoso e errante,
Ora embalado pelas bravas ondas
Do oceano em fúria grande, ouvindo os uivos
Da procela a bramir forte e medonha;
Ora chorando os prantos do proscrito
Nos êrmos montes de longínquas plagas.
Que saudades que eu tinha desta terra,
Destas veigas risonhas, destas fontes,
Destas flores mimosas, dêstes ares!
Nunca naquelas regiões tristonhas
O riso do prazer me veiu aos lábios.
Em vão eu quis beber uma harmonia,
Uma inspiração celeste, radiante!
Lá não trinava o rouxiño! gorgeios
Na balseira virente em noite bela,
Quando a lua prateada se retrata
Sôbre as águas do lago socegado;
Lá não ouvia a gemebunda rôla
Gemer saudosa... que entristece tanto!
Lá não sentia a vespertina aragem
Vir bem de manso bafejar-me a lira,
Que nunca mais soltará hino festivo!
Tudo ali respira só tristeza!
E durante êsses anos tão compridos,
Êsses anos d'ausência e de tormentos,
A imagem de Natércia eu via sempre.
Uma vez que tranquilo adormecera,
De súbito me ergui todo convulso...
Sonho horrível me havia despertado,
Sonhei-a fria, já sem vida... morta!
Aquele corpo airoso, inanimado!
Aqueles lindos olhos já sem brilho!
Os lábios purpurinos já cerrados,
Mas que no entr'abrir final, balbuciarão:
"Camões! Camões!" ainda com ternura!
Vacilante os cabelos apartava

Com a trêmula mão da frente em gêlo...
Visão não era, realidade pura!
Era morata a mulher que eu tanto amava,
Morta... na flor da vida!... ela era um anjo!
Desde êsse dia então morri pr'o mundo.
As lágrimas de dôr verti-as tôdas.
Depois... não chorei mais, sofria mudo
De rojo junto à cruz, contrito orava,
Orava tôda a noite só por ela.
A Deus pedia o termo de meus dias,
Que entre os anjos do céu vê-la queria,
Já que na terra os homens sem piedade,
Me haviam dela separado sempre.
Mas o Eterno não quis. Curvei a frente.
Quereis que esgote o calix da amargura?
Submisso e pronto está o servo humilde.

(apontando para a banca)

Olha, Antônio, dá-me aqueles versos.

(recebendo-os)

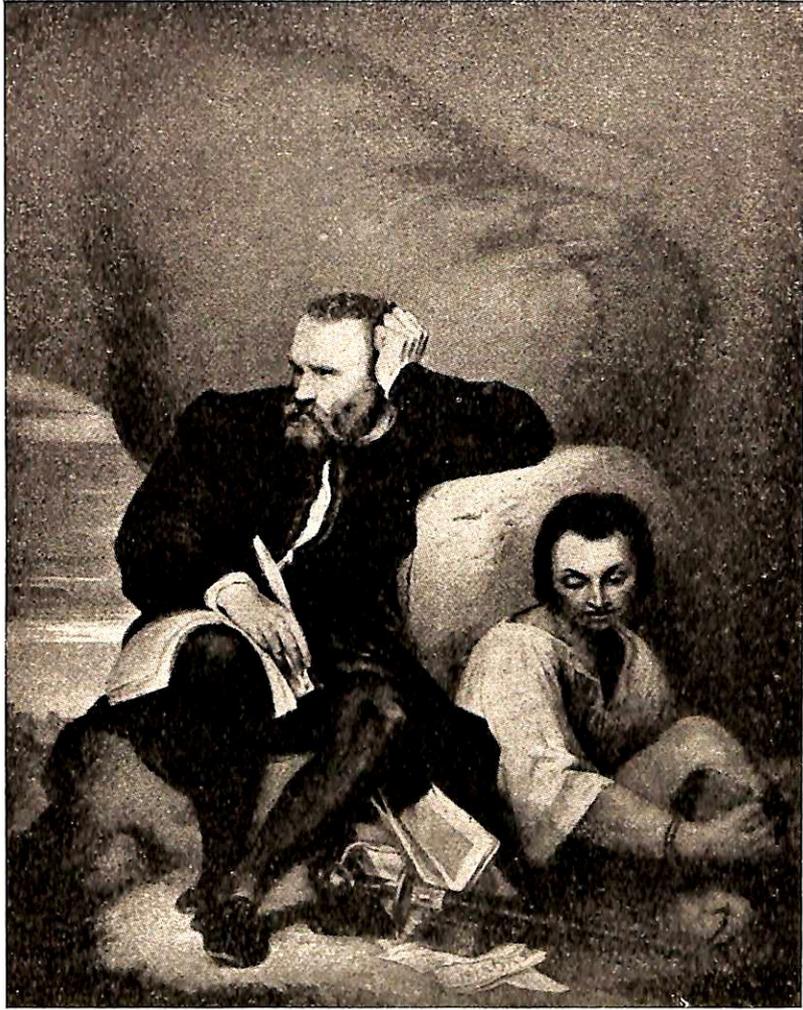
Sim, são êstes que falam de Natércia
Com todo o fogo d'um amor eterno.
Eis o sinal das lágrimas caídas
Sôbre o papel quando tracei as linhas.
Lágrimas quentes, lágrimas de sangue,
Arrancadas por uma dôr imensa.

(beijando-os)

Ó! quero lê-los, lê-los novamente.
Foi êste canto lutuoso e triste
Último harpejo que soltei gemendo.
Ai! quando dêsse dia me recordo,
Involuntário o pranto se desprende.
É uma corda que se vai da lira,
Mais uma fibra que do peito estala,
Mais um gemido que rebenta d'alma,
— Derradeiro estertor do agonizante —
Um gemido que diz: além a — campal!

(assenta-se e lê:)

"Alma minha gentil que te partiste
"Tão cedo dêste mundo descontente;
"Repousa lá no céu eternamente,
"E viva eu cá na terra sempre triste."



CAMÕES E O JÃO

ANTÔNIO (à parte)

Ali, naquele leito tão mesquinho,
Repousa o maior vate dêste mundo!
Pr' o sepulcro inclinada a fronte nobre
Quase a sumir-se como o sol no ocaso,
Um ai não solta nem um só que seja!
Calado sofre, sofre, e não murmura!
Só eu é que conheço o que padece!
Com fome há tantas horas e não tenho
Em casa nada que lhe dê agora!
Si pudesse passar sem mim ao lado....
Si podessel inda sou rapaz, sou forte,
De noite e dia trabalhava sempre
E do trabalho o lucro era para êle,
Era só p'ra Camões. Mas eu não posso,
Não posso abandoná-lo um só momento.
Tão fraco; até lhe custa a dar um passo!
Eu vou de porta em porta, a mão estendo,
Peço pão, não p'ra mim, mas pr' o poeta...
E só parece que a rochedos falo,
Ninguém atende à súplica do pobre!
De dôr eu choro quando peço esmola
E vejo que m'a negam tão sem alma.
Filhos de Portugal! ó Portugêses!
Viveis entregues aos festins malditos
Sem vos lembrar que na miséria triste
Enfêrmo geme, moribundo quase,
Um português também, um vate ilustre?
Á! sois malvados corações de pedra!
Sim, sois malvados! O perdão do poeta,
De certo o tendes, porque é bom, perdoa;
Mas dos seilos futuros, com justiça,
Anatema tereis e fulminante,
Da infâmia o ferrete desprezível,
E a voz de Deus vos bradará severa:
"Assassinos, assassinastes o vate!"

(ouvem-se salvas repetidas, ao longe.)

CAMÕES

Antônio?

ANTÔNIO

Senhor!

CAMÕES

Saberás dizer-me
Por que em sinal festivo o canhão trôa?

ANTÔNIO

É a saudação banal das fortalezas
Ao rei, à esquadra, que transpõem a barra,
E que entregues aos ventos inconstantes
Destemidos se vão plantar ousados
O estandarte da Cruz em terras d'África.

CAMÕES (erguendo-se, agitado)

Sim, êles vão... mas é buscar a morte!
Quem antevera d'um povo a ruina
Pelo seu próprio rei cavada fôsse?
Ó campos nobres, já no pó envoltas,
De Nuno, d'Albuquerque e de Pacheco:
Descerrai-vos, surgí! que êsses gigantes,
Patriotas bravos, semi-deuses luzos,
Erguendo-se do sono eterno um pouco,
Depressa venham sustentar a pátria,
Que ameaça cair, cair p'ra sempre!

(caminhando para a janela e falando para fora)

D. Sebastião, monarca temerário
Parai! parai! que não ireis, mancebo,
Sepultar nas areias africanas
De tantos séculos, n'um só dia, a obra.
Se não ouvís meu brado, por ser fraco,
Oh! escutai, senhor, o pranto amargo
Do pai, da mãe, da espôsa e do filhinho
Que vos pedem o filho, o pai, o espôso,
Que sem dó arrancais dos lares pátrios
P'ra sepulcro lhes dar em terra estranha!
Mas ah! sois surdo; vossas náus já partem,
O Tejo deixam... no horizonte somem-se...
Um dia darei conta dessas vítimas!...

(retirando-se da janela e como que subitamente inspirado.)

Que luz celeste me esclarece agora?
Que sombras estas que vagueiam tristes,
Que se deslisam silenciosas, quietas,
Fantasmas negros na nudez da noite?!
Que campo é êsse que se alaga em sangue,
Teatro horrível onde impera a morte?!...
Ó de Alcacer-Quivir plaga maldita
Que presencias n'um só dia a queda
Da nação entre tôdas a mais nóbre!
Ah! vergonha p'r'as armas portuguêsas!
No calor da peleja que se trava,
Parte-se a fôlha da ligeira espada,
E o alfange, como anjo de extermínio,
Prostra exangues, sem dó, êsses valentes

Que em cem batalhas não tremeram nunca!
 Os soldados de Cristo já recuam
 Pelas imigas hostes esmagados,
 Êste alarido e gritos de vitória...
 De triunfo infeliz os solta um povo!
 As mauras meias-luas lá tremulam
 Dos cristãos sôbre as tendas tão vaidosas;
 Lá ressôa o clarim, cantando um hino
 Que contentes os écos o repetem
 Pelo negror das trevas que caminham
 A cobrir com o sudário da vergonha
 A púrpura real, d'um rei o corpo!
 Ouve-se ainda um brado... extinto é tudo!
 A glória e o nome português morreram!
 E êste tinir de ferros?! São algemas,
 São grilhões que nos vem lançar Castela! —
 Têrmos de suportar extranho jugo...
 Sofrer da escravidão a morte lenta...
 Um nobre português responde — nunca!

ANTÔNIO (à parte)

A febre do delírio que o devora!

CAMÕES

Eu à pátria sobreviver não quero!
 Quem dêste Portugal cantou as glórias
 Não pode a Portugal na mesma lira
 Desferir o canto fúnebre saudoso.
 Se a pátria é morta, hei de morrer com ela.
 Hei de sim, hei de sim, porque nesta alma
 Era o afeto maior que ora existia.
 Oh! que a mesma mortalha nos envolva;
 E o canto d'alma apaixonado e terno
 Em que humilde exaltei a fama tua,
 Que as chamas o consumam; que hoje mesmo,
 De Luis de Camões não tenha o mundo
 Nem sequer uma trova de seus dias...
 Bem poucos de prazer, de dor bastantes!
 Queimem-se todos, queimem-se êsses versos,
 Desta alma parte, que escrevi mil vêzes
 Com pranto amargo deslisado em bagas.
 Eia! coragem!

(lança ao fogo alguns manuscritos e vai buscar *Lusiadas*)

O régio elmo pelo campo roia...
 Calçada está de Portugal a cr'oa,
 Nosso pendão caíu... quebra-se o cetro...
 E D. Sebastião, ousado e jovem,
 Ei-lo que tomba do ginete altivo
 Com vida ainda, p'ra não mais erguer-se!

Êle, nobre dos nobres Lusitanos,
Ao lado do peão lá geme, expira!
— A morte nivelou o trono e a choça. —
Mas que ouço?! Êstes cânticos selvagens...

ANTÔNIO

Os Lusíadas, nunca!
Por quem sois, suspendei! sou eu que o peço;
Que não se queima assim n'um só momento
D'um poeta imortal a rica c'róa
E o mais nobre brasão d'um povo inteiro.
Oh! vou salvá-los.

(corre para Camões)

CAMÕES (lançando-os às chamas)

Já, nem mais um passo!

ANTÔNIO (tirando-os)

Ei-lo, o laurel d'um vate!

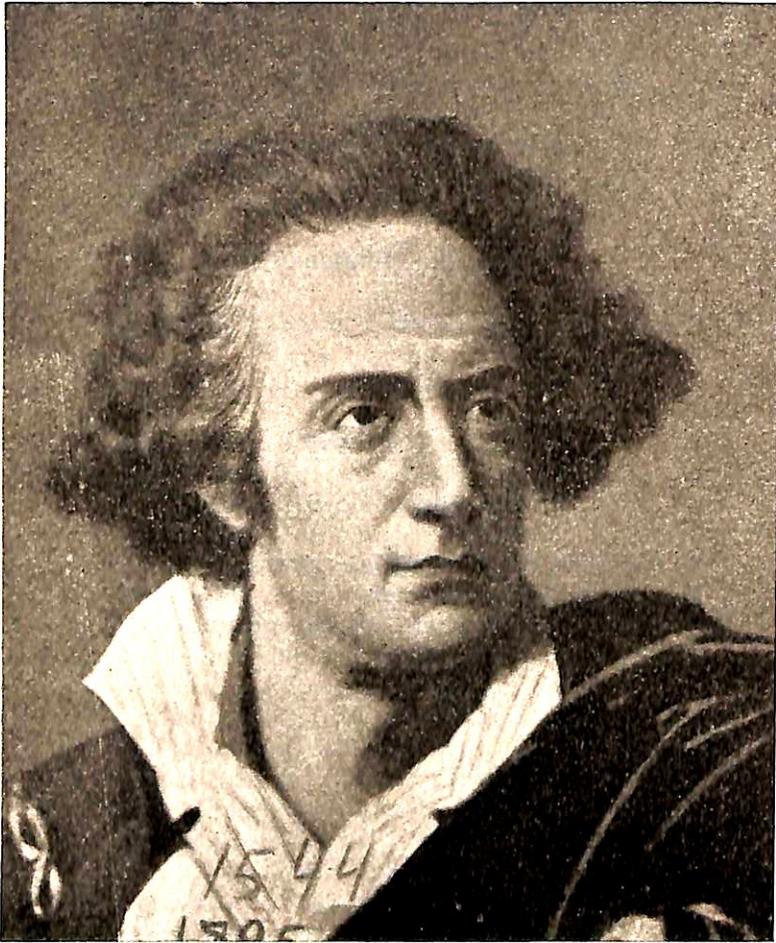
CAMÕES

Que fizeste?!...

ANTÔNIO (erguendo o poema)

Se é verdade que tua pátria é morta,
Êste poema lembrará ao mundo
Que houve outr'ora um Portugal gigante
E — Camões — fôra seu cantor sublime.

FIGURAS DO TEATRO
UNIVERSAL



ALFIERI

POSSE DO MINISTRO SIMÕES FILHO

REALIZOU-SE no auditório do Ministério da Educação e Saúde, a cerimônia da transmissão dessa pasta ao seu novo titular, Ministro Simões Filho, pelo antecessor, Professor Pedro Calmon. Centenas de pessoas encheram literalmente aquele salão, notando-se entre os presentes representantes do Parlamento, Poder Judiciário, Ministros de Estado, senadores, deputados federais e figuras outras de projeção nos meios políticos, jornalísticos, educacionais e administrativos, além de diretores e chefes de Serviço e funcionários do Ministério.

Tomaram assento na mesa que presidiu à solenidade, além dos srs. Pedro Calmon e Simões Filho, o representante do Presidente da República Doutor Roberto Alves e o sr. Senador Melo Viana, vice presidente do Congresso Nacional, Ministro Francisco Negrão de Lima, deputados Nereu Ramos, Gustavo Campanema e Joel Presidio e o sr. Cesário de Andrade, presidente do C.N.E.

Despedida do Ministro Pedro Calmon

O Professor Pedro Calmon, dando início à solenidade, pronunciou eloquente discurso no qual, inicialmente, se referiu elogiosamente à figura do novo titular da pasta da Educação e Saúde, de cuja longa vida pública salientou aspectos e focalizou serviços prestados à Nação, inclusive como jornalista militante que é há quarenta anos.

Em seguida, retratou o orador a atuação dos seus antecessores na pasta da Educação e Saúde, destacando as realizações que nesses setores o governo findo levou a efeito, elogiando os diretores de serviços que se incumbiram de sua execução.

E depois de referir-se a outros problemas que mereceram sua atenção, o ex-Ministro Pedro Calmon teve palavras de carinho à classe estudantil que com ele manteve estreito contato. Finalizando, agradeceu a colaboração de todos os seus auxiliares e elogiou o funcionalismo do Ministério, e formulou votos de êxito ao Ministro Simões Filho no desempenho da importante missão que lhe confiou o Presidente Getúlio Vargas.

Congratulações do povo e do P.T.B. da Bahia

Também usaram da palavra, a seguir, os srs. Lemos de Brito e o deputado Joel Presidio, o primeiro em nome do povo baiano e o segundo, em nome das bancadas do P.T.B. na Assembléia Legislativa do Estado da Bahia e no Parlamento Nacional, congratulando-se com a nomeação do novo titular da pasta da Educação e Saúde.

Importante discurso do Ministro Simões Filho

O Ministro Simões Filho proferiu, depois, o seguinte discurso, que transcrevemos na íntegra:

“Senhores,

Chamando-me ao serviço público no cargo de Ministro de Estado, certamente a intenção do Sr. Presidente da República terá sido associar a Bahia às responsabilidades do seu governo, que nasce sob o signo de uma incomparável afirmação democrática.

Não o direi por jactância, o que não está entre os meus defeitos, porém para ser exato, quer em relação ao pensamento generoso do eminente chefe da Nação, quer em relação a mim mesmo,

que não procuro para explicar a minha escôlha outro título senão o da minha profissão.

Ela me tem levado a algumas posições, mas, como as árvores bem plantadas, que nem os ventos desencadeados, nem as torrentes conseguem desenraizar, continuei a ser, sempre, um homem do meu ofício, embora o último dos jornalistas brasileiros. Nisso, relevareis que ponha certo orgulho.

Em um dos mais famosos processos da história, o juiz, ao qualificar o acusado, perguntou-lhe o nome. Era Chateaubriand. — A sua profissão? — Jornalista. Pobre de mim! que fui buscar um exemplo tão alto para justificar a fidelidade invariável que guardo à profissão. que me tem sido fértil em tantos trabalhos, lutas e recompensas, trepidante e apaixonadamente. Mas, dessas paixões, não me desdigo quando recaem sôbre mim as austeras responsabilidades dêste cargo, porque não alimentei outras paixões senão a das grandes ações.

Saio, agora mesmo, de um famoso episódio em que ajudei os meus conterrâneos a cumprir o seu dever. Foi uma áspera campanha, que tangenciou pelos riscos de uma batalha. Mas, se lhes pudesse, agora, abrir o meu coração baiano, vós, meus senhores, amigos ou não, o veríeis lavado de rancores, de qualquer sentimento que não seja a generosidade e o perdão.

Dir-se-á que o novo ministro não é um técnico dos negócios do ensino e saúde pública. Alego, a meu favor, a faculdade de improvisação, sem a qual o jornalismo não merecerá, a rigor, êsse nome, o hábito quotidiano de debruçar-me, às primeiras résteas do sol da manhã, sôbre todos os assuntos de ordem coletiva, sendo o jornalismo, como é, por seu espírito universalista, um pôsto de observação e escuta.

Não serei um técnico, não, mas saberei onde encontrá-los, como ouvi-los, pesar-lhes os conselhos e as opiniões e, com a larga experiência de uma carreira, que já não é curta, separar o jôio do trigo.

Foi através dêsse hábito que me aproximei de todos ou quase todos os problemas pertinentes à vida do meu Estado e de meu País.

Repetidamente me ocupei em comentários e informações com os problemas atinentes à instrução popular, critiquei-lhe os sistemas, reclamei as suas deficiências, recolhi queixas e reclamações, ora da juventude, ora de seus mestres e, advogando, invariavelmente, as soluções mais práticas — que são mais do meu feitio pragmático — quando é necessário deixar de sonhar para não perder o sentido da realidade ambiente, fui antes um crítico que um apologista. Jamais desconheci, porém, que se há feito muito no terreno da educação nacional, sobretudo nos últimos anos, embora o que reste a fazer constitua uma tarefa hercúlea.

Não justifico, senão pela deficiência dos nossos recursos e desmedida extensão geográfica, que tanto encarece qualquer serviço público, que hajam crianças em idade escolar sem possibilidade de matrícula por falta de vagas nas escolas urbanas e rurais, ou impedidas de frequentar a escola pela extrema pobreza, que não lhes permite aos pais, adquirir o pano para cobri-las. Pedirei aos técnicos — verificaí que não os largo de mão — que estudem e proponham uma solução imediata e prática, sem demasias burocráticas para êsse aspecto de um problema profundamente humano.

Afigura-se-me serem as pequenas bolsas escolares o primeiro remédio a experimentar.

Vencida a etapa da escola primária obrigatória, em que todos os brasileiros devem se curar da cegueira da ignorância, as escolas do 2º grau constituem o instrumento mais próprio para o início da formação dos cidadãos.

É minha convicção que, sem humanidades em bases sólidas, nunca educaremos o Brasil. Sou do tempo em que alguns dos homens mais notáveis da minha gloriosa Província eram professores de Colégio. Chamavam-se Carneiro Ribeiro, mestre de Ruy e Castro Alves,

João Florêncio Gomes, sábio e santo, cônego Turíbio Fiusa, falando o latim e o grego como o vernáculo, Manuel Florêncio, um negro de caráter e alma immaculadas, que, entre outros, educou para o Brasil Afrânio Peixoto — nome que não posso pronunciar sem emoção.

É certo que os tempos mudaram, mas é preciso insistir em verdades que não mudam: uma desta é que, sem o estudo sério das disciplinas do curso secundário, correremos o risco de nos desqualificarmos como um país de doutores indoutos.

Sem estudos humanísticos faltará à juventude brasileira, sobretudo, o gosto pelos conhecimentos do mundo antigo; os moços não soverão, em longos haustos, a água límpida e pura das fontes da Arte, da Estética, das Letras Imortais; enfim, eles não terão notícias de Atenas e, como nos ensinou o Mestre Renan, tudo que é feito sem os atenienses estará perdido para a glória.

A Universidade é a cúpula desse sistema. Instalações adequadas que tornem agradável o convívio entre mestres e discípulos, confortáveis e bem aparelhadas, enquanto, mais e mais, devemos impregná-las de espírito universitário, isto é, do gosto pelos estudos sérios e desinteressados, colocando-os, como, por exemplo, a Universidade do Brasil, sob a reitoria de professores eminentes pela cultura, probidade intelectual e compostura, a fim de que as Universidades também exerçam seu papel na formação moral dos vossos filhos e de meus netos.

Ao nosso ver, a Escola Superior deve ser um centro de atração de vocações definidas. Bacharel, como toda a gente, não temo declarar — sou contra o bacharelismo como deformação grotesca da nossa formação intelectual. Não será mais acertado que o Ministério da Educação Nacional dilate, mais e mais, as escolas profissionais, de modo que, brasileiros que seriam medíocres doutores, venham a ser eficientes cooperadores do desenvolvimento econômico do país, como técnicos industriais, comerciais e agrários, artesãos, enfim planejadores de serviços públicos e particulares?

Estudariam o que lhes apetecesse e venceriam. Em geral, os grandes profissionais são fruto de sua vocação.

Acredito que nenhuma ação mais benfazeja recomendará este Ministério como tomar em rumo seguro a disseminação crescente das escolas profissionais, de preferência a animar a proliferação de escolas outras, de filosofia ou não, que são outras tantas minas de doutores, ao invés de formarem professores. Aqui, cabe dizer — e se eu pudesse obturaria os ouvidos a quantos me cercam e não são meus confrades: Não receai, companheiros de profissão, que estajamos dando os primeiros passos para a descaracterização do nosso ofício, com cursos improvisados, sem objetivo real? Venho a temer que os nomes dos nossos mestres Evaristo, Quintino, Ruy e Nabuco sofram o desgosto de saber que os seus descendentes já não se chamam jornalistas, são "doutores de imprensa".

Entre essas observações e reflexões, o problema da assistência ao estudante pobre, não para fazer proselitismo entre eles e gozar da alacridade de seus aplausos, mas com a intenção séria de amparar as gerações do futuro; o resguardo dos direitos dos professores particulares, a conveniência de se multiplicarem os colégios oficiais e tornar rigorosa a fiscalização dos particulares, de modo a evitar que se confundam com estabelecimentos comerciais, serão estas, outras tantas preocupações da nova administração neste ministério. Convidarei, assim, os técnicos a refletirem sobre a conveniência, não de reformas em bloco, mas de modificações paulatinas em vários setores do ensino secundário e superior, conforme a experiência tenha aconselhado. Parece-me, por exemplo, que se impõe o descongestionamento do programa em várias etapas do ensino secundário. Aqui cabe aduzir outra observação de evidente magnitude, pertinente ao preço dos livros escolares. Proporemos ao Chefe da Nação que inclua dentre o seu programa de proteção aos desafortunados a limitação do preço dos compêndios oficialmente adotados ou recomendados, os quais vão se tornando proibitivos.

Como a oportunidade para o ensino, para a cultura, deve ser oferecida a todos, sem privilégios de nascimento ou fortuna, assim devem ser proporcionados, a todos os jovens, meios adequados e bastantes para o aprimoramento físico. Devemos fazer homens sãos, fortes e, assim, dignos de merecer o sorriso de mulheres belas e sadias.

É preciso, portanto, que ao lado dos cuidados do espírito não se descurem os do corpo, difundindo-se e animando-se a prática dos esportes para os dois sexos, meio eficaz de constituir-se no Brasil um povo saudável, ao mesmo tempo, combativo e disciplinado.

É a lição da civilização moderna, a prática de tôdas as nações adiantadas do mundo, que, assim, atualizam a vida ao ar livre dos lutadores romanos. Recomendarei aos órgãos competentes da administração incentivar nas escolas, nos colégios, nas universidades, a prática disciplinada do esporte em tôdas as suas modalidades, para o que devem os estabelecimentos de ensino ser dotados das comodidades adequadas.

Acresceria essas reflexões e comentários com considerações sobre os problemas da saúde pública, não caminhasse para ser um fato a separação desses serviços em outro ministério. É uma solução feliz, que aprovamos calorosamente. Os problemas atinentes à saúde do povo brasileiro constituem um mundo. É preciso conhecer, como conhecemos, a vida sem um dia sem doença de populações inteiras do norte do meu país, o seu calvário no sofrimento e na penúria, para admitir qualquer restrição aos serviços de tuberculose, da malária e de outros flagelos endêmicos. Sob esse ângulo, feliz seria eu se pudesse vir a merecer o título de ministro do Norte.

Sei, de ciência certa, que este Ministério é muito bem dotado de material humano, que dispõe de técnicos ilustres, alguns mesmo notáveis, nos dois setores principais em que se subdivide. Exorto-os a ajudar-me a servir ao Brasil, como desejo, com tôdas as forças de minha alma.

Recebo o ministério das mãos de um baiano, que sucedeu a um conterrâneo, o Sr. Clemente Mariani, a quem rendo justiça afirmando, com a insuspeição de seu adversário político, que a sua administração foi laboriosa, eficaz e proba, assinalando-se por serviços relevantes.

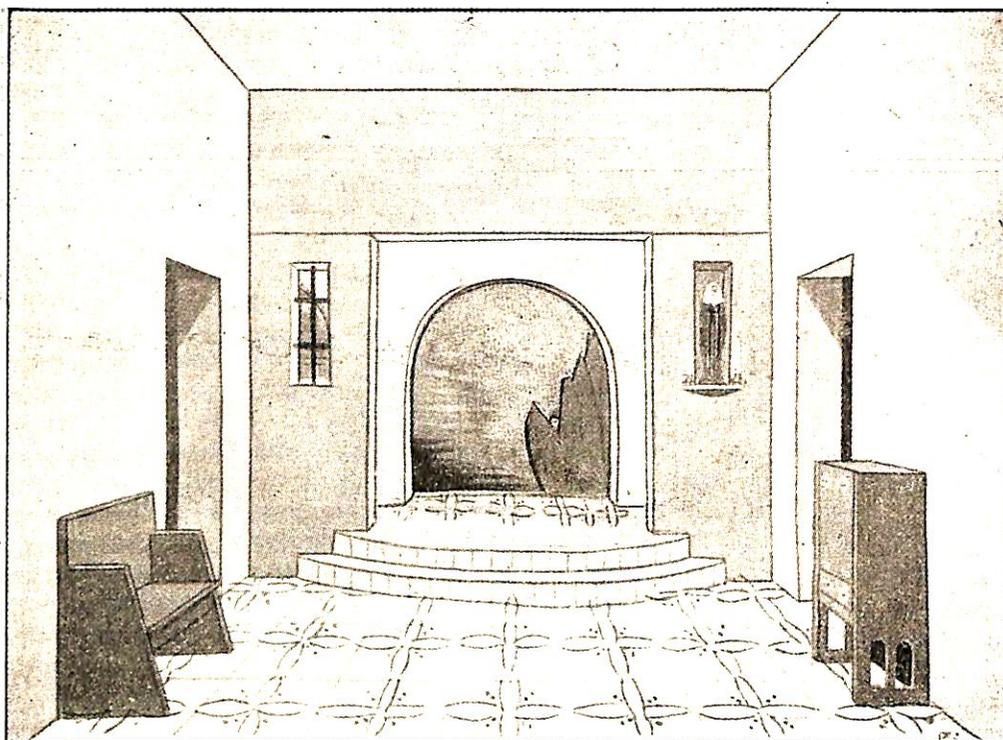
Para falar do outro baiano, é preciso vencer funda emoção. Se de alguma coisa pudesse se ensoberbecer a minha modesta carreira, seria a fortuna de ter sido, na minha velha e amada terra — para a qual volto neste momento o meu pensamento e o meu coração — ponto de convergência de uma geração de elite pela inteligência e pelo caráter. Muitos dos homens públicos baianos contemporâneos, que aumentam com gemas de fino quilate os braços de Atenas brasileira, vi-os com a ansiedade e o carinho do lavrador que se debruça sobre a sementeira a despontar, se enplumarem e ganharem alturas, vingando os cimos culminantes da cultura brasileira. Ninguém subiu tão alto, nessa privilegiada geração, como o ministro que substituo. Jornalista, orador, historiador, professor emérito, o meu amigo Dr. Pedro Calmon deixa, na sua rápida passagem, nesta casa, rastos luminosos. Outrora, o tive entre os meus discípulos mais diletos, enquanto agora o tenho como um dos meus conselheiros mais avisados.

Aconselho-vos, porém, meus senhores, não acreditar no que êle vos disse a meu respeito. Não tenho outro merecimento senão o de ser um homem do dever. Ao de servir neste pôsto, com firmeza, ao meu país, não faltarei, assim me ajude Deus Todo Poderoso”.

Visita do Ministro Simões Filho à Sala de Imprensa do Ministério da Educação

O novo titular do Ministério da Educação e Saúde, Ministro Simões Filho, logo após o término da solenidade de transmissão da pasta, dirigiu-se ao seu gabinete, visitando instantes depois a Sala de Imprensa, onde foi recebido pela reportagem ali acreditada e com a qual se demorou em palestra.

PROBLEMAS



ESBOÇO DE CENÁRIO PARA "A MALQUERIDA", DE BENAVENTE



EXPRESSIVO EXEMPLO DE CENÁRIO ESTILIZADO PARA O BALLE "JUPITER TRANSLATED"

CONSIDERAÇÕES SÔBRE O «MIME»

Marcel Marceau

N.R. — A antologia de conceitos e pensamentos do grande artista, que divulgamos, foi organizada tomando como fontes a entrevista concedida ao crítico do “Diário Carioca”, Sabato Magaldi e das notas taquigráficas, apanhadas durante as aulas ministradas no S.N.T., pela srta. Virginia Valli.

PANTOMIMA é a identidade do homem com os seres e os objetos que o circundam. A transposição dos gestos, dos fenômenos da natureza e de toda a civilização, segundo as fontes de cada país. É a arte do silêncio, assim como o teatro é a da palavra. A pantomima é a arte da atitude. Creio que o interesse em retomá-la decorre da influência de Carlitos. Etienne Decroux fêz-lhe, modernamente, a gramática.

A Pantomima é uma arte mais antiga que o teatro, praticada, na Grécia e em Roma, com a máscara e grande apuro corporal. A Comedie Dell'Arte deu-lhe características sociais, em que aparece, por exemplo, o burguês Pantalone. O século dezenove marcou-lhe o apogeu, criando os heróis. Debureau foi um mestre. Depois veio o exagêro fisionômico, a acrobacia e finalmente a pantomima literária. Sob a influência de Decroux, atingiu-se posteriormente, o que se poderia chamar cubismo, semelhante ao que fêz Picasso na pintura. Minha personagem Bip é o popular moderno.

Não há arte superior ou inferior, quando pura. A pantomima goza de posição extraordinária, porque é válida em si, é pura, realiza-se no silêncio. De tempos em tempos está menos ou mais desenvolvida do que o teatro, correspondendo o seu florescimento na Grécia, à decadência do teatro, e vice-versa. A pantomima decai quando é exagerada, transforma-se em careta. A falta de sinceridade mata a expressão artística.

O cinema deixou de ser mudo não somente em virtude do progresso técnico. Esse progresso foi impôsto pelas necessidades da expressão. O mímico falava, embora apagado o som. Ademais, o cinema precisa do cenário, que a

pantomima dispensa. Ela — repito — se faz com silêncio e o cenário quebra a ilusão, que é seu elemento fundamental.

Quanto à dança, ela é uma arte de libertação, de fuga, extra-terrena. A pantomima é terrena, pesada, de integração nos objetos. Opõe-se, de certa maneira, também, ao teatro, no sentido de que este é a arte da palavra.



Carlitos abriu tôdas as portas para a pantomima. O futuro da arte está vinculado à obra do gênio americano. O que fez no cinema é inacreditável. Nêle não se pode estilizar, mas o gênio de Chaplin se resume em que conseguiu estilizar no mundo realista do cinema. Êle superou a contradição entre o moderno e o realista.



A pantomima deve procurar temas e personagens populares. Exprime os sentimentos fundamentais. Sentimentos cristalizados na forma pura. Nossos temas são a vida, a morte, o amor. Voltamos às fontes mais primitivas do ser. Porém, se os temas são sempre os mesmos, a maneira de traduzi-los diverge no tempo. No romantismo, a expressão do amor se representava numa atitude de elevação mímica. A amada era intangível, na sacada. Hoje, o amor é um gesto de igual para igual, identificados que estão a mulher e o homem no cotidiano. As personagens da pantomima são geralmente homens-síntese. O público tem necessidade de heróis. Ri com êles, chora com êles. O espectador protege o fraco, revolta-se contra o prepotente. Os sentimentos mistos, complexos, são difíceis de exprimir na pantomima. Proust e Joyce não se representam nela.



Bip é um personagem da infância, minha e de todos. A mocidade que cresceu em aventuras de subúrbio. Não sei como descobri seu nome. Talvez em Dickens. Bip é a verdade de cada um. Inspirei-me em Charlie, embora sem imitá-lo. A técnica aprendi em Decroux e Bip sou eu próprio.

O mímico não pode sobreviver na ditadura. No regime forte não se pode zombar da polícia. E a pantomima não existiria, sem que pudesse, a cada momento, rir na cara dos policiais. Antes de tudo, o mímico deve ser social.

Nossa época, versada para o aspecto social, é particularmente propícia à pantomima. Daí a minha crença num grande desenvolvimento nessa forma de expressão.



Somos todos MIMES. Mas somos MIMES que nos ignoramos. O conhecimento do MIME está no estilo. Quando o homem se torna consciente de seus gestos e escolhe uma linha, adquire um estilo, pratica uma arte e temos aí o nascimento da criação do homem transposta na cena.



O MIME é um fenômeno social. Êle se coloca na sua época, é a expressão da época.

•

Debureau é o criador do Pierrot. Que sabemos do Pierrot? Sabemos que não havia um só, mas diversos Pierrots. Pierrot era sempre um personagem que servia seus amos e recebia ponta-pés. Debureau criou um Pierrot que ficou famoso e fazia correr tôda Paris daquele tempo para vê-lo. Havia naquela época em Paris, na rua chamada BOULEVARD DU CRIME, de um lado o teatro dos FUNAMBULES e, do outro, o do melodrama, onde brilhava Fredrik Laimaitre. O filme LES ENFANTS DU PARADIS é uma reconstituição dessa época, reconstituição um pouco romanceada, é verdade.

•

O maior mímico da atualidade é Charles Chaplin. Criou um tipo universal. No fundo CARLITOS criou um personagem estilizado, que luta com o mundo real. Seu gênio foi ter criado um poeta do espírito, no embate com a matéria, com o mundo real. Criou um mito, um herói, que êle levou ao cinema e no qual se reconhece tanto um herói de Molière, por exemplo, como um herói de nossos dias. É por isso que CARLITOS é universal.

•

A técnica do MIME foi levada à França graças a Etienne Decroux. Foi exatamente em 1920 que o MIME nasceu em França.

•

Decroux trouxe uma revolução no MIME, do mesmo modo que Picasso na pintura. Estabeleceu o sistema do MIME sôbre o silêncio. Torna visível o que é invisível. Por exemplo: a marcha natural. Quando falo andar é natural, acompanho a fala. Quando utilizo o silêncio, é preciso estilizar o gesto. Começamos a utilizar então a marcha estilizada. Há mais realidade na estilização do que na marcha comum, natural. Há uma transposição e esta transposição obedece também ao quadro (cena, palco), que já é uma transposição da vida.

•

A grande teoria do MIME é a teoria do contra-ponto. Sem o contra-ponto a pantomima não é válida em teatro. É neste contra-ponto que está todo o drama do MIME.

•

Se eu tomo um relógio, eu me torno um relógio. Uma mesa, a mesma coisa. Um gato, etc... Tiro o relógio do bôlso, levo-o ao ouvido e escuto, traduzo o que escuto com o corpo, faço o tic-tac, o movimento do pêndulo. Se tomo um lápis, eu me transformo neste lápis. Há uma submissão ao objeto. Por exemplo, no caso de um corda, tenho que simular uma resistência, lutar contra uma pessoa invisível, que puxa a corda na outra extremidade.

●

O que faz rir no MIME é a ruptura do equilíbrio. Um indivíduo que passa com pôse, êle procura GARDER SA FACE. Êle faz uma tentativa de dignidade. Se êle tropeça, rompe-se o equilíbrio, vem o riso.

O fenômeno do riso no público depende do contato que há entre o ator e a platéia. É o fenômeno da presença do MIME. Tem que haver o REPLISSAGE. O ator tem que se encher. Por exemplo, estou neutro, vazio. Eu me encho, me transformo na personagem. O ator, quando fala, transmite pela voz. O fenômeno da voz é o mesmo da presença.

●

O tempo e a presença são a chave do MIME.

O MIME está baseado num fenômeno sensorial. Nos cinco sentidos.

●

Há uma coisa que é muito importante no MIME: "prendre le temps". Tomar o tempo necessário. Os alunos, geralmente, têm pressa de executar o gesto, sem gastar o tempo necessário. O tempo de conhecimento é muito importante, é a chave do MIME.

●

Há a pantomima anedótica, e a pantomima subjetiva e objetiva.

●

A personagem BIP, criada por mim em Paris, é uma personagem poética que tem uma série de aventuras e sofre o choque com o mundo que o cerca. Por exemplo, êle é um preguiçoso, finge-se de cego e pede esmolas. Recebe um anel, julga-se rico e começa a fazer castelos em Espanha. Ai passa uma cega de verdade, êle se comove, dá o anel e volta a pedir esmolas.

●

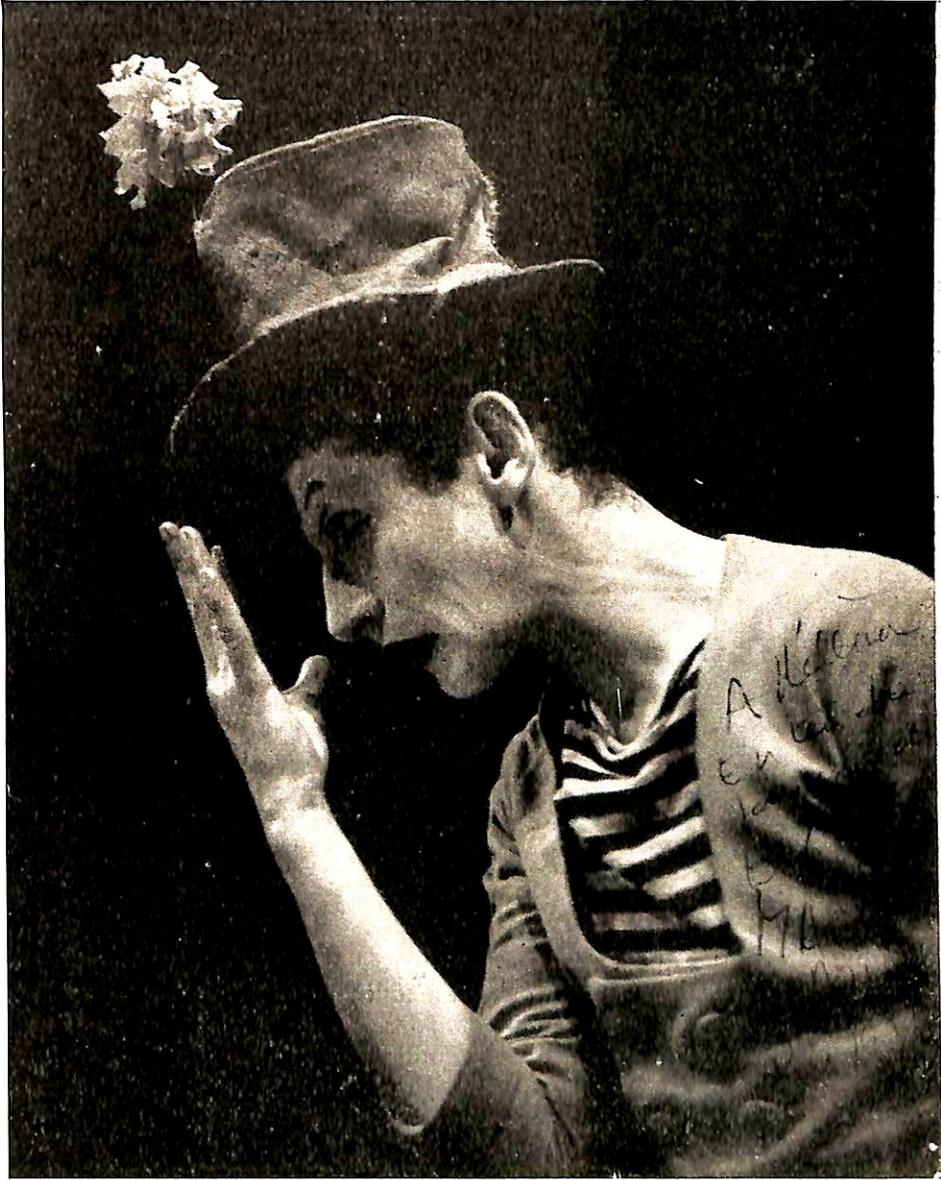
O MIME pode também se servir de objetos, de cenário e de música. Já neste momento é preciso estabelecer a gramática de modo diferente. Não se pode mais MARCHER SUR PLACE diante de um cenário. Se ando diante de uma mesa tôda a ilusão cessa. Não posso, neste caso, empregar o MIME transposto.

●

O MIME não dança. Há movimento. O MIME é lento, de angústia, porque está prêso ao solo. Desde que o MIME se liberta, êle dança.

●

Tudo se exprime por movimentos. Na lentidão se vai ao trágico. No cômico o movimento é rápido. Basta comparar a tragédia em verso com Molière. Um é lento, outro rápido. É o problema da repartição do tempo, tanto para um como para outro.



O GRANDE PANTOMIMO FRANCÊS MARCEL MARCEAU, COMO "BIP"

•

O MIME não deve ser literário. Deve ser compreendido pela atitude. Deve ser simples. Deve se servir, por exemplo, de sentimentos que exprimam a vida, o amor, a morte. São êstes temas eternos de riqueza extraordinária. Quando o MIME se torna literário, êle cai. Aí, então, precisa falar, recorre à palavra. No cinema mudo era fácil compreender o que acontecia, mesmo sem legenda, porque havia o MIME. Compreende-se pela atitude.

•

Há outra coisa a observar no MIME, além de tempo e presença. Deve se dar maior sobriedade possível. Não se trata de fazer dança. O melodrama, que é o exagêro, pode ser às vêzes uma forma de expressão válida. Se virmos um filme de Sarah Bernhardt p.e., a platéia vai rir! Porque hoje o publico reage de maneira diferente. Não se aceita mais o MELO. Mas CARLITOS também saiu do melodrama.

•

O MIME é uma arte que conduz ao conhecimento do homem.

•

Que é o cômico? Somos cômicos quando saímos do normal. Tôda tentativa de dignidade que cai, sai do ritmo normal da vida. Pode também haver o cômico no trágico. Ex.: Em "Luzes da cidade", na última cena, quando CARLITOS aparece com a camisa fora das calças, as crianças a rasgam e CARLITOS se assôa com o pedaço rasgado. Há aí a personagem que desceu tôda a escala social, que degenerou. Provoca, a princípio, o riso e depois a piedade. O público ri não mais para caçoar dêle.

•

Do cômico no MIME temos em primeiro lugar a careta (grimace). A careta que faz rir, porque faz rir. É o MIME. Provoca o riso porque habitualmente o rosto é digno em sociedade. Provoca o riso quando sai do nível normal. Bruscamente, rompe com o social. Se houvesse sempre o equilíbrio, não haveria o drama. O teatro é baseado na rutura do equilíbrio.

•

Qual é a lei que faz rir? Não se trata de executar de qualquer modo o gesto. É tomar tempo (prendre le temps) entre a execução e a reação do público. O cômico está entre o movimento de dois sentimentos.

•

O MIME deve começar de um ponto neutro. A partir dêste ponto faço nascer então todos os sentimentos.

•

O que é preciso no MIME, na improvisação, é não se dispersar. O ator que entra em cena e gesticula desordenadamente, não consegue chamar a atenção. É preciso economia de gestos, sobriedade.

•

Há duas maneiras de fazer o MIME. Uma é a maneira do comediante, mas saber representar sem falar é mais difícil. Não ser realista, mas justo. É preciso guardar a sinceridade, mas é preciso que seja justo, exato.

•

É preciso tirar do rosto tudo que é inútil, que o gesto seja unicamente em função do que o MIME faz.

•

Pode-se ver a diferença que há entre um movimento convencional, mas sincero, e um movimento falso. Não corresponde ao sentimento, não pode existir se não fôr até ao fim dêsse sentimento, que é real e primitivo.

•

Pode-se dar um valor ao som. O MIME tem o direito de se servir do som, do grito, do assovio, do bater de pés marcando o ritmo.



MARCEAU EM TRÊS MOMENTOS DE UMA AULA DE PANTOMIMA,
DADA NO CURSO PRÁTICO DE TEATRO DO S.N.T.

FORMA E ESPÍRITO DO TEATRO DA CRIANÇA

INTRODUÇÃO

Ody Fraga

NÃO há, no Brasil, verdadeiramente, um teatro para crianças. Algumas experiências, com elencos de adultos, foram feitas, mas esporadicamente, visando mais as suas possibilidades econômicas, como fator de bilheteria, do que mesmo sua importância estética e psico-pedagógica. O teatro de bonecos, o fantoche, o marionete, as sombras, as máscaras, são cultivados, por algumas instituições, em modesta escala ficando em plano isolado, sem repercutir positivamente, nem atuando como força viva nas atividades teatrais do país. Das experiências com os elencos de adultos, que foram as realizações mais importantes, poucas tiveram verdadeiramente valor. O teatro profissional, que se aventurou pelo mundo fabuloso das crianças, foi honesto, conseguindo alguns resultados positivos. Os elencos, no entanto, que foram formados, para especialmente criarem teatro infantil, visavam apenas interesses econômicos, sem um conhecimento da matéria, tanto no seu plano artístico, como filosófico, enveredando por um caminho da mais flagrante desonestidade artística e moral. Poderíamos citar alguns casos de elencos tais; outros, porém, são os objetivos deste trabalho.

Quanto mais vemos desaparecer a tentativa experimental da estabilização de um teatro infantil, mais aumenta a necessidade vital de existir, no Brasil, uma profusa atividade cênica especializada para as crianças. O teatro brasileiro depende, na sua mais remota vitalidade, para se impor e para sobreviver,

das gerações futuras, tanto na renovação de seu material humano, como no aumento de seu público, fundamental na sobrevivência e desenvolvimento das atividades do palco. É preciso, portanto, com grande urgência, que a direção do Serviço Nacional de Teatro e da Curso Prática de Teatro, encarem o problema com carinho e ousada vontade de solucioná-lo.

Quando nos deixamos levar pelas recordações da infância, sobrenadará ao tempo, em nossa memória, a literatura infantil, o cinema, às vezes o circo, nunca, ou muito eventualmente, o teatro.

O cinema, devido sua facilidade de divulgação e profunda estrutura industrial, penetrou todo o mundo, indo ao encontro de qualquer pessoa nos mais remotos lugares.

Desde crianças, logo nos primeiros contatos autônomos que tivemos com o mundo, conhecemos o cinema. Nossos heróis eram os heróis do "far-west", os policiais das metrópoles, os Dick Tracy e que tais. Hoje em dia, a criança permanece com as mesmas influências, aumentadas, em proporções espantosas, por valores cada vez mais negativos. Há, ainda, a agravante da substituição sofrida no interesse da criança pelas histórias infantis. Uma comercialização cínica e criminosa foi substituindo os livros clássicos pela literatura de "matéria plástica", criada dentro de planos puramente industriais pelos norte-americanos. Surgiram, então, os heróis estapafúrdios, medíocres como

criação, completamente nulos como elementos psico-pedagógicos, fomentadores da delinqüência infanto-juvenil, pois seus criminosos, o baixo estôfo moral de seus personagens, são muito piores do que na realidade.

O cinema adotou os personagens sórdidos das histórias em quadrinhos. Flash-Gordon, Super-Homem, o Aranha, etc. Heróis inverossímeis. Mas os contos de Grimm, Andersen, Perrault, etc..., também são inverossímeis, objetarão alguns. Sim, concordamos, são inverossímeis, mas não são moralmente podres, não possuem taras, nem deturpam, influenciando mal a imaginação das crianças.

A literatura clássica para crianças, apesar de sua ingenuidade, necessita, em face dos novos rumos da psicologia infantil e da pedagogia experimental, reconsideração, onde seja expurgada do mistificado, do dúbio, como de outros elementos negativos à formação dos caracteres. Primário, muito mais necessário se faz, também, a anulação da influência poderosa dos personagens de histórias em quadrinhos, puros e exclusivos produtos de "trusts" gananciosos, imorais, controladores de um vasto comércio mundial.

Esta preponderância da literatura maléfica, a qual tem criado os piores prejuízos à infância de todo o mundo, no Brasil, só pode encontrar uma barreira, um antídoto poderoso, em outro elemento tão absorvente e apaixonante que a supere em muito. Este elemento neutralizador, sanitário mesmo, pode ser fornecido de sobejo pelo teatro infantil.

A criação, o desenvolvimento e divulgação, nas mais amplas perspectivas, construídas em bases científicas corretas, obedecendo às leis fundamentais da pedagogia, nos seus planos mais revolucionários, da psicologia infantil, da sociologia, da psicanálise, formará um novo centro de interesse, absorvente e poderoso, capaz de neutralizar todo o malefício da literatura e cinema de péssimas qualidades, aos quais a criança indefesa se acha entregue.

Novas perspectivas surgem, dia a dia, no horizonte de nosso teatro. Da improvisação, caminhamos, já, para os quadros formados, com base escolar, trazendo, ao iniciar sua vida profissional, elementos de cultura humanística, ambientação e filiação teórica, conhecimento da literatura dramática, estando, outrotanto, em dia com os movimentos da revolução da "mis-enscène"; das novas concepções, que tornam o teatro uma arte viva, em constante movimento, ondulando no fluxo e refluxo do espírito humano.

A metodização pedagógica da profissão teatral cria, no entanto, um sério problema. O elemento humano entra na atividade profissional com uma potência artístico-cultural, que se verá em face de uma realidade muito inferior ao nível para a qual está preparada. Haverá, certamente, um choque entre o ideal e a possibilidade prática de realizá-lo.

O problema poderá ter resultados funestos, frustando vidas, corrompendo uma formação universitária, gerando forças impotentes para sobrepujarem os elementos paralizadores de suas manifestações. A solução evidente da equação está na criação paralela de uma nova platéia, de um novo público. Surge, então, mais um dos fatores claros e positivos, que atestam a necessidade da estabilização de um teatro infantil, racional e permanente.

O teatro possui a necessidade vital da platéia. Existe em função dela e, mais cedo ou mais tarde, é ela quem resolverá do valor autêntico do trabalho da arte, seja do escritor, do "metteur-en-scène", do ator, ou do cenarista.

Possuímos, atualmente, uma platéia esgotada e um tanto viciada em determinados gêneros de teatro. Todos os elementos criados na escola dificilmente encontrarão receptividade nos frequentadores atuais das casas de espetáculos. O teatro da criança, através de suas múltiplas formas, aplicado racional e metódicamente, será a escola da platéia, formadora de assistências mais sensíveis, prontas para aceitarem e respeitarem

as experiências fundamentais, sendo, ainda, mais fiéis ao teatro e sua gente.

"De pequenino se torce o pepino", dizia minha avó, tôda vez que realizávamos alguma peraltice. Hoje em dia compreendo bem como o ditado estava certo e minha avó errada. Ela concebia o enunciado "torcer" por uma aplicação de fôrça, por uma represália física, contra a vivacidade que, certamente, era ditada pela inquietação de espíritos despontando para o mundo. Mas, a avó, de velha que era, mais velha ficou, morreu, enterrou-se e, hoje em dia, deve ser uma caveira pavorosa. Foi-se a avó e ficou o ditado, o qual, certamente, ela já havia recebido como herança do seu estreito mundo intelectual e pedagógico. O problema do teatro brasileiro é, mais ou menos, o de se torcer o pepino de pequenino, no caso, a platéia. Todos os caminhos, centros de interesse, diversões da criança e da juventude brasileiras, atualmente, levam-nas para longe do teatro. Quando o encontram, ou descobrem, muito mais tarde, já estão tremendamente emburrecidos, cheios de preconceitos e com um mau gôsto flagrante, que os leva, na sua condição de platéia, a impedir o desenvolvimento de nosso teatro, fazendo-o marcar passo, impossibilitando manifestações mais audazes, porque, na sua limitação, não respeita, nem paga, os novos rumos que o teatro deve tomar periòdicamente, por contingência eminente do seu próprio espírito.

O teatro infantil é um elemento poderoso, necessário e vital, que se tem abandonado, desconsiderando a importância de seu potencial, ainda mais, o papel decisivo que poderá exercer no nascimento do verdadeiro teatro nacional.

Pondo de lado as razões básicas da necessidade do teatro da criança, no incremento e fundamentação do teatro nacional, há, ainda, o lado pedagógico específico, como elemento excepcional

no auxílio à escola. Enquadra-se perfeitamente nos planos mais avançados da pedagogia experimental, transformando o ensino, em vez de obrigação imposta, numa necessidade espontânea. O ensino primário no Brasil ainda é um fator de tédio, indesejável, pois está um tanto longe de atingir as perspectivas da escola viva, evolutiva. Tôdas as atividades teatrais na escola desenvolvem-se em bases fundamentalmente educativas, criando elementos de ensino extraordinários. No período escolar primário se deve utilizar mais os fantoches, as sombras, os marionetes e as danças, evitando-se o teatro declamado. O elemento folclórico oferece uma temática excepcional para estas atividades, criando, também, um elo de tradição, estruturando uma herança cultural, da qual, aliás, se resente tremendamente a mocidade que se dedica às atividades de arte. Os elementos do programa de ensino seriam transformados em pequenas pecinhas, despertando, para êles, o interesse da criança. As dansas desenvolvem a harmonia, o gôsto, como preparam favoravelmente para atividades mais puras. Durante o desenrolar deste trabalho analisaremos, mais acentuatadamente, a importância real do teatro como elemento escolar.

Creio que, sem muito esforço, estabeleceríamos uma argumentação longa e vasta, afirmadora da necessidade e valor do teatro infantil. Atualmente existe uma tendência favorável para aceitar, como também desenvolver um teatro da criança, no Brasil. Os que o vêm tentando pecam, ainda, por mau conhecimento do assunto, colocando o problema num plano apenas teatral, cênico, o que é êrro profundo de estrutura. Neste trabalho, estudaremos os mais variados temas e formas do teatro da criança, objetivando sua aplicação no Brasil.

A HISTÓRIA DE UM NARIZ

Luba Vatnick

ERA uma vez em França um cadete-poeta, filósofo, músico e famoso esgrimista, chamado Cyrano de Bergerac. Essa combinação de qualidades não é frequentemente encontrada n'um homem, mas nosso herói a possuía. Nobreza de atitudes e idealismo, eram as causas que traziam sempre Cyrano envolvido em combates. Esse jovem, de tão raras qualidades, possuía entretanto um nariz disforme, grotesco. Um nariz que o anunciava um quarto de hora antes, conforme ele próprio dizia. Esse nariz o trazia muitas vezes infeliz, mas o tornava, também, rebelde, arrogante, corajoso.

E, com um tal nariz... Cyrano amava. Roxane era o doce nome da amada de Cyrano. Como não podia deixar de ser, Roxane era bela, belíssima. A beleza é o único e imperecível amor dos poetas e artistas. Mas, Cyrano, consciente da absurdidade de seu nariz, não se decidia confessar seu amor a Roxane.

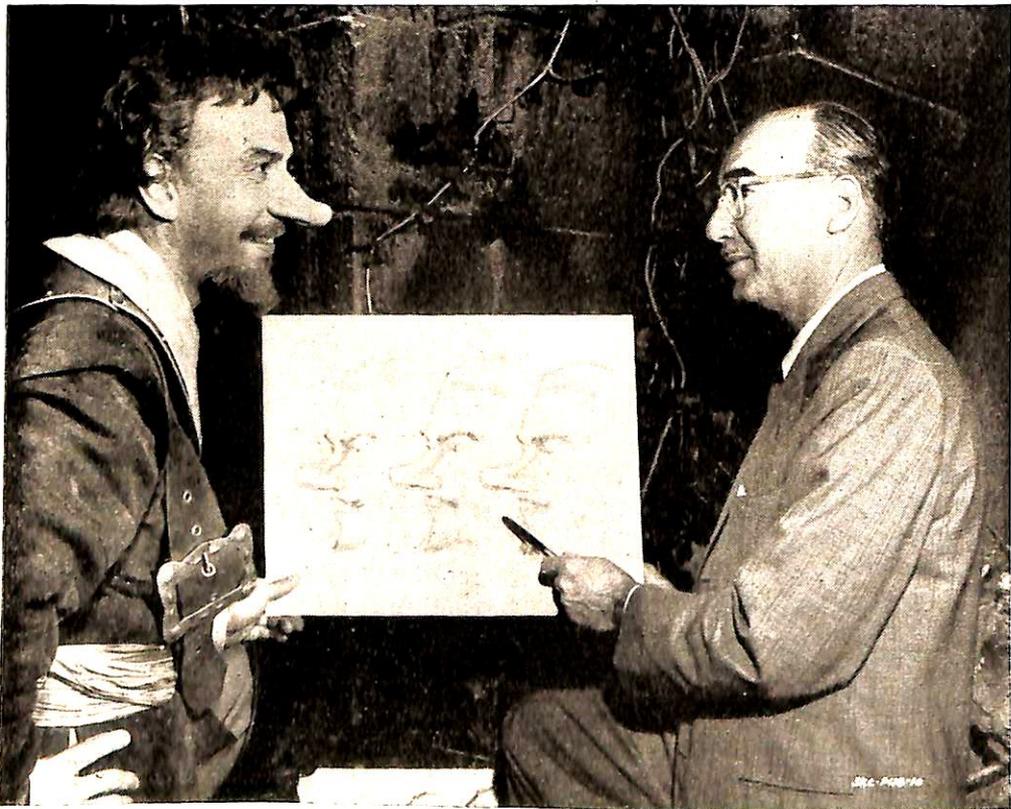
Abandonemos, agora, os incidentes ocorridos na peça. Nós vamos falar sobre o nariz de Cyrano. Um nariz que possui as qualidades de comédia, tragédia, arrogância, coragem, galanteria. Um tal nariz acaba de custar mais de 5.000 dólares. E aqui vai a história de como nasceu o nariz para o filme Cyrano de Bergerac.

José Ferrer, atualmente o mais consagrado dos atores do palco americano, havia representado Cyrano, na Broadway, por um ano. Mas, os problemas para "make up" no cinema são diferentes desses apresentados no palco. A tela traz o artista muito perto do público e perfeição em "mak up" é necessidade

inquestionável. Por isso, quando Ferrer foi chamado para filmar Cyrano, produtor, diretor e ator convocaram técnicos e, tendo como conselheiro o mais conhecido cirurgião de plástica em Hollywood, começaram a trabalhar no problema do "mak up" para o nariz de Cyrano. Mais de 200 "sketches" foram produzidos. As experiências para a aplicação do nariz foram feitas em uma máscara do rosto de Ferrer. Os esclarecimentos sobre o aspecto físico, psicológico e dramático, atribuídos aos diferentes modelos, foram explicados por Dr. Holden, autor de um livro intitulado NARIZES. Esse livro é um metuculoso estudo sobre o lugar que a protuberância nasal ocupa na psicologia, literatura, arte, cirurgia plástica, folkllore e antropologia.

Após muitas consultas e experiências, foi feita uma seleção dos 5 tipos mais indicados e Ferrer então foi fotografado com "mak up" completo. O nariz definitivo, escolhido após um exame das fotografias, é de 2, 3/4 polegadas. Para cada filmagem foi necessário usar um modelo novo de nariz. É que o material que adere à pele é tão delicado que, uma vez removido, não pode ser aplicado outro vez sem mostrar sinais visíveis na fotografia.

O total de narizes usados por Ferrer, durante a filmagem, é de 52. Como a fórmula do material empregado é exclusiva e conhecida apenas do técnico de "mak up" que a produziu, cada nariz foi vendido a 50 dólares. As despesas totais para o estudo e produção do nariz de Cyrano ultrapassaram 5000 dólares.



JOSE FERRER, O GRANDE ATOR CENTRO-AMERICANO, EM DOIS MOMENTOS QUANDO PREPARAVA SUA MARAVILHOSA CRIAÇÃO DO "CYRANO DE BERGERAC"

A mim, que acabo de ver o filme na sala de projeção dos estúdios da Paramount, o nariz de Cyrano parece-me um tanto inacreditável (quanto a possibilidade de semelhança à natureza humana) mas perfeitamente aceitável para a caracterização do personagem.

Diz Ferrer que passou por Hollywood Boulevard, com o nariz de Cyrano, para verificar o efeito produzido, e apesar de ter chamado a atenção de alguns, não atraiu uma grande multidão, como seria de se esperar. Essa conclusão também pode provar que Hollywood Boulevard apresenta uma galeria

tão exótica de tipos humanos, que até um tal nariz não surpreende!

Um professor, técnico em "mak up", com quem tive oportunidade de conversar sobre o nariz usado por Ferrer, em Cyrano, é de opinião que o tema, não sendo uma fantasia, nem o personagem simbólico, um tal nariz foge completamente à realidade. Mas, pergunto eu, também não é logicamente impossível para um único homem manter duelo contra trinta?

Aceitemos, pois, Cyrano, com seu descomunal e inacreditável nariz e sua pluma branca...



*JOSÉ FERRER NA BELÍSSIMA CENA DO BALCÃO,
DE "CYRANO DE BERGERAC"*

AS GRANDES MASSAS EM CENA

Ótávio Rangel

ALÉM de muitas outras, uma das mais sérias atribuições do Ensaaiador, nas peças de grande espetáculo, é, sem a menor dúvida, a intervenção das massas de coristas e figurantes.

Tem êle que observar, atentamente, em primeiro lugar, o âmbito e os mínimos detalhes do cenário onde terá de acomodá-las. A seguir, quando as distribuir, fazê-lo de modo a preencher todos os claros, ou seja, os espaços vagos, com o aproveitamento integral dos "planos" ou "linhas", dando a êstes, gradativamente, um nível mais elevado para o "fundo", principalmente nas cenas de exteriores, no intuito de, por mais numerosas que sejam essas massas, torná-las visíveis ao público, em todos os seus componentes.

Dentro das exigências da lógica e das indispensáveis variantes do bom gosto artístico, impostas pela ação, matéria prima da técnica do Teatro; incumbe-lhe movimentá-las com habilidade para que se não mantenham estáticas e, em consequência, monótonas e inexpressivas; para que vivam, em suma, como requerem as peças, musicadas ou não, que se apoiam em episódios humanos.

Sempre que lhe for indicado pelo bom senso técnico e as situações não exijam o opôsto; ao invés de introduzi-los de golpe, coristas e figurantes devem ser trazidos à cena em grupos, fracionados, por planos desencontrados e assimétricos, de modo imprevisível, a fim de proporcionar ao espectador, sempre que possível, uma surpresa emotiva, uma sensação inesperada, um estímulo à sua atenção, um incentivo ao seu interesse pelo enredo da obra.

Postas as massas diante dêle, é ponto de honra de um Ensaaiador identificá-las com a representação dos artistas, isto é, interessá-las na ação de que passam a ser parte e parte brilhante, por dominá-la, espetacularmente, em aparato e grandiosidade.

Cada corista, cada figurante, perde nessa altura sua presença, apenas, numérica e decorativa, e investe-se da personalidade de ator, de intérprete marcante, porquanto na justeza do gesto, na mecânica fisionômica, na afinação das atitudes, nos ditos gerais proferidos com entonação e inflexões próprias, se tornam igualmente responsáveis pela verdade teatral das situações.

A capacidade e energia do Ensaaiador, entretanto, determinam que tudo isso, tôda essa coparticipação das grandes massas nos lances cênicos, se processe com a rigorosa observância das "deixas" e "pausas", a fim de evitar a precipitação, a balbúrdia ou que se sobreponham ao diálogo dos artistas.

Nas revistas, onde se ambientam os quadros de "ballet", respeitadas os princípios gerais que regem a técnica do Teatro, a interferência das massas condiciona sua movimentação à coreografia e à mímica que lhes exige ou um ritmo clássico de gestos, passos e atitudes interpretativos; ou então subordina-a à cadência discrecionária das danças modernas.

O bailado, mãos dadas à música, tem o privilégio divino de tomar-se de uma realidade imaterial, de uma expressão que paira longe das contingências humanas, com o mágico poder de espiritualizar tudo e transportar as platéias

aos páramos ideais do som, da côr e do movimento.

Não se deteve, todavia, nesse estranho domínio de uma Arte conexas, a responsabilidade do Ensaaiador. Não, porque acima da mais meritória concepção coreográfica, está colocada a teatralidade do espetáculo; competin-

do-lhe, por isso, colaborar nos grandes e imprevistos efeitos, dependentes da hábil intromissão das massas no conjunto; proceder ao ajuste da técnica do bailado à técnica da cena e tudo supervisionar, em suma, de modo a resultar da sua multiforme competência, uma encenação absolutamente teatral e empolgante.



FESTA MAIOR NA CATALUNHA, ESPANHA. CENA DA REVISTA DE C. B. COCHRAN
"EVERGREEN"

A DANÇA NA TELEVISÃO

Braga Filho

A dança, no correr dos tempos, revela afirmações, o grau de refinamento de um povo e tem sido a expressão externa da cultura e das tendências éticas de toda uma raça. É uma das manifestações da vida humana que melhor reproduzem o sentimento coletivo e as mais importantes manifestações sociais nos hábitos tranquilos e inocentes e no afrouxamento dos costumes públicos e privados.

A dança é uma atividade admitida geralmente no plano da arte, sendo até por muitos especialistas considerada como caudatária da música. Entretanto, ela tem vida própria quanto qualquer outra modalidade artística, nos seus meios peculiares de expressão. Já era assim na vida primitiva, em que não havia música propriamente dita, a não ser ritmo orgânico, que fazia as tribos dançarem na ânsia de interpretar e comunicar os mais dispares sentimentos: — expressões guerreiras, cenas de amor e flagrantes da natureza. É o que ainda hoje podemos observar nos povos sem civilização. Instintivamente, este hábito de dançar em momentos solenes, de alegria e de sacrifício, constituía um preparo físico para o acontecimento, ou um relaxamento ou um entretenimento. A dança vinha resinosa da natureza, no puro instinto que dá o sentimento e a emoção. Surgiu como um veículo não só do sentido do belo, mas também e melhor, do sentido da verdade.

Na velha Grécia, a dança alcançou um dos estágios mais salientes, formando com a poesia, as expressões eternas da civilização helênica. Atestando a simultaneidade do desenvolvimento da

poesia e da dança, vemos da ciência poética, que o vocabulário, em parte, deriva da arte da dança. Assim é que na poesia grega, a menor divisão de um verso tinha o nome de pé: — referia-se pois a passo de dança. A “arsis” e a “tesis”, a alternância da intensidade da voz no canto ou na declamação, originariamente indicava a posição do pé em cima ou em baixo. Em Roma, a dança desempenhou um papel menos notável do que em Esparta ou Atenas. Não lhe faltou sequer a condenação veemente de Cícero, numa de suas célebres orações. A primitiva igreja cristã colocou-se decididamente contra a dança, baixando os concílios, determinações severas. Todavia, com o passar dos anos, a Igreja tomou uma atitude de maior transigência. Assim é que ela, inspirada nas danças de crianças e jovens, diante da Arca da Aliança, ao som do canto de David, usou em terras espanholas, durante certo tempo, a dança litúrgica. Era a dança mozarabe, executada durante o ofertório da missa.

Na Idade Média, na Renascença e na Idade Moderna, a dança foi se desenvolvendo até chegar ao esplendor do ballet — que teve no começo deste século, o signo e a inspiração de dois gênios da arte coreográfica — Isadora Duncan e Michel Fokine.

A Televisão, desde os seus primórdios, aproveitou no ritmo de suas programações espetáculos de danças. Semanas posteriores à inauguração do serviço do vídeo na Exposição Mundial de Nova York em 1939, a National Broadcasting Company organizou apre-

sentações regulares de ballet, de danças típicas e de salão. Paralelamente a organização Don Lee iniciou, em Los Angeles, cartazes de danças populares, o mesmo acontecendo em Londres, através da British Broadcasting Corporation, que havia estreitado a sua linha de exibições permanentes no ano de 1937.

Os técnicos da televisão da N.B.C., obtiveram um grande triunfo e que serviu para estudos mais acurados de montagem, perspectivas e focalização, com a transmissão do baile de benemerência, realizado nos grandes salões do Waldorf Astoria.

As apresentações do Ballet Mordkin, constituído por jovens adeptos do ballet russo, foi uma das maiores demonstrações do video norte-americano nas suas épocas de pioneirismo.

Há tempos, o Serviço de Televisão da B.B.C., levou para Londres toda uma companhia teatral francesa, para um único espetáculo. Dois aviões transportaram, de Paris a Londres, as famosas garotas do Lido parisiense e seu enorme guarda-roupa que vale cinco milhões de francos. Guarda-roupa é um modo de dizer, porque as girls do Lido quase não usam roupa, e da cintura para cima, em suas revistas musicadas, que fazem furor na Cidade-Luz, não usam coisa alguma. Mas para a representação da revista "Confetti" na B.B.C., elas concordaram em cobrir-se ligeiramente, já que o gosto britânico não é exatamente igual ao do francês.

Para os espetáculos de "Confetti", a B.B.C. transformou seus estúdios no Lido, sob a supervisão de Louis Guérin, produtor de revistas gaulesas. As jovens e todo o resto da companhia, deram uma noite de folga a seus fans de Paris, viajando para Londres na manhã de um dia, ensaiando à tarde, representando à noite e voltando para o espetáculo do dia seguinte na capital francesa.

No México, em Cuba e na França são também usadas habitualmente as companhias de revistas, destacando os números cômicos e de bailados, pontos de agrado dos tele-espectadores, semelhantes aos entusiasmos despertados com as apresentações no Rio de Janeiro, dos quadros de teatro musicado da equipe de Walter Pinto.

A Companhia "Ballet de Champs Elysées", criada recentemente, é composta de elementos jovens, sendo por isso mesmo revolucionária em muitas das obras que apresenta. Entretanto, seu segundo característico é que seus componentes possuem a técnica segura da dança clássica, tradicional, sendo sobre essa base acadêmica que ergue suas criações modernas e renovadoras. Assim, emergindo da tradição clássica, lança-se esse grupo de jovens em inovações as mais extraordinárias e ousadas do ballet contemporâneo. O "teatro dançado" caracteriza a concepção estética de seus diretores; com isso, queremos dizer que nas obras desse estilo o Ballet nos "conta histórias", com as suas danças, transmitindo-nos, com realismo, as emoções e sentimentos dos personagens dessas narrativas e fazendo com que os cenários, em seus mínimos detalhes, o jogo de luzes, etc., participem dos dramas representados.

Os espetáculos do "Ballet des Champs Elysées", transmitidos pela British Broadcasting, foram recomendados para os alunos das academias coreográficas de Londres, por intermédio dos respectivos corpos docentes, como integrantes dos ensinamentos do ballet, especialmente a criação "Le jeune Homme et la Mort", florão destacado do "Champs Elysées", dançado com música de J. S. Bach, com coreografia, cenários e trajes idealizados por Jean Cocteau, que os descreveu para o coreógrafo Roland Petit, o desenhista Wakhevitch, o costureiro Karinska e para os dançarinos.

Quer como expressão de pedagogia coreográfica, quer como entretenimento, a dança, através da poliformia das apresentações na T. V., vem conquistando um lugar destacado na simpatia dos assistentes, pôsto êste somente superado pela predileção aos programas esportivos, que em última

análise — como é o caso do nosso futebol — são bailes instintivos.

●
Bibliografia: — Benn Hall — “O teatro na televisão”; Henrique Larroque — “Arte e Técnica do Ballet”; Maurice Brillant — “Ballet” e Trixie Hallawell — “Ritmo em Desenho”.



MOMENTO DE UM BALLET TELEVISIONADO PELA BBC

NOTICIÁRIO



O GRANDE ATOR BRASILEIRO, PROCÓPIO FERREIRA, NUMA CENA DO MONOVOX DE MARIA WANDERLEY "A MULHER SEM ROSTO"

MARCEAU E O ENCANTAMENTO DO « MIME »

MARCEAU reafirma uma velha observação que vínhamos fazendo através da obra de Chaplin: o pantomimo é um agónico. Ressalte-se bem o amplo sentido, no caso, do enunciado — agonia. Aplicamo-lo aqui nas mais vastas perspectivas abertas por Unamuno. O MIME é um agónico unamuniano; a agonia para ele não é o momento precedente da morte, mas a luta constante pela sobrevivência, ou melhor, a afirmação cotidiana da vida, a vida atuante.

O MIME em síntese é o homem despido, posto diante de si mesmo e de seu semelhante sem a simulação, o subterfúgio, o ato intelectual. Carlitos, Bip ou Baptiste são expressões verdadeiras do homem, no estado mental em que ele pôde atingir maior pureza. Agónico, porque só e desprotegido; pleno, porém, de fé, de amor e esperança no seu semelhante, a quem nunca faz mal, nem mal suspeita. O MIME é a expressão mais pura da alma, porque é a condensação lírica, o ato poético humano.

A agonia do pantomimo é a afirmação da vida. Seus valores são sempre os valores positivos, seu amor o verdadeiro amor, sua fé autêntica, sua dôr tragédia, sua expressão a arte.

Poucos se interessavam pelo problema da expressão muda no Brasil. Alguns fiéis do fiel Carlitos e uns tantos doidos. Barrault despertou a curiosidade, a qual se perdeu entre muito "frou-frou", "coca-cola" e asnice. Ouvia-se falar em Baptiste, em pantomima, no diabo, mas era unicamente a moda, a imbecil moda do intelectualóide dos corredores do Municipal e imediações geográficas.

Eis que cai neste Brasil bondoso e paciente Marcel Marceau. Vem numa aventura, para mostrar sua arte, na fundamentação estética, tanto como filosófica de sua criação. Marceau foi o primeiro homem que verdadeiramente desnudou, ante uma platéia brasileira, a alma do MIME. Houve o choque, o encantamento, no mais lato sentido como o "spellbound" dos ingleses, havia uma linguagem que transmitia tôdas as gamas do sentimento em frases, gestos e expressões, numa superação da palavra falada. Queremos frisar bem, que o MIME supera a palavra falada, não a palavra, pois a expressão mímica tem na sua consequência primeira a palavra. Podemos criar uma pantomima do silêncio dentro da maior abstração do som, seja ele qual for, natural ou mecânico, nunca, porém, haverá mímica sem palavra, porque ela é a forma universal da comunicação.

Marceau contribuiu, em suas quatro aulas, de forma excepcional para o teatro brasileiro. Todos os alunos do Curso Prático de Teatro nunca esquecerão do valor básico do gesto, da expressão corporal, da mímica, no trabalho da interpretação. Todos solidificaram sua consciência no trabalho, pois a lição de fé na arte e no homem, foi constante na atuação do grande MIME.

Marceau transmitiu, sobretudo, a grandeza humana da arte. Humana no seu sentido de manifestação, de trabalho, como ainda, no amor constante ao homem. O respeito ao ser humano como entidade primeira da vida, para quem se realiza o trabalho de arte, a quem pertence. O respeito ao seu semelhante, a compreensão de seus sentimentos de seus problemas, de suas aspirações e dúvidas, foi uma constante preocupação de Marcel Marceau durante o breve curso no S.N.T.

A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE

"Le problème urgent du théâtre est un problème de public. C'est pourquoi toutes initiatives tendant à drainer de nouvelles couches de spectateurs, sont, dans leur principe, importantes."
Paul-Louis Mignon.

A excepcional iniciativa de Jayme Costa, na presente temporada, enquadra-se perfeitamente dentro do pensamento de Mignon. Jayme Costa entre os muitos aspectos pesquisadores de sua experiência, jogou com a grande incógnita: o público. Aceitariam, seus frequentadores comuns, tão radical mudança de gênero? Conquistaria a companhia uma platéia composta de elementos, que preferindo um melhor nível de teatro, por condição cultural, evitavam o Glória?

A montagem da "MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE" foi um ato de coragem e ousadia. Houve um desafio de Jayme aos que dele mantinham as mais desagradáveis das opiniões, como artista. Um público mais apurado, por sua vez, desafiava Jayme Costa não acreditando que ele vencesse a peça. "Ela seria deturpada". "Era uma pena perder tão expressiva obra do teatro moderno". Assim sucessivas manifestações, todas pessimistas, como profundamente desfavoráveis ao conhecido ator.

Na noite da estréia fomos ao teatro em grande expectativa. A platéia enchia-se de um público completamente estranho aos trabalhos comuns da companhia, pronta para julgar severamente, sem menor consideração, nem permitindo o mais leve deslize. Jayme Costa travava uma grande batalha.

Inicia-se o espetáculo. Aos poucos, da atenção crítica o público se transporta à participação emotiva. O trabalho sobrehumano da companhia, numa belíssima afirmação de equipe, contagia os espectadores. Descido o pano sobre o primeiro ato, Jayme Costa havia ganho a luta. Os aplausos não foram generosos. Foram sinceros, sensíveis, todos reconheciam o grande ator que haviam menosprezado e o faziam até em penitência. Pagavam a Jayme Costa o que lhe era devido, a consagração de um dos maiores atores do teatro nacional.

Ao terminar o último ato, todos os espectadores encontravam-se profundamente identificados com o drama. Houve um élo entre atores e platéia, atingindo todos a um tempo o trágico fim do pobre caixeiro viajante. Jayme Costa, ultrapassando todas as expectativas, superou o contacto emocional, tocando o público tanto na carne, como no espírito.

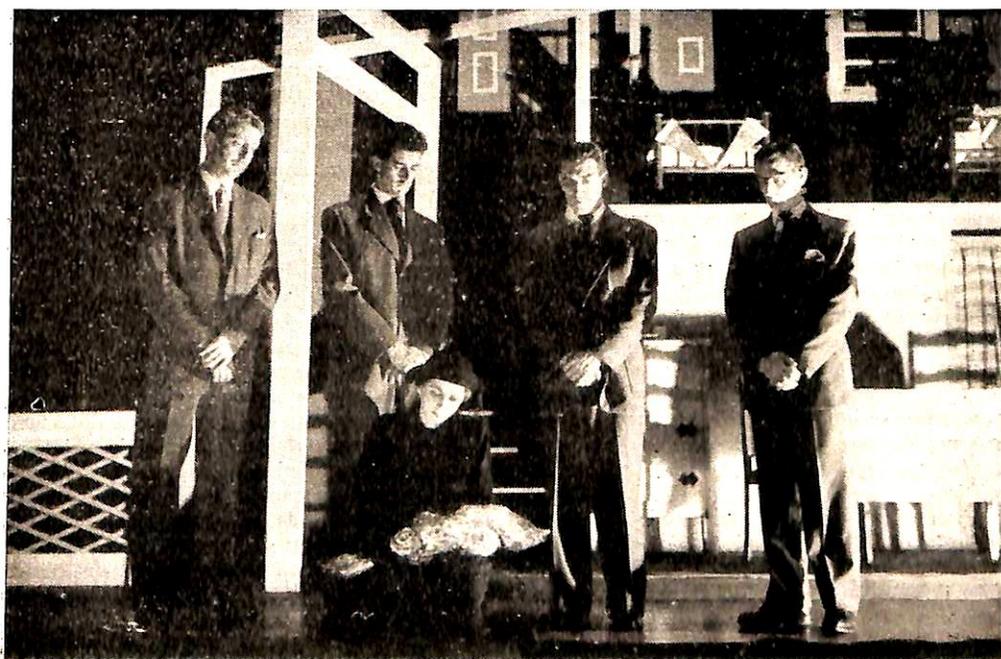
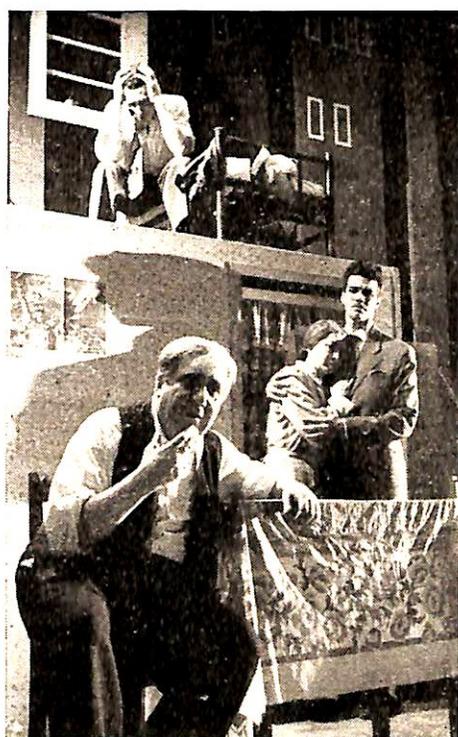
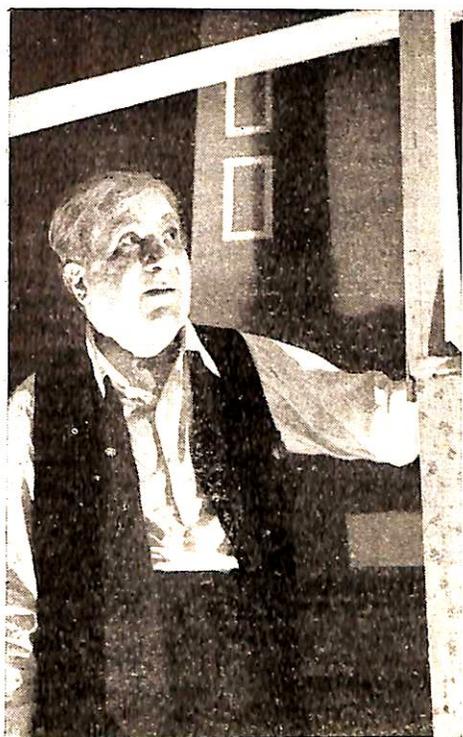
Um novo público descobriu o caminho do Glória. Os antigos frequentadores acharam um novo teatro. "A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE" realizou no Brasil a grande experimentação em torno da conquista do público, problema que vem preocupando seriamente os homens do teatro moderno em todo o mundo, e na França em particular.

Não podemos ainda situar Artur Miller dentro do teatro contemporâneo. Sua peça "A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE", porém, é uma obra definitiva, possuindo lugar marcado na literatura dramática moderna. Miller pode esgotar-se, porque sua peça já conquistou lugar decisivo na dramaturgia de nosso tempo. "A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE", encerra o ciclo da influência de O'Neill no moderno teatro americano, abrindo perspectivas para novos caminhos.

O espetáculo da Companhia Jayme Costa esteve satisfatório aos mais exigentes críticos e espectadores. Jayme Costa realizou a maior interpretação de sua carreira, atingindo o máximo que já deu na criação de um personagem. Do elenco vários atores saíram da obscuridade, para o conhecimento do público. Roberto Duval, Paulo Monte, Norma de Andrade, Joyce de Oliveira, firmaram-se como interpretes autênticos.

D. Esther Leão realizou o seu maior trabalho de "mis-en-scène", dando ao espetáculo toda a grandiosa amargura daquela família de frustados. A direção atingiu momentos extraordinários, pela compreensão humana da peça e pela beleza plástica da composição, que foi auxiliada por excelentes cenários de Santa Rosa.

"A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE" firmou-se como o maior espetáculo de 1951, conquistando para Jayme Costa um verdadeiro público de verdadeiro teatro.



*TRÊS ASPECTOS TOMADOS DURANTE A MAIOR CRIAÇÃO DE 1951 NO TEATRO BRASILEIRO:
"A MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE", DE ARTHUR MILLER, MONTADA PELA CIA. JAYME COSTA*

AS ATIVIDADES DO GRUPO DOS "QUIXOTES"

FUNDADO a 8 de março de 1951, por portaria do sr. Aldo Calvet, diretor do Serviço Nacional do Teatro, o Grupo dos Quixotes é um conjunto de teatro experimental que, desde o seu aparecimento, vem despertando a atenção da crítica e do público carioca pelas suas representações. A positividade da idéia do Teatro Independente — conjunto que não chegou a estreiar mas cujos objetivos estéticos foram anunciados pelo seu criador, Péricles Leal, através de diversas entrevistas — os Quixotes suscitaram interesse pela sua posição: a da apresentação exclusivamente de autores novos brasileiros e a busca de um teatro nacional.

Apesar de discutida e combatida a formação do Grupo, por alguns, o teatro experimental, criado em boa hora e entregue à direção de Péricles Leal, vem, pouco a pouco, aproximando de si a atenção e o interesse de muitos que a princípio se negaram a aceitá-lo.

Inegável, entretanto, é fugir de reconhecer a importância dos Quixotes e do seu programa de revelação dos novos autores brasileiros. Mas, como bem expressou o seu diretor, a sua obra e sua importância ainda não podem e não devem ser julgadas pois que ainda se encontram em começo. Não obstante, surgindo e montando os seus espetáculos penosamente, à custa de imensos sacrifícios, ocorrem-nos comparar os Quixotes, àqueles então modestos Provincetown Players, cujos frutos geraram o teatro norte-americano de hoje.

O teatro experimental é uma escola sem mestres, uma oficina de pesquisa estética num laboratório onde as emoções humanas dos temas teatrais, de par com os mais comensais conhecimentos cênicos, logram a criação e positividade de uma idéia nova.

Por isto e para isto trabalham os Quixotes, apresentando os seus espetáculos no próprio auditório do Serviço Nacional de Teatro — uma sala com capacidade de pouco mais de cem pessoas apenas — contando, entretanto, com o interesse de determinado grupo de especialistas e espectadores que, dia a dia, se vêm atraídos mais e mais pelo seu labor artístico.

O Grupo dos Quixotes estreiou, oficialmente, a 15 de maio de 1951, com o Episódio em 1 ato, de Péricles Leal — "O Regresso", sob a direção do autor. Melodrama cuja ação transcorre à beira do cais, entre contrabandistas, "O Regresso" tem (conforme salientou a crítica) sua maior força no diálogo cru, vigoroso, nervoso e direto com que o autor construiu sua história. Trazendo, ao mesmo

tempo, pela primeira vez, o tema do mar e dos párias que vivem à sua margem, ao teatro brasileiro, não foram poucos os críticos que encontraram ressonância da obra de O'Neill na peça do jovem autor estreante. Se em sua quase totalidade desconheceram as qualidades intrínsecas do tema, foram unânimes em reconhecer o poder teatral do tratamento.

Em "O Regresso" intervieram como intérpretes: Ricardo Braga, Luiz Pinho, Antonio Patiño e Wanda Kosmos. Cenário idealizado por Péricles Leal e executado por Juan Alberto Quilici. Aproveitamento musical de composições de Duke Elliton.

O segundo espetáculo dos Quixotes foi "Geruza", poema dramático, em 1 ato, de Ernande Soares. A direção coube a Ody Fraga. Este poema a quatro vozes de Ernande Soares é uma experiência poética, antes de ser propriamente um experimento teatral. Entretanto, não lhe faltam qualidades essenciais que o colocam no plano da busca de uma forma e representa um esforço e uma libertação de certas fórmulas que, infelizmente, a pouca experiência do seu autor não pôde transcender. Em todo caso, ficou o que nele havia de procura, o que não é pouco. Sem um "enredo" propriamente dito, "Geruza" é um *racconto* a quatro vozes de certos incidentes da vida e da morte da personagem-título.

O elenco de "Geruza" foi o seguinte: Virginia Valli, Helena Furtado, Antonio Patiño, Carlos Murtinho e Luciano Maurício. Aplicações, em branco, sobre uma rotunda negra, substituíram os cenários realistas.

Em seguida, a 10 de setembro de 1951, os Quixotes estreiam "Abertura de um testamento", tragi-comédia, em 1 ato, de José Maria Monteiro, sob a direção do autor, a terceira produção do Grupo.

"Abertura de um testamento" é um flagrante da vida de uma família da classe média tomado num instante decisivo de sua existência: o da abertura do testamento do chefe morto, ante sua família — filhos do primeiro e segundo matrimônio — aguardando cada um dos seus membros uma boa e generosa parte para si. Constituída à maneira de Tchekov, a tragi-comédia de José Maria Monteiro recebeu as melhores referências por parte da crítica e do público que ocorreu às representações da peça.

Além dos comentários a respeito do texto, José Maria Monteiro foi igualmente elogiado pela direção ágil e escorreita impressa à "Abertura de um testamento", constituindo,

esta apresentação dos Quixotes, um dos seus espetáculos mais concorridos.

Esta foi, ainda, a peça dos Quixotes que reuniu maior elenco, até agora, pois recorreu a doze figuras, que foram: Angela Belmas, Wanda Kosmo, Tereza Rivera, Helena Furtado, Claudia Hebe, Coralina, Luiz Pinho, Helmut Loos, Antonio Patiño, Péricles Leal e Heitor S. Moura. Os arranjos cenográficos (aplicações brancas sobre fundo negro, de Helmut Loos, executados por Romano). Aproveitamento musical de composições de Gabriel Fauré.

O Grupo dos Quixotes, em novembro, anunciou a estréia de "As Descantadas", episódio, em 1 ato, de Péricles Leal. Outras peças programadas para a mesma temporada são "Sitiados", 1 ato de Carlos Murтинho, e "Caim e Abel", drama em 3 capítulos de José Maria Monteiro, todos já em ensaios.

O gênero de peças em um ato, até então inaproveitado no teatro brasileiro, tem sido o programa obrigatório dos Quixotes.

Não queremos alargar estes comentários a respeito das atividades dos Quixotes, pois, como acentuou seu diretor, "somente quando a obra for concluída é que se deve fazer seu julgamento."

Encerrando a sua primeira fase de trabalhos, em 1951, os Quixotes apresentaram, em novembro, o episódio; em 1 ato, de Péricles Leal — "As desencantadas". O trabalho de maior realce do conjunto, este espetáculo evidenciou perfeitamente a evolução do grupo e, ao mesmo tempo, consolidou o seu prestígio frente à crítica carioca. Esta peça de Péricles Leal transporta o espectador para a vida dolorosa e sem esperança do "bas-fond", mostrando, em sua atividade diária, um grupo de meretrizes, seus dramas, suas dores e seus problemas que são solucionados apenas quando chega a morte. "Péricles Leal escolheu, para pincelar rapidamente, dentro de

uma duração que pouco ultrapassa os 30 minutos, um dos temas de maior humanidade, qual seja a vida falsa das mulheres que o destino enterrou vivas num protibulo", escreveu Agnello Macêdo, no "Jornal do Comércio". E afirmou Pigmaleão, em "Última Hora": "Quanto à peça, em resumo, pode-se afirmar que Péricles Leal é um verdadeiro autor no sentido amplo da palavra. A beleza do texto faz com que sua obra tenha toda a riqueza de um poema, desde o conceito da poesia, como realismo, como dramaticidade e ainda ensaios de costumes locais, inteiramente integrado nos problemas do nosso meio." Sem enumerar as demais críticas (Pascoal Carlos Magno, Sabato Magaldi, Jota Efege, Gilberto Guimarães, Mario Nunes, Aldo Calvet, Claude Vicent e outros), podemos afirmar que o sucesso de "As desencantadas" abriu um crédito de confiança aos seus realizadores para a segunda temporada.

A direção do espetáculo coube a José Maria Monteiro. Revelando-se como "metteur-en-scène" de grande futuro em "Abertura de um testamento", José Maria Monteiro, com o 4.º espetáculo dos Quixotes reuniu a totalidade dos aplausos da crítica por um trabalho, realmente, de grande valor.

"As desencantadas" contou com o seguinte elenco: Wanda Kosmo, Gusta Gaunnes, Helena Furtado, Berta Azevedo, Luiz Pinho, Carlos Murтинho, Heitor S. Moura e Péricles Leal. O cenário, muito bom, de Orlando.

A temporada de 1952 dos Quixotes deve ser iniciada dentro de algumas semanas.

Com os quatro espetáculos apresentados o ano passado, os Quixotes consolidaram sua posição no cenário nacional, revelando autores, diretores, cenógrafos e intérpretes. Este ano, um novo plano está elaborado e a confiança depositada no grupo experimental de Péricles Leal será plenamente recompensada.

GRAÇA MELLO E O TEATRO DE EQUIPE

GRAÇA MELLO é um participante. Participante funcional e eficiente com que conta o teatro brasileiro. Sua iniciativa, em busca de um ideal de teatro — o teatro de equipe — é uma profissão de fé sem deixar dúvidas quanto ao desejo de fazer sobretudo teatro. — No que o acompanha Labanca, cuja fidelidade ao palco é por demais comprovada.

O "TEATRO DE EQUIPE" é um teatro profissional. Nele encontramos a mais frisante característica para o que possamos conceituar como "profissional". A fatalidade de um destino prêso irremediavelmente ao palco. O fato "profissional" aqui, transcende ao acontecimento "bordereaux", apesar de ser impossível dispensá-lo, a êle não se prende em seu fundamento.

Os criadores do "TEATRO DE EQUIPE" são homens de teatro por consequência espiritual. A arte representa sua vida, dela recebem sua razão de ser por ela viverão até o fim. Permanecerão, porque estão possuídos do demoníaco baudeleriano.

Apesar de não ser expressa é coisa aceite que o "TEATRO DE EQUIPE" possui a sua tradição. Ele é filho dileto de "OS COMEDIANTES", o seu primeiro fruto à sazonar. Graça Mello-Labanca, têm a responsabilidade de uma tradição. Vigorosa e vibrante herança, que se prolonga na companhia por êles formada, continuando em outros ramos, prosseguindo além da própria semente que dará o "TEATRO DE EQUIPE".

Conforta, estimula e rejuvenesce, a todos aqueles que acreditam no teatro, o aparecimento da troupe de Graça Mello. É uma esperança de arte; uma afirmação da vitalidade do próprio teatro.

* *

O "TEATRO DE EQUIPE" estreiou com "MASSACRE" (Montserrat), original de Emmanuel Roblès, bem escolhido por sinal, onde há oportunidade de ser mostrada toda a equipe.

Roblès pertence aos novos de França, tendo sua peça levantado certa celeuma, notadamente de caráter político.

"MASSACRE" é uma peça válida. Estabelece claramente a tese contra a violência, a arbitrariedade, a prepotência. Graça Mello definiu-se claramente como democrata, to-

mando uma posição clara, como verdadeiro artista, dentro de sua arte. Debates, movimentos, agitações, fora do palco, são contrários a sua formação de autêntico homem de teatro.

Viril, cheia de beleza lírica e verdade intrínseca é a direção. Graça Mello pôde revelar-se em toda a sua pujança, afirmando-se como diretor capaz, seguro, dominando a peça, sem perder, por um momento, o pulso de criador.

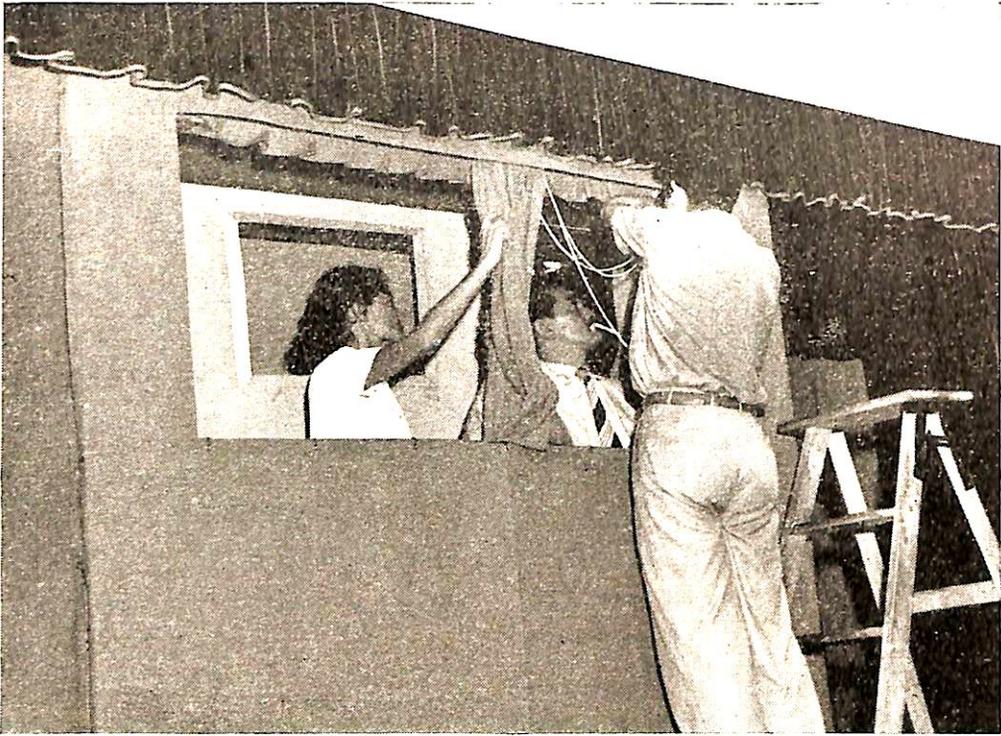
O elenco desenvolve-se num plano de equipe. Bem dirigido, demonstrando segurança evidente, só notada em conjuntos sem estrelismos.

Mário Brasini, é plenamente satisfatório na criação de Montserrat. Sofre e tortura-se, dando vida a personagem, que se debate na dúvida sobre o direito de sacrificar seu semelhante por ideal, terminando na redentora certeza da veracidade de sua resolução. Cria sua personagem com segurança e determinação. Graça Mello, no papel de Isquierdo, é a típica encarnação do militar, para quem só conta sua determinação e o cumprimento do seu dever, ou pelo menos do que êle concebe ser um dever. Violento, obstinado, certo e seguro do que faz, até que termina na derrocada final. Graça constrói sua personagem com uma autenticidade exata e Isquierdo irá formar entre suas grandes criações. Já Carlos Couto parecia atacado de reumatismo, não a personagem, mas o ator, que, apesar de alguns momentos bons, apresenta certos senões. Labanca convence no comerciante rico, reproduzindo fielmente a psicologia de sua personagem, numa criação feliz. Gilberto Martinho, que conta com belo porte e figura para o Morales que faz, apresenta um trabalho medianamente aceitável. Apenas sua voz incomoda um pouco, por se encontrar completamente bruta. Ainda não sabe respirar. Havder Rego Barros em alguns momentos comove. Eduardo Garcez revela-se. Consegue dar autenticidade ao ator, personagem verdadeiramente difícil para quem se inicia. Os demais defendem seus papéis. Principalmente o jovem Maurício Sherman, criando o oleiro, uma personagem verdadeira. Serafim Gonzalez e Gilda Nery, ainda jovens, são elementos bastantes promissores. Gil do Rego Barros comparece.

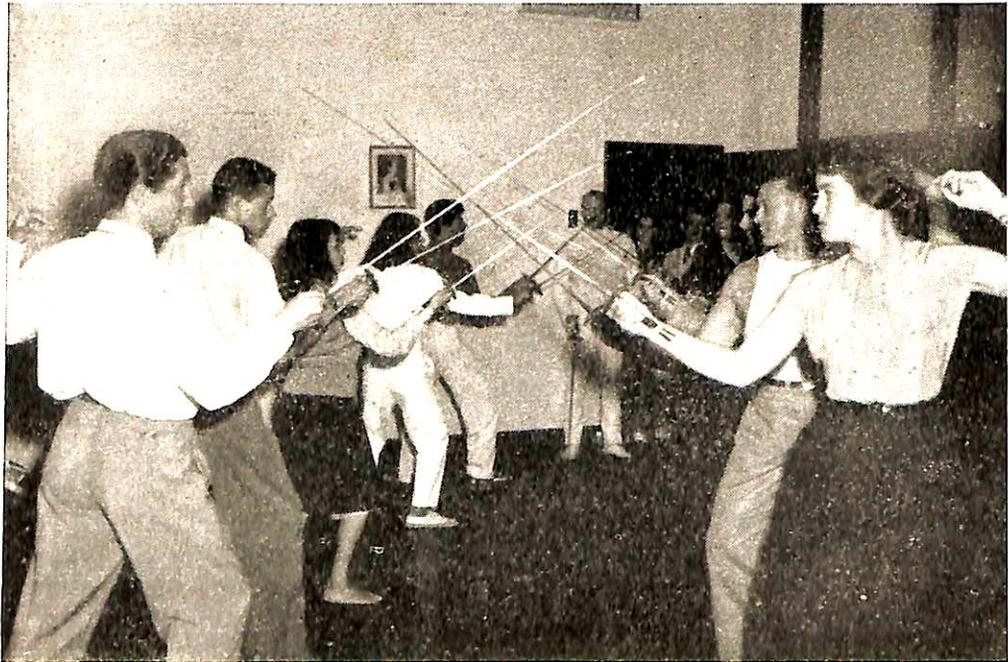
"MASSACRE", com a "MORTE DO CAIXEIRO VIAJANTE" formam as duas realizações mais importantes na temporada.



O "TEATRO DE EQUIPE", DE GRACA MELLO, NA CRIAÇÃO DE "MASSACRE".



ALUNOS DO CURSO PRÁTICO DE TEATRO, PREPARANDO A CENA DE "D. PERLIMPLIN", DE LORCA.



MOMENTO DE UMA AULA DE ESGRIMA NO C.P.T.

PESQUISA E REALIDADE DO CURSO PRÁTICO DE TEATRO

O Curso Prático de Teatro do S.N.T., é, antes de mais nada, uma entidade especulativa, no sentido de estabelecer a certa e conveniente metodologia dramática para a mocidade brasileira.

Caracteriza-se, o C.P.T., por seu espírito nitidamente experimental, já na estabilização das cadeiras, já pela forma de ministração, como pela preocupação de resolver certos problemas pequenos em aspecto, mas de densidade em espírito, da mocidade vocacionada para a arte.

Uma escola comum forma o aluno para exercer, com maior ou menor capacidade, um ramo de atividade social, o qual possui suas bases definidas e quase sempre solidificadas. O Curso Prático de Teatro prepara os moços para uma carreira instável, plena de arestas, cheia de abismos, onde o futuro é sempre uma incerteza e o presente, com muita frequência, um desencanto. Necessitam estar os jovens suficientemente adestrados, para o seu "metier", não só no plano meramente didático, como moral, na firmeza de sua vocação, tendo reservas espirituais, que lhes permita a compreensão de seu destino, sem ilusões, evitando futuras amarguras.

Complexo se torna o dirigir um curso dramático, pois de forma alguma poderá ele se reger por cânones pedagógicos comuns, considerando-se a especialíssima situação de temperamentos, exaltados mais das vezes, dos elementos componedores do corpo discente.

Um estudante de arte, é, por determinação, um artista potencial, salvo erro de diretriz

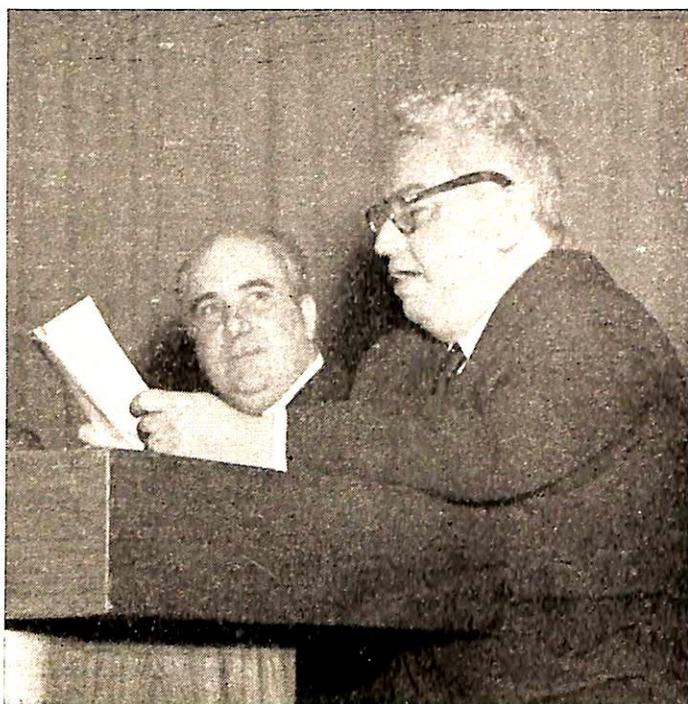
vocacional. A direção da escola, certamente, se verá ante os mais dispares temperamentos, todos, em maioria, de natureza exacerbante, aos quais é preciso estabelecer o meio termo entre a inquietude criadora e o adestramento dos elementos que lhe possibilitarão ser criadores.

A administração de Aldo Calvet, no Serviço Nacional de Teatro e de Jarbas Andréa, na direção do Curso Prático de Teatro, contando com eficaz assistência do técnico de educação Joaquim Moreira, tem procurado manter uma atmosfera, a qual deu ao C.P.T. o denominador comum, específico a sua forma e espírito.

O Serviço Nacional de Teatro mantém um curso ainda em fase experimental, já tendo conseguido, porém, um acervo de experiências e conhecimentos especializados, os quais capacitam, no futuro, realizações de base concreta.

A solução do problema econômico, pela assistência mais ampla possível, elabora ambiente propício ao estudo. O Curso Prático de Teatro é, na verdadeira acepção do termo, todo sem ônus ponderável. O lanche fornecido, inteiramente gratuito, aos alunos, supre a falta de refeição mais substanciosa, permitindo maior eficiência e produção de parte dos jovens.

Procurar acertar. Olhar de frente os problemas, com resoluta determinação de solucioná-los, tem sido o caminho da direção do S.N.T. e do Curso Prático de Teatro.



*DI CAVALCANTI, QUANDO PRONUNCIAVA SUA AULA INAUGURAL
DO CURSO DE CENOGRAFIA.*



*ASPECTO DA VISITA DO COMEDIANTE FRANCÉS CLAUDE DAUPHIN
AO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO.*

VISITA DO TEATRO DOS ESTUDANTES DE COIMBRA AO BRASIL

TIVEMOS o ano passado a importante visita do Teatro dos Estudantes de Coimbra, verdadeiro acontecimento de confraternização luso-brasileira.

A embaixada universitária foi chefiada pelo professor doutor Maximino Correia, reitor da Universidade de Coimbra, que enviou, ainda de bordo, uma saudação ao povo brasileiro, aos portugueses aqui residentes e especialmente aos estudantes brasileiros: "Com profunda emoção saúdo os brasileiros, irmãos de sangue, e os portugueses que mourejam no Brasil, dignificando a família lusitana: especialmente me dirijo aos universitários brasileiros, que, com a mesma expressão do pensamento, a língua de Camões e Ruy Barbosa, enriquecem e difundem a civilização atlântica. Afectuosamente endereço vivos agradecimentos da velha e gloriosa Alma Mater conimbricense àqueles que, vinculados a Ela pelas luzes do espírito e os nimbos da saudade, proporcionaram a um grupo de estudantes e de professores a realização deste sonho: pisar as sagradas terras de Santa Cruz, para aí venerarem as glórias e grandezas do passado e cimentarem as esperanças e os anseios do futuro de Portugal".

A essa saudação respondeu o diretor do Serviço Nacional de Teatro, senhor Aldo Calvet, nos seguintes termos: "Saúdo os mestres eminentes das ciências e os jovens artistas do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra que vêm ao Brasil como novos missionários do Belo, herdeiros legítimos dessa cultura que tanto nos fôra útil no melhor passado e de que tanto necessitamos, no presente, para melhor conquistarmos o futuro. Aqui estamos, como sempre, à espera dos ensinamentos da vossa tradição cultural; aqui estamos de olhos voltados para o vosso acendrado ideal, para vós, sim, que sois sacerdotes da Arte e apóstolos do Saber a espargir pelo mundo a luz do pensamento criador, da fé na beleza eterna, do amor na substância humana, do homem como fôrça construtora da civilização. Sêde, pois, benvindos a estas terras que são tão vossas como o vosso glorioso Portugal. Não apenas os artistas teatrais encontrareis ao vosso lado, comungando convosco nesta cruzada cívica da inteligência, a mesma crença na eternidade e a mesma esperança na luminosidade espiritual, mas todo o povo brasileiro que vos admira e aplaude os justos e grandiosos méritos".

Os universitários portugueses, embaixadores da cultura e da arte lusas, empenhados na

obra de divulgação dos clássicos de sua pátria, como Gil Vicente, Camões e outros, apresentaram, no auditório da Faculdade de Filosofia, o "Auto da Alma"; no Teatro Municipal, a "Trilogia das Barcas", e no Jardim do Palácio Guanabara: "Todo-o-Mundo e ninguém", "Súplica da Cananeia" e "Farsa de Inês Pereira", todas de Gil Vicente.

A delegação estudantil compunha-se de 32 pessoas das quais 21 rapazes e 11 moças, e foi acompanhada pelos professores, D. Lopes de Almeida, Dr. Eduardo Correia e D. Pereira Dias. Este último proferiu três conferências nesta Capital, sobre os temas: "Ressurgimento do Teatro Vicentino", "Três Personagens do Teatro Português — Dramaturgo, Comediante e Espectador" e "A Encenação nos Palcos Portugueses", realizadas, respectivamente, no auditório da Faculdade de Filosofia, na A.B.I., e no auditório do Curso Prático de Teatro, do S.N.T.

O programa executado pelos universitários coimbrenses foi muito extenso, constando de recepções, passeios, visitas, almoços, etc.

Estiveram na sede do S.N.T. onde foram recebidos solenemente. Saudou-os o prof. Joaquim Moreira de Souza, com o seguinte discurso:

"Sr. Professor João Pereira Dias.

Grande é para todos nós, no Brasil, a honra da vossa visita e, de modo particular, para os que fazem da arte cênica, nesta terra, motivo de labor patriótico, em que o sentimento de enlêvo, nas fainas da cultura, nesse setor, se sobrepõe, de muito, às preocupações de cunho estritamente mercantil.

Não fôsse possível a aliança da profissão, das mais altas e dignas, à grandeza espiritual da Pátria, no que ela tem de mais profundamente humano — a vida do povo — e não nos abalançaríamos a exaltá-la, em momento de tanta cerimônia, como este, em que manifestamos a nossa justa alegria, recebendo, com efusão dalma, uma das expressões mais autênticas do saber universitário de Portugal.

O Serviço Nacional de Teatro, com razões de todo especiais, e legítimas, vos recebe e pede à vossa sabedoria, de experiência feita, uma comunicação, com a segurança com que costumais rodear o vosso parecer, a respeito do que melhor se fez e se vem fazendo no campo da encenação nos palcos da vossa pátria, gloriosa e imortal, nas lides civilizadoras do passado, como nos labores progressistas do presente.

As homenagens que vos tributa, no dia de hoje, o pessoal desta casa, devidas, por sem dúvida, ao insigne diretor da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, dirigem-se, de maneira particular, ao criador do Arquivo do Teatro Nacional de S. Carlos e ao reorganizador do Arquivo do Teatro Nacional de D. Maria II, misteres tão dignamente exercitados que foram capazes de vos colocar na iminência de autoridade ímpar, para falar-nos, em problemas de encenação e suas técnicas.

O ambiente apresenta-se, por certo, sensível à vossa palavra autorizada e uma justa expectativa aguarda a vossa palestra.

Ouvimos, faz poucos dias, com agrado profundo, a sábia e inesquecível conferência que proferistes, na nossa Faculdade de Filosofia, sobre o "Ressurgimento do Teatro Vicentino", onde revelastes como vos brotou o gosto pelas cousas do teatro e, exultamos, ao testemunhar, quão fiel sois ao preceito clássico do excelso cantor dos "Lusiadas" de que

Não se aprende, senhor, na fantasia
Sonhando, imaginando ou estudando,
Senão vendo, tratando e pelejando".

E aqui, eminentíssimo mestre, vem a calhar, o que, com justeza, nos ensinou o vate imortal:

"Tomai conselho só de experimentados,
Que viram largos anos, largos meses;
Que, pôsto que em cientes muito cabe,
mais em particular o experto sabe."

Aprove-me a incumbência de saudar-vos, alta demais, certamente, para tão obscuro intérprete, não visse eu no emérito professor de Ciências Matemáticas, o estudioso, ciente e consciente, da pedagogia com quem, à larga, pode um técnico de educação tratar, sobretudo, em ambiente, como este, onde se respira escola, e de educação se fala, no convívio criador dos que ensinam, e na camaradagem animadora dos que aprendem.

Vindes trazer-nos a lição do papel civilizador da arte cênica e falais pelo que tendes feito e experimentado, juntando à palavra fluente do preleccionador incomparável a clara demonstração da tese de todos os pedagogos modernos que vêm, no teatro, o mais incisivo instrumento de educação social das massas. Trouxestes, para que vissemos, um conjunto brilhante do Teatro do Estudante de Coimbra, e, pela sedução e encanto de sua apresentação, vemos o maravilhoso papel que está reservado ao teatro, mormente conduzido por moços, no revigoração de idéias que se sugerem e na solução de problemas sociais que se equacionam.

Chegais em hora oportuna para a lição que nos trazeis e pela qual ansiamos, desde muito. Há, no momento, pelo Brasil todo, e de forma indisfarçável, nos centros mais avançados

de sua cultura intelectual, um frêmito de renovação e de fortalecimento do teatro nacional, e Portugal, a quem tanto devemos, nesse particular, vem, providencialmente, trazer-nos, pela palavra de seus mais destacados mestres e pelo exemplo de sua mocidade sonhadora e idealista a afirmação de que estamos nos conduzindo com acerto na tarefa de fazer do teatro a escola de educação popular, por excelência.

Sois um animador dessa escola e, com perfeição, exercitais êsse mister, doutrinando que a educação é obra de bondade e de persuasão, e que, no dizer do poeta d'"Os Simples" o homem sai da criança como o fruto sai da flor, podendo-se da pequenina semente fazer um assassino ou um herói, tal o poder de convicção que da mesma emerge.

Mas fixemo-nos, no teatro, que a matéria é sedutora por demais, para perdemo-nos nos meandros infintos da ciência que nos conduz até a todos os domínios aonde chega o homem, com as suas angústias e os seus problemas, as suas esperanças e o seu destino. — humano e super-humano.

Dizia que chegáveis, aqui, no nosso meio, quando é febril o movimento de renovação e de revigoração do teatro nacional. Há um interesse geral pelo assunto e disso é testemunho flagrante o I.º Congresso Nacional de Teatro há pouco realizado, nesta capital, com os resultados mais surpreendentes.

Em verdade, nunca deixamos de ter teatro, como que a atestarmos que existe, em nós, uma vocação irresistível para a interpretação pública dos nossos hábitos, da nossa psicologia e do nosso próprio viver.

O que se realiza, atualmente, no Brasil, em relação à preparação sistemática do material humano para a cena e da cena, para os que divertem e instruem no palco, é algo de novo jamais tentado ou experimentado, nestas plagas. Há, indubitavelmente, o espírito de escola, a que, com felicidade, aludiu, ainda há pouco nesta sala, um dos nossos mais categorizados doutrinadores da arte cênica.

Vive-se, aqui, em ambiente de estímulo criador e de cooperação eficiente, onde, não se sabe, quem mais se excede, em dedicação, se o mestre, se o aluno. Almas sensíveis e apaixonadas pelo belo, encontram, nesta casa, os que foram tocados do apêlo natural pelo teatro, quanto possa contribuir para a realização do seu ideal e do seu destino social.

Não faz muitos dias tivemos, nestes Cursos, a aula inicial de cenografia, proferida por um catedrático, que é glória nacional de renome no estrangeiro, e foi um prazer ouvi-lo discorrer sobre o programa que tem para os nossos alunos, em que o sentido predominante é o do aproveitamento da nossa índole artística, das mais ricas, com os motivos mais variados da nossa natureza física, da nossa história, dos nossos costumes e da nossa psicologia.

Corre parêlhas com o progresso material de nossa Pátria, o alto e profundo senso estético de sua gente, afirmado e confirmado em tudo quanto se relaciona com a expressão de nosso gosto artístico, na pintura, na escultura, nas letras, em tôdas as artes, enfim.

Desejei dizer-vos tudo isso, por que vos capacitásseis do grau de receptividade para a palestra que ides proferir, certo de que uma curiosidade especial aguça a alma de quantos estão aqui, para ouvir-vos e aplaudir-vos.

Revelastes na vossa doutra e impressionante conferência, na Faculdade de Filosofia, o sentido popular do teatro de Gil Vicente, de tanta atualidade, após 400 anos de encenação. Discorrestes sobre o agrado geral que causou e vem causando às camadas mais modestas da sociedade essa revelação de novidade em matéria de expressão já tão antiga — Posso assegurar que as vossas palavras vão ressoar, de maneira imprevista, sob êste tecto, onde os cursos que se efetuam têm feição nitidamente popular, porque impulsionados no sentido de preparar, democraticamente, artistas para o povo. As representações mesmo que aqui se fazem, em caráter experimental, assumem essa fisionomia e revestem-se dêsse significado.

Com Aldo Calvet, actual Director do Serviço Nacional de Teatro e Jarbas Andréa, director dos Cursos de Interpretação, tem essa característica especial a Escola de Teatro, neste sector do Ministério da Educação.

Isso não significa, no entanto, que se descure o nível cultural humanístico dos que procuram as nossas aulas. Uma base sólida de conhecimentos gerais está a exigir-se, assegurada por atestados de aproveitamento no ciclo ginasial e colegial, só supridos por exame de suficiência capaz de garantir aproveitamento e compreensão nítida da matéria substancial e técnica da representação.

O aspecto particular do plano de reorganização dos nossos estudos, segundo o entende o nosso esclarecido e experimentado director, está em fornecer, com caráter de urgência, sem sacrificar a qualidade, o elemento humano, que estão a reclamar os nossos empresários e mais que êstes, a consciência coletiva das massas, ciosa de divertimento, onde ao agradável se junte o útil, em harmoniosa parceria. Um plano vai ser pôsto em execução, para dar ao teatro, no Brasil, o caráter de instituição social, real e viva, gloriosa e harmônica, capaz de colaborar no alevantamento da cultura artística do povo, espiritualizando-o, intencionalmente, para uma civilização em que não haja, castas, nem privilégios de classes, mas uma democracia, no exato e genuíno sentido da expressão; para um sistema de vida, em que se instaure o primado da dignidade humana, na consciência de todos, objectivo comum na aspiração da coletividade nacional.

A firmeza retilínea dessa ação renovadora vamos encontrá-la nos propósitos da actual di-

reção do Serviço Nacional de Teatro, que sendo pertinaz na execução, tão acessível se mostra aos conselhos da experiência dos mais bem informados.

Levam-me essas considerações a afirmar-vos, com segurança, que serão acolhidas, com estima e devoção, as vossas palavras de mestre douto, porque elas encerrarão o testemunho do que fez um povo culto, nas eras mais expressivas de suas glórias no teatro. Na fase de agitação fecunda, por que passa o teatro nacional, é de todo oportuna a comunicação que nos vindes fazer e certo estamos do proveito que a mesma nos proporcionará.

Valem as minhas palavras por uma apresentação do público que vai ouvir-vos e significam, sobretudo, o aprêço em que vos temos, revestido da autoridade do sábio que ganhou eminências no estudo, e mais ainda, na experiência.

Saudando-vos, como estão a merecer a erudição e a dignidade de membro dos mais destacados da velha e gloriosa Universidade de Coimbra, faço-o, como me é possível, realçando a circunstância da facilidade da tarefa, quando nimba o desatavio de minha frase a simpatia com que acolheis a quantos têm tido a dita de tratar convosco, nesta breve e irradiadora convivência.

Um poeta da minha raça, filho das terras calcinadas do Norte, inebriado das cintilações da luz mais viva, que há nos céus do Brasil, cantou um dia, em ode imperecível, o esplendor da nossa língua comum, dessa que, com pouca corrupção se cre ser a latina, vasando, em versos, a mais bem feita apoteose, já vista, ao idioma que falaram e escreveram Camões, Vieira, Machado de Assis e Rui Barbosa. A essa língua chamou de dulcíssima e canóra, em que mel com aroma se mistura, língua em que o afeto santo influi e ensina a música mais rara e mais divina...

Com êsse esmero e êsse carinho desejava saudar-vos. Se me faltam o tom e o alinhamento do poeta, supre-os o desejo da acolhida generosa e cordial, que vos devemos, com a consciência da desvalia de que se reveste o meu discurso.

Ao mestre preclaríssimo que vem das culminâncias da gloriosa Coimbra, sua e nossa Universidade, pela filiação de nossa cultura, em grande parte, aos seus ensinamentos, as homenagens mais calorosas de quantos aqui se acham.

De mim, na minha modéstia conhecida, posso dizer-vos, senhor, seguramente informado dos vossos altíssimos méritos, na seara, em que hei perlustrado tôda a minha vida de educador, o que o Poeta dos "Lusiadas" afirmou, ao concluir a sua epopéia:

Eu, que falo humilde, baixo e rudo,
De vós não conhecido e não sonhado,
Da bôca dos pequenos sei, contudo,
Que o louvor sai, às vêzes, acabado."

1900-1901

ÍNDICE

ESTUDOS

| | | |
|--|------------------------------------|-----|
| O'Neill — o homem e sua obra | <i>Aldo Calvet</i> | 3 |
| Contribuição e impopularidade de Strindberg. | <i>Otto Maria Carpeaux</i> | 26 |
| O teatro francês entre duas guerras | <i>George Raeders</i> | 32 |
| O desenvolvimento de Romeu | <i>Barbara Heliadora</i> | 47 |
| Eça de Queiroz e o teatro | <i>Edmundo Moniz</i> | 53 |
| O teatro de Castro Alves | <i>Jamil Almansur Haddad</i> | 56 |
| Sinceridade ou insinceridade | <i>Charles Dullin</i> | 61 |
| Êsquilo e Shakespeare — Dois polos da tragédia | <i>Gastão Nogueira</i> | 63 |
| Os imortais personagens de Goldoni | <i>Ruggero Jacobbi</i> | 70 |
| O Fausto de Goethe | <i>Anatole France</i> | 74 |
| Camões e o Jão | <i>Casimiro de Abreu</i> | 85 |
| Posse do Ministro Simões Filho | | 101 |

PROBLEMAS

| | | |
|---|-----------------------------|-----|
| Considerações sobre o "Mime" | <i>Marcel Marceau</i> | 107 |
| Forma e espírito do teatro da criança | <i>Ody Fraga</i> | 114 |
| A história de um nariz | <i>Luba Vatimik</i> | 117 |
| As grandes massas em cena | <i>Otávio Rangel</i> | 120 |
| A dança na televisão | <i>Braga Filho</i> | 122 |

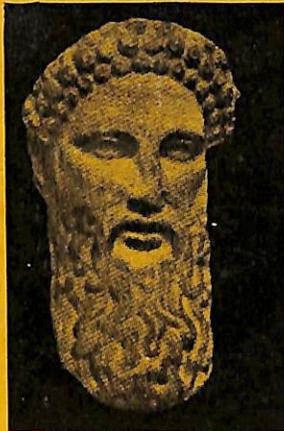
NOTICIÁRIO

| | | |
|--|--|-----|
| Marceau e o encantamento do "Mime" | | 127 |
| A Morte do caixeiro viajante | | 128 |
| Atividades do Grupo dos "Quixotes" | | 130 |
| Graça Mello e o Teatro de Equipe | | 132 |
| Pesquisa e realidade do Curso Prático de Teatro | | 135 |
| Visita do Teatro dos Estudantes de Coimbra ao Brasil | | 137 |



1952

GRÁFICA OLÍMPICA EDITORA
VIC. RIO BRANCO, 33 — RIO



CR\$ 15,00