

# DIONYSSOS

---

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



ANO V - JULHO DE 1954 - N.º 4

# DIONYSOS

E S T U D O S   T E A T R A I S

---

DIRETOR:

*Jarbas Andréa*

SECRETÁRIO:

*Cursino Raposo*

---

Tôda correspondência deve ser  
dirigida à secretaria da Revista

---

REDAÇÃO:

AVENIDA PRESIDENTE VARGAS, 418 — 10.º ANDAR  
EDIFÍCIO CONFEDERAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

# TEATRO E CULTURA

**N**O ESFÔRÇO DE APERFEIÇOAMENTO EDUCATIVO EM QUE SE EMPENHA A NAÇÃO E QUE SE DESTINA A ELEVAR OS NÍVEIS DE CULTURA DE NOSSO POVO, O TEATRO TEM RESPONSABILIDADES ESPECIAIS, NÃO SÓ PELA TRADIÇÃO HISTÓRICA DE SUA MISSÃO CIVILIZADORA, COMO PELA EFICÁCIA DE SUA FÔRÇA DIFUSORA DA CULTURA NO SEIO DAS COMUNIDADES.

NUNCA UM POVO PRECISOU TANTO DE TEATRO COMO O BRASIL, NEM O TEATRO JAMAIS ENCONTROU TAREFA MAIS BELA A CUMPRIR DO QUE SERVIR À FORMAÇÃO BRASILEIRA.

QUE DIONYSOS SIRVA A ÊSSES IDEAIS E QUE EM SUAS PÁGINAS SE ESPELHE O TRABALHO DAQUELES QUE SE DEDICAM A ÊSSES NOBRES PROPÓSITOS.

A N T Ô N I O . .   B A L B I N O

106-136



GON-

*Tiso de Molina, o criador da personagem D. Juan*

# A SEMENTEIRA DE D. JUAN

## EL BURLADOR DE SEVILLA

Newton Belleza

O florescimento do teatro elizabetiano na Inglaterra, no século dezesseis, coincide extraordinariamente com outro período aureo do teatro mundial na Espanha, onde eram abundantes os autores teatrais, e mais abundantes ainda as peças que cada um deles escrevia, às centenas e até aos milhares. Mais do que qualquer um outro, tem esse teatro espanhol as suas raízes no teatro religioso da Idade-Média. E a influência do teatro romano, através da arte italiana em voga, em que se abeberavam os poderosos senhores da Espanha com os seus convívios nos centros culturais de Milão, Parma ou Mântua. Mas, ao contrário do que se possa supor, era a Itália de então subserviente ao poder político e militar de Castela.

Haviam os ibéricos a esse tempo expulsado gloriosamente os mouros de seu território, em luta secular na defesa da cristandade de toda a Europa, eram senhores dos vastos domínios do mundo novo da América e gozavam de prestígio universal. Por causa de seu absorvente misticismo e da arraigada convicção dos direitos divinos dos reis, escapara a Península Ibérica aos efeitos pronunciados que a Renascença produzira na Itália e na França, com predominância de uma volta à cultura clássica.

A confluência desses fatores permitiu que fosse a Espanha um dos primeiros países a ter um teatro de caráter tipicamente nacional na história do renascimento europeu. Destacou-se mesmo de seu vizinho Portugal, que com Sá de Miranda (1495-1558) seguia o exemplo dos italianos Bibiena e Ariosto, com Gil Vicente (1465-1539) palmilhava de preferência a rota das peças medievais e com Antonio Ferreira (1528-69) fazia a transplantação das linhas clássicas da tragédia grega. Foi "Castro" a segunda tragédia escrita na literatura contemporânea. Conseguiu o autor explorar com talento, segundo o modelo clássico, o assunto novo, nacional, da lenda de D. Inês de Castro, subsequentemente aproveitado por vários autores, inclusive Montherlant em "La Reine morte".

Enquanto era predominante em Portugal uma linha conservadora que o inibiu de rumos próprios para a sua contribuição teatral, enveredou a Espanha pelos caminhos das tendências da alma de seu povo, oferecendo assim aos olhos do mundo um teatro que, pelas suas características, se impunha à história sob a denominação inconfundível de teatro espanhol, cuja produção se vem amontoando em camadas sucessivas que já constituem uma tradição.

A nota mais profunda que define esse teatro é o tom de cavalaria que deu a Miguel de Cervantes a glória ímpar do "Dom Quixote" e encontrou sua correspondente expressão teatral noutros autores, em que se destacam, sobretudo na chamada "idade de ouro", Lope de Vega (1562-1635), Guillén de Castro y Bellevis (1569-1631), Tirso de Molina (1583-1648), Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), e Calderón de la Barca (1600-1681). Cervantes (1547-1616), como Luís de Camões, tentou o teatro sem grandes resultados, embora sobreviva e seja digna de nota a peça "El cerco de Numancia", uma tragédia de patriotismo espanhol.

Aqui, como no teatro elizabetiano, numerosos são os autores que antecederam essa idade de ouro, assim como não lhes faltam sucessores que se esforçam por manter o fogo sagrado da tradição alcançada pelo expoente do século dezoito. Juan de la Enzina (1468-1534), quem primeiro escreveu tipicamente para o teatro secular, libertando-o por conseguinte da Igreja, Fernando de Rojas (1465-1541), grande autor que se distingue na criação do caráter de Celestina ("Tragicomédia de Calisto e Melibea"), Torres Naharro (1480-1530), crítico teatral e iniciador do gênero conhecido como de "capa e espada", Lope de Rueda (1510-1565), autor e ator proprietário de um teatro ambulante, muito influenciado pela "comedia dell'arte", juntamente com os portugueses e espanhóis já citados, foram os mais destacados preparadores do terreno fértil em que haveria de medrar o teatro espanhol, que se configurou primeiro e em definitivo pelo gênio de Lope de Vega.

É Gil Vicente, que escreveu em espanhol e português conquanto português de nascimento, o mais destacado de todos, não só pela qualidade como pela variedade de sua produção, em que existe uma espécie de sùmula de tôdas as tendências de então. "Triologia das Barcas" e a sua versão dramática de "Amadis de Gaula" mostram-nos como podia êle passar dos temas alegóricos do teatro medieval para o tom cavaleiresco que caracterizaria o teatro espanhol. Os assuntos pastoris, nacionais, com intercalações folclóricas, e as cenas cômicas da vida diária, constituíram também objeto da sua composição dramática, que atingiu uma maturidade fortemente indicativa de ser êle um dos fundadores do teatro espanhol, como predecessor de Lope de Vega.

Com os ingredientes de homens e mulheres romanticamente apaixonados, disfarces, esconderijos e protetores, o tom de cavaleirismo do teatro espanhol é revelado sobretudo na facilidade com que se esboça ou se realiza uma luta, ou se leva a termo uma vingança até a morte de seja lá quem for, custe o que custar, por questões de honra pessoal, e elevada à categoria de coisa mais importante na vida dos seres humanos, mesmo acima da cega obediência devida por todos ao Rei e à Igreja.

Se o cavaleirismo toca às raias do heroísmo, ter-se-á uma tragédia, e uma comédia quando se deixa entremear de deformações pelo ridículo. Alás, é difícil encontrar-se a comédia pura ou tragédia pura no teatro espanhol, que quase sempre mistura o heróico e o bufo, tendendo assim o drama, que pelos seus componentes é um drama espanhol, onde frequentemente se encontra também um episódio de ação militar ou de desafio para um duelo, ou de violentas alterações com fanfarronadas.

Não estarão os próprios autores, ou a Espanha por eles, agindo como os seus próprios personagens quando se atribuem, ou se lhes atribue, uma produção fabulosa de peças de teatro? Passa Lope de Vega por ter sido autor de cerca de 2.000, das quais um biógrafo conseguiu relacionar 673, com a sobrevivência de 458. Proclamava Tirso de Molina haver escrito 400 peças, das quais se tem notícia de apenas 80. De Calderón de la Barca sobrevivem cerca de 100 peças dentre as 200 que lhe são atribuídas.

Na própria estruturação das peças, sob alguns aspectos, o teatro espanhol se diferencia dos moldes universais do teatro leigo, aproximando-se mais dos do teatro religioso da Idade-Média. A sua construção obedece antes a uma sucessão de situações do que a um entrelaçamento das partes tôdas numa arquitetura unificada. Frequentemente substituem o termo "ato" — uma das suas divisões como se sabe — por outro "jornada". (Foi Torres Naharro quem introduziu êsse uso, sendo jornada, com tôda a probabilidade, oriundo de italiano "giornata", encontrado às vezes também nas "sacre rappresentazioni", com o seu correspondente "journée" nos mistérios e milagres franceses). As suas

peças dividem-se sempre em três partes, quando até essa época predomina a praxe de divisão em cinco atos no teatro clássico e nenhuma divisão no religioso. (Cervantes clamava para si a glória de haver iniciado a divisão em três partes. Embora discutível que lhe coubesse prioridade a esse respeito, é fora de dúvida que se estabeleceu uma constante dessa divisão no teatro espanhol de seu tempo.) Vêm ainda compostas em redondilhas, ou com predominância de redondilhas combinadas, de diferentes maneiras, com decassílabo, quando decassílabo se tornara a métrica frequentemente adotada para as composições em verso do teatro leigo, desse tempo em diante. Guardam, por conseguinte, mais afinidade com a métrica de curto fôlego predominante nos mistérios e milagres, cuja ascendência se encontra em medidas análogas dos dramas pastoris, fábulas mitológicas e laudas úmbrias, de que procedem os dramas religiosos.

Sem compromissos com as normas preconizadas pelo teatro grego, o teatro espanhol, como o teatro elizabetiano, não guardou respeito pelas unidades de tempo, lugar e ação. Dizia mesmo o seu fundador Lope de Veiga que, quando se dispunha a escrever, tinha o cuidado de trancar a sete chaves tôdas as regras. O seu cenário era conscientemente simples e quase único. Pensava também Lope de Vega que as suas variações deviam antes operar-se por conta da imaginação dos espectadores e por efeito da sugestão das palavras, — mais uma afinidade com o teatro inglês do tempo da Rainha Elizabeth.

Outro ponto ainda em que esse teatro se aproxima do teatro de Shakespeare e de Jonson é o lugar do espetáculo. Chamava-se “corral” na Espanha e tinha inúmeras semelhanças com os pátios internos das estalagens de Londres em que se faziam as representações do período elizabetiano. No caso espanhol, é obscura a origem da configuração desse lugar, que provavelmente servia também às exhibições das touradas.

Conquanto não tivessem a forma cilíndrica dos pátios internos das albergarias de Londres do século dezesseis, os “corrales” de Madri, nessa época, em que ficavam de pé os espectadores comuns, eram também pátios descobertos, cercados de diversos andares de janelas e balcões destinados a frequentadores de melhor classe, convergindo para o palco — uma plataforma poeminente, protegida de meias cortinas. Do lado oposto ao palco havia uma “cazuela”, em que se aboletava o mulhério suspeito, disputando entre os homens um interesse rival ao da peça levada em cena, e, por detrás do pano de fundo do palco, o vestuário dos atores.

Em 1574, o Corral de la Pacheca teve a adaptação de um telhado sobre o palco e parte do pátio interno porque uma companhia italiano, de passagem em Madri, não quis sujeitar-se aos riscos de suspender os espetáculos nos dias chuvosos. Em 1582, sob a denominação de Corral del Principe, foi levantado novo edifício em substituição àquele em que funcionava o Corral de la Pacheca. Corral de la Cruz era o nome de outra famosa casa de espetáculo no gênero, construída em 1579.

Como se depreende com facilidade, as novas construções de casas de espetáculos desse tipo apresentavam sempre um progresso em relação ao primitivo “corral”, que não era nem mais nem menos do que um pátio interno de uma casa grande. Já de si eram um avanço ou um rumo diferente do que acontecia com os autos sacramentais — como se chamavam as peças religiosas na Espanha e em Portugal — os quais, além de suas representações no recinto, nos pátios ou entradas das igrejas, ou ainda nos cantos das praças públicas, tiveram a sua fase de exhibição ambulante em carros feitos especialmente para esse fim.

Os autos sacramentais tiveram, nesse trecho da Europa, uma sobrevivência maior do que nas outras partes, pois até o século dezessete gozavam

de um prestígio semelhante ao da Idade-Média. De tal forma era esse prestígio nas terras católicas da Península Ibérica que, além de serem representados os autos sacramentais da tradição, todos os bons autores desse tempo escreveram também, com abundância e interesse, os seus próprios autos sacramentais, que são característicos do teatro ibérico.

Durante cerca de duzentos anos, teve o teatro espanhol uma fase de vida e esplendor tão notáveis quanto o de qualquer outra parte da Europa, o que lhe assegurou merecer e continuar merecendo um capítulo à parte na história do teatro universal, para o que também muito contribuiu a sua feição própria e inconfundível. Numerosa e rica foi a sua produção de valor literário em que se vieram abastecer outros povos, principalmente franceses e alemães.

Cornéille valeu-se de "Las mocedades del Cid" de Guillén de Castro para a composição de seu "Cid" e de "La verdad sospechosa" de Alarcón para a de seu "Le menteur". Goldoni também aí se inspirou para o seu "Bugiardo". Franz Grillparzer partiu de "La vida es sueño" de Calderón para o seu "Der Traum ein Leben", e a trama de "Die Raueber" de Schiller tem afinidades com a de "El tecedor de Segovia" do mesmo Alarcón. Interminável é a lista dos que, por todos os cantos do mundo, retomaram o mito de Don Juan, criado por Tirso de Molina em "El burlador de Sevilla y convidado de piedra": Molière, Goldoni, Byron, Lenau, Shadwell, Hoffmann, Mérimée, Dumas, Rostand, Chekhov, para só citar os principais. Entre ensaístas alemães foi grande o entusiasmo pelos autores do período aureo do teatro espanhol, sobretudo Lope de Vega e Calderón.

Valeram-lhe esse prestígio as peculiaridades de sua contribuição, revestida sempre, com desassombro e independência, de um caráter acentuadamente espanhol. Forçoso é, todavia, reconhecer que, conquanto tão rico de personalidade, não atinge a grandiosa atitude dos teatros grego e elizabetiano que, em verdade, nunca foram ultrapassados em qualquer tempo ou lugar.

Ficam as suas falhas e deficiências quase obscurecidas pelo vigor da ação, pela excelência da urdidura da trama e pela manifestação de uma teatralidade segura e imprevista, dons esses que não raro se maculam com as tiradas retóricas e se entaquecem com a falta de sustentação de uma poesia dramática, decorrente da própria ação. A caracterização dos personagens não costuma ser satisfatória, apresentando as peças lamentáveis fraquezas de arquitetura, principalmente nos desfechos, quando se espera um tom de dignidade e elevação que lhes manqueia. Deixam sempre a impressão de terem sido criadas num clima de inquietação e pressa, sem a profundidade e a serenidade das construções amadurecidas.

Foi Lope de Vega, considerado geralmente, além de seu fundador, o maior de seus dramaturgos, quem traçou esse destino para o teatro espanhol, com tal vigor que raros são os que conseguiram desviar-se, com proveito, dos fundamentos por ele lançados. De quem viveu também, com intensidade, muitos dramas, contam-se, entre as peças principais de uma obra praticamente incomensurável, "Fuente Ovejuna", "Peribáñez y el Comendador de Ocaña", "El major Alcaide el Rey", "Los melindres de Belisa", "Amar sin saber a quien", "El perro del hortelano", "El acero de Madrid", "El maestro de danza", "El caballero de Olmedo", "La dama boba", "El castigo sin vinganza".

Reconhece-se que Calderón de la Barca trouxe a contribuição de um cunho mais filosófico, elevando a nota poética e aperfeiçoando a arquitetura das peças, em que demonstrou mais perícia do que Lope de Vega. O caso de "El alcaide de Zalamea", cujo tema Calderón retomou de Vega, exemplifica, em cuidadoso estudo comparativo, a superioridade de Calderón, segundo o

parecer de Menendez y Pelayo. São mais afamadas entre as peças de Calderón "La vida es sueño", "El alcaide de Zalamea", "El magico prodigioso", "El medico de su honra", "El gran teatro del mundo", "La cena de Baltasar", "Encantos de la culpa", "La devocion de la cruz", "La dama duende".

Dão, em regra, os críticos e historiadores teatrais Lope de Vega e Calderón de la Barca como as mais altas expressões do teatro espanhol de seu periodo aureo. Outros, principalmente nestes últimos tempos, emparelham Tirso de Molina com aqueles dois. As maiores discussões têm sido, contudo, travadas em torno de uma primazia entre Lope de Vega e Calderón de la Barca.

A Frei Gabriel Tellez, o verdadeiro nome do dramaturgo Tirso de Molina, criador do mito de Don Juan, não se atribui, portanto, a mesma relevância. Causa surpresa que, tendo seguido desde cedo a carreira eclesiástica, em contraposição a Lope de Vega e Calderón de la Barca, ordenados tardiamente (ambos depois de cinquenta anos, em 1614 e 1651, respectivamente), demonstrasse mais inclinação pelos assuntos da vida secular. Entre as suas oitenta peças sobreviventes, contam-se apenas seis autos sacramentais, número reduzidíssimo se comparado às enxurradas na espécie dos mundanos Lope de Vega e Calderón de la Barca. Contrasta também a sua vida austera com a dos outros, principalmente Lope de Vega, que a teve reconhecidamente aventureira e desregrada até seus últimos momentos, depois de já pertencer a uma ordem religiosa.

É curioso notar-se, portanto, como, tendo-se mantido Tirso de Molina segregado, alheio a convívio social e mundano, haja podido obter conhecimento mais profundo e mais consistente das coisas da vida do que os outros dois. Não será, todavia, fora de propósito supor-se que as experiências colhidas no confessionário abrissem as portas do esclarecimento a quem, dotado de aguda observação, já revelava pendores para a penetração da natureza humana.

Frei Gabriel Tellez, da Ordem das Mercês, exerceu os cargos de Definidor Geral e de Cronista da sua Comunidade, tendo recebido o grau de Prior e o de Maestro em Teologia, concedido pelo Papa Urbano VIII, nada constando que desabone a sua conduta. Além de "El burlador de Sevilla y convidado de piedra", em que foi criada a figura universal de Don Juan, escreveu, entre muitas outras peças, "La prudencia en la mujer" (considerada o maior drama histórico espanhol), "El vergonzoso en palacio", "Don Gil de las calzas verdes", "Maria la piedadosa", "La gallega Mari-Hernández", "La venganza de Tamar", "La mujer que manda en casa", "La mejor espigadera" e "Santa Juana". Quanto a "El condenado por desconfiado", uma das mais altas produções do teatro espanhol, conquanto apareça como sendo de Tirso de Molina, é de autoria duvidosa.

É Tirso de Molina, entre os afamados dramaturgos de sua época, o mais equilibrado na construção das peças, guardando um meio termo, de sentido clássico, entre a avoadada espontaneidade de Lope de Vega e os ímpetus gongóricos de Calderón de la Barca. Soube também Tirso de Molina penetrar os íntimos refulhos da vida, trazendo para o palco seres humanos com uma força psicológica de sobrevivência que ultrapassa à dos personagens instantâneos de Lope de Vega ou das abstrações de caráter metafísico de Calderón de la Barca. Excedeu, em verdade, na pintura dos caracteres, não somente femininos, como se tem apontado, mas de todos êles, bastando, para comprovar-se esta afirmativa e para se ter uma medida de suas amplas qualidades a respeito, a repercussão universal que tem coroado a vida de Don Juan.

Nenhuma das grandes figuras de criação teatral de todos os tempos consegue emparelhar-se com Dom João em universalidade e popularidade. Criou-se Dom João com a força inicial de um demiurgo, por todos reconhecido e con-

sagrado, assumindo as proporções de um verdadeiro mito, em cuja composição indispensável o elemento sobrenatural. Nasceu dotado de uma constituição de semi-deus, convencido de sua própria força, e pretendeu libertar o homem de contingências sociais impostas por leis divinas. O seu papel é semelhante ao de Prometeu e, como este, acabou sofrendo os rigores da divindade, contra a qual se insurgiu. O cavaleiro reformador de costumes, uma espécie de encarnação do Príncipe do Mal, vive, entretanto, endeusado na memória de todos, pelos quatro cantos da terra. A simples expressão "Dom João" produz efeitos mágicos e cabalísticos em rodas de homens e mulheres.

Não se explica, portanto, que Sheldon Cheney, na sua excelente obra "The Theatre", uma das melhores sínteses do desenvolvimento do teatro através dos tempos, negue ao teatro espanhol uma contribuição de valor universal, humano e inevitável, embora se concorde com o seu parecer de que, de modo geral, êsse teatro foi brilhante e diferente. Dom João é a mais universal, uma das mais humanas e a mais inevitável das criações teatrais de todos os tempos.

A que atribuir a sua universalidade e a sua inevitabilidade? Pelo fundo psicológico de que as mulheres estejam sempre à espera de um sonhado conquistador a que inapelavelmente se tenham de render e os homens, por seu turno, se embalem nos desejos de conseguir, por força de poderes ocultos, o domínio de uma ou mais conquistadas? O donjuanismo é, na verdade, um quixotismo amoral que, em vez de servir a interesses coletivos à custa do próprio sacrifício, se bate pela sobrevivência dos impulsos fundamentais do eu, caracterizando a força cega dos instintos sexuais.

A perenidade da criação de Tirso de Molina em "El burlador de Sevilla", em cuja composição entram uma parte até hoje admitida como de sua invenção, que é a história do conquistador insaciável, e outra de fundo folclórico — a do convidado de pedra, em que se rompem as fronteiras entre vivos e mortos —, a perenidade de sua criação tem-se revelado estar justamente na história do conquistador insaciável. A do convidado de pedra, em que um vivo — Dom João — convida a estátua de um morto a ceiar, a qual aceita e retribui o convite, conquanto de origem popular, não chegou à difusão popular no caso, e tem sido muitas vezes desprezada pelos readaptadores literários do mito.

Não é, portanto, o elemento folclórico de fundo sobrenatural que tem emprestado sobrevivência a "El burlador de Sevilla y convidado de piedra", e antes o próprio caso de Dom João — o conquistador, criação de Tirso de Molina, cuja obra se tem revelado também menos sensível e mais estável, de então para cá, do que as de seus contemporâneos e sucessores.

O moderníssimo teatro espanhol, com indícios de ressurreição do esplendor do século dezesseis em Francisco García Lorca, merecedor de invulgar consagração mundial, está muito mais dentro da linha tirseana do que de qualquer outra dos autores tradicionais. "Bodas de Sangre" tem mesmo grandes afinidades de concepção e arquitetura com "El burlador de Sevilla y convidado de piedra".

Somando-se tudo isso às qualidades de equilíbrio e melhor estruturação das peças já apontadas para Tirso de Molina, não se compreende como ainda se relute em reconhecer o verdadeiro e altamente significativo valor de sua contribuição para o teatro espanhol, principalmente do ponto de vista universal, que é o que deve prevalecer na história do teatro. Embora seja realmente difícil um balanço rigoroso entre Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca, sobretudo por causa da numerosa produção de cada um, é fora de dúvida que Tirso de Molina a todos supera pelo menos em vitalidade,

se comparadas as peças desse tempo naturalmente selecionadas e que ainda se acham em curso.

Nem em Lope de Vega, nem em Calderón de la Barca se encontra um caráter que se aproxime da universalidade, do humano e do inevitável de acção que oferece Dom João. Nem um nem outro tem uma peça histórica que se compare com "La prudencia en la mujer". Nenhum deles possui comédias psicológicas da precisão e sutileza de "La gallega Mari-Hernández", "Marta la piadosa" e "El vergonzoso em palácio". Quanto ao sabor particular da intriga, aí está também o "Don Gil de las calzas verdes".

A idade de ouro do teatro da Espanha, como se vê, além de haver criado uma tradição de bom teatro para o seu povo, tem o mérito maior e incomparável de ter servido de viveiro para a criação de Dom João. Com Dom Quixote, compõe Dom João o majestoso duo da criação literária do cavaleirismo da Espanha dos pondonores, aventuras e arrogâncias, voltando um para o idealismo das lutas pela salvação da humanidade e outro para o realismo da implantação dos impulsos primitivos do eu. E não é da polarização fundamental dessas duas tendências que brotam todos os conflitos que atordôam e desarvoram os seres humanos?



*Cenário de Robert Edmund Jones para "Macbeth"*

# A REFORMA DO TEATRO PELA « GERAÇÃO ESPONTÂNEA »

— Joracy Camargo —

Jacques Brenner, fazendo um estudo da obra teatral de Eugène Ionesco, diz que suas peças parece que nascem de "geração espontânea", porque não lembram qualquer outra forma conhecida até hoje. Esse exagero de Brenner é compreensível quando se sabe que a crítica, em geral, assume duas atitudes opostas (negativa ou positiva) diante de concepções literárias ou artísticas de aspecto revolucionário. O fenômeno se verifica na fase experimental das novas formas de expressão, caracterizado pela divisão da crítica e pela indiferença do público. Mas não se deve confundir o público, a grande maioria, a multidão, o povo, em suma, com a minoria de espectadores pretensiosos, que também se divide naqueles dois campos opostos, e que constitui, com a própria crítica, uma excrescência, no processo da construção de um gênero teatral com os seus três elementos essenciais: o autor, os intérpretes e o público. É precisamente antes do julgamento do público que a crítica se sente em liberdade para assinalar valores, ou negá-los, uma vez que nem mesmo os autores das obras criticadas se sentem em condições de formar sobre elas o menor juízo, talvez por excesso de espontaneidade. Essa é a etapa na qual tudo é permitido a autores e críticos, na ausência de um plano de referência, que só pode ser estabelecido pela reação da platéia. Lembremo-nos, a propósito, da resposta que Picasso deu a um de seus entrevistadores, advertindo-o de que suas obras não podiam ser explicadas senão pela crítica, porque ele mesmo não tinha a menor idéia de como as havia concebido. Certo, é a isso que

Brenner chama de "geração espontânea". Mas nota-se, em seu estudo, uma grande dose da boa-vontade que as obras vanguardistas ainda exigem de críticos e espectadores. E essa boa-vontade é indispensável, se considerarmos o caráter de tentativa nas obras dos reformadores.

A análise de Brenner abrange a produção de três autores de obras rigorosamente diferentes, que apresentam, contudo, traços nítidos de identidade entre si. São elas "Tous contre tous", de Adamov; "En attendant Godot", de Beckett, e "Victimes du devoir", de Ionesco. O que elas têm de comum é o aspecto de farsa (trágica ou cômica), a nitidez do desenho, a importância dos gestos, e o emprêgo de frases feitas. Nas três peças tudo se passa como se o homem já não pudesse se encarar a si mesmo senão pelo lado ridículo. Além disso, chegam, às vezes, a um esquematismo quase sempre alegórico, e a palavra, embora encontrando a sua justa aplicação, não pode dispensar os elementos visuais. É o caso de Adamov, exprimindo a diminuição moral de uma das suas personagens por uma diminuição física.

Em "La grand et la petite manoeuvre", o herói perde, a pouco e pouco, seus membros, até se transformar num tóco de gente. Também nas "Victimes du devoir", Ionesco faz que uma personagem, num acesso de sublimação, trepe numa cadeira, esta por sua vez colocada sobre uma mesa, e dê a impressão de que pretende voar. Por fim, o emprêgo de frases feitas, lugares comuns, para conduzir ao lado sério da vida. O próprio Ionesco conseguiu resultados imprevistos, na peça "La can-

tatrice chauve", com a utilização de expressões de um manual de conversação franco-britânico (O Inglês sem mestre).

Não sei até que ponto vai a convicção de Brenner ao falar de "geração espontânea" em relação às obras de Ionesco, pois ele mesmo cita e aceita a opinião de Jacques Lemarchand, que as considera como um teatro de aventuras, isto é, teatro de "capa e espada", ilógico como "Fantômas", inverosímil como "A Ilha do tesouro", irracional como "Os Três Mosqueteiros", mas, como tôdas elas, poéticas e burlêscas, provocando a mesma exaltação e a mesma paixão. Com certeza o crítico foi levado àquela afirmação por influência da grande diferença que há entre o teatro de Ionesco e o de Adamov e Beckett. O do primeiro é um teatro de bom-humor, que nos lances de tragédia leva o espectador a ultrapassar os limites do trágico, ao passo que o dos outros, ao contrário, transplanta para o palco situações desesperadoras, sem indicar soluções. Também faz rir, mas um riso amarelo. Adamov e Beckett "representam", traduzem, simbolizam; Ionesco inventa. Por isso mesmo é imprevisível, dando a impressão de uma permanente improvisação, não apenas na representação, mas até na leitura de suas peças. O próprio crítico confessa que se sente em presença de um mecanismo de-regulado.

Entretanto, eu gostaria de apontar um outro ponto de contáto entre as peças desse gênero ainda não classificado: o erotismo. Pode-se dizer que o erotismo é quase inevitável nos autores aparentemente irresponsáveis por se tratar de um dos mais possantes motores psicológicos, e, portanto, de uma das causas essenciais do comportamento humano. O autor de peças de vanguarda concebe e compõe livremente, sem os freios da organização que se observa nas obras dos autores de gêneros já estabelecidos, ou daqueles que se preocupam em revestir os seus trabalhos de uma finalidade determinada. O vanguardista não sabe o que quer, nem deve saber. É um desbravador, abrindo caminho para a desco-

berta de uma nova forma. Pode-se dizer, mesmo que seja absurdo, que não há nelas causas determinantes nem efeitos determinados. Escrevem como pensam, sem a transfiguração de suas idéias. Então não se sabe se são gênios ou cretinos, porque isso depende dos outros, ou seja dos julgadores, que, quando julgam, também não se sabe se têm capacidade para isso. Daí a confusão: exaltam ou condenam, mas não justificam, nem uma coisa nem outra. E isso porque deve ser o erotismo a determinante dessa espécie de esquizofrenia teatral, provocada pela "intersexualidade" do novo gênero.

Talvêz a causa da confusão esteja na falta de uma definição perfeita, ou de uma conceituação definitiva do erotismo. Uns confundem erotismo com obscenidade, pornografia, considerando-o ignóbil; outros descobrem em suas manifestações uma grande nobreza. A questão é muito complexa, como concluiu Claude Elsen, autor de "Homo Eroticus", que considera a obscenidade e a pornografia como grossas caricaturas do erotismo. E diz que para exprimir suas manifestações, suas formas e deformações, não dispomos senão de uma linguagem "clínica". Quando afirma que se conhece o papel que o erotismo representa, o lugar que ocupa, sob qualquer de suas formas, na vida cotidiana, como na literatura e nas artes, lembra que a representação direta, concreta de uma imagem ou de uma cena eróticas, terá sempre menos força que a sua evocação indireta, alusiva. No primeiro caso o autor não conseguiria maiores virtudes (do ponto de vista erótico) do que as que se encontram numa estampa do "Larousse Médical", ou nas histórias contadas pelos caixeiros-viajantes.

Por ser invisível a fronteira que separa o erotismo da obscenidade, é que raramente deixa, a manifestação desse instinto, de provocar o riso equívoco, tornando-o, assim, um valor quase intransmissível, incomunicável, a não ser subjetivamente. É por isso que Claude Elsen, referindo-se não somente à linguagem falada ou escrita, mas igualmente à pintura, declara, corajosamente, que "o

nu não é casto”, acrescentando: — “Il n'arrive à l'être qu'en renonçant, si j'ose dire, à être “nu”.

Voltando ao teatro, nós sabemos muito bem como são perigosas as palavras, os gestos, as atitudes, que, pelo seu dinamismo, pela mobilidade cinemática, estão sujeitos a ultrapassar quaisquer fronteiras.

Aí estão os elementos de que se compõe o teatro de vanguarda, o teatro sem compromisso, ainda discutível, que encontrará sua verdadeira forma em outros autores, talvez nunca entre os que o iniciaram, já que as divergências se manifestam nos extremos. Essa é a razão pela qual não se deve condenar os críticos que o negam ou os que o exaltam, assim como não devemos, por enquanto, recusar ou consagrar a obra dos seus primeiros autores. Todos têm razão, porque é como se tivessem sido “escalados” para o cumprimento de uma missão que é a da reforma do teatro, dos seus métodos e processos, em busca de uma forma que leve suas concepções à compreensão do público. Os vanguardistas devem ter a liberdade de produzir, os críticos a de criticar, como o público tem a liberdade de esperar que todos cheguem a um resultado. É ao público que cabe a palavra final, o julgamento definitivo, porque é ele a última peça a se ajustar no complicado mecanismo da produção teatral. Aos espetáculos desse gênero o público vai por curiosidade, por atração do imprevisto, psicologicamente preparado para reagir diante de uma experiência, portanto, em caráter provisório, e nunca com aquela despreocupação que caracteriza o espectador definitivo. Na platéia do teatro experimental não há público, mas apenas críticos, com maior ou menor capacidade, ou sem nenhuma capacidade para exprimir a impressão produzida pelo espetáculo no seu espírito ou na sua sensibilidade.

E note-se que a experiência é velha, e já foi superada em outros países. Quando ela começou, os autores indígenas, que agora começam a engatinhar no gênero, nem tinham nascido. Foi em

1898, com Stanislavski e Dantschenko, numa das experiências mais audaciosas. Um ano depois Dantschenko confessava: — “Nessa época ainda não sabíamos o que queríamos.” Entretanto, o Teatro de Arte, resistindo às influências européias, sem ter orientação própria, com ensaios e tentativas, acabou adquirindo personalidade capaz de revolucionar o teatro ocidental. Suas duas primeiras inovações foram a “divisão espacial” da cena, descobrindo e utilizando o valor dramático da colocação em plano mais alto ou mais baixo dos intérpretes, e o sentido sintético da indumentária, do gesto e do texto. Era a vitória contra a ditadura literária, dando ao teatro propósitos puramente espetaculares. E nada de perspectivas sobre um único plano, ilusões de ótica com sombras pintadas sobre o papel, e muito menos de “rompimentos”, telões de fundo e bambolinas. Apenas o que era aproveitável é que devia ser assimilado de experiências anteriores, de outros países, como é o caso dos jogos de luz das fantasmagorias do “Old Vick” de Londres, em suas representações de Shakespeare, embora aplicados com originalidade e escrupulosamente ajustados aos movimentos das personagens. Depois é que vieram as experiências de Piscator, com o seu “drama documental”, na Alemanha. E embora o movimento não tenha sofrido solução de continuidade onde ele se originou, sua influência desaparecera completamente nos países ocidentais, dando a impressão de coisa nova onde ia re surgindo. Certos críticos franceses, como tantos outros nossos conhecidos, chegaram ao cúmulo, agora, em 1953, de afirmar que um dos traços marcantes deste após-guerra era a ausência de um teatro de vanguarda, embora já estivessem presentes Adamov, Beckett e Ionesco!

Portanto, a confusão é da crítica, incluída aqui a dos espectadores, dessa minoria neutra, marginal, que nunca há-de reconciliar-se com o principal elemento do teatro, a multidão, que só mancha e desdoura os medíocres, aos

que são vítimas dessa voluptuosidade doentia de sentir-se só e discrepante.

O que compete ao teatro, como arte, é recolher um estado geral de consciência e dar-lhe uma valorização estética. É nisso que reside o valor das

tentativas do teatro modernista, sobre as quais cada um tem o direito de dizer o que quiser, porque, afinal e por enquanto, ninguém sabe o que está dizendo, nem mesmo os autores sabem o que estão fazendo.



*Marcel Marceau e Sabine Lods na pantomina "Les Trois Perruques"*



*George Jean Nathan*

# Ô VENENO DA "GREASEPAINT"

George Jean Nathan

Nota sôbre o autor: Depois de Bernard Shaw, nenhum crítico teatral moderno atingiu a proeminência de George Jean Nathan. Deve a êle o teatro americano grande parte da sua presente estatura artística e intelectual. Quando começou a escrever, em princípios do século atual, o palco dos E.E.UU. encontrava-se sob o juizo nefasto de mediocridades como David Belasco, Augustus Thomas, Lincoln J. Carter e similares. Sua pena culta, inteligente, satírica, foi demolindo os paulatinamente, e, ao mesmo tempo, forçando o reconhecimento de dramaturgos do porte de Ibsen, Shaw, Wedekind, e Hauptmann, até então desconhecidos do público ianque.

Ainda hoje, tendo ganho a batalha que deu à América do Norte e ao mundo teatrólogos de estirpe considerável, seu vestígio e influência não esmoreceram. Foi não só o descobridor de Eugene O' Neill, como o principal responsável pelo êxito das primeiras obras de John Steinbeck, William S. Doyan, e pelo lançamento da mais interessante das peças de Tennessee Williams, "The Glass Menagerie". Também o incomparável moderno teatro irlandês de Sean O'Casey, J. M. Synge, e P. V. Carrol, deve a êle muito do seu sucesso e divulgação na terra de Tio Sam. No polo oposto, temos as suas não menos famosas vítimas modernas: T. S. Elliot, o Tennessee William posterior a "The Glass...", J. B. Priestley, Terence Rattigan, Clifford Odets, etc.

Nathan escreveu mais de trinta livros sôbre teatro e outros assuntos dos quais os mais conhecidos são: "Since Ibsen", "Materia Critica", "The Critic And The Drama", "The Intimate Notebooks Of George Jean Nathan", e o volume

anual de críticas da temporada novaiorquina que vem produzindo desde 1942, sob o título de "The Theatre Book Of The Year". Fundou a revista "Smart Set" (em cujas páginas foram apresentados pela primeira vez nos E.E.U.U., James Joyce, Aldous Huxley, Sinclair Lewis e outros), de parceria com o crítico H. L. Mencken, e colaborou nas seguintes publicações: "American Mercury" (também na qualidade de co-editor), "Life", "Scribner's Vanity Fair", etc. Presentemente faz crítica no "Theatre Arts Magazine", e por muitos anos tem sido autoridade em teatro americano da Enciclopedia Britânica e do "The Britannica Book Of The Year". O curioso e divertido ensaio que traduzimos abaixo, foi extraído da sua "Enciclopedia Of The Theatre".

No recente "Ends And Means", observou Aldous Huxley ser a atividade de intérprete nociva ao caráter de seu praticante. Em outras palavras, que homens e mulheres, a despeito do que tenham sido antes, tendem a corromper-se pelo contato da "greasepaint". Será verdade? E, se for, quais as razões?

Em nove de dez casos, creio existirem poucas dúvidas quanto a veracidade da afirmação. Resta o décimo, é claro, e como existem milhares sôbre milhares de atores, os indignados defensores do ponto de vista oposto, podem consolar-se com uma relativa suficiência de exceções. Necessitariam, porém, de um perito matemático algo embriagado para lhes aumentar a proporção. Pois, qualquer pessoa com a menor experiência de gente de palco, não pode deixar de perceber nitidamente o peculiaríssimo efeito exercido pela profissão sôbre os seus representantes. E, o que é mais, é fácil explicá-lo.

Em primeiro lugar, o trabalho do ator é o único a exigir um mínimo de três quartos de hora diários, de auto-contemplação mais ou menos afetuosa frente aos espelhos. Naturalmente isso produz nêle, não só uma extravagante consciência de si mesmo, como também se é muito vaidoso (fenômeno não de todo incomum), um exagerado cuidado com a sublimidade de sua carcassa. Nenhuma outra atividade, da mesma forma, exige do devoto que pinte o rosto. O que, também, evidentemente, vai com o tempo insinuando um geral artificialismo no conceito que faz de si próprio. É ainda o único profissional a enunciar periódicamente os belos pensamentos de outros homens, como se fôssem seus, e, que, assistido pela confusão analítica de certa parte do público, acaba vanglôriamente por acreditá-los tal.

Em segundo lugar, pelo menos no tocante a considerável porção do drama moderno, o intérprete vê-se em grande parte forçado a apresentar-se física e psicologicamente em cena, como o faz na vida real. Daí a crítica, no fundo, frequentemente analisá-lo como indivíduo e não como personagem dramática. Assim, fica sendo, também o único profissional existente, considerado criticamente por sua postura, suas roupas, suas maneiras, e sua aparência. Um Heifetz pode ter uma perna de menos, usar trapos, e não precisa parecer-se com um violino. Em Paderewski pode ser corcunda, andar nú, e não precisa parecer-se com um piano. Nenhuma importância tem; importa apenas a maneira como tocam êsses instrumentos. O mesmo não se dá com o ator. Eis porque a vaidade pessoal não pode deixar de ser parte dêle e parcela de seu trabalho. Não o afeta muito se possui o coeficiente de inteligência de um idiota. Mas, está sem sorte, se lhe faltam dois dentes da frente, se perdeu parte do nariz em um acidente, se tem o joelho defeituoso, ou se não enxerga sem óculos.

Como já admiti francamente, há sempre a agradável décima exceção,

mas, o intérprete — em terceiro lugar — tem de ser um tanto hipócrita, se deseja popularizar-se e progredir na carreira. Se ousasse dizer a verdade aos colegas, êles o proscreveriam prontamente. O elogio recíproco de atuações, por mais atrozes sejam as mesmas, é uma tradição histriônica. O ator pode honestamente julgá-los fedorenta a "performance" de um mimo irmão, mas, é profissionalmente esperado dêle, descrevê-la para o outro como nada menos de magnífica. É o seu dever, antes de qualquer estréia, telegrafar-lhe dizendo-lhe que fará os críticos elouquecerem de alegria, e, findo o espetáculo, correr aos bastidores para congratulá-lo pelo trabalho de sua vida, embora êste tenha sido ruim a ponto de provocar cólicas nos auxiliares de cena. Fugindo a essa obrigação, será tido como invejoso e excêntrico pelos colegas, que declinarão de cumprimentá-lo ao cruzarem por êle na rua.

Três de cinco peças representadas pelo profissional moderno, são puro lixo. Entretanto, noite após noite, se elas obtêm algum sucesso, o que de quando em quando infelizmente acontece, êle devota-se com interêsse e até paixão, a repetir suas estúpidas linhas, sentimentos e emoções. Consequentemente, a não ser que seja afortunado bastante para intervir nas obras dos teatrólogos melhores e mais letrados — e existem poucos dêsses — assemelha-se a um leigo condenado, noite após noite, a ler em voz alta uma das novelas de Pearl Buck. Meditai sôbre a inevitável corrupção mental resultante de uma tal catástrofe!

Em quinto lugar, temos o seu sentimento de clã, uma herança de dias há muito idos, quando o ator era um pária, e êsse sentimento lhe era impôsto. Podendo hoje conviver com pessoas de outras profissões, na grande maioria de casos não o faz, preferindo frequentar os companheiros do "racket" histriônico. Obviamente, isso restringe seus interêsses, sua experiência, sua visão, e mesmo sua conversação, a um mínimo civilizado e cultural. E, com

o tempo, passaa ser mais um autômato, em um minúsculo e róseo mundo de autômatos.

Comentando as animadversões de Huxley, e defendendo a classe contra elas, St. John Ervine respondeu que o caráter dos atores é superior, por exemplo, ao dos autores. Não se encontrará na terra, afirma o crítico, uma parcela de gente pior e mais invejosa, do que um grupo de escritores. Sem a pretensão de contradizer St. John, salvo por uma pausa suficiente para imaginar o tipo de escritores com quem tem convivido, parece-me ter êle, cuidadosamente, penosamente até preferido negligenciar um ponto deveras importante. Admitindo por argumentação a verminosidade dos literatos, permanece o fato, de que o seu "métier" em nada influiu nesse respeito. Se e quando são vermes, a natureza é a responsável e não a prática literária. Já eram parasitas antes de escreverem a primeira linha. O ator, por outro lado, pode ter sido um sujeito relativamente normal e meritório antes de ingressar na carreira: esta é que opera a transformação.

Ainda outra causa para o dano e corrupção de caráter, está na natureza genérica do próprio teatro. O teatro é o lar do "faz de conta" e os intérpretes os seus habitantes. Comem e bebem "faz de conta", ano após ano, e, gradualmente, quasi tudo quanto é real e natural neles, vai metamorfoseando-se

em artificialismo. Artificialismo encantador, talvez, mas, artificialismo da mesma maneira.

Diz-se frequentemente, com "sólidas razões, que é possível reconhecer-se um ator a um quarteirão de distância. Alguma coisa nêle, embora pequena, identifica-o imediatamente como diferente da generalidade dos homens: um andar ligeiramente histriônico, um leve teatralismo no vestir; pode ser um nada impossível de se por o dedo em cima. Existe algo de definitivo, porém, que revela infalivelmente a presença do histrião. Qualquer estranho à cena americana, desconhecendo as identidades de Theodore Dreiser, Ernest Hemingway, e de Eugée O'Neill, poderia tomá-los por políticos do Tammany Hall, condutores de bondes, punguistas, e até por membros da Ku Klux Klan, mas nunca os suporia atores. Se o mesmo estranho, entretanto, encontrasse nove de dez intérpretes, não os imaginaria outra coisa. Longe de mim a idéia de menosprezá-los com essas considerações. Sucede apenas, que, enquanto as demais atividades preservam para os homens a sua individualidade, a histriônica tende a tornar seus praticantes muito parecidos entre si, se não em detalhe, pelo menos na composição geral.

Repito mais uma vez, que existem honrosas exceções. Mas, mesmo nestas, suspeito, deve haver um traço do veneno da "greasepaint".

à composer  
se limite  
même caractère  
que la forme / l'opacité  
et donne à l'œuvre

A publier comme Préface  
à la Foire sur la Place

Dialogue de l'Auteur  
avec son ombre

Moi

Décidément, c'est une gageure, Christophe? Tu as entrepris  
de me brouiller avec le monde entier?

Christophe

Ne fais donc pas l'étonné! Dès le premier instant, tu  
savais où je te menais.

Moi

Tu critiques trop de choses. Tu invites tes ennemis, et  
tu troubles tes amis. Quand quelque chose va mal dans une  
maison convenable, ne sais-tu pas qu'il est de bon goût de ne  
pas en parler?

Christophe

Qu'y faire? Je n'ai point de goût

Moi

Je le sais: tu es un Huxon. Maladroit! Ils te feront passer pour l'ennemi de tout le monde. Déjà, dans ton pays, tu t'es acquis la réputation d'être un anti-Allemand. Tu te feras, dans le mien, celle d'être un anti-Français, ou — ce qui est plus grave — d'être un antisémite. Prends garde. Ne parle point des Juifs...  
Ils t'ont fait trop de bien pour en dire du mal; 4

Christophe

Pourquoi n'en dirais-je pas tout le bien et tout le mal que j'en pense ?

Moi

Tu en dis surtout le mal.

Christophe

Le bien viendra ensuite. <sup>Faut-il</sup> Dois-je les ménager plus que les chrétiens ? Si je leur fais bonne mesure, c'est qu'ils en valent la peine. Je leur dois une place d'honneur, puisqu'ils l'ont prise à la tête de notre Occident, où la lumière s'éteint, et que certains d'entre eux menacent de mort notre civilisation. Mais je n'ignore pas que d'autres, parmi eux, sont une de nos richesses d'action et de pensée. Je sais ce qu'il y a encore de grandeur dans leur race. Je sais toutes les puissances de dévouement, tout le désintéressement <sup>orgueilleux</sup>, tout l'amour et le désir du

3

mieux, l'énergie inlassable, le travail opiniâtre et obscur de milliers d'autres. Je sais qu'il y a en eux un Dieu. Et c'est pour cela que j'en vengerais ceux d'entre eux qui l'ont renié, à ceux qui, pour un succès dégradant et pour un vil bonheur, trahissent les destinées de leur peuple. Les combattre, c'est prendre le parti de leur peuple contre eux, de même qu'en attaquant les Français corrompus, c'est la France que je défends.

Moi

Mon garçon, tu te mêles de ce qui ne te regarde pas. Sois-vien-tu de la femme de Sganarelle, qui veut être rossée. "Entre l'arbre et le doigt." Les affaires d'Israël ne sont pas les nôtres. Et quant à celles de la France, la France est comme Martine. Elle consent à être battue; mais elle n'admet point qu'on lui dise qu'elle l'est.

Christophe

Il faut pourtant lui dire la vérité, et d'autant plus qu'on l'aime. Qui la dira, si ce n'est moi? — Ce ne sera pas toi. Vous êtes tous liés entre vous par des relations de société, des égards, des scrupules. Moi, je n'ai pas de liens, je ne suis pas de votre monde. Je n'ai jamais fait partie d'aucune de vos coteries, d'aucune de vos querelles. Je ne suis pas forcé de faire chorus avec vous, ou d'être complice de votre silence.

Moi

Tu es un étranger.

Christophe

Oui, l'on dira, n'est-ce pas? qu'un musicien allemand n'a

pas le droit de vous juger et ne saurait vous comprendre? — Bon, (4)  
je me trompe peut-être. Mais du moins, je vous dirai ce que pensent  
de vous certains grands étrangers, que tu connais comme moi, — des  
plus grands parmi nos amis morts, et parmi les vivants. — S'ils se  
trompent, leurs pensées valent pourtant la peine d'être connues; et  
elles peuvent vous servir. Cela vaudra toujours mieux pour vous que  
de vous persuader, comme vous le faites, que tout le monde  
vous admire, et de vous admirer vous-mêmes, — ou de vous dénigrer,  
alternativement. Il ne sert de rien de crier, par accès périodiques,  
comme c'est la mode chez vous, que vous êtes le plus grand peuple  
du monde, — et puis, que la décadence des races latines est  
irréversible, — que toutes les grandes idées viennent de France, —  
et puis, que vous n'êtes plus bons qu'à amuser l'Europe. Il  
s'agit de ne pas vous fermer les yeux sur le mal qui vous ronge,  
et de n'en pas être accablés, mais exaltés au contraire par le  
sentiment de la bataille à livrer pour la vie et l'honneur de  
votre race. Qui a senti l'âme chevillée au corps de cette race  
qui ne veut pas mourir, peut et doit hardiment mettre à  
nu ses vices et ses ridicules, afin de les combattre, — afin de  
combattre surtout ceux qui les exploitent et qui en vivent.

Moi:

Ne touche pas à la France, même pour la  
défendre. Tu troubles les braves gens.

Christophe

Les braves gens, — oui, sans doute, — les braves gens, à

qui cela fait de la peine qu'on ne trouve pas tout très bien, <sup>(5)</sup>  
qu'on leur montre tant de choses tristes et laides ! eux-mêmes  
sont exploités ; mais ils n'en veulent pas convenir. Ils ont tant de  
chagrin de constater : le mal chez les autres qu'ils aiment encore  
mieux être victimes. Ils veulent qu'on leur répète, au moins une  
fois par jour, que tout est pour le mieux dans la meilleure des  
nations et que

« - - - tu resteras, ô France, la première - - - »

Après quoi, les braves gens rassurés se remettent à - dormir, -  
et les autres à faire leurs affaires - - - Bonnes et excellentes  
gens ! Je leur ai fait de la peine ~~deja~~. Je leur en ferai bien plus.  
Je leur demande pardon. - - - Mais s'ils ne veulent pas qu'on les  
aide contre ceux qui les oppriment, qu'ils pensent au moins qu'il  
en est d'autres qui sont opprimés comme eux et qui n'ont pas leur  
résignation, ni leur puissance d'illusion, - d'autres que cette résignation  
même et cette puissance d'illusion livrent aux oppresseurs. Comme  
ils souffrent, ceux-là ! Souviens-toi ! Combien nous avons souff-  
-fert ! et tant d'autres avec nous, quand nous voyions s'accumuler,  
chaque jour, autour de nous, une atmosphère plus lourde, un  
art corrompu, une politique immorale et cynique, une pensée  
vaine, s'abandonnant au souffle du néant, avec un rire satis-  
-fait. - - - Nous étions là, nous serrant l'un contre l'autre,  
angoissés, respirant à-peine - - - Ah ! nous avons passé de dures  
années ensemble. Ils ne s'en doutent pas, nos maîtres, des

6.  
affaires où notre jeunesse s'est débattue sous leur ombre!... nous  
avons résisté! nous nous sommes sauvés... Et nous ne sauverions  
pas les autres! nous les laisserions se traîner à leur tour dans  
les mêmes douleurs, sans leur tendre la main! non, ~~nous ne~~ nous  
<sup>notre sont liés.</sup> ~~separons point.~~ nous sommes des milliers de gens en France,  
qui pensons ce que je dis tout haut. J'ai conscience de  
parler pour eux. Bientôt, je parlerai d'eux. J'ai hâte de montrer  
la vraie France, la France opprimée, la France profonde: —  
Juifs, chrétiens, âmes libres, de toute foi, de tout sang. — Mais  
pour arriver à elle, il faut d'abord faire une trouée à travers  
ceux qui gardent la porte de la maison. Puisse la belle  
captive secouer son apathie et renverser enfin les murs de  
sa prison! Elle ne ~~se~~ connaît pas sa force, et la  
méchanceté de ses adversaires.

Moi

Tu as raison, mon âme. Mais, quoi que  
tu fasses, prends garde de haïr.

Christophe

Je n'ai aucune haine. Même quand je  
pense aux plus méchants des hommes, je sais bien qu'ils  
sont des hommes, qui souffrent comme nous, et qui mourront  
un jour. Mais je dois les combattre.

Moi

Lutter, c'est faire le mal, même pour faire le

bien. La peine qu'on risque de faire à un seul être (7  
vivant vaut-elle le bien qu'on se promet de faire à ces  
belles idoles : "l'art" — ou "l'humanité" ?

Christophe

Si tu penses ainsi, renonce à l'art, et  
renonce à moi-même.

Moi

Non, ne me laisse pas ! Que deviendrais-je,  
sans toi ? — Mais quand viendra la paix ?

Christophe

Quand tu l'auras gagnée. Bientôt... bientôt..  
Regarde déjà passer au dessus de nos têtes l'hirondelle du  
printemps.

Moi

Christophe

Ne rêve point, donne-moi la main, viens.

Moi

Il faut bien que je te suive, mon ombre.

Christophe

Lequel de nous deux est l'ombre de l'autre ?

Moi

Comme tu as grandi! Je ne te reconnais plus.

Christophe

C'est le soleil qui descend.

Moi

Je t'aimais mieux, enfant.

Christophe

Allons! nous n'avons plus que quelques heures de

jour.

Domain Holland

Mars 1908

# DIÁLOGO DO AUTOR COM A SUA SOMBRA

————— *Romain Rolland* —————

EU

Decididamente é uma aposta, Cristovão? Queres por-me na fogueira com o mundo todo?

CRISTOVÃO

Não banque o espantado! Desde o primeiro instante, sabias aonde eu te levava.

EU

Criticas demais as coisas. Irritas teus inimigos, e perturbas teus amigos. Quando qualquer coisa anda mal numa casa distante, não sabes que é de bom gosto não se falar disto?

CRISTOVÃO

Que fazer? Não tenho mesmo gosto.

EU

Isto sei eu: és um Huson. Inábil! Eles te farão passar por inimigo de todo o mundo. Já adquiriste no teu país a reputação de ser um anti-alemão. Terás, no meu, a de ser um anti-francês, ou — o que é mais grave — a de ser um anti-semita. Toma cuidado. Não fales mal dos judeus... *Êles fizeram-te bem demais para que dêles fales mal.*

CRISTOVÃO

Por que não direi eu todo o bem e todo o mal que dêles penso?

EU

Dizes dêles, sobretudo o mal.

CRISTOVÃO

O bem virá depois. É necessário poupá-los mais que aos cristãos? Se sou condescendente com êles é que êles valem a pena. Devo-lhes um lugar de honra, pois que tomaram-no à frente do vosso ocidente, onde a luz se apaga, e porque ameaçam de morte a nossa civilização. Mas não ignoro que outros, entre êles, são uma de nossas riquezas de ação e de pensamento. Sei o que existe ainda de grandeza na sua raça. Sei tôdas as fôrças de devotamento, todo o desinterêsse orgulhoso, todo o amor e o desejo do melhor, a energia incansável, o trabalho obstinado e obscuro de milhares dentre êles. Sei que existe neles um Deus. E é por isto que detesto aqueles que os renegaram, aqueles que por um successo degradante e por uma vil felicidade, traem os destinos de seu povo. Combatê-los é tomar o partido de seu povo contra êles,

do mesmo modo que atacando aos franceses corrompidos é a França que eu defendo.

EU

Meu rapaz, tu te metes no que não te diz respeito. Lembra-te da mulher de Sganarello, que deseja ser sovada. "*Entre a árvore e o dedo...*" Os negócios de Israel não são os nossos. E quanto aos da França, a França é como Martine. Ela consente em ser batida, mas ela não admite jamais que se diga que o foi.

CRISTOVÃO

É necessário, no entanto, dizer-lhe a verdade, e tanto quanto mais a amemos. Quem a dirá, se eu não a disser? — Não serás tu. Sois todos ligados pelas relações de sociedade, de considerações, de escrúpulos. Eu, eu não possuo grilhões, eu não sou do vosso mundo. Jamais fiz parte de qualquer de vossos grupos, de qualquer de vossas discussões. Eu não sou forçado a fazer côro convosco, ou a ser cúmplice de vosso silêncio.

EU

És um estrangeiro.

CRISTOVÃO

Sim, é o que dirão, não é verdade? Um músico alemão não tem o direito de vos julgar e não poderia vos compreender. Enfim é possível que eu me engane. Mas ao menos, vos direi o que pensam de vós alguns grandes estrangeiros, que tu conheces como eu, — dos maiores entre os nossos amigos mortos, e entre os nossos amigos vivos. — Se eles se enganam, seus pensamentos valem, entretanto, a pena de serem conhecidos; e eles podem vos servir. Isto será sempre melhor do que vos persuadirdes, como costumais, de que todo o mundo vos admira, e de vos admirar a vós mesmos. — Ou de vos difamardes — alternativamente.

De nada adianta gritar, por acessos periódicos, como é a moda entre vós, que sois o maior povo do mundo, — e depois, que a decadência das raças latinas é irremediável, — que tôdas as grandes idéias vêm de França, — e depois, que só servis para divertir a Europa. Trata-se de não fechar os olhos ao mal que vos corrôe e de não ser por êle destruído, mas ao contrário, exaltado pelo sentimento da batalha a travar pela vida e pela honra de vossa raça. Quem sentiu a bôa têmpera desta raça que não deseja morrer, pode e deve ousadamente despir seus vícios e seus ridículos, afim de os combater, — afim de combater sobretudo aqueles que os exploram e que dêles vivem.

EU

Não toques na França, mesmo que seja para defendê-la. Perturbas os corajosos.

CRISTOVÃO

Os corajosos — sim sem dúvida — os corajosos, que sofrem porque tudo não se encontra muito bem, e por tantas coisas tristes e feias que lhes são

mostradas. Êles próprios são explorados, mas não o querem admitir. Êles têm tanta tristeza de constatar o mal nos outros que preferem ser vítimas. Desejam que lhes repita, pelo menos uma vez por dia, que tudo é para melhor na melhor das nações e que

*Tu permanecerás, oh! França, a primeira...*

Depois do que, os corajosos tranquilizados por-se-ão novamente a dormir, e os outros a fazer seus negócios... Bôa e excelente gente! Eu lhes fiz mal. Eu lhes farei muito mais. Peço-lhes perdão. — Mas se êles não querem que se lhes ajude contra aqueles que os oprimem, que pensem ao menos que existem outros que são oprimidos como êles e que não têm sua resignação, nem seu poder de ilusão, — outros que esta mesma resignação e êste poder de ilusão entregam aos opressores. Como sofrem! Lembra-te! Quanto temos sofrido! E tantos outros conosco, quando viamos acumular-se, cada dia, em torno de nós, uma atmosfera mais pesada, um ar corrompido, uma política imoral e cínica, um pensamento frouxo, abandonando-se ao sopro do nada, com um riso satisfeito — Nós estávamos lá, vos apertando um contra o outro, angustiados, apenas respirando. Ah! temos passado difíceis anos juntos. Êles não se apercebem, vossos mestres, dos extremos terrores que nossa juventude se debateu a sua sombra — — Resistimos. Salvamo-nos. Mas não salvaremos os outros! E os deixaremos arrastar-se por sua vez pelas mesmas dores sem lhes estendermos a mão! Não, a sua sorte e a nossa estão ligadas. Somos milhares de pessoas em França, que pensamos isto que eu digo bem alto. Tenho consciência de falar por êles. Brevemente, falarei dêles. Tenho urgência de mostrar a verdadeira França, a França oprimida, a França profunda: — judeus, cristãos, almas livres, de tôda a fé, de todo o sangue. — Mas para chegar a ela, é preciso primeiro fazer uma brecha por entre aqueles que guardam a porta da casa. Possa a bela cativa sacudir sua apatia e derrubar enfim os muros de sua prisão! Ela não conhece sua fôrça, e a mediocridade de seus adversários.

EU

Tens razão, minha alma. Mas faça o que fizeres, toma cuidado: evita odiar.

CRISTOVÃO

Eu não tenho nenhum ódio. Mas quando penso nos piores homens, eu sei bem que êles são homens, que sofrem como nós, e que morrerão um dia. Mas devo combatê-los.

EU

Lutar é fazer o mal, mesmo para fazer o bem. A pena que arriscamos fazer a um único ser vivente valerá o bem que prometemos fazer a êstes belos ídolos: “a arte” — ou a “humanidade”?

CRISTOVÃO

Se pensas assim, renuncia a arte, e renuncia a mim mesmo.

EU

Não, não me deixes! Que me tornaria eu sem ti? Mas quando virá a paz?

CRISTOVÃO

Quando tu a conquistares. Breve... Breve... Vejo passar desde já por cima de nossas cabeças a andorinha da primavera.

EU

.....  
.....

CRISTOVÃO

Não sonha mais, dá-me a mão, vem.

EU

É mesmo necessário que eu te siga, minha sombra.

CRISTOVÃO

Qual de nós dois é a sombra do outro?

EU

Como crescestes! Não te reconheço mais.

CRISTOVÃO

É o sol que declina.

EU

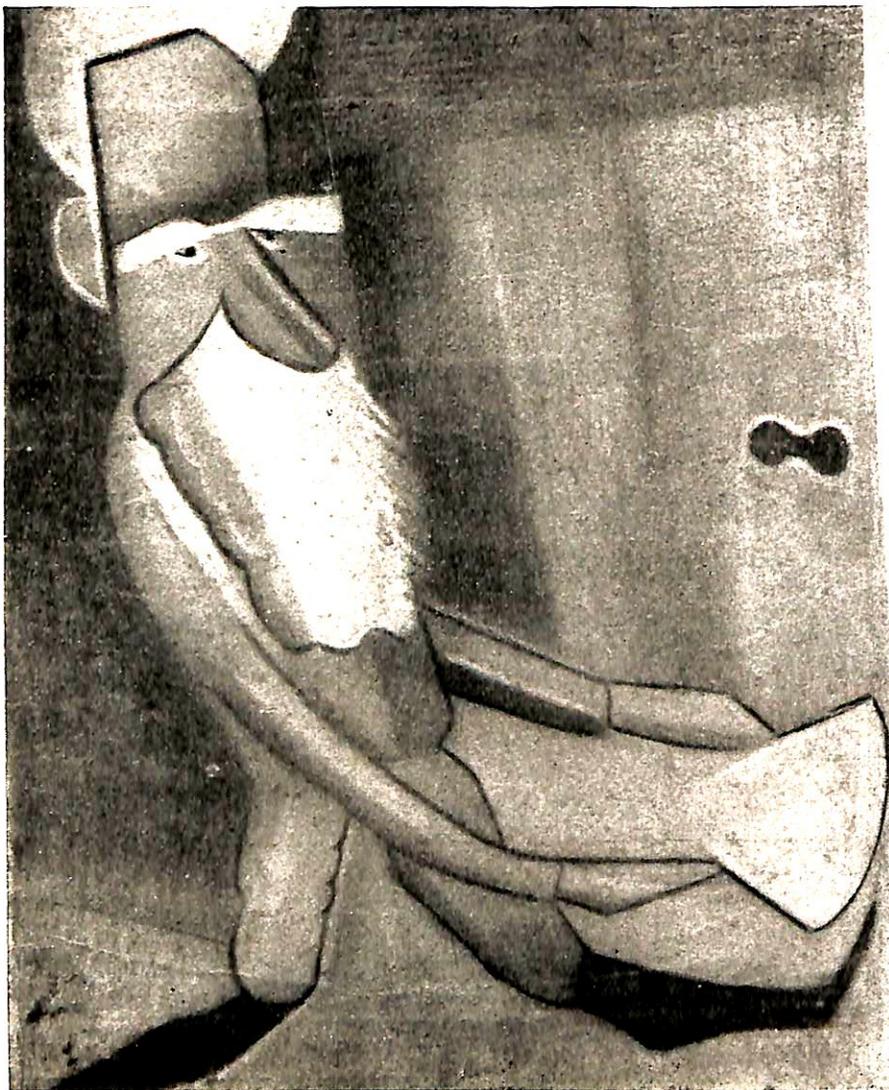
Preferia-te criança.

CRISTOVÃO

Vamos! Só nos restam algumas horas de dia.

Março 1908.

*(Os originais destas páginas de Romain Rolland, até hoje inéditas, pertencem aos arquivos do SNT, tendo sido adquiridas do sr. Bricio de Abreu).*



*Bernard Shaw visto por Jarbas Andréa*



*André Malraux visto por Jarbas Andréa*

# DE ULENSPIEGEL A LILULI

Eugen Relgis

Um jornalista obscuro, pobre, conseguiu realizar, mediante um dêsses impulsos criadores que pertencem ao gênio, uma obra que pode ser colocada ao lado de Dom Quixote e Pantagruel. Refe-fimo-nos ao belga Charles de Coster, e sua obra apareceu em 1868. "É o primeiro livro em que se reencontra nosso país", escreve o poeta Verhaeren. "É a Bíblia flamenga, ... é nossa história íntegra", afirma Camille Lémonier. E Romain Rolland, que escreveu um estudo introdutório para a grande edição alemã dessa obra, ornamentada com 150 gravuras em madeira de autoria de Frans Masereel (ed. Kurt Wolf, Berlim, 1927), sustenta que Charles de Coster contribuiu dessa maneira para a criação de uma "pátria nova: a consciência racial dos belgas (flamengos e valões)".

O que é Ulenspiegel? A palavra, composta de *Uyl* e *Spiegel* (coruja e espelho), significa sabedoria e comédia. O herói legendário não é um simples bufão. De Coster humanizou-o. Ulenspiegel é o mendigo de Flandres, filho de Claes, o bom trabalhador, campeão de seu povo e também seu libertador, a quem vinga não somente por meio do riso, mas também pelo machado. Fraco, "com sede de esponja, dentes de lobo, para morder e esquartejar, pleno de boa disposição, terrivelmente alegre, com os cabelos ao vento e o crânio duro, com a fronte implacável, sobre a qual jaz escrita cada ofensa enquanto não é castigada, com lealdade e crueldade." Esse Ulenspiegel é, ao mesmo tempo, um tipo, um símbolo que não envelhece. "Eu não sou corpo, mas espírito... Espírito da Flandres, eu não morrerei". Em redor de Ulenspiegel manifestam-se também outras

figuras: o pai, a mãe, a amante, o amigo — aquêles que, mercê do contacto com o herói central, se convertem em símbolos das virtudes e dos vícios. Claes é a coragem; Nele é o coração; Lamme, o estômago do povo flamengo... Um povo que trabalha, sofre, ri e luta. "O Evangelho dos humildes e dos oprimidos"... Humildes que sabem empunhar a arma, que sabem amar, mas também pagar sem rodeios todas as injustiças.

Romain Rolland analisa a lenda de Ulenspiegel com inspiração e ampla compreensão. O riso de Rabelais é uma torrente irresistível que domina tanto a sabedoria quanto as paixões: nem o menor vestígio de ódio a Pantagruel. O riso de Ulenspiegel é qual máscara de Silene, que oculta um rosto implacável, ágrico, apaixonado. O fundo de Ulenspiegel é trágico; ama, mas também odeia, e vinga-se até após a morte dos tiranos, dos amos que torturam o povo. De Coster evoca a velha história da Flandres, com as guerras do século XVI entre os Países-Baixos e a Espanha conquistadora. O ódio ao espanhol é fantástico, insuperável. O livro faz retumbar as trombetas da heróica ferocidade, que castiga o estranho invasor da pátria. Rolland evoca essa época da história em que o ódio e a força constituíam os impulsos elementares, que se entrechocavam nos corpos ensanguentados dos povos. No mesmo século a Espanha, tão odiada pelos flamengos, criou, através de Cervantes, o bom cavaleiro D. Quixote de la Mancha. Quem poderia crer que essa hombridade de bem pertence à raça que oprime, enquanto a ferocidade incompassiva se acha, precisamente, de parte de uma raça oprimida?

Mas Ulenspiegel não representa somente o ódio vingativo e o riso que vence. Tem também uma fé, que difere da da Igreja imperante. A Natureza é o Deus de Ulenspiegel. Quando nasceu, seu pai alçou-o em seus braços, colocando-o diante do sol: "Filho, eis aqui o Sol... É a êle a quem deves pedir conselho quando te encontrarem em situação difícil; êle é límpido e cálido; sê sincero como êle é luminoso; sê bom tal como êle é cálido". O culto à Natureza chega, aliás, a essas formidáveis kermesses, às pândegas, às bulhas e aos lupanares tão prósperos e exuberantes, os quais parecem lugares do amor inocente. Pois o país das orgias pintadas por Rubens é também o país dos idílios amorosos. Rolland põe em evidência o terno amor entre Ulenspiegel e Nelê, e pergunta aos seus botões: "Quem poderia esperar que o paisito flamengo tivesse tal pudor e delicadeza?"

Todos os aspectos antagônicos da epopéia de Coster deixam-se explicar desta maneira: a alma flamenga acha-se abrasada pelo amor e pela vingança. Mas essas chamas são avivadas pelo vento da liberdade. Esta é a lei moral da Flandres: a liberdade está acima do bem e do mal. A vida de Ulenspiegel se resume no gesto heróico determinado pelo mandamento XI, que é o primeiro para êle, da mesma forma que para Rolland: "Sobre minha bandeira escrevi: *"viver"* — viver sempre à luz'. Eis aí por que a lenda de Ulenspiegel não pertence a um só povo, mas a toda a humanidade, que pugna incessantemente pela liberdade e pelo amor.

---

Conquanto concebida de outra maneira, como peça teatral que é antes uma *"charge"* dialogada, *Liluli* de Romain Rolland situa-se de modo natural ao lado dessas sátiras formidáveis que apenas alguns espíritos lúcidos — contemplando de suas alturas solitárias os vãos tormentos e as maldades abjetas dos pigmeus em seus vales pantanosos

--- legaram à humanidade para sacudir sua ignorância, despertando-a e consolando-a. *Valendo-se do riso!* E também dessa crítica amarga ou feroz, atenuada pelos sorrisos e gargalhadas da inteligência, que quer castigar os miseráveis e elevar a turba à compreensão de sua sorte, e ainda à revolta, que rompe as cadeias da escravidão.

Romain Rolland escreveu *Liluli* durante a guerra de 1914-18, para livrar-se por alguns momentos de suas sangrentas obsessões. Ao aparecer, em 1919, muitos receberam essa obra com surpresa, encantados — com um sentimento de alívio de consciência ou com êsse impulso de solidariedade com um visionário que é também um juiz severo, como o foram os velhos Profetas. Sobre essa "assombrosa comédia" o sutil Alain talvez houvesse por bem escrever um grosso volume de comentários. Mas Luc Durtain confessa que o que lhe faltava durante a guerra era o riso, quando se empenhava, como médico, em salvar os feridos. "O alicerce do riso", adverte, "de um riso amargo e doloroso, seguramente"... E encontrou-o em *Liluli*, "a única síntese da guerra que alguém ousou escrever... é uma obra maravilhosamente ágil e vivaz, na qual se combinam duas das mais significativas tradições francesas: a do Renascimento e a do século XVIII".

Em 1926, quando Romain Rolland completava 60 anos, uma associação teatral de Paris, "La Phalange Artistique", dirigida por Mme. Lara, pôs em cena *Liluli*. Alguns críticos opinaram que a peça era para ser lida, e não posta em cena. O destino do teatro de Romain Rolland é questão que não discutimos aqui. Aquêles que expoz num volume suas opiniões acerca do teatro do povo, escrevendo também algumas trilógicas de "dramas da fé e da revolução", é seguramente um precursor também nesse domínio: — não tinha pressa para escutar os aplausos do "público seleta" nos teatros dos bulevares. Suas peças reclamam arenas, anfiteatros, catedrais, praças públicas e, como

atores, não simples profissionais do palco, mas inteligências limpas e almas cálidas, que parecem elevar-se precisamente das massas de espectadores, do povo que acudiu para escutar seus próprios pensamentos e exaltar seus anelos de fraternidade e liberdade.

Assim vemos os "êxitos" do teatro de Romain Rolland, que será compreendido quando passados trinta anos, como sustenta o poeta Marcel Martinet, mas "na França mais tarde que nos demais países". O conto é já velho: ninguém é profeta em sua terra...

Mas voltemos a *Liluli*, para "resumi-la" para os que não a conhecem ou a... esqueceram. *Liluli* é o nome fantasioso da ilusão: um nome "que oculta, aliás, os golpes do trovão." Rolland ataca, por meio desta graciosa ficção, as noções, as idéias, as concepções que em outros tempos foram grandes e formosas: a religião, a pátria, a honra, a liberdade, a justiça, a arte convertidas, atualmente, ou em ídolos malfeitores, ou em restos parasitários do passado. Nas fortalezas que abrigam os "ideais" sagrados e invioláveis, proclamados pelos amos temporários, o autor golpeia com as catapultas da ironia, do ridículo que desmacara aos miseráveis e desinfla aos palhaços e aos servos. As verdades ditas por *Liluli* assustam aos medíocres, mas elas estão destinadas a purificar e a renovar as gregárias mentalidades utilitárias e covardes.

"A ficção, dramática de Rolland é ágil, escrita em um ritmo fluidico, numa linguagem precisa e límpida, em que o pensamento é transparente e direto, apesar do simbolismo dos personagens. É uma peça "cheia de espírito — tal como costumam dizer os profissionais cronistas dramáticos —, mas de um espírito corrosivo, que esburaca a tela das mentiras convencionais, e não o ouro puro das realidades profundamente humanas. Ela simboliza, como tão bem expressa Jean-Richard-Bloch — "uma fratura quádrupla da "ordem" social, posta de manifesto em relação com a pátria, a honra, a liberdade e a

arte: — "A pátria? Um símbolo zeloso, intolerante, simples manto atirado sobre as combinações da política e da fiança"... A honra? Palavra sonora mercê da qual os filhos da mesma civilização estão obrigados a morrer estóicamente, frente a frente, por idênticos motivos. A liberdade? Resíduo de uma grande cousa morta... A arte? Uma cortesã, que tanto baila para o tirano quanto para o herói".

*Liluli*, a feiticeira, orienta com o eterno canto da ilusão e da esperança a multidão de peregrinos que ascende a montanha em demanda do País da Promissão. A antítese de *Liluli* é Polichinelo disforme, obsceno, burlesco, injuriador e sentencioso espectador: ri-se de quantos passam por sua frente: escolares, professores, sonhadores, camponeses e intelectuais, cada um representando uma idéia falsificada. Passa o rebanho atado ao jugo, o rebanho da Liberdade, da Igualdade, da Fraternidade: — é o povo que inicia a rota para os ideais inacessíveis. Do outro lado da montanha, deambula outra multidão subindo para o mesmo cume. As crenças dessa multidão são as mesmas; não lhes resta outra cousa que se confraternizarem entre si, construindo uma ponte de união sobre o precipício que separa os "Gallipoulets" dos "Hurluberloches" (nomes satíricos dos franceses e alemães).

Mas "Maître-Dieu" aparece disfarçado como se fosse um comerciante árabe, acompanhado de sua pequena amiga, um gigante mascarado: Chiridi (a Verdade). Os diplomatas e a camarilha dos "Bem-nutridos", parasitas do Estado, reúnem-se em redor de Deus, vociferando que não querem que os Gallipoulets se confraternizem com os Hurluberloches. Começam a valer-se de intrigas, preparam um conflito, e a ponte construída com amor pelos trabalhadores, em lugar de ser um vínculo entre os povos, converte-se num campo de batalha. Os intelectuais, frente aos combatentes, louvam as belezas do "além", incitando-os a morrer pela pá-

tría. Liluli, a doce ilusão, corre de um campo ao outro; ela não quer contração alguma, nenhuma bulha. “A Opinião Pública” alucinante deusa Llophi, quebranta os escrúpulos dos povos. A nobre deusa da verdade é atada ao seu trono, assistindo, de longe, a carnificina entre os povos fanatizados. Está bem custodiada por Sacerdotes e Jornalistas, impotente para despertar os povos ambos que se entrederrubam sobre o precipício da morte.

Polichinelo, o burlão, sai de seu refúgio. Crê-se o único sobrevivente, mas, subitamente, o mundo é sacudido em seus cimentos: as montanhas, as casas, os homens e os animais se precipitam sobre ele, enterrando ao que não soube tomar parte nos sofrimentos dos homens. Liluli, sentada com as pernas cruzadas sobre as ruínas, sorri, mostrando os dentes e a ponta da língua,

leva o indicador ao nariz e pronuncia a sentença:

Um sábio disse:

Para fazer o astuto

E rir-se da sorte, espere o epílogo.

Um epílogo catastrófico, deplorável, cheio de vaidade trágico-cômica dos “ideais” que não são mais que interesses mesquinhos. A peça de Romain Rolland é uma sátira que deixa sua marca na consciência como ferro incandescente. Um sarcasmo implacável, sem sombra de uma esperança salvadora. A ilusão dirigirá constantemente as multidões (os ignorantes e os intelectuais que se creem por cima, sendo somente serventes) para os mesmos falsos ideais, para deixá-las logo que pereçam nas lutas fratricidas. Porque são tão poucos os que têm coragem de gritar a verdade — e, sobretudo, de viver no espírito criador e livre da Verdade!



*Um cenário de Pablo Picasso*

# FRAGMENTO SÔBRE O MITO DE TROIA

Guilherme de Figueiredo

*(Palácio de Príamo em Troia. Aposentos de Helena. Pelo patamar, ao fundo, vêem-se as muralhas da cidade, e, mais longe, os mastros das trirremes gregas. Estão em cena Helena e Cassandra.)*

HELENA *(descuidada e visonha)*

Divertes-me, Cassandra. Acaba a tua historia.

CASSANDRA

Troia será vencida. É só.

HELENA

Nenhuma glória.

Felicidade, amor, sorrisos, alegrias  
És capaz de prever nas tuas profecias.  
Não sabes augurar um futuro radiante...

CASSANDRA

É que eu sou profetiza, e não sou quiromante.  
O que vejo é a verdade antes que ela aconteça:  
A morte a voejar sôbre cada cabeça.  
É a vida que é má. Nosso destino impede-a  
De fazer de cada um comparsa de comédia.  
Se estenderes a mão à leitora da sorte  
Ela te falará da vida, e não da morte;  
Mas se indagas de mim o que longe prescruto,  
Só te posso falar de lágrimas e luto.  
Tu não me crês, Helena. É a terrível verdade:  
Nenhuma pedra só ficará da cidade.  
Há dez anos previ a nossa história inteira:  
"Páris deve chegar, e trás uma estrangeira!"  
É tu vinhas na praia, as mãos dadas com Páris.  
Gritei: "Esta mulher destruirá nossos lares!  
Os gregos vão lutar! Cada qual que se apronte!"  
É a primeira trirreme espontou no horizonte.  
"Dez anos, eu bradei, cercarão nossos muros!"  
Lá estão, por todo o mar, os velames escuros,  
Qual uma outra muralha oscilando com o vento.  
Troia vai sucumbir. É chegado o momento.

HELENA

O que me causa horror nestas coincidências  
É permitir que tu salves as aparências  
De pitonisa.

CASSANDRA

Então não crês que eu adivinhe?

HELENA

Não. E esta tua obceção, onde quer que caminhe,  
Jamais consegue ver algo que seja bom.  
Sabes quem te amará um dia?

CASSANDRA

Agamenon.

HELENA

Meu cunhado, que cerca a cidade, e chefia  
Todo o exército grego? Oh, deixa que eu me ria!  
Afinal inventaste uma história risonha!...

CASSANDRA

Tu te enganas, Helena. É uma história medonha.  
Depois de me atingir a frecha em que se adestra  
Cupido, morrerei nas mãos de Clitemnestra,  
Tua cunhada... Eu vejo Agamenon... é isto!...  
Tombar sob os punhais da mulher e de Egisto!

HELENA

Augura uma alegria, eu te peço, criatura!

CASSANDRA

Olha bem para mim, Helena: esta feiura  
De rosto, o meu nariz adunco, a minha boca  
Quebrada em ricto mau, minha palavra rouca,  
Sem música no andar, meu corpo sem leveza,  
Tudo faz que eu só possa adivinhar tristeza.  
Meu destino é dizer o futuro e esperá-lo  
Sem que uma só pessoa aceite acreditá-lo;  
Tal foi a maldição que Apolo, ao desejar-me,  
Tendo eu me recusado e insistindo em amar-me,  
Cuspiu em minha boca e a tornou impotente  
Para dar convicção ao poder de vidente.  
As mulheres como eu, que o amor repudia,  
Só podem vislumbrar horror na profecia.

HELENA

Depois disto ninguém te amou, Cassandra?

CASSANDRA

Quando  
Pressinto junto a mim que um homem vem chegando  
Já pressinto também seu desprezo e desgosto.

HELENA

Engraçado... Eu pressinto exatamente o opo to.

CASSANDRA

Não é presentimento: é só tua beleza.  
Tu não és profetiza: a tua natureza  
Vaticina melhor do que tu vaticinas:  
Não sabes o futuro, e entanto o determinas.

HELENA

O meu presentimento é que jamais me engana.  
Quinze anos eu tinha, e no templo de Diana  
Costumava bailar. Minha mãe me buscava  
Todas as tardes. Ah! Cada dia ela estava  
Mais bela!

CASSANDRA

Leda foi a mais bela das gregas!

HELENA

Inutil afirmar... Cassandra, tu não chegas  
Jamais a imaginar o quanto ela era bela!  
Tão bela que há o rumor de que sou filha dela  
E de Júpiter que, perdido de paixão,  
Transformou-se num cisne e... sabes disto, não?

CASSANDRA

Sei que um dia eu te vi nadando, e parecias  
Deixar atrás de ti brevíssimas estrias  
De espumas, ao passar, como os cisnes. Nenhuma  
Mulher nada fazendo essa esteira de espuma!

HELENA

Um dia, ao me buscar, a mão dela tremeu  
Dentro da minha. "Vês? — ela disse: "É Tescu,  
O herói do Minotauro!" E, duro como seta,  
Cravou-se sobre mim o olhar daquele atleta.  
Dir-se-ia que uma estátua erguera-se na praça:  
Os seus olhos brutais, duma luz quente e baça.

Pareciam que mal começavam a ver.  
Ah, Cassandra! Eu previ o que ia acontecer!  
E na tarde seguinte, ao terminar a dança,  
Teseu tomou-me o braço e, como uma criança,  
Tremendo, obedeci quando êle disse: "Vem."  
Entreguei-me a Teseu junto do lago, perto  
Da sombra onde um pastor mais tolo ou mais esperto  
Jurou ver minha mãe com um cisne abraçada.

CASSANDRA

E ela?

HELENA

Minha mãe ficou desesperada!  
Mandou que meus irmãos me resgatassem. Quando  
Voltei, ainda a encontrei de olhos rubros, chorando.  
"Choras de inveja?" — eu disse. "Choro de vergonha!  
Um deus me possuiu. Tu deixas que disponha  
De tua virgindade apenas um herói!"  
Foi então que aprendi como é que se destrói  
O humano coração com a chama que incendeio:  
Os príncipes da Grécia abriram um torneio,  
E o vencedor teria Helena como esposa.  
Um rapazinho gordo enfrenta os outros, e ousa  
Vencê-lo, um por um, dizendo: "Helena, eu juro  
Que me pertencerás em todo o meu futuro,  
Que serás o meu prêmio, e que nada me aparta  
De ti!" Venceu. Tornei-me a rainha de Esparta  
Desposando um reizinho imbecil, Menelau.

CASSANDRA

Nunca chegaste a amá-lo?

HELENA

No amor o que é mau  
É que nunca se pode amar quem faz loucura  
Por nós. Eu me casei porque era uma aventura  
Desposar um herói complacente e glutão.

CASSANDRA

E também porque êle era o rei de Esparta, não?

HELENA

Porque não confessar? Tão rico e poderoso...  
E Esparta é a capital do atleta musculoso!  
É só lá que se encontra êsse amoroso enlévo  
De esmagar contra ti, como um baixo relêvo,  
Êsses homens que são modelos de obras-primas

Até que no teu corpo o seu relêvo imprimas!  
E deixar-lhes no corpo, em molde, como um selo,  
Teu corpo, como um corpo a que se amolda o gelo,  
Mas que dentro da carne amoldada e arquejante  
Teu corpo marque a ferro a lembrança do instante,  
Assim como o pastor precavido e prudente  
Marca na anca do touro a posse, a ferro ardente!  
Um dia apareceu teu irmão. Não diria  
Que Páris fosse mesmo o mais belo. Seria  
Mentira eu emprestar-lhe beleza de atleta.  
Era somente estranho. A maneira discreta  
Que tinha de me olhar, de longe, suplicante,  
Entretanto conviva irrequieto e arrogante,  
O jeito de tomar o allorge a tiracolo...

CASSANDRA

Páris tinha ido à Grécia a venerar Apolo...

HELENA

A mirada sutil, sua elegância, a graça,  
Fizeram-me tremer. Menelau fôra à caça,  
Ou seja, fôra ver os outros enfrentarem  
O forte javali, para depois jantarem  
Celebrando o vigor do rei... Páris me olhava.  
Quando estive no Olimpo (uma lenda dizia),  
Cruel, Éris lançara as deusas à porfia —  
Venus, Minerva e Juno — ao jogar-lhes, furiosa,  
Aos pés, uma maçã, gritando: "À mais formosa!"  
Então como animais elas se estraçalhavam  
Na disputa do pomo, e mordiam, e se unham.  
E Júpiter gritou: "Decide!" E àquela voz,  
Páris, feito juiz, mostrou Venus: "Sois vós!"  
Ah, teu irmão, Cassandra, era um conhecedor!  
No momento em que o vi profetizei...

CASSANDRA

O amor?

HELENA

Como posso saber? Menelau era a fama,  
O alcance do poder, escravizar quem ama:  
Páris era o poder sobre as outras mulheres,  
Um rastro de despeito, inveja, o que quiseses,  
O rancor impotente, a submissão total  
Do ciúme que morreu sem ousar ser rival.  
Outros não eram mais que brutos musculosos:  
Tinham fome de carne os seus olhos gulosos;  
Páris tinha, ao contrário, a graça singular  
De parecer que apenas se deixava amar.  
Não podes calcular como atinge ao divino

Um amor que parece um amor feminino.  
Às vèzes, ao pensar no que me aconteceu,  
Palavra, chego a crer: quem o raptou fui eu.

CASSANDRA

Como deve ser bom ser amada a êsse ponto!

HELENA

Que ponto?

CASSANDRA

Provocar um clamor no Helesponto!  
Entrar numa cidade inteira, e, num segundo,  
Ter a seus pés o rei, a côrte, todo o mundo...  
Oh, como te invejo!... Eu nunca serci amada...

HELENA

E a tua profecia? E Agamenon?

CASSANDRA

Qual nada...  
Lembras Agamenon? Também é a ti que êle ama!

HELENA!

Êle nunca me viu.

CASSANDRA

E todos êsses gregos  
Viram-te alguma vez? Amam-te como os cegos:  
Buscando-te, é uma essência interior o que buscam,  
E êsses raios de sol de si mesmos ofuscam  
Cada alma e cada olhar. Ainda haverá um dia  
Em que êsse amor será uma filosofia:  
O intocável ideal, a alçar sôbre a miséria  
Humana o seu clarão, essência sem matéria.

HELENA

Êles me amam, então?

HELENA

Nem mulher, nem princesa.  
Nem a estátua de carne: apenas a beleza.  
Um dia um pensador traçará como norma  
Que a idéia é como tu: sublimação da forma.  
Como eu te invejo, Helena!

HELENA

Oh, mentes! Tu me odeias  
Porque não és assim.

CASSANDRA

Chama as mulhrees feias  
De Troia e indaga: "Vós me odiais?" E escutarás  
Delas, que passam fome, e sofrem: "Tu verás  
Se te odiamos... Onde é que estão nossos maridos,  
Os noivos, filhos, pais, parentes mais queridos?  
Todos lutam por ti; as setas dos helenos  
Matam reis e plebeus, os grandes e os pequenos.  
O derradeiro sangue e a derradeira jóia  
É o derradeiro alento as mulheres de Troia  
Te oferecem, Helena, em resignada inveja!"

HELENA

É então por meu amor que Troia não fraqueja?

CASSANDRA

O amor que tu lhes dás é o mais alto reclamo  
Que elas pedem de tí. Beija-me. Eu também te amo.

*(Cassandra beija Helena, enxuga os olhos e sai.  
Helena vai ao patamar, olha as estrelas, os pontos de luz  
dos barcos. Longe, muito longe, ouvem-se as vozes das  
sentinelas. São indistintas, e de vez em quando voltarão  
a gritar.)*

*Primeira sentinela (como se gritasse "Alerta!")*  
Heleeeena!

*Segunda sentinela (idem, mais longe)*  
Heleeeena!

*Terceira sentinela (idem, quase perdendo-se)*  
Heleeeeeena!

*Páris (Entra, encosta a flecha e o arco a um canto,  
tira o escudo do ante-braço, estira-se no "clismos",  
axausto.)*

Estás aí, Helena?

HELENA

Tens alguma notícia?

PÁRIS

A noite está serena.  
Uma noite de paz. E a quieta expectativa  
Da batalha que venha a ser a decisiva,  
As vigílias, a guarda, oh, como isto me inquieta!  
Dez anos de prisão nesta cidade abjeta!

HELENA

Mas é a tua cidade!...

PÁRIS

Abjeta. eu disse!

HELENA

Em Argos,  
Clitemnestra nomeou para o pior dos encargos  
Um soldado a quem cabe olhar, como vigia,  
O sinal duma luz que anunciará um dia  
O regresso do espôso. E, sem baixar a fronte,  
Há dez anos tem êle os olhos no horizonte.

PÁRIS

Ora, um simples soldado! O que me causa espanto  
É não saber prever que fosse durar tanto  
Esta guerra infeliz!

HELENA

Cassandra bem que o disse!

PÁRIS

Também passaste a crer em tão grande tolice:  
Cassandra profetiza?... É uma proeza honrosa  
Aos vinte anos raptar a grega mais formosa,  
Sacudir num tremor de escândalo os impérios,  
Ouvir todos os reis bradarem improperios  
De rancor! Entretanto, existirá castigo  
Maior que a própria guerra e a seta do inimigo  
Do que este que padeço e há dez anos expio?

HELENA

Que castigo?

PÁRIS

Possuir-te dez anos a fio?

HELENA

E crês que não me humilha em dez anos de amor  
Receber no meu leito o mesmo sedutor?

PÁRIS

E esta guarda, de noite, a interromper o sono...

HELENA

Isto é sempre melhor do que, em vez do abandono,  
Sentir que estás presente.

PÁRIS

Obrigado.

HELENA

E esta cena  
De cansaço e torpor noite após noite...

*Primeira sentinela (mais nitidamente)*

Helececeena!

*(Mais longe, o som de uma lira e um cântico, cujas  
palavras são incompreensíveis.)*

PÁRIS

E este canto noturno, enorme, insuportável!

HELENA

Oh! É um cântico grego... e bastante agradável.

PÁRIS

Porque não dizes logo, e sem sombra de engano,  
Que êsse canto é melhor do que o canto troiano?

HELENA

Páris, tu não és grego... A um troiano seria  
Impossível amar um canto que desfia  
Sangue e pranto de heróis e energias de aletas;  
Mas se queres provar iguarias de esteta,  
Em ouvir a canção, Páris, jamais vaciles...  
Escuta: "Canta, oh Musa, a cólera de Aquiles,  
O filho de Peleu, aquele ódio funesto  
Que tantos males trouxe..." Então? Que tal?



HELENA

É que uma compaixão  
Muito maior obtém que lhes aplaque a fome.

PÁRIS

A nossa língua um dia há de ser só teu nome.  
Nossos homens também fazem a tua claque:  
Também gritam teu nome.

HELENA

É certo. Com sotaque.  
A voz grega é um pedido a dizer-me: "Vem cá!"  
A troiana é uma voz que brada: "Quem vem lá!"

*Terceira sentinela*

Heleccena!

PÁRIS

Não te dá remorso este chamado?  
E não te dá vergonha o teres despezado  
Teu marido, e coberto a casa dos Atridas  
De opróbio, para vir comigo? Que feridas  
Nesses peitos abriste, Helena...

HELENA

Este gemido  
De cada sentinela entra-me pelo ouvido  
Não como uma censura, e sim como uma prece  
Dêsses homens brutais cuja alma se enternece  
Após a dura luta e os combates insanos:  
Por dizerem meu nome êles tornam-se humanos  
E, graças a esta voz que assim os alivia  
De noite, é que êles são menos cruéis de dia.  
Páris, além do mais, tu nem podes supor  
O quanto é para mim gentil, perturbador,  
Que êsse brado de heróis meu nome balbucie  
Em total solidão, e me espere, e confie  
Que, por dizer meu nome, a morte que os espregita  
Será menos feroz, e será mais perfeita!  
Ao ouví-los chamar sinto o estranho desejo  
De ir até a sentinela e calá-la com um beijo.

PÁRIS (*enervado*)

Quando e por quem será esta guerra vencida?!

HELENA

Segundo tua irmã, Troia será destruída.

PÁRIS

Tu crês? Helena, escuta: nenhum de nós dois  
Suporta esta prisão... O que virá depois  
Da vitória troiana é a triste obrigação  
Fatal de nunca mais romper-se nossa união.  
Não nos amamos mais. Nosso primeiro beijo  
Transformou-se no som dum paciente bocejo.  
E só para guardar dêsse beijo a memória,  
Ou para liquidá-la da face da história,  
Os gregos cercam Troia, e Troia sofre o assedio.  
São o tédio do cerco, ante o cerco do tédio.  
Se tu fosses embora, a guerra acabaria.  
Porque não vais?

HELENA

Tu crês acaso que eu iria?

Crês que após esta guerra eu seria capaz  
De expor a Menelau: "Páris não me quer mais!"  
Não vês que humilhação, se não formos amantes:  
O troféu a correr atrás dos disputantes?  
Teus parentes me têm mais presa que o inimigo!  
Achas que deixarão que eu volte sem perigo  
Aos braços do adversário, e explique, em tom sentido:  
"Senhores, desculpai, houve um mal-entendido..."

PÁRIS

Tu poderás dizer que em todos esses anos  
Jamais eu consegui que fosses minha...

HELENA

Enganos

Como este ninguém pode aceitar. Só faltava  
Dizer que eu vim à força!... Eu vim porque te amava.  
Então porque de amor nossa vida está farta  
Vou jurar que raptaste a rainha de Esparta,  
Fizeste-a prisioneira, e nem por um momento  
Conseguiste alcançar o meu consentimento?  
Uma tal invenção nem tua fama apoia:  
Dizer que eu resisti como os muros de Troia!

PÁRIS

Um simples expediente...

HELENA

E qual teu interesse

Em proclamar ao mundo um boato como esse?

PÁRIS

A paz, Helena, a paz!

HELENA

E com ela se ilude  
Tôda a Grécia, a aceitar isto: a minha virtude?  
É então, ao despertar o amor em cada peito,  
Muito mais do que amor inspirarei respeito?  
Como esposa fiel Penélope é bastante...  
Todos têm que saber que foste meu amante.

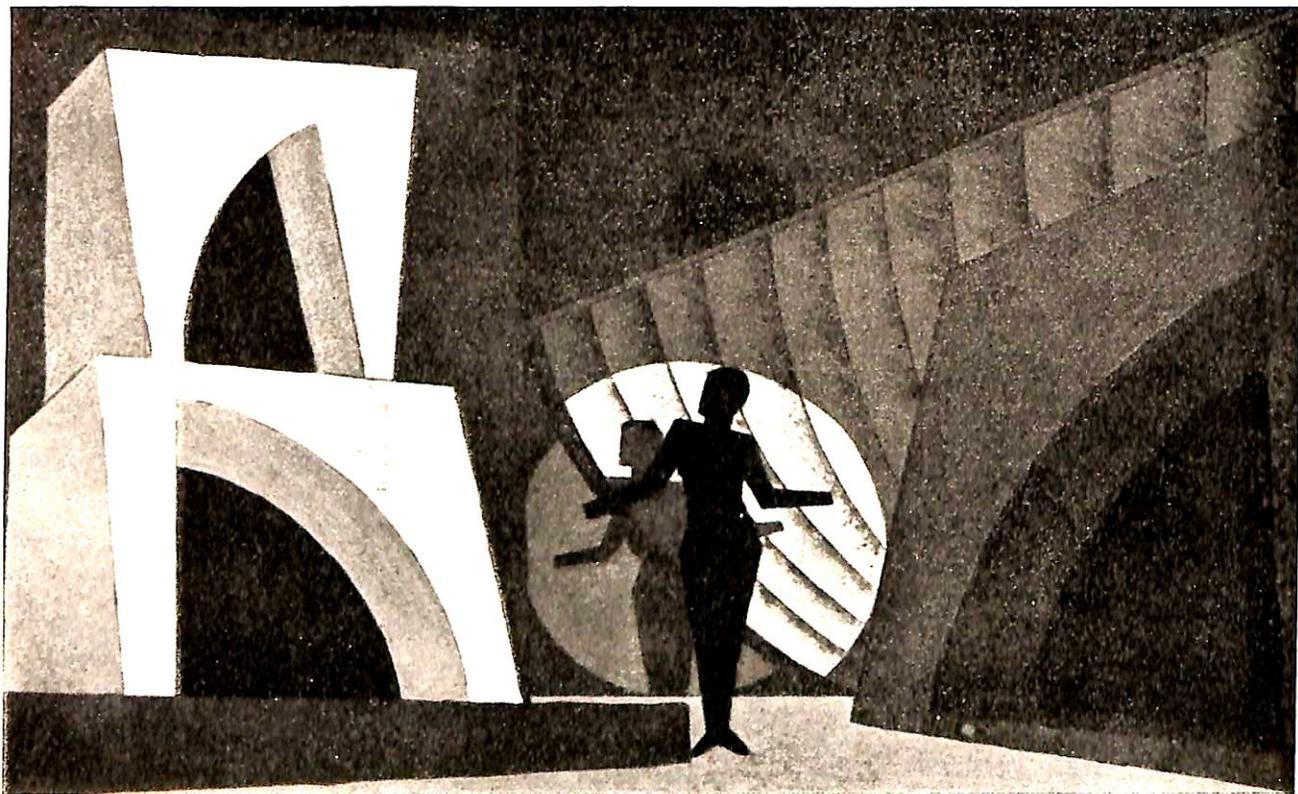
PÁRIS

E a paz?

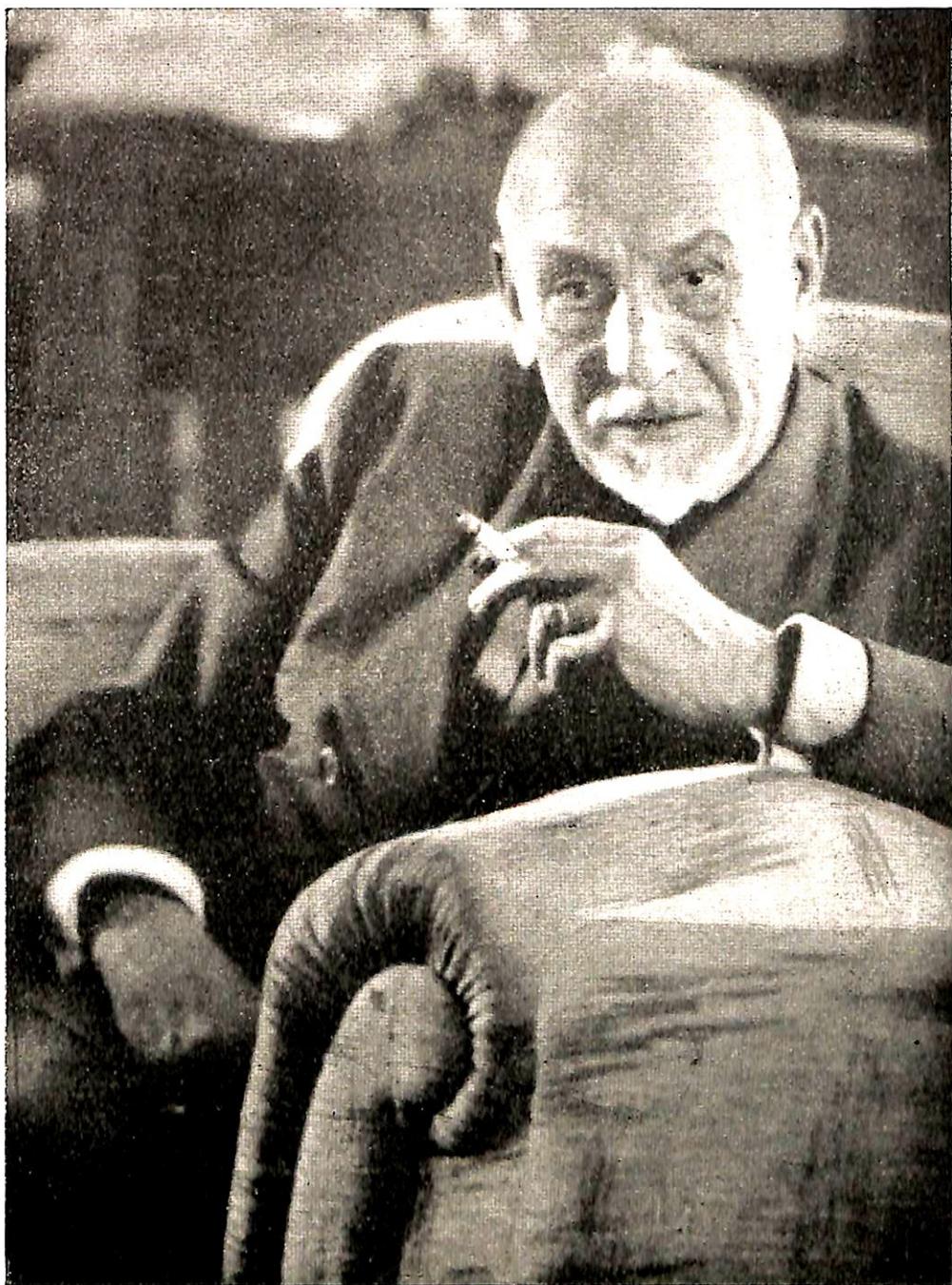
HELENA

Ela há de vir. Se é o que tens em mira,  
Páris, não se contrói a paz sôbre a mentira.

(da peça "O cavalo de Troia").



*Cenário de Robert Van Rosen para a produção da Provincetown Playhouse de "Princess Turandot"*



*Luigi Pirandello*

# À PROCURA DO AUTOR PIRANDELLO

*Luce Ciancio*

Numa de suas peças mais originais — “Diana e la Tuda” — Pirandello debate, desesperadamente, o problema de arte e vida, forma e morte. Para o escultor Sírio, o artista que condensa uma visão de beleza na estátua ou na tela, assim como o poeta que aprisiona uma idéia no ritmo do verso, e o escritor que concretiza o pensamento numa frase, realizam um ato de vida. Através da estátua, da tela, do verso ou da prosa, não mais perecerá a beleza ou a idéia ou o pensamento. Para o amigo do escultor, Giuncano, do momento em que a beleza assume a forma imutável de estátua ou quadro, e a idéia a do verso, e o pensamento a de frase, foi realizado um ato de morte. Porque a beleza-estátua ou quadro, como a idéia-verso ou frase, são coisas fixas, paralizadas, e a vida é movimento, transformação, evolução. Podemos dizer que, no conflito desses dois personagens, está o conflito da obra pirandelliana, que se apresenta sob quatro aspectos: poesia, novela, romance e teatro. Pirandello começa como poeta: aos dezesseis anos, apaixonado pela primeira vez, julga realizar “um ato de vida”, encerrando suas primeiras emoções no ritmo dos primeiros versos. Mais tarde, novamente enamorado, fixa seu entusiasmo pela loura Geny nas “Elegie Romane”. E, assim, durante toda a fase juvenil de sua produção, são versos que encontramos: “Mal Giocondo”, “Pasqua di Gea”, “Pier Gudro”, etc. Pirandello como o escultor Sírio — está convencido de que o único meio de conservar a vida é fixá-la num instante de arte, e, como Ovídio, “quod tentabat scribere, versus erat...” Mas, aos poucos, vai surgindo, na sua mente, a consciência do dualismo de vida e forma.

Começa a sentir que o verso, com suas leis de rima e de ritmo, aprisiona demasiado o pensamento. Passa, então, da poesia à prosa, que é mais livre, mais fácil à expressão do mundo interior do artista. Escreve novelas. Em três, quatro, cinco páginas, fixa uma realidade humana: são as narrações de “La vita nuda”. Pirandello está tão convencido da continuação da vida por meio da obra de arte que põe palavras como estas na boca do “Dottor Fileno”: (veja-se a novela “Tragédia de um personagem”) — “Quem nasce personagem, quem tem a ventura de nascer personagem vivo, pode caçar até da morte. Não morre nunca! Morrerá o homem, o escritor, instrumento natural da criação. A criatura não morre mais!”

Ao escritor caberia, pois, a tarefa de perpetuar a vida, de ser o antídoto da morte. E da forma breve e concisa da novela, Pirandello passa ao romance — gênero mais amplo, mais desenvolvido, onde se pode expressar melhor a vida. Escreve romances como “L’esclusa”, “Il fu Mattia Pascal”, “Uno, nessuno, contomila”, etc. Mas o conflito entre a forma estática e o pensamento dinâmico vai tomando vulto na alma do escritor. Depois de escritas e impressas, suas páginas parecem-lhe coisa morta, quase o jazigo de seu espírito criador. É preciso um sopro vivificador, qualquer coisa palpitante, quente do sangue do artista. E só há um gênero literário que renova sempre, que é sempre vivo, que não é estático: o teatro. Porque o teatro, em qualquer época, em qualquer país, dá um corpo ao personagem, uma voz, uma expressão, uma significação de vida. O teatro escrito chega ao público através de um elemento vivo: o ator. E é

o que Pirandello nos explica na sua curiosíssima comédia, "Questa sera si recita a soggetto". É uma comédia que só se representa com a participação do público, realizando uma união ideal entre forma e vida: a primeira é dada pelo autor, a segunda pelo público. Eis, pois, que a forma teatral permite tirar a obra de arte de sua imobilidade; admite continuadores, colaboradores e quiçá transformadores; não permanece, através dos tempos, no silêncio eterno das formas imutáveis. O teatro é a solução que Pirandello acha para sua arte e seu espírito: o teatro é estático enquanto representa a forma que o autor dá a seu pensamento, e é dinâmico quando a forma deste pensamento vive nos gestos, na voz e nas expressões do ator. Por isso, o teatro é o verdadeiro caminho de Pirandello, que nasceu teatrólogo e que nunca o deixou de ser, mesmo através de suas novelas e romances. Nestes, sempre o diálogo sobrepuja a narração; há poucas descrições; quase nenhuma paisagem física. Aliás, as peças de Pirandello derivam todas de suas novelas, tão forte era o elemento dramático que vivia nestas. E a transformação das novelas que constituem "La vita nuda" nas peças que formam as "Maschero nudo", é o ponto capital da obra pirandelliana: é o artista que se encontra a si mesmo e, por isso, seu teatro é coisa absolutamente nova e original. Em vão, alguns críticos apontam Luigi Chiarelli (veja-se a peça "La maschera e il volto") como precursor de Pirandello; em vão, fala-se da influência da filosofia evolucionista de Bergson no teatro de Pirandello; Pirandello permanece êle próprio e sua obra, sim, vai influenciar o teatro universal contemporâneo. Três são as constantes do teatro pirandelliano:

I — o humorismo sombrio;

II — o desdobramento da personalidade;

III — o sentido inverso da realidade.

Examinemos cada um destes elementos.

## I — O humorismo sombrio.

Podemos classificar, simplesmente, em "comédias" todo o teatro de Pirandello? Podemos falar um teatro cômico pirandelliano como falamos em um teatro cômico de Goldoni, Molière ou Shaw? Evidentemente não, pois a essência e a finalidade das peças dos quatro autores são diversas. Goldoni é o homem pacífico e alegre da rica e aristocrática Veneza do século XVIII; escreve com o intuito de agradar e divertir o público; surpreende flagrantes eternos do caráter humano, como sejam o velho avaro, a jovem apaixonada ou a esposa infiel; e dá a tudo uma conclusão feliz. Não há presença do mal, do vício, do pecado, no teatro de Goldoni; há pequenas fraquezas do caráter humano. Molière entra mais diretamente em contacto com o mal, mas aplica o "castigat ridendo mores"; esta é a essência e a finalidade do seu teatro. Shaw é o crítico implacável da sociedade, porém, também êle, em forma sutilíssima e moderna, corrige pelo riso. Tanto Goldoni, quanto Molière e Shaw, se bem que por caminhos diferentes, continuam fiéis à regra clássica da comédia, que deve divertir, agradar e ter um desfecho satisfatório. Mas Pirandello? Quem ousa dizer que há um desfecho satisfatório nos famosos "Sei personaggi in cerca d'autore"? Quem pode divertir-se com a inquietação da artista que não consegue encontrar a si mesma? (Veja-se a peça "Trovarsi") — Quem ri com o desespero de Evelina Morli, dividida entre dois maridos? ("La signora Morli, una e due") — E, como último exemplo, tomemos a peça que mais irresistivelmente cômica se nos apresenta: "La Patente". Encontramos Rosario Chiarichiaro que quer tirar patente de azarento. A primeira vista, parece a mais original "trouvailla" de um humorista. Mas... depois? Porque Rosario vai tirar tal patente? Porque todos o evitam, julgando-o azarento, e o próprio patrão chegou a ponto de despedi-lo! Ora, Rosario tem a esposa parálitica e os filhos famintos; precisa fazer do azar um meio de vida, uma profissão. Sendo

azarento com patente, sua situação muda: um azarento "oficialmente" reconhecido, não é pessoa de quem se zombe. Para afastá-lo, todos o ajudarão, dar-lhe-ão dinheiro; e ele terá novamente modo de sustentar a família.

— "Questa é la mia fortuna!" exclama Rosario, radiante.

Certamente, esta comédia faz rir, mas o riso é acompanhado por uma meditação dolorosa. O pobre homem que trabalhava e vivia honestamente, por brincadeira dos companheiros toma fama de azarento e transforma-se num palhaço. A idéia cômica da patente de azarento surge em função do drama de um pai de família sem emprêgo. Este humorismo é o que os italianos chamam de "umorismo cupo", isto é, humorismo sombrio. Que vem a ser este humorismo sombrio? O próprio Pirandello nô-lo explica no prefácio dos "Sei personaggi": — "Está, há muitos anos, a serviço da minha arte, uma criadinha ligeira, chamada Fantasia. É ela um pouco defeituosa e zombeteira, e, embora vestida de luto, ninguém pode negar que é galhofeira. E diverte-se em trazer à minha casa, para que eu escreva novelas, romances e peças, as pessoas mais estranhas e descontentes deste mundo: homens, mulheres, jovens, envolvidos em casos curiosos e complicados, dos quais não sabem como sair..."

Esta criadinha galhofeira, vestida de luto, é o símbolo do humorismo sombrio. É a realização, em sumo gráu, do célebre verso de Thackeray:

— "Humour is the mistress of tears".

O riso provocado por esta criadinha não é do "castigat ridendo mores"; é o riso amargo de quem reconhece que a vida é assim mesmo e é inútil lutar contra ela; brota da impossibilidade de luta individual diante do mal coletivo. O cômico pirandelliano é um cômico de situações: o personagem, em si, não é cômico; cômica é a situação em que se encontra. Rosario Chiarichiaro não é um tipo de comédia, porém, a situação que o leva a tirar patente de azarento é cômica. Ainda mais: a própria situação cômica piran-

deliana não é, definidamente, cômica; dá sempre lugar a uma dúvida, a uma incerteza, a uma reflexão. É aquêlê aspecto intelectual da comicidade que Marcos Victoria define no seu "Ensayo preliminar sobre lo cómico": — "En la comicidad fina, la negación del valor en juego no es franca; no da lugar al rechazo del mismo, sino a la duda sobre la propia duda; ésta retrocede, avanza, vuelve sobre sus pasos, se complace en su juego, se solaza de su propia debilidad en la negación — la cual es su fuerza — se mira, jugando y dudando."

Este riso duvidoso nos acompanha por todo o teatro de Pirandello e é por meio dêle que o autor descobre os caminhos mais sinuosos da alma humana, os meandros mais escuros da consciência humana. Pirandello cita a frase de Carlyle no "Sartor Rosartus": "O homem é um animal vestido; a sociedade dá-lhe uma roupa que o compõe e oculta." E, segundo Pirandello, a missão do humorista é tirar essa roupa e tocar no homem nú. Mas, então, surge o segundo tema do teatro pirandelliano:

II — O desdobramento da personalidade.

No seu "Ensaio sobre o humorismo", Pirandello escreve: "Pode acontecer, e acontece freqüentemente, que nós somos, no fundo, substancialmente diversos do que, na aparência, demonstramos, devido aquela ilusão ativa e no entanto inconciente que não nos permite ver as coisas como são, mas, sim, como quiéramos que fossem. Julgamos conhecer-nos e, na verdade, ignoramos-nos. E assim pensamos, agimos e vivemos segundo uma interpretação fictícia de nós mesmos." — De onde deriva esta interpretação falsa de nós mesmos se não do fato de julgarmos possuir uma só personalidade e de, na verdade, possuímos várias? Cada um de nós abriga em si muitas personalidades — eis, em resumo, o pensamento pirandelliano. E as diversas personalidades descobrem-se e manifestam-se segundo as oportunidades, as condições e as circunstâncias. Para a vida social, o homem é obrigado a tomar uma forma,



*Luigi Pirandello, além de dramaturgo e novelista, foi também pintor. O retrato que estampamos acima, teve por modelo a esposa do autor*

ou melhor, dar forma uma à sua personalidade múltipla. É a máscara social. Debaixo dessa máscara, o homem não consegue paz na vida, porque vive em luta constante entre vida e forma. A vida — que é sua personalidade — é flexível; a forma — que é máscara social — é rígida. Do tormento do artista que não consegue fixar em uma forma a vida de seu espírito, Pirandello passa ao tormento do homem, que não se satisfaz com a máscara que é próprio se impõe na sociedade. O primeiro tormento tem sua expressão máxima nos "Sei personaggi"; o segundo, em "Trovarsi". Uma peça é complemento da outra, pois, na primeira, é a vida que procura fixar-se na arte e, na segunda, é a arte que se quer fixar na vida. Em ambas, não há paz nem estabilidade, porque nenhuma forma pode ser definitiva para a personalidade, que se desdobra sempre e não aceita contornos decisivos. Nos "Sei personaggi", seis criaturas buscam um autor teatral que as transforme em "personagens". Elas sentem o destino de "personagens", compreendem que suas desventuras e seus conflitos só podem enquadrar-se num drama ou numa comédia. E dizem: — "Nasce-se para a vida em tantos modos, em tantas formas: árvore ou pedra, água ou borboleta ou mulher. E nasce-se também personagens!"

É, porém, possível a um autor concretizar na arte as mutações da vida? Do momento em que os seres humanos fixam-se em personagens, já não vivem mais, porque a forma artística os imobiliza. E a vida é, sobretudo, movimento, variação. Tornando-se personagens, as seis criaturas deixam de existir, pois deixam de desdobrar-se: assumem a forma que a arte lhes dá. É a unidade da arte que não aceita a multiplicidade da vida.

Para Pirandello, este conflito entre vida e arte, máscara social e personalidade dupla, não tem solução: é a resposta que ele nos dá com a peça "Trovarsi". Nesta, temos uma artista, Donata Genzi, que fez do palco o seu mundo; adquire tantas personalidades quanto são os tipos que incarna. Mas

em nenhum consegue fixar-se. Abandona o palco para encontrar a si mesma. É a arte que procura a vida. Vive numa unidade perfeita, inteiramente devotada ao amor de um só homem. Contudo, não consegue "encontrar-se". E a razão é que procura "uma personalidade" quando, na realidade, tem várias personalidades. Ainda mais: a personalidade muda sem que nós nos apercebamos dessa mudança. Muda... não se sabe como! Eis outra peça de Pirandello sobre o problema do desdobramento da personalidade: "Non si sa como". (Não se sabe como) — Romeo Daddi, homem casado e cidadão exemplar, nunca pensou em Ginevra, esposa de seu amigo Giorgio, com segundas intenções. Mas um dia — não se sabe como! — os dois caem em pecado. Transformam-se num momento, pecam por uma súbita mudança da personalidade; depois, voltam ao que eram, puros, inocentes, sem lembrança do pecado. É ainda o caso de Evelina Morli ("La signora Morli, una e due") que tem dois maridos e que se acha dividida metade com um metade com o outro.

Consequência deste perene desdobramento da personalidade, no teatro de Pirandello, é que as peças, aparentemente, não apresentam uma solução final. O autor expõe os conflitos da vida, mas não os resolve. Desce o pano, e cabe ao público decidir da situação. Cada um a interpreta a seu modo. Mas, nisto, justamente, está a coerência do teatro pirandelliano. Vimos que ele é feito de humorismo sombrio; que a personalidade não é uma, porém múltipla; como pretender que Pirandello nos imponha um fim, uma solução, numa vida onde, para ele, só há pluralidade? E desta pluralidade, precisamente, nasce a tragédia do homem moderno, que vive com um sentido inverso da realidade.

III — O sentido inverso da realidade.

O conceito de realidade, segundo Pirandello, poderia exprimir-se nesta frase: O que é, não é. E, consequentemente, o que não é, é. Portanto, valor negativo na afirmação e valor

positivo na negação. Aparentemente, é um paradoxo, e não por outra coisa Italo Siciliano acusou o teatro pirandelliano de "cerebralismo." Mas, partindo do desdobramento da personalidade, chegamos à conclusão do sentido inverso da realidade. A personalidade múltipla oprime-se e comprime-se sob a máscara una: o homem aceita uma realidade para si, quando, na verdade, existem várias realidades; daí viver êle com um sentido inverso do real, pois vive segundo a aparência e não a essência. É o que diz Pirandello pela bôca do seu personagem Diego, na peça "Ciascuno a suo modo": — "Tendo cada um de nós a desposar, para tôda a vida uma alma única, a mais cômoda, aquela que nos leva mais facilmente a conseguir o que aspiramos; mas, depois, fora do honesto teto conjugal da nossa consciência, temos armadilhas e encontros sem fim com as outras nossas almas renegadas, que estão nos subterrâneos da nossa consciência e das quais nascem atos e pensamentos que não queremos reconhecer..."

Deixa, então, a realidade de ser coisa concreta, segura, absoluta, para variar consoante o temperamento, o comportamento e a comodidade de cada um de nós. E mais ainda: não contente de forjar a própria realidade, o homem ainda quer forjar a alheia. Esta tese da inversão da realidade tem sua concretização máxima na peça "Cosi è se vi pare". (Assim é, se vos parece) — Pirandello não a chamou de peça, mas de "parábola". Por que "parábola"? Porque Pirandello a escreveu com a intenção de demonstrar que realidade é aquilo em que nós acreditamos, ou melhor, aquilo em que nós queremos acreditar. Esta peça é tirada de uma novela, "La signora Frola e il suo genero, il signor Ponza", e por aí vemos que a tese da inversão da realidade já preocupava Pirandello novelista. É a luta entre o que somos e o que desejamos parecer.

Assim, o senhor Ponza parece uma pessoa equilibrada e declara que louca é sua sogra, a senhora Frola. Pelo seu lado, esta parece uma senhora ajuizada e afirma que louco é seu genro, o senhor Ponza. Quem tem razão? Para alguns, o louco é o senhor Ponza; para outros, a senhora Frola. A verdade não existe: existe, apenas, a interpretação da verdade. O que é a verdade, afinal, se não uma convenção para cada um de nós? E como pretender uma verdade absoluta, uma realidade concreta, desta pobre humanidade oprimida sob uma máscara social, com tantas personalidades que se sufocam, que escapam, que gemem e que se perdem? Muitos críticos — entre êles, Benedetto Croce, Italo Siciliano e Adriano Tilgher — insistem sobre o "cerebralismo" do teatro pirandelliano, reduzindo sua essência dramática a uma simples dialética, em que os personagens se definem pela lucidez demoníaca dos raciocínios e o autor se diverte em apresentar situações opostas à lógica corrente sob o aspecto da mais fina, perfeita e surpreendente lógica. Parece-nos — para concluir — demasiada severidade e demasiada limitação para o mundo artístico pirandelliano. Não cerebral, não dialético, não demoníaco, é Pirandello; apenas tenta ocultar a angústia que lhe causa a pesquisa da alma humana sob um aparente frio raciocínio. No fundo, sua dramática não faz mais que concretizar a mensagem contida nas palavras de Pascal: — "Car, enfin, qu'est-ce que l'homme dans la nature? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d' ou il est tiré et l'infini ou il est englouti."

# OBSERVAÇÕES SÔBRE TEATRO

Roberto Alvim Correia

O que é o teatro, particularmente o teatro falado, e o que dêle esperamos? As rápidas linhas que se seguem tentam através de exemplos ilustre responder à pergunta, de um modo na verdade nem sempre objetivo, tributário, porém, de uma concepção da arte dramática tradicional. E se outras existem, não deixam por isso alguns de encontrar nessa concepção uma mensagem identificada com palavras e gestos por assim dizer inevitáveis. É do sentido dêles que, em grande parte, se trata no teatro. Ao ensinar-nos que não escapamos ao nosso destino, os trágicos gregos não desprezavam de todo o valor de palavras e gestos determinados pelos astros na hora em que nasciam as suas personagens. Bem o sabem os heróis de Sófocles, não o tendo ninguém experimentado mais cruelmente do que Édipo. Dessa contribuição original os trágicos e, com êles, todos os grandes desde Shakespeare e Molière até Claudel, aproveitam-se em nosso favor quando nos ensinam a nos conhecer melhor. O teatro é constituído por imagens, que nos refletem. É como se, aí, no palco, de repente algo de nossa vida interior se animasse diante de nós, acabasse por formar personagens parecidas com essa nossa sombra que nos desenha, nos alonga, nos ridiculariza. O teatro, sobretudo, a comédia, não costuma embelezar ou adular ninguém. Vive de verdade observada, manifesta-se como uma arte de moralista. Assim, o conteúdo de certas máximas, por exemplo de La Rochefoucauld, animaria uma personagem de grande classe, digna a um tempo de Molière e de Proust. Dêsses três observadores do "eu odiável" verificaríamos ter sido o menos impie-

do: o aquêle que escrevia para o teatro. Não por enxergar menos longe do que os dois outros, ou por ser mais otimista, mas o gênero por êle praticado esperava dêle que fizesse rir. O público de comédia quer ser considerado como alguém que está passando bem. A sua saúde é o riso, bem como, em certos casos, o assovio ou simplesmente a indiferença. Esvazia-se a sala, em outras ocasiões cedida ao público do teatro trágico.

Esse público manifesta-se ainda mais difícil do que o primeiro, manifestação que o honraria se provasse uma capacidade de discernir o mérito verdadeiro. Mesmo entre os maiores, porém, raros autores conquistaram logo essa exigente mas pouco clarividente platéia. Hoje a maior figura dessa primeira metade do século não o ignora. E, sem dúvida, Claudel parece lento e até pesado. E como não o pareceria com a mensagem que traz? A culpa não é dêle. Acontece que erros nossos amontoam-se em nós qual um nevoeiro sempre mais denso, que acabaria por se contrair, se endurecer. Mais de um jôgo que no princípio parecia leve, com o tempo pesa, por vêzes mortalmente. Claudel é o poeta que liberta da morte e de todos os pesos, o poeta para quem existe o céu, o qual não exclui a terra. Claudel, o trágico, é um lavrador que nos lavra, nos vira para que apodreçam preguiça, medo, cobiça. Nêle fala uma testemunha que, da água dessa mina profunda, o cristianismo, nos revela a pureza, o sabor, o poder — fala um homem de teatro que impôs ao século XX um teatro teológico, onde há milagres mas também mulheres e homens que se consomem de amor e ódio, ardem e matam, pelas paixões e pelas culpas divididos, pela fé e pela graça ligados a Deus. O teatro

claudeliano expressa o homem integral, o homem de carne, cúbido e ambicioso, mas também patéticamente dignificado pelo mistério da Redenção. É a teologia que se tornou poesia e drama. Um canto total, um canto de órgão quando, na igreja, as côres das rosáceas flamejam. Uma catedral. Graças à obra de Claudel o teatro poético pertence ainda à religião. Quase tôdas as artes, mas com particular evidência, o teatro permanece representativo de uma época e de nossa condição, daquilo que passa e não passa. Como o passado, nosso século revela as suas dimensões através do teatro, e as revela com uma variedade e uma profundidade sem precedentes. Hoje, pela primeira vez, um poeta cristão da envergadura de Claudel recorre ao teatro para expressar grande parte de sua mensagem. Ao pólo oposto, também pela primeira vez, um filósofo não despreza a arte dramática para difundir as suas idéias. Sartre é um homem de teatro — e um homem de teatro que nos lembra a nossa angústia, diz quem somos, e, embora filósofo ateu, possui o senso do mal qual um Padre da Igreja. Esse senso expressa-se igualmente no teatro, em escritores de nosso tempo, Hofmannsthal, Claudel, Gide, O'Neil, Mauriac, Anouilh, T. S. Eliot, sem falar, por exemplo, num dramaturgo como Bernstein, para quem a arte dramática não tem segredos, e, até certo ponto, infelizmente. Aquêles, com efeito, para quem a arte dramática não tem segredos nem sempre está numa posição de superioridade. Não por ser, de um modo geral, a ignorância em arte uma vantagem (embora o possa ser), mas por pretender confundir-se a ciência dramática de alguns com as grandes leis do gênero, na verdade ainda misteriosas. Pois, quais são essas leis? Tôdas foram contestadas, a não ser a lei da unidade de ação. E essa lei comporta exceções. Onde percebe-se a unidade de ação, ou simplesmente a ação de uma peça como o Don Juan de Molière? Nela não se distingue uma intriga. O mesmo podia dizer-se das maiores peças de Shakespeare, Racine, Musset, que não deixam por isso de obedecer a

uma ordem dramática. As suas personagens pertencem ao teatro. Vivem no palco. Sublinhe-se: no palco. Não à maneira de heróis de romances, minuciosamente descritos. Cada peça tem um ritmo, que se poderia denominar dramático por impor às personagens certa dicção. Antes de ser visual a arte do teatro é verbal. Significa a observação que nessa arte importa não só a palavra pronunciada mas ouvida. Aquêles que respeita as leis não escritas do teatro avalia a capacidade auditiva do público e, com ela, a sua capacidade de atenção. Tributária desta é a ação: a ação distinta da intriga, se admitirmos que a intriga se compõe de uma série de acidentes graças aos quais progride a ação. A ação é a mola capital da peça, confunde-se com o que faz agir a personagem principal e, como evidencia o teatro grego, shakesperiano e raciniano, ajuda a fatalidade a ser uma deusa trágica. Bem escrita e substanciosa uma peça necessita ainda — sabemos-lo desde Aristóteles — um desenvolvimento, com um princípio, um meio e um fim, necessidade que inclui serem tôdas as cenas dependentes umas das outras, e compostas em vista de certa credibilidade. As personagens não fazem o que querem mas o que devem para dar a impressão de viver.

Sem essa impressão não resiste ao tempo a peça que, para transpor mesmo as idades, costuma ser lírica. A grandeza da arte dramática requerer poesia; uma linguagem apta a denunciar o real, não apenas na medida em que o percebem os sentidos mas em que constitui a trama de nosso destino. E esse real só o transmitem os poetas. Pois se os cenários e as luzes valorizam um texto, êste, pela voz e pelos gestos de um grande intérprete, faz esquecer cenários e luzes. Shakespeare levado no mais pobre dos tablados nos comoveria. O que prova só ter um sentido relativo, no palco, tudo quanto escapa ao texto. No teatro tudo é convenção para os olhos, não para os ouvidos. A verdade que esperamos do teatro reclama antes de tudo nas condições do gênero uma verdade poética ou seja imposta pelo autor que a torna

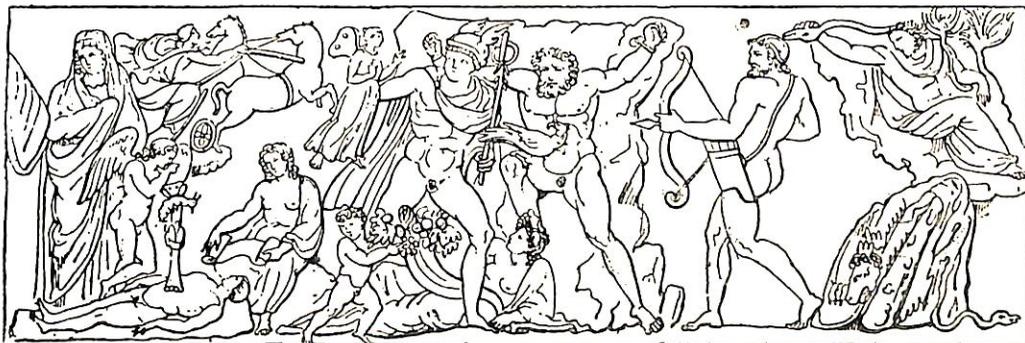
comovente, a prolonga em nós, para que se intensifique o nosso sentimento da vida e, com êle, a nossa consciência, da qual tudo depende, em nós como na tragédia. O mundo refletido pelo teatro assemelha-se liricamente à consciência, desde a Antígona de Sófocles à de Anouilh, desde o Orestes grego ao de Sartre. Consciência angustiada cuja expressão se torna poética, trágica e estabelece o nosso parentesco com personagens mitológicas, históricas ou imaginárias. Participamos do que dizem e fazem aquêles heróis, do que êles carregam — ódio, desespero, amor. O teatro encontra no plano da alma o mundo da aventura, do risco, da temeridade, revelado pelo jôgo de seres em carne e ossos que nos tornam cúmplices de sentimentos que ignorávamos serem os nossos. O teatro é o gesto vingador de um deus, o olhar longínquo de Fedra, ou ainda essa voz ferida — gesto, olhar, voz, de repente nossos. Participamos daquilo que reprovamos. O teatro nos transforma e, procedendo assim, mais do que qualquer outro gênero literário, nos solidariza com o heroísmo, a desgraça, as misérias de nossos semelhantes. Vamos ao teatro para sermos conquistados. É o que chamamos nos distrair. Pelo menos assim cuidamos: ao assistir a um espetáculo obedecemos a um desejo de evasão. Tudo nos divertia: o rumor marinho da sala, os barulhos abafados do palco, o lustre baudelairiano, a cortina de veludo vermelho enfim levantada sôbre um mundo de alguns metros quadrados, invadidos, porém, pelos delegados dos magos: Édipo, Otelo, Nero. Será que éramos êsses monstros? Um pouco, nos ajudando as musas a fazer nascer êsses inesperados visitantes de nossos sonhos. Pois se alguns críticos referem-se acertadamente numa sala hipnotizada pela beleza de um texto, pelo interêsse da ação, pelo jôgo dos artistas, um estranho despertar, contudo, compensa essa hipnose. Mexem-se aos poucos em nós criaturinhas até então adormecidas, que vão, vêm e demoram em voltar para a sombra. O que iamos buscar na escuridão quente e novoadada de uma sala onde di-

vagaría a nossa imaginação? Quase todos ignoram que iam para um encontro com êles mesmos, que o teatro confirma uma tradição, protege contra a solidão. Essa tragédia de Shakespeare que, hoje, estamos vendo e ouvindo, há mais de três séculos e meio, homens e mulheres ouviam-na. Por ela comunicamos com o passado, deixamos de ser excepcionais, sós, apenas nós. Mal acabada a representação, moços e moças aspiraram o ar da noite profunda e, onde estiveram, de Verona. Já não é pouco. Há mais ainda: a evocação comporta uma lição. As estrêlas shakesperianas ensinam estar ligada a fatalidade às coisas do coração e a morte amar o amor. A morte ama ainda a tragédia, que nos faz entrever o abismo. Interroguemos a êsse respeito Medéia, Édipo, Hamlet, Fedra. Abeiram o infinito. A vertigem não os larga, contagiosa. Basta para que nos contamine, não raro, uma frase, nem tanto, uma palavra. Sucede alguns ouvirem mais do que querem até um simples adjetivo, por exemplo êste, vinte vêzes repetido a Édipo: “Desgraçado... desgraçado!” cujo eco retine ao longo de vidas inteiras. Ouvem também sem ser consultados a frase terrível segregada por Jocasta — espôsa ou mãe — com uma voz já estrangulada: “Desgraçado... possas tu nunca saber quem és!”

A ressonância do fatídico aviso, que começou por ser grega, transpôs milenares e virou universal. Será por acaso? Por acaso que países como a Grécia, a Inglaterra, a Espanha, a França, a Alemanha devem ao teatro o que possuem de maior na literatura? E de mais puro? Que poesia excede em transparência à de Racine? Ninguém, todavia, respeitou mais do que êle as leis de um gênero por muitos desprezado, sem que êsse desprezo tenha prejudicado a realização de uma obra na qual, como êle próprio o disse, “tudo depende dessa tristeza majestosa à qual devemos o prazer da tragédia”. Onde, mesmo fora do teatro, a perfeição impõe-se mais do que em Racine? E que poeta encarna mais do que êle o mundo das paixões, do teatro? Dessa Fedra mística que nos fascina,

qual o segredo? Talvez o confiem ritmos e sonoridades de versos misteriosamente entretidos por um amor devastador, mas que só devasta a matéria para que se ouça melhor o canto límpido da alma. Canto e alma: essência do verso raciniano, estrêla dentro da noite do ser corrompido e angustiado. A solução, se o poeta a desse, salientaria precisamente em Racine o poeta lírico, inquieto e noturno. Suas personagens têm a palidez das criaturas que velam. daquelas, também, que não têm a consciência tranquila e não conseguem iludir-se. Nesse mundo da culpabilidade lúcida, o dia escurece as coisas, a noite as esclarece. Graças a Racine, cada um de nós o experimenta, e a inquietação da filha de *Minos* e de *Pasifae* não nos

deixa em paz, perpetua-se em nós. Mais do que isso: confunde-se essa inquietação com aqueles que somos, com nossos problemas, até deixar descer apenas ela mesma. Com outros sentimentos determina a multiplicidade das obras geniais, particularmente no teatro, como o demonstram as interpretações variadas dos próprios clássicos. Fedra trai tendências aparentemente contraditórias. Há quem encontre nessa inesgotável personagem o drama da pureza, nela descobrindo outros a patologia do amor ou ainda o problema da Graça, pluralidade inseparável das figuras imortais do repertório dramático, desse teatro cuja grandeza consiste, há mais de vinte séculos, em encarnar a aventura do homem ansiosamente debruçado sobre o seu destino.



# TEATRO

*Cassio da Silveira*

## I

A invenção humana, de fascínio tão alto, de feições tão complexas, a que chamamos "teatro", sempre custou esforço longo aos que tentaram defini-la.

Que significa, afinal, que umas tantas criaturas, sôbre um tablado, ou num palco, ou numa arena, se dêem ao jôgo esdrúxulo de por alguns instantes fingir que são outras criaturas, e não elas, de viver paixões, destinos, alegrias, sofrimentos que não são, diretamente, suas próprias paixões, seus próprios destinos, seus próprios sofrimentos e alegrias, de pronunciar palavras e produzir silêncios, e esboçar gestos e atitudes prèviamente ordenados e quase sempre infinitamente alheios aos reais impulsos íntimos de sua própria personalidade nesses instantes, de, — com plenitude de liberdade interior no entanto, submeterem-se a incarnar, dentro de estrito espírito de disciplina e humildade, ideações, esquematizações, simbolizações de criadores de mundos imaginários com os quais, salvo excepções raras, não tiveram o mínimo contacto pessoal, os quais, por vezes, viveram muitos séculos antes?

E que significa, no fim de contas, que existam esses criadores de mundos imaginários, os poetas dramáticos, mordidos de paixão, como diria Emiliano Pernetta, pelo mistér de fundir vida em beleza, não à maneira dos artistas de outras artes, não à maneira do arquiteto ordenando materiais brutos em linhas ideais para que surja o edifício, não à maneira do escultor, impondo formas lúcidas e firmes ao barro plástico ou arrancando formas firmes e lúcidas ao seio do granito ou do mármore, não à maneira do pintor, rasgando abertos de ar e luz no mural e na tela, não à maneira do coreasta e do bailarino, trabalhando com os ritmos e movimentos do próprio corpo humano, — mas, sim,

de uma maneira que se diria absurda, injustificável, incompreensível, pois êle lida apenas com sombra e verbo: antes que se incarnem nos artistas do palco, ou do tablado, ou da arena, as figuras de seus dramas, tragédias ou comédias são puras sombras animadas de puro verbo, puras sombras que no seu mundo interior, no entanto, no ato de criação, vivem ardentemente destinos incoercíveis?

E que significa, ainda, que além de autores e de atores, outras figuras entrem no jôgo indispensavelmente, para que se produza a unidade luminosa que especifica e define tóda genuína obra de arte, — a figura do cenógrafo, a do indumentarista, a do iluminador, a de todos os numerosos auxiliares de encenação, e, sobretudo, a do diretor de cena, artista de outra espécie, cujo material de criação é o conjunto de tudo o que ficou referido antes — textos, autores, cenários, etc. — e que, autócrata tirânico, submete à sua vontade unificante, à sua visão totalista, essa variedade extrema de elementos de que deverá surgir, una e viva, a obra de arte?

E que significa, por fim, que, desencadeado o espetáculo, em face dele se mantenham dezenas, centenas, por vezes milhares de outras criaturas, — as que constituem o público, — sonhando, fremindo, sofrendo diante dêsse mundo imaginário, o público que, em verdade, não é a soma das criaturas presentes, mas, sim, uma entidade nova, diferente de cada uma delas, — um monstruoso indivíduo, digamos, provido de uma alma monstruosa — porque por efeito da catálise do espetáculo as almas se fundiram num interêsse único, numa única paixão, os caracteres se despojaram de seus traços peculiares para se conformarem aos traços que as figuras que se mo-

vem em cena lhes impõem, o ritmo cardíaco se lê um só em todos os corações, os olhares todos exprimem a mesma angústia ou a mesma libertação?

As sugestões contidas nas perguntas que vim lançando um tanto a êsmo têm a virtude de indicar-nos de pronto a enorme complexidade do fenômeno "teatro".

Procuremos por aproximações sucessivas, definir em sua totalidade esse fenômeno e descobrir o seu sentido profundo.

Teatro é poesia, dizia eu em minha recente palestra, é apenas uma das três feições perpétuas com que se tem apresentado a poesia do mundo: a épica, a lírica, a dramática. Incluo nessa caracterização, não apenas o teatro escrito em versos, mas também o teatro escrito em prosa. O conceito de poesia é mais amplo, — mais extenso e mais compreensivo, — para a poética moderna, do que para a antiga poética. A poesia não se identifica com o verso, nem se contrapõe à prosa. O verso é apenas um recurso rítmico, e pode conter ou não conter poesia. O *De rerum natura* de Lucrécio, *verbigratia*, é da natureza puramente discursiva, é um tratado filosófico metrificado, do qual a poesia está ausente. Quem, no entanto, poderia negar a alta densidade de poesia do *Dom Quixote* de Cervantes, dos romances de Cavalaria, de tôda a grande novelística moderna? Nenhuma oposição se estabelece entre poesia e prosa. O que há no mundo não é prosa de um lado e poesia de outro. O que há, são duas linguagens diferentes, como tão bem determinou Pius Servien, uma servindo à inteligência descobridora e discursiva — a linguagem da ciência, — outra, — a linguagem lírica, — servindo à imediata intuição da vida e da beleza, de que nasce a obra de arte. Qualquer das duas pode atuar no verso ou na prosa, concorrendo ambas muita vez na mesma criação verbal em prosa ou verso, concorrendo ambas sobretudo, de maneira sistemática, em nosso falar quotidiano, porque na vida quotidiana somos intercadentemente inteligência prática, discursiva, e ansiedade lírica. Desta manei-

ra, obra de arte de poesia será aquela em que domine, ou pelo menos predomine, a linguagem lírica, fruto imediato da intuição criadora, seja ela tecida em prosa ou verso. Aquela em que predomine a linguagem da ciência, fruto da inteligência discursiva, será, não de poesia, mas obra de pensamento. Veremos adiante como este ponto de vista se complexifica enormemente, forçando a outras mais sutis distinções, em virtude mesmo da complexidade extrema do fenômeno "obra de arte".

A expressão "obra literária" é de compreensão maior do que a expressão "obra de poesia". Porque abrange não só todos os gêneros de poesia (vasados, por tanto, em linguagem lírica), mas também o gênero didascábico, (ao qual pertencem às obras de filosofia, ciência, religião e história, quando de dicção pura e elegante, embora vasados em "linguagem de ciência"), e ainda a Conversa, falada ou escrita (carta) e a oratória, gêneros, estes dois últimos, em que se compõem as duas linguagens. Poesia fica sendo um grande gênero autônomo, caracterizado pela sua gratuidade perfeita, em face do caráter finalístico, interessado, do gênero didascábico. Obras de ciência, religião, filosofia, história visam a finalidade prática de instruir e educar. A conversa, oral ou escrita, gênero primário entre todos, por ser expressão de vida quotidiana, funde a cada momento o discursivo e o intuitivo. A oratória, eminentemente discursiva, e visando também finalidade prática, lança mão, no entanto, de recursos poéticos para atingir seus fins. Totalmente gratuita, pelo menos de certo ponto de vista, só descobrimos a obra poética. Esta, como se expressaria Kant, é uma finalidade em si mesma. Poesia é magia, iluminação, milagre. Em sua essência última não tem caráter de instrumento a serviço de fim nenhum. Se atinge a finalidades alheias ao próprio esplendor da beleza, fá-lo extrinsecamente, digamo-lo, por acaso, ou em virtude das misteriosas conexões da beleza com a verdade, em nosso espírito e no mundo cósmico.

Em tal sentido foi que defini como poesia o teatro. Mas ainda aí precisamos entrar em novas discriminações. Na obra de pura poesia, há sempre uma projeção de vivências totais do poeta, como em qualquer obra de arte genuína. Na obra de pura poesia, todo o mundo interior do poeta se projeta: inteligência, sensibilidade, vontade, consciência, sub-consciência, inconsciência. Na sua obra, o poeta põe sempre mais do que quer pôr. Porque a emoção do momento totaliza-lhe o ser, arrastando-lhe o ser inteiro para as formas em que, na matéria, essa obra se realiza. No entanto, claramente se percebe, como verificou Jean Hytier, que, produzindo-se embora essa total descarga, em certas obras de poesia predomina, de certa maneira, a inteligência, em outras, de certa maneira, o sentimento, em outras ainda, de certa maneira, a vontade.

Aqui é que devemos entrar com aquelas mais sutis distinções, de que falava há pouco. A inteligência é instrumento de captação de conhecimento. Ela é que produz a ciência, a filosofia, a história. Acontece, todavia, que isto se dá quando ela atua no plano do real. Ora, observa Hytier, embora conservando sempre o seu caráter de captadora de conhecimento, a inteligência, por vezes, sai do plano do real para atuar num plano de ficção. Então, o que produz é a epopéia, e não a história, é o romance, e não a psicologia, a sociologia, a antropologia, a filosofia. Mas a epopéia é de substância histórica, reparai. Como o romance é de substância sociológica, antropológica, psicológica, filosófica, e histórica também. Quer dizer que, nesse plano de ficção a inteligência continua a captar conhecimento, mas por via intuitiva, e não por via discursiva. Produzindo, por isto, obra de poesia, e não obra de ciência propriamente. Ao conjunto de obras de poesia, em que se verifica essa atuação marcante da inteligência, e que se distingue por uma objetividade predominante, dá-se o nome de gênero épico, que compreende a epo-

péia, o romance, a novela, o canto, a lenda, a fábula seja em prosa, seja em verso.

O sentimento, por sua vez, é a faculdade destinada a estabelecer, no plano do real, relações de afetividade (ou repulsa) entre os seres humanos ou entre os seres humanos é a realidade total. Dá-se, porém, que também o sentimento pode fugir ao plano do real para, como a inteligência, atuar num plano de ficção. Daí nasce a lírica, fundamentalmente subjetiva, em que o sentimento é que exerce o mando, no mesmo sentido em que o faz no plano físico do mundo.

E finalmente, por seu lado, a vontade é e a faculdade produtora de ação no plano do real. Esgueirando-se, contudo, deste plano, a exemplo da inteligência e do sentimento, para um plano de ficção, ela produz a dramática, — o teatro — que é exercício da vontade predominante produzindo ação para além do mundo propriamente real.

Foi necessária esta digressão extensa para situar adequadamente o teatro — ou a dramática — no quadro da poesia.

Mas é forçoso prosseguir na análise.

A vontade é em si mesma conjugação de inteligência e sentimento. A inteligência é que lhe marca a meta. O sentimento é que lhe transmite energia dinâmica para a ação. Ora, inteligência é objetividade, e sentimento, subjetividade. O que vale dizer que vontade é um misto intrínseco de objetividade e subjetividade. E tal caráter, patenteado claramente quando a vontade se exerce no plano do real, persiste, íntegro e puro, quando ela atua no plano de ficção. O que significa, simplesmente, que a poesia dramática contém em seu plasma substancial a épica e a lírica. É, a um só tempo, objetiva e subjetiva. É captação de conhecimento, é ligação afetiva, é dinamismo de ação. É o ponto pinacular da poesia, pela síntese que realiza de todas as profundas energias que produzem a iluminação de beleza.

Aliás, frequentemente, quasi sistematicamente, a dramática invade,

quando não a lírica, pelo menos a épica. Falamos, com razão, da dramaticidade do romance, da novela, do conto, ou da dramaticidade da *Divina Comédia*, do *D. Quixote*, da *Odisséia*.

Eis aí uma primeira cota de altitude preeminente marcada em favor da poesia dramática.

Mas há outras considerações a serem feitas. Venho falando indiscriminadamente de poesia dramática e de teatro. De fato, precisamos distinguir melhor as coisas. A poesia dramática, com toda a preeminente complexidade e profundidade que já lhe reconhecemos, é, no entanto, apenas o texto fundamental, o alicerce sobre o qual se irá construir a obra de teatro. Obra de teatro é esse texto, mas interpretado, incarnado nos atores, encenado, representado. Para atingir tal realização, além do texto poético referido, que já em si mesmo condensa e engloba a épica e a lírica, sendo, portanto, uma totalização de poesia, a obra de teatro exige outros concursos numerosos. O concurso das artes plásticas, da música, da dança. O concurso do vivo elemento humano transfigurado em cena. O concurso dos numerosos elementos auxiliares a que já fiz referência. O concurso do público. O edifício do teatro é arquitetura e pintura e escultura. Os cenários são arquitetura e pintura. O movimento dos personagens no palco é de natureza coreográfica. E a coreografia propriamente dita é apenas elemento intrínseco de teatro. Na coreografia se integra a música. O bailarino e o ator são estátuas que se movem. E o texto poético, desbordando nas falas e nos silêncios, incarnando-se nos personagens, realizando-se nos cenários, na iluminação, na indumentária, nas marcações, transfunde em poesia pura todo esse complexo variadíssimo que, no entanto, se organiza em lúcida unidade.

Que quer dizer tudo isto? Simplesmente que o teatro, ou seja, a poesia dramática em plenitude, exatamente porque se constitui da substância de todos os outros, porque, em suma, é uma suprema condensação de beleza

e de vida, — representa, de fato, o mais alto e eficaz instrumento de expressão de que possa dispor a ânsia total do espírito. E, ao mesmo tempo, o mais alto e eficaz instrumento de atuação do espírito sobre a alma inquieta e vária das multidões.

Fiz até aqui uma espécie de demonstração teórica destas duas proposições finais. Não será difícil, contudo, fundamentá-los no ensinamento da história.

É natural que, com a sua força de totalização, possa a arte dramática, de todas as vezes que se mantém no seu puro ambiente criador, atingir a profundidades espirituais que as outras artes, relativamente falando, mal afloram. Foi o que, por exemplo, aconteceu entre os gregos. Os poemas homéricos nos dão, sem dúvida, amplos e iluminados painéis da múltipla realidade helênica. Mas é do caráter da epopéia transmitir-nos a visão dos grandes movimentos coletivos, quer dizer, restringir-se a uma pura objetividade que lhe tira toda possibilidade de definitivas sondagens na alma profunda dos povos. Através da *Iliada* e da *Odisséia* chegaremos, sem dúvida, à nítida compreensão das formas plásticas do mundo grego. Mas não lhe penetraremos de maneira alguma os últimos recessos espirituais, onde se ocultam as secretas crenças e terrores que definem o destino do espírito sobre a terra. O ímpeto heróico dos helenos, a sua maneira de conduzir a guerra e a paz, seu jeito de conceber a afeição e as paixões, seus movimentos no campo de batalha ou no ambiente do lar, — tudo isto nos aparece nos cantos do rapsodo cego em claridade de beleza e graça como tão pura jamais voltou a produzir-se no planeta.

Nas estrofes de Píndaro e de Safo, sem dúvida sentimos a pulsação eterna do coração pagão. Mas é do caráter da poesia lírica exprimir a singularidade individual, embora, de todas as vezes que a exprima profundamente, atinja, por uma espécie de paradoxo, a um polo extremo de universalidade.

Assim, justamente porque exprimiui de maneira profunda essa individual diferenciação, a poesia de Safo, como a de um Li-Tai-Pê, como a de um Firdusi, — para citar cantores de extremadas raças — serve a mostrar-nos hoje, que, por sôbre essa diferença, o homem de todos os tempos é sempre o mesmo, é sempre a mesma a centelha de sonho e de desejo no fundo do humano coração. Na poesia de Píndaro e Safo, dizíamos, encontramos por certo a funda pulsação da alma pagã. Manifestado, porém, no efêmero impulso dos sentimentos individuais.

Só na obra dos mais altos representativos da tragédia grega é que, em verdade, ouvimos a ressonância essencial da espiritualidade helênica. Já se tinham desdobrado os panoramas épicos, na sua objetiva e clara representação da realidade exterior. Já se tinham formulado as queixas do indivíduo perdido na solidão de si mesmo. Deu-se, após, a despolarização necessária. Fundiram-se epopéia e poesia lírica, por efeito da presença de forças catalíticas da história, numa realidade mais densa, — a realidade da poesia dramática, da tragédia, em que a alma helênica por fim conseguiu atingir a perfeita definição de si mesma. O pensamento de uma necessidade incoercível, de um imprescindível destino a que os próprios deuses se acham irremissivelmente sujeitos, diz-nos mais, certamente, do mistério da alma pagã do que todos os claros cantos de euforia e de heroísmo ou de desalento e de renúncia dos épicos e líricos da Grécia.

A tragédia grega é que definitivamente nos revela, não apenas as profundidades últimas da alma helênica, mas também a sua limitação inevitável em face do espírito cristão.

Procuremos apreender, em síntese, as duas coisas.

A alma antiga era, por assim dizer, a alma terrena por excelência. A substância última do pensamento pagão foi um naturalismo incoercível, não obstante a multidão dos seus deuses e ritos. Daí a exata medida e a radiosa

harmonia de sua arte, que, não tendo a exprimir o transcendente, na acepção genuína do vocábulo, não precisou de partir as suas linhas estruturais para dar passagem às ansiedades infinitas, e pôde, assim, realizar a perfeição, tomado a palavra em sentido estrito e humano. A tragédia grega fica inteiramente dentro deste quadro. O “fatum”, que nela domina, é expressão do irremediável e, não obstante, para o pensamento antigo, do injustificável e inaceitável das grandes dores da vida. Porque não tinham a radiosa visão da eternidade, como só Jesus Cristo nô-la trouxe, com a perfeita justificação do sofrimento na terra, punham os gregos na realidade da dôr humana todo o seu assombro incontido, e daí tiravam o seu poderoso acento trágico.

Para a alma cristã, os mais fundos dramas terrenos imediatamente se revestem de luminoso caráter de aceitabilidade e compreensibilidade. O homem foi criado para a vida eterna. Pelo pecado, inaugurou a experiência do sofrimento, que a misericórdia divina transformou em instrumento de redenção do sofrimento, que é a aprendizagem do amor infinitamente livre a Deus. De sorte que a desgraça mais dura, a miséria mais completa em que tombe o ser humano, do ponto de vista material, deixou de ser um mistério final, impenetrável, para transformar-se num estado passageiro, do qual pode resultar o esplendor sem limites. Daí o terem perdido as dôres do destino terreno, para o espírito cristão, aquele acento empolgante que fez a força de Êsquilo e de Sófocles.

Tanto mais que, para empalidecê-los e anulá-los, em face das terrenas tragédias ergue-se o drama divino e humano do Calvário, — a tragédia absoluta de Jesús.

Os trágicos da Hélade beberam inspiração nos velhos mitos e lendas ráticas saturados daquêle essencial terrenalismo, daquela pobre limitação da visão da vida a que se viu constricta a antiguidade helênica. Depois da cósmica tragédia, de que nasceu o espí-

rito cristão, deveria ter-se esgotado inteiramente para o homem a possibilidade de criações de tal ordem, dentro de ambiente puramente humano. Mas a partir dos últimos clarões medievos, o mundo entrou novamente em forte curva naturalística, de que só agora procura libertar-se. Por isto pôde manifestar-se em Shakespeare o fervor trágico, — aliás já em direção diferente da do teatro antigo. E por isto se pôde modernamente valorizar o trágico quotidiano, de que Ibsen e Maeterlinck tiraram o proveito que sabemos.

Mas, na verdade, nunca mais se atingiu o acento da tragédia helênica. Su-

perou-se de uma vez para sempre o espanto e o assombro que a dôr dêste minuto, que é a vida humana, despertava, na antiguidade, na alma do homem. O que ficaram exprimindo, no entanto, os trágicos da Hélade foi, de fato, o substratum mais íntimo de, não obstante, formidável espiritualidade helênica.

Passando de Ésquilo e Sófocles para Shakespeare, devemos, antes de tudo mais, acentuar o seguinte: em nenhuma obra de poeta ou de pensador o espírito próprio do Renascimento tão supremamente se manifestou como na obra dramática do grande William.



*Um cenário de André Derain*

# TUDO É POESIA

Luiza Barreto Leite

Não me recordo bem do que respondi ao aluno do Conservatório Nacional de Teatro que, com o ar mais natural do mundo, perguntou-me, há cerca de um mês, se o estudo da poesia não era algo superfluo à formação de um ator que desejava dedicar-se ao teatro popular, encarando-o do ponto de vista estritamente profissional. Não me recordo precisamente do que respondi; sei apenas que falei muito. Mas ontem senti-me feliz, satisfeita com os jovens, com o esforço que estamos fazendo para indicar-lhes o caminho que nos parece certo e, conseqüentemente, comigo mesma. Houve provas no Conservatório e, quaisquer que tenham sido minhas palavras ou ações nesses três meses e pouco de aula, elas não caíram no vácuo.

A parte restante (mais ou menos dois terços) da confusa e heterogênea turma que me fôra entregue no princípio do ano, apresentou-se quase unificada pela compreensão da importância poética e humana da arte que ambicionam transformar um dia em profissão. Unificada, porém, está muito longe de significar estandardizada, pois de alguma coisa tenho direito de me orgulhar como professora, é do respeito que cultivo pela personalidade do aluno. Não procuro impôr nem sequer influenciar, apenas orientar. Tenho por princípio que cada ser humano (sobretudo cada ser humano que possua um mínimo da centelha devida reservada aos artistas) *pode e deve* encontrar seu próprio caminho, e que a obrigação dos mais experientes é apenas fornecer-lhes os meios indispensáveis para que o busquem dentro de uma certa orientação, em vez de dispersar ener-

gias em labirintos sem nexos ou quebrar a cabeça contra as paredes de becos sem saída.

Este foi o princípio que me transformou em professora de interpretação dramática, sem a técnica secular daqueles que costumam dividir o palco em esquerdas, direitas e centros altos e baixos, numerando os atores como se fossem fichas, para depois jogar com eles, mexendo-os para cá e para lá dentro de um palco, como se mexem as figuras inanimadas de um tabuleiro de xadrez. Este é o princípio que tem alimentado minha fé nos atores do futuro, naqueles que compreenderão um dia que é muito mais importante ser sincero do que "brilhar", pois quem "brilha" está sempre torturado com o sucesso real ou falso dos outros, ao passo que aqueles que atingem à sinceridade dramática e poética, que outra não é senão a sinceridade humana, encontram dentro de si mesmos a explicação para tôdas as angústias e a plenitude de tôdas as satisfações.

Se ainda me restassem dúvidas a respeito desse princípio que procuro aplicar, alargando, na medida do possível, meu reduzido horizonte de autodidata revoltada contra o empirismo ambiente; se eu ainda não estivesse certa de que a missão de qualquer professor moderno, ensine êle o que ensinar, é ajudar o aluno a penetrar em si mesmo, bastaria para provar essa tese, em relação ao teatro, o artigo que acabo de lêr, em uma das muitas publicações dedicadas a Louis Jouvet, depois de sua morte.

O artigo é assinado por Paul Abram, diretor do Conservatório de Arte Dramática de Paris e apresenta o grande artista, admirado no mundo inteiro, sob um prisma desconhecido para muitos,

até mesmo na França. Através dele tomamos contáto com um Jouvet professor, de personalidade oposta à do diretor temperamental e absorvente que conhecemos aqui. Analisando essa faceta de sua sensibilidade tão variável, Paul Abram explica porque até agora se tornou impossível encontrar um substituto para a cadeira que o extraordinário e completo homem de teatro deixou vaga no Conservatório.

“Ele já não procurava — como qualquer outro professor de teatro — formar atores, colocar no tom, cênas de concurso, regulamentar ou disciplinar vocações ainda hesitantes ou inábeis, reafreiar ambições demasiado impacientes. O fim a que se propunha atingia um estado bem mais elevado. Era “o homem” que ele procurava despertar em seus adolescentes, abrindo-lhes, em relação à vida e a seus futuros destinos, largas perspectivas de horizontes cuja revelação lhes era trazida pela sua quente e fecunda luz”.

Deus me perdôe se tive a tentação de comparar minhas aulas com as de Jouvet, pois seria o mesmo que comparar o gesto tateante de uma criança que, mal sabendo equilibrar-se sôbre as próprias pernas, insiste em estender a mão ao irmãozinho ainda de gatinhas, com o equilíbrio e a precisão alada com que um Nijinski ensinaria seus discípulos a desafiarem a lei da gravidade. Mas, o que quero dizer é que as verdades eternas se intercomunicam. Basta procurá-las sincera e poéticamente. Jouvet encontrou, depois de percorrer todos os caminhos da vida e de subir os mais altos cumes da arte, uma verdade simples como a terra que nos alimenta o

corpo, humana como a poesia que nos alimenta o espírito, fértil como a vida que sustenta ambos, a verdade eterna que todo o homem encerra no fundo de si mesmo e que só depois de descoberta, torna-o digno do nome de ser humano.

Foi por isso que fiquei contente ontem. Minha turma havia sido bastante reduzida, dera-se o expurgo natural daqueles que desejam decorar frases feitas e aprender gestos imitados, para serem lançados o mais rapidamente possível na arena da glória, certos de que a ambição interior que os domina é bastante forte para levá-los à vitória final, no entre-devoramento das feras que dominam essa arena cada vez mais pobre.

À prova compareceram os melhores, aqueles que se mostraram capazes de compreender que o apendizado técnico de uma arte onde se encerra a própria essência do ser humano, e a penetração psicológica em um mundo imaginário mais real do que a própria vida, não constituem tarefa que possa ser improvisada apenas com talento e ambição. Os outros querem chegar depressa, sem saber ao menos para onde se dirigem, nem “porque” escolheram esse caminho que os obriga a correr tanto... Ficaram os melhores; e entre eles o rapaz que deseja se dedicar ao teatro popular e compreendeu por si mesmo, sem que eu insistisse, o lirismo que se esconde no cotidiano, constituindo sua única razão de sobrevivência. Compreendeu sozinho que na arte, como na vida, todos os caminhos dignos conduzem à poesia.

Se eu estiver sonhando, não me acordem. Quero viver poéticamente...



*Apolônia Pinto, a grande artista brasileira (1854-1954), cujo centenário se comemora êste ano. O S.N.T., de colaboração com a Biblioteca Nacional, realizou uma exposição sôbre ela e sua obra, que foi inaugurada no dia de seu nascimento, a 21 de junho. Apolônia Pinto é, sem dúvida, uma das figuras mais representativas do Teatro Nacional*



# CANÇÃO DENTRO DO PÃO

DE

RAIMUNDO MAGALHÃES JÚNIOR



*Esta peça foi representada na primeira temporada  
realizada pela Cia. Dramática Nacional, em 1953.*

---

## CANÇÃO DENTRO DO PÃO

### PERSONAGENS :

JACQUOT, pasteleiro .....	SERGIO CARDOSO
JACQUELINE, sua mulher .....	NIDIA LÍCIA
MONSIEUR FINOT, intendente do rei .....	LÉO VILAR
JEAN de la ROI, comissário de polícia .....	RENATO RESTIER
Dois esbirros (mudos) .....	ORLANDO MACEDO

Ação: — em Paris, em julho de 1789. O cenário para os três atos é uma padaria com as características da época.

*(Esta peça só pode ser representada ou irradiada com a autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.)*

---

### PRIMEIRO ATO

---

*(Ao subir o pano, Jacqueline está em cena, sòzinha, embrulhando pães ou filhoses. Um tempo. E, em seguida, entra Jacquot, com as mãos brancas, até aos punhos de farinha de trigo, como se estivesse enluvado. Está de avental, com as mangas arregaçadas e sem casaco).*

- JACQUOT — Ninguém ?  
JACQUELINE — Ninguém...  
JACQUOT — Pensei que ia aumentar consideravelmente o negócio...  
JACQUELINE — Tão depressa assim?  
JACQUOT — Por quê não ? A casa devia estar fervilhando de freguêses. Há uma semana, coloquei aí fora do estabelecimento a placa "Pasteleiro de Sua Majestade"... Só se o rei não é mais tão popular quanto eu supunha...  
JACQUELINE — Devias ter dito padeiro...  
JACQUOT — Eu sou pasteleiro...  
JACQUELINE — Mas é pão que estamos fornecendo às Tulherias. Pão e sòmente pão !  
JACQUOT — Pão e sòmente pão ! Queres me degradar, hein ?  
JACQUELINE — Degradar ? Por quê ? Só disse a verdade. Responde: é pão ou não é pão ?  
JACQUOT — *(Irritado)* — É, sim ! Bem sei que só fornecemos o pão de sua Majestade ! Mas amanhã podemos fornecer também empadas, pastéis, croquetes, tortas, pudins, — tôdas as minhas especialidades.  
JACQUELINE — Amanhã !  
JACQUOT — Afinal, que tens tu ? Estás contra mim ? Dize !  
JACQUELINE — Não. Não estou. Mas serias mais verdadeiro se tivesses escrito padeiro...  
JACQUOT — Não comprehendes, então, que o pão é um acidente na minha vida ? Que eu faço o pão para viver, enquanto faço as minhas tortas por um capricho de artista ? No pão, entra apenas o esforço rotineiro, uma espécie de automatismo... Faço o pão quase que inconscientemente, pensando em mil e uma outras coisas...

JACQUELINE — (Coquete) — Em mim, por exemplo?...

JACQUOT — Sobretudo em ti. Mas, quando faço uma torta, eu me deixo absorver! É quase um êxtase divino, um transporte, uma paixão perturbadora... Aí, então, — desculpa-me, eu não te quero ofender, — eu não penso em mais nada, em mais nada, em mais nada... Estás me entendendo?

JACQUELINE — Nem em mim?

JACQUOT — Nem mesmo em ti. Entrego-me todo, de espírito e de coração... É assim a arte, minha querida... Não me deves levar a mal. Se tens algum ressentimento, culpa-te a ti mesma, por teres escolhido um artista!...

JACQUELINE — Por quê não fazes apenas tortas, Jacquot? Por quê não segues a tua inspiração?

JACQUOT — Ah, a incompreensão das mulheres! É que os artistas, pequenos seres irresponsáveis, têm também necessidade materiais a satisfazer... Sabes o trabalho que dá uma torta como a que fiz há seis meses, reproduzindo o Castelo de Sans-Souci para a festa do embaixador alemão? Levei três dias, gastei cem ovos e tirei o mesmo lucro que teria tirado com um milheiro de pães doces...

JACQUELINE — Não tens razão para te envergonhares dos pães...

JACQUOT — Eu não me envergonho. Tanto assim que os faço...

JACQUELINE — Mas não queres ser padeiro...

JACQUOT — Vais me fazer o favor de não recomeçar, ahn? Padeiros, há centenas... milhares. Pasteleiros, nem todos são. Tem mais dignidade. É mais seletivo. Tu, por exemplo, não te sentes melhor sendo a mulher do pasteleiro que sendo a mulher do padeiro?

JACQUELINE — Ouve, Jacquot. Só há uma mulher que tôdas as outras desejaríam suplantar. E essa não se chama simplesmente a mulher do padeiro, do pasteleiro, do leiteiro ou do banqueiro. Ela se chama a rainha!

JACQUOT — Não sejas louca, mulher. Não fales assim de sua Majestade!

JACQUELINE — E que tem isso, senhor padeiro do rei? Melhor farias se, em vez de me repreender, fosses cuidar de tua massa!

JACQUOT — Ainda tenho alguns minutos. Estou deixando o fermento inchar... Hás de compreender, criaturinha inconseqüente, que eu tenho de estar com um olho aqui e outro lá... Ou, melhor, com um olho lá e outro aqui...

JACQUELINE — Para me vigiar?

JACQUOT — Quem tem em suas mãos uma jóia preciosa não a perde de vista...

JACQUELINE — É um trabalho desnecessário, êsse a que te dás... Quando eu algum dia te enganar, eu mesma te avisarei...

JACQUOT — Quando? Disseste "quando"?

JACQUELINE — Sim. "Quando".

JACQUOT — Mas tu não me queres dizer "quando".

JACQUELINE — Quero.

JACQUOT — Não. Não queres. Tu queres me dizer é "se"...

JACQUELINE — Não. Não é "se". Eu quero dizer mesmo é "quando".

JACQUOT — Não! Não pode ser! Tu não podes ter a intenção de me dizer "quando".

JACQUELINE — Tenho.

JACQUOT — Não tens! E é favor não teimares comigo!

JACQUELINE — Teimo! Tenho o direito de dizer as coisas que eu quero e não as coisas que pretendes que eu diga!

JACQUOT — Mas não podes! Não podes! Não podes, ó irresponsável e absurda criatura!

JACQUELINE — Por quê não posso?

JACQUOT — Não podes, porque, se disseres “quando”, revelarás a intenção premeditada de enganar-me. Ao passo que se disseres “se”, — entendes bem? — se disseres “se eu te enganar”, terás apenas formulado uma hipótese, ameaçadora, é verdade, mas que em coisa alguma poderá comprometer-te... Entendeste?

JACQUELINE — Entendi.

JACQUOT — Então, retira o “quando” e põe o “se” no lugar. Vamos!

JACQUELINE — Eu não retiro nada!

JACQUOT — Tu me anuncias, então, que queres me enganar?

JACQUELINE — Tenho o direito de falar com minhas próprias palavras e não com as tuas!

JACQUOT — É imprudente! Extremamente imprudente usares a palavra “quando”!

JACQUELINE — É também muito imprudente vires gritar comigo com a padaria de portas abertas!

JACQUOT — A pastelaria!

JACQUELINE — A padaria!

JACQUOT — Vais ou não vais responder à minha pergunta? Tu me anuncias ou não me anuncias que tens a intenção de enganar-me?

JACQUELINE — E se eu anunciasse?

JACQUOT — Bravos! Já aprendeste a usar o “se”!

JACQUELINE — E se eu anunciasse?

JACQUOT — Seria muito imprudente!

JACQUELINE — Achas tudo imprudente! E daí?

JACQUOT — Eu te daria uma surra!

JACQUELINE — Escândalo! E perderias o privilégio de fornecer pão às Tulherias!

JACQUOT — Eu te mataria! E perderias o privilégio de respirar o ar de Paris!

JACQUELINE — Muito bem. Queres dizer, então, que tens a intenção de assassinar-me, não é mesmo? Mas que belo marido que és tu! E que belo futuro, o que me espera!

JACQUOT — Perdão! Mas eu não tenho nem nunca tive a intenção de matar-te!

JACQUELINE — Como? Se acabaste de me confessar?

JACQUOT — O que eu te disse foi que te mataria, caso me enganasses!

JACQUELINE — Disseste e agora estás repetindo! Como pode desejar que eu lhe seja fiel um marido que de minuto em minuto me ameaça de pancada e de morte?

JACQUOT — Por favor! Não me ponhas fora de mim! Senão eu... (Aproxima-se ameaçador).

JACQUELINE — Oh, não me sujes o vestido!

JACQUOT — (Desarmado) — Tens razão... Não reparei que estava com as mãos cobertas de farinha de trigo... Aliás, a massa deve estar no ponto. Voltarei à masseira para cuidar do pão de Sua Majestade... Não perderás por esperar... Logo continuaremos esta nossa conversa, senhora pasteleira...

JACQUELINE — Como quiser, senhor padeiro...

(Gesto furioso e careta de desagrado de Jacquot, que se vai. Pausa. Monsieur Finot surge, casquilho, enfeitado, como um perfeito boneco).

FINOT — (De fora) — Jacqueline!

JACQUELINE — (Volta-se. Vivamente, com alegria) — Oh, Monsieur Finot!

FINOT — O padeiro?...

JACQUELINE — Está na masseira. Pode entrar, Monsieur Finot...

FINOT — Entrarei... Mas por um instante, apenas...

JACQUELINE — Não tem nada a temer...

FINOT — E se seu marido aparece?

JACQUELINE — Embrulharei um pão... O senhor pagará, como todos os fregueses, e êle não terá remédio senão se inclinar, com um sorriso de agradecimento...

FINOT — É encantadora! É mestra, como tôdas as mulheres, na arte de dissimular...

JACQUELINE — Nenhum comerciante tem o direito de agredir os que lhe compram a mercadoria...

FINOT — Justo. Justo. Mas não vale a pena a gente ser imprudente...

JACQUELINE — Fala como meu marido. Tal qual meu marido...

FINOT — Mas, no resto, sou bem diferente. Não sou?

JACQUELINE — Hum-hum!

FINOT — Quero que me compreenda, Jacqueline... Não tive segunda intenção, quando vim aqui, como intendente da ucharia de Sua Majestade, encomendar cem libras de pão, todos os dias, para a mesa real... Experimentamos pão de várias padarias... Um pão era muito duro. Outro muito mole. Outro muito insosso. Outro muito salgado. Um, muito ligado. Outro muito esfarinhento... O daqui satisfêz. Tratei diretamente com seu marido. E já estava tudo entabulado, desde a quantidade ao preço, quando uma porta se abriu e você me apareceu, com seu rosto de anjo... Perguntei a mim mesmo como um ser maravilhoso, uma criatura divina, nascida para pisar em tapetes persas e vestir sêdas de Damasco, podia ser a mulher de um simples, de um mísero, de um vil padeiro... mesmo sendo êsse padeiro o padeiro de Sua Majestade!

JACQUELINE — Meu marido não é um simples padeiro! É um pasteleiro de grande talento!

FINOT — Acredito...

JACQUELINE — O pão é um acidente na sua carreira... A pastelaria é que é a sua vocação de artista. Se visse a torta que fêz reproduzindo o castelo de Sans-Souci! Gastou duzentos ovos, mas ganhou mais do que se fizesse pão, pão, pão, apenas pão, durante seis meses!

FINOT — Acredito!

JACQUELINE — Êle me adora! Tem loucura por mim! Ama-me a tal ponto que ainda hoje, por duas vêzes, ameaçou matar-me! (Pausa) — É um artista!

FINOT — Acredito. (Pausa) — Então, ameaçou matá-la duas vêzes?

JACQUELINE — Sim. É bastante tola essa ameaça, não? Se me matasse, é claro que não conseguiria fazê-lo senão pela primeira e única vez. Por isso, não levei em consideração a segunda ameaça...

FINOT — E a primeira?

JACQUELINE — A primeira me parece mais séria. No entanto, é uma injustiça. Êle ameaçou matar-me simplesmente porque afirmei que, quando o enganasse, eu mesma lhe diria... Mas, diante de sua atitude, eu mudei o meu modo de pensar...

FINOT — Não pretende mais enganá-lo?

JACQUELINE — Não pretendo mais dizer-lhe.

FINOT — É mais sábio. É mais sábio. Chegou a uma boa conclusão.



*Traje de Nilson Pena (M. Jacqout) para "Canção dentro do Pão", de R. Magalhães Junior. Companhia Dramática Nacional, temporada de 1953*



*Trajes de Nilson Pena para "Canção dentro do Pão", de R. Magalhães Junior.  
Em cima Monsieur Finot e em baixo Monsieur Jacqout. Companhia Dramática  
Nacional, temporada de 1953*

JACQUELINE — Não fui eu que cheguei a essa conclusão. Foi êle. Êle me deu a entender que prefere não saber... São quase todos assim!

FINOT — Então, está disposta a enganá-lo?

JACQUELINE — É uma questão de oportunidade. Mas creio que vai ser difícil. Êle está sempre com um olho aqui e outro lá... De quando em quando, aparece, ou então me chama, para se certificar de que eu não saí...

JACQUOT — (*Voz de fora*) — Jacqueline!

JACQUELINE — (*Alto*) — Sim?

JACQUOT — (*Voz de fora*) — Tudo em ordem?

JACQUELINE — (*Alto*) — Sim! (*A Finot*) — Eu não lhe dizia?

FINOT — Mas deve haver um meio... Êle não joga? Não vai às tavernas? Não saí sozinho à noite?

JACQUELINE — Não! Nunca! É uma ostra! Quando sai à noite, tenho de sair com êle. Vamos a um circo, ou a um teatro funambulesco, ou, então, ficamos em casa, êle e eu, eu e êle, mas os dois juntos, sempre juntos, eternamente juntos.

FINOT — Creio que isto assim não deve ser nada agradável... Na aristocracia mulher nenhuma seria capaz de conformar-se... Nem mesmo a rainha!

JACQUELINE — Oh, não fale assim de Sua Majestade!

FINOT — Bem gostaria ela de ser tão bonita e tão jovem quanto você!

JACQUELINE — Eu também terei um dia a idade dela...

FINOT — Mas por muito que envelheça jamais a alcançará...

JACQUELINE — Monsieur Finot deve estar mentindo, para me ser agradável...

FINOT — Eu não minto. Nem mesmo para lhe ser agradável... Ainda hoje vi a rainha. Assim, a dois passos de distância, tão perto de mim quanto você se encontra agora... Falava-se em miséria e em fome... Exageros ridículos dos agitadores de rua, como sabe... Alguém dissera, num discurso de pura demagogia, que não se deve brincar com a fome do povo... e que o povo está tão empobrecido que nem sequer pode comprar uma côdea de pão... "Ah, disse a rainha, não podem comer pão? Nesse caso, pois comam bôlo!" (*Riem*) — Uma grande pilhéria! Tem espírito! Tem muito espírito Sua Majestade! (*Pausa*) — Como dizia, a rainha, perto de você, querida Jacqueline, pareceria uma rosa murcha perto de um botão que desabrocha!

JACQUELINE — A rainha não é tão má assim! Ela afinal deseja que o povo coma bôlo...

FINOT — Diga-me, Jacqueline, você quer ter mesmo uma oportunidade de enganar seu marido?

JACQUELINE — (*Interessada*) — Hum-hum!

FINOT — Comigo?

JACQUELINE — Hum-hum!

FINOT — Tenho uma idéia: uma esplêndida idéia para afastá-lo do nosso caminho...

JACQUELINE — Como?

FINOT — Entregando-o aos cuidados da polícia!

JACQUELINE — É êle merece, porque ameaçou assassinar-me!

FINOT — Tudo sairá bem, se você me ajudar.

JACQUELINE — Como?

FINOT — Colocando uma canção dentro de um pão!

JACQUELINE — Como?

FINOT — Repito: colocando uma canção dentro de um pão!

JACQUELINE — (*Ri*) — Idéia engraçada! Pão com caixinha de música dentro! Com música de Lulli?

FINOT — Não Sem música. Só com os versos...

JACQUELINE — Confesso que não entendi...

FINOT — Eu lhe explico... Andam circulando por aí cópias impressas de uma canção revolucionária, chamada "Ça irá"... Dizem que um tal Ladré a compôs, sôbre a ária de Bécourt, "O Carrilhão Nacional"...

JACQUELINE — Ça irá"?

FINOT — "A coisa vai".

JACQUELINE — E que coisa é que vai?

FINOT — A revolução!

JACQUELINE — Meu Deus!

FINOT — Mas não há nada a temer. Não vai coisa nenhuma... Tudo isso é jactância dos agitadores de rua... A polícia de Sua Majestade já os tem, a todos, sob a palma da mão. No momento oportuno, — nhéco!

JACQUELINE — Ah! Então, a coisa não vai?

FINOT — Não. Não vai. Eles é que pensam que vai. Daí a canção. Diz assim :

"Agora, a coisa vai! A coisa vai!  
O rei e a rainha tombarão!  
A coisa vai! Os aristocratas  
Com a corda no pescoço morrerão! morrerão! morrerão!"

JACQUELINE — Meu Deus!

FINOT — Tome. Você já sabe o que fazer. Ponha essas canções dentro dos pães de Sua Majestade...

JACQUELINE — E depois?

FINOT — Depois, ficaremos a sós...

JACQUELINE — Como?

FINOT — Bem... Virão buscar seu marido.

JACQUELINE — Para que?

FINOT — Para ser interrogado.

JACQUELINE — Por quê?

FINOT — Ele será convidado a denunciar suas ligações secretas com os revolucionários... Sim, porque o rei, ou alguém da côrte, há de encontrar as canções!

JACQUELINE — E depois?

FINOT — Ele decerto negará.

JACQUELINE — Como pode saber?

FINOT — Claro! Se ele não as tem!

JACQUELINE — Ah, é verdade. Ele não as tem...

FINOT — E, como não as tem, protestará inocência até o fim...

JACQUELINE — Até que fim?

FINOT — Até o fim de tudo. Quero dizer, até ser repostado em liberdade! Isto é, se provar a sua inocência.

JACQUELINE — Ele é inocente.

FINOT — Então, êle provará...

JACQUOT — (*Voz de fora*) — Jacqueline!

JACQUELINE — (*Alto*) — Sim?

JACQUOT — Tudo bem?

JACQUELINE — Sim! (*Outro tom*) — É êle! Está sempre me vigiando!

FINOT — Vá chamá-lo.

JACQUELINE — Eu? Como? Para que?

FINOT — Para que eu converse com êle... Ah! Espere... Que assunto posso puxar, capaz de interessá-lo o tempo necessário para que você coloque as canções dentro dos pães?

JACQUELINE — Combine a confecção de uma torta bem complicada...

FINOT — Bela idéia! Vá! Breve poderemos ter o ensejo pelo qual tanto suspiramos! Vá!

(Sai Jacqueline. Pausa. Entra Jacquot).

JACQUOT — Bom dia, Monsieur Finot. Minha mulher me disse que o senhor queria falar-me... Acaso Sua Majestade tem alguma reclamação a fazer, sobre a qualidade do pão?

FINOT — Sua Majestade está simplesmente deliciado! Inebriado! O seu pão, sr. Jacquot é tenro, corado, macio, nem muito duro, nem muito mole. Em suma, — um pão verdadeiramente real!

JACQUOT — Em que poderei servi-lo, então?

FINOT — Vi sua placa aí fora. Tomou uma liberdade um tanto excessiva, sr. Jacquot... Mas, como simpatizei tanto com o senhor, — e como o seu pão é mesmo um pão saboroso, um pão sem igual em Paris, — quis lhe dar uma oportunidade de justificar aquela sua exagerada taboleta...

JACQUOT — (Emocionado) — Como? Monsieur Finot me traz uma encomenda real... nos domínios da pastelaria?

FINOT — Bem. Trago e, ao mesmo tempo, não trago... isto é: depende...

JACQUOT — Depende? Mas depende de que?

FINOT — Eu lhe explicarei...

JACQUOT — Com licença... (Alto, para dentro) — Jacqueline!?

JACQUELINE — (Fora) — Sim?

JACQUOT — (Alto) — Tudo bem?

JACQUELINE — (Fora) — Sim!

JACQUOT — Pasteleiro! Meu Deus! Desta vez, serei mesmo pasteleiro de Sua Majestade! (Outro tom) — Desculpe, Monsieur Finot, eu sei que foi uma grande levandade a minha, colocando aquela tabuleta tal como está. Mas não foi apenas uma vaidade de artista. É que eu tinha o pressentimento de que tudo isto viria a suceder! Alguma coisa me dizia... Eu, que já lhe devo tanto, Monsieur Finot, lhe ficarei devendo mais essa gratidão... Nunca, nunca lhe poderei pagar... É este, pode crer, o momento mais alto, o instante mais glorioso, a hora mais luminosa da minha carreira. Pasteleiro de Sua Majestade! (Caindo em si) — Mas quer me parecer que o senhor usou de uma condicional que...

FINOT — Quis, apenas, significar que tudo depende...

JACQUOT — Da magnificência dos planos que eu traçar?

FINOT — Depende de nos entendermos quanto a certos detalhes...

JACQUOT — Monsieur Finot, eu lhe provarei que conheço o que significa a palavra reconhecimento... Gastarei duzentos ovos, trezentos ovos, se preciso fôr... Farei uma torta gigante, digna de Grangousier, de Gargantua e de Pantagruel, com um desenho espetacular, à sua escolha... Tenho numa gaveta reproduções a bico de pena das mais famosas maravilhas do mundo! Farei uma torta monumental, reproduzindo o Taj Mahal da Índia ou a Grande Mesquita de Bagdá! Farei uma torta enigmática reproduzindo a Esfinge do deserto egípcio, uma torta que ninguém decifrará, mas todos devorarão com delícia! Ou, se Monsieur prefere, reproduzirei o Louvre, as próprias Tulherias, ou o Trianon, de Versalhes! Não lhe parece bem? Que tal a Notre Dame de Paris, a catedral de Colônia ou a de Aix-la-Chapelle? Que tal o Coliseu romano durante uma corrida de bigas? Se lhe ocorrer uma idéia, num desenho, uma composição, por mais extraordinária, por mais bizarra que seja, eu terei o prazer de reproduzi-la com uma exatidão geométrica e com muito maior sabor do que na sua forma original!

FINOT — Vejo que o senhor tem o temperamento de um verdadeiro artista! Deixa-se arrebatar de tal forma...

JACQUOT — A arte, Monsieur Finot, escraviza, domina, avassala o coração de quem nasceu, como eu, predestinado... Escolha, senhor intendente. Escolha entre as concepções da fantasia e do misticismo oriental, entre as relíquias do classicismo greco-romano, entre a severidade do gótico e a opulência do rococó, — e eu lhe darei tudo isso, açucarado, recheado, rebuçado, com cremes, suspiros, massas tenras ou duras, com capitéis de chocolate, com traves e arquiveladas de biscoitos, com alicerces de frutas cristalizadas e revestimento de alfenins e confeitos, com relvados de alcaçuz e repuxos licorosos, enfim, como verdadeiros monumentos à arte imortal da pastelaria francesa nesta última etapa do incomparável século dezoito!

FINOT — Perdão, senhor pasteleiro. Mas Sua Majestade não me mandou encomendar um primor de arquitetura, mas simplesmente uma torta!

JACQUOT — Como? Simplesmente uma torta? Mas não é uma torta para Sua Majestade? Não é uma torta digna de um rei?

FINOT — Sim. Saborosa, é claro. Mas comum.

JACQUOT — Atentado! Subversão! Absurdo! Desde quando os reis comem as tortas comuns? Se assim é, quem comerá as tortas reais? Não hão de ser os burgueses! Nem tampouco os artesãos!

FINOT — A torta de Sua Majestade deve ser singela!

JACQUOT — Ora, Monsieur Finot! Tirar-me dos meus cuidados, para me encomendar uma torta singela! Por quê, afinal, não há de ser, ao menos, uma torta de várias camadas sobrepostas, com variedade de gosto e colorido? Uma espécie de torre de Pisa ou...? *(Faz gestos com as mãos)*.

FINOT — Não. A torta deve ser rasa.

JACQUOT — *(Quase com indignação)* — Rasa!

FINOT — E deve conter em cima uma camada de ameixas pretas!

JACQUOT — Horror! Abominação! Sacrilégio! Uma torta caseira, coberta de ameixas pretas! Trabalho de aprendiz! Primeiras letras da pastelaria! Além do mais, anti-estética! Monsieur Finot deve abrir mão das ameixas... Pelo menos das ameixas...

FINOT — Eu poderia abrir, mas Sua Majestade não abre.

JACQUOT — Ah, é exigência direta de Sua Majestade?

FINOT — Sim. Diz que é laxativo!

JACQUOT — Laxativo? *(Digno)* — Sou um pasteleiro! Não sou um boticário!... Sou um artista e não um aprendiz... *(Alto)* — Jacqueline!

JACQUOT — *(Fora)* — Sim?

JACQUOT — Tudo bem?

JACQUOT — *(Fora)* — Estou acabando! Já vou!

JACQUOT — Acabando o quê?

JACQUOT — *(Fora)* — Nada! Já vou!

JACQUOT — Monsieur Finot: é, então, a sua última palavra?

FINOT — Sim.

JACQUOT — Rasa. Com ameixas pretas! Louis Dezesseis, descendente direto do rei-sol, soberano de França, poderoso monarca, representante da mais ilustre casa reinante, comer uma torta desataviada, singela, burguesa, doméstica... Não, eu não me conformo! Eu desisto. Eu renuncio à minha arte. Eu sinto que estou em conflito, Monsieur Finot! Estou em conflito com o rei!

FINOT — É grave! Muito grave o que o senhor acaba de me anunciar...

JACQUOT — Tenho o meu orgulho. Tenho o meu amor próprio. O meu brio... Estou à altura, pode crer, de ser o pasteleiro de Sua Majestade. Mas o rei, o rei!

FINOT — Que tem o rei?  
 JACQUOT — Não está à altura das minhas tortas!  
 FINOT — Rejeita, então?  
 JACQUOT — A minha dignidade assim o impõe...  
 FINOT — E a tabuleta?  
 JACQUOT — Vou tirá-la, neste mesmo instante. Farei outra, retificando-a. Outra que diga simplesmente, vulgarmente, ordinariamente: "Padeiro de Sua Majestade". (*Jacqueline surge*).  
 FINOT — O senhor é por demais orgulhoso, Sr. Jacquot...  
 JACQUOT — Monsieur Finot confunde consciência profissional com orgulho. (*Pausa*) — Não. Não posso. Com ameixas pretas, nunca!  
 JACQUELINE — Que é isso? Por quê estás assim? Que cara é essa?  
 JACQUOT — Renunciei ao posto de pasteleiro do rei!  
 JACQUELINE — Mas como? Por quê?  
 JACQUOT — Tenho as minhas razões!  
 FINOT — O Sr. Jacquot se empenha em fazer castelos. E é de uma intransigência... É de uma intransigência que chega a comover! Para falar a verdade, estou quase tentado a fazer uma surpresa a Sua Majestade, levando-lhe uma dessas bizarrices que o senhor me propôs...  
 JACQUOT — Eu lhe beijaria as mãos!  
 FINOT — (*Hesitando*) — Eu não sei... Mas... enfim, vá lá... Mostre-me os desenhos... Onde os tem?  
 JACQUOT — Vou buscá-la já. (*Sai*).  
 FINOT — (*A Jacqueline, com ar cúmplice*) — Então? Tudo preparado? Os pães?  
 JACQUELINE — Sim... Abri-os um a um por trás, introduzindo nêles as canções. Agora, é só levá-los ao forno. Oxalá êle não desconfie!  
 FINOT — Estará por demais atarefado para se preocupar com êsses detalhes...  
 JACQUELINE — Reli os versos do tal Ladré! Até os aprendi de cór... "Agora a coisa vai! Agora a coisa vai. O rei e a rainha tombarão! Agora a coisa vai!"  
 FINOT — Sciu! (*Vê Jacquot, que vem com os desenhos*).  
 JACQUELINE — (*Sem atender, entusiasmada*) — "Agora a coisa vai!"  
 JACQUOT — (*Entrando, alegre e despreocupado*) — Tens razão, Jacqueline! Agora a coisa vai! Veja, veja, Monsieur Finot! Veja estas maravilhas! Que primor de desenho! (*Vai lhe passando os desenhos*).  
 FINOT — É lindo! Êste também é muito bonito! Ah, e êste aqui, o que é? Parece-me vagamente familiar!  
 JACQUOT — A Bastilha!  
 FINOT — Ora, veja só! A Bastilha! Bem que me parecia! Então, quer ficar na Bastilha?  
 JACQUOT — Perfeito, Monsieur Finot! Perfeito! Eu ficarei na Bastilha... Com o máximo prazer, Monsieur Finot! É um compromisso. É um meio termo aceitável. Nem uma torta rasa, nem a Grande Mesquita de Bagdá Mas a Bastilha. A velha Bastilha, que é uma coisa bem nossa!...  
 FINOT — Tem razão. É muito nossa. O senhor a conhece bem?  
 JACQUOT — Por fora. Por fora. Por dentro, até aqui me faltou uma oportunidade.  
 FINOT — Essa oportunidade há de vir muito mais facilmente do que pensa...  
 JACQUOT — Eu sei... Eu sei...  
 JACQUELINE — Como sabes?  
 JACQUOT — Ora, mulherzinha inconseqüente: agora, que sou de fato o pasteleiro do rei, tôdas as portas para mim se abrirão!

FINOT — Claro. Claro. Então, quantos dias precisa para fazer a torta?

JACQUOT — Não dormirei, não beberei, não comerei, enquanto não tiver edificado a Basilha, numa escala perfeita, pedra a pedra, vigamento a vigamento, gelosia a gelosia, platibanda a platibanda! Será uma obra tão completa e tão bem acabada que Sua Majestade mandará que me levem imediatamente à sua presença! E quando eu estiver diante dêle, nas Tulherias, ein, Jacqueline, — que é que eu devo dizer? Pedir-lhe um título de barão ou uma anuidade perpétua? Vamos, dize!

JACQUELINE — O melhor será deixares tudo à discrição de Sua Majestade.

FINOT — Êle porá no seu pescoço o que achar que é mais indicado!

JACQUOT — *(Aberta-lhe a mão)* — Permita Monsieur Finot, que eu lhe aperte a mão! O senhor é o meu grande benfeitor! Eu tudo lhe devo e tudo lhe deverei por tôda a minha vida! Merci! Merci!

FINOT — Bem. Deixo-o, por enquanto, em liberdade...

JACQUOT — Ein?

FINOT — Deixo-o em liberdade para fazer a sua obra-prima... Até mais ver, Sr. Jacquot!

JACQUOT — Que Deus o projeta em todos os seus nobres desígnios, Monsieur Finot... Que Deus satisfaça cada um dos seus justos desejos! *(Enquanto Finot sai, a Jacqueline, que lhe acena)* — Vem, querida! Vem, meu amor! Vem quebrar os ovos!

## PANO

---

---

## SEGUNDO ATO

---

---

*(A mesma cena do ato anterior. Ao subir o pano, Jacqueline está na loja, espanando as vitrinas, onde há obras de pastelaria expostas. Enquanto espana, ela trauteia a canção "Ça Irá" abstendo-se, porém, de proferir palavras comprometedoras, as quais são substituídas por sons nasais).*

JACQUELINE -- *(Espanando)* — "Agora a coisa vai! Agora a coisa vai! Zum zum zum zum! Agora a coisa vai! Zum zum zum zum, zum zum zum, zum zum!" *(Espana e continua. Chega Jacquot, vindo da rua, com uma caixa de grandes dimensões).*

JACQUOT — Estás alegre, ein?

JACQUELINE — Por quê não hei de estar?

JACQUOT — Estimo saber que te interessas pela minha carreira ao ponto de compor uma canção para festejar o meu sucesso...

JACQUELINE — Eu? Que canção?

JACQUOT — Não estavas a cantar ainda agora? "A coisa vai! Agora a coisa vai!"

JACQUELINE — Ah! Isso?

JACQUOT — Não sabes quanto te sou grato por essa prova de delicadeza e de carinho conjugal...

JACQUELINE — Mas eu não compus coisa alguma... Apenas, fazia ruído para me entreter, por estar sòzinha...

JACQUOT — E, estando sòzinha, era em mim que pensavas?...

JACQUELINE — Ora!

JACQUOT — Não te acanhes. Não há razão para isso. Eu não te apanhei na prática de um crime ou de uma ação perversa... Pensavas em mim, — coisa muito natural. Tanto mais que eu também pensava em ti...

JACQUELINE — Oh!

JACQUOT — Passei pela ucharia do rei e fiz a entrega do pão... Recebi meus luises... e sabes o que fiz? Nem podes imaginar! Estás vendo esta caixa?

JACQUELINE — Como hei de saber, se agora mesmo afirmaste que não poderei adivinhar?

JACQUOT — Trouxe uma pessoa comigo. Essa pessoa traz uma caixa!

JACQUELINE — Uma pessoa! Uma caixa! Onde estão?

JACQUOT — (*À parte*) — Entre, mademoiselle. Creio que estraguei a surpresa, com a minha impaciência...

(*Entra a empregada da modista, que apareceu no prólogo*).

JACQUELINE — Que é que essa caixa contém? É para mim? Vamos! Dá-me! Dá-me! Dá-me! — (*Recua Jacquot com a caixa*).

JACQUOT — Não.

JACQUELINE — Então, não é para mim?

JACQUELINE — Jacquot! Jacquot! Bem Jacquotzinho! Querido! Meu amor! Meu sol! Meu tudo! — (*Pausa*) — Dá-me essa caixa! Vá!

JACQUOT — Não!

JACQUELINE — Não?

JACQUOT — Ainda não.

JACQUELINE — Malvado! Perverso! Cruel! Feio! Estúpido! Bruto! — (*Pausa*) — Vamos! Dá-me essa caixa. E dá-me! Dá-me de uma vez! Vá!

JACQUOT — (*Divertido*) — Não.

JACQUELINE — Meu lulu! Meu gatinho! Meu cabritinho! Meu macaquinho! — (*Pausa*) — Dá-me a caixa! Vá!

JACQUOT — Não!

JACQUELINE — Meu torrão de açúcar! Meu alfenim! Meu confeito! Meu pudim de leite! — (*Pausa*) — Andá! Dá-me essa caixa! Vá!

(*Durante toda a cena, faz menção de arrebatá-la*).

JACQUOT — Bem... Agora, eu dou...

JACQUELINE — (*Sófrega*) — Então, dá-me! (*Estende as mãos*).

JACQUOT — Espera... Quero antes que adivinhes o que tem dentro.

JACQUELINE — Oh! Isso é demais... nunca vi tanta crueldade...

JACQUOT — Adivinha...

JACQUELINE — Um chapéu!

JACQUOT — Frio!

JACQUELINE — Um par de botas!

JACQUOT — Frio!

JACQUELINE — Um casaco!

JACQUOT — Está esquentando!

JACQUELINE — Um vestido!

JACQUOT — Sim! Um vestido! O mais lindo vestido de Paris! Advinhas onde o comprei?

JACQUELINE — Que importa isso, agora? O que eu quero é vê-lo! Vamos! Abre a caixa! Mostra-me!

JACQUOT — Depois... Depois... Primeiro, vê se adivinhas...

JACQUELINE — Na rua Saint-Honoré?

JACQUOT — Não.

JACQUELINE — Na rua dos Panoramas?

JACQUOT — Não.

JACQUELINE — Na rua do Palais-Royal?

JACQUOT — Não.

JACQUELINE — Quererás que eu desfie todo o cadastro das ruas de Paris?

JACQUOT — Na rua de Richelieu!

JACQUELINE — Perto da Comedie Française, onde fomos assistir "O Barbeiro de Sevilha"?

JACQUOT — Sim.

JACQUELINE — Não!

JACQUOT — Sim!

JACQUELINE — Aquê! que vimos há três dias na vitrina?

JACQUOT — Aquê!

JACQUELINE — Não.

JACQUOT — Sim.

JACQUELINE — O verde?

JACQUOT — O verde.

JACQUELINE — Não.

JACQUOT — Sim! Agora, uma despesa como aquela não me assusta mais. Vais ter de tudo. Do bom e do melhor. Para alguma coisa, eu sou o pasteleiro do rei!

JACQUELINE — Mas tu és louco, Jacquot! Aquela é uma casa em que se vestem marquesas! É a loja predileta de Marguerite de Montansier e da princesa de Polignac! É um lugar onde cobram uma fortuna por um andrajo qualquer...

JACQUOT — Que é que não pode agora o pasteleiro Jacquot fazer pela sua linda pasteleira Jacqueline?

JACQUELINE — Mas eu não mereço tanto... Isso é um absurdo... Não poderei aceitar.

JACQUOT — Essa é muito boa! Há três dias suspiraste diante dêste vestido. Tinhas inveja das grandes damas. Lamentavas tua posição obscura e humilde... Agora, que triunfo, que estou a caminho de me tornar um personagem da côrte, de conquistar o prestígio de um novo Vatel, ficas cheia de escrúpulos, tens crises de consciência! Ora, vá alguém entender as mulheres!

JACQUELINE — Não nego que eu desejasse ter êsse vestido... Mas, nas circunstâncias atuais, eu tenho pena... Tenho uma grande pena de ti...

JACQUOT — Tolinha! Pena, por quê? Agora, a coisa vai! Se queres me fazer mais feliz do eu sou, — e isso não é parcial, — veste êste vestido, — a empregada do atelier de modas veio para te ajudar a colocar o colete e a ajustar o traje, — e vem mostrar-te nê! ao pasteleiro de Sua Majestade! Mas vem de cara alegre, de coração ligeiro, sorrindo, sem pensar nem de leve na despesa que me deste...

JACQUELIN — Está bem. Eu vou. Quer subir comigo, Mademoiselle.

EMPREGADA — Às ordens, madame... (Recebe a caixa e sai).

JACQUOT — É um amor! E que delicadeza de sentimentos! Que senso de economia... É uma dona de casa exemplar, uma sócia atenta, uma espôsa carinhosa e enternecida! Ah, meu velho Jacquot, poucos neste mundo não invejariam tua sorte e as surpresas que a mão dadivosa da fortuna colocou e continuará a colocar em teu caminho! — (Apanha o espanador. Espana. Continua, trauteando) — A coisa vai! Agora a coisa vai!

(Entra Jean de la Loi).

JEAN — Bom dia!

JACQUOT — (Voltando-se) — Bom dia. Que deseja o senhor? Pão? Biscoitos? Brioche? — (Reconhecendo o visitante) — Jean! Jean de la Loi! És tu, Jean?

JEAN — Sim, sou eu, Jacquot!

JACQUOT — Jean, o sacerdote! Jean, o papa-mingau! Que é feito de ti, que desde Alençon nunca mais te vi?

JEAN — Trabalho há dez anos em Paris. Sou funcionário do Estado.

JACQUOT — Ah! Então, estamos quase no mesmo ramo. Temos as nossas afinidades... Eu também trabalho para Sua Majestade... Sou o pasteleiro real...

JEAN — O padeiro...

JACQUOT — O pasteleiro...

JEAN — O padeiro.

JACQUOT — O padeiro, também. Mas, afinal, me dize: que é que vens fazer aqui, Jean, tão repentinamente? Alguma ordem de Sua Majestade. Seja ela qual fôr, terei imenso prazer em cumpri-la.

JEAN — Não sejas hipócrita, assim, Jacquot! Eu te desconheço! Sempre foste sincero, franco, desabusado. Na escola, teu apelido era o "Topatudo". Agora, mal te reconheço, transformado do modo que estás!

JACQUOT — Eu?

JEAN — Sim! Pensas que eu não sei... Sonda bem a tua consciência... — (Pausa) — Ouve aqui... — (Trauteia) — A coisa vai! Agora a coisa vai!

JACQUOT — É engraçado! Como estas tolices se espalham! Sim, senhor! É a pura verdade! Lutei muito, meu caro, para merecer a honra de ter aí na porta essa tabuleta: "Pasteleiro de Sua Majestade". É o coroa-mento de toda uma vida laboriosa e honesta... É...

JEAN — Corta o teu discurso. Isso não me interessa. O que quero é que me digas se achas, conscientemente, que a coisa vai. Pensa bem. Reflete. Pondera!

JACQUOT — A coisa vai! Ora, se vai!

JEAN — Queres, então, a morte do rei e da rainha?

JACQUOT — Eu? Não! Está louco? Por que havia eu de querer a morte dos meus benfeitores? Tanto mais que a rainha quer fazer adotar o bôlo como o alimento popular por excelência?

JEAN — Nesse caso, eu não te compreendo. Estás em plena contra-dição. Por um lado, dizes que "a coisa vai". Quer dizer: tens o canto e a senha. Por outro lado...

JACQUOT — Espera aí? Tenho o que?

JEAN — O canto e a senha!

JACQUOT — Não! Nem canto, nem senha, mas pão, do melhor, e tortas monumentais, tortas colossais, tortas piramidais...

JEAN — Jacquot, meu velho! Tua cabeça corre perigo...

JACQUOT — Achas também que eu tenho manias de grandeza?

JEAN — Sou teu amigo, Jacquot. Não queres me fazer, em nome dessa velha amizade, uma confissão completa?

JACQUOT — Confissão? Também te fizeste padre? De que ordem? Tens licença, como a tinha o cardinal Richelieu, para andares em trajos comuns?

JEAN — Quanto mais eu te ouço, tanto mais me convenço da tua hipocrisia! Até quando hás de te fazeres de desentendido?

JACQUOT — Sabes o que mais? Começo a perder a paciência com tantas perguntas sem propósito. Eu te perco de vista em Alençon. De repente, caís dentro da minha vida e queres me tontear com uma absurda série de questões.

JEAN — Antes de irmos mais longe nesta conversa, Jacquot, quero te dizer que sei tudo!

JACQUOT — Ah! Fizeste um curso universitário... És um doutor da Sorbonne... Mas eu te garanto que ainda estás longe de saber tudo. Em matéria de pastelaria, sempre terás o que aprender comigo...

JEAN — Jacquot, por favor! Silêncio!

JACQUOT — Ora, essa! Silêncio, por quê? Estou em minha casa. E mereço todo o respeito, como pasteleiro do rei!... Caso contrário, apresentarei minhas queixas à Sua Majestade. Lembra-te de que és um funcionário do Estado...

JEAN — Justamente. Um funcionário da Polícia do Estado. Jean de la Loi, comissário de investigações, da seção de Segurança Política... Está compreendendo agora a razão de minha presença aqui?

JACQUOT — Não! Não! Não! Cem vezes, não! Tua presença como amigo é e será sempre bem vinda, mas como agente de investigações é supérflua e impertinente, senão mesmo grosseira e brutal!

JEAN — Jacquot Florentin, em nome de Sua Majestade, estás prêso!

JACQUOT — Prêso, eu? Qual é o meu crime? Que fiz eu? Não! Tu absolutamente não me podes prender, Jean Papa-Mingau! Isso é uma pilheria, que eu sei! Ninguém me pode prender! Eu tenho um privilégio real... Sua Majestade depende de mim, pois que sou eu que, com êstes punhos, misturo a farinha, adiciono o levedo, amasso-a, amacio-a, para fazer o pão mais saboroso que jamais um soberano comeu!

JEAN — Mais saboroso e mais revolucionário! Pão subversivo! Pão que semeia o terror! Que leva ameaças! Que provoca a palidez do medo nos semblantes reais! Pão que se torna indigesto porque é um pão perturbador e daninho! Pão que se converte em língua do povo e leva à mesa dos reis os cânticos vingadores das tabernas clandestinas! Pão que não alimenta, porque é um pão que envenena! Pão da discórdia, pão da fermentação, pão da revolta, pão que é o grito que ninguém quer ouvir, o rouco grito dos injustiçados!

JACQUOT — Não! Não! Não! O meu pão não pode ser êsse pão terrível! O meu pão é um pão pacífico e manso, pão para aplacar a fome, pão apaziguador, pão consolador! Pão de harmonia e concórdia, pão quase eucarístico até!

JEAN — Tira a máscara, Jacquot! E lembra-te! Prêso estás e prêso ficarás! O teu destino, sabes tu qual é?

JACQUOT — Sim. Qual é?

JEAN — A Bastilha?

JACQUOT — Ah! a grande pilhéria! Vejo que estás ao par de tudo! Mas não sei porque insistes em troçar comigo! A Bastilha! Agora, sei muito bem o que queres dizer, Jean Papa-Migau! Grande farçante! Pensas que eu não sei? Recebeste ordem para vires aqui. Trazes-me convite de Sua Majestade. E, em vez de pedires que eu te acompanhe, queres me alarmar, dando-me voz de prisão! Ainda bem que me falaste na Bastilha! Isso me tranqüiliza!

JEAN — Ah, isso te tranqüiliza?

JACQUOT — Claro! A Bastilha é uma verdadeira delícia!

JEAN — Achas?

JACQUOT — Doce como o meu! É um sonho!

JEAN — A Bastilha?

JACQUOT — Eu mesmo fiz a escolha. Eu mesmo decidi. Quando ouvi a pergunta: "Quer ficar na Bastilha", — eu nem sequer pestanejei: "Ficarei na Bastilha, com imenso prazer, ainda que gaste duzentos ou trezentos ovos"... Foi a minha resposta.

JEAN — Então, isto não te surpreende?

JACQUOT — Em absoluto. Já esperava por êste convite. Para mim, o aparecimento de um mensageiro do rei não era uma probabilidade. Era uma certeza...

JEAN — Percebo. Pretendes impor-te à opinião pública. Queres ser popular...

JACQUOT — Precisamente. Tão popular como o grande Vatel. Mas não me suicidarei, como êle, eu te asseguro... Agora, desculpa-me por um momento... — *(Vai ao fundo e grita)* — Jacqueline...

JACQUELINE — *(Voz de fora, mais distante que no primeiro ato)* — Sim?

JACQUOT — Tudo em ordem!

JACQUELINE — *(Fora)* — Sim!

JACQUOT — Desce assim que puderes, meu amor! Desce!

JACQUELINE — *(Fora)* — Sim!

JACQUOT — É a minha mulher.

JEAN — Eu já o imaginava. Então deste para cortejar a popularidade? É fantástico! Nunca pensei que te tornasses um tipo desta espécie... Tens uma grande audácia, sim, senhor!

JACQUOT — Eu sei. Nem todos teriam a coragem de enfrentar Sua Majestade, assumindo a responsabilidade de mandar ao rei aquilo que eu mandei...

JEAN — Pois vais ficar popular, sem a menor dúvida. Entretanto, fizeste uma loucura. A Bastilha não é aquilo que estavas pensando...

JACQUOT — Faltou-lhe solidez? Desmoronou-se?

JEAN — Em absoluto. Tem a solidez de uma rocha.

JACQUOT — Obrigado. É uma perfeita arquitetura. Não?

JEAN — Sim. Perfeita.

JACQUOT — Dize-me uma coisa, Jean. Estou ardendo de curiosidade. Bem podes compreender: joguei o meu próprio destino nesta cartada perigosa...

JEAN — Compreendo. Compreendo. Que é que queres saber?

JACQUOT — Escuta: o rei começou a comer a Bastilha pelo telhado ou pelos alicerces?

JEAN — Como? Qual foi a tua pergunta?

JACQUOT — Para que êste espanto? Se estás ao par de tudo, deves muito bem saber se Sua Majestade começou a comer a Bastilha por cima ou por baixo...

JEAN — Que eu saiba, Louis XVI, rei de França, não tem o feio vício da geofagia... A Bastilha não é motivo de comilanças, mas de jejuns...

JACQUOT — De jejuns? Mas, realmente, será possível que dizes? Terá Sua Majestade admirado aquela primorosa arquitetura, ao ponto de considerar um sacrilégio transformá-la através do conduto digestivo? Ah, a fôrça redentora da arte! Ah, a vitória do belo sôbre a gula! Ah, o jejum purificador nascido da emoção estética! Grande rei é o rei que se priva da delícia das delícias, do manjar dos manjares, apenas para não destruir o que foi criado pela mão de um puro artista!

JEAN — Estás louco! Completamente louco! Perdeste o discernimento! Pairas no mundo da lua! Desce! Não sei se te levo para uma masmorra de conspiradores ou para um asilo de insanos!

JACQUOT — Basta! Chega de gracejos! Vamos às Tulherias! Não seria justo que fizéssemos o nosso bom rei esperar!

JEAN — É fabuloso! Tens assim tanta consideração pelo rei? Por quê, então, passas de um pólo ao outro? Estás avariado, meu pobre amigo! Ora queres o rei comendo telhados e alicerces, como se fôsse uma estranha aventura! Ora, te derretes em delicadezas! Ora te orgulhas de seres pasteleiro de Sua Majestade, ora dizes que tu mesmo te decidistes pela Bastilha! Ora afirmas que não queres a morte dos nossos soberanos, ora dizes muito tranqüilamente que "agora a coisa vai"! Francamente, isto assim, não faz sentido! Não tem pés, nem cabeça!

JACQUOT — O que eu acho, meu velho, é que não estás em teu perfeito juízo. Se estivésses verias que não há a menor contradição no que te digo. Não tens nenhuma razão de estranheza. Há uma seriação perfeitamente lógica no meu pensamento. Afirmando-te que estou na plena posse das minhas faculdades mentais. O mesmo, entretanto, não posso dizer de ti, meu caro Jean, quando abres uma bôca de espanto diante das coisas mais simples. Por algum lugar, o rei devia começar a comer a Bastilha. Era o seu dever, porque ninguém poderia comê-la antes que o próprio rei estivesse servido. Fiz-te uma pergunta naturalíssima. Tão natural como se te houvesse perguntado se Sua Majestade comera a clarabóia, a cornija, ou se preferira começar pelas portas ou pelas janelas...

JEAN — Um de nós dois está louco! E não sou eu!

JACQUOT — Todos os loucos pensam que não estão e que os demais é que são...

JEAN — Por quê puseste isto dentro dos pães de Sua Majestade, ein, desgraçado? — (*Apresenta-lhe um impresso*).

JACQUOT — Como? Isto? Mas o que é isto?

JEAN — Não estás reconhecendo? Lê! Doze pães foram partidos na mesa do rei! Dentro de cada pão, uma canção! Lê! Vamos! Lê! Lê e treme pelo teu destino!

JACQUOT — (*Lendo, tartamudeando*) — "A coisa vai! Agora a coisa vai! O rei e a rainha tombarão!" (*Outro tom*) — Virgem Maria! (*Lê*) — "Agora a coisa vai! Os aristocratas com a corda no pescoço morrerão!" (*Outro tom*) — Santo Deus! (*A Jean*) — Não! É impossível! É uma infâmia! Isto não podia estar dentro dos meus pães!

JEAN — Estava!

JACQUOT — Mas se eu mesmo os fiz!

JEAN — Tanto pior!

JACQUOT — É uma infâmia! Uma cilada! Obra de algum misterioso inimigo! De alguém que precisarei desmascarar!

JEAN — Negas, então?

JACQUOT — Certamente!

JEAN — Não desconfias de alguém?

JACQUOT — Deixa-me ver... Não. Minha mulher é a ingenuidade em pessoa. Não. Ela nunca seria capaz... Quem poderia ter sido, meu Deus?...

JEAN — Quem tem aparecido aqui com mais frequência?

JACQUOT — Monsieur Finot, intendente da ucharia de Sua Majestade... Mas está acima de qualquer suspeita... Por êsse, eu meto a mão no fogo...

JEAN — Vê bem...

JACQUOT — É o meu desinteressado protetor. Eu lhe devo tudo o que sou e tudo o que serei...

JEAN — Quem mais?

JACQUOT — Tenho um ajudante, que dorme nos fundos da padaria. É surdo-mudo, analfabeto e suíço. Três motivos pelos quais se exclui... Meu Deus, quem poderia ter sido?

JEAN — Não te esqueças de que estás casado, Jacquot!

JACQUOT — Com uma linda mulher.

JEAN — É linda, mesmo?

JACQUOT — Vais vê-la...

JEAN — Ninguém lhe arrasta a asa?

JACQUOT — Sim. Por certo que sim.

JEAN — Quem?

JACQUOT — Eu...

JEAN — Ah!

JACQUOT — Continuo a namorá-la como no primeiro dia...

JEAN — Ah! (*Pausa*) — E mais ninguém?

JACQUOT — Que eu saiba, não.

JEAN — E que não saibas?

JACQUOT — Não sei...

JEAN — Pois olha, meu velho. Acredito no que me dizes, — a despeito de umas tantas confusões, como essa do rei comer a Bastilha...

JACQUOT — Nada mais simples, tratando-se de uma torta...

JEAN — Uma torta?

JACQUOT — Com o desenho da Bastilha...

JEAN — Por quê não me disseste logo, animal?

JACQUOT — Pensei que já soubesses!

JEAN — Ouvi falar de uma torta, no Palácio, mas nunca imaginei... Tem graça! Tem muita graça! -- (*Gargalhadas*).

JACQUOT — Por quê ris?

JEAN — À tal torta... te deu muito trabalho?

JACQUOT — Imenso!

JEAN — Pois foi comida pelos cachorros!

JACQUOT — (*Estupefato*) — Como? Por quem?

JEAN — Pelos cachorros. Suspeitaram que contivesse veneno... E foi por isso atirada aos cães...

JACQUOT — Vilania! Degradação! Degradação! Atentado! — (*Vai ao fundo e grita*) — Jacqueline!...

JACQUELINE — (*Fora*) — Sim?

JACQUOT — Tudo bem?

JACQUELINE — (*Fora*) — Sim!

JACQUOT — Vais demorar?

JACQUELINE — (*Fora*) — Não! Já vou!

JACQUOT — Pois gastei doze horas, 145 claras e 298 gemas! E em pura perda! Para os cachorros! Para os cachorros!

JEAN — Há alguém interessado em te fazer sumir... Isso é mais que evidente... O móvel de tais coisas só pode ser dinheiro ou amor... Há alguém que ambiciona ou o teu negócio, ou a tua mulher... ou, talvez...

JACQUOT — Talvez o que?

JEAN — Talvez as duas coisas juntas: o dinheiro e a mulher...

JACQUOT — Grande patife! Ah, se eu te descobro!

JEAN — Faze de conta que não te encontrei. Desaparece. Vai para o Templo ou para a Abadia, que são sítios de asilo seguro, onde ninguém poderá te prender. Enquanto isto, em nome da nossa velha amizade, farei vigiar tua casa... E o que fôr soará...

JACQUOT — Eu queria era falar com Sua Majestade... Leva-me ao rei, Jean. Eu lhe direi que é tudo mentira.

JEAN — Deixe que eu o prove. Do contrário tu te arriskas a ser enforcado...

JACQUOT — Está bem! Seja... *(Com o pensamento na torta)* — Para os cachorros! Para os cachorros! Jacquot Florentin, pasteleiro do canil de Sua Majestade! Desmoralização! Ultraje! Vergonha!

JEAN — Não te lamentes! Não tens um minuto a perder! Foge!

JACQUOT — Mas... e Jacqueline?

JEAN — Tu não a amas?

JACQUOT — Muito. Para tão grande amor é curta a vida...

JEAN — Pois mais curta será se ficares... Se fugires, eu me limitarei a comunicar que estás foragido! Do contrário, eu não te levarei, mas outros virão buscar-te...

JACQUOT — Sòzinho, tu não me levarias. Nem tu, nem ninguém.

JEAN — E os meus esbirros? Deixei-os na esquina, para vir sondar o terreno. Foge! É o que eu te aconselho. Já! Neste momento! E não digas nada, a quem quer que seja! Nem mesmo a tua mulher...

JACQUOT — Nem mesmo a ela?

JEAN — Especialmente a ela.

JACQUOT — Coitadinha! Vai levar um choque!

JEAN — Foge! Ou vais para a Bastilha!

JACQUOT — Eu fujo! Eu fujo! Jean de la Loi, Jean Papa-Migau, meu querido Jean, — és um verdadeiro amigo! Vou para a Abadia! Mas, por Deus, manda-me notícias... e vigia a minha mulher! *(Indo ao fundo)* — Jacqueline!

JACQUELINE — *(De fora)* — Só falta dar um laço. Já vou! Queres alguma coisa?

JACQUOT — Não, meu amor! Só queria a tua voz! — *(Volta)* — Jean, deixa que eu te aperte a mão...

JEAN — Foge! Basta de pieguices! Vai!

JACQUOT — Adeus! Adeus! Adeus! — *(Parte. Jean balança a cabeça).*

JEAN — Coitado! Bem, agora preciso usar de cautela. Sem silêncio e cautela, não se apanham pássaros. — *(Dá um assovio. Aparecem à porta os esbirros)* — O homem não está. É natural que tendo feito o que fêz tivesse tomado suas precauções. Ficaremos de alcatéia... Vamos...

*(Sai com os esbirros. Um tempo. Entra Jacqueline, com seu fabuloso vestido, de folhos e mais folhos, tipo da Rosina do "Barbeiro de Sevilha" ou coisa parecida).*

JACQUELINE — Agora, vê como estou lin... Jacquot? Onde estás, Jacquot? Ora, essa! Estava tão impaciente e agora... Ah, já sei... Deve estar

brincando comigo! Tolo! Eu aqui tôda ataviada, em grande gala, e êle escondido! Isso é coisa que se faça? Jacquot! Jacquot! — (Pausa) — Acaba com isso, Jacquot! — (Finot aparece).

FINOT — Bom dia, Jacqueline! Que linda estás! Não há na côrte mulher alguma linda como tu! Nem a própria rainha!

JACQUELINE — A rainha não tem mais a minha idade!

FINOT — É um vestido digno de uma princesa! — (Toma-lhe a mão e beija-a) — É o padeiro?

JACQUELINE — O pasteleiro?

FINOT — Ah, sim. Tens razão.

JACQUELINE — Não sei. Sumiu. Escondeu-se, talvez. Estava impaciente para que eu descesse com meu vestido novo. E, de repente, chego aqui e... a loja está vazia!

FINOT — Ah! Bem! Muito bem! Ótimo!

JACQUELINE — Que teria havido, ein? Que teria havido?

FINOT — É fácil imaginar! O expediente deu um resultado infernal! O rei tremeu. A rainha desmaiou! Houve pânico no palácio. O govêrno pensou em proibir a panificação em geral, como represália. Alguém aconselhou segrêdo e disse que o melhor era o rei, em pessoa, expedir ordem de prisão contra o padeiro...

JACQUELINE — O pasteleiro...

FINOT — Com certeza, enquanto estavas lá em cima a te enfeitares, os esbirros o agarraram cá em baixo.

JACQUELINE — Não!

FINOT — Foi o que aconteceu, minha cara! É o que estava na lógica dos fatos!

JACQUELINE — Não!

FINOT — Não foi para outra coisa que usamos tão delicado e eficiente estratagemas...

JACQUELINE — Se fôr assim, eu nunca perderei Jacquot! Nunca! Nunca! Nunca!

FINOT — Não tens nada que lhe perdoar, — e sim êle a nós, se fôsse o caso...

JACQUELINE — Nunca lhe perderei por ter saído assim, sem nem ao menos me dizer adeus!

FINOT — Ora, esta!

JACQUELINE — Quererá zangar-se comigo por que tenho um coração sensível? Por ser assim, como sou, foi que tive pena do senhor e consenti em pôr as canções dentro dos pães!

FINOT — Nem uma palavra! Nem uma palavra sôbre tal assunto!

JACQUELINE — Como? Estará por ventura arrependido? Justamente agora que...

FINOT — Não! Absolutamente não estou arrependido. Mas precisas compreender, minha querida Jacqueline, que com estas coisas não se brincam...

JACQUELINE — Então, como foi que brincou?

FINOT — Nossas cabeças pagarão pela nossa indiscrição. Ninguém suspeita de nós... Mas poderão suspeitar. A estas horas, devem estar interrogando o padeiro...

JACQUELINE — O pasteleiro...

FINOT — Êle, sem dúvida, negará. Por mais que êle negue e proteste inocência, a polícia jamais acreditará no que êle diz...

JACQUELINE — Como? Jamais? Mas não me disse que êle provaria a sua inocência?

FINOT — Èle só teria um meio de estabelecê-la: se conseguisse provar a nossa culpa...

JACQUELINE — Mas não foi isso o que o senhor me disse!

FINOT — Afinal, querias te desembaraçar de teu marido, ou não? Querias enganá-lo, ou não?

JACQUELINE — Sim! Sim! Sim! Eu estava furiosa! Èle prometera espancar-me, matar-me uma, duas vêzes, reduzir-me a pedacinhos! Mas, depois, ficou tão amoroso, tão bonzinho, tão fidalgo! Veja o vestido que êle me deu... Iguais a êste me daria muitos, como pasteleiro do rei!

FINOT — Se êle não der, darei eu! Isso não te tranqüiliza?

JACQUELINE — Sim. Mas...

FINOT — È um grosseirão, teu marido... Saiu sem nem ao menos te dizer adeus!

JACQUELINE — Tem razão! Isso eu não perdoo... Ah, vem aí um fleguês!?

JEAN — (*Entra, misterioso, com um nariz e um bigode à mosqueteiro, postigos*) — Madame, onde está o padeiro?

JACQUELINE — O pasteleiro saiu...

JEAN — Ah!

JACQUELINE — Que deseja o senhor?

JEAN — Eu espero a minha vez. Pode atender em primeiro lugar ao cavalheiro...

JACQUELINE — (*A Finot*) — Em suma, por quê é que o senhor se decide?

FINOT — Estou refletindo, minha senhora... Não sei se leve biscoitos, não sei se leve brioches... Pode atender ao cavalheiro em primeiro lugar...

JEAN — Perdão! Mas não é justo que eu...

FINOT — Mas se é com todo o prazer...

JEAN — Entretanto, eu não devo abusar... Quem tem a precedência deve ser atendido em primeiro lugar...

FINOT — Por quem é, cavalheiro...

JEAN — Não! Não! Não!

FINOT — Bem... Nesse caso, madame, eu me decido pelas brioches...

JACQUELINE — Muito bem. Quantas dúzias?

FINOT — Uma.

JACQUELINE — Uma dúzia?

FINOT — Uma brioche.

JEAN — Uma brioche?

FINOT — Tenho o estômago delicado... Sou de uma frugalidade a tôda prova. — (*À Jacqueline*) — Voltarei daqui a pouco, quando tiver saído êsse imbecil...

JACQUELINE — Cavalheiro, a sua brioche...

FINOT — (*Embrulha-a no lenço e põe no bolso*) — Obrigado, madame. (*Vai sair*).

JEAN — Ei, cavalheiro. Não se faça de distraído!

FINOT — Falou comigo?

JEAN — Pague a brioche.

FINOT — Ah! Veja... que distração! — (*Tira uma moeda de um porta-moedas e paga*) — Ritorneró! — (*Sai*).

JEAN — Ritorneró! È uma estranha palavra! **Que significa?**

JACQUELINE — E eu sei? Os cômicos italianos sempre que saem de cena em suas comédias bufas dizem isso. Ritorneró! Deve ser o mesmo que com licença...

JEAN — Muito distinto, êsse senhor!

JACQUELINE — Acha?

JEAN — Sim. Não é da minha opinião?

JACQUELINE — Nem dei por isso!

JEAN — Ahn...

JACQUELINE — Seria, aliás, mais natural que o senhor tivesse reparado em mim, em vez de reparar nêle... Como estão ficando os homens!

JEAN — Perdão!... Se eu me interessei por êle foi porque me pareceu que êle estava interessado na senhora...

JACQUELINE — O senhor é dos que vão ao Vaticano falar com cardiais em vez de falar diretamente com o Papa... Conheço o seu tipo... Prefere o método indireto... Que é que tem de extraordinário que êle se tenha interessado por mim? Isso é o que fazem todos os homens!

JEAN — Todos os homens?

JACQUELINE — Sim... O que não quer dizer que eu me interesse por êles...

JEAN — Ah!

JACQUELINE — Mas o senhor está muito perguntador e muito cheio de loquacidade... Se ainda fôsse a segunda vez que vem aqui! Mas logo na primeira! Vamos. Diga: que é que o senhor quer?

JEAN — Um pão. Um pão de duas libras. Dêsse longos e finos...

JACQUELINE — Um pão bengala.

JEAN — Isso mesmo.

JACQUELINE — Custa quatro sous.

JEAN — Como é caro!

JACQUELINE — Talvez o senhor prefira comer bôlo, como manda a rainha...

JEAN — Ouça: A coisa vai! Agora a coisa vai!

JACQUELINE — Que coisa?

JEAN — Então não sabe?

JACQUELINE — O quê?

JEAN — O rei e a rainha... Diga o resto...

JACQUELINE — Vivem nas Tulherias! E daí?

JEAN — Os aristocratas...

JACQUELINE — São nossos melhores fregueses. Atiram o dinheiro pela janela.

JEAN — Não conhece uma certa cantiga?

JACQUELINE — Uma, não! Conheço dezenas. Sobretudo de Lulli. É o meu músico predileto!

JEAN — O meu pão, por favor!

JACQUELINE — Os quatro sous, por favor.

JEAN — Tome.

JACQUELINE — Tome. — *(Dá-lhe o pão)*.

JEAN — Até mais ver, madame!

JACQUELINE — Apareça!

JEAN — Aparecerei. Pode ficar certa!

*(Sai por uma porta, ao mesmo tempo que Finot entra pela outra, pois aguardava apenas que êle saísse para voltar).*

FINOT — Jacqueline! És um amor, Jacqueline! Viste? Deve ser um conspirador... Com certeza, a história começa a espalhar-se pela cidade... Quererão fazer de teu marido um herói... e quem sabe se de ti uma heroína? Eis o que é preciso evitar a todo custo! Não permitirei que te envolvam nisto. Hoje, à noite, virei visitar-te. E amanhã, providenciarei tudo para que vás morar em minha casa de campo, perto de Argenteuil...

JACQUELINE — Sciu! Aí vem um freguês. Ah, é aquêle, que está voltando... *(Jean entra)*.

FINOT — Ele só teria um meio de estabelecê-la: se conseguisse provar a nossa culpa...

JACQUELINE — Mas não foi isso o que o senhor me disse!

FINOT — Afinal, querias te desembaraçar de teu marido, ou não? Querias enganá-lo, ou não?

JACQUELINE — Sim! Sim! Sim! Eu estava furiosa! Ele prometera espancar-me, matar-me uma, duas vezes, reduzir-me a pedacinhos! Mas, depois, ficou tão amoroso, tão bonzinho, tão fidalgo! Veja o vestido que ele me deu... Iguais a êste me daria muitos, como pasteleiro do rei!

FINOT — Se êle não der, darei eu! Isso não te tranqüiliza?

JACQUELINE — Sim. Mas...

FINOT — É um grosseirão, teu marido... Saiu sem nem ao menos te dizer adeus!

JACQUELINE — Tem razão! Isso eu não perdoo... Ah, vem aí um fleguês!?

JEAN — (*Entra, misterioso, com um nariz e um bigode à mosqueteiro, postigos*) — Madame, onde está o padeiro?

JACQUELINE — O pasteleiro saiu...

JEAN — Ah!

JACQUELINE — Que deseja o senhor?

JEAN — Eu espero a minha vez. Pode atender em primeiro lugar ao cavalheiro...

JACQUELINE — (*A Finot*) — Em suma, por quê é que o senhor se decide?

FINOT — Estou refletindo, minha senhora... Não sei se leve biscoitos, não sei se leve brioches... Pode atender ao cavalheiro em primeiro lugar...

JEAN — Perdão! Mas não é justo que eu...

FINOT — Mas se é com todo o prazer...

JEAN — Entretanto, eu não devo abusar... Quem tem a precedência deve ser atendido em primeiro lugar...

FINOT — Por quem é, cavalheiro...

JEAN — Não! Não! Não!

FINOT — Bem... Nesse caso, madame, eu me decido pelas brioches...

JACQUELINE — Muito bem. Quantas dúzias?

FINOT — Uma.

JACQUELINE — Uma dúzia?

FINOT — Uma brioche.

JEAN — Uma brioche?

FINOT — Tenho o estômago delicado... Sou de uma frugalidade a tôda prova. — (*À Jacqueline*) — Voltarei daqui a pouco, quando tiver saído êsse imbecil...

JACQUELINE — Cavalheiro, a sua brioche...

FINOT — (*Embrulha-a no lenço e põe no bolso*) — Obrigado, madame. (*Vai sair*).

JEAN — Ei, cavalheiro. Não se faça de distraído!

FINOT — Falou comigo?

JEAN — Pague a brioche.

FINOT — Ah! Veja... que distração! — (*Tira uma moeda de um porta-moedas e paga*) — Ritorneró! — (*Sai*).

JEAN — Ritorneró! É uma estranha palavra! Que significa?

JACQUELINE — E eu sei? Os cômicos italianos sempre que saem de cena em suas comédias bufas dizem isso. Ritorneró! Deve ser o mesmo que com licença...

JEAN — Muito distinto, êsse senhor!

JACQUELINE — Achá?

JEAN — Sim. Não é da minha opinião?

JACQUELINE — Nem dei por isso!

JEAN — Ahn...

JACQUELINE — Seria, aliás, mais natural que o senhor tivesse reparado em mim, em vez de reparar nêle... Como estão ficando os homens!

JEAN — Perdão!... Se eu me interessei por êle foi porque me pareceu que êle estava interessado na senhora...

JACQUELINE — O senhor é dos que vão ao Vaticano falar com cardiais em vez de falar diretamente com o Papa... Conheço o seu tipo... Prefere o método indireto... Que é que tem de extraordinário que êle se tenha interessado por mim? Isso é o que fazem todos os homens!

JEAN — Todos os homens?

JACQUELINE — Sim... O que não quer dizer que eu me interesse por êles...

JEAN — Ah!

JACQUELINE — Mas o senhor está muito perguntador e muito cheio de loquacidade... Se ainda fôsse a segunda vez que vem aqui! Mas logo na primeira! Vamos. Diga: que é que o senhor quer?

JEAN — Um pão. Um pão de duas libras. Dêsses longos e finos...

JACQUELINE — Um pão bengala.

JEAN — Isso mesmo.

JACQUELINE — Custa quatro sous.

JEAN — Como é caro!

JACQUELINE — Talvez o senhor prefira comer bôlo, como manda a rainha...

JEAN — Ouça: A coisa vai! Agora a coisa vai!

JACQUELINE — Que coisa?

JEAN — Então não sabe?

JACQUELINE — O quê?

JEAN — O rei e a rainha... Diga o resto...

JACQUELINE — Vivem nas Tulherias! E daí?

JEAN — Os aristocratas...

JACQUELINE — São nossos melhores fregueses. Atiram o dinheiro pela janela.

JEAN — Não conhece uma certa cantiga?

JACQUELINE — Uma, não! Conheço dezenas. Sobretudo de Lulli. É o meu músico predileto!

JEAN — O meu pão, por favor!

JACQUELINE — Os quatro sous, por favor.

JEAN — Tome.

JACQUELINE — Tome. — *(Dá-lhe o pão)*.

JEAN — Até mais ver, madame!

JACQUELINE — Apareça!

JEAN — Aparecerei. Pode ficar certa!

*(Sai por uma porta, ao mesmo tempo que Finot entra pela outra, pois aguardava apenas que êle saísse para voltar).*

FINOT — Jacqueline! És um amor, Jacqueline! Viste? Deve ser um conspirador... Com certeza, a história começa a espalhar-se pela cidade... Quereirão fazer de teu marido um herói... e quem sabe se de ti uma heroína? Eis o que é preciso evitar a todo custo! Não permitirei que te envolvam nisto. Hoje, à noite, virei visitar-te. E amanhã, providenciarei tudo para que vás morar em minha casa de campo, perto de Argenteuil...

JACQUELINE — Sciu! Aí vem um freguês. Ah, é aquêle, que está voltando... *(Jean entra)*.

JEAN — *(Dando com Finot)* — Oh! Cavalheiro...

FINOT — Ah! O senhor...

JEAN — Primeiro o senhor...

FINOT — Por quem é...

JEAN — Não! Não! Não!

JACQUELINE — Vão recomeçar a rasgar sêdas? — *(A Finot)* — Que deseja o senhor?

FINOT — Bem, madame... Eu quero outra brioche. — *(Jacqueline dá-lhe a brioche, êle sai e fica atrás da parede).*

JACQUELINE — E o senhor?

JEAN — Outro pão bengala. — *(Jacqueline dá-lhe o pão. Êle paga)* — Até mais ver, madame. — *(Sai. O mesmo jôgo de entrada e saída da cena anterior. Aparece Finot).*

FINOT — Bem. Então, tudo combinado, não? Amanhã, como já te disse...

JACQUELINE — Eu sei. Quer que eu vá para a sua casa de campo em Argenteuil...

FINOT — Perfeito.

JACQUELINE — Mas... e a pastelaria?

FINOT — Que se fomenta!

JACQUELINE — Não! Eu não deixarei a pastelaria! Seria incapaz de trair os interesses de Jacquot! Posso não ser séria, mas sou muito honesta!

FINOT — Que contrassenso! Não se é sério quando não se é honesto, nem se é honesto quando não se tem seriedade!

JACQUELINE — Posso dar uma esmola com o que é de Jacquot, sem que êle saiba, mas nunca tiraria o que é dêle com perversidade!

FINOT — *(Irritando-se)* — Está bem! Está bem! Está bem! Ficarás nesta miserável padaria, se preferes...

JACQUELINE — Não é mais padaria. É pastelaria.

FINOT — Mas não poderei estar aparecendo aqui à luz do dia... Estamos correndo perigo, entendes? Nós ambos. Tu e eu. Foi arriscado demais o que fizemos...

JACQUELINE — A culpa foi tôda sua...

FINOT — Eu sei... Foi uma loucura... Um impulso... E agora é tarde para arrependimentos. Eu estava abraçado de paixão...

JACQUELINE — E eu de raiva...

FINOT — Propus essa loucura. Tu aceitaste. Pronto. Não adianta discutirmos, agora. O que temos a fazer é tirar todo o proveito possível...

JACQUELINE — E amanhã não poderia dizer que foi tudo uma brincadeira, para que soltem o pobre Jacquot?

FINOT — Amanhã, não.

JACQUELINE — Depois de amanhã?

FINOT — Não!

JACQUELINE — Quando?

FINOT — Não sei... Talvez mais tarde. Talvez nunca!

JACQUELINE — Malvado! Há de me prometer que...

FINOT — Está bem. Veremos. Mas eu te recomendo. Nem uma palavra!

JACQUELINE — Sim. Nem uma palavra.

FINOT — Hoje, às onze da noite, deixarás uma destas portas encostadas...

JACQUELINE — Uma destas portas encostadas...

FINOT — A loja ficará às escuras...

JACQUELINE — Às escuras...

FINOT — Deixa uma lamparina bruxoleante na escada...

JACQUELINE — E se não fôr bruxoleante ?

FINOT — Uma lamparina. E basta !

JACQUELINE — Uma lamparina. E basta !

FINOT — Não precisas repetir o que eu te estou dizendo...

JACQUELINE — Eu bem sei que não preciso estar repetindo...

FINOT — Então, quando tudo fôr mistério e silêncio, quando as trevas tiverem envolvido esta casa, eu penetrarei nela sorrateiramente, como um ladrão de amor, e subirei degrau a degrau, com o coração ofegante, a escada que leva à tua alcova !

JACQUELINE — Cuidado com o terceiro degrau ! Está todo carcomido !

FINOT — E, então, a noite será nossa ! Será gloriosamente nossa ! Poderás vingar-te de tôdas as injúrias e agravos de teu marido !

JACQUELINE — Eu não sou tão vingativa assim ! Mas procurarei contrariar a mim mesma ! Irei buscar nestes dez anos de vida em comum as menores faltas, as palavras violentas, as discussões, os desejos contrariados, o pouco caso, os deslises mesmo involuntário, — e me vingarei, Monsieur Finot ! E me vingarei com tôdas as fôrças !

FINOT — Muito bem ! Bravos ! Até à noite. E não te esqueças ! Vingança !

JACQUELINE — Sim ! Vingança ! Vingança ! Vingança !

## PANO

---

---

## TERCEIRO ATO

---

---

*(O mesmo cenário dos atos anteriores. Cena às escuras. Batem onze badaladas, num relógio distante. Um tempo. — Aparece, em seguida, Jacqueline, com uma vela, num castiçal. Vai a uma das portas, que está fechada, e retira a tranca, taramela ou ferrolho. Volta a ficar perto da porta do interior com a vela erguida, à altura da cabeça. O seu traje é um "ngligé", bastante sugestivo. Um tempo. — Jacqueline dá mostras tanto de nervosismo como de impaciência. Ouve-se bater à porta. Ela tem um impulso no sentido de ir atender, mas se contém).*

FINOT — *(Voz de fora, emocionada e, por isso, alterada)* — Jacqueline ! *(Bate de novo).*

JACQUELINE — Quem é ?

FINOT — Sou eu. Pierre Finot !

JACQUELINE — Entre !

FINOT — Abra !

JACQUELINE — Entre !

FINOT — *(Batendo)* — Abra, por Deus ! Abra depressa !

JACQUELINE — Entre, por Deus ! Entre depressa !

FINOT — Abra primeiro !

JACQUELINE — Abra o quê ?

FINOT — Ora, o quê ! Abra a porta, mulher de Deus !

JACQUELINE — Já abri, homem de Deus !

FINOT — Não repita o que eu digo ! Abra !

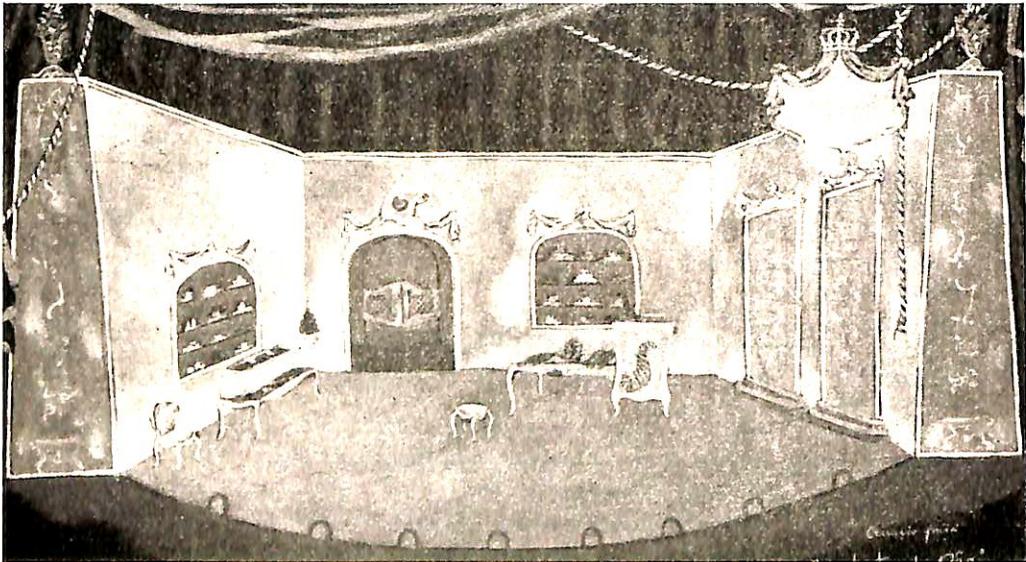
JACQUELINE — Mas já abri ! Ora, essa !

FINOT — A porta não cede !

JACQUELINE — Pudera ! Batendo na porta errada !



*Nidia Licia e Sergio Cardoso em "Canção dentro do Pão",  
de R. Magalhães Junior. Cia. Dramática Nacional, 1953*



*Cenário de Nilson Penna para "Canção dentro do Pão"*

FINOT — Ah, é verdade! Há duas portas! Estou tão nervoso que me confundi! — *(Abre-se a outra porta e entra Finot)* — Arre! Até que enfim! Já estava começando a acreditar que não chegaria mais êste momento...

JACQUELINE — Não se usa mais em Paris o velho hábito galante de dar boa-noite às senhoras?

FINOT — Ah, sim. Desculpe! Boa-noite.

JACQUELINE — Com a cabeça descoberta, Monsieur Finot...

FINOT — Ah, sim! — *(Descobre-se)* — Minhas homenagens, querida Jacqueline...

JACQUELINE — Obrigada. Fique à vontade, Monsieur Finot.

FINOT — Espero que não me leve a mal. Mas há de compreender que não é para menos... Êste momento é de tanta emoção para mim... para nós ambos! Sinto-me docemente perturbado e, ao mesmo tempo, um tanto temeroso... Não sei se me lance aos seus pés, se bendiga o Ladré que compôs aquela canção, ou se fuja para bem longe em busca de segurança e de paz de espírito... Enfim, aqui estou e aqui fico...

JACQUELINE — A casa é sua, Monsieur Finot...

FINOT — Monsieur Finot! Monsieur Finot! Êste instante, minha querida Jacqueline, deve ser de deliciosa intimidade... Chamando-me Monsieur Finot a todo propósito e mesmo sem propósito algum, me dá a impressão de que pretendes colocar um muro entre nós dois... Chama-me Finot. Apenas Finot, ou melhor, não me chames Finot. Chama-me Pierre... ou Pierrot, que é meu apelido caseiro!

JACQUELINE — Oh, eu não teria jeito, Monsieur Finot!

FINOT — Mas... Ora, essa! Por quê não tens jeito? Vamos! Dize! Por quê?

JACQUELINE — É que eu o respeito tanto...

FINOT — Pois não deves! Seria um respeito que eu não mereço. Um respeito muito mal empregado. Ao contrário: o que deves é não me respeitar, pois que eu também não te respeitarei. E será delicioso, para nós ambos. Fecharemos os olhos e...

JACQUELINE — Se fecharmos os olhos, ficaremos no escuro... E eu tenho verdadeiro horror à escuridão...

FINOT — Vivamos às claras, então! E não percamos mais tempo. Vamos subir! Vamos!

JACQUELINE — Oh, Monsieur Finot! Que maneira de ser galante com uma dama... Que modos de tratar uma senhora... "Vamos subir! Vamos!" Então isto é assim? Onde é que o senhor pensa que entrou?

FINOT — *(Impaciente)* — Tu não és uma dama e, muito menos, uma senhora...!

JACQUELINE — Que sou eu, então?

FINOT — És uma mulher... E, por coincidência, a mulher que eu amo...

JACQUELINE — Ah! Isso já é bem mais agradável de ouvir... Sou uma mulher, Monsieur Finot. Uma mulher-mulher, com as fraquezas comuns ao meu sexo, mas não sou uma mulher fácil...

FINOT — E quem foi que te afirmou tal coisa? Muito ao contrário... És uma mulher difícilíssima... Se não fosses tão difícil assim, eu não teria tido que recorrer a tais expedientes... Já terias sido minha um milhão de vêzes.

JACQUELINE — Isso, nunca!

FINOT — *(Alarmado)* — Nunca? Dizes nunca?

JACQUELINE — Habituei-me a fazer contas desde menina. Ninguém me enganou num trôco, por mais complicado que seja. Somo, subtraio, multiplico e divido de cabeça. Minha especialidade sempre foi o cálculo mental...

FINOT — Que relação tem isso com o que acabei de afirmar ?

JACQUELINE — Monsieur Finot vai-me desculpar, mas incidiu num erro crasso... Lamento não poder deixá-lo passar sem uma breve retificação.

FINOT — Afinal, que foi que eu disse ?

JACQUELINE — Disse, ainda há pouco, que se eu fôsse uma mulher fácil, teria sido sua um milhão de vêzes !

FINOT — E então ?

JACQUELINE — É um absurdo !

FINOT — Não vejo em quê !

JACQUELINE — Nem que tivéssemos um encontro de amor de hora em hora durante quarenta anos !

FINOT — Ora, essa ! O que eu disse foi que...

JACQUELINE — (*Interrompendo*) — Eu o ouvi muito bem. E demonstrarei muito facilmente a inexatidão dos seus cálculos... Para começar, tendo o ano 365 dias e o dia 24 horas...

FINOT — Por favor, Jacqueline !

JACQUELINE — Acontece que o ano tem exactamente 8.766 horas.

FINOT — Se não fôr bissexto...

JACQUELINE — Perfeitamente. Se não fôr bissexto ! Assim, em quarenta anos, temos exactamente 350.640 horas... A tanto somariam os nossos encontros, se fôsem realizados à média velocíssima de um por hora...

FINOT — Não vim aqui para discutir as quatro operações !

JACQUELINE — Elas são o meu forte... Mas digamos que o senhor fôsse o amante invencível, o Hércules do amor, e êsses encontros se succedem à razão de um em cada trinta minutos ! Mesmo assim, ao fim de quarenta anos, ainda estariam muito abaixo de um milhão...

FINOT — Pára, Jacqueline ! Por favor, pára. Assim, tu me desarmas...

JACQUELINE — (*Proseguindo*) — Não somariam senão a ninharia de 701 mil 280 !

FINOT — A ninharia ! ?

JACQUELINE — Como vê, Monsieur Finot, foi excessivamente arrogante, para não dizer fátuo, e exageradamente otimista, para não dizer néscio, falando em termos de milhões, quando não há ser humano talhado para tais grandezas !

FINOT — Jacqueline, por favor vamos subir, sim, minha querida ?

JACQUELINE — Que impaciência ! Não são nada bonitos, êsses seus modos... Especialmente, Monsieur Finot, porque foi muito pouco avisado de sua parte levantar uma expectativa de tal magnitude, — que o senhor já deve reconhecer como muito superior às suas forças... Disse que eu já teria sido sua um milhão de vêzes, se fôsse uma criatura fácil, — e como sou, ao contrário, uma mulher difícil, como que é que o senhor me acena ? Com uma aventurazinha ! De um milhão, para uma !

FINOT — Eu retiro o maldito milhão ! Não sei para que diabo eu fui falar...

JACQUELINE — Ah, agora, sim. Está demonstrando uma consciência bem formada...

FINOT — Aliás, falei figurativamente...

JACQUELINE — Com os números, não se deve falar senão matematicamente. A matemática não é uma opinião...

FINOT — Já sei ! Já sei ! Mas, por favor, eu não posso mais com o eterno adiamento de um minuto que já devia ter chegado ! Vamos subir, por favor, sim, minha Jacquelinazinha ?

JACQUELINE — Subir ! Subir ! Monsieur Finot parece não saber outro verbo...

FINOT — Mas tu sabes perfeitamente a que vim, meu amor! Tu bem sabes porque não hesitei em te visitar, apesar de todo o perigo que nos ronda! Evidentemente, foi menos para falarmos do que para silenciarmos... Foi menos para ficarmos cá em baixo do que lá em cima... Mais para ficarmos estendidos num lugar fôfo e confortável que nesta incômoda posição vertical...

JACQUELINE — Há certas coisas que não podem ser precipitadas, Monsieur Finot... Ao contrário, devem vir naturalmente... muito naturalmente, como fruto de uma intimidade prolongada... É preciso que se estabeleça um clima de confiança recíproca... Em suma: que não haja o menor vislumbre de constrangimento...

FINOT — Jacqueline, meu amor, vê se calas de uma vez essa linda bôca! Vê se a costuras, pelo menos até o sol raiar! Vê se a empregas tão somente para os beijos que deves saber dar melhor do que ninguém! Vem cá! Vem! Anda! — *(Persegue-a, tentando agarrá-la, e ela nega a cabeça)*.

JACQUELINE — Não! Não! Com violência, não! Por favor, não me agarre!

FINOT — Mas, afinal, quando quererás subir?

JACQUELINE — Subirei, sim...

FINOT — Ora, ainda bem!

JACQUELINE — Mas só quando achar que devo!

FINOT — Vais subir é agora! É já! Vem comigo, ou eu te arrastarei à força!

JACQUELINE — Não! Não! Se o fizer, eu grito! Eu grito e será um escândalo! O ajudante de padeiro virá em meu socorro!

FINOT — O ajudante de padeiro?

JACQUELINE — Sim. O suíço.

FINOT — Então, há um homem aqui?

JACQUELINE — Há, sim.

FINOT — Por quê não me disseste nada?

JACQUELINE — Não me pareceu necessário...

FINOT — És uma louca! Agora, eu vou-me embora. Como poderei ficar aqui?

JACQUELINE — Oh, não! Não se vá, Monsieur Finot. Não tem a menor importância.

FINOT — Achas que não tem importância por quê êle é suíço?

JACQUELINE — Não. É que, além de ser suíço, é analfabeto...

FINOT — Ahn...

JACQUELINE — E além de analfabeto, êle é surdo-mudo... O que êle vê, não ouve, nem pode contar, porque não escreve nem fala...

FINOT — Como disseste que êle viria em teu socorro?

JACQUELINE — Menti, bem sei. Mas não disse que êle viria um milhão de vezes...

FINOT — Vamos subir, Jacqueline! Vamos! Por favor! Já está ficando tarde! E eu não posso mais! Eu não posso mais...

JACQUELINE — Está bem... Vamos subir... Vamos...

FINOT — Passa tu na frente...

JACQUELINE — Não. Primeiro, passe o senhor...

FINOT — Sempre o senhor!

JACQUELINE — Ah, lembrei-me de uma coisa... Não quero vê-lo despir-se, Monsieur Finot... Há certos detalhes que não foram feitos para os olhos das mulheres... Façamos o seguinte: o senhor irá na frente. Sobre a cama, em meu quarto, está a camisola de dormir, a touca e o roupão do meu marido... Pode usar tudo, sem a menor cerimônia... Quando estiver

vestido, venha ao meu encontro... Então, não foi melhor assim? Não foi melhor que eu mesma tomasse voluntariamente a decisão?

FINOT — És um encanto, Jacqueline! E, além de seres um encanto, sabes espicaçar um amante, levando-o ao extremo da impaciência, aos paroxismos da ansiedade e da desesperação! — (*Aproxima-se dela, enlaça-a, beija-a longamente*) — Até logo, meu amor!

JACQUELINE — A porta do quarto está aberta, Monsieur Finot. Não poderá se enganar.

FINOT — Irei correndo! — (*Sai*).

JACQUELINE — Não demore a vir buscar-me! Ou morrerei de saudades nesta solidão intolerável!

(*Ouve-se um trambolhão e um grito*).

FINOT — Ai! Ai! Ai! a minha perna. — (*Volta mancando com dolorosas contrações faciais*).

JACQUELINE — Esqueceu depressa as minhas recomendações sobre o terceiro degrau!

FINOT — (*Sempre gemendo*) — Enfiei a perna pelo buraco a dentro! Não sei como não a quebrei!

JACQUELINE — Eu bem lhe disse, esta tarde, que estava todo carcomido!

FINOT — Carcomido! Muito pior do que isso! Aquêlê degrau não existe! Ai! Ai! Maldito dia 13! Bem devia ter pensado que alguma coisa de ruim poderia acontecer-me...

JACQUELINE — Já é quase noite... Breve será a radiosa madrugada do dia 14! E nós a veremos raiar juntos, juntos...

FINOT — Nos braços um do outro... Ainda bem! Mas, se eu quebro a perna, ein? Diga: mas se eu quebro a perna? Não se ia tudo por água abaixo?

JACQUELINE — Volte, Monsieur Finot! Vista-se e venha buscar-me em seguida...

FINOT — Não sei porque hás de ficar aqui, sòzinha...

JACQUELINE — Não teime! Não seja obstinado. Criança que não é obediente não ganha doce!

FINOT — Criança! Criança! É deliciosa, esta pequena Jacqueline! — (*Sai, mancando*).

JACQUELINE — (*Só*) — Será que êle está sendo sincero em seus protestos de amor? Ou será apenas um como tantos? Ah, êstes aristocratas! Como todos êles se parecem com os padeiros quando tiram suas perucas, seus bofes, seu punhos rendados, seus casacos e calções de sêda! Que diferença existe entre um marquês e um cocheiro? Decerto é a mesma que existe entre o rei e o criado humilde que recolhe os seus vasos noturnos. A mesmo que existe entre a rainha e a criada que lhe enche a cabeça de papelotes... Mas se é assim, por quê há mulheres que enganam seus maridos e por quê há maridos que enganam suas mulheres? Não estarão todos êles e tôdas elas se enganando a si mesmos? Sim, todos se enganam procurando o que jamais encontram. Apenas, é da natureza humana o enganar-se. Assim como se afirma que mau capitão é o que diz "eu não cuidei", os que se enganam, enganando aos outros, talvez o façam por um desencargo de consciência... De engano em engano chegam ao desengano. Mas se não o fizessem guardariam nos seus corações o mêdo secreto de ter renunciado ao encontro supremo, encontro que é, de resto, puramente ideal...

*(Este monólogo deve ser interrompido pela atriz a qualquer altura, seja onde fôr, com o aparecimento de Finot, de camisola até os pés, roupão até o joelho e touca, infinitamente ridículo).*

— Oh, Monsieur Finot! Como se parece com o meu marido nesses trajos!

FINOT — Isso não te aliviará de certo modo a consciência?

JACQUELINE — Sim, Jacquot.

FINOT — Jacquot?

JACQUELINE — Sim, Jacquot. Façamos de conta, sim?

FINOT — Ah! Agora compreendi! Assim, será bem mais fácil, não?

JACQUELINE — Sim, Jacquot!

FINOT — *(Ri)* — Ah! Ah! Muito bem. Chama-me o que quiseres. contanto que subas... mas que subas sem demora!

JACQUELINE — Sim, Jacquot! Vamos... Vamos!

FINOT — Meu amor! Como me fazes feliz!

*(Sobem. A sala fica às escuras. Uma pausa. E, então, a porta da rua se abre, e entram, silenciosamente, com muita cautela, Jean de la Loi e dois esbirros. Jean traz um pequena lanterna).*

JEAN — *(Voz baixa)* — Atenção! Eu ficarei vigiando as portas! Vocês dois subirão, com todo o cuidado! Não devem fazer o menor ruído. Que não se ouça nem mesmo a respiração de ambos! Vão pé ante pé! Escutem em tôdas as portas! Prestem atenção a qualquer palavra! A qualquer conversa. E se houver algum homem no quarto da padeira, prendam-no! Se resistir, batam-lhe! Mas batam-lhe com tôdas as fôrças, sem dó nem piedade! Porque êsse homem, diga êle o que disser, é o nosso homem! Estamos entendidos? Vão!

*(Os esbirros fazem sinal afirmativo com a cabeça e se vão, pela escada. Uma pausa, durante a qual Jean fica à escuta. De repente, ouvem-se vozes fora: "Em nome de Sua Majestade, abra! Jacquot Florentin, está prêso!" Protestos de Finot. Gritos. Confusão. Jean fica mais atento. Vai ao pé da escada).*

— Batam-lhe! Batam-lhe! Não pode êsse miserável padeiro resistir à polícia de Sua Majestade!

VOZ DE FINOT — Mas é um engano! Eu não sou padeiro! Nunca fui padeiro! Piedade! Piedade! Socorro! Aqui del-rei! Ai, que me matam! — *(Som de pancadaria).*

JEAN — Batam-lhe! Batam-lhe até confessar! Não o poupem! É um conspirador perigoso!

VOZ DE FINOT — Ai! Ai! Não! Meu Deus! Não! Não! Juro que eu não sou o padeiro! Ai — *(Som de bastonadas).*

JEAN — Agora, arrastem êsse patife até aqui! Vamos! Depressa! Quero interrogá-lo!

*(Descem Finot e os esbirros aos trambolhões).*

FINOT — *(Entrando)* — Ai, a minha perna! É a segunda vez que eu caí enfio nesse mesmo infernal buraco! Ai, as minhas costelas! Ai! Ai! Ai!

*(Está desfigurado, cheio de equimoses, tremendo como varas verdes).*

JEAN — Então, infame? Então, vil conspirador? Repete agora, agora, as tuas audácias! Então, a coisa vai? Então o rei e a rainha tombarão? — (*Esfofeteia-o*) — Então os aristocratas com uma corda no pescoço morrerão? — (*Esfofeteia-o*) — Quem és tu, vilão, que ousas perturbar a tranquilidade de Sua Majestade? Vamos! Fala! Dize!

FINOT — Eu não sou o padeiro! Eu não sou o padeiro! Isto é um engano! Um terrível engano!

JEAN — Vejo que me tomas por um tolo ou por um imbecil! Neste caso, como explicas a tua presença nesta casa? Quem é que dorme com a mulher do padeiro, senão o próprio padeiro? Quem veste a camisola do padeiro, o roupão do padeiro, a touca do padeiro, senão o próprio padeiro? Além de conspirador, mentiroso! Mentiroso como um cão! Mas há de pagar! Vais daqui direto para uma masmorra! Mas, antes disso, havemos de te arrancar alguns dentes a pancada!

FINOT — (*Desmoralizado*) — Ai! Piedade! Misericórdia! Socorro!

JEAN — Confessa, então, que és o abjeto padeiro que conspirou contra o rei! Confessa!

FINOT — Não! Ora, esta! Pois se eu já disse que não sou!

JEAN — (*Esfofeteando-o*) — Toma! Toma! Toma!

FINOT — (*Açarrado pelos esbirros*) — Ai! Ai! Ai!

JEAN — Ouviram vocês alguma coisa?

ESBIRRO — Sim.

JEAN — Que foi?

ESBIRRO — À voz da mulher... Palavras de carinho. É êle, sim. Ela chamava-o Jacquot. Ouvimos bem. "Meu querido Jacquot, tira êsse roupão e vem!"

JEAN — Não preciso ouvir mais! A mulher dá o mais esmagador dos testemunhos contra êle! Creio que o melhor seria matá-lo, rapazes! Diríamos que êle tinha resistido à prisão!

FINOT — Não! Tudo, menos matar-me! Não sou o padeiro, já disse! O padeiro está foragido!

JEAN — Queres nos despistar! É um processo engenhoso! Mas nós somos ladinos, padeiro! Nunca nos enganarás, Jacquot Florentin! — (*Esfofeteia-o*).

FINOT — Eu juro! Eu juro! Juro que sou Pierre Finot, Intendente da ucharia de Sua Majestade!

JEAN — Pois, sim. E a tua mulher não sabe o teu nome? E que fazias tu com a padeira? Ein, miserável?

FINOT — Eu amo Jacqueline!

JEAN — Pois que és o seu Jacquot!

FINOT — Não sou! Não sou! Só vim aqui porque sabia que êle não estava... Porque tinha a certeza de que andava foragido!

JEAN — Ah, sabias? E como sabias?

FINOT — Ora, como eu sabia! Muito simples... Por quê vieste prendê-lo?

JEAN — E por quê sabias que eu viria prendê-lo?

FINOT — Bem... Eu sabia porque... porque sabia das canções dentro dos pães...

JEAN — Ah! Muito bem! Aguarda um momento. Falarei por um minuto com a mulher do padeiro... — (*Sai*).

FINOT — Não! Não! Não! Ela nada tem a dizer! Volte! Volte! Malditos esbirros! Soltem-me! Sou um homem de confiança do rei! — (*Estrebucha, mas os esbirros o mantêm subjugado e o fazem gemer*) — Ai! Ai! Ai! — (*Jean volta*).

JEAN — Sim. Tens razão. A mulherzinha confirma, Pierre Finot, que tu não és o padeiro. Mas disse que tu mesmo a fizeste colocar as canções dentro dos pães!

FINOT — Ah, a traidora! Vá alguém fiar-se nas mulheres!

JEAN — E lhe disseste que era para o bem de seu marido!

FINOT — Maldita! Renegada! Infame!

JEAN — Assim, não tenho dúvida em reconhecer, agora, que és Pierre Finot, ex-intendente da ucharia de Sua Majestade...

FINOT — Como? Ex-intendente? Estás louco?

JEAN — Comuniquei minhas suspeitas ao Ministro da Justiça e o Ministro da Justiça as comunicou ao rei...

FINOT — Ao rei?

JEAN — Concordaram, ambos, em que eu esperasse até te apanhar nesta armadilha!

FINOT — Infâmia!

JEAN — Provada a inocência do padeiro, está provada necessariamente a tua culpa! Esbirros, podem levá-lo! Para a prisão de Chatelet, cela número oito!

FINOT — Não! Assim de camisola, não! Não! Não!

(Os esbirros o arrastam, Jacqueline desce, já então vestida).

JACQUELINE — Que foi? Que tumulto é êsse? Onde está Monsieur Finot? — (Reconhecendo Jean) — Ah, o senhor quer outro pão bengala?

JEAN — Não, madame Jacquot.

JACQUELINE — Que fizeram dêle? Por quê lhe bateram tanto? Por quê o levaram?

JEAN — Porque Jacquot está inocente e porque é êle o culpado, madame. Graças ao seu depoimento, êle foi desmascarado.

JACQUELINE — Que depoimento? Eu estava me vestindo, não falei com pessoa alguma...

JEAN — Ah, bem... Então, não vale a pena falarmos mais nisso.

JACQUELINE — Mas... e a roupa? Que vou fazer com a roupa dêle?

JEAN — Faça o que quiser.

JACQUELINE — Se ao menos servisse em Jacquot... Mas não serve! Que é que eu faço? Que é que faço?

JEAN — Atire-a pela janela!

JACQUELINE — É uma idéia! Vou atirá-la. Não demorarei. — (Sai).

JEAN — (Seguindo-a à escada) — Cuidado! Não vai cair! — (Olha para cima).

VOZ DE JACQUELINE — (Fora) — Não tenha susto! Eu volto já — (Abre-se a porta. Entra Jacquot) — Pronto! Já atirei!

JACQUOT — Jacqueline! Jocqueline!

JACQUELINE — (Voz de fora) — Sim!

JACQUOT — Tudo em ordem?

JACQUELINE — (Fora) — Sim!

JACQUOT — Ah! Felizmente! Desce, Jacqueline! Desce, meu amor! — (A Jean) — Que fazes aqui, Jean? Que fazes tu aqui?

JEAN — Faço o que tu mesmo me pediste, Jacquot. Eu te pedi que fugisses. E tu que eu vigiasse a tua casa e...

JACQUOT — E a minha mulher, eu sei. Cumpriste a tua palavra, estou vendo. Mas eu não pude cumprir a minha. Por isso voltei. Por isso, aqui me tens! Eu não podia mais! Não podia mais resistir! — (Jacqueline vem ao pé da escada, sem ser vista por Jacquot, que se dirige com certa exaltação a Jean) — Jean de la Loi, prende-me, se quiseres, meu amigo, —

mas, para ficar perto de Jacqueline, eu morro, ao passo que longe dela eu não vivo!

JACQUELINE — Jacquot! Tu me amas, tanto assim?

JACQUOT — Sim! Sim! Sim! E por causa disso assumirei a responsabilidade de um crime que não cometi! Desafiarei o rei, sua polícia, seu exército, seus esbirros e seus espadachins! Eu os desafiarei a peito descoberto, sem temer coisa alguma, tendo como escudo o teu amor, minha Jacqueline!

JACQUELINE — Oh, meu querido! Meu adorado! Meu Finot!

JACQUOT — Fin? Finot!

JACQUELINE — Desculpa! Foi uma distração! Saiu sem eu querer!

JACQUOT — Fin? Finot? Tu disseste Finot? Ah, agora eu compreendo! Foi êle quem te envenenou! Foi êle quem...! Jean! Meu amigo! Nasce uma suspeita! Nasceu uma terrível suspeita na minha alma! Quem sabe se êsse Finot... ein? Quem sabe?

JEAN — Êle já confessou tudo.

JACQUOT — Foi êle, então? Foi êle?

JEAN — Confessou, pois que tua espôsa o acusou...

JACQUOT — Ah, ainda bem! Ela me foi leal! Jacqueline, querida!

JACQUELINE — Não me toques! Tu duvidaste de mim!

JACQUOT — Fui injusto! Perdoa! Mas... como êle teria posto as canções dentro dos pães?

JEAN — Mistério!

JACQUOT — Tremendo mistério! Será outro caso como o do máscara de ferro!

JEAN — Meu caro, eu me vou! Fica tranqüilo, no teu comércio. Podes continuar, agora mais do que nunca, a ser o pasteleiro de Sua Majestade!

JACQUOT — Não! Nunca mais! Por êsse preço, nunca! Ao saires, faz-me um favor! Arranca a minha tabuleta! — *(Jean sai)*.

JACQUELINE — Mas, Jacquot! Então, não era êste o sonho de tua vida? Não era êsse o teu grande desejo?

JACQUOT — Sim... Mas eu estava errado, Jacqueline... A realeza está podre... Está podre, porque os homens de que ela se serve são mentirosos, hipócritas, embusteiros, venais e perversos, como êsse tal Finot. Porque fingem que nos ajudam quando na verdade nos esmagam... Ouve, Jacqueline... Até certo ponto, estou agradecido pelo que me aconteceu... Refugiando-me na Abadia, encontrei os revolucionários mais inflamados. Êles me abriram os olhos! Nem podes calcular quanto aprendi, em tão pouco tempo! Há, entre êles, um tipo simpatiquíssimo: um tal de Danton! Depois eu te apresento... E posso te dizer que agora a coisa vai, Jacqueline! Sim, a coisa vai... Neste mesmo momento, nesta madrugada de 14 de julho, estão, partindo do Templo, da Abadia, da praça da Grève, de toda Paris que sofre de fome e de frio, multidões desesperadas e dispostas a tudo... Multidões armadas de paus, de pedras, de forcados, de ancinhos, de escopetas e facões, — sabes tu para que? Para tomar a Bastilha, — e libertar os prisioneiros do rei! Sim! Agora a coisa vai, Jacqueline! Essa canção que fêz o rei tremer ao encontrá-la dentro de um pão não é uma simples canção! É uma profecia... O rei e a rainha tombarão... Os aristocratas com uma corda no pescoço morrerão... Êles sabem disto. A realeza está com os seus dias contados!

JACQUELINE — E agora, Jacquot? E agora?

JACQUOT — Agora, chegou a hora de sermos todos cidadãos, minha Jacqueline!

JACQUELINE — Sermos o que?

JACQUOT — Vou colocar amanhã, se a Bastilha cair, — e ela cairá, — uma nova tabuleta: "Cidadão Jacquot, padeiro do povo"...

JACQUELINE — "Cidadão Jacquot, padeiro do povo"...

JACQUOT — Sim... Pão para o povo, em vez de tortas, de tortas para os cães! — *(Pausa)* — Ouve, Jacqueline: já se fala em forçar a convocação de uma Convenção Nacional. Para todos os efeitos, ouviste, não foi Finot quem mandou as canções dentro dos pães! Fui eu mesmo, conscientemente, deliberadamente, entendeste?

JACQUELINE — Fôste tu mesmo? Mas eu não te entendo...

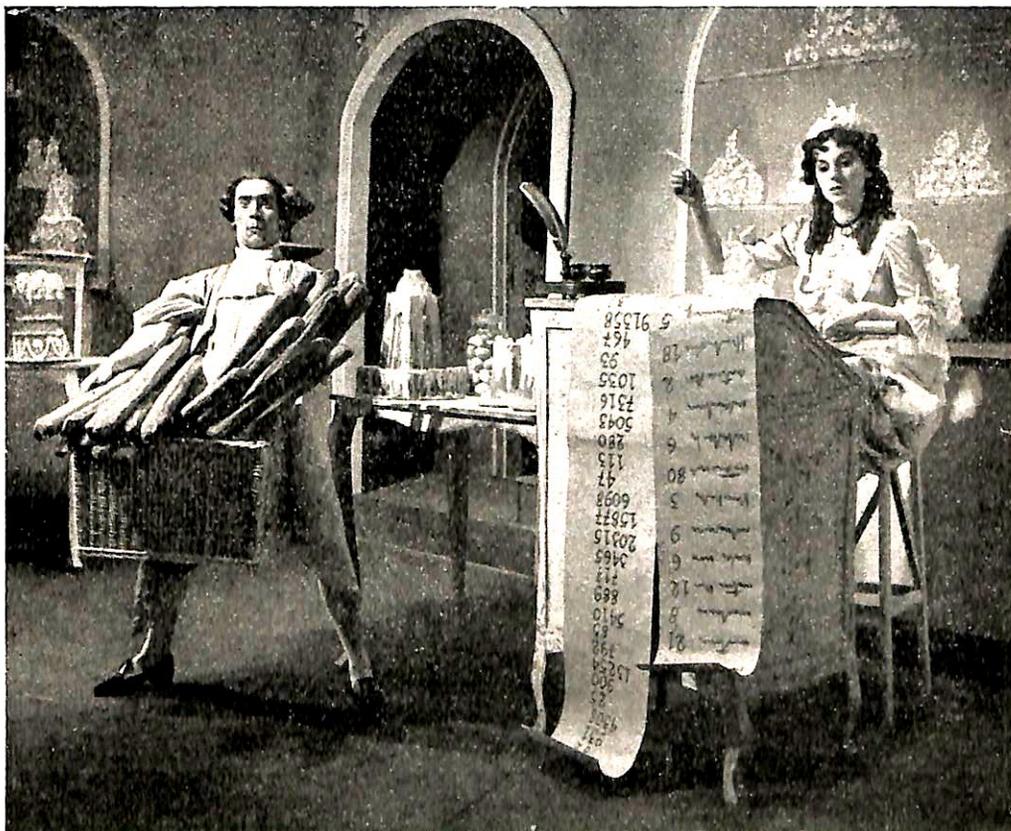
JACQUOT — O momento, agora, é o de aderir... Ou não queres que eu venha a ser deputado? — *(Apanha a um canto a pá de madeira de levar pães ao forno)* — Anda! Vamos! Põe um agasalho sobre os ombros!

JACQUELINE — Agora?

JACQUOT — Sim! — *(Ela obedece)* — Vamos! Agora a coisa vai! Agora a coisa vai! Canta, mulher! — *(Exaltado)* — Vamos! À Bastilha! À Bastilha! Morra o rei! Morra o rei!

— *(E se vão enquanto cai o pano).*

F I M



Nidia Licia e Sergio Cardoso, em "Canção dentro do Pão", de R. Magalhães Junior. Companhia Dramática Nacional, temporada de 1953



*Jane Gray em Portugal, durante uma excursão artística, em companhia de um pequeno admirador de sete anos, Antonio de Oliveira*

---

PROBLEMAS

---

---

# EXPERIÊNCIA NO TEATRO INFANTIL

*Ricardo Braga*

Com o rótulo de teatro infantil muito se tem escrito e falado. Principalmente falado. Há tempos, por sugestão da UNESCO, realizou-se até um congresso pitoresco: entre os inúmeros membros das inúmeras Comissões, nenhum apresentava, como credencial de congressista, qualquer realização de teatro para crianças. E os senhores congressistas, certamente, encerraram seus trabalhos remetendo àquela organização internacional um telegrama para comunicar que “salvariam” o teatro infantil brasileiro. Aí um grande engano. Não precisamos de congressos de teatro infantil, nem precisamos de salvá-lo. Precisamos é de fazê-lo. Numa época abundante de programas de auditório cujo atrativo maior são os astro do “micro” rebolando e pornografando, quando o cinema intoxica as crianças das matinês diárias com beijos lambusados, tiroteios e problemas freudianos (os desenhos animados, além de poucos, na sua maioria exploram “blagues” e satirizam os fatos com um ceticismo que escapa à mentalidade infantil) urge que lhes proporcionemos uns poucos momentos de beleza, instantes em que possam encontrar sua infância difícil de ter neste século atômico.

Mas porque o teatro para isso? Conversando com um diretor teatral (que estudou em Paris) um crítico (que não estudou) ambos me declararam não atinar com a razão de ser do teatro para crianças. Disse-me um deles: “— Crianças é para jogar bola, rodar pião e apanhar palmadas...” Não discordo. Mas nada impede que as crianças joguem bola, rodem piões, apanhem palmadas e assistam um teatro adequado à sua compreensão e sua sensibilidade tenra e agudíssima. Isso não lhes deformará o

carácter, não lhes roubará a igenuidade nem os fará intelectualizados antes do tempo. Fossem êsse crítico e êsse diretor assistir à exibição de uma peça infantil e constatariam a espontaneidade com que as crianças riem, aplaudem, apupam e comentam o espetáculo, numa perfeita identificação com o mesmo, agindo e reagindo inteiramente livres das “atitudes” que os adultos tomam quando diante do mesmo fato artístico. Entregando-se maravilhosamente ao mundo de fantasia que se desenrola diante de seus olhos, sofrem com muito mais intensidade que nós aquilo que Aristóteles chamou de “catharsis”. Pois, sendo essência do teatro a perfeita mistura de fantasia e realidade, a criança é plenamente vulnerável às emoções do espetáculo, uma vez que seu espírito ainda não viciado pelas experiências da vida, não percebe com nitidez os limites entre a realidade e a ficção.

Em dois anos de atividade contínua nessa especialidade, fiz duas experiências de certo modo diversas. Primeiro, em 1951, a montagem (direção, cenários e figurinos) de “Pinocchio” — a famosa história de Collodi, usando uma adaptação cênica de Ody Fraga. Depois de quase um ano de exhibições contínuas nos mais diversos locais (teatros, clubes, escolas, fábricas) e baseado nas lições aprendidas com as crianças que tive como platéia, resolvi pôr à prova o argumento de alguns que afirmam que a criança se interessa mais pelos enredos e personagens de histórias conhecidas, porque pode acompanhar melhor o desenrolar da ação. Para isso escrevi “O Filhote de Espantalho”, comédia em três atos, com enredo e personagens inteiramente estranhos à literatura e ao folclore, aventurando-me a tentativas

novas, quais fossem: inclusão de um narrador que não entrasse em cena — sua voz chegando à platéia por um microfone — pois discordo da tradicional “vovozinha” que vem ou permanece no proscênio para explicar a ação, quebrando a atmosfera cênica que, penso eu, deve valer por si só, uso abundante da música e constante emprêgo da marcação coreográfica, para colocar a movimentação do espetáculo entre a pantomima e o ballet. Sobretudo, no tocante à trama propriamente dita, fugi por completo dos batidíssimos personagens Rei, Bruxa Encantada, etc., que sempre apresentam, por mais que disfarçados, os problemas do ódio, da inveja, da luta de classes e do amor contrariado. Com personagens simples e cunhados de fantasia (Papai e Mamãe, Espantalho, seu Filhote Janjão, o Coelho Perequeté e o matreiro pássaro Azulão) elaborei uma trama que, entre cômica e poética, apresentasse, principalmente, uma lição, uma moral para as crianças. A peça mostra as aventuras e desventuras de um filhote de espantalhos que, preguiçoso, furta-se sempre de estudar a lição da “Cartilha dos Pássaros” e, presunçoso, vai às escondidas para o campo, sem nada ter aprendido da “profissão” de seu pai, metendo-se em engraçadas complicações cada vez que tem de enfrentar o sabidíssimo pássaro Azulão. Preocupado em dar ao espetáculo a maior unidade cênica possível, encarreguei-me da direção, dos cenários e figurinos; e, como em “Pinocchio”, reservei-me um papel a fim de melhor constatar as reações do público e suas causas. Essas duas peças — a primeira estreada em novembro de 1951 no Teatro Regina e a segunda no mesmo mês do ano seguinte no Teatro Copacabana — vêm até hoje sendo exibidas. E, dessa experiência, pude constatar o seguinte:

Quanto ao tema, é errado dizer-se que as crianças preferem as adaptações cênicas de histórias já conhecidas, aos enredos novos. Quando muito, as histórias famosas e divulgadas poderão ser — e o são na realidade — um maior

atrativo para a bilheteria. Mas quanto à receptividade da criança, ela existirá sempre que o assunto e os personagens estejam criados e desenvolvidos psicologicamente segundo os “croquis” da imaginação infantil. Se assim for feito, um espectador-mirim se identificará tanto com o Gato de Botas, seu antigo conhecido, quanto com o Coelho Perequeté, personagem sobre o qual nunca teve notícia antes de vê-lo ali no palco. Nas adaptações cênicas de histórias já do domínio do público corremos o perigo do desgostar a criança, contrariando a idéia que ela já formou do tema e dos personagens, pois somos muitas vezes forçados a modificar o enredo, alterando ou suprimindo o que a arquitetura teatral ou limitações cênicas exijam. Uma menina que não gostou de “Chapeuzinho Vermelho” no palco (sou forçado a citar nomes para situar o exemplo) explicou-me: “— A história não é assim... Naquele teatro tinha dois lobos, um bom e outro mau!... Também não gostei da avó: ela estava tôda hora levantando da cama, andando e tudo...” Por necessidade da trama o autor da adaptação criou dois lobos e por força do desenrolar teatral a avó andava em cena; mas a criança não aceita as inovações, já havendo cristalizado a imagem de um só lobo (símbolo da maldade) como também estabelecido que a “vovó” não era senão uma avó doente e *deitada*, por isso êrma dos cuidados de Chapéuzinho. Doutra feita, um menino de seus sete anos saiu indignado do teatro porque não havia visto a baleia em cena, “nem o pedaço em que Pinocchio morou na barriga dela...”

Sou de certo modo favorável aos temas novos porque nêles há ainda, e sobretudo, a grande vantagem de o autor poder compôr a trama com ensinamentos mais aos moldes da moderna pedagogia infantil. Pois as chamadas “Histórias da Carochinha”, se agradam aos adultos e crianças por certos toques de poesia, do ponto de vista pedagógico são bastante impróprias. Cinderela é ju-

diada sem justificativa pela madrasta e filhas sádicas, que não são nenhum símbolo de valor educacional, mas o espelho da maldade crua. Uma fada aparece (figura irreal, inexplicável, trazendo à criança a figura da bondade como uma coisa casual e não humana) e a veste ricamente e a possibilita de enamorar um príncipe desejoso por tôdas as mulheres (!?) e a moça finalmente alcança a felicidade através do casamento rico. E o Gato de Botas? Malandro profissional, à custa de mentiras e chantagens consegue para o seu amo (outro malandro) uma falsa fama de nobreza e fortuna, *única condição* que o tornaria merecedor de casar-se com a filha do conde e então, após êsse delavado "golpe de baú", viver feliz e sem problemas. João e Maria abandonados à fome e à morte por seus pais infanticidas; o gigante devorador de crianças a perseguir o pequeno Polegar; o lobo que devora Chapeuzinho e sua avó num requinte de gula; Branca de Neve que, pelo crime de ser bela sofre as piores perseguições de sua madrasta e ao fim, fenômeno de morta-viva, é salvador um beijo de amor dado por um príncipe inesperado que nunca a vira antes, são enredos que, se distraem as crianças é única e exclusivamente porque "qualquer ficção bem concatenada" distrai uma criança. Mas essas tramas diabólicas onde pululam imagens torpes são péssimos temas do ponto de vista pedagógico. Pois as crianças — nunca é demais repetir — devem ser educadas em tudo que fazem, tudo que vêem e tudo que ouvem, pois tudo lhes impressiona a mente virgem de conceitos, apta a captar qualquer impressão e gravá-la como modelo.

Esforçados na teoria de que as crianças possuem maior poder de idealização que os adultos, completando com sua imaginação o que falta ou falha a uma narrativa, muitos têm julgado ser tarefa de dois minutos escrever uma peça infantil. Juntando, à guiza de enredo, uma série de fatos prosaicos vividos por personagens caricatos, que falam uma linguagem claudicante — quando não

debochada de gíria — surpreendem-se depois, ao vêr que as crianças não se emocionam nem se identificam com os personagens: ao assistirem aquilo que êles denominaram de "peça para crianças". Êsses autores nem mesmo notam que nêsses casos, se as crianças riem vez por outra, é das caretas e pinotes dos atores, em seu esforço histriônico para agradá-las. É preciso interpretar com justeza o que se chama "poder de idealização" da criança. Ela realmente não exige uma absoluta congruência nos fatos de uma narrativa como nós adultos que, experimentados pela vida, julgamos pelo raciocínio, e só aceitamos aquilo que de uma certa forma se alicerce numa lógica cerebral. Mas confessemos: as crianças são meio poéticas — ou se quiserem — mais poetas que nós. E se não exigem absoluta congruência nos fatos de uma narrativa, exigem dessa narrativa, para que a ela se entreguem emocionalmente, uma lógica bem mais profunda e autêntica, que é a lógica da poética, a congruência interior da obra em sí. Tentando definir-se uma fórmula para isso, poderia dizer-se: escolham-se personagens — reais ou fantásticos — que sejam a exata transposição artística de personagens ou personalidades reais com que a criança já se tenha identificado na sua vida cotidiana; crie-se uma trama que, no plano da fantasia, seja urdida com os problemas e conflitos em que a criança se envolve na sua nebulosa semi-realidade diária; ligue-se isso tudo com a costura mágica de uma poesia simples, sem rebuscamentos e principalmente coerente, e ter-se-á composto uma história ou, no nosso caso, uma peça essencialmente infantil. Atnuando-se com sutileza a linha que separa o real do fantástico, juntando num todo único de autenticidade poética personagens humanas, animais, e até objetos, seres inanimados, estaremos abrindo uma chave importante para penetrar no mundo da fantasia infantil. Pois, dada sua grande capacidade animativa, para as crianças — como para os poetas — uma flôr, um brinquedo ou um mosquito têm rosto e alma como as



*Cenário de Ricardo Braga para "Pinocchio", de Ody Fraga*



*Traje de Ricardo Braga para "Pinocchio",  
de Ody Fraga: "a Raposa"*

pessoas. E, considerando que a infância é a fase da aventura, do descobrimento do mundo e que êsse descobrimento se dá primordialmente pelo sentido da visão, escolhamos nossos personagens, de preferência, no mundo visual limitado dos petizes. Andersen fêz assim; assim fêz o nosso genial Monteiro Lobato. Mas é imprescindível que se dê a cada um dêles uma "função" exata na trama, e os estruturamos com atributos humanos facilmente reconhecíveis pelas crianças, que sempre recusam o supérfluo, o fútil. Nunca, porém, um personagem abstrato, que escapará a compreensão infantil, sendo uma convenção que somente os adultos aceitam. Os sentimentos como bondade, amor, etc., deverão estar representados em personagens concretos.

Tanto no tema como nos personagens é preciso cuidado para não caricaturar. A criança aprecia e quase exige uma síntese do *pitorêscico* mas em sua forma pura, e recusa a caricatura que é, em última análise, o traço forte e *síntese* do *grotêscico*, visto pelos óculos da ironia e da malícia, dois predicados que as crianças, felizmente, não possuem. E, sobretudo, o que já foi dito: que o assunto contenha um ensinamento. Sem êle (que para melhor efeito deverá vir dissimulado nas entrelinhas) uma peça infantil é indecente e o espetáculo não é válido.

Quanto ao texto propriamente dito: o mínimo possível sempre que o gesto puder substituir a palavra. Mas quando o texto fôr imprescindível, que as falas sejam, não literárias e longas, mas realmente explicativas, para que o espectador-mirim não seja obrigado a raciocinar para concluir. E que nunca se confunda "terminologia infantil" com gíria. Além de ante-pedagógico, o emprêgo da gíria está para o teatro infantil como a pornografia está para o de adultos.

Da "mise-en-scène" depende, grandemente, a aceitação do espetáculo. Mesmo um excelente texto resultará inócua se sua montagem não alcançar um "clima" propício à receptividade infan-

til. Os desenhos das crianças nos mostram que elas dão essencial valôr aos elementos que lhes sejam pitorêscos ou poéticos. Assim, o sol é quase sempre maior que os demais elementos da paisagem, e uma casa tem no jardim uma flôr que cresce mais alto que o telhado, sempre de um vermelho vibrante. Sem se aproximar nem mesmo procurar a caricatura, elas seguem o método chamado "ideoplástico", verificado na arte dos primitivos e mesmo na de certos povos civilizados. Isso dito, poderá parecer que o ideal seria empregar cenários e figurinos desenhados pelas próprias crianças. Levado por essa impressão, experimentei a idéia no "Teatro de Brincadeira", curso que mantive algum tempo no Departamento de Copacabana do Conservatório Brasileiro de Música, e onde as crianças "brincavam" de teatro. Para um rápido diálogo de Ofélia e Narbal Fontes — que as crianças adoravam representar a cada passo — reproduziu-se fielmente em ponto grande o cenário desenhado por um menino. A experiência foi malograda, e constatei a razão: faltam à criança as qualidades de execução, o "métier", enfim, que daria acabamento ao trabalho, ficando assim o realizado sempre aquém daquilo que a imaginação inspirara. O menino autor do cenário satisfez-se com o trabalho, pois, senhor da fantasia que o gerou, completou-o com a imaginação. Mas as demais crianças, espectadores, viram apenas o resultado e, alheias à concepção originária, se desgostaram. Somente adultos dotados de um certo dom especial (ingenuidade e precisão de traço, noção exata do pitorêscico infantil e grande poder de síntese) alcançarão o resultado ideal, onde mesmo as perspectivas erradas sejam "deliciosamente erradas", como pede Garcia Lorca na rubrica do 3.º quadro de "Amores de Don Perlimplin".

O uso da música é de grande valor. Com ela prepara-se o clima da sala — sempre em reboição — para o abrir do pano; pontua-se com ênfase certas passagens da ação; amplia-se o poder



*Trajes de Ricardo Braga para "Pinocchio", de Ody Fraga. Em cima Grilo Falarte, e em baixo Gepeto*

poético de que deve revestir-se todo o espetáculo e principalmente, usando-a quase permanentemente, é possível dar-se à movimentação dos personagens o tom de "ballet-pantomima" que deve prevalecer mesmo nos trechos propriamente falados. Pode-se mesmo dizer que um espetáculo infantil deverá ser uma "pantomima dançada e falada", por mais que isso pareça paradoxal no tocante à estética teatral. O meio termo entre a dança e a pantomima (talvez mais dança que mímica) uma vez alcançado, é de inteiro sucesso.

O extraordinário senso de mimetismo de que são dotadas as crianças, torna-as severos críticos inclusive no que diz respeito à composição e exteriorização dos personagens. Sendo frequentes nas peças infantis personagens que são seres sobrenaturais, animais, objetos e até seres inanimados, todos com características e sentimentos humanos, o diretor lutará com grande problema: dentro da linha única a que deve prender-se para homogeneidade da movimentação cênica, delinear e tornar os personagens autênticos, distintos entre si e no entanto unos no tocante ao caráter da obra. E os atores, ao invés do que se julga à primeira vista, precisarão ser dotados de técnica integral, perfeito domínio de voz e gesto, a fim de comporem satisfatoriamente e nos mínimos detalhes as atitudes do personagem, sua voz e até mesmo seus "tics". Porque si a criança aceita que o leite seja personagem de uma peça ("O Pássaro Azul", de Maeterlinck) só se identificará com esse personagem se ele se apresentar cênicamente com características que ela, a criança, aceite que o leite possuiria se tivesse corpo, andasse e falasse. Imagine-se o que precisam ter de senso criador e interpretático o diretor e atores que encenarem a já citada "Pássaro Azul", extraordinária peça em que deparamos com diálogos travados entre dois personagens que são, nada mais nada menos do que o leite e... o resfriado!

Um detalhe pitoresco observado por quantos já fizeram teatro infantil é que,

nesse gênero teatral, o tão decantado "caco" quase nunca consegue fazer rir. No entanto, é frequentemente usado pelos próprios espectadores, nos engraçadíssimos apartes que as crianças dão a cada passo, arrancando grandes gargalhadas do público e até dos artistas em cena. Lembro-me de um deles quando da representação de "Pinocchio" num clube esportivo: ao fim da peça, o boneco de pau entra em cena já transformado em menino, porém ainda com o nariz anormalmente grande. Uma menina logo grita: "— Ainda está com nariz de madeira!". Pouco depois o Grilo Falante, seguindo o texto da peça, toma a vara de condão da Fada e retira o nariz postiço de Pinocchio. A mesma menina se levanta imediatamente e diz aos demais: "— Viu? Eu que mandei!"

Terminando estas linhas, apesar de conhecer bem de perto as dificuldades materiais e artísticas desse difícil gênero de teatro, faço votos para que todos os artistas da nossa cena se dediquem um pouco ao teatro infantil. Além de todos os benefícios que proporcionarão às crianças, estarão com isso fomentando o público de amanhã, hoje tão atraído e inclinado para o "foot-ball" irresistível e para o cinema industrializado. E, como vantagem máxima, receberão desses espectadores, mais que todos sinceros e receptivos, maravilhosas lições de vida e espontaneidade. Verão a quanto vai a força mágica do teatro, quando diante de uma platéia da alma pura, ao ouvirem-nas protestar num grito uníssono contra um gesto de maldade de um personagem, ou aplaudirem vibrantes um ato de justiça que um forte pratique em defesa de um fraco.

E, caído o pano, quando as crianças vierem — sempre vêm! — conversar não com os atores, mas com os personagens que êstes encarnaram e no qual elas acreditaram na mais ampla acepção teatral deste termo, todos concordarão comigo que não há prêmio maior do que o olhar grato e feliz da criança que encantamos e satisfizemos com nossa arte.

# RUMOS DE UM TEATRO POPULAR

*Solano Trindade*

Quando pensamos na criação do Teatro Popular Brasileiro, idealizamos não um grupo com o único fim de realizar espetáculos, e sim, um órgão que tivesse a função de uma escola de arte dramática, com alicerces nas tradições culturais de nosso povo, esta "flor amorosa de três raças tristes", no canto do poeta.

Planificamos, não um balet para exhibir as danças de nosso populário e sim, um laboratório de pesquisas para o levantamento de um teatro que não fôsse o sub-produto de culturas estranhas, que não fôsse a macaquice, a imitação inconsciente e a improvisação tão a gosto dos aventureiros e dos imediatistas.

Tínhamos em mente, quando fundamos o Teatro Popular Brasileiro, levar à prática os sonhos de Eugênia, Álvaro Moreira, Mário de Andrade e Samuel Campelo — aproveitando cientificamente essa riqueza imensa de ritmos, plásticas e côres das lendas e histórias de nossa gente — Macumaima sempre presente na alma do homem brasileiro.

Era pensamento nosso, quando traçamos os rumos do nosso Teatro Popular, salvar a beleza dos autos dramáticos, como o Bumba-Meu-Boi, essa coisa misturada de culto africano, comédia dell'arte e tragédia grega; como o Maracatu, conçada a Luís XV, samba e minueto; como o Fandango, drama ibérico em ritmo de congo e moçambique; como o Pastoril, balet dramático que nos ensinou os primeiros passos teatrais. Sim, queríamos o aproveitamento disso tudo, para depois fazermos as estilizações necessárias, evitando as improvisações e as safisticações tão comuns entre nós.

Não ficaríamos aí, iríamos criar dramas inspirados no folclore e na história brasileiras e então teríamos um teatro moderno, brasileiro da gema, que atrairia a atenção internacional.

Esse laboratório constaria de cursos práticos de música, canto, dança, declamação, interpretação, mímica, indumentária e cenarização, tudo isto com bases no populário brasileiro.

O material humano seria a fusão do elemento inculto (contribuindo com o elemento folclórico) e do letrado (oferecendo as suas experiências culturais).

Não seria um teatro negro, nem um teatro branco, seria um teatro verdadeiramente popular.

Não popular no sentido do baixo nível, mas popular como expressão de bom gosto das camadas humildes — a simplicidade e a pureza estética do homem brasileiro, trazidas para os palcos do Brasil e do estrangeiro.

Entre os que fundaram o Teatro Popular Brasileiro, tivemos alguns que foram como certas creanças que jogam sementes na terra e ficam de cócoras esperando que surja o resultado imediato do seu plantio, e logo se levantam desiludidos. Mas outros acreditam no amanhã e continuam trabalhando, embora sem apoio oficial, ainda enfrentando os inimigos gratuitos, os sabotadores e os céticos.

Sabemos o que queremos, e saber o que se quer é meio caminho andado.

Podemos agora apresentar um relatório de tôdas as nossas atividades durante três anos.

Apresentamos para o I Congresso de Folclore, um "Bumba-Meu-Boi", que mereceu as melhores referências; nos exibimos para Les Teofilians e para Comédia Francêsa no auditório do S.N.T., com muito sucesso; para a Faculdade de Filosofia, e Faculdade de Direito de Niterói; para a Escola de Educação Física; para Associação Brasileira de Desenho; para as Escolas de Samba Portela e Cartolinhas; para diversos clubes e residências particulares; para o Serviço de Recreação do Ministério do Trabalho; apresentamos cinco espetáculos completos no João Caetano, recebendo críticas elogiôsas.

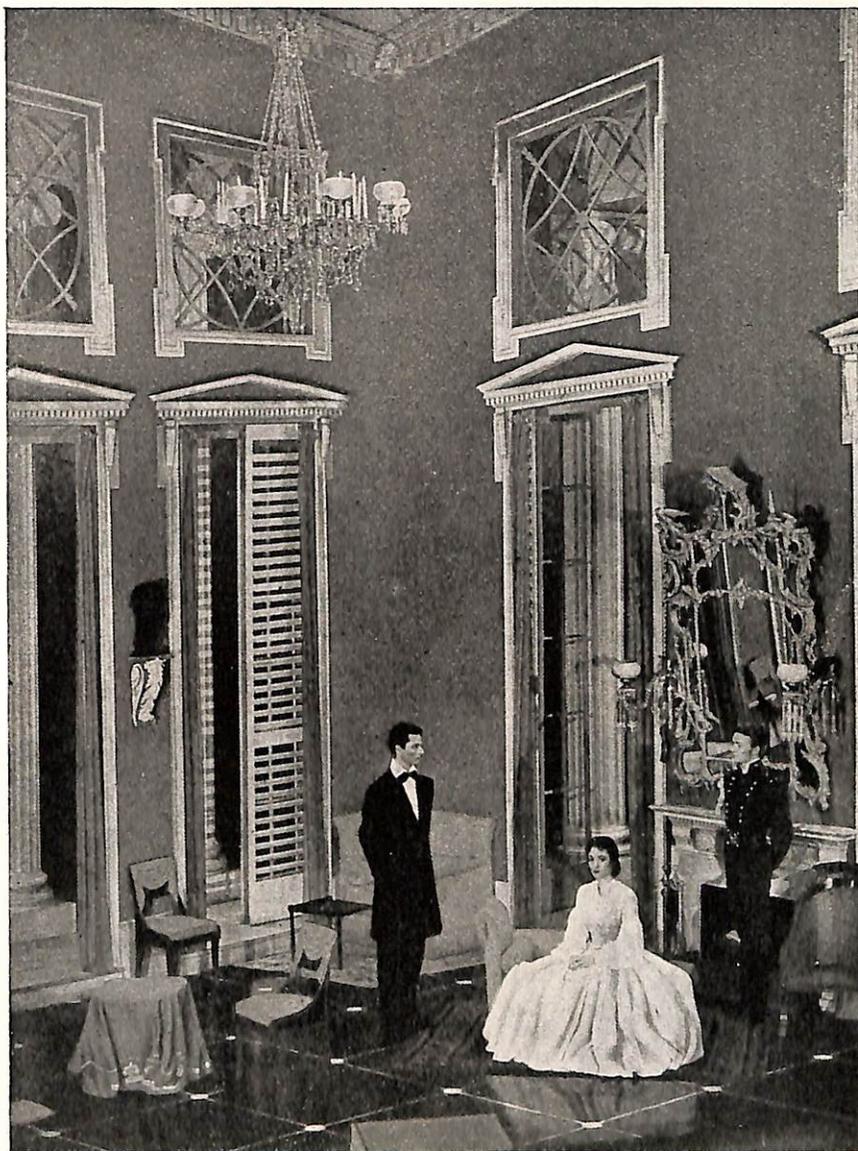
A nossa contribuição ao cinema, foi coroada de êxito. A nossa participação no documentário "Magia Verde", premiado em Cannes, é uma prova de que temos sabido aproveitar o nosso esforço; a nossa presença no filme nacional "Aguilha no Palheiro", foi insignificante em quantidade mas muito valeu em qualidade.

Hoje possuímos um documento que muito exalta o nosso trabalho, assinado por diversas associações do cinema brasileiro.

Atualmente temos ensaiado um repertório de muito valor, que espera casa de espetáculos para ser apresentado: Fandango — auto dramático — folclore do nordeste — ciclo do Natal; Pastoril — idem; Bumba-Meu-Boi, idem, idem; Maracatu, idem, ciclo do carnaval; Frevo — dança — folclore do nordeste, ciclo do carnaval; Cabocolinho — idem, idem; Sambas, idem — folclore carioca — ciclo do carnaval; Rancho — idem, idem; Folia de Reis — auto dramático — folclore fluminense, ciclo de Natal; Candomblé — dança religiosa — folclore baiano; Macumba — dança religiosa — folclore fluminense; Pregões de Recife — folclore recifense (Pernambuco); Cantigas de roda — folclore pernambucano; Canções de Trabalho — folclore pernambucano; Côco — folclore nordestino — ciclo junino; Baião — idem, idem; Quadrilha — idem, idem; Chula, folclore fluminense — ciclo de Natal; Calango, folclore fluminense, ciclo junino; Nega Fulô — poema — declamação em côro — Jorge de Lima; Senzala — poema de Odorico Tavares — declamação em côro; Oum Virá — poema de Solano Trindade — declamação em côro; Quem tá gemendo? — poema de Solano Trindade — declamação em côro; A Vontade de Obatalá — pantomima do lendário afro-brasileiro; Odudú e Oxossi — pantomima do lendário afro-brasileiro; A Leprosa e Omulu, idem, idem; Vida Carioca — pantomima de aspectos da vida carioca; — Flagelado — pantomima do flagelado nordestino; Zêzinho na gafeira — pantomima.

Brevemente recomeçaremos os ensaios das peças "Iemanjá" de Joaquim Ribeiro e "Praia do mundo" de Solano.





*"Décor", de Georges Wakhévitch para "Sud", o discutido melodrama de Julien Green sobre o homo-sexualismo*

# ICONOGRAFIA



*O chamado retrato Lumley, pertencente à Folger Shakespeare Library*



*Retrato da "Shakespeare Memorial Gallery At Stratford".*

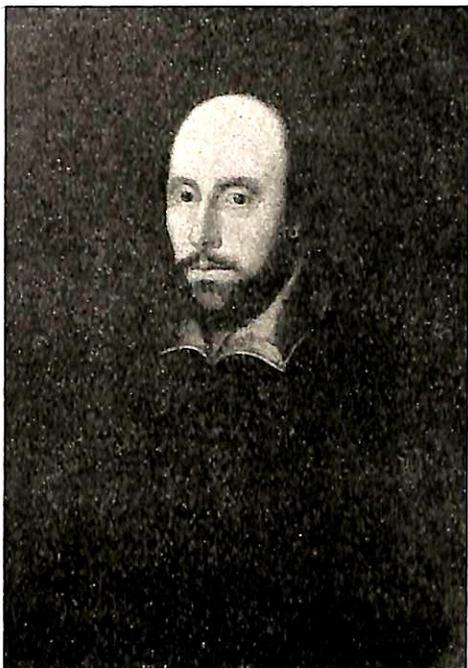


*Shakespeare aos trinta anos, de "Ely Palace"*



*O chamado retrato "Chandos", pertencente à "National Portrait Gallery" - Londres*

# DE SHAKESPEARE



*Shakespeare no retrato atribuído a "Kneller"*



*O denominado "Janssen Portrait" pertencente à "Folger Shakespeare Library"*



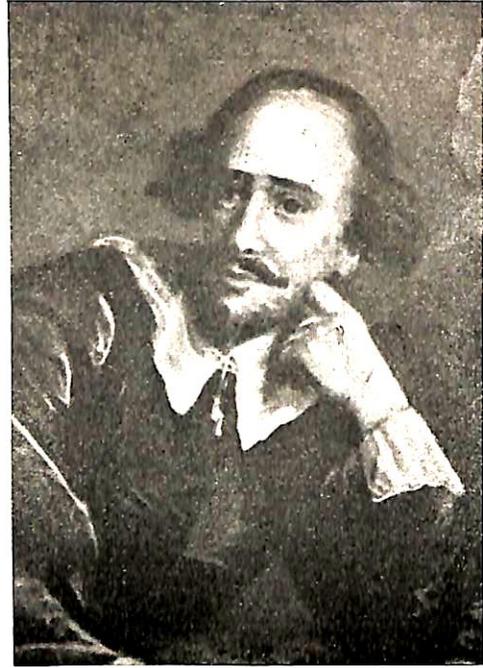
*O retrato Ashbourne, datado de 1611, pertencente à "Folger Shakespeare Library"*



*O chamado retrato Grufton de Shakespeare, pertencente à Biblioteca John Rylands Manchester*



*Retrato publicado pela Edição "Collins' Clear"  
— Type Press — Londres*



*Uma gravura pouco divulgada de Shakespeare*



*Retrato das edições portuguesas de Lelo  
Irmão — Porto*



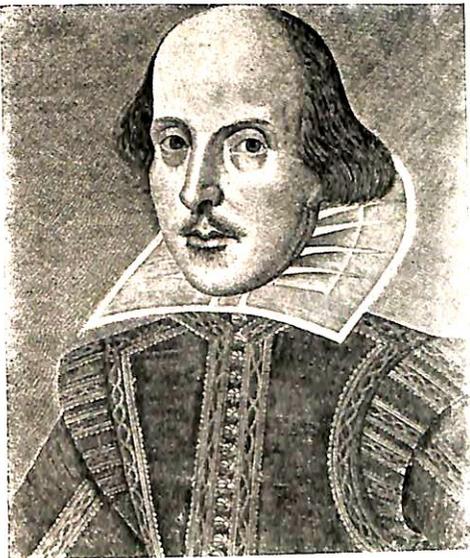
*Retrato de uma biografia de Shakespeare —  
Edição francesa*



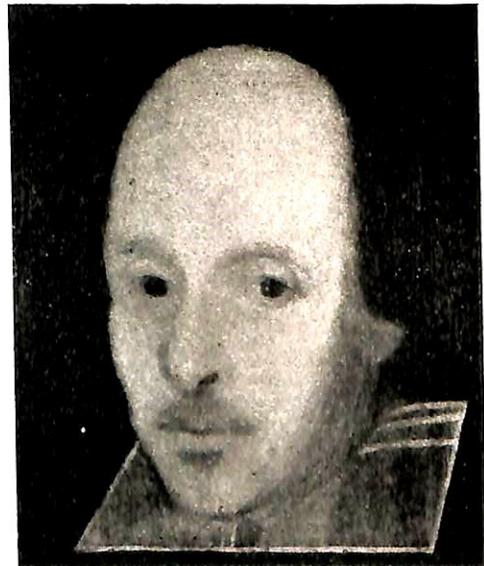
Uma gravura da edição "The Rape of Lucrece", de 1655



Retrato de uma gravura de "Marshall", para o frontispício dos "Poems", em 1640



Retrato gravado por Droeshout da edição de 1623



O retrato "Felton", pertencente à "Folger Shakespeare Library"



*Shakespeare entre alguns de seus contemporâneos*



*De uma edição das obras de Shakespeare de 1823 em Londres*



*Shakespeare e sua familia*



*Gravura do "Teatre Anglois" de De La Place*



*Shakespeare lendo Macbeth na presença da Rainha Elizabeth*

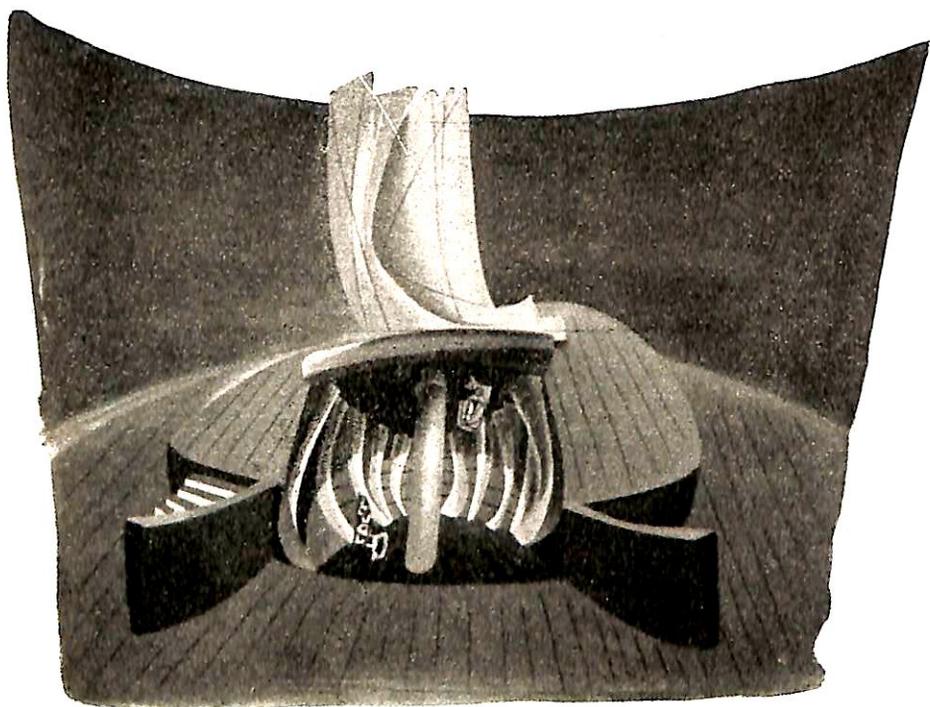


*Monumento existente em Stetford-on-Avon,  
visto de frente*

# JEAN-LOUIS BARRAULT



*Barrault e seu elenco na nova tentativa teatral de Claudel, "Christophe Colomb"*



*Cenário de Max Ingrand para "Christophe Colomb", de Claudel. O interior do barco de Colombo*

---

# NOTICIÁRIO

---

---



*Sergio Cardoso e Nidia Licia em "A Raposa e as Uvas", de Guilherme Figueiredo. Companhia Dramática Nacional, temporada de 1953*

# A C. D. N. NA REALIDADE HISTÓRICA DO TEATRO BRASILEIRO

*Hugo Guimarães*

Qual vem acontecendo em todos os ramos de atividade humana, o teatro sofre também os seus desajustes em face, principalmente, da complexidade de sua organização específica, pendente de um perfeito ajustamento de especialidades profissionais em harmonioso trabalho de equipe.

A Companhia Dramática Nacional, estruturada com clarívidente inteligência pelo Diretor do S. N. T., Sr. Aldo Calvet, teve previstos todos os pontos fracos no tão complexo sistema teatral brasileiro pela primeira vez posto à prova.

Dois gerações nitidamente se entrecrocaram no teatro indígena. Uma passada, cheia de vícios, cansada, presa ao espírito de "estrelismo" e usando processos já superados pelo dinamismo e pela força criadora da mocidade, mais esclarecida, mais consciente dos novos costumes e hábitos impostos pelo atual sistema econômico-financeiro de um tenebroso após-guerra. E a guerra desmoronou tradições, hábitos, costumes, organizações, nações, num arrazamento quase total de velhos sistemas seculares. E esse desmoronamento se refletiu na vida universal, modificando-a, e mesmo, obrigando, para dar solução às necessidades imediatas, a um trabalho que não pode mais ser isolado, pessoal, e sim planejado, estudado, equilibrado, com a precisão micrométrica das esferas de um "rolamento", trabalho de cooperação, de equipe, de equilíbrio, orientado com justiça e despedido de outros interesses que não os de realização honesta.

A realidade histórica do teatro brasileiro, portanto, impunha uma renovação de valores, não em detrimento dos velhos, a quem se reconhece uma soma de valores inestimáveis mas como uma fonte inspiradora capaz de crear novos horizontes, não só pelo interesse público de que vive o teatro, como também, pela técnica moderna plasmando na conjuntura das figuras, novo sentido, novas emoções.

O teatro é a vida emoldurada pela "boca de cena". É uma tela viva onde os personagens desenvolvem sua própria história. Necessário se torna, todavia, que um artista (ensaiador), plasme, em sequências continuadas, os quadros que, se detidos pelo instante de uma máquina fotográfica, pudessem figurar em qualquer galeria de arte pictórica. São esses quadros de arte que mais ficam gravados na retina do espectador, obrigando a trabalhar o subconsciente de cada um, na busca da solução, na pesquisa da verdade.

A maior divulgação de uma obra literária é feita a través do teatro e do cinema, porque nesses, há figuras e cenários dando ambiente à narrativa. É preciso apenas não esquecer nunca — "que o belo é o único domínio legítimo de uma obra de arte." E quando os homens falam de "beleza" não é precisamente a uma qualidade que eles se referem, mas a uma impressão.

Mesmo começando a Companhia Dramática Nacional, pela honestidade com que foi planejada e organizada (deve-se em grande parte, isso, a Henrique Pongetti, seu primeiro Diretor, que tão bem soube interpretar o pensamento de Aldo Calvet, Diretor do S.N.T.) demonstra alicerçar-se em princípios de um teatro puro, que sirva de cúpula ao desenvolvimento da arte dramática nacional. Observemos inicialmente os seguintes pontos de sua organização:

a) — Impondo-se um trabalho de equipe, única maneira de se fazer teatro, porque teatro é o espetáculo, e espetáculo é o produto de um laborioso planejamento técnico e aproveitamento unitário de valores imprescindíveis para alcançar a harmonia do conjunto geral;

b) — Respeito absoluto e quase religioso ao autor. Nenhuma peça, na C.D.N. sofre a menor alteração sem que esta seja executada pelo próprio autor. (Já se tornou no Brasil, um vício a adulteração das peças, quer no seu texto, quer no número de seus personagens. E no concernente a cenários, iluminação e vestuário o desrespeito é intolerável e criminoso).

c) — Oportunidade única na história do teatro brasileiro ao elemento nacional — autores, diretores, intérpretes, cenógrafos, iluminadores, etc., sem nenhum desprestígio ao valer estrangeiro, mas como uma demonstração de capacidade e amadurecimento do elemento pátrio. (§ 2.º do art. 3.º da Portaria n.º 20, de 13/3/53, do Diretor do Serviço Nacional de Teatro, em conformidade com a Portaria Ministerial n.º 139, de 10-3-53.)

d) — § 1.º do art. n.º 1 da Portaria n. 139, que diz: "A prosódia dos intérpretes que representarem na C.D.N., será uniformizada por especialistas designados pelo Diretor do S.N.T., levando em consideração as conclusões do Congresso da língua nacional falada e cantada". O conceito de pátria nasce com a língua que se fala. Ai então a C.D.N. toma

posição definida como elemento agregador das massas de população dos Estados, através da divulgação habitual de uma prosódia brasileira uniforme. Só esta alta missão dignifica a C.D.N., impondo-a ao respeito e admiração nacional.

e) — Excursionando pelos Estados da Federação com entradas a preços acessíveis e mesmo gratuitos em alguns casos, a C.D.N. terá a seu cargo a divulgação da arte e da cultura indígena, incentivando o gosto pelo bom teatro e despertando vocações embrionárias.

f) — “Conhece-se o grau de cultura de um povo pelo seu teatro”. Tomando-se por base os espetáculos da C.D.N., ou melhor as peças do seu repertório, como um barômetro, e observando-se as reações das platéias das diversas cidades visitadas, pode-se com boa vontade deduzir, não de maneira total, mas relativa, o grau aproximado de cultura de cada população. Quando digo observando-se as reações das platéias, não me refiro aos aplausos com maior ou menor entusiasmo, mas sim as reações de entendimento que devem provocar as falas e as circunstâncias criadas no desenrolar do texto.

Esta contribuição poderá ser de grande utilidade ao Ministério da Educação e Cultura, que, de posse desses elementos, poderá tomar as providências que achar conveniente para elevação cultural das populações menos cultas. Assim, outros tantos benefícios poderá trazer a C.D.N., cujo aspecto inicial pareceu a tantos como, apenas, mais uma fonte de distraimento popular.

No Brasil, bem poucos, como Walter Pinto, são verdadeiramente empresários teatrais. Quase todos são “atores-empresários” ou “maridos-empresários”. Os males dessa regra quase infalível são de efeito corrosivo. Criou

o “estrelismo”, em torno do qual se desmoronam todas as finalidades reais do teatro. A arte passou a ser uma função em benefício do “estrela”. E se mutilam as peças, adaptando-as a personalidade do “estrela”, sem o menor respeito a obra e ao autor. O “estrela” que já não consegue mais interpretar os personagens das peças, vive unicamente a sua própria personalidade, que, uma vez, agradou ao público, e se repetem em todas as peças com os mesmos trejeitos, gestos e “cacôs”, quase sempre, de baixo calão. As poucas peças nacionais que esses empresários se dignam encenar, têm que ser escritas de encomenda ou, quando já escritas, adaptadas ao feitio do “estrela”. Um verdadeiro “trust” se organizou, e, em torno dos interesses dos poucos privilegiados autores há uma “corvina de ferro” barrando os novos. Os elencos são feitos à base de atores medíocres que não possam oferecer nenhum perigo de sombra ao “estrela”, dominador absoluto em todas as cenas. Para diminuir as despesas simplificam-se cenários e guarda-roupas, cortam-se personagens das peças, e dão-se poucos, pouquíssimos ensaios. E o público paga preços altos para assistir verdadeiras aventuras. Tudo funciona em torno das conveniências do “empresário”. E o hábito constante dessas improvisações teatrais, transformou-se em um vício cômodo. Surgiram todavia os novos, com conjuntos de vanguarda, fazendo um melhor teatro e o público começa a tomar partido. Não quer mais pagar entradas caras para assistir mal teatro, com “ponto” dizendo alto porque os atores não sabem os papéis e não tiveram tempo bastante para ensaiar.

O “mal” é um só e único. A falta de verdadeiros empresários. E o governo ainda subvenciona com polpudas quantias anuais, esses empresários, cada vez mais ambiciosos, para que não parem com esta obra de destruição lenta do teatro brasileiro.

# MUSEU DE ARTE MODERNA

## PROJETO DE AFONSO REIDY

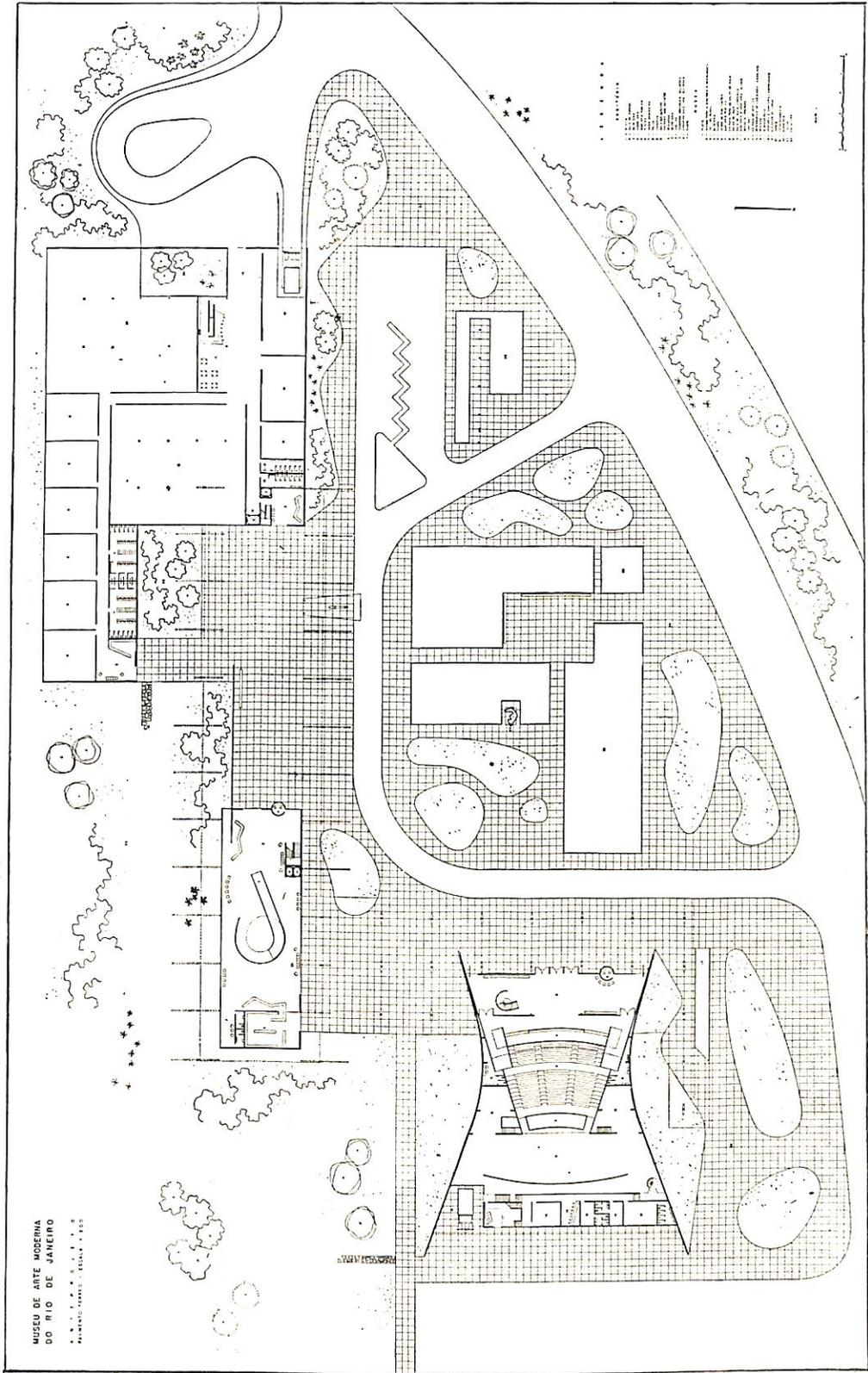
O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro será construído em terreno para tal fim cedido pela Municipalidade e situado na área que está sendo aterrada ao longo da Avenida Beira-Mar, nas proximidades do Aeroporto Santos Dumont, e que se destinará exclusivamente a atividades esportivas, recreativas e culturais. Surgirá assim, no centro da cidade, um grande parque público à beira-mar, dotado de instalações para a prática de esporte náutico, banhos de mar, "playgrounds", restaurantes, auditório ao ar livre, biblioteca infantil, museu de arte etc.

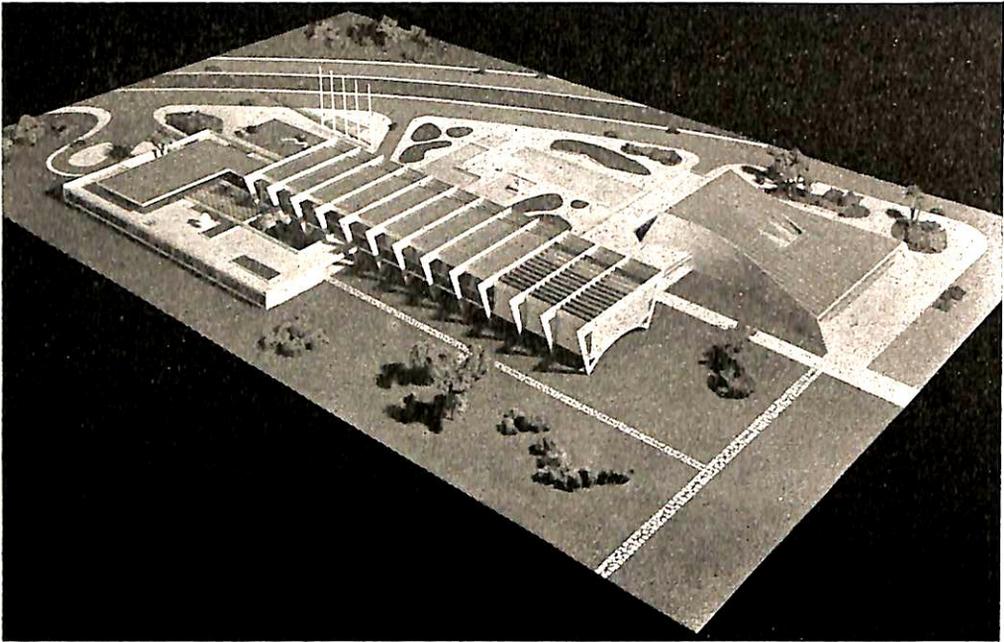
O anteprojeto a que deverá, em linhas gerais, obedecer a construção do Museu de Arte Moderna, é parte integrante do referido plano de urbanização.

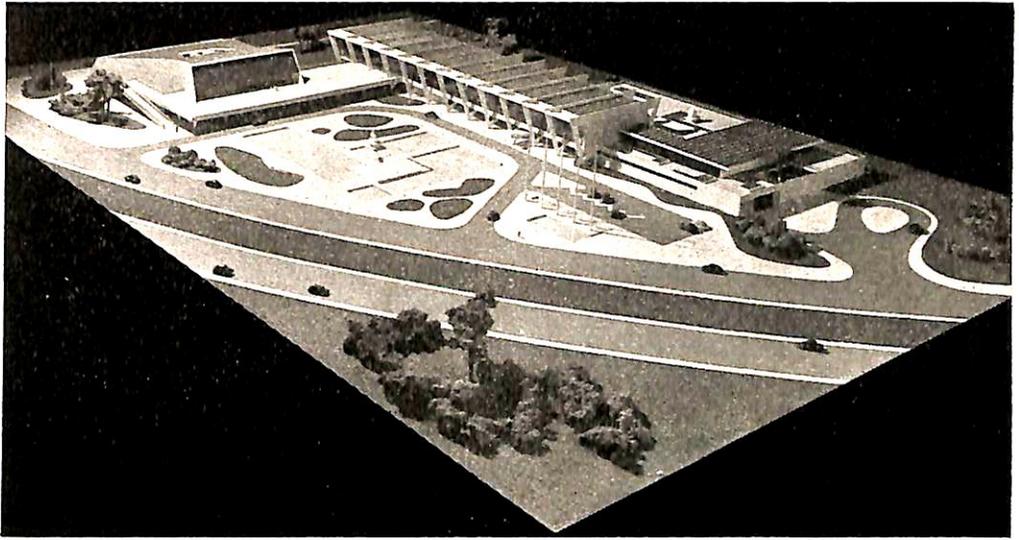
O edifício compreende três partes: o corpo do Museu propriamente dito, com 130 metros de extensão por 26 metros de largura; a parte onde foram localizados os serviços auxiliares do Museu, os cursos de arte, o restaurante etc.; e o Teatro-Auditório com capacidade para 800 pessoas. A estrutura do corpo principal é constituída por uma série de quadros de concreto armado, espaçados de dez em dez metros, que apoiam o segundo pavimento e nos quais é suspenso o terceiro pavimento. Dessa forma foi possível eliminar totalmente as colunas no segundo pavimento, onde serão realizadas as exposições, permitindo absoluta liberdade na arrumação dos painéis e objetos expostos. A altura do pavimento das exposições será de 3,50 metros, havendo, porém, partes de dupla altura, com iluminação zenital. No mesmo nível dos salões de exposição acham-se localizados, de um lado, o restaurante e do outro, o foyer do Teatro-Auditório, a eles ligados por amplos terraços-jardins. No terceiro pavimento foram localizados um pequeno auditório para 200 pessoas, a biblioteca, a administração do Museu e, ainda, uma parte destinada a exposições.

O edifício disporá de: vestiário e bilheteria — local para venda de livros, reproduções e publicações — teatro-auditório com 800 lugares para concertos, ballet, teatro, cinema e conferências de grande público — salas para cursos de pintura, desenho, gravura, modelagem, escultura e artes menores — atelier para cerâmica artística — oficina tipográfica para fins de ensino e de impressão do material do Museu — cantina-salas para preparo de exposições — embalagem, expedição e recepção — oficina de carpintaria, marcenaria, eletricidade e pintura — laboratórios químico e fotográfico — atelier para conservação e preparação de obras de arte — almoxarifado e depósitos locais para exposições permanentes — locais para exposições temporárias — restaurante, bar e café — salas para guarda e conservação do patrimônio não exposto — biblioteca, mapoteca, fototeca, filmoteca e discoteca — pequeno auditório para conferências, projeções e cursos teóricos — salas para a administração, instalações sanitárias e locais para estacionamento de automóveis.









# O DEPOIMENTO DE FERREIRA MAYA

Como contribuição à história do teatro brasileiro, vamos reconstituir, em traços embora rápidos, a vida e a obra de um ator nacional que no próximo ano festejará o seu jubileu artístico, cercado do respeito e da admiração dos seus companheiros de profissão e do país inteiro. Trata-se de Antonio Ferreira Maya, hoje um veterano da nossa arte cênica, que dentro dos palcos, incarnando personagens dos mais variados matizes, tem vivido uma existência marcada de episódios curiosos.

Ferreira Maya nasceu a 24 de junho de 1894 no município de Jaguarão, no Estado do Rio Grande do Sul, de onde só se afastou, impulsionado pela sua vocação de ator, aos 21 anos de idade.

Desde muito cedo participou de espetáculos teatrais, representando inicialmente papéis de mulher, pois na "Província daquela época (1906) — é ele quem nos informa — nenhum moço de família se atreveria a entrar em cena, mesmo que lósse para contracenar com seu próprio irmão." Apareceu em público, pela primeira vez, como integrante de um grupo de amadores, na peça "O Noivo e a Égua", representada pelo Grêmio Dramático do Clube Harmonia, uma Sociedade da elite jaguareense. Ingressou, depois, na "Companhia Popular Portuguesa", de Joaquim de Oliveira, iniciando então uma carreira profissional que se prolongou com brilho e êxito até os nossos dias.



*Ferreira Maya num dos momentos culminantes da sua carreira*

Longo seria enumerar tôdas as companhias nas quais trabalhou Ferreira Maya. Aqui estão as principais: Jayme Costa, Raul Roulien, Abigail Maia, Lucilia Peres, Procopio Ferreira, Dulcina e Odilon e a Companhia Dramática da Casa dos Artistas, em tôdas elas fazendo papéis da maior responsabilidade.

Ferreira Maya, como todo artista de talento, admira os grandes autores da dramaturgia estrangeira e nacional. Tem, no entanto, as suas preferências, que para êle, segundo nos revelou, se incarnam em Ibsen, O'Neill, Molière, Joracy Camargo, Oduvaldo Viana, Viriato Corrêa, Raimundo Magalhães Junior e Nelson Rodrigues.

Dos numerosos papéis que viveu no palco, Ferreira Maya reputa as suas maiores criações o Gilberto de "Fóra da Vida", de Joracy Camargo, e o "Velho

Cristie" de "Anna Cristie", de O'Neill. Dos artistas, estrangeiros e nacionais, que teve oportunidade de assistir no palco, os que mais o impressionaram foram Gustavo Salvini e Apolônia Pinto.

Como já acentuamos acima, a carreira artística de Ferreira Maya, uma longa carreira de quase 50 anos, está marcada de episódios curiosos, uns cômicos e outros emocionantes. Trabalhava êle numa pequena companhia no Cine Ideal, na Rua da Carioca. Antes da sessão teatral era exibido um filme. Certa vez, Ferreira Maya, na hora cinematográfica, entrou na casa de espetáculos e foi sentar-se na última fila, para matar o tempo. Adormeceu profundamente. Terminou a fita, levantou o pano para o início da peça e Ferreira Maya continuou dormindo. Procuraram-no por tôda parte. Não houve meio de encon-



*Ferreira Maya vivendo um dos seus grandes papéis no palco*

trá-lo. O diretor da Companhia, Olavo de Barros, furioso e atrapalhado, ordenou que o ator José Loureiro se vestisse às pressas e fizesse o papel do artista desaparecido. E lá foi José Loureiro para o palco. A entrada dessa personagem dava-se assim: entrava em cena, pulava do chão para cima de uma cadeira, da cadeira pulava para cima de uma mesa e gritava forte: "Olá, rapazes!" Com o grito de Loureiro, Ferreira Maya acordou. Olhou espantado para o palco e viu-se representado. Alucinado, convencido de que estava doido, fugiu do teatro e saiu desabalado pela rua afora. Pouco adiante encontrou o seu amigo Hailiot, a quem contou o que lhe tinha sucedido. Este, incontinenti, foi à caixa e revelou os motivos do desaparecimento do artista. Ferreira Maya ficou, porém, tão envergonhado com o acontecimento, que abandonou a Companhia.

Declarou-nos Ferreira Maya que o momento mais emocionante da sua vida de artista éle o viveu na Academia Brasileira de Letras, quando era presidente da Casa dos Artistas. Cláudio de Souza promovera uma homenagem à classe teatral no Petit Trianon. Aberta a sessão, falou Ernani Fornari. Em seguida, falou Hermes Lima. Então Cláudio de Souza, com surpresa para Ferreira Maya, deu-lhe a palavra e éle falou em nome dos seus companheiros de profissão. Assegura o velho ator que em momento algum da sua existência sentiu maior emoção do que naquele.

Ferreira Maya tem sido também um grande batalhador em prol dos problemas da classe teatral brasileira, que a éle deve uma série de conquistas, tais como o descanso às segunda-feiras; o pagamento das diárias aos artistas nos períodos de viagem das companhias e a inclusão dos trabalhadores cênicos, como associados, no Instituto de Aposentado-

ria e Pensões dos Comerciários. Como se vê, é toda uma vida a serviço do teatro nacional.

Aproveitando a oportunidade da palestra que mantivemos com Ferreira Maya, e da qual extraímos as notas que constituem esta pequena reportagem, fizemos algumas perguntas ao velho artista sobre como vê a atuação do Sr. Aldo Calvet à frente do Serviço Nacional de Teatro, que importância atribue ao Conservatório Nacional de Teatro e que papel representa a Companhia Dramática Nacional na evolução teatral do país.

Ferreira Maya sintetiza a sua opinião nas seguintes palavras:

— O Sr. Aldo Calvet é, até hoje, o único diretor do S.N.T. que realmente se colocou à altura da missão que está atribuída a esse importante órgão do Ministério da Educação e Cultura, criado pela visão clarividente do Presidente Vargas. A obra que esse jovem inteligente e dinâmico vem realizando pelo teatro nacional é algo que honra a administração brasileira. Dispensamo-me a enumerar tudo o que tem feito pelo nosso teatro porque já a minha classe, pelas numerosas provas de solidariedade e de apreço que lhe tem dado, o consagrou definitivamente. Aí estão, como elementos documentadores do que ora afirmo, o Conservatório Nacional de Teatro e a Companhia Dramática Nacional, duas realizações decisivas do espírito criador de Aldo Calvet. O primeiro é a oficina onde, à base de ensinamentos teóricos e práticos, ministrados por um grupo de professores competentes e dedicados, se forma uma geração de trabalhadores cênicos integrados nas conquistas da cultura moderna e por isso mesmo em condições de participarem, consciente e integralmente, das graves responsabilidades da profissão que abraçaram; a se-

gunda é um elenco padrão, constituído de atores, na sua maioria, jovens, mas possuídos do espírito de renovação que é a única saída para a nossa arte cênica emperrada por uma rotina esterilizante e um empirismo incompatível com o sentido da nossa época. O Conservatório e a Dramática, nas bases em que os vem realizando Aldo Calvet, felizmen-

te com o indispensável apoio do Presidente Getulio Vargas e do Ministro da Educação e Cultura, Sr. Antonio Balbino, são duas obras que se completam: uma é a escola, isto é, o centro de formação básica, e a outra é o palco, quer dizer, a peça encenada na plenitude do seu texto, da sua cenografia e da sua interpretação.

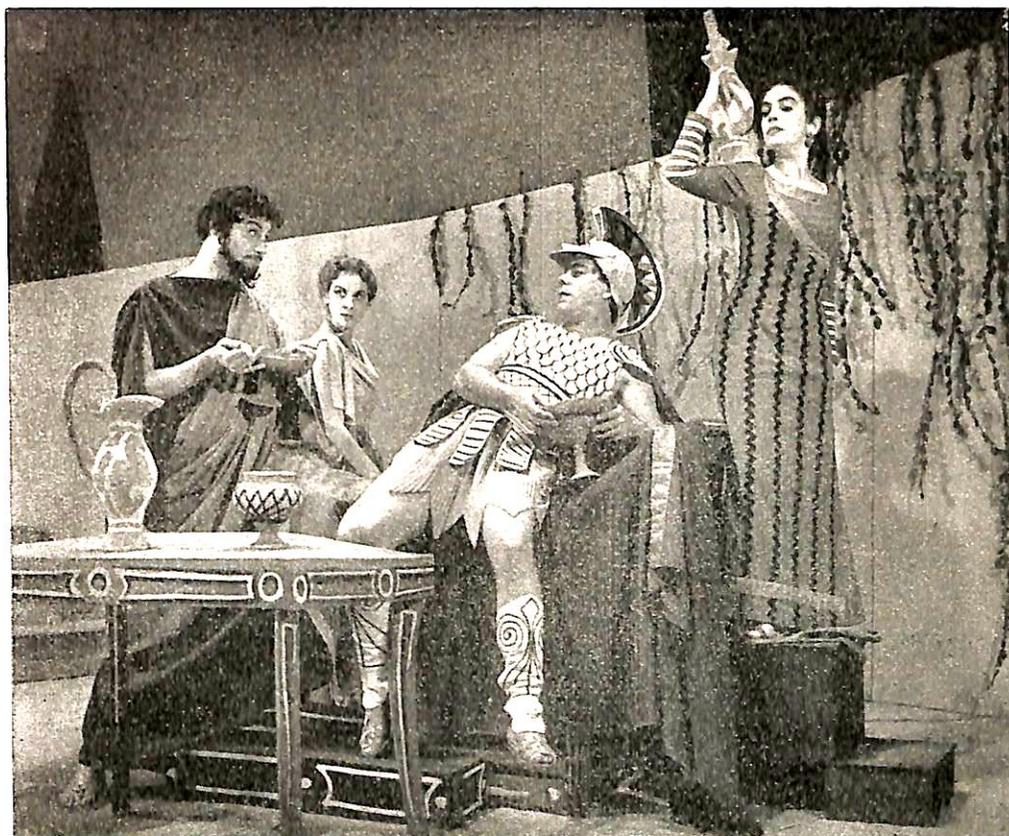




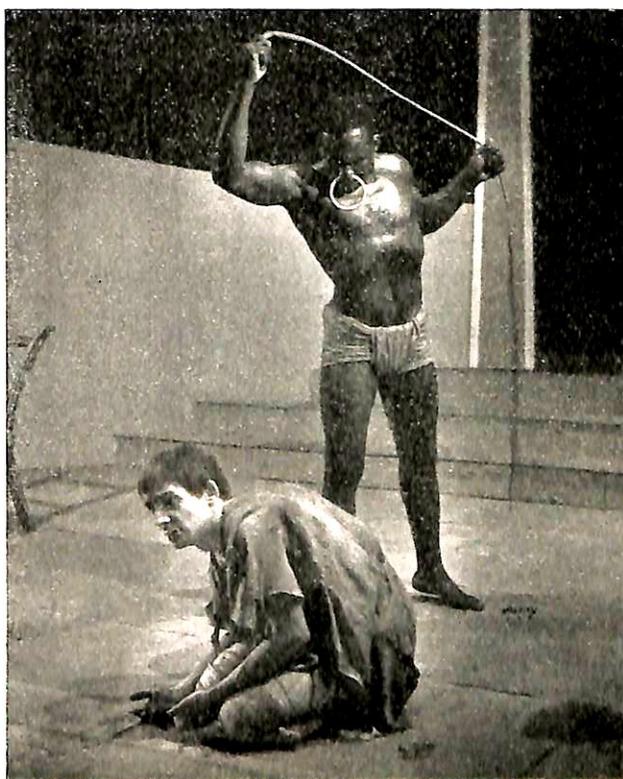
*Sonia Oiticica e Luiza Barreto Leite em "A Falecida", de Nelson Rodrigues. Companhia Dramática Nacional, temporada de 1953*



*Sergio Cardoso e Sonia Oiticica em "A Falecida", de Nelson Rodrigues. Companhia Dramática Nacional, temporada de 1953*



*Sonia Oiticica, Nidia Licia, Léo Vilav, e Renato Restier em "A Raposa e as Uvas", de Guilherme Figueiredo. Companhia Dramática Nacional, temporada de 1953*



*Sergio Cardoso e Adalberto Silva em "A Raposa e as Uvas", de Guilherme Figueiredo. Cia. Dramática Nacional, temporada de 1953*

# RENATO VIANA

Com a morte de Renato Viana ocorrida em maio do ano passado encerrou-se uma vida inteiramente dedicada ao teatro, no Brasil. Há quatro décadas vindo do norte êle surgiu, rapazola, num grupo de estudantes de escolas superiores e da de Belas Artes que se reunia no antigo Café Belas Artes, na Avenida Rio Branco. Era franzino de corpo, mas robusto de inteligência e já então, possuía uma cultura geral apreciável. Vivo, irrequieto, predestinado a travar uma rude batalha pelo teatro brasileiro, êle começou a terçar as suas armas de idealista. Os eternos conservadores não o levaram a sério. Renato começou a escrever comédias dramáticas, teatro de pensamento e de tese, abordando mesmo, temas que, até então, não tinham sido desdobrados à luz das ribaltas. Sofrendo no início de sua produção teatral a influência dos dramaturgos franceses de maior evidência no começo dêste século, primeiro de Antoine, depois de Bernstein, Renato dêles se libertou e começou a ser êle mesmo. Suas primeiras iniciativas, no terreno prático, chamaram-se "A Colméia", "A Caverna mágica", o "Teatro Escola". E suas peças que a crítica de então recebeu entre reservada e deslumbrada foram vividas por Italia Fausta, Leopoldo Fróis, Olga Navarro e Jaime Costa. *Na viagem, Salomé, Os fantasmas, A última encarnação de Fausto, Mona Lisa, Sexo, A última conquista, Fogueira de carne, Deus e Luciano o encantador* escrita esta para Leopoldo Fróis, compõem o seu repertório. Sua estréia, com *Na viagem*, foi um acontecimento teatral dos mais marcantes na interpretação de Italia Fausta, a primeira atriz da Dramática Nacional dirigida por Gomes Cardim. Desde então, cada peça sua desencadeava um movimento pró e contra. Cêrca de 1943 êle escreveu e representou (já então interpretava as principais personagens masculinas de suas peças) SEXO. A tese defendida pelo autor nos quatro atos de peça não era uma novidade no campo da fisiologia e da psicanalise. O que havia de notável em SEXO era a maneira como êle defendia a tese, alçando-se por vezes e colocando o problema que é um imperativo da espécie, no ápice de conceitos e conclusões filosóficas que a sociologia

não desprezará. Todo o seu teatro foi assim. Recordemos, de passagem, outra sua comédia dramática, FOGUEIRA DE CARNE, representada, há dez anos, no Regina. Mais uma vez Renato enfrentou um tema incomum, um estudo magistralmente feito de uma criatura inteiramente dentro dos canones mais típicos da psicanalise. Em FOGUEIRA DE CARNE sentia-se que amadurecera o escritor, sem contudo desaparecer o idealista. E naquela época, ainda através de aplausos e negações de uns e outros extremados, já conseguira êle realizar a sua obra literária, por isto que deu à cena brasileira dois excelentes intérpretes seus filhos Rui e Maria Cactana, sendo que esta, em FOGUEIRA DE CARNE, viveu a figura de Gabi, papel difícil, com uma gama de inflexões que vai da doçura suprema ao supremo desespero, exteriorizadas por ela com a segurança de uma atriz perfeita.

Dramaturgo dos mais discutidos entre nós, realizador infatigável, descobridor e guia de vocações teatrais, diretor e ensaiador dos elencos que organizava, ator, professor de arte de representar, Renato Viana foi tudo isto diferentemente do comum dos homens de teatro, não transigindo nunca com o que êle considerava a arte dramática, o teatro, enfim. Com as suas companhias percorreu quase todo o Brasil sendo recebido entusiasticamente nas capitais de vários estados e consagrado em Fortaleza que foi seu berço espiritual onde êle, que nasceu carioca e para o norte emigrou ainda infante, estreou como jornalista.

No Rio Grande do Sul, apoiado pelo Governo do Estado, fundou e dirigiu um Conservatório Dramático e o Teatro Anchieta, uma escola de teatro que se tornou um ninho de excelentes intérpretes. E, embora já aquebrado pela luta sem tréguas de quarenta anos de atividades, ainda trabalhava, ainda transmitia o seu saber e sua experiência aos moços que frequentam a Escola de Teatro da Prefeitura que êle dirigia, pois o em que a morte o surpreendeu.

DIONYSOS rende, nesta página, o seu preito de saudade a Renato — um dos mais infatigáveis obreiros do teatro nacional.



*Eugene O'Neill*

# EUGENE O'NEILL

Morreu Eugene Gladstone O'Neill, a 18 de dezembro de 1953. Antes de falarmos sobre sua obra, vamos a alguns aspectos de sua vida.

Nasceu Eugene O'Neill na cidade de Nova York (esquina da Broadway com a rua 43) em Outubro de 1888, filho do ator James O'Neill. Espírito insubordinado, abandonou os estudos pouco depois de ingressar na Universidade e começou a vida de trabalho e aventura, que o puseram em contato com a dura realidade da vida. O'Neill trabalhou nos mais diversos mistérios até tornar-se marinheiro e essa experiência serviu mais tarde de inspiração a muitas de suas obras. Essa vida de trabalho árduo, inquietação e privações levaram-no a contrair uma doença dos pulmões e durante 5 meses O'Neill foi obrigado a passar num sanatório para tratar-se. Afastado da vida tumultuosa a que estava habituado, O'Neill procura dar forma e vida as impressões que ficaram gravadas em seu subconsciente. O mar é o "background" de muitas de suas peças e os personagens são as criaturas que êle conheceu nos navios, nas docas, nos portos, nos bares.

Mas, sentindo que a estrutura de suas peças se ressentia de maior conhecimento técnico, em 1914 O'Neill matricula-se na classe do famoso Professor George Pierce Barker, na Universidade de Harvard. A maioria de suas peças em um ato foi representada em pequenos teatros e durante temporadas de amadores e estudantes. A primeira grande peça de O'Neill a ser representada na Broadway é "Beyond the Horizon", com a qual ganhou o prêmio Pulitzer. O'Neill variou muito de gênero, empregando as formas naturalista, expressionista ou qualquer outra que melhor servisse de veículo

para expressar-se. O único autor que O'Neill admite como tendo influenciado sua técnica e sua mente é Strindberg.

As obras mais importantes de O'Neill são: "The Hairy Ape", "Beyond the Horizon", "Emperor Jones", "Desire under the Elms", "Strange Interlude", "Days without End", a trilogia "Mourning Becomes Electra", "Marco Millions", "Lazarus Laughed" e "The Great God Brown"; sendo que nas duas últimas O'Neill faz uso de máscaras. A única comédia de O'Neill é "Ah, Wilderness". O crítico Burns Mantle nos conta que, estando O'Neill exausto do esforço dispendido na preparação de sua peça "Days without End", acordou certa manhã com a idéia de escrever uma peça leve, pontilhada de humorismo, que completou dentro de um mês, para depois retornar ao trabalho do drama que havia interrompido.

Gorelik interpreta o conceito de tragédia de O'Neill como sendo baseado numa fraqueza da vontade. Essa "fraqueza da vontade" não é explicada pelo autor, mas é certa como equivalente à imutabilidade do Destino na tragédia grega. A obra de O'Neill tem sido estudada por muitos críticos americanos e europeus, que não se cansam de apontar as contradições de sua obra, mas ninguém pode fazer restrições à marca do gênio de que toda ela está impregnada. A obra de O'Neill não é para ser dissecada e aprovada como se fôra um estudo científico, pois nela se encontra muito mais da riqueza interior do temperamento de seu autor do que a coerência de um trabalho de lógica. É claro que essa falta de consistência que põe a perder um autor vulgar, não tem razão de ser no caso de O'Neill ou de qualquer outro artista de gênio.

# ANTÔNIO RAMOS

*Aldo Calvet*

Depois de breve enfermidade veio a falecer numa segunda-feira, às 10 horas da manhã, internado que se achava no Instituto Buarque Lima, à Rua Teixeira Soares número 31, no apartamento número 5, do segundo andar, na Praça da Bandeira, o ator Antônio Ramos, uma das maiores figuras da cena brasileira, criador com Lucílio Peres de "O dote", de Artur Azevedo, e com Lucília Peres ainda fundador do Teatro Municipal. Português de nascimento para aqui viera muito menino, tornando-se ator dramático de alta categoria, Antônio Ramos, que havia anos atrás festejado o seu jubileu artístico, esgotou a existência a serviço do teatro nacional, primando sempre pela correção e pela disciplina numa formação profissional digna de ser citada como exemplo para as gerações futuras. Foi êle o extraordinário astro ao lado da inesquecível Itália Fausta e dessa grande atriz que é Maria Castro na interpretação de todo o repertório clássico trágico e dramático. Foi êle o galã magnífico de sensibilidade e requinte de distinção ao lado da gloriosa Lucília Peres no repertório romântico. Uma vida teatral, enfim, repleta de marcantes êxitos experimentada em todos os gêneros durante anos seguidos como integrante da Companhia Dias Braga. Mas apesar de todo um passado de glórias e triunfos, de honestidade e de trabalho, de fidelidade ao ideal artístico, os dirigentes do Teatro Municipal recusaram a honra da hospedagem funerária ao seu corpo que animado pelo talento há cinqüenta e tantos anos atrás honrou aquêlê palco arrancando do público os mais calorosos aplausos. Não! Antônio Ramos teve por câmara ardente a sua própria sala de estar, em sua humilde residência à Rua Carlos Vasconcelos número 105, casa IV, saindo o féretro dali, às 17 horas, da mesma data do seu falecimento, para o Cemitério de São Francisco Xavier. Acompanharam-no seus amigos mais íntimos, diretores da Casa dos Artistas, da SBAT, do SNT, etc. Como um grande artista não podia ser de outro modo. Teria que ser assim mesmo. Um entêrro simples, numa tarde triste e fria, a cair do céu chuviscos como lágrimas sentidas de saudade e comoção. O jornalista e poeta Mário Hora disse algumas palavras à beira do túmulo. Eis tudo. O povo carioca não pôde levar ao velho e glorioso artista a sua prece de reverência e gratidão. Houve um silêncio. Profundo silêncio em que permanecerá decerto na eternidade a pureza de sentimento do morto ilustre.

# TEATRO DE CULTURA DA BAHIA

— Otávio Rangel —

Por solicitação deste Conjunto amadorístico, recém-fundado em S. Salvador por elementos da "élite" baiana, foi-lhe encaminhado pelo S. N. T. o técnico de teatro Otávio Rangel que acaba de regressar ao Rio após ter desempenhado a missão de que foi investido e da qual já apresentou ao Diretor desse Serviço o respectivo relatório.

Inserimos a seguir uma das suas aulas, na qual contradita alguns pontos de uma palestra que em sua presença foi realizada por um jovem do quadro artístico do brilhante escritor e jornalista Pascoal Carlos Magno, o dinâmico criador do Teatro do Estudante, jovem que recebera em Paris as lições do notável ator Barrault.

Assim dissertou o professor Otávio Rangel.

## REPAROS

"A bela e instrutiva palestra de 5.<sup>a</sup> feira de um discípulo de Barrault deteve-se em dois gêneros remotos de hiper-transcendente Cultura, quais sejam o Clássico e o Romântico.

O Romântico, na sua época, já tornara o Clássico obsoleto, ocupando-lhe o lugar; e o Moderno Teatro, na sua 1.<sup>a</sup> etapa, contrapôs-se ao Romântico, empalidecendo-lhe o brilho, pois trazia consigo o Sol triunfante dos novos rumos políticos e científicos da Humanidade e a conseqüente transformação do âmbito social. Nas etapas subseqüentes continuou o Moderno Teatro recebendo todos os ritmos evolutivos, impostos pela versatilidade dos tempos.

No transcurso vertiginoso dos dias presentes, só uma plêiade de jovens, comandada por esse denodado Condestável da Arte Dramática, tenaz e talentoso, idealista e abnegado, que é Pascoal Carlos Magno, meu particular amigo; só essa plêiade teve a coragem e a audácia (audácia no bom sentido) de colocar sobre os ombros o excessivo,

oneroso e mal compensado encargo de exumar êsses dois gêneros à quietude estática das Bibliotecas, a fim de transportá-los à vida transfigurante das ribaltas da atualidade.

Ora, como vimos nas demonstrações de 5.<sup>a</sup> feira, apurou-se nelas, com possível desânimo para alguns iniciantes, um maquiavélico processo de interpretação, direi mesmo, um processo astronômica-mente científico, porquanto se vê jugulado por complexas exigências ora psico-patológicas; ora anatômicas, geométricas, acrobáticas e, finalmente, mecânicas.

Tão ingente esforço para um minuto de glória! E' que sobre a penumbra trágica desses espetáculos cerrou-se, há muito, o velário da indiferença das platéias.

Sem disrepar do objetivo cultural da fachada que ostentais, Jovens do Teatro da Cultura baiana, diversa deve ser vossa orientação. Devereis realizar por muito tempo ainda, constantes de um programa gradativamente ascensional, na proporção da capacidade dos vossos pulmões artísticos; peças que reproduzam a vida que vivemos, com as suas normalidades e anomalias; com a sua dinâmica ágil, que à influência de uma lei física, torna a vida contemporânea mais leve e daí mais atraente; com seus curiosos paradoxos, seus encantos e decepções; e que no âmbito do palco, girem em torno de uma movimentação espontânea, variada; de uma interpretação acessível, em concordância com as últimas e definitivas reformas ditadas à França e ao Mundo pela moderna técnica, sem os exaustivos monólogos a empanturrar, a entravar a ação dos textos e que jazem sepultos com o Clássicismo grego e o Romantismo nórdico: em suma, sem aquêles 4, 5 e 6 atos, hoje inadmissíveis.

Êsse o Teatro que aconselho; que vos interessa encenar e com o qual devem

identificar-se os novos valores, em harmonia com as platéias contemporâneas e suas modernas tendências. As Tragédias, no tradicional e pesado sentido cênico, no arcaico sentido teatral; não as temos hoje. Temos, sim, o Drama Moderno, intenso e movimentado, que copiaremos aos moldes da atualidade, nos seus lances atordoantes, na brutalidade ou delicadeza das suas crises.

#### *DA AUTO-LIBERDADE DO INTÉR- PRETE EM CENA*

Nem pensar em tal, para que um novo Samsão, embora sem a cabeleira da força, não abale nas suas bases as colunas do templo maravilhoso.

Em cena o intérprete não é mais que um autômato da sua personagem tal como a idealizou o autor e detalhou-a, movimentou-a, coloriu-a, viveu-a, com sua técnica, o ensaiador.

Não procede o critério de que quando o intérprete não se concilia com a marca seja ela a responsável da inexecução daquê. Que direito assiste ao que por nada ou muito saber; ao que se abstraiu da sua individualidade para encarnar a da personagem que vai representar; que direito lhe assiste de arrogar-se foros de ditadora "sabedoria" e por uma lei de esforço mínimo transportar-se ao seu temperamento pessoal, para modificar aquilo que o estudo, o tirocínio e a indiscutível competência houveram como certo?

Em tal caso assiste ao intérprete apelar para o mestre que deverá justificar a marca em questão; executá-la êle próprio até conseguir torná-la compreensível. Tudo, no âmbito da cena, é adrede planejado e elaborado. Tudo é medido, pesado e contado, devido à sua delimitação e aos abjetos que nêle se encontram. Não se anda em cena porque nos aprouve desentorpecer as pernas; não choramos ou rimos porque nos apeteça rir ou chorar e sim, no 1.º caso, porque o prescreveu o ensaiador, dobrando a marca, apoiado na Lógica, numa necessidade de intensificar a ação ou em alguma outra razão de ordem

técnica; e no 2.º, se chora ou ri é porque assim o determina sua personagem.

No Teatro sério, no Teatro de responsabilidade, no Teatro-Arte, não há improvisos, nem "ad libitum", nem a auto-liberdade.

#### *DAS "DEIXAS"*

São elas parte dos fundamentos inamovíveis e eternos da Arte, ainda que pese ao discípulo de Barrault. Sem elas como se orientariam os atores em cena, para interferir no diálogo; para executar oportunamente um determinado movimento, uma entrada no palco em instante preciso; uma saída do mesmo em momento exato? Como se orientaria o contra-regra para fazer ingressar na cena as figuras que aguardam nos bastidores o instante de o fazer? Como se orientaria êsse auxiliar da direção para executar entre outros um ruído interno a que esteja ligada uma situação culminante, tratando-se principalmente de um cenário fechado que o impeça de ver a marcha da representação? Como se orientaria o "ponto" para tantíssimos sinais a seu cargo?

As "deixas" têm que ser decoradas com o texto; bem fixadas na memória para evitar vacilações na fluência dos diálogos ou desajustamentos que comprometam o livre curso da trama encenada. São elas um ponto infalível de referência; uma segura base de apóio para obstar confusões desastrosas. Nas peças musicadas, os maestros as anotam ao alto da página, no início de cada número a executar, para saber o momento exato do ataque da orquestra; para regular e precisar as saídas de cena de coros e cantores.

As "deixas", nas peças de grandes massas de figurantes, orientam-lhes os ditos gerais, as evoluções, a modificação de atitudes a que devem cingir-se em face dos diálogos. Tal a importância das "deixas". Aconselhar, no teatro, o desrespeito às "deixas" é o mesmo que aconselhar alguém a desobedecer ao sinal luminoso em rua de tráfego intenso ou seja aconselhar o atropelamento e a morte.

## DAS ENCENAÇÕES

Os métodos sombrios e angulosos da encenação arquitetônica dos soviéticos, esquivam-se, por questões de clima, raça e sentimento, ao âmbito latino da nossa sensibilidade. Não nos servem de paradigma, porque tudo na Rússia está sendo violentamente modificado pelo espírito revolucionário que pretende avassalar o mundo, impôr-lhe suas preferências, não, apenas, nas Artes, mas também nos vários aspectos humanos.

Não teremos nós no Brasil outras concepções, outros materiais, outros elementos que construam nossos ambientes cênicos? Não os tivemos sempre? Na Itália, na França, na Inglaterra, em Portugal, pintam-se, dentro de uma técnica evoluída e evolvente, maravilhosos cenários de pano ou de papel, porque são ainda estes que melhor se enquadram na ficção teatral, principalmente nos ambientes exteriores e sobre tudo, pelo muito que facilitam às mutações.

Temos também, como variante, nas peças de um único interior residencial, a cenoplastia, mas a cenoplastia bra-

sileira, para reconstituição interna dos nossos lares, de contornos elegantes de coloridas nuanças, que longe estão, psicológica e geograficamente, da monotonia esqualida dos ângulos moscovitas.

Voltando ainda à cenografia: como dispensá-la nos amplos e majestosos salões das operetas e peças históricas; nos logradouros públicos das revistas e suas apoteoses, emoldurada, valorizada pela luz elétrica cujos surpreendentes efeitos nos foram melhor ensinados por Bragaglia?

Na comédia ou no drama temos também o recurso dos interiores, pobres ou luxuosos, em apanhados de cortinas, de tonalidades que se harmonizem com os conflitos de alma que nêles se desenvolvam.

E só.

Êstes os reparos a fazer sobre a brilhante palestra de 5.<sup>a</sup>-feira, do jôvem discípulo de Barrault, em salvaguarda da responsabilidade de que estou investido como técnico oficial, junto ao Teatro de Cultura da Bahia."

S. Salvador, 22 de Abril de 1952.



*Confraternização de atores e platéia após uma representação de "A Banana que gostava de macaco", de Mário Cordeiro, levada a efeito pelo Teatro Infantil do S.N.T.*

# QUARENTA E DOIS ANOS COM A CARA PINTADA

«DIONYSOS» NUM VIS-A-VIS COM O ATOR PEDRO DIAS,  
RECOLHE O RELATO DE SUA VIDA DE CRIADOR DE MIL  
TIPOS DIFERENTES

---

*HÁ 14 ANOS "VIVENDO" O PRESIDENTE VARGAS — NA REVISTA, NA COMÉDIA E NO CINEMA — ATOR, ENSAIADOR E EMPRESÁRIO — DIAS E NOITES AMARGOS — "ERAMOS 89" — UM MILHÃO GANHO E GASTO*



Há 42 anos estreou, como bailarino, no Teatro Carlos Gomes, na revista "É FITA" de J. Brito e Alvaro Colás, um jovem que, no programa, figurava com o nome de Pedro Dias. E, nessa noite, que pode ser considerada uma grande noite do nosso teatro, nascia — eis o termo próprio — um dos maiores intérpretes do nosso teatro musicado. Pedro Dias, carioca da gema, pois que nasceu na rua do Aqueduto, em Santa Tereza, no ano de 1891, poderia ter escolhido outro meio de vida, o comércio, por exemplo, que era, naquele tempo, a profissão da quase maioria dos jovens que não se destinavam ao diploma de doutor. Sua fascinação pela luz das gambiarras arrastou-o para o palco e êle, começando como bailarino, acabou sendo um ator genérico dos mais completos, criador de cerca de mil tipos diferentes nas revistas, nas comédias e mais recentemente no cinema.

Quarenta e dois anos dentro das "caixas", no fundo dos "camarins" "pintando-se" para fazer rir ou para emocionar o público exigente; recolhendo aplausos ou amargando decepções por detrás das "coxias"; conduzido por terra e por mar aos mais anta-

gônicos pontos do território nacional; ator, empresário, ensaiador, usando simultaneamente a palavra, o canto e a mímica; multiplicando-se em numerosos outros indivíduos, graças a arte da "maquilage" em que é mestre — eis a existência de Pedro Dias que se quisesse poderia viver isolado, hoje, na companhia de sua esposa sra. Helena Cordeiro Dias (que por sinal, nunca pisou em um palco) fruindo uma vida tranquila, com a consciência de ter feito pelo teatro e no teatro tudo quanto fizeram as maiores e mais gloriosas figuras da cêna brasileira.

## *VIS-A-VIS COM PEDRO DIAS*

DIONYSOS passou uma hora na casa onde Pedro Dias reside há 28 anos, na rua Carlos de Carvalho 22, sobrado e onde vive com todo o conforto e bom gosto. Recebidos carinhosamente por ele e sua esposa, iniciamos uma palestra na qual recolhemos as suas mais gratas recordações e também alguns momentos amargos que viveu no exercício de sua profissão, das mais árduas, embora os que ocupam uma cadeira nas casas de espetáculos julguem-na despreocupada e fácil. De quando em quando formulávamos uma pergunta e ele, prontamente, ou coordenando lembranças, logo respondia.

— Quantos tipos você criou nesses 42 anos de teatro?

— Quantos? Aproximadamente uns mil. E dentre esses os dos srs. Otávio Mangabeira, Olegário Maciel, Pedro

Ernesto, Washington Luiz, Macedo Soares, uma caricatura de Aracy Cortes, outra da fadista Maria Alice e os tipos de Churchill, Hitler e Mussolini. De todos, porém, o que eu tenho vivido há mais tempo é o do presidente Getúlio. Há 14 anos faço-o em tôdas as revistas que foram representadas no Recreio, levando-o aos quatro cantos do Brasil, em *tournees*.

#### FUNDADOR DA COMPANHIA

— Diga-nos, Pedro, em quantos elencos de revista já trabalhou?

— Sou fundador da Companhia do Recreio, organizada pelo saudoso Antônio Pinto, pai de Walter Pinto. Trabalhei durante onze anos na Empresa Pascoal Sagreto, onde fui também ensaiador. E, há 32 anos fui, juntamente com Otilia Amorim, João de Deus e João Martins, empresário de uma companhia de revistas no Recreio. Considero essa fase das mais ativas da minha vida de profissional da ribalta. E foi nessa minha companhia que enfrentaram pela primeira vez uma plateia Vicente Celestino e Oscarito Brenier que, como é sabido, quase menino, era artista circense.

#### INTRODUTOR DA MÚSICA POPULAR NO TEATRO DE REVISTA

— A revista brasileira teve sempre como característica a música original para ela escrita. Os nomes mais gloriosos de maestros como Chiquinha Gonzaga, Sacramento, Assis Pacheco, para lembrar apenas êsses três, ligaram-se aos nomes de Artur Azevedo, Moreira Sampaio, João Foca, Raul Pederneiras, J. Brito, Cardoso de Menezes Marques Porto, Luís Peixoto, Carlos Bittencourt e tantos outros, na feitura do reportório de revistas que conquistaram os aplausos de todo Brasil por espaço de trinta anos. Os nossos autores populares não tinham tido, até então, ingresso no teatro. E fui eu que, naquela época, incluí músicas

de Sinhô, do Donga, do Souto e de outros popularíssimos nas revistas que apresentei no Recreio.

#### NA COMÉDIA E NA BURLETA

— Você trabalhou todos esses anos sempre em revista?

— Não. Houve uma época em que não somente a revista monopolizava a preferência do público. A comédia vovidesca e a burleta, que nada mais é que uma comédia entrelaçada de números de músicas, se constituíram o coqueluche dos cariocas. Integrei os elencos que trabalharam no palco do Cine Ideal e no teatro São José e participei da representação de "Mimi Bilontra", "Filha do Tambor-Mor", "Niniche" e em tôdas as peças do reportório Cardoso de Menezes.

#### "NÃO VÁ LEVAR O PEDRO DIAS"

— Qual foi a maior noite de sua vida?

— Foi no Municipal, no espetáculo com que a classe teatral agradeceu ao presidente Vargas a assinatura do "Plano Marshall", e no qual eu fazia o "maestro" da orquestra "ministerial" que era o presidente. Por sinal que, nessa noite, contou-me o *chauffeur* do presidente, num dos intervalos, ele perguntou a s. exa. se queria que mudasse o carro do lugar onde desembarcara. O presidente disse que não. E quando o motorista se afastava observou:

— Cuidado! Não vá levar o Pedro Dias.

#### DIAS E NOITES AMARGOS

A sra. Pedro Dias serve-nos um delicioso café. Pedimos ao velho ator:

— Agora, Pedro, recorde para DIONYSOS os seus momentos de grande apêto, que você certamente os teve.

— Tive-os sim. Um deles foi na inauguração do Teatro Deodoro, em Vitória. O contrato era para sete peças, uma cada noite e daqui saímos só com uma ensaiada, a revista "Verde e Amarelo"

do Zeca do Patrocínio. As outras tivemos que ensaiar às carreiras, depois de cada espetáculo. Quase ninguém dormia. Afinal não ganhei um centavo. Nem eu nem ninguém. O pouco que rendeu foi para pagar as passagens de volta.

Outra noite "braba" foi em Juiz de Fora, isto lá se vão 28 anos. Estreamos no Cinema Farol e no dia da estreia rebentou uma greve com tumultos nas ruas, tiroteios, prisões, o diabo! Durante cinco dias o teatro ficou às moscas e nós representamos para quatro filas de espectadores. Fracasso total. Prejuízo total.

Outro aperto: eu e o Pinto Filho organizados uma companhia e rumamos para Campos, uma bôa praça. Um jornalista campista escreveu uma peça "Pega cachorro", peça que tinha uma história e uma intenção política, como quase tôdas as revista daquela época. O prefeito de Campos mandou pegar todos os cães vadios. Um deles conseguiu fugir da carrocinha e refugiar-se em um local de onde só saía à noite para percorrer os cafés onde sempre arranjava o que comer. Logo que nos instalamos, o cão passou a morar na caixa do teatro. A peça criticava o prefeito e este, por vingança, mandava cortar a luz na hora do espetáculo. Mesmo assim, quase às escuras, com fraquíssimas luzes improvisadas, a peça era representada, agradando em cheio. Logo que se abria o pano eu atravessava a cena conduzindo o famoso cachorro. Foi um sucesso! Afinal diante do agrado da peça, o prefeito capitulou e a luz não foi mais cortada. E quer saber do melhor? Com as luzes, o público abandonou o teatro e a peça caiu. Olhe que eu tenho visto muita coisa em teatro. Esta, porém, foi única!

#### ERAMOS 89!

Pedro Dias fez uma pequena pausa e continuou:

— Certa vez, há poucos anos, no meu camarim, enquanto me pintava,

comecei a contar os colegas que comigo trabalharam e que hoje já não vivem. Conteí 89. Este número está agora, acrescido de mais três: João de Deus, Carlos Machado e Medina.

#### NO CINEMA

Pedro Dias como muitos outros de seus colegas também fez cinema. Ele trabalhou no primeiro filme que aqui foi rodado, "O Rio por um óculo". Depois, completou o *cast* dos filmes: "O Guarany" com Abigail Maia, "Tabajara", "O gaúcho" e "24 horas de sono", com Dulcina.

— E...?

— Já sei. Gosto do cinema, mas me sinto mais à vontade no teatro.

#### MAIS DE UM MILHÃO

Despedimo-nos. Pedro e sua senhora nos acompanharam até o patamar da escada. E já descidos meia dúzia de degraus fizemos-lhe a última pergunta:

— Pedro, nesses 42 anos de teatro, quantos cruzeiros você ganhou?

— Mais ou menos um milhão de cruzeiros.

— E guardou algum!

— Não. Gastei-os!

Descemos. Obtiveramos o quanto desejávamos. No carro, de volta ao S. N. T., vínhamos pensando no quanto é imprevidente o artista de teatro no Brasil. Recordamos Procopio, por exemplo, que é o ator-empresário que mais dinheiro tem ganho, podendo fazer-se um cálculo aproximado de 40 milhões de cruzeiros; Jaime, Alda, Eva, Dulcina, Iracema, e nenhum deles tem, realmente, a situação financeira de qualquer astro de Holliwood.

Em compensação, os nossos astros do rádio que têm pouco mais de 20 anos no Brasil... Paremos. Não vale à pena cotejar.

## UM LAR VAZIO

Já estava escrita e tipograficamente composta esta reportagem quando Pedro Dias foi atingido por um tremendo golpe do destino: faleceu sua esposa, a velha companheira, a estimuladora incansável de sua carreira teatral, a espôsa

dedicada de tantos anos de vida em comum.

E o lar mais feliz de quantos organizaram os profissionais da "cara pintada" ficou vazio, dolorosíssimamente vazio. Dentro dele um homem que não compreende como sobrevive, chora em silêncio aquela que se foi. É Pedro Dias.



*Eros Volusia*

# EXCURSÃO DOS ALUNOS DO CONSERVATÓRIO NACIONAL DE TEATRO A VOLTA REDONDA

— José Estanislau da Fonseca —

SERÕES ACADÊMICOS - MOVIMENTO NACIONAL DE CULTURA ESTUDANTIL organizou uma excursão a Volta Redonda, sob o patrocínio da Companhia Siderúrgica Nacional, no dia 3 de Julho de 1953.

Fomos gentilmente convidados para participar do referido passeio, de finalidades cultural-artístico.

Saimos do Rio às 21,30, chegando a Volta Redonda nas primeiras horas do dia seguinte, estando à nossa espera os recepcionistas da Cia. Siderúrgica Nacional, os quais envidaram todos os esforços para nos hospedar confortavelmente.

Logo pela manhã do sábado, visitamos as instalações da Usina, que despertou em nós um grande entusiasmo, pela grandiosidade do empreendimento que nos coloca em lugar bem destacado na obra da siderurgia americana.

Sempre acompanhados pelos gentis recepcionistas da Companhia, percorremos as diversas instalações, sob intensa emoção.

Na hora do almoço, o Presidente de "Serões Acadêmicos", o universitário Renato de Sousa, solicitou de cada estudante que explanasse o seu pensamento a respeito da notável obra. Inicialmente, o autor desta reportagem exprimiu a sua satisfação por poder verificar a pujança de brasilidade ali encontrada e como Presidente do Centro Estudantil Itália Fausto também se deteve em analisar o movimento teatral da cidade, que para todos se constituía muito animador, uma vez que o espírito empreendedor do Dr. Francisco Chaves, Diretor do Serviço Social da CSN e do Dr. Aldo Cunha tudo fazia pela grandeza do teatro em Volta Redonda.

Usaram da palavra vários outros oradores, destacando-se o estudante José dos Santos, representante da União Metropolitana dos Estudantes, que "se sentiu bastante satisfeito em estar ali, contemplando e conhecendo aquela maravilha, que representava a força máxima da indústria nacional".

Para finalizar, falou Renato de Sousa, Presidente de "Serões Acadêmicos" que agradeceu aos distintos recepcionistas o tratamento fidalgo que vinham dispensando à Caravana, elogiando a grandeza e o valor daquela notável

obra, fruto do trabalho e do espírito empreendedor de homens gigantes e fortes.

Terminado o almoço, em que se confraternizaram os estudantes e funcionários da CSN, deu-se por iniciada a segunda etapa da excursão, a qual constou de uma visita às Obras Sociais da Companhia Siderúrgica Nacional. Os Estudantes de Teatro passaram, no entanto, a tarde e a noite em ensaio.

À noite do sábado, realizou-se importante baile no Hotel Brasil, o qual contou com a honrosa presença do Sr. Prefeito de Barra Mansa, a quem expressamos nossos agradecimentos pela fidalguia com que nos honrou.

Domingo, dia 5 de Julho, pela manhã, realizou-se a visita à cidade de Barra Mansa, tendo os estudantes percorrido as instalações da Emissora Sul Fluminense, obra digna de todos os elogios.

À tarde, precisamente às 17 horas, demos início à representação teatral, levada a efeito em homenagem à Direção da Companhia Siderúrgica Nacional.

A platéia encontrava-se completamente lotada, notando-se a presença do representante da Companhia, o sr. Capitão Menezes, e de outras distintas personalidades.

Apresentando o espetáculo, usou da palavra o autor desta reportagem que explicou ao público o programa a ser levado a cena, fazendo votos para que o movimento teatral da cidade do aço aumentasse cada vez mais, criando-se junto ao gigante de ferro a cultura da gente boa e generosa de Volta Redonda.

Finalizando, falou Renato de Sousa, que, em expressivo improviso, agradeceu, em nome da CARAVANA DE SERÕES ACADÊMICOS, a gentileza que tinha recebido das autoridades e do povo de VOLTA REDONDA. Estendeu o seu agradecimento ao Dr. Evaldo Simas Pereira, DD, Chefe do Serviço de Relações Públicas da CSN, verdadeiro amigo dos estudantes, que não poupou esforços para que se realizasse o passeio em foco. Lembrou o nome do generoso e sempre atencioso Dr. Mário Galves, muito digno superintendente de Transportes da Prefeitura

do D. F., que lutando com sacrifícios, tudo fez para que os estudantes fossem bem servidos no setor dos transportes.

Disse: "A nossa gratidão a todos os que conosco colaboraram, desde o mais graduado ao mais humilde funcionário da CNS, a cada habitante desta boa terra, que nos assistiram com sua gentileza, a cada criancinha que ao passarmos em nossas camionetes nos acenavam

com as mãos, demonstrando a sua satisfação em nos ter em seu meio.

"Podeis ficar certos de que para onde nos dirigirmos, levaremos sempre o nome de Volta Redonda, como um símbolo de grandeza e esperança para a nacionalidade".

E assim encerrou mais esta grandiosa iniciativa de "Serões Acadêmicos", e dos alunos do Conservatório Nacional de Teatro...



*Christoph Colombo velho. Figurino de Max Ingrand*

# A SEMANA DO ARTISTA

Durante a Semana do Artista, promovida pela Casa dos Artistas no corrente ano, os diretores daquela entidade teatral fizeram uma visita de cordialidade ao Serviço Nacional de Teatro. Na solenidade que então se realizou no auditório do Conservatório Nacional de Teatro, o sr. Aldo Calvet, saudando os visitantes, pronunciou o seguinte discurso:

Senhor Presidente e demais diretores da Casa dos Artistas.

Quês a digníssima diretoria da Casa dos Artistas as dar início aos festejos comemorativos da "Semana do Artista" com esta visita de cordialidade ao Serviço Nacional de Teatro. O gesto nobre e honroso toca-me no fundo a sensibilidade, porque significa demonstração pública de coesão e unidade espiritual que existe incontestavelmente entre os dois órgãos de defesa dos legítimos interesses do teatro brasileiro.

Estamos, Senhores, em vésperas de um dos maiores senão o maior dos acontecimentos da história do teatro no Brasil. A 24 dêste mês, precisamente, a Casa dos Artistas vai comemorar o seu trigésimo quinto aniversário de fundação. São trinta e cinco anos de lutas tremendas e angustiosas, mas vencidas graças à perseverança de heróicos e denodados batalhadores sempre na esperança crescente de oferecer aos obreiros cênicos de tôdas as categorias a segurança de uma existência laboriosa, progressiva e honesta, a consciência plena de uma profissão digna e respeitada, se em dados instantes repleta de emoções e de sonhos, de glórias e triunfos, de venturas e redobrada animação, em outros momentos — e são muitos — de absoluta descrença, de amargas desilusões, de aniquilamento total, irremovível, desencantador, doloroso.

Permiti, Senhores, que algo lembre, neste breve discurso, a respeito do aparecimento da Casa dos Artistas. Há trinta e cinco anos atrás nascia ela por imposição de um imperativo que, ao longe, se agitava no espírito dos homens mais arejados daquela época — o direito de assistência e de igualdade, do homem na sociedade. Sabe-se que, em fins de 1917 e já em princípio de 1918, a classe teatral, dispersa no seu individualismo, sofria sérias privações de ordem material. Não havia nenhuma espécie de proteção. As várias tentativas levadas a efeito para a organização de uma entidade beneficente capaz de congregar a família da ribalta tinham fracassado fragorosamente. Mas a situação de vexame já não podia mais perdurar. Já não podia mais continuar, outrossim, a desagregação, o isolamento no seio daqueles que, sob a luz das gambiarras, faziam o seu apostolado de fé na eternidade da arte fascinante e esplendente de

João Caetano. Muito embora não participasse de tais privações e de tais vexames dada a sua posição invejável de primeiro ator da cena indígena, Leopoldo Fróes voltou as suas vistas para a crise humilhante, gerando aí no seu cérebro privilegiado a idéia da criação da Casa dos Artistas, dessa entidade que é hoje, em realidade, em expressão e substância um orgulho para a classe teatral brasileira, e creio eu, para os de teatro em todo o mundo.

As dificuldades transportas, as vicissitudes por que passaram os seus ilustres e saudosos fundadores, todos nós sabemos. Por ter ela chegado até aos nossos dias, tornando-se uma tradição do nosso mundo cênico, só nos resta prestar sincera e comovedora reverência aos lutadores do passado e do presente, mortos e vivos. Que me socorra a memória para lembrar nomes e me perdoem os que, por acaso, esquecer. Mas que sirvam de exemplo Leopoldo Fróes, Duarte Felix, Frederico Figner, Carlos Santos, Romualdo Figueiredo, Alfredo Silva, Asdrubal Miranda, Procópio Ferreira, Francisco Marzullo, Eduardo Leite, Candido Nazareth e os mais recentes Ferreira Maya, Floriano Faissal, Manuel Vieira, etc., todos, sem dúvida, merecedores da nossa mais elevada gratidão.

Como se pôde observar, por curiosa coincidência surgiu a Casa dos Artistas igualmente como o Serviço Nacional de Teatro — com os propósitos, as finalidades e fundamentos de amparar os trabalhadores do palco. Se os cultores da profissão, em tempos idos, fundaram a Casa dos Artistas pela contingência já referida linhas acima, o governo patriótico do Presidente Getúlio Vargas, em 1937, reconheceu também a necessidade de dotar a máquina administrativa do Estado de um órgão que viesse atender aos reclamos da classe nos mais sadios propósitos de elevação do nível cultural e educativo, de seleção e expansão, em ambiente de segurança e estabilidade, procurando assim favorecer o desenvolvimento e facilitar a existência do teatro e dos artistas em tôdas as suas manifestações e modalidades.

Como a carreira do artista é uma busca eterna de perfeição, tanto o Serviço Nacional de Teatro como a Casa dos Artistas são sensíveis a essa influência que se emana da psicologia dos devotos da nobre e bela arte. Não me cumpre aqui apontar os culpados e muito menos analisar os defeitos grandes e numerosos, decerto, mas próprios da geração atual, dos tempos que correm, dos homens dos nossos dias.

Ao assumir a direção do Serviço Nacional de Teatro, Senhores Diretores da Casa dos Ar-

tistas, tive sempre em mira, acima de tudo, estabelecer completa e exata unificação da classe teatral. A idéia da organização do Conselho Consultivo nada mais fôra senão promover o contato constante em torno deste fundamental princípio de coesão e compreensão. Era preciso marchar juntos, lado a lado, o govêrno e a classe, à procura de soluções para os tantos problemas que ainda infelizmente nos afligem e muitas vezes nos levam ao desespero. Desejamos atingir o mesmo fim, os mesmos objetivos, as mesmas finalidades. Por que — perguntava eu — não nos unimos para vencer melhor os empecilhos, os entraves, os impasses, as dificuldades criadas? O teatro, meus ilustres amigos, tem inimigos fortes e poderosos. Dir-vos-ei porque. Porque é expressão de cultura, é inteligência, é esplendor, é glória e triunfo. Os mediocres, que não têm meios de obter tudo isto, tôdas estas preciosidades do sêr no sentido intrínseco e extrínseco da personalidade, cerram fileiras de combate aos que os deuses premiaram com as graças do gênio e do saber, com a sedução, o feitiço das musas e das fadas.

Para derrotar a mediocridade não dispomos de outra arma mais terrível e mortífera, além da união.

Tenho agora a certeza de que, para essa batalha que vem travando o Serviço Nacional de Teatro e que espero manter viva, aqui ou fora daqui, na imprensa ou no livro, posso contar com os esforços de todos vós, com o apoio da Casa dos Artistas.

O Serviço Nacional de Teatro sente-se, pois, jubiloso com a vossa amável visita. Tem ela, crêde, alto significado histórico na política de colaboração entre o govêrno e a entidade líder dos trabalhadores cênicos.

Que sejam estas minhas palavras singelas de amizade e admiração dedicadas à grandiosa obra que realizais à frente da benemérita instituição da classe teatral. A todos vós os melhores incentivos e o desejo arden e para que continueis seguindo as edificantes tradições de tantos outros abnegados que por lá passaram, legando-vos a afortunada herança da caminhada em ascensão.



*O jovem ator brasileiro Eugenio Carlos Barbosa vem de terminar um brilhante curso de aperfeiçoamento teatral na Pasadena Playhouse (U.S.A.). Ei-lo em duas criações na casa de espetáculos daquela famosa universidade americana: à direita como "Macbeth", e à esquerda como Covisco, em "Outcasts of Poker Flat", de Bret Hart*



*A apresentação de "A Dama da Madrugada", de Alejandro Casona, pelo Teatro de Arte do Rio de Janeiro, assinalou um dos maiores êxitos dêsse tradicional grupo de amadores dirigido por Maria Jacintha. Na primeira foto, vemos Beatriz Veiga, figura central da peça, ao lado de seus companheiros de elenco Eda Lucia, Helena Martins e Antonio Carlos. Na segunda, ao lado de Ana Bela*



# A TEMPORADA TEATRAL NAS FESTAS DA COROAÇÃO DE ELIZABETH II, EM LONDRES

*Celestino Silveira*

Quem foi do estrangeiro tomar conhecimento pessoalmente das festas da Coroação, não se decepcionou com a presença do bom teatro inglês. O teatro compareceu honrosa e condignamente, desde Shakespeare às revistas de atualidade — e dizemos desde Shakespeare porque também o autor máximo da Inglaterra fez ato de presença, servindo até — com pequena e espirituosa colaboração de seus interpretes — para comentar o que em Londres ocorreu no memorável dois de junho. No Old Vic, por excelência o teatro-escola do país, situado para além da Ponte de Waterloo, em velho e respeitável casarão que em tempos idos foi o Teatro Rainha Vitória, razão porque é ainda hoje o Old Vic (Vic, abreviatura de Vitória), representou-se “Henrique VIII”.

Fomos assisti-lo rumando de Strand, pela ponte que tanto faz lembrar o filme de Vivien Leigh e Robert Taylor e tomamos o nosso lugar na plateia. Que plateia e que representação! Pois, em dado momento, faz-se na peça referências a outra coroação, contemporânea de Henrique VIII, por ocasião de suas núpcias com Ana Bolena. Dois intérpretes simulam assistir ao cortejo. Escutam-se as exclamações populares, os sinos da Abadia de Westminster, todos êsses maravilhosos ruidos que agora se reproduziram ao natural — enquanto os dois figurantes voltados para o público, acenam com os lenços coloridos, com os chapéus de bico, tal como se assistissem também ao desfile glorioso. E nos intervalos, enquanto esperam, sacam das algibeiras volumosos sanduíches, devorando-os com gula e apetite... Exatamente como aconteceu na coroação de Elizabeth II. Mas, súbito, voltam-se para o hipotético firmamento do teatro, estendem a mão e estremecem. Chuval

Começou a desabar temporal. Sente-se que é violento, inclemente. E lá vão os dois de jibão enrolado à cintura ou com o manto a cobrir-lhes a cabeça, erguendo as pernas, pisando a lama, pé aqui, pé acolá, o mesmo que todos viram e suportaram no dia chuvoso da última coroação...

A plateia desatou em gargalhadas e bateu palmas. Claro que Shakespeare não imaginou essa situação e muito menos poderia supôr que Londres assistisse a cortejo idêntico, em 1953, chapinhando na lama...

Como se viu, a colaboração dos diretores de teatro na obra de autores que não assistem à remontagem de suas peças, não é privilégio do que se costuma assistir no Rio e em outras partes do mundo.

★

Por sua vez Noel Coward aproveitou a época mais própria para reprisar “The Apple Cart”, do sempre lembrado Shaw. A peça tem como protagonista um rei e uma rainha britânicos, sem dúvida figuras imaginárias, criadas pela ficção humorista irlandês, mas serve para evidenciar a dignidade dos soberanos, embora em clima de sátira, elevando, nas cenas finais, um rei e uma rainha, em face da emergência ingrata que ambos têm de enfrentar. E mesmo rolando pelo chão, abraçado a Margaret Leighton, numa cena divertidíssima do segundo ato, Noel Coward mantém com toda a linha o perfil daquele que não está disposto a renunciar ao trono, embora perdendo alguns de seus colaboradores mais preciosos.

Outros teatros focalizaram, direta ou indiretamente, o momento histórico da Inglaterra, às vezes na simples coincidência (forçada) do título da peça, ou-

tras evocando episódios da primeira Elizabeth: "The Young Elizabeth", por exemplo, que Marys Morris, Margaret Scott e Peter William mostraram no Criterion.



Mas o espetáculo que mais objetivamente se integrou no espírito daqueles dias, e o que de mais perto tocou ao coração dos britânicos, foi o de Anna Neagle — muito conhecida no Brasil através de suas antigas criações cinematográficas — em "The Glorious Days". Dias gloriosos, que vêm desde a rainha Vitória a Elizabeth de 53, permitindo à atriz repetir a sua consagrada interpretação da gloriosa soberana, que já vimos por ela mesma interpretada na tela. De nossa parte, a emoção foi forte vendo pessoalmente Anna Neagle na otogenária rainha, algo de extraordinário que uma atriz pode dar ao seu público. A peça é um musical com esplêndidas cenas de comédia. A que mais comunica com o espectador é aquela em que o príncipe Alberto diz à sua régia esposa ter preparado uma solene quadrilha para a grande festa que vai realizar-se em palácio. E Vitória, ainda moça, bonita, replica afirmando que prefere dançar nessa noite uma valsa. Alberto scandaliza-se: Não, de maneira alguma! a valsa é qualquer coisa de profano... Mas a rainha o convence com ternura, e ali, mesmo, nos aposentos particulares, lhe ensina a dar os primeiros passos. Mudam-se os cenários, surge o grande baile, Strauss vai reger a orquestra. Pela primeira vez é então dançada uma valsa na corte britânica. E os primeiros passos são dados pela soberana nos braços do príncipe consorte, logo seguidos pelos convidados...

Eis alguma coisa de realmente belo e comovente que o teatro de Londres, com muita displicência nos mostrou — e que desejariamos algum dia rever no Rio e no Brasil inteiro.

Só para assistir Shakespeare, Bernard Shaw e o trabalho majestoso de Anna Neagle em "The Glorious Days",

estaria compensada a exaustiva viagem do Rio a Londres, se outras impressionantes vibrações não nos tivessem reservado a nossa tarefa de repórter.

#### GUITRY FAZ LEMBRAR SAMPAIO E BLOCH

A presença de Sacha Guitry em um teatro londrino, onde fomos vê-lo três dias depois da Coroação, não deu para encher a casa. O fato tem sua explicação: O teatro não é dos mais centrais, o Winter Garden, situado em Drury Lane. É certo que o público tem por hábito procurar o seu espetáculo desejado até nos subúrbios, onde ele estiver, mas Guitry não fez propaganda. Sua estreia deu-se setenta e duas horas depois daquele grandioso espetáculo que Londres proporcionou ao mundo e o público transbordava de emoções, talvez estivesse cansado. Os anúncios do Winter Garden perderam-se no dilúvio do noticiário dos festejos. Mas Guitry não ligou ao fato, mesmo porque foi dar apenas dezoito noites de espetáculo. Nem sequer teve o cuidado de estrear antes das festividades.

Por isso o teatro, confortável como todos os teatros da cidade, bem instalado e guarnecido de tapeçarias, com o seu excelente bar e a sua sala de recepções para os intervalos, toda em ouro e as paredes cobertas de espelhos de alto a baixo, mostrava muitas poltronas vazias, quando a sua lotação não vai além de seiscentas poltronas. A maioria do público constituía-se de cidadãos franceses — havia muitos milhares em Londres — e de outros países, de preferência latinos. Foi uma noite mais para nós, latinos, enquanto ingleses e americanos preferiam a coroação de Piccadilly com dezenas de atrações no idioma próprio. (O Follies Bergères, para ser compreendido, dava a sua revista, "Paris to Piccadilly", em grande parte falada em inglês.)

Pois o velho Guitry quase não transigiu: Quem quisesse, fôsse vê-lo em Holborn, e quanto à peça de estreia, "Ecoutez Bien Messieurs", ele mesmo a

classificou de "divertissement" em quatro atos. Apenas um pasatempo, não a rigôr uma comédia. Como sempre, escrita, interpretada e dirigida por êle — e mais três figuras. Tipo da companhia econômica... As três figuras eram Lana Marconi — uma francesa que dava conta do seu papel quase sempre sentada numa frisa à bôca de cêna, dirigindo-se tanto a Guitry como ao público; uma velha criada, Jeanne Fusier-Gir, que também interrompia a representação para dar seus palpites, e outra joven, Heather Thatcher, com uma única entrada, essa, falando em inglês. Como se vê, Guitry transigiu, embora parcialmente, deixando assim que o povo da terra compreendesse o diálogo de uma de suas personagens.

"Ecoutez Bien Messieurs" começa por ser uma conferência, não uma peça. Qualquer coisa à maneira do teatro de Silveira Sampaio, na preocupação da originalidade, se porventura algo de original ainda pode ser feito em teatro. Mas depois faz lembrar Pedro Bloch, não o Bloch de "Dona Xepa" e sim o de suas primeiras peças, onde o imprevisto da carpintaria era parte integrante do espetáculo.

Mas o que vem a ser o "divertissement", que o autor por vezes prefere denominar "entertainment"? Apenas uma brincadeira com a platéia, cheia de alfinetadas aos maridos e, claro, às esposas ciumentas.

Ao abrir a cortina, mostra-se um luxuoso gabinete, moderno mas conservando o clássico bom gôsto discreto parisiense. Ninguém no palco. Aparece Ele, Guitry: cumprimenta o público, senta-se a uma pequena mesa sôbre a qual pousa os originais que trouxe sob o braço e diz que vai falar sôbre coisas muito importantes para os maridos de todos os tempos e de tôdas as terras. Dá início á leitura: Diabo! Enganou-se no original. Ao em vez de lêr a conferência, ia contar ao público uma peça de teatro. A platéia ri, o autor-intérprete finge desconcertar-se mas passa a empunhar os originais da suposta conferência. Estende-se por alguns mi-

nutos, apontando as vantagens de um lar feliz e tranqüilo, quando, de uma porta lateral, alguém faz sinais imperceptíveis para o espectador. A princípio o conferencista não liga, depois preocupa-se disfarçadamente, retribue os sinais, acêna que não pode interromper a palestra. Escuta-se, nos bastidores, louça partida. Já visivelmente atordoado, Guitry vai falando, falando coisas que os próprios ruídos, lá dentro, vão desmentindo... A certa altura a criada — porque é ela quem procura chamar a atenção do conferencista — não resiste, entra em cêna e avisa-o de que a patrôa o chama com tôda urgência. Do contrário não se responsabilizará pelas consequências...

A situação vai de mal a pior — e o primeiro ato termina com Guitry pedindo desculpas. Vai lá dentro vêr o que se está passando, voltará agora mesmo. E a cortina fechou. Fechou, houve o intervalo, a platéia vai beber a sua taça de chá ou o seu "drink", palestrar, fumar e tezourar Guitry, que muitos julgam envelhecido, pesadote. As damas de certa idade e os comodistas não precisam dar-se ao trabalho de ir ao "buffet", porque serviçais do teatro ali mesmo, na platéia, servem em bandejas, o chá, os refrescos e os biscoitos.

Começa o segundo ato, ou melhor, não começa. Guitry entreabriu a cortina e diz algumas palavras: Que o público tenha paciência mas o espetáculo não prosseguirá, em face de graves acontecimentos ocorridos na intimidade do casal. A esposa do conferencista está em um dos seus dias... Quem quiser pode receber na bilheteria a devolução da entrada. E a sala chega a iluminar-se, quando, da frisa, à bôca de cêna, uma bonita mulher protesta. É a esposa, ou melhor, Lana Marconi. E diz que tudo aquilo não passa de um embuste, que o marido está embromando o público. Não lhe dá teatro nem conferência, pela simples razão de ter egotado o seu poder criador. Destituído de imaginação, decadente, frustrado, ali está caindo no ridículo...

Como se vê, Guitry tem auto-crítica e diz as coisas antes que as digam os outros. Trava-se discussão entre o marido e mulher, de pano fechado, Guitry solicitando que Lana Marconi se retire, ela replicando... E o ator termina pedindo a intervenção da polícia do teatro. Conseqüência: a dama é convidada por um guarda a retirar-se. Mas volta, quando a sala escureceu, para continuar a conferência... Que agora não é mais conferência. Guitry não poderá continuá-la porque vai receber a visita de uma senhora. Da "outra", já que a esposa o abandonou. Na frisa, Lana fica em sobressalto: outra mulher em sua casa? Com que direito? Mistura-se a conferência com a peça, a ficção com outra ficção. E entra a Outra, que só fala inglês, quando Ele não entende uma palavra do idioma. A Outra fala pelos cotovelos, diz coisas, idiotas e futeis, quando, em dado momento, a esposa resolve tomar uma atitude drástica: Sái furtivamente da frisa, dirige-se para a "caixa" e aparece no palco para ajustar contas com a rival. Tudo se complica ainda mais e acaba o segundo ato com um legítimo sururú familiar, enquanto Guitry, torcendo as mãos, sem geito, volta a pedir desculpas ao auditório...

O terceiro ato resolve a situação, em nada diferente do desfecho tradicionalmente dado pelos autores em circunstâncias semelhantes: desaparece a terceira mulher, intrusa, e a reconciliação do casal serve de remate. A esposa que repelia a carreira teatral, resolve aderir à mesma, depois que o marido a convence de ter sido submetida, apenas, a um excelente "test". Guitry consegue acalmá-la, afirmando que tudo aquilo foi um ensaio. E o pano fecha, dessa vez definitivamente, deixando os protagonistas abraçados e trocando o mais carinhoso beijo de reconciliação conjugal.

"Happy end" dos bons...



Público e crítica acharam demasiadamente frívolo o espetáculo, esperan-

do que a peça seguinte, anunciada para dois dias após, melhorasse a temporada. Em "Ecoutez Bien Messieurs", o momento que mais divertiu a platéia foi provocado por um telefone. O telefone funciona insistentemente nos três atos e de cada vez para resalver situações sem o aproveitamento de novos intérpretes. Eles falam de fora. Numa dessas vezes, quando Guitry lança mão do aparelho para conversar com outra personagem invisível, na platéia a esposa solta uma gargalhada irônica e diz apenas isto:

— Estão vendo? Esse homem é tão sovina no teatro como em nossa vida conjugal. Só para não pagar a mais alguns artistas, usa e abusa do telefone... Recursos dos autores e das companhias que viajam com pouca gente para economizar salários...

A platéia ri com vontade enquanto Guitry, no palco, finge escandalizar-se, faz gestos e pede à esposa que se cale, que não seja tão indiscreta... Mas depois, voltando-se para o público:

— "Eh, bien". O que ela diz é verdade, mas essas coisas não se revelam em altas vozes...

Tal foi o espetáculo de estréia com Sacha Guitry e Lana Marconi, em Londres, no dia 5 de junho de 1953. Espetáculo que fez lembrar repetidas vezes os modernos autores brasileiros: Bloch e Sampaio, particularmente.

#### QUARENTA E QUATRO ESPETÁCULOS DIFERENTES PARA OS TURISTAS

Quase meia centena de teatros funcionaram em Londres durante a denominada Temporada da Coroação e na maioria deles os ingressos tinham de ser adquiridos com dias ou semanas de antecedência. Quarenta e quatro diferentes espetáculos foram proporcionados aos visitantes, sendo quatro de ópera e baile e os demais, musicados ou declamados.

Nessa cidade de nove milhões de almas — competindo ou já ultrapassando a população de Nova-York — existem

quarenta mil artistas diplomados; em grande número intérpretes da melhor categoria. É evidente que não podem trabalhar simultaneamente; há por força os "sem trabalho" máu grado os grupos que percorrem, numerosos, vários pontos do país. Por esse motivo é terminantemente proibido aos artistas estrangeiros pisar um palco nacional, salvo após o cumprimento de rigorosas determinações. E há também vários clubes particulares representando os autores mais famosos, de par com os calouros que têm, assim, o ensejo de ver montados seus primeiros trabalhos. Se merecem a aprovação do público e da crítica, mais tarde encontram quem os apresente nos grandes teatros públicos, mas o teste decisivo é feito para selecionadas platéias, embora nem sempre os intérpretes sejam amadores. Com frequência nomes de celebridades acedem ao convite dessas agremiações, nelas se apresentando em curtas temporadas, sujeitando-se a salários reduzidos. Move-os, nessa atitude, o propósito de fazer teatro de arte pela arte: as compensações econômicas são obtidas depois, como reflexo dessas "performances", nos teatros comerciais.



Para a Temporada da Coroação organizaram-se espetáculos de grande e pequena categoria e para todos os preços. Quase todos os teatros iniciam suas funções entre as 19 e 20 horas, e as terminam por volta das 22 às 23. Raramente há duas sessões, o que permite aos artistas certo repouso físico, sem esgotamento de energias a que são submetidos atores e atrizes brasileiros e de outros países. Quando o Big-Ben faz soar as doze badaladas da meia-noite, essa monumental família que é a classe teatral de Londres, já se encontra com os seus deveres profissionais cumpridos, em descanso rumo ao lar ou para distrair o espírito em casas de diversões noturnas, "boîtes" principalmente. Noel Coward age de outro modo: Desobrigado do seu compro-

misso no Haymarket, em "The Apple Cart", de Bernard Shaw, troca de roupa, atravessa algumas quadras e vai ainda fazer um "show" no Rialto, "night-club" elegante, que lhe paga por esse serviço suplementar mil libras semanais. E desde uma hora antes, o público aglomera-se na calçada para vêr a entrada de mr. Coward, verdadeiro ídolo de seus compatriotas.

Sonja Henie atravessou o Atlântico e foi de Nova-York mostrar no Empress Hall, a sua tradicional "Ice Revue", todos os anos apresentada no Madison Square Garden da Broadway. Ainda bastante ágil e simpática, a ex-campeã mundial de patinação sobre o gelo constituiu uma das atrações fortes dessa temporada excepcional. Enquanto o Follies Bergères mandou de Paris uma de suas "troupes" exhibir no Prince of Wales a sua penúltima revista, crismada para o público britânico de "Paris to Piccadilly". O ator Clive Brook, no Savoy, arrancava estrepitosos aplausos da plateia em "Mulher sem importância", de Wilde, e no Strand, o casal Phyllis Calvert-Nigel Patrick valorizava uma sólida interpretação de "Escapade", de MacDougall.

Mas as sensações não ficavam por aí: Dois grandes "shows" da Broadway, um deles a milenária "South Pacific" (Julie Wilson-Wilbur Evans), ali estavam, sem prejudicar as permanentes reedições de Shakespeare, que se espalhavam por múltiplos cartazes de Piccadilly e redondezas: "Othelo", "Rei Lehar" e "Macbeth" rivalizavam em enchenes com Jane Baxter que no Westminster fazia mistério com "Dial "M" for Murder", ou com Hyppodrome, onde seis simpáticos casais representavam "High Spirits", sem nudismo nem corpo de "girls", sem pornografia (embora com boa dose de malícia), mas com muitas sátiras a tôdas as Coroações que Londres conheceu desde o Século XVI. E John Gielgud, considerado com muita dose de justiça o maior ator dramático do mundo, era o protagonista de "Venice Preserv'd", ao lado de Pamela Brown, Eileen Herlie e Paul Scofield.



Mas o maravilhoso espetáculo londrino, aquele que justificava a presença de dois milhões de seres humanos, a mais, nessa metrópole de tanta veneração pelo bom teatro, foi o que teve por cenário toda a capital britânica: O espetáculo supremo da coroação de uma rainha jovem e simpática, de sorriso manso e espontâneo, de olhar magnânimo, cujo perfil simbolizava e reunia todas as virtudes do seu povo. Um povo que tanto sabe manter a sua dignidade nas horas tormentosas da "blitzkrieg" de Hitler, como nos dias festivos e alegóricos de Elizabeth.

Povo que acima de tudo aprende a respeitar o seu semelhante e, por isso mesmo, respeitado pelo seu hospede, após as primeiras vinte e quatro horas de contacto mais íntimo.

#### OUTROS APONTAMENTOS

O dia de descanso dos artistas de teatro, em Londres, é o domingo. Todas as casas de espetáculos (de palco) mantêm suas portas cerradas, enquanto os cinemas funcionam regularmente. O público não tem muitos divertimentos no dia destinado ao repouso, embora não repouse de fato, porque desde a véspera, cada um trata de preparar o seu programa para o "dia vazio". Estranhando que o repouso da classe teatral recaísse em dia aparentemente impróprio, consultamos um empresário:

— É preciso, antes de mais nada, manter a tradição — e depois, cumpri-la, não acarreta o menor prejuízo — respondeu. Nossas casas estão repletas de segunda a sábado, se o espetáculo satisfaz. E do contrário, cuida-se de retirar a peça programada substituindo-a por outra que nos dê lucro.

— Mas assim mesmo não seria preferível escolher outro dia para o descanso da classe?

— Experiências já foram feitas com resultado negativo. O público está habituado a não frequentar teatro aos domingos e grande parte dele o faz para

satisfazer seus deveres religiosos. Se os teatros funcionarem aos domingos, a frequência será reduzida e o descanso do pessoal prejudicado. Fechando em outra qualquer noite da semana, o prejuízo será ainda maior, motivo porque é melhor deixar tudo como está. Londres vive das tradições e não aprecia profundas reviravoltas em seus hábitos...



A dar crédito ao que informa o programa do Windmill Theatre, situado em Great Windmill Street, bem no coração de Piccadilly Circus, suas portas não foram cerradas nestes últimos vinte e dois anos. Desde 1931, o Windmill dá ao seu público sucessivas edições de uma revista denominada "Revuedeville" e produzida por Vivian Van Damm, agora em colaboração com Anne Mitelle. As comemorações do 22º aniversário dessas atividades festejaram-se por coincidência (ou não), simultaneamente com as festas da Coroação, permitindo que o turista assistisse à edição número 257 da famosa peça. Na fachada, visto o letreiro luminoso, acêso dia e noite, grita com ênfase e orgulho: "We Never Closed" — e dizem os londrinos que não há falsidade nessa afirmativa, pois nem mesmo durante o ataque dos aviões nazistas na fase mais cruel da guerra, impediu qualquer interrupção dos espetáculos. Apenas os letreiros luminosos foram apagados, em obediência ao "blackout", enquanto a peça, misto de revista e vaudeville, continuava sendo representada. Muitas vezes, dizem, populares refugiavam-se no teatro enquanto se prolongava o bombardeio, sujeitos, todos, a passar deste para o outro mundo, se porventura uma granada arrasasse o Windmill.

— Se tal coisa acontecesse — disse-nos um londrino — a morte nos teria apanhado no momento mais oportuno, enquanto nos divertíamos com os bonitos nús-artísticos que Van Damm apresenta...

É provável que nesses momentos trágicos o espectador não concentrasse o

melhor de sua atenção na plástica das "girls", ouvindo as bombas rebentar lá fora, mas enfim, salva-se o "sens of humour" britânico.

A verdade é que o teatrinho do "Revudeville" inicia suas funções, diariamente, ao meio-dia, para dar a última sessão (continua) na manhã seguinte, às 9 da manhã. Sendo os espetáculos de noventa minutos, conclúe-se que apenas por espaço de hora e meia (das dez e meia ao meio-dia) a platéia se esvazia para o serviço de limpeza. Vários elencos representam a mesma peça, dia e noite: nós assistimos, por exemplo, ao elenco A ("A" Company), que diverte o público do meio-dia às 4 da tarde. As poltronas não são numeradas, registando-se uma particularidade curiosa: o espectador, ao entrar, vê-se na contingência de ocupar uma poltrona nas últimas filas, mas à medida que os demais vão saindo, transfere-se para melhores lugares, nas filas dianteiras. Não raro, acaba na primeira fila, a fim de melhor distinguir a plástica das garotas. Um relógio com o mostrador fosforescente, estilo Cineac, adverte o público que o tempo marcha e o previne que é tempo de ceder lugar a outro espectador, pois a lotação é escassa. Na platéia, dado o gênero picante da peça, não vimos representantes do sexo feminino, mas no intervalo observamos que elas, convenientemente acompanhadas de um ou mais cavalheiros, se ocultam nos camarotes, protegidas por cortinas que podem ser ou não corridas, dependendo apenas da disposição de seus ocupantes em serem, ou não vistos pela massa masculina, da platéia inferior.

Letireiros espalhados pelo teatro e impressos no programa, advertem não ser permitido usar "qualquer aparelho artificial e adicional" para melhor visão do espetáculo, quer dizer, dos nús artísticos. Em outras palavras: binóculos são proibidos. Mas em Londres a palavra "Proibido" é também proibida. Ou se pede ou se adverte — e ninguém desobedece.

Também máquinas fotográficas têm o seu ingresso impedido no Windmill:

quando assistimos a êsse espetáculo, levávamos uma "Rolleyflex" que a indicadora, solícita, pediu para guardar devolvendo-a à saída. Mas para compensar, nos intervalos são vendidos albuns fartamente ilustrados com poses despidas de tôdas as "estrêlas", à razão de 2 shellings.

É êsse o único teatro de Londres autorizado pela censura a exhibir nú artístico. Nem mesmo o Follies Bergère pôde apresentar as suas graciosas francêsas de busto nú, vendo-se na contingência de cobri-las, o que, por sinal, tirou uma boa parte da sedução do espetáculo parisiense.

À saída indagamos do gerente o motivo dessa exceção. E êle:

— O Windmill representa uma tradição. Na Inglaterra as tradições são invulneráveis...



Mas se o Windmill delicadamente proíbe que o espectador assista o seu espetáculo malicioso, munido de binóculo, o mesmo não acontece em outros teatros. No Phoenix, onde fomos vêr Alfred Lunt e Lynn Fontanne, surpreendeu-nos um binóculo colocado, mecânicamente, no encosto de cada poltrona fronteira. Para utilizá-lo é bastante enfiar, numa abertura apropriada, uma moeda de 6 penny, fazendo funcionar o mecanismo e pondo à disposição do espectador o aparelho que lhe permite ver mais de perto. Terminado o espetáculo, os binóculos são depositados no aparelho; não vimos o menor indício de fiscalização, quando seria fácil levar para casa, como "souvenir", um dêses preciosos aparelhos... Examinando-o, nêle apenas encontramos, de curioso, estes dizeres gravados: "Sendo encontrado na rua, é favor entregar à Polícia".

Também procuramos saber do gerente do Phoenix se não costumavam desaparecer binóculos. Êle, prontamente:

— Ainda está para acontecer o primeiro fato dessa natureza.

★

Nota curiosa dos programas de teatros londrinos: Ninguém os pode folhear sem rasgar o pequeno sêlo aplicado de maneira a prender tôdas as páginas. Ou melhor: sem remunerar a indicadora com a clássica moedinha de 6 penny...

★

Quando o espectador ocupa o seu lugar, na platéia, é interpelado pela indicadora se deseja chá ou café nos entre-átos. Aceitando, recebe a visita imediata do garçon, mal o pano fechou, com a bandeja e todos os pertences. Mas se não quer servido na platéia, então, na certa, aproveitará os minutos do intervalo (nunca além de dez) para visitar o bar, ponto obrigatório de reunião elegante. Alí se fuma, bebe-se, faz-se um rápido "lunch" — e critica-se à vontade o espetáculo. Ha mesmo "espiões" da emprêsa, misturados com o público, para sentir-lhe as reações.

#### PEÇAS EM CARTAZ

Quarenta e quatro teatros funcionaram na semana da Coroação, em Londres, apresentando as seguintes peças:

Adelphi — "*London Laughs*", revista (Jimmy Edwards, Vera Lynn e Tony Hancock.)

Aldwych — "*The Seven Year Itch*" comédia romântica de George Axelrod — Brian Reece, Rosemary Harris e Margot Stevenson.)

Ambassadors — "*The Mousetrap*", drama de Agatha Christie — (Richard Attenborough e Sheila Sim.)

Apollo — "*Seagulls Over Sorrento*", comédia com 1.200 representações — (Ronald Shiner e William Hartnell.)

Cambridge — "*Affairs of State*", comédia de Louis Verneuil — Joyce Redman, Hugh William e Coral Browne.)

Casino — "*Three Cheers*", revista de Robert Nesbitt — (Vic Oliver, Wiers Brothers e Jane Morgan.)

Coliseum — "*Guys & Dolls*", comédia musical — (Vivian Blaine, Sam Levene, Jerry Wayne e Lizbeth Webb.)

Comedy — "*For Better, For Worse*", comédia — (Geraldine McEwan e Leslie Phillips.)

Convent Garden — Temporada de Ópera e Ballet em dias alternados.

Criterion — "*The Young Elizabeth*", drama — (Mary Morris, Margaretta Scott, Peggy Thorpe-Bates e Peter Williams.)

Drury Lane — "*South Pacific*", comédia musical de Hammerstein 2.<sup>o</sup> — (Julie Wilson, Wilbur Evans.)

Duchess — "*The Deep Blue Sea*" — drama de Terence Battigan — (Googie Withers e Roland Culver.)

Duke of York's — "*The Happy Marriage*" — drama — (Kay Hammond e John Clements.)

Garrick — "*Dangerous Curves*" — comédia musical — (Terence de Marney e Nicolette Bernard.)

Globe — "*The White Carnation*", drama de R.C. Sherriff — (Ralph Richardson.)

Haymarket — "*The Apple Cart*", de Bernard Shaw — (Noel Coward, Margaret Leighton e Margaret Rawlings.)

Her Majesty's — "*Paint Your Wagon*", revista — (Bobby Howes, Sally Ann Howes.)

Hippodrome — "*High Spirits*", revista — (Phyl Ritchard e Diana Churchill.)

Lyric Piccadilly — "*The Little Hut*", de Andre Roussin — (Hugh Sinclair, Diane Hart e David Tomlinson.)

Lyric Hammersmith — "*Venice Preserved*", drama — (John Gielgud, Eileen Herlie, Pamela Brown, Paul Scofield.)

New — "*Dear Charles*", comédia — (Yvonne Arnaud e Charles Goldner.)

Old Vic — "*Henry VIII*" de Shakespeare — (Paul Rogers, Jeanette Sterke, Gwen Ffrangcon-Davies, Leo Genn.)

Oper Air — "*Twelfth Night*", comédia de Robert Atkins.

Palace — "*The Glorious Days*", comédia musical (Anna Neagle.)

Palladium — Al Martino, Danny Thomas e outras atrações mundiais.

Phoenix — “*Quadrille*” de Noel Coward — (Alfred Lunt e Lynn Fontanne.)

Piccadilly — “*Over the Moon*”, revista — (Cicely Courtneidge.)

Prince of Wales — “*Paris to Piccadilly*”, revista do Folies Bergère de Paris. (Norman Wisdom, Paul Mattei.)

Princes — “*Happy As A King*”, musical (Fred Emney, Dickie Henderson.)

Royal Court — “*Airs On A Shoestring*”, revista — (Max Adrian, Moyra Fraser, Sally Rogers, Betty Marsden.)

Sadler's Wells — Temporada de Ópera e Ballet.

St. James's — “*The Uninvited Guest*”, drama de Mary Hayley Bell (John Mills, Joan Greenwood e Cathleen Nesbitt.)

St. Martin's — “*The Two Bouquets*”, musical — (Derek Oldham, Sara Gregory e Daphne Anderson.)

Saville — “*Love From Judy*”, musical — (Jean Carson e Bill O'Connor.)

Savoy — “*A Woman Of No Importance*”, de Oscar Wilde — (Clive Brook, Isabel Jeans, Nora Swinburne.)

Stoll — Temporada de Ópera Italiana.

Strand — “*Escapade*”, comédia de Roger Mac Dougall (Phyllis Calvert e Nigel Patrick.)

Vaudeville — “*Red-Headed Blonde*”, musical de Val Guest (Yolande Donlan e Naunton Wayne.)

Victoria Palace — “*Ring Out The Bells*”, revista — (Crazy Gang)

Westminster — “*Dial “M” for Murder*”, drama — (Jane Baxter, Emrys Jones e Andres Cruinckshank.)

Whitehall — “*Reluciant Heroes*”, farsa de Colin Morris, 3º ano de cartaz (John Slater e Brian Rix.)

Windmill — “*Revuedeille 257 th Edition*”, revista contínua dia e noite. (Produção Vivian Van Damm.)

Winter Garden — “*Ecoutez Bien, Messieurs*”, de Sacha Guitry — (Guitry e Lana Marconi.)

Windham's — “*The Living Room*”, drama Graham Greene — (Portman Taylor Farebrother e Jerrold Robinson Tutin.)

## “ANAIS” DO PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO

Promovido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais e patrocinado pelo Serviço Nacional de Teatro, reuniu-se nesta capital, de 9 a 13 de julho de 1951, o Primeiro Congresso Nacional de Teatro. Foi, sem favor, o maior acontecimento teatral do Brasil, a ele comparecendo cerca de duas centenas de delegados dos Estados representando entidades teatrais e circenses, além de delegados de associações culturais como as Academias de Letras e de Música, do P. E. N. Club, do Instituto Histórico e Geográfico e das Associações Brasileiras de Imprensa e de Rádio. Foram membros de honra do Congresso, os srs. Presidente da República, Ministro da Educação e Cultura, Prefeito do Distrito Federal e presidente da Associação Brasileira de Imprensa, ficando a Comissão Diretora constituída dos Srs. Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, Viriato Correia, Joracy Camargo, Paulo de Magalhães, Nóbrega da Cunha, Decio de Almeida Prado, Francisco Moreno, Valdemar de Oliveira, Francisco Colman, Artur F. de Sousa e Baldomero Carqueja.

As sessões do Congresso presidido pelo sr. Lopes Gonçalves, presidente da A. B. C. T. realizaram-se no auditório do Ministério da

Educação, enquanto as Comissões se reuniam na A. B. I.

Em 1953 foram publicados os ANAIS desse Congresso, com um prefácio do jornalista Aldo Calvet, diretor do Serviço Nacional de Teatro, edição composta e impressa nas oficinas da Empresa Gráfica Ouvidor S. A., em volume de 194 páginas e com várias ilustrações. Supervisionou a redação dos ANAIS o presidente do Congresso. É um trabalho completo. Eles nos dão notícia minuciosa de todos os debates havidos no plenário, bem como do labor das comissões, constituindo-se, desta forma, um documento precioso para a história do Teatro, um atestado do progresso atingido por ele através de mais de um século de realizações, desde o Brasil colônia ao Brasil República. Além das conclusões, na íntegra, a que chegaram as comissões, publicam os ANAIS todas as teses apresentadas pelos congressistas.

O Serviço Nacional de Teatro foi representado no Congresso pelos Srs. Edmundo Moniz, Gastão Nogueira e Joaquim Ribeiro, este representando, também, DIONYSOS.

Recomendamos a todas as pessoas que se interessam pelo Teatro a leitura desses ANAIS, cujos exemplares são encontrados na redação desta revista.

## O FUTURO GRANDE TEATRO DA ÓPERA DE VARSÓVIA

O antigo Teatro da Ópera de Varsóvia, construído, no essencial, por um arquiteto de origem italiana, Antonio Coracci, foi destruído durante a guerra por dois incêndios, em 1939 e em 1944. Só restaram alguns vestígios da antiga fachada. A ala direita foi reconstruída há três anos: é o Teatro Dramático Nacional. A ala esquerda foi igualmente restaurada e nela se abriga a Escola Nacional de Ballet. Agora os arquitetos varsovianos preparam a reconstrução da Ópera propriamente dita, isto é, da parte central do edifício. A fim de nesse domínio recolher ensinamentos de outras nações, a comissão encarregada dessa construção empreendeu uma viagem de estudos pela Europa, que a levou à URSS, Itália, Austrália e França. Essa comissão, à frente da qual se encontra o Sr. Szyfman, diretor da atual Ópera de Varsóvia, compreende ainda o professor Pniewski, autor dos projetos escolhidos em 1951, por ocasião de um concurso entre seis escritórios de arquitetura, os senhores Daszewski, decorador, e Jotkiewicz, arquiteto. Recebendo a imprensa, à sua

passagem por Paris, essas personalidades lhe indicaram os característicos essenciais do futuro Grande Teatro da Ópera e de Bailados de Varsóvia.

Do antigo Teatro da Ópera, só será conservada a disposição exterior. Trata-se de construir um teatro com a maior lotação possível e que ofereça aos espectadores para ver e ouvir, como aos atores e técnicos para trabalhar, as mais favoráveis condições. O conjunto compreenderá uma grande sala para 2.100 espectadores, uma grande platéia e dois andares, várias pequenas salas de concerto, um museu de história do teatro, um vasto salão, salas de ensaio e de descanso para os atores e técnicos, os quais disporão ainda de um restaurante. A nova cena de 25 m x 30 m, que atingirá 66 m de profundidade, graças ao seu palco móvel, terá sensivelmente as mesmas características da de Paris.

Como teatro propriamente dito, a Ópera responde aos gostos do povo polonês. Quatro grandes salas funcionam de maneira permanente

em Poznan ,Wroclaw, Bytom, Gdansk. Duas novas estão concluídas em Lodz e Cracóvia. Também em Varsóvia funciona uma ópera. E é incontável o número dos grupos de amadores que se formam, especialmente nos clubes de fábricas. Os construtores da Grande Ópera de

Varsóvia desejam corresponder a esse gosto do público polonês criando, informaram os senhores Szyfman e Pniewski, um quadro que convenha a uma nova fórmula de ópera, a uma arte popular, voltada para a realidade social.

## O SEGUNDO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO

Por ocasião do Segundo Congresso Brasileiro de Teatro, realizado o ano passado em São Paulo, com a presença e participação das mais importantes entidades e figuras da cena nacional, o sr. Aldo Calvet, diretor do S. N. T. pronunciou dois importantes discursos, sendo um na sessão de abertura e o outro na sessão de encerramento.

### DISCURSO NA SESSÃO INAUGURAL

“É-me grato testemunhar diante desta esplendente assembléia a pujança do teatro brasileiro. Aos céticos e incrédulos direi sem hesitações que não há por que duvidar da afirmativa, quando as forças vivas e representativas da dramaturgia nacional se reúnem em conclave desta importância e natureza sob a convicção plena e consciente de encontrar, no debate livre das idéias, solução para os problemas que vão surgindo dia a dia de acordo com o crescimento e a evolução observada no ambiente teatral.

Parece-me a mim, sonhador solitário da grandeza e prosperidade do nosso adolescente teatro, que o melhor que se possa substanciar na legislação do país será precisamente tudo aquilo que a experiência colheu no trato cotidiano do ofício; tudo aquilo que a inteligência arguta e vigilante pode examinar detidamente no campo de ação face a face com a realidade brasileira, e a deparar as múltiplas questões não somente de ordem cultural, mas também de interesse social, econômico e político.

Somos uma jovem nação. Dinâmica e progressista. Não resta a menor dúvida. Mas sem os alicerces da tradição cultural que só as velhas civilizações cimentam e deixam como herança do pensamento criador que às vezes ou quase sempre, a golpes de audácia, de bravura e heroísmo, sofrendo os gracejos e os apupos dos eternos insatisfeitos, vencem as épocas para se eternizar nos tempos, provando assim a presciência dos espíritos eleitos no meio e no mundo dos seres das coisas.

Tudo é muito novo no Brasil. Estamos no princípio. Temos uma arma poderosíssima — a mocidade. A mocidade é-nos ardorosa, impulsiva, entusiasta. Havemos de conquistar tudo porque dispomos de mocidade suficiente para

subjugar a indiferença e alcançar as glórias dos ideais que nos animam e agitam a alma. Resta meditar que “As idéias não se coordenam e consolidam senão com lógica, verdade e observação”.

Já lá se vão dois anos e tanto da realização do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, verificado na Capital da República de 9 a 13 de julho de 1951. Três meses antes havia eu assumido o cargo de Diretor do Serviço Nacional de Teatro, honrosa confiança do Presidente Getúlio Vargas e mímia deferência para com a classe teatral. Conhecedor dos resultados do conclave, S. Excia. determinou que o órgão técnico do Ministério da Educação, na medida das possibilidades orçamentárias, pusesse em execução as proposições aprovadas. Reconheço que muito pouco se fez de lá para cá, em comparação ao volume de matéria apresentada e vencedora no plenário. Mas ninguém de bom senso poderá negar o esforço empregado para a objetivação desse pouco, levando em conta a tremenda crise econômico-financeira que atravessa o país.

Convicto estou de que o Serviço Nacional de Teatro, seguindo as sábias diretrizes político-administrativas do preclaro Presidente Getúlio Vargas e do Sr. Ministro da Educação e Cultura tem-se integrado cada vez mais na classe teatral, procurando auscultar-lhe as necessidades anseios e aspirações, tentando remover-lhe as dificuldades, os entraves e empecilhos, criando a todos, sem distinção de gêneros e categorias, as facilidades de desenvolvimento e expansão.

É preciso não perder de vista que o Serviço Nacional de Teatro é uma repartição ajustada ao mecanismo administrativo do Estado. Absurdo será pretender-se para ela autonomia absoluta. Pode-se, isto sim, desejar-lhe uma legislação especial no sentido de que lhe seja facultada certa independência de caráter burocrático sobretudo no que diz respeito ao movimento de suas dotações orçamentárias sob condições e responsabilidade de prestação de contas posterior. As conveniências destas ponderações se justificam com base nas próprias exigências e circunstâncias em que nascem e se criam e resplandecem as artes cênicas.

A Associação Brasileira de Críticos Teatrais, ao realizar o Segundo Congresso Brasileiro

de Teatro, em São Paulo, presta valiosíssima contribuição ao teatro do Brasil.

Congressistas!

Creio no vosso amor pelo teatro. Se o amor é uma fraqueza como entende o D. Diogo de Corneille, bendita a vossa franqueza que vos reúne neste conclave em busca de amparo para as manifestações plenas do que Augusto de Castro considera "escultura de almas na sua essência natural, na imortalidade permanente do seu barro original". Teatro é poesia. Poesia da vida, "conflito lírico de paixões", força construtiva e removedora, eternidade do espírito do homem".

#### DISCURSO NA SESSÃO DE ENCERRAMENTO

"Congressistas:

Que seja este discurso completo esclarecimento sobre a ação construtiva do governo federal em relação ao teatro no Brasil, é o que desejo na esperança de que a minha palavra encontre na vossa atilada inteligência o vigor da objetividade dos fatos incontestáveis aqui arrolados.

Seguindo a *pari e passu* as sábias diretrizes político-administrativas do preclaro Presidente Getúlio Vargas, cujo governo patriótico, colocado sempre a serviço das grandes causas e dos verdadeiros interesses das classes trabalhadoras chega a provocar exaltação até mesmo em seus inimigos políticos; apoiado pelo Senhor Ministro Antônio Balbino, cuja nítida e clarividente compreensão do alto significado do teatro no aprimoramento cultural e educativo do nosso povo tenho tido a honra de testemunhar nos propósitos de marcantes refermas em sua pasta; graças — repito — a esse apoio e ao apoio da classe o Serviço Nacional de Teatro tem exercido enorme influência no desenvolvimento da cena nacional, ganhando assim justo conceito, tanto no país como no exterior. Posso afirmar a Vossas Excelências que, neste último quinquênio, nenhuma iniciativa teatral foi possível sem a assistência do Serviço Nacional de Teatro. Salvo — é claro — as mui raras organizações que, possuindo condições financeiras excepcionais e invejáveis, jamais recorreram ao órgão técnico do Ministério da Educação e Cultura.

Dentro de suas finalidades e conscio das competências que lhe são atribuídas no decreto-lei de sua criação, ao Serviço Nacional de Teatro não escapou um só problema que não fosse examinado e debatido à luz da realidade. Quer de ordem administrativa, quer de ordem cultural, social ou política, em campos tão diversos e tão complexos, defrontou com superioridade e absoluta isenção de ânimo todas as questões suscitadas, vislumbrando no porvir a grandeza e a prosperidade do teatro brasileiro. Assim tem sido e assim é. Senhores Congressistas, o Serviço Nacional de Teatro.

Manda a verdade que vos afirme que, de 1951 para cá, o Serviço Nacional de Teatro tomou impulso considerável e renovador. A idéia da constituição do Conselho Consultivo de Teatro teve em vista estabelecer não somente a unidade, mas também um ponto de contacto permanente entre as entidades representativas da classe teatral. Alegavam à boca miuda que a gente da ribalta não se entendia. Sonhei o entendimento por meio desse Conselho. Restava, porém, vencer uma séria dificuldade: a escolha dos membros componentes. Tentei evitar a suspeita no concenente às minhas preferências pessoais. A indicação ficou a cargo dos órgãos convocados.

Confesso a Vossas Excelências que não sei até agora se consegui a tão sonhada quão difícil unificação. Mas é certo que a experiência servirá ao menos como ponto de partida para conquistas mais amplas no âmbito da administração pública.

Com uma dotação orçamentária destinada à concessão de auxílios financeiros às companhias profissionais, grupos amadoristas e estudantes, limitada a nada mais que um milhão e duzentos mil cruzeiros, o Serviço Nacional de Teatro viu aumentada essa verba para três milhões de cruzeiros, podendo assim melhor ampliar o amparo às empresas privadas, estendendo-o por todo o território nacional a título de estímulo e incentivo. As condições impostas em edital como exigência ao processamento de pedido de subvenção passaram a resguardar de modo indireto os interesses dos produtores e trabalhadores do palco. E' que os organismos ao solicitar a ajuda são obrigados a apresentar independentemente do registro de estabelecimento da firma, em documento do Departamento Nacional do Trabalho, mais três certificados a saber: a) quitação de direito autoral, passado pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT); b) regularidade de contrato em atestado do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (Casa dos Artistas) ou Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos no Estado de São Paulo (Casa do Ator), mediante o qual e em face da Lei n.º 101, de novembro de 1943 (Consolidação das Leis Trabalhistas), supõe-se que o contratado tenha trabalho assegurado pelo prazo mínimo de quatro (4) meses; e c) o de idoneidade fornecido pela Associação Brasileira de Empresários Teatrais.

Sem se descuidar dos aflitivos problemas tão reclamados pela coletividade cênica, asseguro-vos que foram eles atacados frontalmente, sem esmorecimentos e hesitações. Refiro-me, especialmente, à falta de casas de espetáculos e à facilidade de transportes para as excursões. Do Presidente Getúlio Vargas obtive o S.N.T. despacho favorável para a instalação de dois (2) teatros na capital da República, um no "Palácio dos Comerciantes", na Avenida Passos, por conta do I.A.P.C., e outro no bloco de edifício da Caixa Econômica

Federal, entre as avenidas Rio Branco e 13 de Maio. Neste Estado, por exemplo, desenvolveu intensa campanha de recuperação do Teatro Broadway que pertence ao Patrimônio da União por se tratar de herança jacente. Infelizmente não logrou êxito visto como a sala de espetáculos da Avenida São João havia sido entregue ao Circulo Militar de S. Paulo pelo antecessor do Presidente Vargas. Promoveu o S.N.T. várias demarches no sentido de obter a desistência da sociedade acima referida. Mas todos os esforços foram debalde. Cumpre-me ressaltar aqui a espontânea e valiosa colaboração do ilustre ator Procópio Ferreira que por intermédio de amigos influentes tentou por todos os meios uma solução satisfatória de conformidade com a nossa pretensão. Ao prefeito do Distrito Federal, a governadores estaduais e municipais, a sociedades privadas, o S.N.T. tem lançado apelos na esperança sempre crescente de ver surgir novos teatros no Brasil. Ao sr. Arnaldo Guinle solicita a reabertura do Teatro Fenix; ao sr. Vital Ramos de Castro pede redução para o aluguel ou percentagem do Teatro República; aos diretores do Clube Ginástico Português envia ofícios confiando em que o Teatro Ginástico volte a ser cedido às companhias; a é a um usineiro, em Catende, no Estado de Pernambuco estende a mão, sugerindo a conveniência em que no seu cinema seja construído um palco para representações teatrais, e para isso põe-lhe à disposição um técnico especializado do S.N.T. a fim de acompanhar o levantamento das plantas. Por último, dirige-se ao Conselho Consultivo de Teatro, apresentando-lhe um memorial que, devidamente assinado pelos representantes da classe, se deveria remeter ao sr. Presidente da República, solicitando a abertura de um crédito especial de cinco milhões de cruzeiros para a construção de quatro (4) teatros de emergência nos subúrbios do Distrito Federal. Mas desgraçadamente não consegue aprovação sob o pretexto de que esses teatros ficariam fechados... Quan o à facilidade de transporte, procurou o S.N.T. o diretor do Lóide Brasileiro, almirante Lemos Bastos, que nada pôde fazer em virtude da existência de um convênio internacional de tarifas que proibe abatimento em passagens e bagagens a exceção de funcionários públicos em serviço. Consultadas as companhias de navegação aérea soube que estão elas proibidas de fazer dita concessão por decisões internas do Ministério da Aeronáutica.

O ensino teatral mereceu os melhores cuidados do Serviço Nacional de Teatro. De quinhentos mil cruzeiros para a manutenção do antigo Curso Prático, em 1951, em 1952 passou a dispor de um milhão de cruzeiros, e em 1953, de dois milhões. Esse aumento de dotação permitiu, em primeiro lugar, a reforma do currículo, dando-lhe nível universitário, e em segundo, a transformação para Conservatório Nacional de Teatro. Ocupando mais que um pavimento e melhoradas as suas instalações, o registro de matrículas na Secretaria do Conservatório acusa mais de du-

zentos alunos divididos nas quatro séries e nos cursos de arte de representar, ballet e cenografia. Aos estudantes fornece o S.N.T. um lanche gratuito, preparado por nutrólogos especialistas do Saps. A Seção de Divulgação publica, além da revista "Dionysos", obras técnicas, peças, livros, históricos e bibliográficos, distribuindo-os no país e no exterior. Mantém, por outro lado, intercâmbio cultural com centros como Paris, Nova York, Buenos Aires, Montevideu, Madrid, Lisboa, Londres, por intermédio de nossas embaixadas e através do Itamarati. Até para o Japão temos enviado várias comédias dos nossos autores. A organização da Companhia Dramática Nacional constitui uma vitória do I Congresso Brasileiro de Teatro. Coube ao S.N.T. pôr em execução a proposta apresentada pelo teatrólogo Henrique Pongetti que havia sido aprovada pelo plenário. Os objetivos da Companhia Dramática Nacional são o aproveitamento dos valores brasileiros e a elevação, entre nós, do nível artístico e cultural. Lançada em fase de experiência como elenco oficial, o êxito obtido anima-me a considerá-la triunfante e em condições de alcançar maiores vôos, tendo como base o desempenho dos artistas que nela tomaram parte, as peças que foram representadas, bem como a direção que obteve pleno sucesso em todo o sentido técnico e artístico. Pode-se dizer pelo acolhimento que a Cia. Dramática Nacional obteve no Rio e aqui em São Paulo, não só pela crítica como pelo público, em geral, que o S.N.T. teve oportunidade de realizar alguma coisa de novo que ficará na história do teatro brasileiro.

Em escala menor, por absoluta carência de recursos financeiros, o S.N.T. organizou um plano de teatro infantil, confiando a tarefa a uma comissão constituída de especialistas em pedagogia infantil e técnicos em matéria de teatro para crianças. Vários espetáculos foram realizados inteiramente gratuitos em orfanatos, patronatos e zonas rurais. Espero poder ainda dar ao teatro infantil do S.N.T. melhor estrutura para que ele possa desenvolver a sua atividade e expandir-se por todo o território nacional.

Nos planos de subvencionamento, o Serviço Nacional de Teatro não se tem esquecido do amparo que merecem as entidades teatrais de beneficência. Ainda este ano, incluí um auxílio para a Casa dos Artistas, que sustenta o Retiro em Jacarepaguá, no Rio, e outro de igual importância para a Casa de Ator, em Santo Amaro, São Paulo. Subvenciona todas as iniciativas de caráter cultural como sejam: congressos e prêmios (medalhas de ouro) aos melhores do ano a cargo da Associação Brasileira de Críticos Teatrais; paga a cota de representação no Brasil do Instituto Internacional de Teatro da Unesco, com sede em Paris; concede bolsas de estudos para estudantes de arte dramática e lírica, no país e no estrangeiro; patrocina recitais de declamação, de canto, danças, etc.

Criando a Comissão de Teatro Amador vem prestando assistência técnica a conjuntos amadoristas, mandando aos Estados ensaiadores para orientação e preparo de espetáculos. Nos primeiros meses deste ano, por exemplo, esteve em Curitiba o professor Otávio Rangel a ensaiar o Teatro do Estudante do Paraná. Presentemente, o mesmo diretor de cena se encontra na Bahia, tendo aos seus cuidados o elenco dos "Fantoches". Já, no Distrito Federal, o professor Rosa Matheus dirige o grupo de amadores em organização da União das Operárias de Jesus. Recebem os grêmios teatrais amadoristas, do S.N.T., cópias de peças marcadas, com roteiro de contra-regra, de indumentária, de cenografia, etc.

Apelando para a colaboração do I.P.A.S.E., I.A.P.T.E.C., A.B.I., Departamento de Imprensa Nacional e outros, consegue o S.N.T. local para ensaios de companhias e auditórios para a realização de espetáculos beneficentes. Em defesa dos autores e das empresas interfere junto aos serviços de Censura, do Rio e dos Estados, no sentido de obter a liberação de peças ameaçadas de proibição ou adulteração. Procura, enfim, por todos os meios e modos, prestar ao teatro e aos artistas todas as facilidades de acordo com os recursos existentes e as possibilidades disponíveis.

Muito embora o critério seletivo, tendente a promover a elevação cultural do teatro, seja condição implícita a que está sujeito e é obrigado o Serviço Nacional de Teatro, na elaboração de programas a executar, o conhecimento íntimo da vida teatral brasileira, as contingências e circunstâncias, as dificuldades e empecilhos, os entraves e as lutas por que passam os trabalhadores cênicos, tudo isso aconselha a adotar-se medida de meio termo que atenda a todos os gêneros sem distinção

de categorias e modalidades. Com este ponto de vista pôde o S.N.T., pela primeira vez, estender os seus benefícios às companhias musicadas, a circos e pavilhões.

Duas delegacias possui o S.N.T. — uma em Natal, Rio Grande do Norte, e outra em Salvador, Bahia. Dispõe nestes Estados, respectivamente, dos teatros "Carlos Gomes" e "Escola Normal". Pretendeu-se com isto criar núcleos de desenvolvimento teatral com aproveitamento do folclore e das manifestações artísticas locais. A portaria ministerial exige que para a instalação das delegacias é necessário que os governos municipais passem à jurisdição do Ministério da Educação e Cultura um teatro. A exigência deve ser entendida como propósito de evitar que os teatros das municipalidades continuem a ser entregues à exploração de concessionários particulares, alheios às classes teatrais, ou exibidores cinematográficos. De comum acordo com o Sindicato dos Atores de São Paulo, tudo tem feito o S.N.T. para a instalação de uma delegacia nesta capital. Há na Câmara Municipal um projeto do vereador Toledo Piza dispondo do Teatro São Paulo para sede da aludida delegacia. Mas S. Excelência, o Sr. Ministro Antônio Balbino, teve ensejo de afirmar, ontem, em sessão do plenário, que a delegacia se instalará no próximo ano.

Congressistas!

Ao encerrar esta oração, quero assumir perante todos vós o compromisso de encaminhar ao Excelentíssimo Senhor Ministro da Educação e Cultura as sugestões vitoriosas neste conclave. Posso afirmar que S. Excelência tudo fará no sentido de, convosco, dar ao teatro e aos artistas do Brasil a posição de relevo que eles merecem.

# SANTA ROSA NA DIREÇÃO DO CONSERVATÓRIO NACIONAL DE TEATRO

Na solenidade de posse do professor Thomaz Santa Rosa como diretor do Serviço Nacional de Teatro, o Sr. Aldo Calvet pronunciou o seguinte discurso:

"Ao invés de um simples improviso, dando posse ao professor Thomaz Santa Rosa no cargo de diretor do Conservatório Nacional de Teatro, quis eu fazer este breve discurso como síntese esclarecedora do meu ponto de vista sobre o que entendo como estudo da arte dramática. Matéria nova para o Brasil e velhíssima na Europa, como todos sabemos, parecendo aos céticos nativos e ignorantes habituados séculos e séculos ao autodidatismo pura fantasia criada às pressas pela imaginação de espíritos inquietos, o ensino da arte de representar constitui necessidade inadiável para que o teatro seja na acepção do termo expressão de cultura, elemento de educação, requinte espiritual de civilização. Posso afirmar-vos que o mais sério problema do teatro brasileiro de alcance mais elevado e menos imediatista é, sem nenhuma dúvida, o do ensino das artes cênicas. Se levarmos em consideração a soma de sacrifício e de renúncia que o sacerdócio do palco exige dos seus cultores reconheceremos inconinente a utilidade de se incrementar por todos os meios a organização de cursos de formação de atores. Sem perder de vista as disciplinas teóricas, ilustrativas e fundamentais para melhor compreensão de textos, para exercer melhor pleno domínio do estado anímico, renovando-se constantemente, banindo a estandardização e o automatismo, pois só assim, segundo Stanislavski o ator pode "criar a vida do espírito humano da personagem e da obra", o ensino dramático deve dirigir-se essencialmente em sentido prático, isto é, no exame psicológico das figuras a interpretar, situando-as no espaço e no tempo até descobrir-se a posição exata no grupo social a que pertencem. Está mais que provado que o teatro é resultado de trabalho de equipe. Porque ha de ser o ensino dramático diferente? Sinceramente, não sei até que ponto vai a liberdade de cátedra para impedir que se evite alunos da 1.ª série a interpretar Shakespeare, Pirandello, Ibsen, etc. Decerto que na 4.ª série nada mais lhe resta no repertório clássico da antiga e da moderna dramaturgia universal. Creio que um programa elaborado de comum acordo e visando o mesmo fim num crescendo gradativo, talvez surtisse melhores efeitos, partindo o sistema das obras a representar para os demais estudos em torno dessas mesmas peças, seus autores, a posição na literatura, as personagens e seus caracteres, as suas condições físicas, sociais, morais, etc.

Teatro é cultura e cultura é estudo, é pesquisa, é investigação, é procura de conhecimento e saber. E conhecimento e saber só se adquirem mediante aprendizagem sistemática e metódica.

É diante desta compreensão meridiana que se impõe a escola como centro instrutivo, educativo e disciplinador dos pendores vocacionais. O teatro é um templo. Nele se reverencia a inteligência. Presta-se nele — cena aberta — culto à beleza e ao espírito. O palco se me afigura uma cátedra em que o ator — mestre das ciências pela força de interpretação sentida e disciplinada — dá lições emocionais do que a vida possui de mais fascinante que é a poesia.

O Serviço Nacional de Teatro, criado para promover a seleção e o aprimoramento das inclinações artísticas, não podia ficar indiferente aos anseios da mocidade em busca de aperfeiçoar as suas tendências naturais para as lides da ribalta. Estamos no princípio, é bem verdade. Temos muitos defeitos. As verbas são exíguas para atender às reclamações do desenvolvimento verificado nestes últimos anos. Ao reconhecermos tudo isto, não devemos olvidar também os empecilhos vencidos, as dificuldades transpostas, as lutas que antes de nos tolher os passos, obrigando-nos a recuar, vieram rebustecer a nossa força de vontade, serviram para despertar a nossa consciência, o dever de enfrentar odas as vicissitudes, pois que divisando o porvir, adquirimos uma divida sagrada, para com os moços do amanhã, na esperança agradável de que esses moços encontrem o que os profissionais desta primeira metade do século não encontraram.

O Professor Santa Rosa chega no momento preciso. Ele nem chega porque está conosco. Já conhece esta casa desde quando por ato do meu antecessor desempenhou não somente as funções de professor do Curso de Cenografia, mas também, acumulativamente, o de Assistente da direção. Artista primoroso e de fina sensibilidade, homem de senso prático indiscutível e de admirável e perfeita compreensão dos problemas pedagógicos da moderna dramaturgia, estou convencido de que a escolha que coube a S. Exa. o Sr. Ministro da Educação não podia ter sido mais acertada e mais justa. Ao ensejo da investidura do professor Santa Rosa no cargo de Diretor do Conservatório Nacional de Teatro devo, acima de tudo, congratular-me, a mim, sim, porque passo a contar com um colaborador de rara capacidade, inteligente e culto, conhecedor profundo dos graves problemas desta escola, um técnico,

enfim, em condições de vencer a grandiosa tarefa disciplinar do ensino dramático, tão belo, tão precário e, desgraçadamente, tão mal compreendido ainda no Brasil".

O Prof. Thomaz Santa Rosa pronunciou, após, as seguintes palavras:

"Aqui estou sob a gentil imposição de um ato de confiança. Confiança do Conselho Técnico do C. N. T., confiança do Diretor do S. N. T., confiança do Sr. Ministro da Educação.

Também nenhuma outra tarefa, mesmo difícil, é mais agradável do que assumir a orientação duma Escola, na qual encontro tôdas as razões de empenhar esforço e dedicação, pois como já dissera o Presidente: "A Educação é medida de salvação pública".

É antes de tudo serviço prestado à juventude.

E é servindo à juventude que nos renovamos, aprendendo mais, que rejuvenecemos, pulsando ao ritmo das mesmas aspirações.

Não trago programa. Apenas, a síntese da minha experiência. O que procurarei realizar partirá do estado objetivo da organização, em face do sistema orgânico que procurarei imprimir.

Antes de tudo, ordem e disciplina. Com elas enfrentaremos "êsse grande mar de forças humanas" que é o teatro".

Em nome dos alunos do C. N. T., falou ainda, o estudante José Estanislau da Fonseca, presidente do Centro Estudantil Itália Fausta que, de improviso, saudou o diretor recém-possado. Estiveram presentes ao ato, professores, membros do Conselho Técnico do C. N. T., alunos e amigos do Prof. Thomaz Santa Rosa Júnior.



---

# ÍNDICE

---

## ESTUDOS

Pág.

A sementeira de D. Juan .....	<i>Newton Belleza</i> .....	3
A reforma do teatro pela "geração espontânea" .....	<i>Joracy Camargo</i> .....	10
O veneno da "Greasepaint" .....	<i>George Jean Nathan</i> .....	15
Diálogo do autor com a sua sombra ....	<i>Romain Rolland</i> .....	26
De Ulenspiegel a Liluli .....	<i>Eugen Relgis</i> .....	32
Fragmento sobre o mito de Troia .....	<i>Guilherme de Figueiredo</i> .....	36
À procura do autor Pirandello .....	<i>Luce Ciancio</i> .....	50
Observações sobre o teatro .....	<i>Roberto Alvim Corneia</i> .....	56
Tudo é poesia .....	<i>Tasso da Silveira</i> .....	60
Canção dentro do Pão .....	<i>Luiza Barreto Leite</i> .....	66
	<i>Raimundo Magalhães Júnior</i> .....	69

## PROBLEMAS

Experiência no teatro infantil .....	<i>Ricardo Braga</i> .....	108
Rumos de um teatro popular .....	<i>Solano Trindade</i> .....	115
Iconografia de Shakespeare .....		118

## NOTICIÁRIO

A C.D.N. na realidade histórica do teatro brasileiro .....	<i>Hugo Guimarães</i> .....	129
Museu de arte moderna .....	<i>Projeto de Afonso Reidy</i> .....	131
O depoimento de Ferreira Maya .....		136
Renato Viana .....		142
Eugene O'Neill .....		144
Antônio Ramos .....	<i>Aldo Cavet</i> .....	145
Teatro de Cultura da Bahia .....	<i>Otávio Rangel</i> .....	146
Quarenta e dois anos com a cara pintada .....		149
Excursão dos alunos do Conservatório Nacional de Teatro a Volta Redonda ...	<i>José Estanislau da Fonseca</i> .....	153
A semana do artista .....		155
A temporada teatral nas festas da coroação de Elizabeth II, em Londres .....	<i>Celestino Silveira</i> .....	158
"Anais" do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro .....		167
O futuro grande teatro da Ópera de Varsóvia .....		167
O Segundo Congresso Brasileiro de Teatro .....		168
Santa Rosa na direção do Conservatório Nacional de Teatro .....		172

Este livro foi composto e impresso  
na GRÁFICA OLÍMPICA EDITORA.  
à Rua Visc. do Rio Branco, 33, Rio





CR\$ 15.00