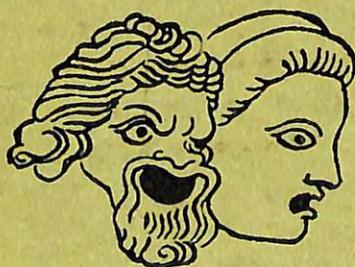


DIONYSOS

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



ANO VI — *FEVEREIRO DE 1955* — N.º 5

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

T E A T R O

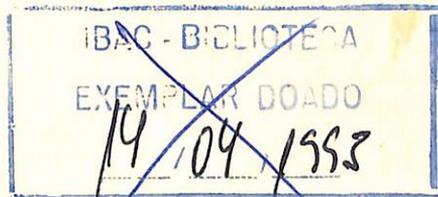
C ONTA Saint Victor que a apresentação, em Atenas, das tragédias de Ésquilo, provocou no público, sensação de pavor e de pânico. O teatro realmente é a arte mais humana e, por isso mesmo, mais sugestiva e é, por ela, que podemos, com mais segurança, aferir da capacidade de uma cultura.

O que o teatro oferece, porém, é de maior alcance, porque êle proporciona a densa unificação do que é humano, como se pode deduzir de uma viagem de Ésquilo a Shakespeare, de Molière a Garret.

Mas, o teatro é, no plano das artes, a realização mais difícil e mais complexa. Ainda há pouco, Claudel revela êsse aspecto, ao lançar "Christovão Colombo", porque o teatro é, antes de tudo, um trabalho harmônico de equipe, que exige a colaboração de trabalhadores especializados, de local especializado e a presença de um público que vê a realização do espetáculo no seu conjunto.

Neste longo e aflitivo periodo de desbravamento em que vive o teatro brasileiro — esta revista significa, como tomada de consciência, um luminoso ponto de apoio para ambicionadas vitórias do nosso futuro.

C A N D I D O M O T T A F I L H O



ex 59424



Jean-Paul Sartre

O EXISTENCIALISMO NO TEATRO

— Otto Maria Carpeaux —

“Jé ne blâme ni n'applouve, j'expose”, mas nem sequer é preciso expôr o teatro existencialista; todo mundo o conhece. Por outro lado, não é possível julgar com segurança fenômeno tão intimamente contemporâneo em sentido cronológico e em sentido espiritual. Mas essas dificuldades não deixam de ter um lado bom. A grande divulgação do existencialismo no mundo já nos permite dispensar as explicações filosóficas; e o julgamento do fenômeno contemporâneo pode ser substituído pela referência à coisa vista. Todos nós vimos, em representação autorizada, uma das peças mais características do teatro existencialista: “Les mains sales”, de Sartre. Eis um seguro ponto de partida.

A peça é impressionante. Sartre sabe dosar os efeitos, embora sejam, às vezes, melodramáticos: por exemplo, o revolver que falha no momento em que Hugo quer matar Hoederer. Mas isso só acontece para retardar a solução. Enfim, Hugo matará o chefe comunista; e nesse atentado baseia-se o enredo inteiro, a prisão de Hugo, sua volta e sua morte pelos seus ex-correligionários. Apenas... Imaginem a situação: o chefe comunista, isolado no seu abrigo, é morto pelo rapaz insignificante que os guardacostas logo prendem. Que fariam, logicamente? Matar, por sua vez, o assassino e traidor, sobretudo porque ninguém os responsabilizaria. Mas não fazem isso. Entregam Hugo aos tribunais da burguesia! Para ele ser julgado, ficando na prisão e voltando só no momento crítico. O absurdo é evidente. Mas é necessário: sem esse absurdo, a peça nem poderia começar; teria terminado antes de se levantar o pano. “Les mains sales” é, portanto, uma peça só aparentemente trágica, baseada num truque do dramaturgo. Está definida como melodrama.

Acontece, porém, que esse melodrama habil e algo crú nos coloca em face de graves decisões de comportamento, inerentes à forma especial da condição humana nestes tempos. Se “Les mains sales” é um melodrama, um romance policial dramatizado, é porque nossa vida de hoje faz mesmo parte de uma espécie de romance policial: dos acidentes de rua até certos aspectos da política. Altamente contemporâneo é, neste sentido, o teatro do existencialismo.

Aqui está a palavra fatídica — existencialismo — da qual até os críticos de “shows” e boîtes já abusam. Ora, é possível rejeitar a filosofia existencialista (o autor destas linhas faz questão de declarar que rejeita o existencialismo). Mas não é justo considerá-lo como fantasia filosófica de uns viciados de café boêmio. Se fosse só isso, sua aplicação ao teatro apenas daria espécie de revista musicada, meio maliciosa, meio pornográfica. Em vez disso, o existencialismo deu umas peças de Sartre bem dignas de análise e meditação, “Les mouches”, “Huis clos”, muito superiores ao romances e às divagações filosóficas do escritor. Até nas peças existencialistas de se-

gunda categoria, em "Les mains sales", nas obras dramáticas de Camus, em "Les bouches inutiles", de Simone de Beauvoir, não é possível desconhecer a seriedade, mesmo quando se serve de recursos melodramáticos. É teatro de verdade; teatro muito mais sério que o de "boulevard" que o velho Sarcey gostava de elogiar com aquela frase: "c'est du théâtre".

Teatro, sim, mas em que sentido esse teatro é existencialista? Pergunta-se: o existencialismo serve como base filosófica de um teatro? Responde-se, perguntando: e o teatro não-existencialista baseia-se em fundamento filosófico mais próprio da arte dramática? Essas perguntas e contraperguntas não são inúteis. Pois o teatro sempre se baseia nas convicções do dramaturgo com respeito à vida e ao mundo. Não há teatro sem filosofia, embora não seja formulada através de teses e axiomas e sim de personagens e cenas. Até se pode afirmar que todas essas filosofias dramáticas, por mais diferentes que sejam, dos gregos, dos espanhóis, dos elisabetianos, dos clássicos franceses, têm um ponto comum: pois não é possível conflito dramático sem certa liberdade de decisão dos personagens. O fundamento de toda filosofia dramática é o conceito de liberdade.

No teatro existencialista, o conceito de liberdade também existe. Senão, não seria teatro. Mas o que é o problema central do existencialismo como filosofia, transforma-se no palco em espécie de "idée fixe", comparável à mania daquele inglês que, torturado pelo medo de morrer e não aguentando mais, cometeu enfim suicídio. O conceito existencialista da liberdade é semelhante. Em face das forças políticas, sociais, econômicas e outras que hoje reduzem cada vez mais a liberdade do indivíduo, o grito existencialista parece plenamente justificado; o teatro existencialista nasceu mesmo quando essa situação, nas condições especiais da ocupação, do exílio, da resistência, se tornou extrema. Mas o existencialismo opôs à escravidão do indivíduo um conceito fantástico de liberdade. A esse respeito, o teatro existencialista não pode renegar suas origens: descende do teatro dos Lenormand e Cocteau (e, até certo ponto, de Gide)), do teatro "fantaisiste" dos anos de 1920 que excluiu, deliberadamente, do palco a lógica dos fatos da vida real.

Poder-se-ia dedicar um estudo especial ao conceito da liberdade no teatro existencialista: a discussão da liberdade, em "Les mouches", faria o início; seguir-se-iam a limitação da liberdade pelos outros, em "Huis clos", e, por outro lado, a tragédia da liberdade ilimitada, em "Caligula"; ponto final seria, em "Les bouches inutiles", de Simone de Beauvoir, a renúncia à liberdade por causa da liberdade.

É a liberdade impossível. Ou antes, uma liberdade fictícia, base de um teatro fictício. Contudo, "c'est du théâtre", embora pareça, às vezes, peródia de teatro. Mas qual é o teatro assim parodiado?

Uma das palavras mais frequentes do uso linguístico contemporâneo é "trágico". Chama-se trágico qualquer acontecimento triste, inclusive um desastre de automovel na rua. O adjetivo perdeu o sentido, porque o respectivo substantivo não existe mais. Trágicas parecem ao homem contemporâneo as coisas tristes, isto é, aquelas que justificam certo pessimismo. Mas a autêntica tragicidade encontra-se além da alternativa "Otimismo - Pessimismo". Trágico é o comportamento do homem agindo inspirado por dignidade superior que não é pose assumida mas necessidade íntima; de modo que os valores inerentes a essa dignidade humana subsistem quando o homem trágico é derrotado ou morre. Só é possível isso, se esses valores não se limitam (ou então, o dramaturgo e seu público acreditam que não

se limitam) ao foro íntimo do personagem trágico, mas se pertencem a um reino objetivo de valores, além da realidade individual e social. Pois bem, esse "além" não existe no teatro moderno.

O teatro é, sem duvida alguma, fenômeno determinado por fatores histórico-sociais. Mas só seria preciso discutir e defender essa tese, se o ambiente artístico da época fosse inspirado por estéticas idealistas. Não acontece isso. No teatro, sobretudo, a evolução moderna, a partir do realismo, confirma plenamente o ponto de vista histórico. Ao contrário, é evidente a tendência de omitir ou desmentir, no teatro, aqueles elementos da vida que transcendem a realidade historicamente determinada. O teatro, no dizer de Egon Vietta, "é a metáfora representada daquilo, no homem, que se situa fora ou além de sua realidade histórico-social". Pois nesta última, tudo está determinado; os conflitos, previsíveis e de antemão resolvidos, seja a favor, seja contra o homem; e assim não haveria tragédia. O teatro trágico torna visível aquela "outra realidade", que não é, aliás, um mundo metafísico: pois também é visível nas peças de Shakespeare, dramaturgo que ignora os "outros mundos", quase como se fosse ateu. Tampouco pertence essa "outra realidade" às camadas instintivas da personalidade humana, como diriam Nietzsche e os psicanalistas: aí o contra-argumento é fornecido pelos trágicos gregos, cuja "outra realidade" é governada por lógica implacável. Em suma, não é possível definir filosoficamente a "outra realidade do teatro; talvez não seja possível defini-la senão em termos de teatro. Em todo caso, essa lógica de tragicidade perdeu-se, até um ínfimo resto (que vivifica as tragédias de Ibsen), no teatro social moderno, que a substitui pela lógica diferente das determinações histórico-sociais. Revolta contra esse determinismo extra-teatral foi o teatro fantástico dos Cocteau e "tuti quanti" do qual descende, pelo menos tecnicamente, o teatro existencialista. Ali se renunciou a toda lógica. Falava-se de "teatro puro".

Mas teatro puro, observa Bentley, não existe. Sobretudo não tem possibilidades de existir em nossa época. Assim como, no dizer de Thomas Mann, um romance tem de ser, hoje em dia, mais que apenas romance, assim o teatro tem de ser mais que mero teatro. Tem de ser impuro, isto é, ter sua própria lógica. Mas ainda é possível um teatro de tragicidade lógica? O carácter melodramático do teatro existencialista confirma as dúvidas. Mas há lógica teatral nisso: pois a vida de hoje é tão melodramática como o enredo de "Les mains sales". E verificando isso, voltamos ao início deste artigo.

Contudo, a seriedade do teatro existencialista reside justamente nessa sua qualidade de reflexo da condição humana nesta atual situação histórica. Por isso, o teatro existencialista nos impressiona. Esse êxito justifica o dramaturgo. Mas quem é que justifica o êxito? O teatro existencialista não achou — e, em virtude do seu conceito de liberdade, não é capaz de achar — e ponto crucial em que os destinos individuais e o destino histórico se encontram. Saiu, em vez da tragédia, o melodrama. O melodrama desta nossa vida.

DIONYSOS

Guilherme Figueiredo

VIVEMOS rodeados de símbolos, mergulhados em símbolos, inundados de símbolos.

Cada gesto nosso, cada palavra, cada atitude de animal civilizado é um ultimo descendente degenerado de remotos ancestrais magicos e rituais. Não nos apercebemos disto, mas toda a nossa vida em vigilia é uma "representação", isto é, a exteriorização de outra personagem que não somos nós. Vivemos representando, vivemos simulando. Ao proprio individuo chamamos "pessoa", *persona*, cuja origem etrusca significa provavelmente "máscara de ator". Ao poderoso do poder temporal ou espiritual chamamos ministro, que vem de *ministerium*, isto é, representação. De certo modo, cada um de nós, na vida cotidiana, é aquilo com que os gregos chamavam o ator, ou seja o "hipocrita". A fala, os habitos, os gestos, o convívio, a nossa propria sinceridade é feita desses simbolos que por assim dizer perderam a sua essencia mais intima, a mais sagrada, como a propria arte de representar deixou de ser um mito para ser uma voluntaria transmutação de um individuo real num outro imaginario e momentaneo.

De onde provém essa faculdade de transmutação, tão velha quanto as proprias idades que podemos penetrar e estudar? No principio era o verbo, podemos parafrasear a Escritura. O ritmo de pulsações, o ritmo de sopro vital, o ritmo da natureza ao redor do homem bruto. À medida que ele tomava consciencia de sua individualidade em relação às coisas e aos fenômenos em redor, o ritmo inspirou a onoma-

topéia, e esta por sua vez a palavra, primeiro a palavra das coisas concretas, depois a das relações entre coisas, a das necessidades, e logo a do inexplicavel. O inexplicavel gerou o temor: com ele veio a crença nos entes mais poderosos que o homem — e veio também a necessidade de aplacar essas furias que se manifestavam em meteoros, em noite, em calamidades. A tribo caçadora, e portanto nômade, via os deuses nos animais que enfrentava, e em tudo que podia favorecer a caça. A economia tribal inspirava assim a primeira religião, isto é, a maneira de "religiar" entre si os homens contra o perigo comum. À medida que esse aglomerado humano complicou as suas relações de pessoa a pessoa, à medida que descobriu o instrumento de trabalho, e logo a primeira organização de trabalho, que era a agricultura, os deuses deixaram tambem de ser os fenômenos mais simples, a noite, o dia, o trovão, para misturar-se a outras manifestações periodicas e "sobrenaturais": as estações, o crescimento e morte das plantas, as colheitas.

Os deuses, representações bestiais e monstruosas daquilo que era preciso aplacar para que viesse a boa colheita, o bom sol, o bom abrigo, eram produtos híbridos do animal da era caçadora e do vegetal da era agrícola. Era preciso falar-lhes; era preciso adormecer-lhes a cólera com o ritmo e a melopéia. Era preciso imita-los em suas atitudes, para que as suas virtudes passassem aos homens pela imitação. Era preciso oferecer-lhes o melhor, para que por sua vez eles oferecessem o melhor dos seus milagres.

Havia os deuses do mundo sobreterreno, deuses feitos de sol, e portanto belos, claros, como Apolo, a quem os gregos cantavam os "epos", vozes ritmadas que os celebravam e que foram a origem do poema épico. Havia os deuses subterrâneos, do mundo escuro que faz nascer as plantas, e era preciso estimulá-los com um outro gênero de ritmos e vozes que os tornassem propícios. Esses últimos deuses, que James Frazer demonstrou serem semelhantes para um mesmo estágio de civilização agrária, eram Osiris, Attis, Adonis, Dionysos, os deuses do mundo vegetal, deuses ferozes, mas ao mesmo tempo frageis, às vezes implacáveis para com os homens, às vezes incapazes de fazer germinar num ano a colheita propícia do ano anterior.

Dionysos, para chegarmos logo ao que simbolizou a arte de representar no seu berço europeu, era esse deus da multiplicação das plantas e dos animais, o deus da fertilidade do solo, do milho cor de ouro, das forças da natureza. Era a personificação do vinho e da embriaguês produzida pelo caldo das uvas, porque essa embriaguês, procurada nos festejos com que a sua vitória anual era celebrada, emprestava a cada um dos celebrantes o prazer terreno do sono, dos sonhos, depois de ter emprestado o que Nietzsche presente ser a origem da tragédia grega e que resumiu na palavra "entusiasmo". Das tribos da Trácia chegou esse deus coroados de folhas de parreira circundando os cornos.

Era o deus das árvores, da floração, dos frutos sazoados, do trigo, da agricultura. A sua lenda, segundo o poeta Nonnus, é a seguinte: Zeus, isto é, Jupiter, visitou Perséfone, tomando a forma de uma serpente, e ela deu à luz um filho com chifres na testa, Dionisos. Mal havia nascido, subiu o menino ao trono paterno, e imitou o pai, brandindo os raios que eram a sua força e o seu poder; mas os Titãs, filhos da terra e do céu, de Cibele e Urano, cobriram suas faces com giz, e atacaram Dionysos que, para prote-

ger-se, assaram-no em pedaços. Outra lenda diz que Dionysos foi morto pelos Titãs a mandado de Juno, a ciumenta esposa de Zeus. Uma vez cortado em pedaços, os Titãs o comeram, isto é, os "filhos da terra" o comeram, *comungaram-no*. A irmã de Dionysos, Minerva, guardou entretanto o coração da vítima, e o entregou a Zeus, que por sua vez impôs as maiores torturas aos Titãs, matou-os, e fez erguer um templo em memória ao filho. Outra lenda afirma que os membros decepados de Dionysos foram recolhidos por Apolo, por ordem de Zeus, que construiu para ele um templo ao seu lado, em Delfos. Outra versão diz que esse templo era em Tebas, onde Dionisos teria sido dilacerado. Outra ainda, que afirma ser o deus filho de Zeus e Démeter, conta que sua mãe juntou os pedaços do filho e deu-lhe nova vida. Numa outra se afirma que, logo depois de ter sido morto, ergueu-se de entre os mortos e ascendeu aos ceus. Outra, que Zeus devorou o coração de Dionysos morto, e fê-lo nascer de novo, dando-lhe por sua mãe Sêmele, filha de Cadmo, rei de Tebas.

Ora, James Frazer mostrou, seguindo um processo de comparação dos ritos mágicos dos povos primitivos, que os estágios mitológicos se correspondem entre grupos humanos que jamais se comunicaram, havendo, por exemplo, um dilúvio punitivo na Ásia, na América do Norte, na América do Sul, na Polinésia. Esse mesmo processo nos permite concluir que todo mito produz em torno de si um ritual, ou seja, um conjunto de gestos, passes, palavras, dansas, que servem para exaltar o deus, estabelecer com ele uma comunicação, torna-lo propício. O deus que morre e ressuscita, isto é, o deus agrário das estações que morrem com a colheita e a ressuscitam cada ano, também teriam o seu ritual. Pela *representação da paixão* do deus, dos seus sofrimentos, de sua morte e de sua ressurreição, o homem com ele se identifica, renova-o, fá-lo renascer. Os cretenses, por exemplo, representavam

a paixão de Dionysos em todos os pormenores, acabando por dilacerar um touro com os próprios dentes e comendo-o, isto é, procedendo de modo a que as virtudes, o vigor, o poder do deus morto se transmitisse aos adoradores — do mesmo modo que as tribos caçadoras praticavam o ritual de comer em conjunto a fera caçada para adquirir assim a coragem dela — e do mesmo modo que outras tribos devoravam o herói morto para que suas virtudes passassem aos vivos. Dionysos, como Osiris, teve a sua ressurreição em ritual, depois de ter estado morto, isto é, debaixo da terra, como as colheitas ainda não nascidas. Nas bacanais da Trácia (o Dionísio grego é o Baco romano), as bacantes, adoradores do deus, adornavam-se de chifres. Uma outra forma da adoração animal de Dionysos era o bode: em Atenas o Hermion dizia-se que uma vez ele aparecera vestido na pele de um bode. Uma lenda diz que Zeus, para proteger Dionysos contra o ódio de Juno transformou-o em cabrito: quando os deuses fugiram para o Egito, para escapar à fúria de Typhon, Dionysos foi transformado em macho cabrio. O costume de dilacerar um bode e comê-lo, costume tão antigo quanto o mito de Dionysos, significa que os adoradores procuravam comer a carne e o sangue do seu deus. Em toda religião primitiva encontrar-se-á este costume de matar um deus em forma de animal e comê-lo, como aquisição de seus atributos, sobretudo da sua capacidade de concepção, isto é, a capacidade de renascer pelo contacto sexual dos adoradores — que há de explicar o grande número de semi-deuses, filhos de entes sobrenaturais e entes humanos, existentes em todas as religiões politeístas primitivas. O animal-deus será sempre o que prestou algum serviço à entidade sobrenatural, ou que a prejudicou de alguma forma. No caso de Dionysos, o macho-cabrio como seu símbolo tanto pode provir de sua metamorfose nas diversas lendas, como também do fato de ser o bode o animal que destrói as vinhas,

a planta sagrada de Dionysos. O sacrifício do bode foi precedido de outros, mais terríveis, como sejam o de crianças, imoladas e comidas ante o altar de Deus.

Aqui tem origem a representação dramática, nessa morte e ressurreição, cantada em cântico, primeiramente improvisada, depois lentamente fixada numa forma, o ditirâmbo ático, a "tragedia", cântico do bode, e a "comédia", cântico do prazer. O primeiro é a lamentação pelo sacrifício do deus, representado em sua forma animal, lamentação feita por um grupo que também assume a forma do deus, adorna-se de chifres, e ao qual retruca um respondedor, isto é, um "hipocrita". O segundo, a comédia, é a exaltação quando renasce o deus, o prazer comunicado através do sangue do deus, o vinho, e através da união dos sexos, a fecundação, símbolo do prolongamento da vida, que até hoje permanece no "happy ending" de toda representação alegre, o "gamos", a fruição do amor, que já vemos em onze das comédias de Aristófanes. Durante o período clássico, nesta parte do rito já degradado, as personagens da comédia se apresentam com "phalli", ou sejam símbolos sexuais masculinos. A tragédia, porém, é um ritual tumular. Pouco a pouco, o deus é substituído pelo herói, o rito perde o seu caráter religioso e adquire feição de arte, assim como o mito se torna fábula e a fábula se muda em conto, e assim como a prece cantada se muda em música. A religião é uma arte dogmática: Nietzsche dirá, no seu anseio dionisíaco, que a finalidade da vida é estética e não metafísica, e que "só acreditaria num deus que soubesse bailar". Depois de Dionysos, Heródoto contará que o herói Adrasto foi lamentado em coros trágicos. Outros deuses, semi-deuses e heróis se incorporarão como caracteres dessa representação, onde primitivamente há uma "morte violenta", um desmembramento do corpo, um "sparagmos", o ditirâmbo, usado para rememorar o nascimento e a morte de Dionysos, deforma-se: o cântico satírico,

isto é, feito pelos sátiros, personagens representativos de Dionysos, seus sequazes, seus sacerdotes, e o respondedor, o "hipócrita". O guia do côro, "corifeu", pode às vezes, segundo Maurice Croiset, ter sido "um homem de palavra e imaginação faceis", que expõe à multidão o sofrimento do deus ou do herói. Pouco a pouco, o corifeu incarna o drama, conta-o, gestricula, da-lhe mímica, representa. A medida que o carater ritual desaparece, a pura paixão substitue a paixão religiosa.

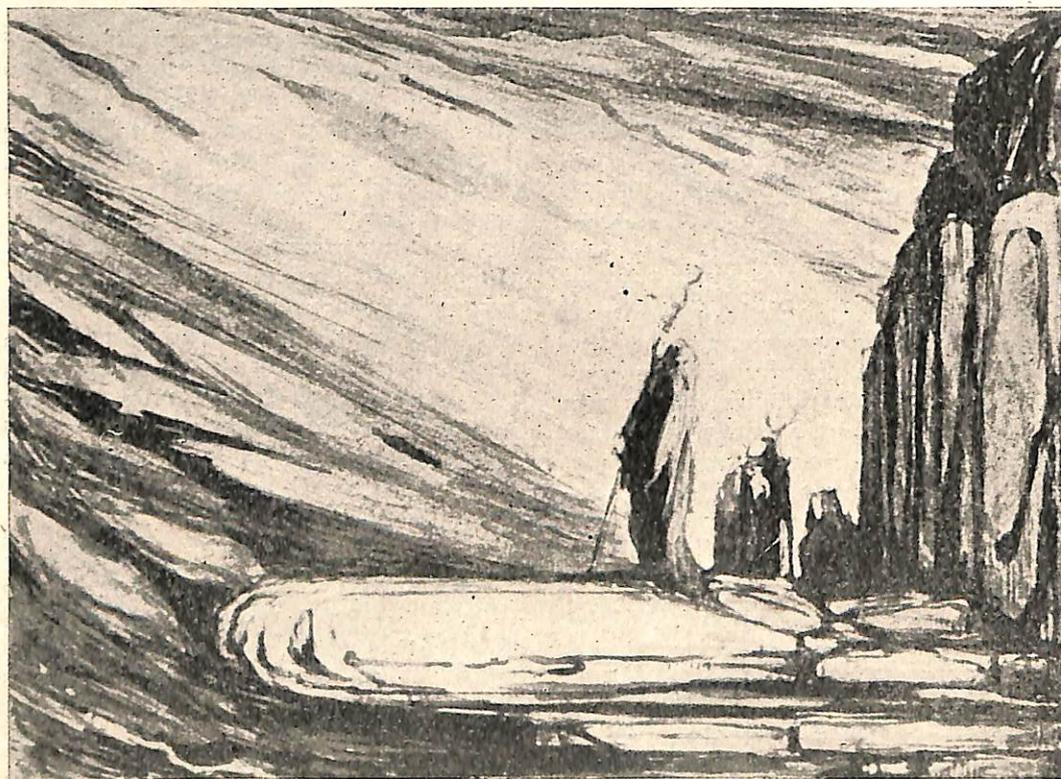
Historiadores literarios como Muller e Donaldson defendem a tese de que a tragédia se desenvolveu do culto de Dionysos, deus do vinho, das forças da natureza, da alegria da primavera. O professor Ridgeway nega simplesmente essa origem, e conclue que a tragedia é uma cerimonia funeral, junto ao túmulo de algum guerreiro. Frazer mostrou a semelhança dos mitos de Osiris, Attis, Adonis e Dionysos. Dieterich vê na tragedia um "sacerludus", com o propósito de prevenir as desgraças que mostra. Nietzsche vê na tragédia a afirmação dionisíaca da vontade de viver. De qualquer modo, a sua origem religiosa, e isso é que nos importa neste momento, tornou a uma representação de tipos divinos, semi-divinos ou aristocráticos, esmagados sob um destino que os leva à morte. A comédia, desligando-se dela, passou a buscar historias anônimas, historias sem linhagem de personagens, e se tornou, como parte das festas de ressurreição, um prazer popular. Esse rito que se torna forma literaria, enquanto desce do divino para o aristocrático, por ultimo recebe o seu ultimo figurante, que é o autor — a principio o proprio autor único, o corifeu. Thespis, de origem icaria, é tido como o primeiro a produzir um côro do qual ele proprio é o corifeu, mas, em vez de dialogar com o côro, introduz uma segunda personagem, o "hipócrita", o "homem que fala pelo poeta". O ditirambo transforma-se, torna-se parte lirica e parte recitada. Aristoteles, na "Poetica", diz que "Esquilo elevou pri-

meiro de um para dois o numero dos atores; diminuiu as partes do côro e deu papel principal ao diálogo. Sófocles juntou a cenografia e aumentou para três os atores. Logo depois, a tragédia se dignificou quanto à grandeza, abandonando-se as fábulas pequenas e a linguagem risivel que até então possuia por se ter derivado do côro de sátiros. Começou a ser usado o metro iambico, em lugar do tetrametro trocáico proprio da poesia de sátiros e de bailado. Com o surgimento do diálogo a propria natureza encontrou o metro correspondente, pois o iambo é o metro mais apropriado para o diálogo. Uma prova disto é que dizemos mutuamente em nossa fala muitissimos iambos, mas poucos hexâmetros e só quando saimos do tom da conversação". Um prólogo, três episodios, um êxodo, ligados pelos coros, serão os precusores dos cinco atos da tragédia clássica da época fabulosa. Os atores, postos sobre solas altas, e usando máscaras (provavelmente reminiscencia dos tabús primitivos que mandavam esconder a figura do deus e até nem mesmo pronunciar-lhe o nome), revesavam-se em dois ou três papéis na mesma obra. As trilogias e tetralogias, tragédias cíclicas cuja representação se prolongava por três ou quatro dias nos concursos, desmembram-se em peças separadas e unas: o rigor das competições honoríficas desaparecia. Já a representação trágica estava longe de ser o rito vegetal do mais novo dos deuses da familia olímpica. Os gregos se perguntavam, ao presenciar as desgraças e a morte dos heróis, dos novos caracteres: "Que tem isto a ver com Dionysos?"

Sim, que tinha aquilo a ver com Dionysos? Sòmente a descendencia, a tradição, a secular metamorfose de um rito numa forma artística. Mas se o ritual havia possuido determinadas finalidades de comunicação do homem com o sobrenatural, qual seria a finalidade daquela representação, de que desaparecera o êxtase religioso, substituido por um prazer estético? A resposta, cuja importancia persiste pela-

contemporaneidade com a tragédia grega, é a de Aristóteles: a tragédia, como todas as artes, é uma imitação da natureza. Existem imitações boas e más, e as representações imitam as melhores pessoas que há entre nós, as iguais, e as piores: a comédia quer imitar pessoas piores, a tragédia pessoas melhores: a comédia é uma imitação do risível, uma espécie de feio; a tragédia é imitação de uma ação (drama) digna e completa, imitação que se efetua por meio de personagens, e não narrativamente, a-fim de, por meio da piedade e do terror, expurgar as paixões expostas à plateia. Para Aristóteles, por conseguinte, a tragédia, partindo de uma "mimesis", uma imitação natural, alcança a uma "catarsis", isto é, a uma expurgação das paixões. Assim, para o filósofo estagirita, a tragédia alcança uma finalidade moral como toda arte, o que leva todo seu exame de estética (a porte da "Poética" chegada até nós) para dentro da ética. Por meio da ação mostrada, cantada, dialogada, de homens mais valorosos, "mais dig-

nos", chegava ele a uma harmonização interior das paixões, a um comedimento na vida que se distancia bastante do sentido "dionisíaco", além do bem e do mal, que Nietzsche imprime à sua interpretação. O problema é da maior importância, sobretudo para aquele que hoje se confere o mistério de representar perante o público uma tragédia. O ator deverá perguntar-se sempre: "Que tem isto a ver com Dionysos?" — e saber descobrir, na ação e nas palavras que lhe competem na representação, este resquício sagrado, ritual, que liga a sua ação em cena ao mesmo tempo com o vigor de Shakespeare, a majestosa grandeza de Racine, a pureza de linhas de Êsquilo e Sófocles, e a unção com que, no ditirambo e na comunhão de Dionysos, seus antepassados de arte e de seita suplicavam ao sobrenatural o milho, a abundância, o vinho, a alegria, e alcançavam, para si e para a plateia, a "catarsis", ou seja, um aperfeiçoamento moral. É isto o que todos nós, nesta sala, temos a ver com Dionysos.



Macbeth — Cenário de Charles Ricketts

O AUTOR E A ESTRÉIA

Ernani Fornari

QUEM nunca teve uma peça representada, mal pode aquilatar o que seja a emoção de uma estréia. Não há outra, por certo, que se lhe compare, em in'ensidade, extensão e profundidade. É uma sensação indefinível, uma mistura paradoxal de terror-pânico e de esmagadora alegria interior, sensação, aliás, de que o autor vai sentindo-se assaltado dias antes de o velário descerrar-se para a voracidade do que se convencionou chamar "o grande público".

Misto de incerteza e de convicção, de esperança e de dúvida, de medo e de coragem, de fé e de descrença, ela põe nos dilatados olhos e ouvidos do estreante, no momento mesmo da estréia, seja da primeira como da centésima peça, um surpreendente raio de ação visual e uma insuspeitada acuidade auditiva, transmitindo-lhe, dest'arte, uma atividade e penetração mentais de que êle jamais se imaginaria capaz.

Com êsses sentidos e a mente assim poderosamente desdobrados, ei-lo metido, encorujado pelos recantos mais escuros e recuados da sala de espetáculos, quando não — o que é mais freqüente — por trás de um furinho providencial do cenário, ou de uma festa do "regulador", a auscultar a platéia, numa imensa e dolorosa ânsia, querendo analisar os gestos de todos os espectadores, de um a um (para os críticos da tradicional primeira fila, êle nem tem ânimo de olhar), decifrar-lhes as impressões, interpretar-lhes as reações, e até mesmo — santa ingenuidade! — captar-lhes os pensamentos mais recônditos.

E é então, por possuir tão extraordinários poderes, que êle descobre por entre a massa densa dos que lhe ouvem a criação, essa massa anônima, misteriosa e exigente, cuja tendência é para achar sempre a sua crítica superior às obras a que dá, com o dinheiro da entrada (Com os "caronas" verifica-se o mesmo fenômeno!), a honra de assistir, que descobre no meio dela quais seus amigos espontâneos e quais seus inimigos gratuitos, antigos ou adquiridos na ocasião. Nesse instante, êle é capaz de dizer, sem errar, onde estão localizados os satisfeitos e os insatisfeitos, os de boa e os de má vontade, os indiferentes e os que ali foram decididos a não rir ou chorar nem à mão de Deus Padre, ou a perturbar os assistentes com seu ressonô sibilante, os espíritos-de-porco resolvidos a não aplaudir por nada neste mundo, e os (ou "as") imbecis, que só aguardam a subida do pano para puxarem do maldito saquinho de caramelos ou de sua bronquite do inferno (Que se lixem os outros!), enfim, os admiradores incondicionais, geralmente pessoas dotadas de ótimas funções digestivas, e os dispépticos, que pagam unicamente pelo prazer singular de se tornarem notados pela flatulência e ruidosa aerofagia.

Nessa altura, o autor principia a ficar queimado. Cachorros! que é que êles estão pensando?!

Ora, com a irritação, levado pela fôrça das próprias faculdades excepcionais de que se vê momentaneamente prendado, começa a processar-se

a exageração, a confusão de sentimentos, o emaranhamento de idéias e impressões. E o coitadinho do estrepante põe-se a sentir, em bloco, englobadamente, quase mesmo a "ver", lá do canto mais sombrio da platéia, ou espremidinho num desvão do palco, suando em torrentes e, por vêzes, meio desarranjado dos intestinos, as ocultas e sinistras intenções de que estão animados aquêles miseráveis "anjinhos", aquêles afáveis monstros sem entranhas:

— Virgem Santíssima! aquêles ali está com jeito de que não está gostando nada. Que sujeito burro! — Ah! mas aquêles gorducho lá parece que está apreciando um bocado. Tem todo o tipo do homem preparado. -- Olha! olha a cara furiosa daquele outro, lá no fundo. Nossa mãe! Aposto que tem raiva de mim, e veio ao teatro, não para assistir à peça, mas para gozar a minha derrota. — Credo! Êsse aí na frente, palavra que está torcendo para que os atores escorreguem no tapete e torçam o tornozelo, ou arrebenhem a cabeça numa trave — desgraçado! — ou esqueçam os respectivos papéis, ou tombem ao chão os cenários em frangalhos. — Em compensação, aquela mocinha de azul está rindo um pedaço. Vê-se logo que entende de teatro.

Enfim, tôdas as calamidades devem estar sendo desejadas por êsses tipos, pois talvez tenham percebido, desde a primeira cena, não haver possibilidades de a peça "ir para o porão".

E como o autor sofre, Santo Deus!

De repente — surpresa sempre esperada e quase nunca acreditada -- estrugem os aplausos, os bravos, as chamadas à cena. Êle não quer ir. Finge — e como finge mal! — que não quer ir, que não é lá homem dessas bobagens, não. A atriz principal (e sempre bem a propósito) vai então desentocá-lo, e puxa-o, e puxa-o pela manga do casaco, amável, obsequiosa, determinada. Êle, benevolente e modesto, apesar de enfiado numa fatiôta tão nova em fôlha que todo mundo logo percebe haver sido confeccionada especialmente para aquêles puxão oportuno e glorificador, num ar pasmado e estúpido de quem vai sob protesto, unicamente para não ter descosturada a manga do paletó, aparece — viva! — finalmente, *todo*, de corpo inteiro. Dentro dêle, entretanto, há filarmônicas dando retreta, e os glóbulos vermelhos e brancos estão transformados em confétis.

A cara dêle não nega — está gritando que só vendo: "Conheceram papudos?"

Com a conquista do triunfo, porém, o feliz autor sente que perde, imediata e automaticamente, todos os seus extraordinários poderes visuais e auditivo. Normalizam-se-lhe as funções sensoriais, nervosas e intestinais. O indivíduo readquire o equilíbrio nivelador. O mundo já lhe parece melhor, mais cordial e ameno; seus habitantes, verdadeiras pombas sem fel, uns amorecos de gente. E, cheio de curvaturas, abre-se todo de par em par, num sorriso de intimidade e confiança para a platéia camarada, sorriso e curvaturas que, momentos antes, êle juraria pelas cinzas da genitora não saber fazer. Os que desejariam vaiar, deixam de fazê-lo diante do prestígio numérico dos que aplaudem e ovacionam, e vão derivar nos corredores, num bate-bôca erudito e reticencioso, a pateada verbal que os consola — o que não impede também que, terminado o espetáculo, subam à caixa do teatro para abraçar e felicitar calorosamente "o nosso grande teatrólogo".

E quem duvidar do que aqui está descrito, que esteie logo, para ver o que é bom.

EVOLUÇÃO DO TEATRO NO BRASIL

Max Fleiuss

O teatro brasileiro surgiu em S. Vicente e, após, no Rio de Janeiro, contemporâneo da fundação da cidade, como escola de catequese espiritual, artística e religiosa, criado por iniciativa do provincial da Missão Jesuíta, padre Manuel da Nobrega. Ditou sua instituição o intuito de formar, nutrir e educar as almas, tanto do gentio como dos colonos cuja salvação, paz e gloria de Deus, trouxe por principal dever a expedição aportada ao Brasil em 1549, na toima do regimento dado a Tomé de Sousa.

É, sem contestação, obra exclusiva do Cristianismo, que serviu de alicerce á cultura nacional desde os primeiros dias do descobrimento.

O primitivo teatro grego foi também, como se sabe, uma escola de cultura artistica, porém de Paganismo. Nele se iam exercitar na arte de dizer e traduzir os impulsos das paixões humanas, interpretando as tragedias de Esquilo e do Euripides, não apenas jograis de feira, rapsodos errantes e cortezãs impudicas, mas filhas das familias mais aristocraticas e illustres da Helade

Nosso primitivo teatro, de carater meramente religioso, teve como genio inspirador o padre Manuel da Nobrega, mas por fundador, ensaiador e nosso primeiro autor literário e teatral, o padre José de Anchieta, eminente vulto de "Taumaturgo e apostolo do Novo-Mundo", como a História o denominou, que no Brasil exhibiu peças sacras, e *autos* de sua lavra.

Durante 44 anos, viveu esse exemplar missionario no Brasil, tendo fundado na Bahia e em Piratininga os nossos primeiros cursos de latinidade. Compoz um poema celebre em louvor á Virgem Santissima, em 4.172 versos latinos. Cede familiarizado com a lingua tupi, nela escreveu um vocabulario e uma artinha que foram de grande utilidade aos padres da Missão, assim como uma doutrina cristã, hinos religiosos para uso dos catecumenos, contos morais e parabolás, ao alcance dos aborigenes, "apropriados a instruir os indios nas verdades evangelicas".

Foi tão prodigioso o efeito dos poemas literarios e musicais de Anchieta na alma dos selvicolas que o padre Nobrega assegurava, segundo Vieira, "que só com a musica e harmonia de vozes se atreveria a atrair a si todos os indios da America".

Negociando heroicamente, em companhia de Nobrega, o famoso tratado de paz de Iperoig com os Tamoios em 1563, em que serviu de refem, Anchieta foi ainda o nosso primeiro parlamentar e habilissimo diplomata; auxiliou eficazmente Estacio de Sá na fundação da Cidade do Rio de Janeiro; estabeleceu a nossa primeira Santa Casa de Misericordia, criou aldeias e colegios; passou em suma, a vida inteira, e morreu, a catequizar tribus bravias ao serviço de Deus. Como protetor desvelado dos Indios, foi um dos missionarios do seculo XVI a quem mais deve o Brasil. Chegando a provincial dos Jesuitas, cargo que renunciou por doente, em 1583, faleceu na Aldeia de Reritibá, Capitania do Espirito-Santo, a 9 de Junho de 1597.

No ativo de seus grandes serviços á nossa patria, inscreve-se a fundação do teatro brasileiro em 1555 no Rio de Janeiro, segundo se refere na *Chronica de Jesú do Estado do Brasil*, do padre Simão de Vasconcelos.

Vem em apoio dessa data Mello Moraes Filho, no *Archivo do Distrito Federal*, Março de 1897, tratando do *Teatro de Anchieta*.

Divergem, contudo, a seu respeito, Alexandrino do Amaral e Santos Silva, que, na *Consolidação das leis e posturas municipais*, parte primeira, título relativo ao *Esboço histórico dos teatros e da arte dramática e musical no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro*, pag. 357, oscilam de 1565 a 1570; Mucio da Paixão, em sua tese oficial apresentada ao Primeiro Congresso de Historia Nacional, reunido nesta capital, por iniciativa do Instituto Historico e Geografico Brasileiro, e Noronha Santos, membro efetivo do mesmo Instituto, modelar chefe do Arquivo Municipal e, hoje, o maior sabedor dos fastos da cidade, que, em artigo inserto no *O Paiz*, em 1916, sob o título *A casa da Opera*, assinala com segurança a "fundação do nosso teatro em epoca posterior a 1567".

A criação do teatro brasileiro foi, pois, um fruto opimo da cultura intellectual, moral, artistica e religiosa implantada em nossa terra, com a palavra de Deus, pela missão da Companhia de Jesus. Não se filia ao cultivo da arte literaria propriamente dita, nem, sequer, é um reflexo das primitivas comedias e entremezes castelhanos, desempenhados pelas companhias ambulantes de comicos e pantomimeiros da Paninsula Iberica do seculo XV, anteriores aos *autos* do reinado de d. Sancho, o *Povoador* e aos de Gil Vicente, havido, no entanto, por legitimo fundador do teatro português.

O nosso teatro, menos ainda, teve por fonte histórica a arte antiga dos "misterios", magistralmente evocados por Victor Hugo nas primeiras paginas de *Notre-Dame de Paris*, que profanaram os claustros da idade média, com os cenas e dansas lascivas e repugnantes e a atoarda diabolica da *Festa dos Loucos*, em que era eleito em comicio publico o *Papa dos Doidos*; nem os poracés fetichistas e orgiacos dos nossos selvagens. Justifica perfeitamente a fundação da arte cenica em nosso país, a seguinte passagem da *Cronica* do padre Simão de Vasconcelos, onde, esboçando o perfil sobrenatural de Manuel da Nobre, se refere que o superior dos Jesuitas

"zelava com cuidado sobre as indecencias das igrejas; e para impedir as que se cometiam em alguns atos que se representavam nelas introduzia com parecer dos moradores de S. Vicente, em lugar destes, um muito devoto, a que chamaram — *Prégação universal*; porque servia para todos, portugueses e indios, e constava de uma e outra lingua; concorria a ela toda a Capitania, e representava-se na vespera do jubileu do dia de Jesús, que a volta do ato ganhava grande numero de povo."

A *Prégação* universal foi o primeiro trabalho de teatro da lava de Anchieta.

Posteriormente ao de S. Vicente, e ao invés do que afirmam alguns cronistas pátrios, foi que se constituiu o Teatro dos Indios de S. Lourenço, no Rio de Janeiro.

Fundadas as aldeias de Arariboia e S. Lourenço, que servira de inicio e de um dos marcos da atual capital do Estado do Rio de Janeiro, inaugurou-se ali o seu Teatro dos Indios, que, segundo Mello Moraes Filho, consistia num tablado em torno do qual cresciam festões vegetais, formados de trepadeiras e parasitas odoríferas, servindo de pano de boca duas cortinas vermelhas de damasco, que escondiam os personagens á vista dos espectadores, á guisa do *vellarium* do antigo teatro romano.

Ao lado, havia um camarote ou tribuna para os padres da Companhia, adornado de folhagens e painéis religiosos, de símbolos sagrados e estofos magníficos. No fundo, ficava um compartimento para os figurantes da peça; os acessórios e adereços de cena eram fornecidos também pela natureza ou pelo santuário, alfaias, símbolos, paramentos e ricas colgaduras de vistosas cores, galhardetes, bandeiras reais, grinaldas e flores silvestres, lianas e achas de resina perfumosa, tudo acompanhado do rumor esfusiante dos maracás e das inúbias.

O terreiro regorgitava de cocáes brilhantes e plumagens variegadas, matizado a pele bronzea dos silvícolas que a tudo assistiam com a maior atenção e respeito.

Fizera parte da assistência do primitivo Teatro de S. Lourenço vultos ilustres, como os dos missionários catequistas Luiz da Gran, Braz Lourenço, João Gonçalves e Antonio Blasques; Arriboia, capitão-general dos Índios, Mem de Sá, governador geral do Brasil, o Salvador de Sá, o velho, alcaide e capitão-mor do Rio de Janeiro.

Anchieta compunha enredos singelos, mas altamente impressionistas, consultando de perto as condições do meio social a que se destinavam: lições e quadros-vivos de moral cristã, como o *Misterio de Jesú*, a mais notória de suas produções teatrais, levado pela primeira vez á cena no dia do Natal, em comemoração á festa do padroeiro da Missão. Poema dramático-religioso, nos moldes dos *Irmãos da Paixão*, representava a luta de três demônios — Guaixara, Savarana e Aimbiré — que tentavam destruir a nascente aldeia católica, semeando o pecado e abalando a fé nativa dos gentios, mas vencidos por S. Sebastião e S. Lourenço, padroeiro do Rio de Janeiro e da aldeia, que entravam sempre em cena escoltados de anjos luminosos, potenciais celestiais e dos Anjos da mesma aldeia — Tijori e Cupié, enquanto Decio, Nero e Valeriano traziam por sequito os espiritos endemoninhados.

Além dos heróis barbaros da guerra dos Tamoios, como Guaixara e Aimbiré, figuravam no poema de Anchieta, como em nossos dias no *Chantecler* de Edmond Rostand, seres fabulosos de nossas florestas, como o Grande Cão; aves noturnas e sinistras: o corvo, o urubu, a taturana e o gavião.

Na apoteose final os imperadores romanos, perseguidores dos cristãos, precipitavam-se em um rio e morriam afogados, enquanto os santos subiam á gloria celeste e os genios do mal eram precipitados no inferno.

Durava o espetáculo mais de três horas e neles não se exibiam atrizes, mas somente amadores industriados pelos padres da Companhia. Alguns desses atores, como os que faziam de Nero, Decio e Valeriano, no *Misterio de Jesus*, apareciam da palanque real carregado por quatro escravos e contracenavam por mimica; os outros, porém, declamavam os versos de Anchieta em guaraní e em português; como, aliás, eram redigidos todos os *autos* anchietanos, por se destinarem simultaneamente á redução do gentio á fé católica e educação moral dos colonos portugueses.

A grande obra de Anchieta não pereceu com ele em 1597; mas cedo proliferou o seu bom exemplo, e principiaram, por toda a parte, a aparecer no Brasil os seus sucessores.

Não tem razão, portanto, Mello Moraes Filho quando em seu admirável estudo — *O Theatro no Rio de Janeiro* — servindo de prefacio á edição das *Comedias* de Martins Penna, asseverou que, depois dos *misterios* de Anchieta, a tradição do teatro no Brasil deixou de existir, reaparecendo sómente no Rio em 1767, com a criação da *Casa da Opera*, do padre Ventura.

Ao revés disso, em 1575, refere Ferdinand Wolf, por iniciativa dos jesuitas representou-se em Pernambuco o drama — *O rico avarento e o Lazaro pobre*.

A impressão causada no auditorio por essa peça de teatro foi tal, que muitos fazendeiros e pessoas abastadas do lugar, que nunca haviam feito esmolas aos pobres e requintavam pela excessiva sovinnice, abrindo, desde ali, o coração ás praticas de caridade cristã, tornaram-se liberaes, distribuindo largos obulos á miseria publica.

Dest'arte, o teatro entrava entre nós a exercer o seu principal papel e função social para que foi criado nas primitivas eras — formar e educar o espirito do povo.

Em suas *Recordações coloniais — O Rio de Janeiro em 1583*, o conego Fernandes Pinheiro reedita a tradição de Fernão Cardim de que a 20 de Janeiro desse ano, no adro da Igreja da Misericordia desta cidade, em teatro improvisado, representou-se um imponente "misterio", extraido do martirologio de S. Sebastião.

Nesse mesmo ano fizeram os padres da Missão exhibir na Aldeia do Espirito Santo um *Dialogo partoril*, entremês poetico em vernaculo, castelhano e guaraní.

Em 1584, segundo o mesmo Fernão Cardim, durante os festejos de S. Sebastião, realizou-se tambem no adro da Igreja da Misericordia do Rio de Janeiro uma representação solene do *Auto da Prégação Universal* de Anchieta. A esse espetaculo de gala assistiram o cacique Arariboia com o seu sequito e a representação official da Capitania.

Diz Pereira da Silva que esse *auto* foi desempenhado por alguns dos moradores mais despachados do local, falando em seu nome e penitenciando-se das proprias culpas. Acrescenta o doutissimo e inesquicivel Vieira Fazenda que tomavam parte nos mesmos espetaculos noviços e estudantes.

Tambem o jesuita Manuel do Couto, consoante nos informa Joaquim Norberto, compôs um *auto*, representado, por ocasião de certo festival religioso, no adro da Igreja de São Lourenço de Marui. Falando dos Jesuitas, esse autor de lembrou que as suas figuras venerandas, em porfia da catequese das tribos errantes, facilmente lhes assimilavam o talento artistico, a lingua musical e flexuosa:

"Fazem versos pagãos com pensamentos cristãos (observava Joaquim Norberto) e introduzem o teatro nas cidades que surgem no meio dos desertos, fazendo representar as comedias de Anchieta nos adros das igrejas e sombras das florestas."

Serviam de tema a essas composições teatraes os grandes assuntos historicos e biblicos. Foi muitas vezes á cena um *auto* em versos, cujo motivo era o singular martirio do padre Inacio de Azevedo e seus companheiros da Missão, trucidados pelos corsarios huguenotes Soure e Capdeville em 1573.

Podem citar-se ainda *O misterio das onze mil virgens* representado durante uma procissão, e um dialogo, referido por Fernão Cardim, sobre cada um dos vocabulos componentes da *Saudação angelica*, e que, attribuido a Alvaro Lobo, logrou sucessivas representações.

Manuel Botelho de Oliveira, natural da Bahia (1639 a 1711) escreveu um poema em verso — *Musica do Parnaso* — em portugûes, latim, espanhol e italiano, que, segundo Varnhagen, foi a primeira obra do poeta brasileiro impressa na Europa. Mucio da Paixão opina ter sido, talvez, este o primeiro autor brasileiro que escreveu para o teatro: deixou duas comedias em castelhano — *Amor, enganos y zelos e Hay amigo para amigo*. Vasadas, segundo Wolf, em dialogo retorico, estilo alambicado e monotono, não revelavam franca aptidão para esse genero literário.

Observa-nos, entretanto, Varnhagen, que essas composições se tornaram notáveis pelo fato de serem as primeiras tentativas de introdução da comédia hespanhola no Brasil.

Já no seculo XVII representou-se na Bahia a comedia *Constancia e triunfo*, original do padre José Borges de Barros, natural dessa Capitania (1659-1719), teologo e canonista famoso, que foi vigario em Lisboa.

Outro escritor teatral brasileiro dessa epoca foi Salvador de Mesquita, nascido no Rio de Janeiro em 1646 e educado em Roma, onde escreveu e fez levar á cena o drama sacro em latim *Sacrificium Jephthoe* e varias tragedias, como *Demetrius*, *Perseus* e *Prusias Bithinice*.

Em Abril de 1641, conforme Vieira Fazenda, ao ser recebida no Rio de Janeiro, com quatro meses de atraso, a boa nova da restauração de Portugal e proclamação, em 1 de Dezembro do ano anterior, do duque de Bragança, com o titulo de d. João IV, ordenou Salvador Correia de Sá e Benevides, em sinal de regosijo, se desse uma representação. Para esse efeito, armou-se um palanque no antigo Largo do Terreiro da Polé (depois do Paço e hoje Praça Quinze de Novembro), mas tendo chovido a cantaros na tarde desse dia 4 de Abril, teve de ser levada a comedia na sala nobre da residencia do governador, que ficou literalmente repleta.

Atesta ainda Varnhagen que em 1711, por ocasião da posse do novo governador de Pernambuco — Felix José Machado de Mendonça, celebrando esse acontecimento, promoveram os moradores de Olinda e Recife festins e representações teatrais.

Em principio do seculo XVIII, o teatro hesponhol, com as comedias romanticas de Lope de Véga e Calderón, entrou a influir sobre o nosso.

Foi assim que, em Janeiro de 1717, durante o vice-reinado de d. Pedro Antonio de Noronha, marquês de Angeja, foram representadas na Bahia as comedias *El conde Lucanor* e *Efectos de odio e amor*.

No governo do vice-rei Vasco Fernandes de Cesar Meneses e para festejar o real consorcio dos príncipes de Espanha e Portugal, representaram-se, ainda na Bahia, em 1729, *Finesa contra finesa*. *La fiero*, *El rayo y la piedra* e *El monstruo de los jardines*, de Calderón; assim como *La fuerza del natural* e *El desden com el desden*, de Moreto.

Na Vila de S. Salvador de Campos dos Goitacás foram, segundo pesquisas de Alberto Lamego, representados pela primeira vez, nos três ultimos dias de Maio de 1737, em tablado improvisado para esse fim na praça principal da vila, por iniciativa do capitão-mor governador Francisco Mendes Galvão, farças e comedias, solenizando o nascimento de uma infanta, filha de d. José, principe real do Brasil.

Em Portugal, o carioca Antonio José, o *Judeu*, impropriamente cognominado o *Plauto português*, perseguido dos tribunais e fogueiras da Inquisição, montava por essa epoca as suas primeiras composições teatrais que se fizeram celebrizar no Brasil, em substituição aos *autos* e entremesos, ao sabor de Gil Vicente, que duraram em cena até 1733.

São desse mesmo Antonio José da Silva, nascido no Rio de Janeiro em 8 de Maio de 1705, formado em Canones pela Universidade de Coimbra e queimado em vida pelo Santo Officio a 18 de Outubro de 1739, no antigo campo da Lã e no mesmo local onde hoje fica o Terreiro Publico em Lisboa, os seguintes dramas e outras produções teatrais que fizeram nas platéias do Rio a delicia dos nossos antepassados — *As guerras de Alecrim e da Mangerona*, *Variades de Proteu*, *Esopaida*, *Encantos de Medéa*, *Labirinto de Créta*, *O Anfitrião*, *Precipicios de Phaetonte* e a *Vida de D. Quixote*, que obteve uma versão francesa de Ferdinand Dénis. Duas comedias suas

— *Porfiar amando* e *O Anfitrião* foram levadas na Bahia, por motivos dos festejos esponsalícios da princesa, depois d. Maria I.

Quando d. José I foi aclamado rei de Portugal, celebraram-se pomposas festas publicas em Pernambuco, tendo sido, nas noites de 14, 16 e 18 de Fevereiro de 1752, desempenhadas as comédias hespanholas — *La ciencia de reinar*, *Castillo de amor* e *La Piedra filosofal*, ensaiadas pelo autor Francisco de Salles Silva. Era um preciosismo dos dramaturgos da epoca escreverem as suas peças em castelhano, por ser a lingua mais harmoniosa e então a de moda na sociedade aristocratica, para quem o vate hespanhol Luiz de Gongora era então o oraculo da poesia em toda a Peninsula-Iberica, segundo Costa e Silva que assim explica a razão de ser dessa anomalia litteraria.

Desde os *misterios* de Anchieta até o seculo XVIII, a Poesia e o Teatro no Brasil refletiram-se em concepções puramente artificiais e imitativas, sem côr local, sem originalidade; não existia ainda uma cultura nacional propriamente dita.

As representações teatrais aliadas quase sempre a danças e festins publicos, figuravam como nota obrigatoria das grandes solenidades officiais e em comemorações festivas da Côrte, como um cêbulo de regosijo concedido pelo trono á massa popular.

Ao reflorescimento do teatro em França, na Italia, Espanha e Portugal, que caracterizou o seculo XVIII, correspondeu no Rio de Janeiro a criação da *Opera dos Vivos*, de que nos resta apagadissima memória. Acreditava Vieira Fazenda que a velha *Casa da Opera* existira na antiga Rua do Fogo, e já ali figurando em 1705, segundo pesquisas desse inexcedido excavador das *Antiquilhas e memorias do Rio de Janeiro*.

Esse singular titulo da *Opera dos Vivos* levou alguns dos nossos cronistas a falsamente conjecturar sobre a existencia em data anterior de algum teatrinho de fantoches e bonifrates no Rio de Janeiro, o qual houvesse servido de origem ao periodo da renascença do nosso teatro. Perfeitamente averiguada como se acha a verdadeira origem do nosso teatro é, de todo ponto, injustificavel a hipotese.

Durante o governo do conde da Cunha, é fato incontestavel, existiu no Rio um teatro. Ha referencias disce em Varnhagen e em uma das preciosas *Ephemerides* de Rio-Branco, onde se narra o fato de um viajante inglês ter sido convidado por aquele vice-rei a assistir o espetaculo num teatro “um pouco distante da praia”; e ter causado grande estranheza a esse forasteiro um padre mulato que ali foi encontrar, como diretor da orquestra, de batina e coroa, subindo por vezes á ribalta para tocar e cantar modinhas ao violão e dançar o fado.

Esse maestro, ao que parece, foi o padre Ventura que entre nós fundou em 1767 a *Casa da Opera*, no vice-reinado do marquês do Lavradio, e introduziu aqui o repertorio de Antonio José, montado em 1733 em Portugal com enorme exito nos teatros do Bairro-Alto em Lisboa, e no Pateo da Comedia.

Pouco durou o teatro do padre Ventura, que, brasileiro e mestiço, muito teve que lutar contra o preconceito de raça, e foi afinal vencido.

Em 1769, durante uma repetição dos *Encantos de Medéa*, de Antonio José, violento incendio, ateado, ao que se supõe, por mão criminosa, fez arder completamente a *Casa da Opera*. A esse fato talvez se filie, segundo Vieira Fazenda, a denominação de Rua do Fogo, dada á actual dos Andradas.

Narra Joaquim Norberto que, sendo de estadia no Rio o viajante Parny, desejou ver o teatro da terra, não sendo atendido pelo vice-rei marquês do Lavradio, por motivo ignorado. Já não existia então a velha *Casa da Opera*

do padre Ventura. Fôra substituída pela *Nova Opera* de Manuel Luiz, com sede á antiga Praça do Carmo, nas proximidade do palacio dos vice-reis.

Esse Manuel Luiz, que era português, aulico e cortezão, valido do marquês do Lavradio, ex-ator em Lisboa, dançarino elegante e tocador de fagote, viera ao Brasil como praça de regimento. Fundou o seu teatro, mais pomposo e frequentado dos figurões da epoca que o de seu antecessor, e se fez empresario.

De caracter dubio e sem talento, diz Mello Moraes, individualizava-se pelos donaires, elegancia de porte e graciosidade na dança. Com tais dotes, facil lhe foi vencer ao padre Ventura, como fundador da *Nova Opera* e alcançar mais tarde, no governo do principe-regente, titulos honorificos e patentes militares.

Inaugurou-se provavelmente a *Nova Opera* em 1776, tendo, por essa ocasião, o poeta mineiro e conjurado Alvarenga Peixoto, de um camarote do proscenio, recitado um soneto em panegírico ao vice-rei, impetrando dispense a sua proteção á *Nova Opera* do mesureiro Manuel Luiz.

Homem eminentemente social e ilustrado, amante das belas-letas e das diversões mundanas, acedeu Lavradio facilmente. Secundando seu pedido dedicara-lhe Alvarenga um drama em verso, muito aplaudido pelas platéias da epoca — *Enéas no Lacio*, infelizmente perdido.

Descreve-nos Mello Moraes Filho o aspecto exterior do nosso teatro colonial dos tempos de Manuel Luiz, como composto de um vasto salão, formando a platéia circundado de duas ordens de camarotes que vinham até á cena, iluminado por arandelas e lustres de cristal, destacando-se á destra, ampla e pomposamente ornamentada, a tribuna destinada ao vice-rei, com sanefas de damasco e oiro, encimada pelo real escudo e os dragões de Bragança. Adornado de vistosas bambinelas, sobressaia no acanhado palco, riquissimo pano de boca pintado pelo pardo Leandro Joaquim, artista cenografo, então de grande nomeada. Embora sem frontispicio arquitetónico, era a *Nova Opera* bem decorada interiormente.

Os seus espetaculos, informa Vieira Fazenda, começavam cedo e terminavam tambem cedo, tendo os frequentadores o cuidado de levar lanternas para lhes aluminar o caminho, porquanto os lampiões de iluminação publica a azeite de peixe apareceram muito mais tarde.

O repertorio compunha-se de comedias de Goldoni e Molière, sendo a preferida — *Astucias de Escapim*; do drama *D. Iñez de Castro*, de peças de Metastasio, Rotrou, Antonio José, magicas, bailados e cantorias.

Do elenco faziam parte atores e atrizes nacionais e portugueses, como José Ignacio da Costa, por antomasia — o *Capacho*, poeta e depois major do Regimento dos Pardos; o Ladisláu Benevenuto, "o comico do peito, cujas graçaças, dançados e versos faziam rir ás gargalhadas a nossos antepassados no tempo das adagas de ganchos", Joaquim da Lapa; a atriz cantora Maria Joaquina ou Maria Jacinta, *Marucas*; a *Lapinha* e outros.

O guarda-roupa era farto de cabeleiras empoadas, rabichos a Luiz XIV fardões da cõrte, bofes de rendas, chapéus á frederica, calções e sapatos de fivela.

Por motivo do aniversario natalicio de d. José I, costumava haver espetaculo de gala, e o teatro de Manuel Luiz tornava-se uma verdadeira maravilha de ornamentação e luzes. O povo apinhava-se na Praça do Carmo para ouvir a musica e os aplausos da platéia e ver vice-rei, as damas e os fidalgos, recamados de sedas, veludos, oiros, plumas e pedrarias, saltar das vascolejantes traquitanas da epoca á porta da *Operu*.

O anuncio desses espetáculos era feito desde o amanhecer por prégoeiros tangendo timbales pelas ruas, a avisar a cidade do programa da função, assinalando-se a presença do vice-rei.

Entre os vultos mais notáveis que frequentaram esse teatro, cita-se o *Tiradentes* que lá foi, diz Vieira Fazenda, quando esteve no Rio.

Houve também, no tempo do marquês do Lavradio, um teatrinho particular, em frente ao Campo da Ajuda, onde Silva Alvarenga ensaiou peças suas e Alvarenga Peixoto fez representar o seu já referido drama — *Enéas no Lacio* e uma versão da *Merope*, de Scipião Maffei.

Data dessa mesma época uma companhia de cantores e dançarinos, dirigida pelo tenente-coronel de milícias Antonio Nascente Pinto, escrivão do selo da Alfandega e tradutor de algumas peças, a que deu os títulos de *Chiquinha*, *Piedade do Amor* e *Italiana de Londres*. Do elenco, faziam parte os artistas Lobato, Manuel Rodrigues, Ladisláu Benevenuto, a Luiza, a *Marucas*, a Francisca de Paula e a Rosinha, exímia dançadora de *miudinho*.

Com a retirada do marquês do Lavradio em 1779, grande perda sofreu a *Nova Opera* de Manuel Luiz, que teve nesse vice-rei o seu mais valioso protetor. Não a desamparou, contudo, a administração de d. Luiz de Vasconcellos, também cultor das letras e das artes.

Durante o sombrio governo do conde de Rezende, teve de cerrar temporariamente as portas. O sinistro drama do julgamento e suplicio de *Tiradentes* absorvia então por completo as atenções de governantes e governados. Pairava sobre a colonia uma atmosfera carregada de pavor, incompatível com os folguedos de espirito.

No vice-reinado de d. Fernando José de Portugal, foram contratadas para a Casa da Opera varios cantores e *virtuosos*, como o Luiz Inacio, o Geraldo João dos Reis, d. Genoveva e d. Inês.

Era ainda esse o elenco de artistas, quando, em 1808, d. João, a sua Real Família e a côrte trasladaram precipitadamente para o Brasil, em consequencia da invasão napoleonica em Portugal.

O principe regente pouco apreciava a arte teatral, preferindo-lhe as festividades religiosas. Narram os nossos velhos cronistas que pouco frequentava o teatro, chegando a adormecer na tribuna real durante os espetáculos de gala e, quando o despertavam, finda a representação, tinha por habitual a pergunta — *Estes marotos já se casaram?* referindo-se ao desenlace pelo matrimonio, infalível nas comedias do tempo.

Manuel Luiz, no intento de atrair d. João e a côrte ao seu teatro, reformou-o, aperfeiçoou-o o melhor que pôde: construiu-se uma galeria sobre os camarotes para os criados do Paço, e o cenografo José Leandro de Carvalho pintou um novo pano da boca, representando a Bahia de Guanabara com Netuno e sua côrte.

Certa noite, após uma recita de gala, refere Moreira de Azevedo, esse empresario para dar arras de seu aulicismo, acompanhou o principe regente até o Paço, com uma tocha acesa a alumiar-lhe o caminho. Rendeu-lhe isto a nomeação de moço da camara e posteriormente a patente de coronel do Regimento dos Pardos.

A *Nova Opera* viveu cerca de quarenta anos. Durou até 1813, quando Manuel Luiz se viu na contingencia de fechar-lhe as portas e ir levar as chaves ao principe regente, entregando-lhe o predio, onde foi depois aboletada a criadagem do Paço. Durante o reinado de d. Pedro I, serviu esse proprio de tesouro e ucharia do Paço.

Transformada repentinamente em Côrte a capital da Colonia, força foi dota-la de um teatro condigno.

Dessa empresa, incumbiu-se o Fernandinho, Fernando José de Almeida, que viera para o Brasil como cabeleireiro particular do vice-rei d. Fernando de Portugal.

Valido desse primeiro ministro de d. João, logrou do príncipe a concessão para erigir um novo teatro.

Para esse fim lançou-se mão de um terreno defronte da Igreja da Lampadosa, onde se acha o atual Teatro S. Pedro de Alcântara, que o referido Fernando de Almeida, seu então possuidor, oferecera por intermedio do conselheiro Paulo Fernandes Viana, intendente geral da Policia, e anteriormente pertencera a d. Beatriz Ana de Vasconcelos, filha de José de Vargas Pizarro. Parte do mesmo terreno servira, em 1780, de rocio e feira de gado. Era muito pantanoso e, do lado da citada igreja, via-se um cruzeiro que servira, em tempos, a um cemiterio ali existente.

Nas obras do teatro foi empregada a cantaria do chafariz que o vice-rei Luiz de Vasconcellos começou a construir no antigo Largo do Capim (hoje Praça General Osorio), e de alicerces serviram as lages da catedral da Praça da Sé Nova (hoje Largo de S. Francisco de Paula), no que o povo viu um sacrilegio e vaticinou triste sina a esse teatro profano, construido com as pedras de uma igreja; e, de fato, três vezes foi devorada pelas chamas.

Traçou-lhe a planta o engenheiro marechal João Manuel da Silva. De um só andar, apresentava sobre as três janelas, de frente, ao centro, outras três de peitoril, formando um terraço ou varandim. No friso, em caracteres romanos, inscrevia-se a data 1813. Constava internamente de quatro ordens de camarotes, sendo 28 nas três primeiras e 26 na quarta. Três dos de 1.^a ordem achavam-se arrendados ao ministro do Reino, governador das armas e intendente geral da Policia, pela quantia mensal de 150\$, paga pelo Governo como auxilio á empresa, conforme se vê do aviso de 12 de Janeiro de 1821. A lotação da platéia era de 1.020 espectadores.

Tinha dois panos, um talar e outro de boca, representando a chegada da Familia Real á Baía do Rio de Janeiro.

Criado em 1810, foi sómente inaugurado o Real Teatro de S. João, apesar de não concluido ainda, por ocasião do aniversario de d. Pedro, a 12 de Outubro de 1813, com um espetaculo de gala, em que foram levados á cena o drama lírico, *Juramento dos numes*, e a peça patriótica, *O combate de Vimeiro*, em comemoração á vitoria das tropas anglo-portuguesas contra o exército invasor de Junot e á libertação do solo português pela convenção de Cintra em 8 de Setembro de 1808.

Nos dias de gala, com a presença do príncipe regente e numerosa comitiva de pessoas da Familia Real, infantes, ministros, fidalgos e damas, trajados ao rigor do estilo da epoca, o teatro cheio de fardões, crachás, cabeleiras empoadas, rabichos, decotes e toucados ostentava aspecto deslumbrante com as suas sanefas de seda rubra, festões de folhagem, lustres de cristal, e cortinas de veludo franjadas de ouro na tribuna real.

O espetaculo principiava sempre por uma fala em verso, geralmente declamada de um camarote de boca, finda a qual eram soltos, de alto, alguns pombos brancos, simbolos de concordia e jubilo, levantando os assistentes tradicionais vivas a el-rei.

Na historia do teatro do Rio de Janeiro, o do Fernandinho marca uma epoca notavel; com ele se desenvolve o gosto pela arte dramatica e se introduz o genero lírico entre nós.

Fernando José de Almeida, que chegou a comendador da Ordem de Cristo e coronel de milicias, casou rico com d. Clara Teodora de Lima, gastou duas fortunas e sacrificou-se pelo teatro nacional.

Contratou para a inauguração do Real Teatro de S. João uma companhia de opera lírica italiana regida pelo maestro Ruscolli, um corpo de baile sob a direção de Lacombe, e a companhia portuguesa de dramas da atriz Mariana Torres, composta, além desta, dos artistas Maria Amalia da Silva, Estela Joaquina de Morais, Maria Candida Brasileira, Maria Candida de Sousa, Vitor Porfirio de Borja, o Paiva, Antonio da Bahia, Domingos Botelho, José Evangelista e Manuel Alves Primeiro. Alguns deles, como o comico Ladislau Benevenuto e José Inacio da Costa, o *Capacho*, já haviam pertencido á *Nova Opera* de Manuel Luiz.

Quanto ao repertório, Molière e Antonio José foram substituidos por Antonio Xavier, o dramaturgo da moda.

A orquestra era regida por Marcos Antonio Portugal, autor de um dos hinos da Independencia e censor teatral das peças de musica. Era maquinista Luiz Gago. Cenografos, a principio, Manuel da Costa e o padre José de Leandro Carvalho; mais tarde, o famoso Reis e Jean-Batista Debret, o notavel artista da missão francesa de 1816 e autor da *Voyage Pittoresque au Brésil*.

E' este o texto, na integra do decreto de 28 de Maio de 1810 do principe regente, criando o Real Teatro de S. João:

“Fazendo-se absolutamente necessario nesta capital que se se erija um teatro decente e proporcionado á população, e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residencia nella e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêem das extensas provincias de todos os meus Estados, fui servido encarregar o dr. Paulo Fernandes Vianna, do meu Conselho e intendente geral da Policia, do cuidado e diligencia de promover todos os meios para elle se erigir, e conservar sem dispendio das rendas publicas, e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave mais os meus fieis vassallos, a quem antes deseje alliviar de todas ellas.

E havendo me proposto o mesmo intendente que grande parte de meus vassallos, residentes nesta Côrte, me haviam já feito conhecer e que por ser esta obra do meu real agrado e de notoria necessidade, se prestavam de boa vontade a dar-me mais uma prova de seu amor e distincta fidelidade, concorrendo por meio de acções a fazer o fundo conveniente, principalmente se eu houvesse por bem de tomar e dicto theatro debaixo de minha protecção e de permittir que com relação ao meu real nome se denominasse Real Theatro de S. João.

Querendo corresponder ao amor que assim prestam á minha real pessoa e com que tanto se distinguem nesta acção, seu servido honrar o dicto theatro com a minha real protecção, e com a pretendida invocação acceitando além disso a offerta que por mão do mesmo intendente fez Fernando José de Almeida de um terreno a este fim proporcionado, que possui defronte á Igreja da Lampadosa, permittindo que nelle se erija o dicto theatro, segundo o plano que me foi presente, e que baixará com este, assignado pelo mesmo proprietario do dicto terreno, que além disso se offerece a concorrer com seus fundos, industria, administração e trabalho não só para a creação como para o reger e fazer trabalhos.

E sou outrosim servido, para mostrar mais quanto esta offerta me é agradavel, conceder que tudo quanto for necessario, para o seu fabrico, ornato e vestuario, até o dia em que se abrir e prin-

cipiar a trabalhar, se dê livre de todos os direitos nas alfandegas onde se deve pagar; que se possa servir da pedra de cantaria que existe no resalto ou muralha do edificio publico que fica contiguo a elle, e que de muitos annos se não tem concluido; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e mais perfeita conservação, se lhe permittirão seis loterias segundo o plano que se houver de approvar, a beneficio do mesmo theatro.

E porque e justo e da razão que os accionistas que concorrem para o fundo necessario para a sua criação, fiquem seguros assim dos juros dos seus capitaes, que os vencerem, como dos mesmos capitaes, por isto mesmo que se offertaram sem estipulação do tempo, determino que o mesmo intendente geral da Policia a cuja particular e privativa inspecção fica a dicta obra e o mesmo theatro, faça arrecadar por mão de um thesoireiro, que nomeará, todas as acções e despense-las por férias por elle assignadas reservando dos rendimentos aquella porção que se deva recolher ao cofre para o pagamento dos juros e amortização dos capitaes, para depois de extinctos esses pagamentos, que devem ser certos, e de inteiro credito e confiança, passar o edificio e todos os seus pertences ao dominio e propriedade de proprietario do terreno; ficando entretanto o dicto e quanto nelle houver com hypotheca legal, especial e privilegiada ao districto dos referidos fundos.

O conde de Aguiar, do meu conselho de Estado, ministro e secretario de Estado dos Negócios do Brasil, assim o tenha entendido e faça executar, com as ordens necessarias ao intendente geral da Policia e mais estações onde convier. Palacio do Rio de Janeiro, em 28 de Maio de 1810. — *Com a rubrica do Principe Regente.*”

Na Bahia havia tambem nessa epoca um teatro ás portas de S. Bento, em favor do qual o governo do principe regente concedeu uma loteria pelo prazo de seis annos, composta de 6.000 a 8.000 bilhetes produzindo o capital de 48:000\$, dos quais 12%, ou sejam 5:760\$ se applicavam a favor do teatro.

Além desses, expediu o govêrno de d. João os seguintes atos, legislando sobre o nosso teatro:

Aviso n. 40, de 5 de Outubro de 1811, permitindo a venda, na Capitania da Bahia, de bilhetes das loterias concedidas ao Real Teatro de S. João na Côrte;

Aviso n. 41, de 9 de Outubro do mesmo anno, encarregando a Marcos Antonio Portugal da inspecção e direção das peças de musica que se puzessem em cena na Casa da Opera e Real Teatro de S. João;

Aviso n. 28, de 28 de Agosto de 1812, permitindo a venda nas capitánias, de bilhetes de loterias do mesmo teatro;

Decreto n. 23, de 2 de Abril de 1813, concedendo uma loteria em beneficio do mesmo nos termos do decreto de sua fundação.

Decreto de 30 de Agosto de 1817, tornando privativo desse teatro dar recitas durante dez annos e ao mesmo tempo concedendo-lhe duas loterias anuais, de conformidade com o decreto de 28 de Maio de 1810.

Em 1817 concedeu-se a Eleuterio da Silva Lopes Varella o direito de extrair loterias até integralizar o capital de 160:000\$, dos quais 12% seriam empregados para as obras e conservação de um teatro que o mesmo se propunha a edificar na capital do Maranhão.

O actual Teatro S. Pedro de Alcantara está ligado a importantes efemerides da nossa historia politica — ao golpe de Estado de 1821, ao movimento

libertario de 1822, ao juramento constitucional de 1824 e aos motins de principio da Regencia de 1831.

Da varanda desse teatro, indagou o principe d. Pedro, por ordem do pai, ás tropas sublevadas e reunidas no Largo do Rocio em consequencia da revolução portugueza de 1820, tendo a frente o agitador padre Mecambôa, quais as intenções dos amotinados.

Dali foi lido por d. Pedro, em voz alta, o texto do decreto de 24 de Fevereiro de 1821, pelo qual d. João VI aprovava, sem conhece-la, a Constituição que elaboravam as Côrtes Gerais reunidas em Lisboa.

No salão nobre desse legendario teatro, reuniu-se a 5 de Junho seguinte o Senado da Camara perante o qual d. Pedro jurou em mãos do bispo, a pedido do povo e da tropa, reunidos no Largo do Rocio, as bases da futura Constituição de Portugal.

Os primeiros *vivas á Independencia* partiram, já da platéia, já do palco desse teatro, em cena aberta.

Proclamada a nossa emancipação politica, de regresso de S. Paulo, apresentou-se em publico d. Pedro a 15 de Setembro de 1822 num camarote de boca do mesmo teatro, ostentando no braço um laço verde e amarelo com a legenda *Independencia ou morte*, tendo sido freneticamente aclamado pela platéia em delirio, que chegou a ser invadida pelo povo, apinhado na praça fronteira.

A 25 de Março de 1824 jurou-se a Constituição do Imperio do Brasil; houve solene *Te-Deum*, como de estilo. Finda a cerimonia o cortejo dirigiu-se ao mesmo teatro e ai chegados, o alferes-mór, barão, depois marquês de Itanhaen leu em voz alta ao publico, do terraço do teatro ainda hoje existente, o juramento do imperador. Á noite iluminou-se o edificio, houve récita de gala da companhia lirica italiana, seguida de baile. Antes de começar o espetaculo d. Pedro ergueu um *viva à Constituição* que foi entusiasticamente correspondido. A orquestra sob a regencia de Marcos Portugal executou o hino da Independencia, letra de Evaristo da Veiga, cujo estribilho:

*ou ficar a Pátria livre
ou morrer pelo Brasil*

foi cantado por toda a platéia, de pé e em voz estentórica.

Finalizou o espetaculo com uma nota rubra: — ardeu pela primeira vez o historico teatro. A respeito do sinistro, lê-se a seguinte local no *Diario do Governo*, n. 68, de 26 de Março de 1824:

“Representava-se por oratoria a *Vida de Santo Hermenegildo* e no momento de subir à gloria o Santo, aconteceu pegar fogo no cenario e com tal violencia, que apenas deu logar para sair o povo, arrebatando as chamas por todos os lados, reduzindo o teatro a cinzas em menos de duas horas.”

Por mais duas vezes incendiou-se o teatro de Fernando José de Almeida, justificando isto a lenda popular sobre a sua fundação. A segunda vez foi na noite de 8 de Agosto de 1851 e a terceira na madrugada de 26 de Janeiro de 1856, sendo que nessas ultimas feitas se achava nele instalada a companhia, de que fazia parte o celebre tragico João Caetano.

Quanto ao primeiro incendio, regista Armitage a versão de tratar-se de um atentado contra o principe por parte de seus implacaveis inimigos poli-

ticos, aproveitando-se da balburdia e do panico produzidos no teatro ao grito de *fogo!*

Moreira de Azevedo dá, porém, outra versão, puramente casual, e que é a seguinte:

“Findo o espetáculo e descido o pano quizeram os carpinteiros da caixa do teatro que o ator Antonio da Bahia que fizera o papel de Santo Hermenegildo, pagasse *patente* por ter sido a primeira vez que subira no balancim, imitando a ascensão do Santo; o ator recusou-se e vendo que não lhe arriavam o balancim tentou saltar no tablado mas com o movimento que fez impeliu o aparelho de encontro a um pano pintado com agua-raz, que se encostando ás luzes ardeu logo, comunicando o fogo ao cenario. Tentaram debalde os carpinteiros subir ao urdimento para abafar as chamas. O ator Bahia atirou-se ao palco batendo com o peito na chão do que veio a falecer mais tarde; e o fogo apoderou-se de todo o edificio.”

Ao ter noticia do sinistro, voltou d. Pedro de S. Cristovão á Praça da Constituição, donde compacta massa popular assistia aos trabalhos de extinção do incendio. O comandante da fragata francesa *La Prudente*, surta no porto, fez desembarcar uma bomba com um destacamento de marinheiros ás ordens do guarda-marinha Marchand; tambem o comandante Grivel da fragata francesa *Astrée*, enviou o guarda-marinha Troliant com um destacamento.

Não obstante o enorme prejuizo, o empresario não esmoreceu: levantou um emprestimo no Banco do Brasil, estabeleceu acionistas de camarotes, obteve pelo decreto de 26 de Agosto de 1824 a concessão de loterias e outros beneficios e tratou da reedificação do teatro.

Como esta promettesse delongar-se devido á falta de operários, e para não privar o povo carioca de um divertimento, que já lhe era indispensavel, preparou Fernando de Almeida, em três meses no salão da frente junto á varanda, um teatrinho com 24 camarotes de duas ordens e 150 de platéia.

Inaugurou-se, com a denominação de Teatro Constitucional a 1 de Dezembro de 1824, para comemorar a data anniversária da sagração e coroação de Pedro I, subindo á cena a opera de Rossini — *O engano feliz*. O espetáculo principiou por um hino da lavra de d. Pedro e um discurso alusivo a esse fato, recitado pela atriz Estella Joaquina de Moraes.

Aos poucos, porém, foi escasseando o elenco artistico, e rareando o programa de seus espetaculos o teatrinho tornou-se em salão de concertos musicais.

Por decreto de 15 de Setembro de 1824, d. Pedro, atendendo a um pedido que lhe foi dirigido por Fernando José de Almeida, resolveu que o Theatro de S. João, que já se estava reedificando, se passasse a denominar Imperial Teatro de S. Pedro de Alcantara.

O nosso primeiro regulamento de inspeção geral de teatros assinado pelo então intendente de Policia, conselheiro Francisco Alberto Teixeira de Aragão, baixou a 29 de Novembro de 1824, para o Teatro Constitucional. Na exposição de motivos desse regulamento declarava-se “conveniente ao bem publico estabelecer e regular as medidas de segurança e policia que se devem observar em todos os teatros que nesta Capital se instituirem, para evitar deste modo as desordens e irregularidades que privam os povos da utilidade que este divertimento deve produzir-lhes quando bem orde-

nado”, e bem assim se haver buscado imitar “as providencias que as nações mais civilizadas da Europa têm adoptado.”

Articulavam-se nele os seguintes deveres atinentes ao administrador de teatro:

Participar circunstanciadamente ao intendente geral de Policia, remetendo-se-lhe as peças originaes, para que este pudesse, antes de qualquer ensaio ou publicação, proibi-las por contrarias aos bons costumes e leis do Imperio;

Ter pronto todas as noites de espetaculo, no local mais conveniente, os utensilios necessarios para o caso de incendio (a que o do Real Teatro de S. João na noite de 25 de Março mais fazia prever), que o regulamento assim enumerava uma bomba, duas pipas ou tinas cheias d’água, alguns baldes, picaretas e machados, sendo que, no caso de verificada a transgressão desse artigo, ao ministro inspetor do teatro se facultava o poder de mandar fecha-lo a tempo;

Não se distribuir maior numero de bilhetes do que houvesse de cadeiras na platéia, sendo expulsos os individuos não portadores de entradas;

Fazer começar o espetaculo impreterivelmente á hora annunciada ao publico a quem se deveria dar satisfação de qualquer occorrença superveniente, ficando responsavel o administrador do teatro pela execução desse artigo;

Vedar-se o ingresso no cenario, enquanto durasse o espetaculo, a todas as pessoas não pertencentes ao serviço do mesmo;

Não fazer apagar as luzes da sala e dos corredores laterais durante a representação; e concluida, esta, mandar abrir todas as portas para facilitar a saída do publico;

Proibir expressamente a entrada na platéia de pessoas portadoras de armas, bengalas ou chapéus de chuva, havendo junto á entrada um deposito para guarda desses objetos, restituídos mediante cédulas numeradas, não se compreendendo nesse artigo os militares, quando fardados;

Proibir no recinto do teatro pregões ou anúncios estranhos ao divertimento, recitar poesias fora do programa ou distribui-las de qualquer forma sem licença do ministro inspetor;

Proibir a perturbação da tranquillidade dos espectadores com vozerio e estrepito, antes de se levantar o pano no entreato, ou durante a representação, ficando sempre os espectadores a salvo de demonstrarem moderadamente seu prazer ou descontentamento pelo merito ou demerito dos actores ou da peça exhibida; era tambem prohibido estar parado ás portas exteriores e internas do teatro, coxias e corredores durante o espetaculo, ou falar alto de modo que perturbasse a ordem.

Os espectadores eram obrigados a descobrir-se logo que subisse o pano e até findar o ato, e durante os espetaculos de gala a que se achassem presentes o imperador ou algum membro de sua familia.

A função era presidida então por um official de Intendência Geral da Policia, com assento na platéia, o qual se fazia reconhecer, quando fosse necessario, pelo respectivo distintivo, constante de uma medalha com a inscrição — “Policia do teatro”. (Depois de 1827, passaram os espetaculos e diversões publicas a ser presididos pelos juizes de paz das diversas freguesias em que se dividiu a cidade.) Todos deviam obedecer-lhe sem exceção, em carater provisorio. Se intimasse alguém a deixar o recinto, deveria faze-lo apresentar imediatamente ao ministro inspetor, expondo-lhe as circunstancias e razões de fato e aguardando as suas ordens.

Para garantir o policiamento do teatro havia apenas uma guarda externa. Só entravam soldados na platéia em caso extremo como exigencia de segu-

rança publica e por ordem do ministro inspetor, mediante requisição da autoridade policial de serviço no teatro, á qual cumpria préviamente avisar ao publico da entrada da força armada no recinto.

As seges e carruagens arrumavam-se na Praça da Constituição, segundo a ordem de escala feita pelos soldados de Policia.

Esse primeiro edital, que tivemos como regulamento da policia de teatros, foi impresso e afixado dentro do recinto e ás portas do Teatro Constitucional.

Por esse tempo, existia um teatrinho particular, frequentado pela escola da sociedade carioca, com sede tambem no Largo do Rocio, entre as ruas do Cano e do Piolho, hoje Sete de Setembro e Carioca. Devido a uma desfeita sofrida em publico pela marquesa de Santos, mandou d. Pedro em represalia que Placido Antonio de Abreu adquirisse sem demora o predio onde funcionava esse theatro, seguindo-se um vexatorio mandado de despejo.

Fundou-se então em seu lugar o Teatro Placido, ao qual foi, por portaria de 25 de Janeiro de 1823, permitido dar espetaculos bimensais contanto que não coincidissem com os do vizinho Teatro de S. João, ainda mesmo em récita de gala.

Achando-se muito adiantadas as obras do Teatro São Pedro de Alcantara, inaugurou-se este a 22 de Janeiro de 1826, data natalicia da imperatriz Leopoldina, com a opera *Tancredo*, fazendo o ator Fazzioti de protagonista e tendo o espetaculo começado por um discurso em verso de Francisco Muniz Barreto. Os imperantes assistiram a esse espetaculo, e nesse mesmo dia o proprietario do teatro, Fernando de Almeida, recebeu a comenda da Ordem de Cristo.

Depois desta representação, esteve fechado o edificio do teatro até seu final remate, para reabrir-se a 4 de Abril de 1826 em homenagem ao aniversario da princêsa d. Maria da Gloria, depois d. Maria II de Portugal.

O teatro passara por grandes reformas artisticas e elegantes. Descrevendo-o, dizia em 1826 o official da Marinha Holandesa Jacobus van Boelen, que então nos visitou:

“A opera imperial é esplendidamente construida e preparada e é igual em tamanho ao “Stads-Schouwburg”, de Amsterdam. As operas e os bailados, para cuja suntuosidade e beleza nada poupam, são executados por artistas italianos, e merecem os maiores elogios.”

Os camarotes foram guarnecidos de gradis de ferro, “de fórma que se podia admirar nos espetaculos de gala os vestuarios da cabeça aos pés,” dizia Van Boelen.

Ao centro do teto pendia um lustro de 102 luzes; a tribuna imperial foi adornada de obra de fina talha doirada.

D. Pedro adquiriu dois camarotes juntos ao proscenio e a casa contigua ao teatro para servir de entrada a esses camarotes.

Chegando da Europa os cantores e dançarinos contratados, o repertorio variou. Os cambistas, que já nessa epoca existiam, segundo Moreira de Azevedo, vendiam bilhetes de camarotes a 100\$ e a 200\$000.

Já nesse tempo havia partidos, em que se alistavam os filhos das principais familias do Rio, e em pról das primeiras estrelas da companhia; uns pela Fazzioti e outros pela Piaccintini.

A companhia constava dos artistas Fazzioti, Isota, tenor; Manjoranni, barítono; Salvator Salvatori, os Piaccintini, João dos Reis, baixo; Pedro Teixeira, maestro, e corpo de baile, de que fazia parte o casal Toussaint, que

já se havia exibido ao público na primeira fase do provisório Teatro Constitucional, quando este não se tinha transformado ainda em sociedade de concertos musicais.

Em 1826, um ator de fama, Vitor Porfirio da Borja, comprou um terreno à Rua do Lavradio e deu princípio à construção de um teatro de acanhadas proporções, mas faltando-lhe os recursos naufragou a empresa, e o terreno com os alicerces do teatro foi em praça arrematado pela sociedade maçônica Gloria do Lavradio, sendo atualmente o Grande Oriente.

O ator Vitor da Borja acabou a existencia pauperrimo, mas apesar de septuagenário e quase cego, representou sempre até morrer.

Também nesse ano de 1826 começou a funcionar a Sociedade do Teatrinho da Rua dos Arcos (nome por que ficou sendo conhecido), ereto aos fundos de uma casa do lado direito, próxima aos arcos da Carioca e inaugurado com o drama *O desertor francês*. A platéia era protegida por um toldo de lona; mais tarde foi construída uma varanda fronteira, formando camarotes.

Durou mais de dez anos esse teatrinho, que foi regulamentado por aviso do Governo n. 109, de 15 de junho de 1829.

Nele trabalhou a companhia da famosa atriz Ludovina Soares da Costa.

Em começo de 1829, passou o Teatro S. Pedro de Alcantara por nova crise, e o Fernandinho, vendo-se arruinado, foi obrigado a fecha-lo, devido ao atraso de pagamento aos artistas.

De um interessante anuncio publicado em 1830 no *Jornal do Commercio* por d. Clara Theodora de Lima, viuva desse empresario, se vê ter sido elle obrigado a empenhar um bandó com 173 brilhantes, que fazia parte dos bens dotais de sua esposa, "para pagamentos às cômicas da Casa da Opera e a Mr. François Leffebre por se retirar para a França".

Mandara, entretanto, contratar em Lisboa uma companhia de dramas, aqui chegada em 28 de Julho de 1829 pelas galeras *Onze de Maio e Lisia*, da qual faziam parte João Evangelista da Costa e Antonio José Pedro, que já haviam aqui estado no tempo de d. João VI, bem como Ludovina Soares da Costa, Gertrudes Angelica da Cunha, Gabriela Augusta, José Maria do Nascimento, Joaquim José de Barros, Manuel Batista Lisboa, Maria Amalia, João Climaco da Gama, José Jacob Quesado, Montani, mestre de dança e Mr. e Mme. Caton, bailarinos.

Fernando José de Almeida sepultou-se no mesmo dia em que desembarcaram os últimos artistas por elle contratados.

Vendo-se estes em precaria situação apelaram para o imperador, que os socorreu, ordenando fossem pagas as suas primeiras despesas de instalação.

Por aviso n. 139, de 8 de agosto de 1829, foi nomeada interinamente uma comissão de cinco membros, de que fizeram parte o camarista Siqueira, José Bernardes Monteiro, Domingos Oriosti, para tomar a seu cargo a direção do teatro, que então se reabriu, nêle estreado aqueles artistas com o drama *O escravo ou Elisa e Raul*, terminando o espetáculo com a farça *O ermitão e a beata*. Houve tanta procura de bilhetes, que foi preciso vende-los em presença do juiz do teatro e de oito soldados de policia. Teve grande êxito o corpo de baile organizado pelo mestre de dança Montani.

Em fins de 1829 ocupava o teatro uma companhia lírica italiana. Sôbrela deixou-nos a seguinte malévola injusta impressão um viajante francês, que passou pelo Rio em novembro desse ano, Victor Jacquemont:

"Há no Rio de Janeiro um belo teatro onde uma horrível companhia italiana, com uma orquestra mais horrível ainda, estraga três vezes por semana as belas óperas de Rossini.

Ouvi os *Italianos em Argel*. Os casquilhos chegavam pelas 8 horas em suas seges.

O bolieiro desatrelava as duas magras pilecas que, durante a representação, ficavam pastando as hervas do largo.

Às 11 horas, as arreiava outra vez e se preparava para a volta do espetáculo”.

Em 1830, era diretor do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcantara, José Bernardes Monteiro, a quem foram concedidas três loterias para custeio do mesmo teatro, por decreto de 25 de setembro.

O aviso n. 151, de 21 de junho desse ano, proibiu a representação de peças ofensivas a corporações e autoridades públicas.

O golpe de Estado de 7 de abril de 1831 veio inopinadamente provocar a retirada dessa administração, dispersando-se as duas companhias de ópera lírica e drama que ali trabalhavam.

Parte dos artistas retirou-se para o Teatro da Praia Grande e parte se deixou ficar no S. Pedro que, em represalia ao ex-imperador, sofreu a mudança de nome para Teatro Constitucional Fluminense.

Em começo da Regencia, na noite de 28 de setembro de 1831, houve um motim nesse teatro durante a representação do drama *O Estatuario*, em benefício do ator Manuel Batista Lisboa. Descreve-nos, sob o título “Tiros no teatro (motim popular)”, o dr. Moreira de Azevedo, no tomo 36, pág. 349, da *Revista do Instituto Histórico*, essa ocorrência entre o tenente Antonio Caetano e um oficial do Estado-Maior, de nome Paiva, em a qual tomou parte saliente o juiz de paz do Sacramento, Saturnino de Sousa Oliveira, presidente do espetáculo. Em consequência desse disturbio, de que resultaram três mortes e degenerou em movimento revolucionario, foi fechado o teatro.

Tendo falecido o seu ex-proprietário em débito para com o Banco do Brasil, passou a dívida, como cessionário, para o banco, que o alugou a José Fernando de Almeida, filho do antigo dono.

Organizou o novo empresário uma companhia, que veio a estrear em 2 de dezembro de 1831, aniversário do jovem imperante, com o drama *O aldeão magistrado*.

Do elenco faziam parte atores do grupo que passara a trabalhar na Praia-Grande, e estream no Constitucional Fluminense com o drama “*A reconciliação das duas tribus*”. Produzindo-se, porém, uma desinteligencia entre os artistas, separaram-se de novo, indo alguns trabalhar no Teatro da Rua dos Arcos, de onde empreenderam a construção de outra casa de espetáculos na Rua do Cotovelo, hoje Vieira Fazenda. Para esse fim, obtiveram do governo da Regência o terreno necessário, então ocupado por um quartel de artilharia, sob a cláusula de passar o edificio do teatro, ao cabo de três anos, com as suas benfeitorias, a ser próprio nacional. Uma vez concluido, teve o nome de Teatro da Praia de D. Manuel, e inaugurou-se a 2 de agosto de 1834, dia do aniversário da princesa d. Francisca, subindo então à cena o drama *Misanthropia e Arrependimento*.

Um decreto desta data aprovou-lhe os estatutos. Foram seus sócios fundadores os artistas: Ludovina Soares, Maria Soares, João Evangelista da Costa, José Maria do Nascimento, Vitor Porfirio da Borja, Antonio Soares e João Jacob Quesado.

Em 2 de junho de 1838 chegou ao Rio de Janeiro a companhia dramática espanhola de d. Adolfo Ribelle, de que faziam parte os primeiros atores Lapuerta e Maria del Carmen, que interpretaram no teatro S. Pedro o *Othello*, *Macbeth* e *Hamlet*, de Shakespeare. Foi no extraordinário trabalho

desses trágicos que se inspiraram, em grande parte, João Caetano, Florindo, Germano, Ludovina Soares e Estela Sezefredo.

Em setembro de 1838 passou o teatrinho da Praia de D. Manuel a denominar-se Teatro S. Januário em honra da princesa d. Januária. Situado à Rua do Cotovelo, entre a Praia de D. Manuel e a rua deste nome, era de exterior desgracioso, sem estilo arquitetônico; ostentava três ordens de camarotes, sendo 24 de primeira e 22 de segunda e terceira; 180 cadeiras, 220 gerais e uma tribuna imperial, com entrada pela Rua D. Manuel. Nele se deu, durante o carnaval de 1846, na noite de 21 de fevereiro, o nosso primeiro baile de máscaras. A 23 de maio de 1826, passou a chamar-se Ateneu Dramático, sob a direção de nova empresa que iniciou a carreira com o drama *Os íntimos*. Depois de ter permanecido algum tempo fechado, foi demolido em 1868.

Nesse entretanto, o Banco do Brasil, procedendo à liquidação do Teatro Constitucional Fluminense, levava-o à praça, tendo sido o mesmo arrematado por Manuel Maria Bregaro e Joaquim Valerio Tavares, que formaram para explorá-lo uma sociedade anônima composta de 40 acionistas.

Reabriu-se, inteiramente reformado, a 7 de setembro de 1839 para comemorar a data da nossa Independência política, com um espetáculo de gala, tendo sido representada a tragédia *Olgiato*, de Gonçalves de Magalhães, a que assistiu o regente Pedro de Araujo Lima.

Voltou então o teatro a denominar-se S. Pedro de Alcantara. Construiu-se o segundo pavimento de frente e o frontão sobre o corpo central do edifício. No interior, decorou-se o teatro artisticamente. O teatro foi pintado pelo artista Olivier e o pano de boca, do pincel de Manuel de Araujo Porto-Alegre, representava de um lado a barra do Rio e do outro as alegorias da Ignorância e da Rotina afugentadas pelo anjo das Bellas-Artes.

João Caetano dos Santos, o genial trágico, cognominado o "Talma Brasileiro", foi criado da primeira companhia dramática nacional no Teatro da Praia-Grande, inaugurado a 2 de dezembro de 1833. Verdadeiro organizador do teatro brasileiro, pois, foi ele, na frase de Moreira de Azevedo, "quem conglobou os primeiros atores nacionais, dando-lhes ordenados fixos, e afastando-os da miséria por não poder escrever-se no Teatro da Côrte, cujos diretores eram portugueses".

Foram esses atores: Francisco de Paula Dias, João Antonio da Costa, José Romualdo de Noronha, Joaquim Nostardo de Santa Rita, Jordão Quitanilha, José Fluminense, José Moreira, José Carlos da Silva Pinto, José Pedro, d. Estela Sezefredo, esposa do grande trágico e notável primeira atriz; d. Antonia Borges e o ponto, Manuel Luiz.

No teatro que reconstruiu em Niteroi, sob a proteção do marquês do Paraná, e no de Santa Teresa, representou o *Otelo*, *Antonio José*, *Catarina Howard*, *Torre de Nesle*, *Desertor francês*, *Akmak e Rakima*, *Fayel*, *Oscar*, *O filho Ossian*, *Aristodemo e a Ultima assembléa dos Condes Livres*, cobrindo-se de louros e oferecendo-lhe o público em 1838 uma medalha de ouro com o dístico — *A João Caetano dos Santos, o Talma do Brasil — Fama e Gloria*.

No Rio, levantou João Caetano, por essa mesma época, com o concurso de alguns amigos, o Teatro de S. Pedro na Rua Valongo (hoje Camerino), de pequenas dimensões com três ordens de camarotes, estreando-o com o drama *O príncipe amante da liberdade* ou *A Independência da Escossia*.

Ai deu uma série de espetáculos, com Estela Sezefredo, Francisco de Paula Dias, José Romualdo, José Luiz da Silveira, e outros. Próximo à praia havia outro teatrinho de propriedade da família Barroo.



Martins Penna

Atraindo o Teatro de S. Pedro escassa concorrência por sua má situação, retirou-se o empresário para Mangaratiba e Angra dos Reis, com tanta falta de recursos que teve de fazer a pé a viagem com seus companheiros.

Nesse mediocre Teatro de S. Pedro, é que foram à cena as produções de Luiz Carlos Martins Pena, laureado mestre da comédia nacional, o *Molière brasileiro*, autor de *O Juiz de Paz na roça*, levado à cena a 4 de outubro de 1838 em benefício da atriz Estela Sezefredo; *A família e a festa da roça*, a 1 de setembro de 1840 em benefício da mesma; *Judas em sábado de Aleluia*, a 17 de setembro de 1844 em benefício do ator Manuel Soares; *Os irmãos das almas*, a 19 de novembro de 1844, em benefício do ator José Cândido da Silva; *Os dois ou o Inglês maquinista*, a 28 de Janeiro de 1845 em benefício do ator Francisco de Paula Dias; *O dilettante*, a 25 de Fevereiro de 1845 em benefício da atriz Gabriela da Cunha de Cechy; *Os namorados ou A Noite de S. João*, a 13 de Março de 1845, em benefício do ator Germano Francisco de Oliveira; *Os três médicos*, a 3 de Junho de 1845, em benefício da atriz Ludovina Soares da Costa; *O cigano*, drama em um ato, a 15 de Junho de 1845, em benefício do ator Florindo Joaquim da Silva; *O noviço*, a 10 de Agosto de 1845; *Wilza ou Nero de Hespanha*, drama em verso em um prólogo e cinco atos, a 21 de Setembro de 1845; *Bolyngbrock* ou *As casadas solteiras*, a 18 de Novembro de 1845, em benefício do ator Manuel Soares; *O caixeiro da taverna*, na mesma data e em benefício do mesmo; *Quem casa quer casa*, a 15 de Dezembro de 1845, em benefício do ator José Cândido da Silva; *Os meirinhos*, a 27 de Janeiro de 1846; *Os ciumes de um pedestre*, anunciada para ser representada a 29 de Janeiro de 1846, em benefício do ator Francisco de Paula Dias, foi substituída à última hora; *As desgraças de uma criancinha*, a 10 de Maio de 1846; *O terrível capitão da mata*, a 5 de Julho de 1846; *O segredo de Estado*, a 29 de Julho de 1846, em benefício da atriz Ludovina Soares da Costa; *A barriga do meu tio*, comédia burlesca em três atos, a 17 de Dezembro de 1846, em benefício do ator Manuel Soares.

Escreveu ainda outras produções em teatro, como *D. Leonor Telles*, drama em cinco atos; *Itaminda ou Guerreiro de Tupan*, drama indígena em três atos; *D. João de Lira*, drama em três atos; *Fernando* ou *O santo acusador*, drama em quatro atos; *Um sertanejo*, comédia em um ato; *O jogo de prendas*, comédia em um ato; *O usurario*, comédia em três atos. Redigiu em 1846-1847 no *Jornal do Commercio* os *Folhetins* e a *Semana lírica*, e deixou um romance histórico, *Duguay-Trouin*.

Nascido no Rio de Janeiro em 1815, faleceu Martins Penna em Lisboa, como adido da legação brasileira em Londres, de regresso à pátria, em 7 de Dezembro de 1848. Foi seu cadáver embalsamado, remetido ao Rio e depositado algum tempo na Igreja do Bom-Jesus, de onde se trasladou, por iniciativa de um parente seu para a necrópole de S. João Baptista.

Em 1839 representava João Caetano no Teatro S. Januario, quando foi contratado para fazer parte do elenco do S. Pedro de Alcântara. Ali estreou a 22 de Dezembro de 1839 no papel de "Orosman" da tragédia de Voltaire — *Zaira*. Desligando-se mais tarde da companhia, tratou de reedificar o Teatro de S. Francisco, que abriu suas portas ao público do Rio na noite de 2 de Maio de 1841, quando foi levado à cena o conhecido drama de Mendes Leal *Os dois renegados*. Paula Brito compôs para esse espetáculo uma poesia, que foi distribuída à platéia em homenagem à princesa d. Francisca.

Fôra essa casa de espetáculos criada, em 1832, por um francês, em caráter particular. Chamou-se a princípio Teatro de S. Francisco de Paula, depois Teatro S. Francisco; e a rua, em que se achava situado, tendo sido

desse nome, passou, em consequência, a denominar-se Rua do Teatro, depois Sousa Franco. A 12 de Abril de 1855 passou à denominação de Ginásio Dramático, como é da nova corrente literária da escola realista, adversária ao Romantismo de 1830, à qual se filiaram desde logo José de Alencar, Macedo, e, mais tarde, Quintino Bocaiuva, França Junior, Furtado Coelho, Pinheiro Guimarães, Aquiles Varejão, Augusto de Castro e outros.

Tinha esse teatro dois pavimentos, havendo no primeiro três portas e cinco janelas com sacadas entre pilastras com capiteis de fantasia, e no friso o dístico: *Ginásio*, frontão reto e no tímpano as máscaras de Thales e Melponemo. Interiormente de acanhadas dimensões, apresentava três ordens de 20 camarotes cada uma e a tribuna imperial.

João Caetano, que o reconstruiu em 1841, conquistou nêlo os seus maiores triunfos, como n'A *gargalhada*, de Jacques Arago, que fôra escrita para o teatro da Porte San Martin, em Paris. De passagem pelo Rio, teve o autor ensejo de assistir ao desempenho de sua peça pelo grande trágico nacional que, por essa ocasião, indo ao camarote de Arago oferecer-lhe um laurel, foi por este coroado em público e vitoriosamente aclamado pela platéia.

A 24 de Abril de 1843, organizou-se oficialmente o Conservatório Dramático Brasileiro para o fim de "animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e artes acessórias, corrigir os vícios da cena brasileira, interpôr juízo sôbre peças teatrais e dirigir os trabalhos cênicos".

Desde 1841, funcionava no S. Januario uma companhia francesa, a que por decreto de 30 de Novembro desse ano fôra concedida uma loteria anual. Tendo-se realizado o consorcio de d. Pedro II, no seu oitavario, em 12 de Setembro de 1843, assistiram o imperador e a imperatriz d. Theresa Cristina a um espetáculo de gala, realizado neste teatro em homenagem a ss. mm., que foram ali saudados por mlle. Caroline Déblieux, em versos de Carlos Augusto Taunay, sôbre a música do Hino Nacional, obedecendo ao seguinte o estribilho:

*Pedro! la couronne,
Dans un jour si beau,
Sur ton front rayonne
Dun reflet nouveau!*

Na véspera haviam os imperantes comparecido igualmente ao espetáculo do Teatro S. Pedro de Alcantara, realizado em sua honra. Representara-se o drama *Triunfo de Trajano*, em que tomaram parte não só a companhia desse teatro, como a do ator João Caetano, que então trabalhavam no de S. Francisco.

A 26 de Maio de 1846 inaugurou-se o Cassino Fluminense com um baile, a que compareceu a Família Imperial.

Depois de ter passado por grandes reformas, foi novamente franqueado ao público o Teatro de S. Francisco, a 19 de Setembro do mesmo ano, tendo sido então representado o drama histórico *Amador Bueno*, de Joaquim Norberto.

No Teatro S. Pedro trabalhava por essa época uma companhia lírica italiana que chegara no ano anterior, estreando com a ópera de Bellini — *A Norma*. Como primadona, trouxe-nos a Candiani, que, segundo as crônicas, foi da sua época a primeira cantora, a que maiores aplausos arrancou à platéia do Rio de Janeiro.

Disponha essa emprêsa de uma companhia de óperas, outra de dramas e um corpo de baile dirigido por Toussaint. Mas os excessivos gastos com

esses contratos quase arruinaram a empresa, obrigando-a a suspender os espetáculos.

Em 1851 foi o teatro alugado a João Caetano, que ali reapareceu a 12 de Março, com o drama *Lázaro, o pastor*.

A 8 de Agosto de 1851 ardia, pela segunda vez, esse fatídico teatro. Levára-se nessa noite à cena, em benefício do ator João Antonio da Costa, a peça *O Captivo de Fez*, o "vaudeville" *Cosimo ou o Príncipe caidor* e um duetto cômico *Entrevista do Filósofo do cais e do Praia-Grande*, que eram dois tipos de rua, muito conhecidos da época.

Terminado o espetáculo, fechou-se o teatro, e às 3 1/2 da manhã a sentinela do Tesouro e a Freguezia de Sant'Ana deram o primeiro rebate de fogo. Apesar da chuva que começára a cair, tôda a cidade deixou o val de lençóis e, em pouco tempo, a Praça da Constituição estava apinhada de gente. Ardeu o teatro com todo o seu arquivo de peças, avaliado em mais de 12:000\$; guarda-roupa, cenários, instrumentos de orquestra, etc. Só se salvaram os livros do escritório, uma mesa em cujas gavetas se achou algum dinheiro, e os móveis da sala de entrada do camarote particular do imperador.

Para mais aumentar o pânico sucedeu que o dono de uma cocheira junto ao teatro, lembrou-se, para salvá-los do fogo, de soltar os seus muares, que dispersaram pelas ruas em fuga louca, atropelando os transeuntes.

Para auxiliar os trabalhos de incêndio, da corveta francesa *Brilhante* saltaram em terra quatro oficiais e 100 marinheiros conduzindo uma bomba portátil.

Retirou-se então João Caetano com sua companhia para o Teatro de S. Januario, onde reapareceu a 17 de Agosto. Um ano depois, estava reerguido o S. Paulo e decorado por Horsxe e Olivier, pela iniciativa do grande emulo de Talma, Lemaitre e Lafon. Obteve João Caetano para esse fim a subscrição dos fundos necessários, por meio de uma sociedade de acionistas de camarotes e cadeiras para 400 recitas. A 18 de Agosto de 1852, reabriu-se o S. Pedro, com o drama de Léon Gozlan, *O Livro Negro*.

Findo o espetáculo, a orquestra executou o Hino Nacional, e o artista recebeu em cena aberta, uma coroa de brilhantes e outra de prata, oferecidas pelo público, grinaldas, poesias e retratos em que era representado revestido de toga romana e coroado de louros.

O imperador, presente ao espetáculo, brindou ao artista com um alfinete de brilhantes.

Na madrugada de 26 de Janeiro de 1856, esse teatro ardeu, pela terceira vez no espaço de 32 anos, após a representação do drama *D. Maria de Alencastro*, de Mendes Leal, tendo feito parte ainda do programa um passo a dois, o duetto *O Estudante e a lavadeira*, e a farça *Maricota ou os efeitos da educação*. Como das primeiras vezes, o fogo tudo consumiu, só deixando as paredes do edificio entre escombros: arderam os cenários dos dramas *Camões e D. João de Marana* e da peça religiosa *Milagres de Santo Antonio*, no valor de mais de vinte e seis contos de réis. Depois desse fato, o Govêrno permitiu fosse a companhia João Caetano trabalhar aos domingos, no Teatro Provisório.

Este último fôra mandado construir em 1851 pelo Govêrno, logo após o segundo incêndio do S. Pedro, na Praça da Aclamação, antigo Campo de Sant'Anna, entre as ruas dos Ciganos e do Hospício, com frente para a Rua do Conde (hoje Visconde do Rio-Branco), e em caráter provisório, pois deveria durar somente três anos. O Provisório, obra rude e desgraciosa do construtor português Vicente Rodrigues, era decorado a côr de rosa, vasto, com boa acústica, tendo quatro ordens de camarotes, 248 cadeiras de primeira, 445 de segunda e 147 gerais.

No teto ostentavam-se os medalhões de Rossini, Auber, Taglioni, Bibienna, Donizetti, Verdi, Schiller, Mayerbeer, a Cataloni e Servandoni.

Na sala da frente, figurava um teatrinho de ópera nacional. Aos fundos uma oficina de cenografia, tribuna imperial, dois camarotes para a guarda de honra do imperador e um do juiz inspetor do teatro.

Antes de dar-se o primeiro espetáculo, serviu para bailes de máscaras no carnaval de 1852, em benefício do construtor.

Inaugurou-se oficialmente a 25 de Março de 1852, para solenizar o juramento da Constituição, com a ópera *Macbeth*, de Verdi, desempenhados os principáes papéis pela Zecchini e por De Lauro. A célebre cantora Rosina Stoltz nele estreou a 12 de Junho seguinte. (Fôra acometida de febre amarela poucos dias depois de seu desembarque no Rio, a 6 de Abril. Da primeira epidemia do mal de Sião, que visitou, o Brasil em 1850, foram vítimas o tenor Bassadone, o baixo Bianchi de Marzoletti e o cenógrafo Sardi, infelizmente companheiros da Stoltz.)

Passou depois à denominação de Teatro Lírico, e durou até 1875. Nele se exibiram eminentes vultos do palco, tais como Rossi, Salvini, Adelaide Ristori e o nosso João Caetano. Ouviram-se ai cantores como a Stoltz, Juliana Dejean, Tamberlick, Rosine Laborde, Mirati, De Lagrange, La Grue e outros; e exímios pianistas, como Segismundo Thalberg em 1855, Emilio Wrobleski em 1860 e Luiz Moreau Gottschalck, também em 1860.

Em 1 de Janeiro de 1870 abriu-se o elegante Teatro S. Luiz, com o drama *Morgadinha de Valflor*, de Pinheiro Chagas. Construído ao lado do Ginásio, tinha cinco portas no pavimento térreo e cinco janelas no superior, com um mezanino elítico; frontão ornado de estátuas, com o nome de teatro em dístico e no tímpano um óculo com as iniciais F. C. do grande artista português Luiz Candido Furtado Coelho, que o construiu. Possuía duas ordens de camarotes, tribuna imperial, camarotes da polícia e da empresa, e o teto era ornado com os nomes de dramaturgos célebres.

Devido às obras do ajardinamento da Praça da Aclamação (hoje da República) iniciadas em 1874, foi demolido no ano imediato o Teatro Provisório. O seu último espetáculo efetuou-se na noite de 30 de Abril de 1875, com *O Guarani*.

Por esse tempo, João Caetano porfiava durante doze anos para obter, como conseguiu, a terceira resurreição do Teatro de S. Pedro de Alcantara, tendo encarregado de administrar-lhe as obras, o ator José Romualdo de Noronha. A 3 de Janeiro de 1875 reabria-se o teatro com o desempenho do drama *Affonso Prieto* e do vaudeville *Kelly* ou *A volta à Suíça*. Apresentava o seu novo edifício, em três pavimentos, uma fachada em três corpos, sendo o central precedido de um pórtico com três arcos de alvenaria, três portas de fundo que davam entrada para o vestíbulo e três janelas no segundo pavimento, abrindo-se, para o terraço ou varanda sustentada pelos arcos, três janelas de terceiros pavimentos e o título do teatro no friso; frontão reto e, no tímpano, o busto de Apollo com as duas máscaras da Comédia e da Tragédia; corpos laterais com duas janelas de peitoril em cada pavimento; uma gradaria semi-circular fechava a frente do edifício. Ocupava 300 palmos de comprimento, por 130 de largura e 100 de altura. Na frente do edifício havia um salão onde, além de um teatrinho, figurava em 1862 uma aula de declamação. A sua lotação compreendia quatro ordens de camarotes, sendo as três primeiras com 30 cada uma, e a quarta com 33. A tribuna imperial era junto ao proscenio.

Todo o edifício era iluminado a gás; o teto a branco, sem ornatos, e o pano de boca representava o Passeio Público de Lisboa. O teatro não dis-



punha de boas condições de acústica; o urdimento era baixo, prejudicando de muito a perspectiva dos cenários.

Na manhã de 24 de Agosto de 1863 faleceu João Caetano. Embalsamou-se-lhe o cadáver, que foi conduzido à mão do Caminho Velho de Botafogo, hoje Rua Senador Vergueiro, pelos artistas da companhia João Caetano, até à Rua do Lavradio, à casa em que habitara o insigne ator. Cumprindo-se a vontade do morto, que pedira simplicidade em seu enterro, seguiram o féretro a pé os atores das companhias dramáticas, até o cemitério de S. Francisco de Paula, onde foi inumado no jazigo n. 3.164, cuja perpetuidade foi adquirida com o produto de um benefício realizado em 1867, por Moura Guimarães, no Teatro Lírico. A Sociedade Madrepora, como preito à inexgotável caridade do grande gênio que não teve rival na cena brasileira, ofereceu-lhe a grade de ferro que circundou o seu sepulcro; o imperador d. Pedro II, assegurou à sua família, que ficou na penúria, a pensão anual de 600\$000.

A Câmara Municipal deu-lhe o nome a uma das ruas da cidade e a posteridade erigiu uma estátua em sua memória imortal.

Nos últimos anos de sua gloriosa carreira artística, alcançara estrondoso sucesso no Ginásio Dramático, dirigido então pelo insigne ator Joaquim Augusto Ribeiro, com o desempenho de um drama francês *O prestidigitador*.

A Opera Nacional teve entre nós origem nos espetáculos do Provisório em 1851, no S. Pedro de Alcantara, no Ginásio Dramático, e nos concertos musicais do pianista hespanhol e hábil violinista d. José Amat, que se exibiu primeiro entre nós musicando alguns temas das composições líricas de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Antonio Carlos, como a *Minha terra tem palmeiras*, *Meu anjo*, *escuta*, *A concha* e *a virgem*, *Teus olhos*, que eram interpretadas por senhoras da melhor sociedade carioca.

Por decreto de 10 de Setembro de 1856 foram instituídas 100 loterias para a fundação de um teatro lírico nesta Capital.

No Ginásio inaugurou-se a "Imperial Academia de Opera Nacional" a 16 de Julho de 1857 com a zarzuela *Estréa de uma artista*. Representaram-se depois ali várias peças líricas, entre as quais *A noite do castello*, que serviu de primeira audição do gênio musical de Carlos Gomes, convidado por Amat para regente da orquestra.

Desde os seus primeiros passos, contou sempre com bons elementos entre libretistas, compositores e cantores; ensaiou vários gêneros musicais: a ópera cômica, a zarzuela e a ópera lírica. São desse período de formação alguns libertos e versões de autores nacionais e estrangeiros como *Brincar com fogo*, de José Feliciano de Castilho; *Os diamantes da coroa*, *O dominó azul*, *Boas noites*, *Sr. d. Simão*, de Quintino Bocaiuva; *As Bodas de Joanninha e Pipelet*, de Machado de Assis; *Volta de Columela*, *Os espertos*, *Quem porfia sempre alcança*, e *Norma*, do professor italiano Vicente de Simoni; *A noite no castello*, de Fernando Reis; *Joanna de Flandres*, de Salvador de Mendonça, partitura de Carlos Gomes; *Moema e Paraguassú*, ambas do dr. Francisco Bonifácio de Abreu (barão de Villa da Barra), representada esta, à primeira vez, em Paris, a 1 de Agosto de 1855, poema musical de Junius de Villeneuve, um dos antigos proprietários do *Jornal do Commercio*.

A Opera Nacional obteve franca aceitação e auxílios do Govêrno, tais como dotações orçamentárias e o decreto de sua criação a 27 de Outubro de 1858. Pouco durou infelizmente, tendo desaparecido em 12 de Maio de 1860.

Desde 1841, o eminente maestro brasileiro Francisco Manuel da Silva, autor do Hino Nacional e sucessor de Marcos Portugal no lugar de mestre da Capella Imperial, dirigia o nosso primitivo Conservatório de Música

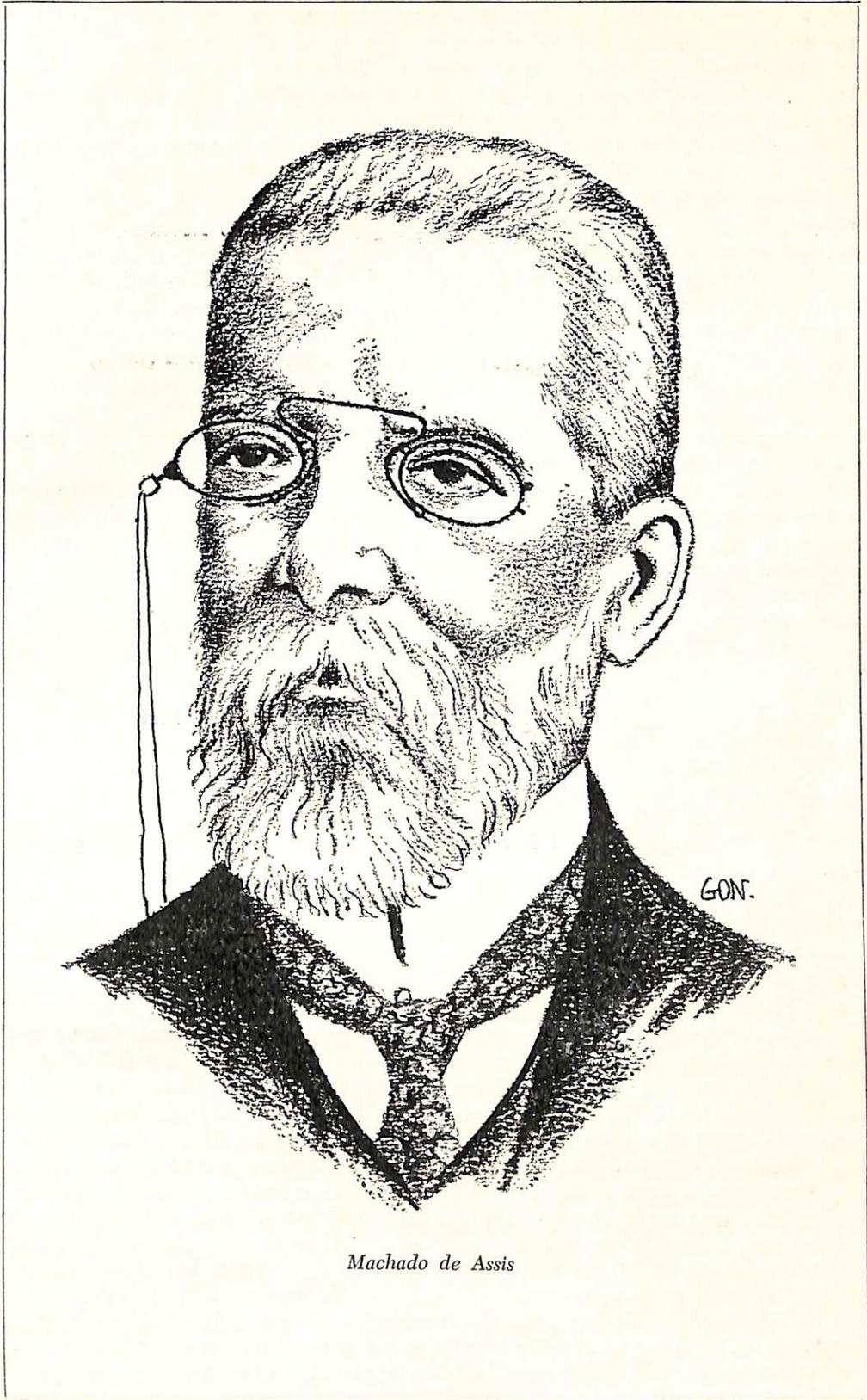
reorganizado por decretos de 1866 e 1871, e inaugurado em edifício próprio à Rua da Lampadosa.

É de justiça consignar que tanto o Conservatório de Música, como o seu actual successor o Instituto Nacional de Música produziram notáveis vultos da Música brasileira, tais como, a partir do maior dele — Antonio de Carlos Gomes, Elias Alvares Lôbo, maestro paulista autor da comédia lírica *A noite de S. João*, libreto de José Alencar, e da *A louca*, libreto de Achilles Varejão; o maestro Henrique Alves de Mesquita, natural desta Capital, de extraordinária vocação musical, autor da ópera *O vagabundo* e de várias composições sacras; Domingos José Ferreira, que escreveu uma cantata e a partitura da — *A Côte de Mônaco* muitas vêzes representada no Ginásio pelos cantores da *Opera Nacional* de d. José Amat.

Em 1854 viu-se reduzido o Conservatório de Música, em virtude do decreto n. 805, de 23 de Setembro, e nos termos do art. 3.º do decreto n. 1.603, de 14 de Maio de 1855, à condição de simples seção, mal instalada, da Imperial Academia de Belas Artes.

O decreto do Govêrno Provisório, n. 143, de 12 de Janeiro de 1890, substituiu-o pelo Instituto Nacional de Música, cujo edifício, inaugurado em 1896, dispõe de um belo salão de concertos, artisticamente decorado por Henrique Bernardelli. Em sua antiga séde, se vê hoje instalada a Côte de Apelação, tendo sido construído para o Instituto de Música novo prédio no Largo da Lapa, onde anteriormente estava a Biblioteca Nacional.

Sob o regime republicano fulguram, na segunda fase de reforma dessa instituição de arte, como principais maestros e autores de óperas nacionais: Leopoldo Miguez, nascido no Brasil de pai hespanhol e mãe brasileira; na juventude recebeu lições de rabeca de Nicolau Ribas, notável discípulo de Beriot, e estudou harmonia com Franchini, aluno de Mercadante; fez por si mesmo a sua educação musical no Rio, estudando contraponto, instrumentação e forma musical; filial à moderna escola alemã de Listz e Wagner, foi um grande adepto da Música descritiva; chegou a ser o primeiro diretor do Instituto e grande artista compositor, manejando a orquestra com uma certeza e intensidade de côr admiráveis, autor de belíssimos poemas sinfônicos, cuja fórmula pura e estilo elevado lembram os de Listz, principalmente a *Parisina*, que revela perfeita assimilação e domínio absoluto do emprego dos timbres, executada no Porto sob a direção de Moreira de Sá; *Pelo amor*, *Saldunes*, *Prometeu*, *Ave-Libertas*; é autor do *Hino da República*, para o qual se abriu concurso, tendo se apresentado quatro concorrentes que executaram suas composições em presença do generalíssimo Deodoro da Fonseca, chefe do Govêrno Provisório e de todo o Ministério reunido no Teatro Lírico com grande auditório, tendo obtido o primeiro premio de 20:000\$ o trabalho de Leopoldo Miguez (decreto n. 171, de 20 de Janeiro de 1890), quantia essa que o grande maestro pediu ao Govêrno a empregasse na aquisição do grande órgão de 16 pés, Wilhelm Sauer, que esplêndido concurso trouxe ao grande salão de concertos do Instituto; Delgado de Carvalho, autor das óperas *Anna*, *Hostia* e *Moema* levada pela primeira vez à cena em 1893, com grande êxito pela companhia lírica Sansone na Capital Federal e em S. Paulo; é também autor do *Guingoire*; Francisco Braga, superior educação musical, compositor e exímio diretor de orquestra, professou Música no antigo Instituto dos Meninos Desvalidos, é autor da marcha triunfal *Pro Pátria*, de um majestoso *Hino à Bandeira* sob versos de Olavo Bilac; da brilhante ópera *Jupira* de notáveis efeitos de instrumentação, com libreto em italiano; e do poema sinfônico *Marabá*; Alberto Nepomuceno, discípulo de Herzogenberg, da Acadêmia Real de Música de Berlim, com quem se aperfeiçoou em composição; fez o curso completo de órgão no Conservatório Stern na Alemanha, e, em Paris, com o célebre organista Alexandre Guilmant;



Machado de Assis

foi propagandista da arte de canto em português; na qualidade de diretor do Instituto Nacional de Música, protestou a 15 de Novembro de 1906, perante o ministro do Interior, dr. Augusto Tavares de Lyra, contra o abuso de nossas bandas militares executarem o Hino Nacional, com variações que, além de erradas, desvirtuavam por completo a tradicional composição patriótica de Francisco Manuel; entre os produtos de sua imaginação de artista, figura o melodrama, *Electra*, tema grego em verso de C. Chabault.

Além desses, cumpre citar os nomes do maestro Euclides da Fonseca, natural de Pernambuco, autor do drama lírico em um ato *Leonora*, inspirado em episódios da invasão holandesa; de Henrique Eulalio Curião, nascido em Belém do Pará a 15 de Novembro de 1834 e falecido a 27 de Julho de 1885, estudou em Roma com Pacini, cursou o Instituto de Música de Gênova; e autor da ópera *Idalia*, representada pela primeira vez no Teatro da Paz, na noite de 3 de Novembro de 1881, do *Hino Paraense*, do *Hino a Carlos Gomes* e de várias outras composições, inclusive uma missa de *Requiem*.

Tanto os ex-imperantes do Brasil, como a princesa Isabel, a Redentora, patrocinaram sempre os nossos mais insignes artistas de teatro, e músicos de talento, quer em caráter oficial, quer privado.

Sabe-se mesmo que, para aprimorar a educação artística das princesas e dar mostras do alto apreço em que os soberanos tinham o culto pelo teatro, existia no Paço de S. Cristovão um pequeno palco, onde se representavam peças de Racine, desempenhadas por suas altezas, d. Izabel e d. Leopoldina, tendo a primeira interpretado admiravelmente os versos de *Les plaideurs*.

Pelo art. 16 do decreto de 4 de Janeiro de 1871, que revogou os anteriores referentes à matéria, promulgados em 1845 e 1849, extinguiu-se o cargo de inspetor geral dos teatros subvencionados.

O atual Teatro Lírico, outrora Imperial Teatro D. Pedro II, inaugurou-se a 19 de Fevereiro de 1871 com um baile de máscaras. Construído para servir de circo de cavalinhos (Circo Bartholomeu) era, então, o que hoje é, um edifício, feio, acaçapado, sem beleza arquitetônica; externamente, um sobradinho mediocre, e interiormente o mais vasto dos nossos teatros. Apresentava duas ordens de camarotes, uma galeria superior, uma varanda em torno à platéia, duas tribunas para a Família Imperial e seis camarotes no arco do proscenio.

Em 1873, o Governo concedeu um subsídio de 4:800\$ anuais, durante cinco anos, ao genial maestro brasileiro Antonio Carlos Gomes, cuja primeira ópera *A noite do castelo*, libreto de Fernando Reis, foi, a 4 de Junho de 1861, desempenhada brilhantemente pelos artistas Luiz Amat, Guillamet, Ribas, Marchetti, Marins e Trindade. O seu segundo triunfo foi com a *Joanna de Flandres*, libreto de Salvador de Mendonça, representada em 10 de Novembro de 1863, pela companhia do já referido d. José Amat, sendo seus intérpretes Terezina Boetti, Luiza Amat, Achilles Rossi, José Maria, Luiz Walter e Cervini. Subvencionado pelo imperador, partiu Carlos Gomes nesse ano para a Europa, onde escreveu as partituras do *Se sa minga*, libreto de Scavini, representada com êxito no Teatro Carcani. A sua imortal ópera *O Guarani*, inspirada no romance de José de Alencar, foi pela primeira vez representada em Milão na noite de 19 de Março de 1870, em que o autor, alvo de enorme ovação, foi sete vezes chamado à cena ao lado da primadona Sass. Regressando à pátria, foi *O Guarani* levado nesta Capital, no Teatro D. Pedro II, a 2 de Dezembro de 1870, em espetáculo de gala, em homenagem ao aniversário do imperador pela empresa Guimarães, aqui chegada do Rio da Prata.

O grande maestro nacional foi então sagrado genio pelas platéias do Rio e de São Paulo; dias depois recebia duas coroas de ouro cravejadas de brilhantes que lhe foram ofertadas em cena aberta. Voltando à Itália, deu-nos ainda o insigne artista campineiro *A Fosca*, que alcançou triunfo quando representada no Teatro Scala, de Milão, em 1873, e as óperas *Salvator Rosa*, representada em 1874, em Genova, *Maria Tudor*, *O Condor*, *O Escravo* e outras produções que o immortalizaram no Velho e Novo-Mundo. Carlos Gomes faleceu a 16 de Setembro de 1896, tendo deixado uma obra inédita, *O Contico dos Canticos*.

Em 1870, quando o S. Luiz e o Ginásio inscreviam de ordinário em seus cartazes anúncios de sedições dramalhões de capa e espada a par de desopilante comédias de costumes nacionais, surgiu nos anais do Teatro brasileiro o nosso maior comediógrafo depois de Martins Penna, ou melhor o seu sucessor, o grande escritor maranhense e o mais ardente pugnador no palco e pela imprensa, da resurreição do lidimo Teatro Nacional — Arthur Nabantino Gonçalves de Azevedo (1855-1908). A sua primeira comedia-opereta em um ato, *Uma véspera de Reis na Bahia*, foi feita, ao que se diz, de colaboração, quando Arthur Azevedo tinha apenas 15 anos com o inesquecível e original ator Xisto Bahia, que nela criou o papel inimitável do tio Bermudes. Deixou-nos ainda esse popular comediógrafo, como principais trabalhos seus: *Amor por annexins*, comédia em um ato; *Casa de Orates*, em três atos, de colaboração com Aluizio de Azevedo; *A joia*, em três atos, em verso; *A almanjarra*, em dois atos; *O genro de muitas sogras*, em três atos de colaboração com Moreira Sampaio; *O badejo*, em três atos, em verso; as comédias-operetas: *A Capital Federal*, em três atos; *A Donzella Theodora*, em três atos; *Os noivos*, em três atos; *A Princesa dos Cajueiros*, em três atos; *Pum!*, em três atos e seis quadros, de colaboração com Eduardo Garrido; as paródias: *A filha de Maria Angu*, *A casadinha de fresco*, *A bela Helena e Amor ao pêlo*; as revistas: *O Rio de Janeiro em 1877*, escrito de colaboração com Lino Assunção; *O mandarim*, *A Cocota*, *O bilontra*, *O Mercurio*, tôdas com o dr. Moreira Sampaio; *A viagem ao Parnaso*, *A fantasia*, em verso, *O gavroche*, etc.

Além dos teatros acima, funcionaram nesta cidade a Phenix Dramatica, primitivo “Jardim de Flora”, na antiga Rua d’Ajuda (hoje Chile); o Cassino (depois Sant’Anna e hoje Carlos Gomes), na antiga Rua do Espírito Santo; o Alcázar Lírico, na antiga Rua da Vala, onde em 1859 o empresário Arnaud introduziu a opereta francesa; o Teatro Vaudeville, na Rua de S. Jorge aberto em 1874, o Príncipe Imperial, depois café cantante “Moulin Rouge”, Teatro Variedades Dramáticas (hoje S. José); o Teatro de Santa Leopoldina, na Praia de Botafogo; e Teatro Santa Carolina, na Rua da Harmonia, e outros particulares, além de dois “cabarets”, os primeiros do gênero, em fábricas de cerveja na Rua do Riachuelo.

Apareceram posteriormente: o Lucinda, fundado por Furtado Coelho, de aspecto campestre, com 13 camarotes, 306 cadeiras, 96 localidades em galerias nobres e 200 gerais; o Recreio Dramático, do ator Dias Braga; e o Apollo, à Rua do Lavradio, fundado pelo grande artista dramático Guilherme da Silveira, sucessor de João Caetano no Teatro S. Pedro de Alcantara, com lotação para cerca de 1.500 pessoas, sendo uma ordem de camarotes e 400 cadeiras de platéia; hoje transformado em escola pública “Celestino da Silva”, por seu finado proprietário, que, para esse fim, o legou à Prefeitura. Na fachada do Apolo existiu uma placa de mármore comemorativa da passagem por esse teatro da genial artista francesa Sarah Bernard. No regime atual, construiu-se o Teatro Eden Lavradio, aos fundos de uma chácara da rua

do mesmo nome, que pouco durou, tendo sido desapropriado pela Prefeitura do Distrito Federal. Anteriormente, funcionaram ali companhias equestres e líricas populares, no antigo Teatro Politeama. Este último foi preso de violento incêndio, certa noite, durante a representação do *Rigoletto*, ficando totalmente destruído pelo fogo.

Dentre os melhores atores nacionais e estrangeiros, que tendo aqui feito toda a carreira de teatro, se irmanaram com os nossos no mesmo culto à arte do palco, cumpre citar, depois de João Caetano, entre outros os nomes inolvidáveis de Joaquim Augusto, Florindo Joaquim da Silva, Germano Francisco de Oliveira, Guilherme da Silveira, Guilherme de Aguiar, João Severiano da Costa Galvão, Furtado Coelho, Lucinda Simões, Leonor Orsat e Jesuina Montani, celebrizadas ingenuas; Manuel de Giovani e Luiz Carlos de Amoedo, galãs amorosos; Ismenia dos Santos, Apolonia Pinto, grandes vultos do drama e da comédia e discípulas de Furtado Coelho, com quem trabalharam no Ginásio; Clelia de Araujo, Xisto Bahia, Peregrino de Lemes Meneses, Antonio Francisco de Sousa Martins, Jacinto Heller e Dias Braga, atores e empresários; Fanny Vernaut, Manuela Lucci, o Paiva, o Graça, Arêas, Martinho e Francisco Corrêa Vasques, o popularíssimo ator cômico, que fez rir desabaladamente às nossas platéias de antanho e autor de várias peças teatrais e cenas cômicas de grande aceitação.

Entre os homens de letras que escreveram para o teatro e principais autores dramáticos e comediografos, alguns deles estrangeiros, cumpre citar: Salvador de Mesquita, José Borges de Barros, Manuel Botelho de Oliveira, Alexandre de Gusmão, Inacio José de Alvarenga Peixoto, Domingos Caldas Barbosa, Antonio José da Silva, o *Judeu*, até ao primeiro quartel do século XIX; e, daí por diante, Manuel de Araujo Porto-Alegre, barão de Santo Angelo, natural do Rio Grande do Sul (1806-1879), que esboçou entre nós, fechado o primeiro ciclo das tragedias de Antonio José, o *Judeu*, como genero novo, o teatro popular de costumes, de que Martins Pena é o verdadeiro e laureado criador, tendo feito representar as comedias: *A estatua amazonica*, *O espião de Bonaparte*, *O sapateiro politicão*, *Dinheiro e saude*, *O tutor de parati*; deixou ainda os dramas *Angelica e Firmino*, *Os Judas*, *Os voluntarios da patria*, e os libretos das operas *A noite de S. João*, musica de Giannini e *O prestígio da lei*, musica de Francisco Manuel da Silva; Antonio José de Araujo, Francisco José Pinheiro Guimarães, natural desta Capital (1809-1867), autor de varios libretos e das comedias *A ciumenta* e *O brasileiro em Lisboa*; Francisco de Paula Britto, natural desta cidade (1809-1861), autor do drama *O triunfo dos indigenas*, de varios "elogios dramaticos" e cenas comicas, como *O sorvete*, *O fidalgo fanfarrão*, *A maxambomba*; João José de Sousa e Silva Rio, natural desta cidade (1810-1886), era irmão do notavel historiador e tambem escritor literario e teatral, Joaquim Norberto de Sousa e Silva; deixou-nos o drama *O desafio* e as comedias *O caloteiro por bailes*, impressa em 1839, *A viuva da moda* e *Cincoenta mil cruzados de dote*; Domingos José Gonçalves de Magalhães, visconde de Araguaia (1811-1882), natural desta Capital, autor das tragedias *Antonio José* ou *O poeta e a Inquisição*, e *Olgiato*, nas quais serviu de protagonista o grande tragico brasileiro João Caetano, que grande estimulo encontrou em Magalhães e Porto-Alegre; traduziu o *Othello* ou *O moiro de Veneza*, de Ducis. Joaquim José Teixeira, natural do Rio (1811-1885), escreveu a tragedia *Camões*, o drama *O ministro traidor*, as comedias *As eleições*, *O ministro e seu secretario*, *A familia do barão*, *Os compadres*, *Os dois descontentes*. *O tartufe de Molière*, tradução, Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa, natural de Cabo-Frio, Rio de Janeiro (1812-1861); são da sua lavra as tragedias *Cornelia* e *O cavaleiro teutonico* ou *A freira de Marienburg* e uma

tradução da *Lucrecia*, de Ponsard. Carlos Antonio Cordeiro, natural desta Capital (1812-1866); autor da comedia *São esses os mais felizes*; dos dramas-sacros *O reinado de Salomão e Milagres de S. Francisco de Paula*; dos dramas *Fatalidades da vida, Notavel coincidência ou A justiça divina, Os parentes desalmados, O filho do alfaiate ou as más companhias, O escravo fiel, Ernesto ou o habito da rosa*, Luiz Augusto Burgain, natural do Havre, na França (1812-1876), compôs os dramas *Fernandes Vieira ou Pernambuco libertado* (em verso), *A ultima assembléa dos Condes Livres, Pedro Sem que já teve e agora não tem, Luiz de Camões, O mosteiro de Santo Yago* (em verso), *A casa maldita, Tres amores ou O governador de Braga, O amor de um padre ou a Inquisição em Roma, A quinta das lagrimas*; as comedias *O barbeiro importuno, A Castro romantica, O noivo distraido ou Uma cena da torre de Nesle*, e o "vaudeville" *O remendão de Smyrna ou Um dia de soberania*, Luiz Carlos Martins Penna, a quem já fizemos a devida referencia; Francisco Adolfo de Varnhagen, visconde de Porto-Seguro (1816-1878), Joaquim Antonio da Costa Sampaio, Diogo de Mendonça, Francisco Bonifacio de Abreu (barão de Villa da Barra), Joaquim Manuel de Macedo, natural de Itaboraí, Estado do Rio de Janeiro (1820-1882), popular romancista e autor das comedias *O Fantasma branco, O primo da California, A torre em concurso, O novo Otelo, Luxo e vaidade, Remissão dos pecados, Cincinnati quebra-lança, O romance de uma velha, Uma pupila rica* (inedita), *Os dois mineiros da côrte*; da burleta *Antonica da Silva*, dos dramas *Lusbela, Amor e patria, O cego, Cobé e O sacrificio de Isaac*, estes três ultimos em versos, tendo se extraído peças teatrais de seus conhecidos romances *A moreninha e O moço loiro*; Francisco Luiz de Abreu Medeiros, José Pedro Xavier Pinheiro (1822-1882), natural da Bahia, autor do drama *Constancia e Resignação*, e das comedias *O novo tartufo e Emancipação das mulheres*; Antonio Gonçalves Dias, natural do Maranhão (1823-1864), autor dos dramas *D. Leonor de Mendonça, Patkull, Beatriz de Cenci e Boabdil*; Carlos Luiz de Saules, Paulo Antonio do Valle, Manuel José da Silva Bastos, Joaquim Norberto de Sousa e Silva, natural da Capital (1820-1891), escreveu a tragedia *Clytemnestra*, o drama *o Amador Bueno ou A fidelidade paulistana*, que obteve o 1.º premio num concurso de peças teatrais e foi levado á cena nesta Capital por João Caetano; a opera lirica *Colombo ou O descobrimento da America*, as operas comicas *O chapim do rei e Beatriz ou Os franceses no Rio de Janeiro*, e a comedia em um ato *Vindo de Paris*; Bernardo José da Silva Guimarães, natural de Minas Geraes (1827), autor dos dramas *A voz do pagé e Os dois recrutats*; Laurindo José da Silva Rabelo, famoso repentista por antonomasia "o poeta lagartixa", natural desta cidade (1826-1864), autor dos dramas *Santa Isabel*, representado na Bahia, *Aneis de uma cadeia e O mendigo da serra*, todos ineditos; Constantino José Gomes de Sousa, natural de Sergipe (1827-1877) deixou os dramas *A filha do salineiro, O espectro da floresta, O enjeitado, Vingança por vingança, Os três companheiros, Os libertinos e Os ladrões titulares*, alguns dos quais representados nesta Capital; Martim Francisco Ribeiro de Andrada, 2.º, natural de Bordéos (1825-1876), autor do drama *Januario Garcia, o sete orelhas*, impresso em S. Paulo, em 1849; Antonio de Castro Lopes, natural desta cidade (1827-1901), notavel humanista e poliglota, compôs a tragedia *Abamoacara*, o drama *A educação* e as comedias *Meu marido está ministro, Um tesouro, O compadre Susano, A emancipação das mulheres, Um divorcio original, O suplicio de um marido, As três graças, Um casamento por fotografia, Mais um centenario*; Ernesto Ferreira França, Constantino do Amaral Tavares, José Joaquim Vieira Souto, Francisco Gaudencio Sabbas da Costa, José Martignano de Alencar, natural do Ceará (1827-1877), notavel romancista, critico

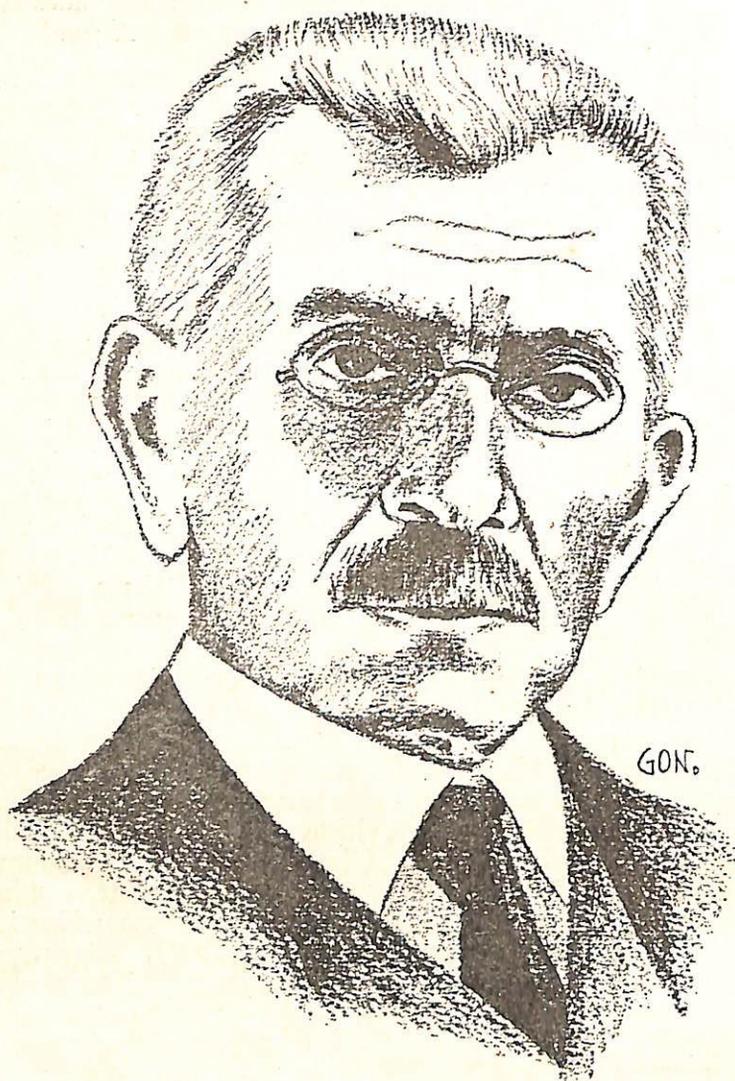
literario e escritor teatral, autor dos dramas *Mãe e O jesuita*, das comedias *O demonio familiar*, *Verso e reverso*, *As azas de um anjo*, *A expiação*, *O credito*, *Flor agreste* (inedita) cujo primitivo titulo era *O que é o casamento*, e da comedia lirica *A noite de S. João*, musica do maestro paulista Elias Alvares Lobo; além desses trabalhos deixou Alencar, incompletos dois dramas *Gabriela e O abade*; Justino de Figueiredo Novais, natural desta Capital (1829-1877) fez representar varias vezes em 1858 a comedia em 5 atos *O Proteu moderno* e a primeira revista de ano levada á cena entre nós no Ginasio Dramatico, em Janeiro de 1859 intitulada *As surpresas do sr. José da Piedade* (o compadre), cujos personagens, além deste, eram: *um roceiro, um astronomico, o hipodromo, o Teatro S. Paulo, o tenente Baiacú, um criado de hotel maravilhoso, um tocador de realejo, um empregado do teatro, o magico, um dentista, o leiloeiro, o Ginasio, o Proteu, um oculista, o "Jornal do Commercio", o café cantante, um retratista, o toureador, um corretor, o Argos, o Teatro S. Januario, um mostrador de ratos sabios, o Teatro Lirico, um marinheiro inglês, o Mercantil, o livreiro, o "Diario," o ano de 1858, o ponto, o cometa, As azas de um anjo, a Marmota, Helena, A nova Castro, a Politica, a Censura, o ano de 1859, A torre maldita, A filha do salineiro, a Palestra, os Estados-Unidos, o "Diario de Annuncios", a França, a Inglaterra, três cocheiros de tilburys, diversas pessoas que foram vir a baleia, povo, etc...*; Francisco Manuel Alvares de Araujo, Manuel Hilario Pires Ferrão, Manuel Antonio de Almeida, Antonio Joaquim Rodrigues da Costa, Luiz Miguel Quadros, Caetano Figueiras; Manuel Antonio Alvares de Azevedo, natural de S. Paulo (1831-1852); Maria Ribeiro, Antonio da Cruz Cordeiro, Luiz Candido Furtado Coelho, natural de Lisboa (1831-1900), autor da peça *De 13 de Maio a 15 de Novembro, d'O Agiota, Um episodio da vida, O ator, A atriz, O remorso vivo* de colaboração com Joaquim Serra; *O bom anjo da meia-noite, Miserias humanas*, em algumas das quais tomou parte como ator; Luiz José Junqueira Freire, João Pedro da Cunha Vale, Francisco Pinheiro Guimarães, natural desta cidade (1832-1877), deixou-nos os dramas *Historia de uma moça rica e Punição*, que obtiveram grande successo nesta Capital e nas principais provincias, e o proverbio inedito *Quem casa quer casa*; José Tito Nabuco de Araujo, Aprigio Guimarães, Manuel Jesuino Ferreira, José de Moraes e Silva, Felix Xavier da Cunha, Francisco Antonio Pessoa de Barros; Augusto de Castro, natural desta Capital (1833-1896), compôs os dramas *Um escandalo e Um bandido de casaca*; as comedias *A ninhada de meu sogro; Tchang-tcking-bung, A filha do Guedes, De Herodes para Pilatos, Enquanto o diabo esfrega um olho, O Morro do Nheco, Por um oculo*; as operatas parodias *Barba de milho, A Ilha das Cobras, A Ilha dos Amores, O sr. Mello Dias, amante das mesmas; Nem a tiro, A Paqueta*; o a proposito comico *O fechamento das portas e os arranjos Vaz Telles & Cia., O nono mandamento, Leitão em talas, Os Tenentes do Diabo. Cincoenta contos, Os tres chapéos, A tentação, O cataclismo; Amores á antiga*; Anastacio Luiz do Bonsuccesso, natural desta cidade (1833-1899), autor das comedias *Mariquinhas dos apitos* (em verso) que foi muito em voga na sua epoca e dos *Os chapéos da vizinha*, cujo manuscrito se conserva guardado na Biblioteca do Instituto dos Bachareis em Letras desta Capital; Agrario de Sousa Menezes, natural da Bahia (1834 1863), autor dos dramas *Mathilde* (em verso), *Calabar* (tambem em verso), *O dia da Independencia, Bartholomeu de Gusmão. Os miseraveis*; da peça fantastica *S. Thomé* (incompleta); das comedias *O retrato do rei, O Principe do Brasil, Os contribuintes e Uma festa no Bomfim*; Clemente Falcão de Sousa, Antonio Achilles de Miranda Varejão, natural do Rio (1834-1900) escreveu os dramas *O cativoiro moral, Trevas e luz, A vida intima e Anáth*, as comedias *A epoca*



França Junior

e *Os excêntricos* e o libreto da opera *A louca*, do maestro paulista Elias Lobo; Pedro de Calazans natural de Sergipe (1836-1874) autor do drama *Uma cena dos nossos dias*; Bernardo Taveira Junior, Casimiro José Marques de Abreu, natural do Rio de Janeiro (1837-1860), autor do drama *Camões e o Jáo*; Bruno Seabra, natural do Pará (1837-1876), autor da interessante comedia *Por direito de Patchouly*, impressa em 1863, e da cena comica *O Sr. Papa-suspiros*; José Alves Visconti Coaraci, natural do Estado do Rio de Janeiro (1832-1892) compôs os dramas: *O Guaraní*, extraído do celebre romance de José de Alencar, de colaboração com Luiz José Pereira da Silva; *Moema*, escrito com a esposa d. Corina Vivaldi Coaraci; *Os Tartufos de cá, Mulher, marido e amante*; a comedia *O teatro por dentro* e traduções como *A cabeça de Medusa, A desforra, O vampiro e A filha unica*, de colaboração com Ferreira de Araujo; Luiz José Pereira da Silva, natural do Rio de Janeiro (1887-1908), autor da comedia-drama *Um peccado santo*, da comedia *Um ninho na floresta* (em verso) e do arranjo *A montanha das bruxas*; Joaquim Serra, natural do Maranhão (1838-1888), autor da comedia *Coisas da moda*, em dois atos; da opera-comica em um acto *Quem tem boca vai a Rcma*, do dialogo funebre *O salto de Leucado*, da comedia-revista *Rei morto, rei posto*, da parodia ao *Barbe-bleu, O Traga-moças*; como traduções e imitações deixou-nos *O jogo de libras, Inauditas proesas de uma pomba sem fel, As mulheres do mercado*; Joaquim José da França Junior, natural desta cidade (1838-1890), folhetinista continuador, com Arthur Azevedo, do insigne mestre Martins Pena; escreveu as comedias *Meia hora de cinismo, Republica modelo, O defeito de familia, Bendito chapéo, O carnaval no Rio de Janeiro, Amor com amor se paga, Maldita parentela, O tipo brasileiro, Em Petropolis, Entrei para o Joquei Club, A lotação dos bondes, Três candidatos e Ingleses na costa*, todas em um ato; *Tipos da atualidade, Como se fazia um deputado, Caiu o ministerio, De Petropolis a Paris, Portugêses ás direitas*, todas em três atos; *O beijo de Judas, Direito por linhas tortas, As Doutoradas, e Duas pragas familiares*, em quatro atos; João Zeferino Rangel S. Paio, Rodrigo Octavio de Oliveira Menezes, Francisco Corrêa Vasques, natural desta cidade (1839-1892) ator-autor, escreveu dramas como *A honra de um taverneiro e As lagrimas de Maria*, e comedias, como *Os dois infernos, Quero casar minha sobrinha, Imperador e Republica*; as operetas-parodias *Orfeu na roça, Orfeu na cidade, Geralda Geraldinha* de colaboração com o conhecido escritor portuguez Eduardo Garrido, *Faustino*; das cenas dramaticas *O Brasil e o Paraguai; O selo da roda, A orfã* (em verso) e de inumeras cenas comicas como *O sr. Domingos fora do sério, As pitadas do velho Cosme, O sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar, Viagens á roda do mundo a pé, Um concerto de flauta*; José Alves Coelho da Silva, Durval Augusto da Fontoura e Castro; Joaquim Maria Machado de Assis, natural desta cidade (1839-1908), foi o chefe da literatura brasileira e escreveu tambem para o teatro, tendo sido o autor da fantasia dramatica *Desencantos* (1861) e das comedias *O caminho da porta, O protocolo, Quasi ministro, Os deuses de casaca* (em verso), *Uma ode a Anacreonte* (em verso), *Tu só tu, puro amor*, escrita e representada por ocasião das festas do tricentenário de Camões, *Não consulte medico e Lição de botanica*, todas em um ato; passa como da sua lavra *Cenas da vida do Rio de Janeiro*, parodia á *Traviata*, aqui muito representada; como traduções deixou-nos *Os demandistas*, de Racine, *O barbeiro de Sevilha* ou *A precaução inutil* de Beaumarchais; *O suplicio de uma mulher*, de E. Girardin e Dumas Filho; *Montjeio*, de Otave Feuillet; *O anjo da meia noite*, de Theodore Barrière, e a opera comica *As bodas de Joanhina*, de Victor Massé; Quintino Bocaiuva, autor de *Omfalia*, drama em sete quadros; *Um pobre louco*, drama em cinco atos;

Uma partida de honra, comedia em três atos; *A familia*, drama em quatro atos; *Os mineiros da desgraça*, drama em quatro atos; *Claudio Manuel*, drama em quatro atos ineditos; *O trovador Pedro Favilla* e *La Viola*, dramas; *O bandoleiro*, opera comica em três atos; fez tambem varias traduções, adaptações e libretos de operas, como *O dominó azul*, *Diamante da Coroa*, *Sargento Frederico*, *Vale de Andorra*, *Boas noites*, *Sr. d. Simão*; *Tramoia*, *O grumete*; *Estebanillo*, *Marina*, *Minhas duas mulheres* e *A dama do véu*; Bellarmino Barreto, Vitoriano Palhares; Luiz Nicolau Fagundes Varela, natural do Rio de Janeiro (1841-1875), autor dos dramas *A fundação de Piratininga*, *Ponto Negro* e *O demônio do jôgo*; Felix Ferreira, Francisco Antonio Filgueiras Sobrinho, Antonio José de Araujo Pinheiro; Xisto Bahia, natural da Bahia (1842-1894), ator-autor que desempenhava admiravelmente papeis de sertanejo e "centro nobre", escreveu a comedia em três atos *Duas paginas de um livro*, representada no Norte do Brasil; Franklin Tavora, natural do Ceará (1842-1888), autor dos dramas *Um mysterio de familia* e *Três lagrimas* e da comedia *Quem muito abarca pouco abraça*; José Sizenando Nabuco, José Candido de Lacerda Coutinho, Alfredo de Escragnolle Taunay (visconde de Taunay), natural desta Capital (1843-1899), autor do magnifico drama *Amelia Smith* e da comedia *Por um triz coronel*, calcada no proverbio portuguez *Tu a figueira e eu á beira*, publicada em 1880 na Revista Brasileira; do proverbio *Da mão á bôca se perde a sopa*; Joaquim Pires Garcia de Almeida, Francisco Antonio de Oliveira Sobrinho, Apolinario Porto-Alegre, José Ferreira de Menezes, Luiz Guimarães Junior, natural do Rio (1845-1881), apreciado escritor e critico teatral, autor dos dramas *Quê-das fatais*, representado no Recife, e *André Vidal* (historico e em verso) ambos ineditos; de espirituosas e leves comedias, como *Uma cena contemporanea*, *O caminho mais curto*, *Um demonio*, *A galinha e os pintos*, *Valentina*, *As pragas do coronel* (imitação) e *Amores que passam*, traduziu a *Mlle. de Seiglière*, de Jules Sandeau; Antonio de Castro Alves, natural da Bahia (1847-1871), autor dos dramas *Gonzaga* ou *A Revolução de Minas* e *Don Juan*; Hilario Ribeiro, José Ferreira de Sousa Araujo, natural desta Capital (1848-1900), autor das comedias *Os medicos*, *Fagundes*, *A baroneza*, *O primo Basilio* e da tradução dos dramas *Jonathan*, *A filha unica* e *Um chapéo de palha de Italia*. Augusto Carlos Grey Tavares, Feliciano Prazeres, Antonio Frederico Cardoso de Menezes e Sousa, nascido em Taubaté (S. Paulo) a 11 de Julho de 1849, filho do barão do Paranapiacaba, escreveu, entre outras peças teatrais, *O Doutor Negro*, drama traduzido; *Sebastião Carvalho*, drama; *Um deputado pela eleição direta*, drama; Domingos Olympio Braga Cavalcanti, natural do Ceará (1850-1906), deixou varias peças quasi todas representadas em Ceará e Pernambuco, entre as quais os dramas *Perdição*, *Tunica de Nessus*, *Julia*, *Rochedos que choram* e *Tantalo*; a comedia *Um par de galhetas* e o episodio burlesco *Os massons e o Bispo*, impresso e representado nesta Capital, tinha em preparo uma peça de grande espetaculo, calcada em episodios historicos do reinado de d. Pedro I, intitulada *Domitilia*; Antonio José Soares de Sousa Junior; Francisco Moreira Sampaio, natural da Bahia (1851-1901), como comediografo e revistografo nacional, deixou vasto repertorio de que constam as comedias: *Entre o Cassino e a Phenix*, *Fagundes & Comp.*, *Os Botucudos*, *O diabo e o sapateiro*, *O meu amigo Camilo*, *O carnaval de 1882*, *Rosa murcha* (em verso); *O genro de muitas sogras*, de colaboração com Arthur Azevedo; as parodias á *Dalila* e á *Aida*, *A Rosa da pureza* e o *Alferes Buscapé*; as revistas: *O mandarim*, *Cocota*, *O bilontra*, *O Carioca*, *O homem*, *Merencio*, todas de colaboração com Arthur Azevedo; *D. Sebastiana*, *Abacaxi*, *Vovó*, estas duas de colaboração com Vicente Reis; *Rio Nú*, *Inana*, *O engrossa*; as magicas: *A*



Coelho Neto

borboleta de oiro, com Orlando Teixeira, e *A cornucopia do amor*; arranjos: *O domador de feras*, *O pai de Marcial*, *Pecados velhos e Penitencia-nova*, *Estratagemas de Arthur*, *Cadiz*, *Flor de chá*, *Amor molhado*, *Mimi Bilontra*, *Amores de Psyché*, *Gran-Via*, *Rapaz de saias*, *Napoleão das moças*, *A condensinha*, sendo algumas de parceria com Soares de Sousa Junior, Azeredo Coutinho, Luiz de Castro e outros; Calimerio Leite de Faria Pinto, João da Cunha Lobo Barreto, Francisco Lobo da Costa, Afonso Olindense, Vicente de Sousa, Francisco Antonio de Carvalho Junior, Urbano Duarte; Coelho Netto, natural do Maranhão, nascido em 1864, autor do *Pelo amor*, *Saldunes*, *Artemis*, e outras comedias ligeiras; Aluizio Azevedo, Hugo Leal, Arthur Rocha, Augusto Fabregas, Anibal Falcão, Francisco Moreira de Vasconcelos; Antonio Valentim da Costa Magalhães, natural desta Capital (1859-1903), escritor literario e critico teatral, traduziu os dramas *O gran-galecto*, original hespanhol de José Echegaray, *No seio da morte*, ambos em verso, e *O que não se póde dizer*, todos de colaboração com Filinto de Almeida: *O Dr. Rameau*, extraido do romance do mesmo titulo de George Ohnet, de colaboração com Henrique Magalhães; as comedias *Amostra de sogra*, em um ato, com Filinto de Almeida; *O tal senhor*, imitação do francês, tambem em um ato; *Doutores e O conselheiro*; a parodia em verso *Inacio do Couto*, a tragedia Inês de Castro, de colaboração com Alfredo de Sousa; a peça fantastica *A mosca azul*, com Henrique de Magalhães; e as revistas *A mulher-homem* com Filinto de Almeida, e *O grude*, com Henrique de Magalhães; José Pisa; Afonso Celso natural de Ouro Preto, 1860, autor de *Giovanina*, *O gorro de vovô*, *O Dr. Coutinho*; Oscar Pederneiras, Luiz Nobrega, Argemiro Gabriel de Figueiredo Coimbra, natural desta cidade (1866-1899) são da sua lavra a primorosa comedia em verso *A carta anonima*, em um ato, muito representada em nossos teatros, e as revistas *O mundo da luz*, *O bendegó*, escrita de colaboração com Oscar Pedernieras, além de grande numero de traduções e "arreglos" de peças para teatro.

Nos dias que correm, o teatro brasileiro dispõe de brillantissimos autores, que têm sido devidamente apreciados e aplaudidos pela critica e platéia brasileira.

Realizou-se a 20 de Maio de 1905 a cerimonia assistida pelo então presidente da Republica conselheiro Francisco de Paula Rodrigues Alves, da colocação da pedra fundamental do edificio do Teatro Municipal, na Avenida Rio-Branco, inaugurado em 14 de Julho de 1909 e construido sob a direção do engenheiro Oliveira Passos, filho do grande prefeito da cidade.

Historiando a fundação do teatro brasileiro, verifica-se que nos seculos XVI a XVIII avultaram os tentamos em prol da arte dramatica em todo o Brasil. Assim foi que a Vila de S. Salvador de Campos dos Goitacás teve a sua primeira Casa da Opera inaugurada em meado do ano de 1750. As benfeitorias desse teatro foram vendidas por Anacleto José Pinto a José de Azevedo Lima, pela quantia de 1:000\$, como se vê da respectiva escritura publica que traz a data de 2 de Novembro de 1795.

Neste mesmo ano, observa monsenhor Pizarro em suas *Memorias historicas da Cidade do Rio de Janeiro*, e Arraial de S. João de Itaborai já tinha o seu teatro.

Segundo o mesmo autor:

"Em uma casa sofrivel de teatro que na mesma povoação se levantou, cumpriam os representantes dela ás cenas com o asseio competente, acompanhando esses atos dextros professores."

Foi no teatro da Vila de S. João de Itaborai construído pelo coronel João Hilario de Menezes Drumond, pouco depois da chegada de d. João ao Brasil, que estreou o grande tragico nacional João Caetano dos Santos, na noite de 24 de Abril de 1827, desempenhando o papel de Carlos, do drama *O carpinteiro da Livonia*.

Campos teve o seu segundo teatro tambem em principio do seculo passado, intitulado "Nova Casa da Opera", edificou-se em chãos foreiros ao capitão-mór Manuel Antonio Ribeiro de Castro, e teve por empresarios o pintor cenógrafo Carlos Joaquim Rodrigues e José de Almeida Saldanha. Ainda existia em 1819, conforme o testemunho do 1.º visconde de Ararua-
ma, José Carneiro da Silva.

Nos fins do seculo XVIII, houve na Bahia, distrito da Sé, uma "Casa da Opera". O trecho da rua onde ficava situado este teatro teve por longo tempo a denominação de Rua da Opera Velha, como sucedeu nesta Capital, em principios do seculo XVIII em que as imediações do antigo teatro do padre Ventura eram, em 1705, conhecidas pelo nome de "bandas da Opera". O Teatro de Guadalupe, que tambem existiu na Bahia, foi demolido em 1827.

Durante a fecunda administração do conde da Ponte que governava esta Capitania por ocasião da chegada de d. João em 1808, lançou-se ali a pedra fundamental do — "Teatro de S. João" cujas obras só se concluíram na administração do conde dos Arcos, tendo sido inaugurado na noite de 13 de Maio de 1812, para solenizar o aniversario do principe regente, com um espetaculo de gala, em que foi á cena o drama *A escocesa*.

Em S. Paulo ergueu-se o primeiro teatro no governo do capitão-mór Bernardo José de Lorena cerca de 1795, no Largo do Palacio, local ora ocupado pela Secretaria da Agricultura. Só foi demolido em 1870. A 7 de Abril de 1858 começou-se ali a construir o "Teatro de S. José", inaugurado a 4 de Setembro de 1864.

Minas teve o seu primeiro teatro, sob a denominação de "Santa Isabel", erguido no primitivo arraial do Tejuco, em principios do seculo passado; é um dos mais vetustos do Brasil. Segundo Felicio dos Santos (*Historia do Distrito Diamantino*), no suntuoso palacio levantado em meado do seculo XVIII, pelo opulento contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, havia um teatro particular onde se representaram varias peças, como *O anfitrião* e *Os encantos de Medéa*, de Antonio José; *Porfiar amando*; *Chiquinha, pelo amor de Deus* e outras.

Para solenizar a sagração e coroação de d. João VI e os esponsais do principe d. Pedro com a princesa d. Leopoldina Maria Carolina d'Austria, foi armado um tablaco, á feição dos do primitivo teatro dos Indios de Anchieta, na Praça de Santo Antonio, onde se desempenhou, ao ar livre, a tragi-comedia *O Salteador*, tendo sido muito aplaudidos o protagonista da peça e a atriz que interpretou o papel de Camila (ingenua).

No Maranhão, o primeiro teatro existente denominou-se "União" e depois "S. Luiz"; foi inaugurado em 1815.

A Província do Rio de Janeiro teve, em 1836, o "Teatro Campista", na então Vila de Campos, situado á Rua do Teatrinho, sendo seu proprietario Miguel das Chagas.

A então Praia-Grande teve os teatros de Santa Tereza e Niteroiense, inaugurados no ano de 1833, sendo que este ultimo por João Caetano, seu empresario.

Em 1845, abriu-se em Campos o "Teatro S. Salvador" e no ano imediato inaugurou-se em Campinas, S. Paulo, o "Teatro S. Carlos".

De 1850, data a inauguração do belo "Teatro de Santa Isabel", no Recife; em 1863, começou a funcionar o seu homônimo em Macaé.

Finalmente em 1869, lançou-se a pedra fundamental do importante "Teatro da Paz" em Belém do Pará, digno rival do nosso Municipal, do seu congênere na capital paulista e do de Belo Horizonte, que são atualmente os nossos melhores teatros.

(Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil —
Introdução geral (Brasil) — I — 1922. (pgs. 1532 á 1550) —

NOTAS SOBRE MOLIÈRE PARA O DICIONARIO DO TEATRO

— Léo Vitor —

ESTES apontamentos sobre a vida e a obra notavel do grande autor, ator e diretor francês, fôram redigidos para o "Dicionario do Teatro", livro que fará um levantamento de homens e cousas do teatro, no mundo e em todas as épocas.

Considerando-se a vastidão do assunto e lembrando que, devido a razões comerciais, o imenso material conter-se-á num volume apenas de quinhentas a seiscentas paginas, conclui-se que o "Dicionario do Teatro" não se destina a especialistas, no gênero, porém a estudiosos da materia.

Sobre o magnifico mestre fizemos uma análise de sua vida, sua obra, seus personagens e atores. Entretanto, pelo espaço que nos concede a revista Dionysos, publicaremos, a seguir, apenas o que constará do nome de Molière, contentando-nos a, simplesmente, nomear seus atores, comedias e personagens, de acôrdo com a nossa tradução em que adotamos o seguinte criterio: traduzimos os nomes de personagens e titulos de peças que têm correspondencia com o nosso idioma, conservando os intraduzíveis. Os nomes proprios tambem ficaram em francês.

Uma vez dadas estas explicações necessarias, comecemos:

MOLIÈRE (Jean Batiste Poquelin) Chamado o maior poeta cômico francês (1622-1673).

Nasceu a 15 de janeiro e foi batizado, no mesmo dia, na igreja de Saint Estache, em Paris. Primeiro filho de Jean Poquelin, tapeceiro, e Maria Cresse, residentes á rua Saint Honoré, em Paris. A criança recebeu o nome de Jean Batiste Poquelin.

Até aos dez anos, pouco se sabe de sua vida. Nessa idade, o menino é atingido por grave acidente, na perda de sua mãe. Um ano mais tarde, o pai se casa novamente e o avô materno-Luiz Cresse-leva-o aos espetaculos teatrais do Hotel Borgone e ás farsas de feira.

Jean Poquelin, consciente e orgulhoso de ser um sólido burguês, ministra ao filho a melhor educação da época. De 1636 a 1641, é aluno do Colegio Clemont, dirigido por jesuitas, e, posteriormente, estuda filosofia com Gasendi e, afinal, faz um curso de direito.

Ha certa divergencia sobre o inicio do amor de Jean Batiste pelo teatro. Alguns autores afirmam que ele o adquirira, quando levado, pelo seu avô, aos espetaculos teatrais. Outros que o fôra mais tarde, quando aluno do Colegio Clemont onde se representavam tragedias e ele mesmo

fizera o primeiro trabalho dramático, intitulado "La Thébaïle". Terceiros ainda dizem que a vizinhança de sua casa com o mercado, aonde ia, seguramente, induzira-o a transformar em personagens aquele material humano, tão rico, tão variado e típico que ele via ali.

Não se pode dizer, portanto, de onde e quando surgira esse violento amor de Jean Batiste, ao qual fôra fiel em tôda a sua vida. O certo é que ele o amou e muito. Vêmo-lo decidido, a 6 de janeiro de 1643, quando assina a renúncia do título do cargo paterno, trocando sua segurança futura de abastado burguês pela aventura de representar e escrever peças teatrais.

Todavia, a decisão não é um impulso passageiro. Sente-se resoluto e seguro, e, cinco meses após, a 30 de junho, assina outro documento: um contrato entre comediantes, sociedade que se chamaria o "Ilustre Teatro". Fazem parte dela, como signatários, diversos comediantes, entre os quais a família Bejart que se celebraria acompanhando Molière na sua triunfal trajetória. Na ordem em que subscreveram, vemos os seguintes nomes: Denis Beys, Germain Clerin, Jean Batiste Poquelin, José Bejart, Madalena Malique, Madalena Bejart, Catarina de Surlis e Geneviève Bejart.

Sem saber, Molière, nessa época, lançou a semente do que mais tarde seria a grande "Comédie Française".

O "Ilustre Teatro" abre as portas, a 1.º de fevereiro de 1644, com o título de "Comédiens de Monseigneur D'Orleans", mesmo ano em que aparece, pela primeira vez, a 28 de junho, no contrato do dançarino Daniel Mallet, o nome que ficaria celebre: Molière.

Nessa época, porém, era ainda bastante obscuro e o "Ilustre Teatro" é um fracasso completo. O ator-empresário, sobrecarregado de dívidas e não podendo saldá-las, é recolhido ao "Grand-Châtelet", onde permanece, preso, de 2 a 13 de agosto, quando é solto. Aqui, novamente, os autores divergem. Uns apontam Bonard Aubry como o afiançador e outros afirmam que Molière foi liberto por interferência de seu pai, o que vem demonstrar, de acordo com a segunda fonte, que Jean Poquelin se reconciliara com o filho, pelo menos em parte.

A primeira dificuldade não é suficiente para diminuir o entusiasmo de Molière. Por mais algum tempo, ainda insiste e luta para ficar em Paris. Não o consegue, porém. Deixa a cidade natal, em começos de 1646, e vai excursionar pela província. Excursão que durará doze anos e lhe servirá de aprendizado, dando-lhe conhecimentos, reputação e dinheiro-armas que utilizará, mais tarde, para a conquista da Capital.

Durante os primeiros anos, Molière e sua "troupe", como verdadeiros nômades, percorrem, entre outras, as cidades de Bordeaux, Toulouse, Carcassone, Alby, Bretanha, Vandéia, Nantes, Limoges, Narbonne, Agen, Pézanas, e, em 1652, escolhem Lyon como ponto de apoio. E é, nessa cidade, que, em começos de 1653, estréia sua primeira comédia "L'Etourdi ou "Les Contre-Temps", alcançando grande êxito que o recompensa de todos os trabalhos.

Seguem-se mais cinco anos de lutas pela província. Nesse período, o príncipe de Conti dá seu apoio à "troupe" e retira-o, três anos depois, quando, regenerando-se, torna-se católico praticante, pois, na época, o clero combatia o teatro.

Em 1654, a Companhia se acha em Bésièrre e Molière entrega seu segundo original ao público, intitulado "Le Dépit Amoureux". Continua com sede em Lyon, sempre, porém, olhando a cidade natal. A "troupe" excursiona

por Dijon, Nimes, Orange, Agignon, etc. Até que, em 1658, Molière instala-se em Rouen, cidade vizinha de sua querida Paris.

Vai á Cidade, por diversas vezes, e, secretamente, utiliza-se de suas relações, e, afinal, consegue o apoio, o patrocínio de "Monsieur", como era chamado o unico irmão do Rei.

Em 24 de outubro de 1658, com o título de "Troupe de Monsieur", exhibe-se, em Versalhes, diante de Luís XIV e a Côrte, representando a tragedia de Pierre Corneille "Nicoméde" e a sua comedia, em um ato, "Le Docteur Amoureux".

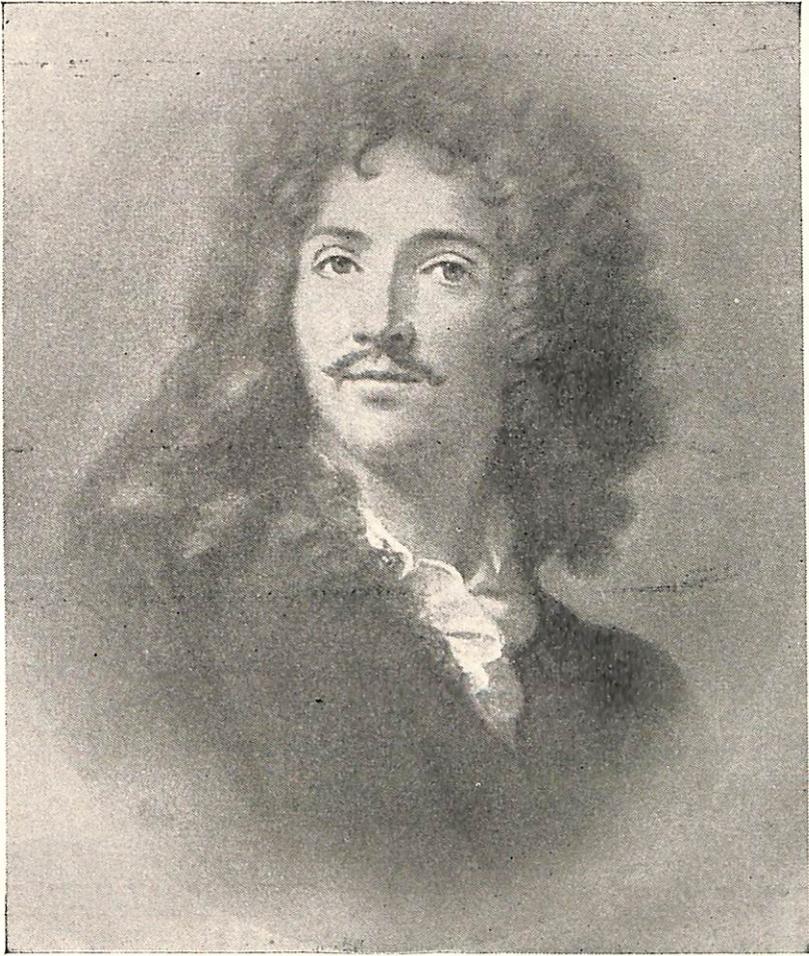
Agradou ao monarca que lhe cedeu a sala do "Petit Bourdon".

Estava, pois, conquistada Paris e findas as lutas materiais, empenhando-se, doravante, Molière em sua tarefa gigantesca de sátira aos costumes, das quais nasceriam verdadeiras obras primas onde repousa sua gloria.

Estabelecido no "Petit Bourdon" e, posteriormente, no "Palais-Royal", como diretor, ator, autor e empresario, Molière foi infatigavel e fecundo, produzindo, além de sua tragedia, feita quando adolescente, pequenas sátiras e poesias. Escreveu trinta e duas comedias: Comedias heroicas, comedias-bailado, pastoral tragica, cômica ou heroica. Todas representadas, em Paris, naqueles dois teatros.

Sua primeira comedia é "L'Étourdi ou Les Contre-Temps" (encenada, como já vimos, pela primeira vez, em Lyon, em 1653, e, mais tarde, em 1658, em Paris). Depois, vem "Le Depit Amoureux" (representada em Bésiere, no ano de 1654, e, em Paris, quatro anos depois). Ainda "Les Précieuses Ridicules" (Paris, 18 de novembro de 1659) "Sganarelle" ou "Le Cocu imaginaire" (Paris, 28 de maio de 1660), todas representadas no "Petit Bourdon". Daí, passa para o "Palais Royal", onde representa até o fim da vida. Sala de espetaculo em que o publico verá suas melhores comedias.

A primeira posta em cena é "Don Garcie de Navarre" ou "Le Prince Jaloux" (4 de fevereiro de 1661). Seguem-se: "L'École des Maris" (24 de junho de 1661), "Les Facheux" (4 de novembro de 1661), "L'École des Femmes" (26 de dezembro de 1662), "La Critique de l'École des Femmes" (1.º de junho de 1663), "L'Impromptu de Versailles" (a 14 de outubro em Versalhes e a 4 de novembro de 1663, em Paris), "Le Mariage Forcé" (15 de novembro de 1664), "La Princesse d'Elide" (8 de maio de 1664, em Versalhes, e, a 9 de novembro em Paris), "Don Juan ou Le Festin de Pierre" (15 de fevereiro de 1665), "L'Amour Medecin" (22 de setembro de 1665), "Le Misanthrope" (4 de junho de 1666), "Le Medecin Malgré Lui" (6 de outubro de 1666), "Melicerte" (pastoral heroica, 1666) "Pastorale comique" (1666), "Le Sicilien ou L'Amour Peintre" (em janeiro de 1667, representada em Saint Germain-en-Laye, e, em 10 de junho, em Paris), "Le Tartuffe" (representada, pela primeira vez, diante do Rei, em Versalhes, a 12 de maio de 1664. Proibida, cinco dias depois da estréia, volta á cena com o nome de "L'Imposteur", a 5 de agosto de 1667. Proibida, novamente, um dia depois da estréia e, finalmente, liberada e representada, com êxito, em 5 de fevereiro de 1669); "L'Amphitryon" (13 de janeiro de 1668), "L'Avare" (9 de setembro de 1668), "George Dandin" ou "Le Mari Confondu" (representada, em Versalhes, a 15 de julho de 1668 e, em Paris, a 9 de novembro), "Monsieur de Pourceaugnac" (15 de novembro de 1669), "Les Amants Magnifiques" (representada em Saint Germain-en-Laye", em fevereiro de 1670), "Le Bourgeois Gentilhomme" (23 de novembro de 1670), "Psché" (24 de julho de 1671) "Les Fourberies de Scapin" (24 de maio de 1671),



Molière

“La Comtesse d’Escarboques” (primeiro em Saint-Germain-en-Laye, em de 1672, depois, em Paris, a 8 de junho), “Les Femmes Savantes” (11 de março de 1672) e, finalmente, “Le Malade Imaginaire”, sua ultima comedia (10 de fevereiro de 1673).

Molière produziu magnifica obra em que teve, por diversas vezes, a colaboraçã de Lulli e Pierre Corneille.

Luí XIV fôra tomado de simpatia por aquele a quem, mais tarde, chamou seu “cômico favorito” e Sua Magestade lhe fez muitas encomendas de peças e bailados.

Sabe-se que o trabalho intelectual, quando a pedido, raramente é de boa qualidade. Não são, naturalmente, suas melhores obras as peças feitas para satisfazer o Rei-Sol. Entretanto, nenhuma delas tem má qualidade. Não sabemos qual a melhor, ou qual a pior, e cremos mesmo que ninguem o sabe. As opiniões divergem e não encontramos dois outores com a mesma preferencia.

Todavia, podemos dividir a obra de Molière em três séries de peças, todas excelentes.

Em primeiro lugar, aquela sequencia em que o autor, com estranha agressividade, ataca os discipulos de Hipócrates, tornando-se eloquente libelo contra os medicos do seu tempo. Entre elas — “L’Amour Medecin”, “Le Medecin malgré lui”, “M. de Pourceaugnac”, etc.

A segunda serie é a sua esplendida trilogia de sátira á familia, á religião e aos privilegios, abrangendo, respectivamente, “L’Ecole des Femmes”, “Le Tartuffe” e “Don Juan”.

E, finalmente, sua terceira serie, em que Molière se mostra absolutamente seguro na técnica e mergulha, ainda mais profundamente do que já o fizera, na psicologia humana. São as seguintes: “Le Misanthrope”, “Le Bourgeois Gentilhomme”, “L’Avare”, “Le Malade Imaginaire”, etc. Peças constantes da ultima fase da vida de Molière, e, apesar do nome de comedias e, de fato, se acharem cheias de situações cômicas, o autor se mostra doloroso e amargo.

Debatendo-se com a saúde precaria e desentendimentos familiares, Molière ainda encontra forças para sustentar, com espantosa perseverança, uma luta encarniçada e ininterrupta com espiritos intransigentes, fanaticos e invejosos.

Morreu com 51 anos, a 17 de fevereiro de 1673. Representou até o ultimo dia. Depois do espetaculo, recolheu-se á sua casa, á rua Richelieu, onde sucumbiu ás dez horas da noite, depois de haver interpretado o personagem Argan da comedia “Le Malade Imaginaire”.

Vitima de intrigas e odios, Molière só pôde produzir sua obra com o apoio de Luí XIV que, nos periodos mais criticos, auxiliou-o, aberta ou secretamente.

Assim vejamos: Em 1658, quando ele e sua “troupe”, com o titulo de “Troupe de Monsieur”, exhibiu-se diante da Côrte e do Rei, este lhe permitiu que se estabelecesse em Paris, na sala do “Petit Bourdon”, onde representa até 1660, quando, por interferencia de seus inimigos, Mr. de Ratabon, superintendente das construções do Rei, inicia a demolição do teatro, sem aviso prévio, com o pretexto de precisar da área para melhoramentos do Louvre.

Molière se queixa ao monarca que lhe cede, imediatamente, a sala do “Palais Royal”, muito melhor que a anterior.

Em 1662, casa Molière com Armanda Bejart e faz sua comedia "L'École des Femmes", que é combatida, da maneira mais rude, como ofensiva aos bons costumes, imoral e licenciosa. E, no ano seguinte, a 1.º de junho, Molière responde, aos ataques, com outra comedia: "La Critique de l'École des Femmes".

A violência das acusações redobra e o autor espera um momento favorável. Luis XIV vem em seu auxilio, pondo, á sua disposição, o teatro da Côte e, em seguida, mandando inscrever seu nome na lista dos literatos que recebem pensão do Estado, a titulo de "excelente poeta cômico", com a quantia de mil libras anuais.

Molière, então, escreve sua comédia "L'impromptu de Versailles", onde ataca e ridiculariza os comediantes do Hotel Bourgogne nobres cortezãos, inuteis e vaidosos. A critica atinge o auge e reverte em ofensa pessoal, na atitude do autor do Palacio Borgonha que apresenta, ao Rei, uma queixa contra Molière, acusando-o de ter casado com a filha de sua ex-amante.

Argumentava-se que Armanda era filha de Madalena que fôra amante de Molière. Está provado que eram irmãs e tudo não passava de intriga. Seu real amigo repete tais queixas e apadrinha o primeiro filho de Molière e Armanda, nascido a 19 de junho de 1664.

É verdade que o Rei proibe a representação publica de "Le Tartuffe", em maio de 1664. Mas, devemos pensar que a Rainha-Mãe e o Arcebispo de Paris contribuíram para isso, além de outras circunstancias coatoras como as lutas religiosas e, posteriormente, o ataque ao "Le Tartuffe", pelo pároco de São Bartolomeu, Pierre Bonville, no seu livro "Le Roi glorieux du Monde".

Também é verdade que, cinco anos depois, quando haviam serenado os animos, Luíz XIV libera a peça de Molière. E, antes disso, quando os seus inimigos, encorajados com a primeira vitória, estenderam os ataques a "Don Juan", o Rei tomou atitude, colocando a "troupe" de Molière, em agosto de 1665, sob sua proteção, com o titulo de "Troupe du Roi, au Palais Royal". Ato de profunda significação, pois Sua Magestade dispunha, ha bastante tempo, de sua companhia que eram os famosos "Comediens du Roi".

Finalmente, pela ultima vez, quando o grande cômico morre, e os padres se recusam a prestar-lhe os ultimos serviços religiosos, é, ainda, por interferência de Luíz XIV, que essa injustiça não se realiza.

Molière inspirou algumas pinturas de fantasia, entre as quais citaremos Ingres, J. S. Petit, A. I. Regnier, Gefroy, Ledux, Nelie, Jacquemart, Gerome, Picot Leman, J. H. Vetter, Allouard, etc..

Os melhores retratos são atribuidos ao seu amigo P. Mignard. Constam de dois: um no museu Condé, em Chantilly, e representa Molière, em casa; no outro, vê-se Molière, coroado e vestido como imperador romano, e figura no "foyer" dos atores, na "Comedie Française".

Na mesma casa, ha outro retrato seu, datado de 1730, com a roupa de Arnolfo, personagem da comedia "L'École des Femmes".

Quanto a escultura, citaremos o seu busto, em marmore, na sala de sessões da Academia Francesa, feito por Houdon, e a estatua de F. Duret, na sala de sessões do Instituto de França.

Em 1838, Regnier organizou uma subscrição, entre o povo de Paris, para erguer a Molière, um monumento publico. Levantaram-no quase em frente á casa em que morrera o insuperável cômico, sendo a execução confiada

a Viscont, a estatua a Seurre, e as musas, que representam o riso e o choro, a Pradier.

Molière, como autor cômico, foi o primeiro da França e um dos primeiros do mundo. Como ator, sentou-se á mesa do Rei, o que era fato inedito para um ator, naquela época. Representou, profissionalmente, durante quase trinta anos, e, além de inumeros papeis, na sua propria obra encarnou os seguintes personagens:

Mascarilo em "L'Etourdi" e "Les Precieuses Ridicules"; Alberto em "Le Depit Amoureux"; Sganarelo em "Sganarelle" ou "Le Cocu Imaginaire"; D. Garcia em "Don Garcie de Navarre"; Sganarelo em "L'École des Maris"; Erasto em "Les Facheux"; Arnolfo em "L'École des Femmes"; Marquês Ridiculo em "L'Impromptu de Versailles"; Sganarelo em "Le Mariage Forcé"; Moron em "La Princesse d'Elide"; Sganarelo em "Don Juan"; Alceste em "Le Misanthrope"; Sganarelo em "L'Amour Medicin"; Lycarsis em "Melicerte"; Lycas em "Pastorale Comique"; Don Pedro em "Le Sicilien"; Orgon em "Le Tartuffe"; Sosie em "Amphitryon"; Harpagon em "L'Ávare"; George Daudin em "George Daudin" ou "Le Mari Confundú"; Monsieur de Pourceaugnac em "M. de Pourceaugnac"; Clitidas em "Les Amants Magnifiques"; M. Jourdain em "Le Bourgeois Gentilhomme"; Zéphire em "Psyché"; Scapin em "Les Fourberies de Scapin"; Chrysale em "Les Femmes Savantes"; Argan em "Le Malade Imaginaire".

E, ainda como ator, elevou a arte de representar á dignidade de profissão honrosa.

O ator, depois da queda do Império Romano, decaira, por pressão do clero, chegando á Idade Média como verdadeiro criminoso e assim tratado.

Shakespeare faz o teatro, através de suas obras, atingir a uma situação de arte. Mas o ator ainda era considerado um delinquente e, principalmente, as mulheres não pisavam o palco.

No tempo de Molière, semelhante mentalidade havia melhorado, mas o ator, a não ser que estivesse sob a proteção de algum nobre, era visto com desconfiança e desprezo.

Molière o reabilita com a sua morte. O cura de Santo Eustaquio e o arcebispo Hailay Chanvenlon recusam-lhe a sepultura sagrada. A viuva apela para o Rei e, por sua imposição, o Arcebispo cede. Dois padres oficiaram as exequias. A solenidade foi simples e num começo de noite.

Mas, de um modo ou de outro, Paris, no dia seguinte, acorda com a notícia de que um ator, sem renegar, solenemente, sua profissão, nem receber absolvição do pecado de representar peças, fôra, contudo, sepulto em terra consagrada.

PEÇAS:

"Amor Médico". O (comédia-bailado); "Amantes Magnificos". Os (comédia-bailado); "Avarento", O (comédia); "Burguês Fidalgo", O (comédia-bailado); "Casamento Forçado" (comédia); "Bailado do Rei, O (comédia-bailado); "Critica da Escola de Mulheres", A (comédia); "Condessa d'Escarbagnas, A (comedia); "Despeito Amoroso", O (comedia); "Doente Imaginario", O (comedia-bailado); "Escola de Mulheres", A (comedia); "Escola dos Maridos"(comedia); "Estouvado", O, ou "Os Contratemplos" (comedia); "Importunos", Os (comedia-bailado); "Garcia de Navarra", Don (comedia

heroica); "Improviso de Versalhes", O (comedia); "João ou o Convidado de Pedra" Don (comedia); "Jorge Daudin" ou o Marido Confundido" (comedia); "Médico contra a vontade", O (comedia); "Melicerte" (pastoral heroica); "Misanthropo", O (comedia); "Pastoral Comica"; "Pourceaugnac, Senhor de" (comedia-bailado); "Psyché" (tragedia-bailado); "Preciosas Ridículas" As (comedia); "Princesa de Elide", A (comedia); "Sabichonas, (comedia); o "Siciliano" ou o "Amor Pintor", O (comedia-bailado); "Traças", As (comedia); Sganarelo ou o "Corno Imaginário" (comedia); "Tartufo", O (comedia.

ATORES:

Barillonet, Baron; Bauval, mlle; Beaupré, mlle; Beauval, Beauval — o pequeno; Bejart, Armanda; Bejart, José; Bejart, Madalena; Bejart, mlle; Bonneau, mlle; Boubonnois; Brécourt; Brie, de; Chateaneuf; Crosy, du; De Brie, mlle; Du Croisy, mlle; Duparc, mlle; Estival; Finet; Godon; Grange. La; Hervé, mlle; Hubert; L'espy; Marontte; Marontte, mlle Prévot; Thorilliére, la; Thorilliére la; (Filho); Thorilliée, la (Mlle) Villeabrum, Mlle.

PERSONAGENS:

A

Acaste; Adastro; AEgiale; Agante; Agenor; Ageaure; Alain; Alberto; Alcantor; Alceste; Alcides; Alcmène; Almazor; Alonse; Don; Anaxarque; André (surge, duas vezes, primeiro, na comedia "O Estouvado" e, posteriormente, na "Condessa d'Escarbagnas"); Angelique (tambem aparece, duas vezes, inicialmente, em "Jorge Daudin" e, depois, em "O Doente Imaginario"); Anselmo (consta, igualmente, de duas comedias: "O Avarento" e o "O Estouvado"); Arbate; Argan; Ariosto; Ariotione; Ariste; Aristomène; Armanda; Arnolfo; Arsinoé; Ascagne.

B

Basque; Beline; Belise; Béalde; Bobinet; Senhor Bonnefoi, Senhor; Brindavoine.

C

Carlos, Don; Carlota; Cathos, Celis (este personagem surge, duas vezes, na obra de Molière, primeiro, em "O Estouvado" e, depois, em "Sganarelo"); Celimene; Chorebe; Chrysalde; Chrysale; Cintia; Claudia, dona; Claudina; Cléomene; Cleanto (apresenta-se nas quatro seguintes comedias: "O Tartufo", "Anfitrião", "O Avarento" e, finalmente, em o "Doente Imaginario"); Cleon; Cleonice; Climène; Clitandro (outro personagem que surge em tres comedias: "O Misanthropo", "George Daudin" e "As Sabichonas"); Clitidas; Colin; Criquet; Craisy, Du; Cydippe.

D

Damis; De Sotenville, Senhora; Dia Foirus, Senhor; Dorante; Dorimène; Dorine; Dubois.

E

Eliante; Elisa (personagem que se repete nas seguintes peças: "A Critica da Escola das Mulheres", Don Garcia de Navarra" e "O Avarento"); Elmira; Elvira (surge em duas peças: "Don Juan" e "Don Garcia de Navarra"); Enrique;

Erasto (outro personagem que figura em duas comédias, primeiro no "O Despeito Amoroso", e, depois, em Sr. de Pourceaugnac") Ergaste (também aparece em "O Estouvado" e "Escola dos Maridos"); Ériphile; Euryale.

F

Fléche, la; Fleurant, senhor; Flipote; Francisco; Frosine (surge em "O Despeito Amoroso" e, mais tarde, em "O Avaro").

G

Galopin; Garcia, don; Georgina; Gerônimo; Geronte; Gorgibus (outro personagem de duas comédias: "As Preciosas Ridículas" e "Sganarello" ou "O Corno Imaginário"); Grange, la; Gros-René (também se apresenta em duas comédias: "O Despeito Amoroso" e "Sganarello" ou "O Corno Imaginário"); Gusmão.

H

Hali-Harpagão; Harpin; Henriqueta; Hipólito; Horacio.

I

Inês; Iphicrate; Iphitas; Isabel; Isidora.

J

Jaqueline; Jeannot; Jodelet; Jorge Daudin; Julia (consta de duas comédias: "A Condessa d'Escarbagnas" e "Sr. de Pourceaugnac") Julin; Jupiter (está presente em duas peças: "Anfitrião" e "Psyché"); Jaques, mestre.

L

Leandro (repete-se nas comédias: "O Estouvado" e o "Médico contra a vontade"); Lelio (também figura nas comédias "Sganarello" ou "O Corno Imaginário" e "O Estouvado" ou "Os Contratemplos"); Leonor; Lejine; Lisette; Loyal, senhor; Lubin; Lucas; Lucette; Lucília; Lulinda; Luison; Luis, don; Lycas (figura em "Psyché" e em "A Princesa d'Elide"); Lycaste; Lysidas;

M

Madelon; Mariana (personagem d'"O Avaro" e do "O Tartufo"); Marinette; Marotte; Marphurius; Martinha (também aparece em duas peças: "Médico contra a vontade" e "As Sabichonas"); Marcarilo (figura nas três primeiras comédias: "O Estouvado", "O Respeito Amoroso" e "As Preciosas Ridículas"); Metaphaste; Mathurine; Mercurio; Merluce, la; Moron.

N

Naucrates; Nerine.

O

Orgon; Oronte (surge, três vezes, na "Escola das Mulheres", "Sr. de Pourceaugnac" e no "O Misanthropo").

P

Pancracio; Pandolfe; Pausicles; Pedro, don; Pernelle, senhora; Perrin; Phàene; Philaminte; Philinte; Philis; Pierrot; Polidas; Polidoro; Pourceaugnac, senhor de; Purgon, senhor; Psiché.

R

Rapière, la; Roberto, senhor.

S

Sbringani; Sganarelo (o mais famoso personagem de Molière e que surge, diversas vezes, em "Sganarelo" ou "O Corno Imaginario", "Escola dos Maridos", "Don Juan", "Amor Médico" e "Médico contra a vontade"); Simon, mestre; Sotenville, senhor de; Sosie; Sostrate.

T

Tartufo; Theoche; Thibout; Tomás Diafoirus; Tibaudier; Timocles; ToINETTE; Trissotin; Trufoldin.

U

Urania.

V

Vadius; Valerio (este personagem aparece, cinco vezes, na obra de Molière, nas seguintes comédias: "Escola dos Maridos", "Médico contra a vontade", "O Tartufo", "O Despeito Amoroso" e "O Avarento"); Vilebreguin; Venus.

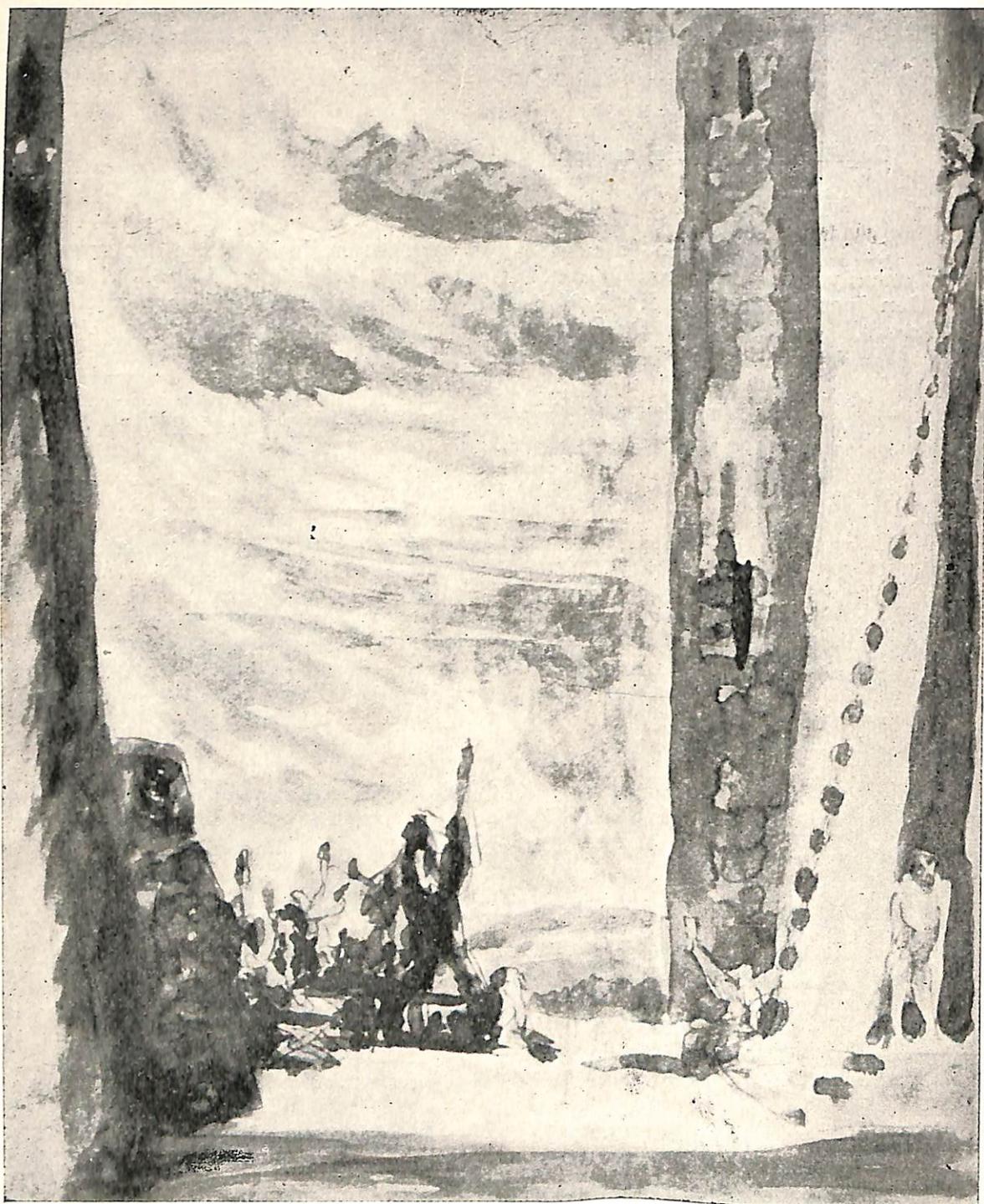
Z

Zaide; Zéphire.

N. B. Além dos supracitados, Molière criou muitos outros personagens que, aqui, não figuram, por ser substantivos comuns: o Rei, o Egipcio, O Amor, o Médico, Anfitrião etc. etc..

BIBLIOGRAFIA

- "Enciclopedia e Dicionario Internacional" (edições Jackson).
 "Ouvres Complètes" de Molière (editeurs Laplace Sanches et Cie, Paris, 1871).
 "Vidas Ilustres", de Hendrick Willen van Loon (edições da Livraria do Globo).
 "O Avarento", Molière. Tradução Brasileira. Estudo bio-bibliográfico e resumo da historia do teatro francês, de Bandeira Duarte (editor Zelio Valverde, Rio).
 "História del Teatro Europeo", de G. N. Boiadzhiev, A. Dzhivelegon (edição Futuro).
 "As Artes", de Hendrik Willen van Loon.



Rei Lear de Shakespeare
(Oscar Strnad)

O TEATRO MÚLTIPLO DE DONALD OENSLAGER

Olga Obry

“O cenógrafo”, disse Donald Oenslager numa das conferências que fez aqui no Rio, “tem, dentro das suas múltiplas atividades profissionais, de calcular muito, e em várias unidades: em dólares, em minutos, em centímetros...”. De fato não há tarefa mais complexa do que a do cenógrafo moderno. As técnicas e as matérias novas exerceram influência inegável na sua profissão, já em si constituída de uma infinidade de elementos os mais diversos, tornando-a mais complicada ainda. Além de ser um completo “homem de teatro”, dono de vasta erudição no domínio da literatura dramática, da interpretação e das belas artes, êle é, numa pessoa só, arquiteto, escultor, pintor, técnico de luz, decorador e muitas coisas mais.

Há quem ache a arte do próprio sr. Oenslager exageradamente eclética. De fato, durante os seus vinte e cinco anos de vida nos palcos de Nova York, êle passou por todos os estilos e modos de encarar e realizar a cenografia que estiveram em voga nêste último quarto de século. Mas, como pode o criador do ambiente cênico, aquele que dá realidade tangível às idéias das obras dramáticas novas e reveste de atualidade as dos tempos idos, escapar à tirania da moda? O próprio arquiteto, que constroi edifícios cuja longevidade é umas dez vezes maior que a duração máxima de uma montagem cênica — os mais longos “runs” nos palcos da Broadway chegam a dois ou três anos — tem que se sujeitar a ela. O importante é saber se, a despeito da sua adaptabilidade — adaptabilidade às intenções do autor, do diretor de cena, às possibilidades do palco, ao gosto do público e à moda do dia — o cenó-

grafo consegue impôr e manter sua personalidade própria. Oenslager parece, aliás, desconfiar um tanto do homem de teatro que o faça de maneira ostentativa: noutra ocasião, falando nas últimas realizações de Louis Jovet, expressou a opinião que êste — sem dúvida uma das personalidades mais marcantes e mais irredutíveis do teatro contemporâneo — estava tornando seu estilo uma “instituição”, à maneira da “Comédie-Française”. Tal fixação apresenta-se a Donald Oenslager como uma espécie de arteriosclerose, rigidez mórbida, doença de velhice.

“Deveria existir”, escrevia êle num artigo publicado na Revista “Theatre Arts”, “uma espécie de mausoléu para cenários mortos. Às vezes, eu fico pensando: onde ficaram as centenas de cenários que eu vi nascer durante êstes últimos vinte e cinco anos? Infelizmente, todos êles foram para onde já deixaram de ser: esquecidos num angar ou imolados numa grande fogueira nos armazens de Jersey. Os produtores têm que pagar para tê-los destruídos. Isso faz parte do desperdício deprimente inerente ao teatro.” E, depois de contar umas anedotas sobre o destino pouco glorioso dos cenários “mortos”, Oenslager acrescenta: “Sic transit gloria scenarum!”

Como Albert Camus, que no seu ensaio “Le Mythe de Sisyphe” procura exaltar a vida pela negação de qualquer forma de imortalidade, Oenslager vê a grandeza da arte cênica no próprio fato de ser ela a única que não tem a ambição de criar obras eternas: como o homem “absurdo” de Camus no seu mundo “absurdo”, o cenógrafo “múltiplo” no teatro “múltiplo” de Oenslager vê sua glória precisamente nêssa absurdidade, nessa multiplicidade

das experiências, nêsse desperdício insensato de esforços votados a uma existência efêmera e a um fim próximo, certo e definitivo. Entretanto — ou portanto — êle constrói no mundo absurdo do palco “como se” fosse para a eternidade: traçando suas plantas com a meticulosidade de um engenheiro e executando-as com material sólido, tal a prisão de “Fidélio” aqui reproduzida, erigida por êle, em 1947, com concreto e barras de ferro, no palco do Civic City Ghost Theatre — “Teatro dos Fantasmas”. Mas esta construção rígida que emoldura tôda a ação da ópera de Beethoven, êste compositor “raivoso contra as frivolidades” — a palavra é de Oscar Bie — é animada, modificada, multiplicada pelo jôgo das luzes. O verdadeiro cenógrafo aqui é a eletricidade, recurso que não era acessível na sua plenitude às gerações passadas e que revolucionou inteiramente os conceitos da cenografia. Entretanto, Oenslager não acredita mais naquele sonho da substituição do cenário construído e da pintura cênica pelo cenário projetado na tela de fundo, todo êle pintado numa chapa de vidro de poucos centímetros quadrados, sonho acariciado por certos cenógrafos europeus há uns vinte anos atrás. Num palco “normal” — aquele ao qual estamos acostumados e que possui boca de cena, proscênio e tela de fundos — a luz fica complemento da arquitetura, da escultura e da pintura cênica.

Ora, não se deve fazer confusão entre “arquitetura cênica” e “arquitetura teatral”, e esta está longe de se limitar ao tipo de palco que nos é familiar e que a muitos parece indispensável para montar um espetáculo teatral: tôdas as suas características, pelo contrário, são dispensáveis, não são universais, nem eternas: cortina, boca de cena, proscênio, tela de fundo, rompimentos. Há nos Estados Unidos teatros experimentais — municipais ou universitários — que dispõem de três palcos: um de modelo comum, um do modelo elisabetano (de tablado avançado para dentro da platéia e sem cortina de boca de cena) e um cir-

cular (“Theatre in the round”) em que o público fica todo à volta de um palco cujo tablado é um disco. Nêste último, evidentemente, não pode haver cenário na aceitação usual do termo: apenas alguns móveis, praticáveis, indicações simbólicas e necessariamente transparentes — de portas, janelas, etc. — já que o espectador ó onipresente, de todos os lados — e uma iluminação extremamente estudada, pois a luz fica o elemento essencial para criar o ambiente. O teatro “ao redor” tem a particularidade de abolir a separação entre público e platéia. Para ilustrar esta aproximação entre espectador e ator, Oenslager conta a seguinte anedota: numa peça representada num dos palcos circulares estadunidenses, um dos intérpretes devia acender o cigarro do outro; como costuma acontecer na vida real, o isqueiro enguiçou; então, um espectador sentado na primeira fila levantou-se calmamente, puxou do bolso uma caixa de fósforos, acendeu o cigarro do ator e voltou ao seu lugar, enquanto o espetáculo continuava como se nada anormal tivesse acontecido.

Donald Oenslager, que desde 1925 ensina desenho cênico na Universidade de Yale, tem atualmente suas atividades de cenógrafo limitadas aos palcos altamente profissionalizados e comercializados da Broadway. Já que êste trabalho, embora sempre “excitante”, não deixa tôda a liberdade à sua imaginação, êle continua fazendo projetos de montagens cênicas, resolvendo problemas teatrais por êle mesmo idealizados, sem fim de realização imediata: “Sou meu próprio público. São idéias de produções, pesquisas e experiências em matéria de cenografia e luz, que não são exigidas pela produção corrente na Broadway. Não me custam mais do que o prazer de projetar e desenhá-las. Talvez cheguem a sugerir idéias a um diretor ou a um jovem dramaturgo, ou a um novo produtor do teatro de amanhã.” É isto mesmo que êle aconselha aos seus alunos e a todos os jovens cenógrafos: experimentar, experimentar, experimentar. Nada em teatro é eterno, mas suas possibilidades são infinitas.

A SOMBRA DO DESFILADEIRO

(THE SHADOW OF THE GLEN)

de J. M. SYNGE

Tradução de OSWALDINO MARQUES

PERSONAGENS:

Dan Burke	Lavrador e Pastor
Nora Burke	Sua mulher
Michael Dara	Um jovem Pastor

UM VAGABUNDO

CENÁRIO

A última cabana no extremo de um longo desfiladeiro no condado de Wicklow. Cozinha da cabana. Lareira queimando turfa à direita. Numa cama próxima àquela e ao longo da parede, jaz um corpo envolto num lençol. Há uma porta no outro extremo, junto da qual se encontram mesa baixa, tamborettes, ou cadeiras de assento de madeira. Na mesa estão dois copos, garrafa de uísque com dois cálices (como se fôsse para um velório), bule de chá e um bolo feito em casa. Perto da cama, há outra porta pequena. Nora Burke atarefada, põe em ordem as coisas e acende velas sôbre a mesa. De vez em quando atira à cama um olhar inquieto. Alguém bate de manso à porta. Ela retira da mesa um pé de meia com dinheiro e oculta-o no bolso. Em seguida, abre a porta.

VAGABUNDO — Boa noite, senhora dona da casa!

NORA — Boa noite, estranho! Sê bem-vindo! Está uma noite de fazer mêdo, Deus te acuda! E tu a andar ao relento nesse aguaceiro!

VAGABUNDO — É verdade, senhora. Ia-me botando para Brittas, de volta da feira de Aughrim.

NORA — Como venceste o estirão? A pé, estranho?

VAGABUNDO — Com êstes dois pés que estais vendo, senhora dona da casa. De longe, ao avistar luz aqui em baixo, pensei que de certo vos haveria de sobrar um gole de leite fresco e um canto sossegado e limpo onde um cristão pudesse se estender... (*Contorna a sala com o olhar e dá com o homem morto*) Que o senhor nos baixe a sua proteção!

NORA — Não te intimides, estranho. Tira-te dessa chuva, vem para dentro.

VAGABUNDO — (*Entrando cautelosamente e dirigindo-se à cama*) Que lhe aconteceu? Passou-se desta para a melhor?

NORA — É verdade, estranho. Foi-se, Deus o perdôe, me deixando nesta canseira. Agora ando às voltas com uma centena de carneiros tremalhados para além das colinas e nenhuma pedra de turfa em casa para o inferno.

VAGABUNDO — (*Mirando de perto o homem morto*) Que olhar esquisito para alguém que está morto!

NORA — (*Meio-zombeteira*) Sempre foi incompreensível, estranho. E deixa-me dizer-te. tenho minhas razões para crer que aquêles que são esquisitões em vida, conservam êsse ar alheado mesmo quando esticam as canelas.

VAGABUNDO — Não posso conceber como o deixais assim no leito, sem terdes aseado e vestido o corpo.

NORA — (*Aproximando-se da cama*) Não me atrevi, estranho. Esta manhã ameaçou-me com as piores desgraças, se algum dia êle viesse a morrer de repente e eu tocasse o seu cadáver, ou deixasse qualquer pessoa tocá-lo, exceto apenas sua irmã que mora a dez milhas daqui, no grande desfiladeiro, do outro lado da colina.

VAGABUNDO — (*Olhando para ela e meneando lentamente a cabeça*) É uma história bem curiosa, êle se acabando quietinho na cama e a mulher proibida de tocá-lo!

NORA — Era velho, estranho, e vivia com a cabeça no ar. Seu prazer era andar pelos outeiros mergulhado em pensamentos em meio ao nevoeiro espesso... (*Puxa o lençol um pouco*) Põe a mão nele agora e diz-me se está frio realmente.

VAGABUNDO — Quereis por acaso que a praga caia sôbre mim, mulher de Deus? Eu é que jamais nele pousaria os dedos, nem que fôsse pelo lago Nahanagan atopetado de ouro!

NORA — (*Olhando desassossegada para o corpo*) Para êle e os de sua laia é de ver que o frio não seja sinal de morte, pois frio sempre foi êle, estranho, desde a hora em que o conheci, sem tirar um só dia ou uma só noite... (*Recobre o rosto do defunto e afasta-se da cama*) Mas acho que está morto de verdade, porque vinha se queixando ultimamente de umas dores no coração e esta manhã, no momento em que saía para Brittas, por três ou quatro dias, foi surpreendido por um ataque violento. Depois meteu-se nas cobertas e não cessava de dizer que, ao começarem as sombras se arrastar desfiladeiro acima, estaria, com tôda a certeza, liquidado. Quando o sol esmoreceu por trás do brejo, deu um estremeção, soltou um forte grito do fundo do peito e entesou-se, rijo, como um carneiro morto.

VAGABUNDO — (*Persignando-se*) Deus guarde a sua alma!

NORA — (*Enchendo-lhe um copo de uísque*) Isto te será mais reconfortante que o mais doce leite de quantas vacas haja no condado de Wichkow.

VAGABUNDO — Que o Todo-Poderoso vos recompense e que o seja para bem de vossa saúde! (*Bebe*)

NORA — (*Oferecendo-lhe cachimbo e tabaco*) Os cachimbos que tenho são os dêle, estranho, mas são cachimbos como nunca saboreaste.

VAGABUNDO — Agradeço-vos de coração, senhora dona da casa.

NORA — Senta-te agora, estranho, para descansar um pouco.

VAGABUNDO — (*Enchendo o cachimbo e olhando à volta do quarto*) Tenho andado por muitas paragens dêste mundo, senhora dona da casa, e visto grandes prodígios, porém jamais presenciei até hoje um velório com bebida tão espirituosa, e tabaco do mais escolhido, e o melhor dos cachimbos e, por cima, ninguém para os pitar a não ser u'a mulher.

NORA — Não me ouviste dizer que o passamento se deu ao cair da noite? Como poderia eu, u'a mulher largada nesta solidão, sem nenhuma casa ao pé de mim, afoitar-me pelo desfiladeiro acima para levar a notícia aos vizinhos?

VAGABUNDO — Não vos quis molestar, senhora dona da casa.

NORA — Não chega a ser ofensa, mas quem, ao passar por aqui numa noite de breu, poderia adivinhar o desamparo em que me achava, sem ter sequer uma tapera ao alcance da vista?

VAGABUNDO — (*Sentando-se*) Bem que o imagino, senhora dona da casa. (*Acende o cachimbo e ao fulgor da chama destaca-se o seu rosto extenuado*) Vinha até matutando, ao transpor a soleira, que em paregens menos êrnas do que esta, onde não há viv'alma para se alegrar com o ponto de luz que se

escapa de vossa janela, não seriam muitas as mulheres que, uma noite assim tão feia, encarariam comigo sem se amedrontar.

NORA — (*Pausadamente*) Muitas devem haver que se assustem por qualquer coisa à-toa, mas eu, de minha parte, jamais pude atinar por que sentir medo de mendigos, ou bispos, ou homens de qualquer espécie... (*Olha para o defunto na direção da janela e diminui a voz*) São outras, estranho, as coisas que enchem de pavor a gente e não criaturas como tu.

VAGABUNDO — (*Olhando em tórno, agitando-se num calafrio*) Dizeis a pura verdade. Deus se compadeça de nós!

NORA — (*Olhando momentâneamente para êle com curiosidade*) Falas, estranho, como se o temor te dominasse fãcilmente.

VAGABUNDO — (*Em tom ressentido*) Dominar a mim, senhora dona da casa, a mim que vagueio sòzinho nas longas noites êrmas e galgo as colinas quando estão imersas na bruma, na hora em que a rama parece tão grossa quanto o vosso braço, um coelho tão corpulento quanto um cavalo baio, um feixe de turfa mais volumoso que uma enorme igreja da cidade de Dublin?! Se fôsse eu prêsa fãcil do medo, permiti que vos diga, já há muito que me haveria recolhido ao Asilo de Richmond, ou estaria aos pinotes pelos montes distantes sem nada sôbre mim a não ser a camisa do corpo, ou, como sucedeu no ano passado a Darcy Farrapo — Deus tenha sua alma em sossêgo! — já teria sido devorado pelos corvos!

NORA — (*Com interêsse*) Por ventura conheceste Darcy?

VAGABUNDO — Pois não fui eu a última criatura no mundo a ouvir a sua voz de mortal?

NORA — Correm muitas histórias sôbre se a voz era mesmo dêle. Mas quem vai lá dar crédito a tudo que andam espalhando pelo desfiladeiro?

VAGABUNDO — Não julgueis que estou mentindo, senhora dona da casa... Eu ia passando lá em baixo numa noite preta como esta. Os carneiros estavam deitados perto do rêgo, sob a chuva grossa que caía de mistura com o nevoeiro. Cada um gritava e baliava como um velho engasgado. Súbito, ouvi alguém falando — era uma fala estranha, mesmo em sonhos custarieis a acreditar. Vou então e digo: “Deus de Misericórdia, se começo a ouvir essa voz vinda lá de dentro da bruma, estou é mesmo perdido!” Em seguida arraquei num carreirão e só me detive para respirar lá em baixo em Rathvanna. Nessa noite tomei uma bebedeira, na manhã seguinte continuei na pinga e no outro dia — já de volta de umas corridas lá por longe — ainda estava ensopado. Foi quando êles pegaram Darcy e o medo me deixou de mão, pois dessa maneira me certifiquei de que fôra êle mesmo que eu ouvira.

NORA — (*Falando pesarosamente e devagar*) Deus tenha Darcy sob sua proteção! Rara era a vez que ao passar aqui, na subida ou na descida, não parasse para dar um dedo de prosa. Quando partia era de me cortar o coração e eu ficava mais desolada ainda (*Volta-se para olhar a cama e amortece a voz, falando bem devagar*) mas, depois, me voltava a alegria — se é que jamais se conhece a alegria, estranho — porque eu já estava afeiçoada à solidão. (*Breve pausa; em seguida levanta-se*) Quando vinhas de Aughrim, estranho, percebeste alguém no último trecho da estrada?

VAGABUNDO — Havia uma rapaz com um rebanho de ovelhas monteses, a correr atarantado atrás delas, de um lado para o outro.

NORA — (*Com um sorriso velado*) Muito lá para baixo, estranho?

VAGABUNDO — A um bom pedaço, senhora.

NORA — (*Enche a chaleira e a põe no fogo*) Já que não te deixas assustar fãcilmente, talvez pudesses ficar tomando conta dêle por um instante...

VAGABUNDO — De certo que posso. Defunto não mói ossos de ninguém.

NORA — (*Falando meio constrangida*) Fica à minha espera, estranho. Vou acolá um pouco, na direção do poente, a um lugar onde êle às vêzes costumava ir à noite. Ao chegar lá, assobiava bem alto até que o rapaz que acabaste de avistar — um lavrador que veio do litoral e mora lá longe numa cabana — aparecesse a fim de perguntar se necessitávamos de alguma coisa. Eu preciso falar hoje à noite com êle, pois desejo que amanhã, ao descer o desfiladeiro, dê a todos a notícia do trespassse.

VAGABUNDO — (*Olhando para o corpo no lençol*) Deixai-me ir à procura dêle, senhora dona da casa, não arrisqueis a vossa saúde afoitando voz por êsse aguaceiro.

NORA — Não atinarias com o caminho, estranho, porque há sòmente um pequeno atalho e assim mesmo de subida entre dois brejos, fundos o bastantê para tragar um burro com a carroça. (*Põe um chale à cabeça*) Fica como em tua casa. Eleva algumas preces pela salvação de sua alma e dentro em pouco estarei de volta.

VAGABUNDO — (*Movendo-se, embaraçado*) Bom seria se tivésseis um pedaço de linha escura e uma agulha fina — não há melhor proteção do que uma agulha, senhora dona da casa. Eu aproveitaria para deitar aqui e ali uns alinhavos no meu casaco velho, enquanto vou rezando pela alma dêle, a subir, nua, para o seio de Deus.

NORA — (*Tira do peito da blusa uma agulha com linha e dá a êle*) Aqui está a agulha, estranho. Estou pensando que, acostumado, como estás, aos outeiros desertos, não te sentirás aqui tão solitário, pois não é mesmo preferível a companhia de um defunto a ficares sentado, sòzinho, ouvindo o gemer dos ventos, sem atinar com uma coisa em que detenhas o teu pensamento?

VAGABUNDO — (*Pausadamente*) É a pura verdade o que dizeis. Que o Senhor nos baixe a sua proteção!

(*Sai Nora. O vagabundo começa a costurar a bainha desfiada do paletó, ao mesmo tempo que sussurra o De Profundis. Súbito o lençol vai sendo removido devagar e Dan Burke arrisca um olhar para fora. O vagabundo faz um movimento de inquietação, olha para o alto e depois se põe de pé num brusco movimento de terror*).

DAN — (*Com voz cavernosa*) Nada de medo, estranho. Defunto não mói ossos de ninguém.

VAGABUNDO — (*Tremendo*) Não faz mal a ninguém, foi o que quis dizer, honrado senhor. Atraí por acaso a vossa ira só por estar rezando uma pequena oração em sufrágio de vossa alma?

(*Ouve-se ao longe um assobio, vindo de fora*).

DAN — (*Sentando-se na cama, falando enfurecido*) Ah! Ela que se ajeite com o demônio... Escutaste isso, estranho? Por ventura já havias antes encontrado u'a mulher que enfiasse dois dedos na boca e se largasse a assobiar como essa? (*Olha precipitadamente para a mesa*) Não aguento mais de sêde. Traze-me aqui depressa um bom trago, antes que ela volte.

VAGABUNDO — (*Irresoluto*) Será que não estais morto?

DAN — Como eu, a arder de sêde como um osso na soalheira, poderia estar morto?

VAGABUNDO — (*Entornando o úisque*) Que dirá ela se perceber em vós o cheiro de pinga? Não deve ser à-toa que andais passando por morto!

DAN — Tens razão, estranho, mas de modo algum ela deve se aproximar de mim. Não continuarei muito tempo com esta brincadeira, porque estou atormentado de caimbras nas costas, as cadeiras dormentes e, para cúmulo do azar, um mosquito despachado pelo demônio se embarafustou pelo meu nariz a dentro. Enquanto eu estava quase estourando de vontade de espirrar, tagarelavas animadamente a respeito da chuva, de Darcy Farrapo (*Com azedume*) — que Satanaz o esgane! — e da avantajada igreja de Dublin. (*Vociferando com impaciência*) Dá-me êsse uísque! Queres, por certo, que ela chegue antes de eu ter pôsto uma só gota na boca!

(*O vagabundo passa-lhe o copo*)

DAN — (*Depois de beber*) Vai àquele armário e traze-me de lá um bastão preto que está no canto esquerdo, perto da parede.

VAGABUNDO — (*Tirando um bordão do armário*) É êste que pedis, honrado senhor?

DAN — Êsse mesmo, estranho. Há muito que o reservo para u'a mulher ruim que tenho em casa.

VAGABUNDO — (*Com um olhar astuto*) É da vossa nobre esposa, meu amo, que assim falais?

DAN — Dela mesmo, naturalmente, dessa descarada que ela é — a pior mulher que um homem já entrado em anos poderia ter. Deus de Misericórdia, não há dúvida que estou ficando velho, embora ainda me reste um braço rijo (*Agarra o bastão*). Espera só um pouco e dentro de duas horas presenciáras grandes coisas neste quarto. (*Faz uma pausa para escutar*) Será que vem vindo alguém?

VAGABUNDO — (*À escuta*) Ouço uma voz no atalho.

DAN — Põe êste cacete aqui na cama e estica o lençol bem direitinho como estava antes. (*Cobre-se apressadamente até a cabeça*) Mergulha agora no sono e não deixes escapar nada, ou ajustarás contas comigo. Aliás, se não fôsse esta sêde do diabo não te teria deixado pescar nada desta história.

VAGABUNDO — (*Cobrendo a cabeça de Dan*) Não temais nada, senhor meu patrão. Que sei eu de gente da vossa estirpe para arriscar a menor palavra, ou estender o meu braço em desagrado?

(*Volta para junto do fogo, senta-se num tamborete, de costas para a cama, e retoma a costura do casaco*).

DAN — (*De sob o lençol, em tom de queixa*) Estranho!

VAGABUNDO — (*Aflito*) Psiu! Psiu! Ficai quieto, ouvi o que vos digo. Estão chegando agora mesmo à porta.

(*Nora entra, seguida de Michael Dara, um rapaz alto, de ar inocente*).

NORA — Não precisei de me afastar muito, estranho; esbarrei com êle logo no atalho.

VAGABUNDO — A demora não foi grande, senhora dona da casa.

NORA — Não deu nenhum sinal de vida?

VAGABUNDO — Nem se mexeu, senhora dona da casa.

NORA — (*Dirigindo-se a Michael*) Vai agora lá, puxa o lençol e espreita-o bem, Michael Dara, e te certificarás se não é verdade o que te disse.

MICHAEL — Não posso, Nora, sei que não tenho coragem de encará-lo. (*Senta-se num mocho, proximo à mesa, de frente para o vagabundo. Nora pendura a chaleira num gancho mais baixo da trempe e arruma a turfa para o fogo*).

NORA — (*Voltando-se para o vagabundo*) Queres, estranho, tomar um gole de chá na nossa companhia, ou (*Falando mais persuasivamente*) preferes ir para o quarto e lá estirar-te um pouco na cama? Imagino como não deves estar moído depois de tôda essa caminhada sob o aguaceiro!

VAGABUNDO — É de vosso agrado que me vá, largando-vos aí com um defunto dentro de casa? Não me peçais isso, porque não vos obedecerei. (*Revira um gole do copo, que está a seu lado*) Mas espero que não cuideis que seja por causa de vosso chá que desejo ficar.

(*Volta a costurar. Nora prepara o chá*)

MICHAEL — (*Depois de lançar um olhar desdenhoso ao vagabundo*) Como está ruinzinho o teu casaco, Deus te acuda! Mas, também, nada assentaria melhor no pobre albardeiro que és.

VAGABUNDO — Se é de remendão que desejais me chamar, estou me lembrando, ó meu rapaz, do vosso triste papel, hoje de manhã, ao voltardes da feira todo atordoado, corre aqui, corre acolá, na batida de umas míseras ovelhas.

(*Nora retorna à mesa*)

NORA — (*Em voz baixa, a Michael*) Não lhe dêis atenção, Michael Dara; êle já emborcou vários tragos e não custará a se entregar ao sono.

MICHAEL — Mas é verdade o que êle está dizendo; pouco me faltou mesmo para perder a cabeça. Pois eram o diabo de umas ovelhas danadas de cabeçudas, a se embarafustar ora por um roçado de aveia, ora por uma plantação de feno e, por fim, desembestaram tôdas pelo brejo vermelho a dentro, mais parecendo uma velhas cabras do que mesmo carneiros... Que raça endiabrada são ovelhas monteses, Nora Burke! Nunca aprendi a lidar com elas.

NORA — (*Arrumando a mesa para servir o chá*) Desde que me entendo, ouço dizer que só mesmo quem veio ao mundo e se criou em Glemalure, ou para as bandas de Rathvanna, ou no desfiladeiro de Ismael, é que sabe tanger ovelhas monteses — homens assim como Darcy Farrapo — Deus tenha a sua alma! — que podia andar entre quinhentos carneiros e, sem ter contado o rebanho, dava falta de um só que escapasse.

MICHAEL — (*Um tanto inquieto*) Foi aquele que no ano findo ficou meio aluado?

NORA — Êsse mesmo que dizes.

VAGABUNDO — (*Em tom pesaroso*) Era um grande homem, meu rapaz, um grande homem, escrevei o que vos digo. Nunca houve cordeiro do seu rebanho que êle não conhecesse antes de receber o ferro. Era sujeito de correr daqui até a cidade de Dublin sem perder o fôlego.

NORA — (*Volvendo-se rapidamente*) Era um grande homem mesmo, estranho. Não é extraordinário que nós criaturas vivas, estejamos aqui a louvar um homem morto e que, além do mais, acabou louco!

VAGABUNDO — Não dizeis mais que a verdade, Deus poupe a sua alma! (*Guarda a agulha sob a aba do casaco e se ajeita para dormir no canto onde se encontra a chaminé. Nora toma lugar à mesa. Nora e Michael estão de costas para a cama.*)

MICHAEL — (*Olhando-a com astúcia*) Disseram-me hoje, Nora Burke, que Darcy Farrapo estava volta e meia passando ai defronte e rara era a véz, fôsse dia ou noite, que não viesse dar uma prosa contigo.

NORA — (*Em voz baixa*) Não te mentiram, Michael Dara.

MICHAEL — Estou imaginando que nesta solidão em que vivias não andou por menos de um batalhão o numero de homens que conheceste.

NORA — (*Oferecendo-lhe chá*) Quem mora num descampado como êste, precisa de conversar de vez em quando com alguém, ou avistar, na boca da noite, um vivente de Deus. E se, como dizeis, conheci um batalhão de homens, não houve um que não fôsse de bom quilate, porque, quando menina, não me contentava com pouco. Fiquei mocinha difícil de amansar, (*Olha para êle com certa aspereza*) e hoje, Michael Dara, não duvides disso, sou mulher que não enche os olhos com qualquer coisa.

MICHAEL — (*Volvendo-se para certificar-se se o vagabundo está dormindo e, depois, apontando o defunto*) Por acaso, já eras mulher que não se trocasse por pouco, quando o aceitaste, como teu homem?

NORA — De que modo poderia viver, eu que já não era mais criança, se não me casasse com um homem que possuísse uma nesga de terra, algumas vacas, e alguns carneirões soltos na encosta de uma colina sossegada?

MICHAEL — (*Ponderando*) Lá isso é verdade, Nora, e de certo não foste nenhuma tonta, porque o pasto que há por aqui é do melhor, embora seja o lugar tão ermo, e isso sem contar a boa soma que êle te deve haver deixado.

NORA — (*Retirando o pé de meia com o dinheiro e colocando-o sobre a mesa*) Nas longas noites, quando não consigo conciliar o sono, fico às vêzes imaginando que fui nesse tempo uma grande tola, Michael Dara. Pois, de que vale uma fazendola, com umas cabeças de vaca e carneiros pastando nas colinas, quando te sentas e, de uma porta como esta, nada vês senão o nevoeiro arrastando-se brejo acima, e o nevoeiro espreguiçando-se brejo abaixo, e nada ouves senão o uivar dos ventos a dilacerar-se nas frondes que a tormenta vai vergando após si, e o rugir das corredeiras engrossadas pela chuva?

MICHAEL — (*Fixando-a com inquietação*) Que é que te aflige esta noite, Nora Burke? Só da boca de homens que levam muito tempo nos montes desertos ouvi coisas como as que acabaste de dizer.

NORA — (*Espalhando o dinheiro na mesa*) A noite está muito fria, muito áspera, Michael Dara. Não concordas comigo que já vivi demais no sopé dêstes outeiros sem viv'alma, sentada aqui e fazer comida para êle e para os bacorinhos da porca, e, quando a noite vem caindo, pregada à boca do forno, assando bolo? (*Faz pilhas com o dinheiro sobre a mesa, com o ar alheado*) Já não passei da conta sentada aqui, vai inverno, entra verão, sai primavera, e os fedelhos crescendo atrás de mim e os velhos se despedindo? Às vêzes me lembro de que quando conheci Mary Brien — já era eu moça feita — ela nem chegava a ser dêste tamanho (*Estirando o braço*) e agora está por aí com dois filhos e um terceiro para despejar dentro de três ou quatro meses. (*Faz uma pausa*)

MICHAEL — (*Debruçando-se sobre três das pilhas*) Já contei até agora três libras, Nora Burke.

NORA — (*Continuando no mesmo tom*) E às vêzes me vem à memória Peggy Cavanagh, que tinha mão de seda para ordenhar vaca, coisa que poucos faziam como Peggy, ou virar um bolo, e agora deve estar andando ao léu por aí, ou entrevada numa tapera imunda, sem nenhum caco de dente na boca, sofrendo da bola, e não mais cabelo na cabeça do que verias numa braça de morro quando o fogo se alastra pela macega.

MICHAEL — Cinco libras cunhadas e dez notas ao todo! Uma boa soma, na verdade!... Não será mais nesse tom que falarás quando casares com um certo rapaz que conheço, Nora Burke. Foi voz corrente na feira que os meus cordeiros eram os melhores e eu carreguei no preço, pois não sou mais bobo. Regateio bem quando os meus cordeiros são bons.

NORA — E quanto te deram por êles?

MICHAEL — Vinte libras pelo lote, Nora Burke... Agora é só esperar que se passem uns dias depois que êle estiver espichado no cemitério das Sete Igrejas e, em seguida, te casarás comigo na ermida de Rathvanna. Criarei meus carneiros numa nesga de encosta, que terás numa montanha afastada, e nada mais nos apertará o coração quando a bruma estiver se desfolhando.

NORA — (*Oferecendo-lhe um pouco de uísque*) Por que me casar contigo, Mike Dara? Breve estarás velho e breve estarei eu velha, anota bem o que te digo. Sentar-te-ás na cama do mesmo modo como êle costumava se sentar, com um tremor convulso no rosto, os dentes caindo, os capuchos de cabelo branco arrepiados em volta da cabeça, como uma velha sebe no lugar por onde os carneiros escapam em disparada.

(*Dan Burke move-se devagarinho sob o lençol e senta-se com a mão no rosto, o cabelo branco arrepiado em tórno da cabeça. Nora continua pausadamente, sem o pressentir*).

NORA — É coisa dolorosa ficar velho e coisa bem incompreensível, de certo. É realmente estranho vêr-se um velho sentado na cama, sem um dente sequer nas gengivas, a boca cheia de palavras nodosas, e o queixo tão fino que se poderia com êle aplinar uma tábua de carvalho para fazer uma porta... Deus me perdoe, Michael Dara, sei que todos nós temos de ficar velho, mas se há coisa esquisita, é essa, não há dúvida.

MICHAEL — Ficaste muito tempo desterrada do mundo, Nora, na companhia dêsse velho. Estás falando outra vez como um pastor que, depois de levar muitos dias no nevoeiro, vem descendo sòzinho a encosta. (*Passa o braço em tórno dela*) Mas, de agora em diante, viverás num mar de rosas com um certo rapaz que conheço, num mar de rosas, atenta no que te digo...

(*Dan espirra assustadoramente. Michael tenta alcançar a porta mas, antes que o faça, Dan salta da cama, ridículamente em trajés menores, o porrete na mão, e atravessa-se de costas de encontro à porta*).

MICHAEL — Filho de Deus, tende misericórdia de nós. (*Persigna-se e cruza o quarto, de recuo*).

DAN — (*Com a mão erguida contra êle*) Agora não serás mais tu que irás casar-te com ela, quando eu estiver apodrecendo no campos das Sete Igrejas; em troca, te darei uma coisa que te seguirá até as montanhas desertas onde a malta dos ventos ruge desatinada.

MICHAEL — (*À Nora*) Tira-me desta complicação, Nora, pelo amor de Deus! Êle sempre atendeu aos teus pedidos e de certo, também te atenderia agora.

NORA — (*Olhando o vagabundo*) Será que está mesmo morto, ou vivo?

DAN — (*Virando-se para ela*) Pouco te adiantará saber se estou morto ou vivo, porque agora terá um fim a tua boa vida e toda essa parolagem sôbre rapazes para cá e velhos para lá, e sôbre o nevoeiro a arrastar-se brejo acima e a espreguiçar-se brejo abaixo. (*Êle abre a porta*) Some-te já por essa porta, Nora Burke, e não penses que será amanhã, ou depois de amanhã, ou em outro qualquer dia da tua vida, que cruzarás outra vez êsse batente.

VAGABUNDO — (*Pondo-se de pé*) São palavras muito duras, meu patrão, para caírem da boca de um velho. Que pode fazer u'a mulher como essa, despejada de um momento para outro no meio da estrada?

DAN — Que erre ao léu como Peggy Cavanagh, pedindo dinheiro nas encruzilhadas, ou vendendo canções aos homens. (*À Nora*) Desaparece sem demora, vai debandando, Nora Burke, e, guarda bem o que te digo,

breve estarás sem sinal de mocidade, com essa vida que vais levar; em pouco teus dentes estarão caíndo e tua cabeça será como uma velha sebe no lugar por onde os carneiros escapam em disparada. (*Ele faz uma pausa; Nora olha em volta e fita Michael*)

MICHAEL — (*Timidamente*) Lá em baixo, em Rathdrum, há um bom albergue.

DAN — (*Falando a Michael, mas referindo-se à Nora*) Gente de sua igualha jamais será aceita lá. A sina dela é mesmo a vagabundagem pelas estradas desertas, pousando hoje aqui, amanhã acolá, até chegar o seu fim, até darem com ela tesa como um carneiro morto, coberta de geadas, ou servir de morada, no fundo de um rêgo, às grandes aranhas que urdem teias sôbre o seu corpo.

NORA — (*Azedamente*) E tu, como estarás por esse tempo, Daniel Burke? A que estarás reduzido nessa época, depois de uma longa permanência na cova? Pois se maus são os bocados que passas em vida, piores coisas te esperam debaixo da terra. (*Olha, por um momento, para ele, cheia de rancor; depois desvia o rosto e continua a falar em tom de queixa*) Se ficares, todavia, purgando os teus pecados aqui, quem terá a teu lado para te animar, para te ajudar a subir à cama e chegar a coberta ao teu queixo, quando a chuva estiver te molhando e o vento cavalgando sôbre ti?

DAN — Seria teu maior orgulho, tua maior ventura se eu viesse a morrer exatamente no dia em que me deixasses! (*Indicando a porta*) Vai-te safando por essa porta a fora, ouve bem o que te digo, e que jamais te lembres de voltar a transpô-la, ainda que estejas morta de fome, ou cabeceando ao Deus dará sem uma pedra para te encostar.

VAGABUNDO — (*Apontando Michael, mas falando com Nora*) Ele bem que poderia tomar conta de vós.

NORA — Que lhe seria possível oferecer-me?

VAGABUNDO — A beira de uma cama quente e bons quitutes para vossa boca,

DAN — Julgas que ele é algum idiota, ou és tu que não enxergas um palmo diante do nariz? Deixa que ela vá se raspando por essa porta e, antes que eu me esqueça, vai também na sua esteira, esteja chovendo ou não, pois já batestes demais com a lingua nos dentes.

VAGABUNDO — (*Aproximando-se de Nora*) Vamos-nos chegando, senhora dona da casa. A chuva está caíndo, mas o ar é doce e, de certo com a graça de Deus, fará amanhã um grande dia.

NORA — De que me adiantará um grande dia se me sinto arruinada e em breve encontrarei a morte ao Deus dará dos caminhos!

VAGABUNDO — Não será em minha companhia, senhora dona da casa, que encontrareis o vosso fim; conheço tôdas as artes de que um homem pode lançar mão para aplacar a fome da boca... Partamos agora, ouvi o que vos digo, e quando vos fustigar o frio, a geadas, ou as chuvas, e o sol regressar, com o vento sul a despencar-se nos desfiladeiros, não sereis vós que vos sentareis aqui, envelhecendo, dia após dia, a olhar o tempo que se escoar. Haverá momentos em que direis: "Que noite linda, com a Graça de Deus!" em outros, soluçareis: "Que noite sombria, o Senhor nos acuda, mas de certo passará, pois a manhã não deve tardar". Em outras ocasiões exclamareis...

DAN — (*Arremete contra eles, gritando impaciente*) Dêem o fora desta casa, já lhes disse, e vão tagarelar lá em baixo, no desfiladeiro.

(*Nora recolhe algumas coisas no chale*)

VAGABUNDO — (*À porta*) Vinde comigo, senhora dona da casa, e não será apenas a minha tagarelice que ides ouvir, mas também as graças reais gazinando sôbre os escuros lagos; os faisões, os mochos, as cotovias e os robustos tordos a encher o ar de sons nos dias quentes; não será mais dêle que ouvireis histórias de ficardes velha como Peggy Cavanagh, de perder os vossos cabelos e sumir-se a luz de vossos olhos, mas sim lindos cantos que vos alegrarão quando o sol for se empinando, e não haverá nenhum velho caduco que resmungue ao pé do vosso ouvido, como um carneiro achacado.

NORA — Creio que por êsse tempo eu é que estarei choramingando, estirada sob os céus, numa noite fria; mas sabes dizer belas palavras, estranho, e estou decidida a seguir contigo. (*Toma a direção da porta; depois, volta-se para Dan*) Julgas que fizeste grande coisa fingindo-te de morto, mas que ganhaste com isso? De que maneira u'a mulher poderia viver num deserto como êste, sem dar um dedo de prosa com os homens que passassem à sua porta? Como viverás, de hoje em diante, sem um ente amigo para cuidar de ti? Que ganhaste em troca, a não ser uma vida de cão, Daniel Burke? Atenta no que te digo, não tardará muito que estejas novamente embrulhado naquele lençol, mas dessa vez morto de verdade.

(*Ela sai com o vagabundo. Michael vai se escapulindo atrás dêles, mas Dan o faz parar*).

DAN — Senta-te um pouco, Michael Dara, e molha a garganta com um trago. Estou-me roendo de sêde e a noite mal começa.

MICHAEL — (*Retornando à mesa*) Minha secura é ainda maior com o susto de morte por que me fizeste passar, a mim que desde o romper do dia estou na lida com as velhas monteses.

DAN — (*Jogando fora o bordão*) Meu primeiro ímpeto foi dar-te uma surra, Michael Dara; mas és um rapaz sossegado, Deus te proteja, e não me desgosto de ti. (*Enche dois copos de uísque e dá um a Michael*) À tua saúde, Michael Dara!

MICHAEL — Deus te acrescente Daniel Burke, e te conceda longos dias, vida calma e boa saúde!

PANO



B A C C H I D E S

Comédia em 5 atos

Tradução, com ligeira adaptação, das BACCHIDES
de Plauto, com o auxílio da tradução francesa de
Henri Clouard – Edição da Librairie Garnier Frères,
contendo os textos latino e francês.

POR

NEWTON BELLEZA

PLAUTO NA LITERATURA TEATRAL

SUA POSIÇÃO

O gênero teatral que se denomina *comédia* nasceu na Grécia antiga, quase simultaneamente com a *tragédia*, tomou corpo com Aristófanes e refinou-se com Menandro. Viveu o primeiro entre o quinto e o quarto e o segundo entre o quarto e o terceiro séculos, antes de Cristo.

A *comédia* de Aristófanes, chamada *comédia antiga*, era composta de uma série de cenas, quase destituídas de trama e unidade de estrutura, com intercalações de côro e um sentido pauletário político ou pessoal, de tendências conservadoras aristocráticas. A fantasia e a sátira, muitas vezes a farça violenta, confundiam-se, com extraordinária sedução, às delicadezas de espírito e aos tons poéticos. Sobrevivem 11 *comédias* das 40 que deve ter escrito.

Quanto a Menandro, reconhecido prógono da *comédia nova*, sua obra está praticamente desaparecida. Existem fragmentos reconstituídos de algumas de suas peças, e muitos de seus temas foram retomados por Plauto e Terêncio, as duas mais altas expressões da *comédia romana* que, juntamente com Séneca para a *tragédia*, são os sobreviventes da literatura teatral dos tempos de Roma.

Indica a tradição que a “*nova comédia*” era muito diferente da de Aristófanes, não sendo “*cômica*” no verdadeiro sentido da palavra pois mais se aproximava de Eurípedes (quem, por seu turno, já não era predominantemente “*trágico*”) do que de Aristófanes. (A aproximação com Eurípedes está na mistura que este fez dos sentidos comico e trágico, dando aso ao que se convencionou intitular posteriormente de “*drama*”.) Os personagens da “*comédia nova*” são tirados da vida na comunidade, com certo cunho individualista e romântico e fundamento na observação dos acontecimentos diários. Distinguiu-se Menandro pela extrema

elegância de composição e de estilo, revelando-se assim, literariamente, um grego do culto de Apolo.

Plauto é cronologicamente o terceiro entre os que avultam na produção da *comédia literaria*. Como Terêncio, que veio depois, tem sido considerado um imitador de Menandro. Na verdade, na elaboração de suas *comédias*, Plauto se valeu de temas não e, por conseguinte, mais adequada a somente oriundos de Menandro como de Filemon e Difilo, outros representantes da “*nova comédia*” grega.

Não é provável, contudo, que, conquanto participassem do mesmo movimento artístico, tivessem os três comediógrafos a mesma maneira de exprimir-se. Entretanto, em toda a sua obra, revela-se Plauto uno em seu estilo e nas particularidades de sua composição, qualquer que seja a origem dos planos de suas peças. Escrevendo sobretudo para o povo, incorreu, é certo, em negligências e trivialidades, mas a sua obra se caracteriza pela expressão viva, oportuna, fogosa, pela riqueza de comparações e de imagens, e por uma força comica dificilmente encontrável em autores de todos os tempos.

Henri Clouard, que o conhece na intimidade como seu tradutor para o francês, com o zelo das tradições culturais de seu país, emite sobre Plauto o parecer muito significativo e muito adequado que se segue: “Il n’y a pas, dans toutes les littératures, de style comique supérieur à celui de Plaute, qui sait passer de l’argot de poissonnerie à la gracieuse délicatesse du monde, mais où l’énergie et la promptitude dominant.”

Sob as formas já cristalizadas do *mimo* da *atellana* e da *satura*, deu a tradição popular do teatro romano uma contribuição sensível às *comédias* de Plauto, quem, por sua vez, talhando ou recriando tipos humanos em caracterizações de valor psicológico univer-

sal e definitivo, forneceu elementos básicos ao teatro de improvisação ou "comédia dell'arte" que historicamente lhe sucedeu.

Conclui-se, pois, com facilidade que o ardente Plauto, em suas composições, diferia fundamentalmente do apolíneo Menandro, de quem não podia ter sido um simples imitador. Em toda obra de arte, e sobretudo no teatro, a retomada de temas e de mitos não importa no servilismo da imitação. De outra forma, nenhum grande criador, nem mesmo o maior deles, que é Shakespeare, escaparia do labéu de plagiário. No próprio Plauto, em sua *Menaechmi*, inspirou-se para a *Comedy of Errors*. (Se bem examinada, toda grande obra não é mais nem menos do que o aperfeiçoamento de tentativas ou menores realizações passadas ou de mitos folclóricos. Shakespeare, entretanto, foi mesmo além: filou frases inteiriças de Plutarco, para as suas tragédias de fundo histórico.)

A herança grega de Plauto não tem, aliás, a feição simplória que se lhe quer emprestar. Se tomou de Menandro a trama e a estrutura da "nova comédia", não teria sido dele, e antes de Aristofanes, o vigor e a riqueza de gradação de sua comicidade, bem como o uso de uma linguagem de vivência popular. E nem se explica que, havendo-se abeberado menos em Menandro do que em Filemon e Difilo, que desconhecemos quase como aquele, mas que eram considerados menores pela crítica da época, se possa afirmar que Plauto tenha seguido o modelo de Menandro.

Mais do que um adaptador, admitindo-se como fenómeno literario normal a retomada de assuntos, Plauto é um sucessor dos gregos na evolução da comedia universal. Se não apresentou novas tramas, é porque fosse talvez partidario de que o que mais importa numa obra de arte é a força de sua realização. Fundindo a velha e a nova comédias gregas e escolhendo de cada uma o que tinha de melhor, eliminando o côro, por exemplo, como desnecessario e substituindo-o pelos

"canticos" e "declamações", acentuando com pericia a análise dos costumes sociais, e o uso da linguagem popular criou um todo diferente, inflamado de um dos mais intensos vigores comicos de que o mundo tem conhecimento.

A linha dos atletas maiores da teatralidade no genero comico contém muito poucos relevos indiscutíveis até o aparecimento de Molière, e ninguém pode assegurar que se tenha mantido até hoje com a mesma magnitude. Em Menandro e Terencio prevaleceu o refinamento literario sobre a *vis comica*. Com a exceção talvez de "The Merry Wives of Windsor", em Shakespeare a comédia é antes o fantastico delicioso de mistura com o espirito comico, tendendo assim pela combinação ao que hoje se denomina "drama". De Aristofanes a Molière, reduz-se portanto essa linha, nos seus pontos altos e característicos, a Aristóteles — Plauto — Ben Jonson — Molière.

E Plauto é o maior e mais genuino elemento de ligação da comedia grega com a comedia do nosso tipo atual de civilização através da *palliata*, como se denominou a tradução ou adaptação das comedias gregas romano. Se for considerado filho dos comicos gregos, como indubitavelmente o é, terá de sê-lo também como pai de Molière, por exemplo. Na verdade, Molière não sómente lhe retomou o assunto de suas peças e a expressão particular de seus tipos, como a propria maneira de exprimir a comicidade, não raro até com os cacoetes. Do ponto de vista comico propriamente dito, Molière está muito mais próximo de Plauto do que Plauto de Menandro. Ben Jonson, com a sua inconfundível personalidade, entra na linha dos atletas como um caso à parte.

O HOMEM

Quase tudo se ignora sobre a pessoa de Plauto. Em muito poucas linhas se pode dizer o que se sabe de sua vida. Nasceu em Sarsina, uma aldeia modesta da Umbria, e viveu dos fins do terceiro para o inicio do sé-

culo segundo, antes de Cristo. Admitte-se que morreu no ano 184.

Veio ainda moço para Roma, onde, sem se saber como, aprendeu rapidamente o latim literario e o grego. Enriqueceu como ator e diretor de trupe, e daí passou a tentar o commercio, onde se arruinou. Provavelmente, em fases de serias dificuldades de vida, teve de rolar as mós dos moinhos, para se manter.

Em idade avançada, dedicou-se novamente ao teatro, mas já agora como autor. As peças que então escreveu, com as vistas voltadas para o grande publico, além de lhe permitirem sobreviver, sagraram-no definitivamente até a posteridade. Logo depois de morto, foi considerado um classico na literatura romana.

O seu proprio nome por inteiro — Titus Maccius Plautus — encerra duvidas e tem oferecido margem a lendas. Não se tem a certeza de que o Maccus, que aparece como autor da *Asinaria*, e o Maccus (ou Maccius) Titus, que subscreve o *Mercator*, possam identificar-se com Plauto. Nas outras suas peças, referem-se os respectivos prologos a Plautus, simplesmente.

Embora discutivel, como se vê, a autenticidade de sua autoria quanto a essas duas peças, reconhece Terencio Varrão que elas têm a unidade de estilo e de composição de Plauto, apresentando as mesmas qualidades e o mesmo defeito que os criticos sempre lhe atribuiram, isto é, dominio da linguagem e do metro, destreza mental, bom humor e desleixo com a forma. (Algumas vezes o que se classifica de desleixo de forma é o caminho da inovação ainda não reconhecido.)

Ha quem dê a origem de seu nome a *pè-chato*. Chato era, contudo, *platus* no latim e não *plautus*. *Plautus* ou *plotus* era um adjetivo empregado a cães de orelhas caídas. Muito mais proximo de Plautus é *plaudo*, que significa *aplaudo*, o sentimento espontaneo de cada um de nós ao ler a sua obra, ainda que com o completo desconhecimento de sua pessoa.

A OBRA

Das comédias atribuidas a Plauto, que montam a cerca de 130, admitem-se como suas as vinte e uma que a autoridade de Varrão selecionou, conquanto parem duvidas sobre *Asinaria* e *Mercator*, segundo observação anteriormente feita. Deve-se ainda notar que estas duas peças não apresentam a variedade de ritmo que é caracteristica de Plauto.

Eis os seus titulos, com as datas de sua representação: *Amphitruo* e *Asinaria* (194), *Aulularia* (195), *Bacchides* (189), *Captivi* (194), *Casina* (180), *Cristellaria* (199), *Curculio* (193), *Epidicus*, *Meneachmi* e *Mercator* (195), *Miles Gloriosus*, *Mostellaria* e *Persa* (197), *Poenulus* (189), *Pseudolus* (181), *Rudens* (192), *Stichus* (200), *Trinummus* (192), *Truculentus* (189), *Vidularia* (data incerta).

De uma delas, *Vidularia*, só restam fragmentos. Duas estão incompletas: a *Amphitruo* falta quase todo o quarto ato e a *Aulularia* quase todo o quinto. A parte introdutoria de *Bacchides*, sem que se lhe sinta qualquer mutilação por isso, está tambem desparecida.

Com toda a probabilidade, no tempo de Plauto a composição das peças obedecia a uma sucessão de cenas, com interrupções correspondentes aos nossos atos *ad libitum* dos atores. Os intervalos eram preenchidos então com musicas e flauta, usadas tambem para a abertura e acompanhamento de canticos e declamações. A divisão em cinco atos firmou-se posteriormente por eruditos quando se resolveu padronizar o desenvolvimento das peças de teatro. (Influência do preceito de Horacio, principalmente.)

Obra tambem de eruditos que succederam ao autor foi a aposição de argumentos no inicio das peças, — um resumo do que vai ocorrer. São elas ainda precedidas de prologos, que constituem uma nota explicativa mais da autoria de Plauto, e vêm falados ou menos pitoresca do assunto das co-

medias. Esses prologos, em regra, são ora por um personagem, ora pelo prologo personificado.

Em vez do côro grego, a comédia latina, aproximando-se de uma operacomica, tinha partes para serem cantadas ou declamadas, com a possibilidade, entretanto, de que a esse tempo, como no da Grécia antiga, não houvesse noção de uma diferença marcante entre falar, declamar e cantar. São por conseguinte dos metros mais variados, de acordo com os imperativos do momento, os versos em que se compõe, geralmente em jâmbicos senarios e septenarios, raramente octenarios, e em trocaicos septenarios, e uma variedade imensa de ritmos nos canticos e outras passagens líricas (trocaicos, octorios, anapestos, créticos e báquios, etc.) Adite-se isso geralmente como inovação na comédia romana relativamente à comédia grega.

Seus personagens, que são figuras típicas do ambiente romano, refletem ao vivo os costumes da época. O escravo, o parasita, a matrona, o pedagogo, o ancião, o adolescente, a cortesã, o mercador e outros tipos secundarios movem-se com envolvente agilidade aos nossos olhos atonitos, revelando o papel de cada um na comunidade romana, cujo cenario era *sui-generis*, mas onde os seres humanos não diferiam, no fundo, dos que hoje nos cercam e convivem conosco. O ridiculo de nossas paixões pouco se altera no decorrer dos tempos porque é o produto de um desenfreamento que nos domina e nos impele à pratica das ações extremas desde que sejamos postos em circunstancias analogas.

Escritas para outra época, não perderam, todavia, as comedias de Plauto a sua atualidade, embora sejam inatuais alguns de seus tipos, sobretudo o escravo, já desaparecido da sociedade humana de nossos dias, porque o teatro nada perde, e quase sempre ganha, com a transposição de assuntos, tempo e lugar. Além disso, desconhece o envelhecimento a criação que vem tocada do sortilegio da força vital

que tudo anima sem que se saiba ao certo porquê.

É sempre difficil dizer-se o que ha de melhor no conjunto desigual e complexo de uma obra como a de Plauto, cujo julgamento definitivo exigiria investigação acurada, mas parece que *Amphitruo*, *Bacchides*, *Meneachmi*, *Miles Gloriosus* e *Rudens* são as suas obras-primas. *Miles Gloriosus* é das mais decantadas pelos que o estudam e comentam, tendo-se nela abeberado Cornulle, Rostand, Scarron, etc.; *Meneachmi* seduziu uma adaptação já mencionada a Shakespeare; *Amphitruo* tem tido numerosas versões por toda parte do mundo; nas *Bacchides* inspirou-se Molière para as suas *Fourberies de Scapin*, que Barrault considera um dos pontos mais significativos do teatro; *Rudens*, não tão conhecida e celebrada, excele na beleza de seu arrebatemento poético.

Segundo a opinião insuspeita de Henri Clouard, não conseguiu Molière superar Plauto justamente naquilo em que *Bacchides* mais o interessou — as *fourberies* de Chrysalus para a criação de seu Scapin. Acontece ainda que, contendo *Bacchides* quase todos os personagens tipicos da comedia grecolatina, a sua trama gira em torno de um quiproquó motivado por duas irmãs que lembra o quiproquó dos irmãos *Meneachmi*, traz tambem à cena um soldado fanfarrão, figura central de *Miles Gloriosus*, e conta com pelo menos um trecho poetico da classe dos arroubos de *Rudens*, o que tudo me fez concluir que *Bacchides*, de certa forma, é dentre todas a peça que melhor resume a obra de Plauto.

(O *Amphitruo* é um caso à parte, a menos romana de suas comédias: convivem nela homens e deuses, num ambiente de serenidade, muito do gosto e das linhas de arte grega. De modo geral, nas demais, embora situadas na Grecia com figuras gregas como seus personagens, têm elas muito do feito romano, das paixões romanas, da turbulencia romana, em convivio romano.)

É ainda *Bacchides*, entre as comédias de Plauto, a que apresenta, de uma só vez, o maior numero de caracteres interessantes, vivendo também o maior numero de cenas comicas habilmente conduzidas dentro de uma estrutura de desenvolvimento bem proporcionado.

A meu ver, ha, contudo, na peça dois pontos fracos para o fim de representação. Um é o monologo de Mnesiloco do quarto ato, quando por um mal-entendido, se desencanta de sua *Bacchis* e resolve devolver a seu pai o dinheiro que a astucia de Crisalo lhe pusera nas mãos. As suas palavras não parecem convencer-nos de sua extemporanea conduta. Dessa forma, não obstante conservar o texto da tradução de acordo com o texto do original, ofereço depois uma variante que corrige essa falha, digamos, teatral, e porventura do ponto de vista do nosso teatro, em que não pode tudo repousar sómente nos ombros do interprete.

A outra é ainda no mesmo ato, quando termina como quê encerrando os acontecimentos, sem uma expectativa para o que possa vir a desenvolver-se daí por diante. Esse defeito é menos de Plauto do que de quem dividiu posteriormente a sua comédia em cinco atos, sem atender à particularidade dos efeitos. Pode ser facilmente corrigida com a transposição, em sequencia, do quarto para o terceiro ato, da cena em que um parasita se encontra com Pistoclero, fazendo pairar a ameaça da interferencia de um terceiro e trazendo logo, portanto, uma complicação maior à solução do caso em torno do qual gira a comédia.

Conhecendo-se o criterio arbitrario que foi seguido para a divisão em atos e observando-se que o quarto é justamente de um tamanho desproporcionado em relação aos outros, nenhum inconveniente haverá em admitir-se esta solução.

Versa *Bacchides* um assunto muito do gosto do teatro de bulevarde, que merece as preferencias do grande publico, razão que de certo contribuiu para a sua escolha dentre as demais,

convencido como fiquei de que poderia ser levada à cena com exito e aceitação geral, quer reconstituindo-se a representação romana, quer como peça de teatro dos nossos dias. A falta do prologo e do argumento e, possivelmente, de uma primeira cena, em vez de prejudica-la, empresta-lhe a meu ver um cunho maior de atualidade. O seu dialogo curto e decisivo, cheio de estranha vivacidade, não parece de uma época antes de Cristo.

A tradução foi feita sobre o texto latino e o texto da tradução francesa de Henri Clouard, contidos na edição da Librairie Garnier Frères — Paris —, sem indicação de data. Ao fazer-se esta referencia deve ser louvado o sentido cultural dessa edição que foge ao uso generalizado de impedir, por todos os meios, que se façam traduções, adaptações e mesmo transcrições, sem o indispensavel entendimento prévio. Nenhuma declaração ou ressalva a esse respeito consta dos cinco volumes da obra de Plauto, tão utilmente apresentada ao conhecimento de todos que, de qualquer forma, se interessem pela evolução da cultura, ou a ela despreocupadamente se dediquem.

Sendo o português mais proximo do latim que o francês, é claro que uma tradução como esta, para o nosso idioma, não poderia ser feita à base exclusivamente da tradução francesa. Mas, se o cotejo com qualquer tradução já existente noutra lingua do nosso conhecimento é sempre de grande utilidade, que serviço inestimavel não nos presta uma tradução feita com o aprimoramento cultural do espirito francês, sempre cuidadoso e reverente diante de tudo o que merece ser incorporado ao patrimonio da humanidade?

Reconheço que o valor artistico de uma obra como a de Plauto, que deve ser oferecida à apreciação sob todos os seus aspectos, fica seriamente prejudicada com a tradução de versos em prosa. É esta, todavia, uma attitude antes de honestidade do que de comodismo, geralmente seguida pelos tradutores franceses, sempre tomados

de um grande senso de responsabilidade em cometimentos dessa natureza

Acontece que, se a posição de um tradutor é sempre de um traidor, segundo o proverbio italiano, ao menos se incorra nas traições involuntarias, evitando-se aquelas de que se tem consciencia, como quando se é obrigado a acomodar tudo de uma obra no aprisionamento de determinados versos. Declinando de traduzir em verso uma lingua sempre de tamanho diferente da nossa, penso haver reduzido a uma só as possibilidades de dupla traição, a que estaria inevitavelmente sujeito em caso contrario. Sobretudo em se tratando das peças de Plauto em que, como vimos, não a constancia na métrica adotada.

A expressão em prosa é tambem mais simples, mais ao alcance de todos e, por-consequinte, mais adequada a uma comedia no conceito atual, além de ser um fator a mais que conta para a possibilidade de sua representação. O extraordinario na obra de arte é tambem a sua resistencia vital, em que se inclui a sua capacidade de atualização permanente, oferecendo margem a que um autor de uma era distante, que ainda não se contava pela existencia de Cristo, possa hoje ser representado, ainda que sob as roupagens e injunções de nossa época.

BIBLIOGRAFIA

- Plaute — Théâtre — Traduction Nouvelle de Henri Clouard — Classiques Garnier — Librairie Garnier Frères — Paris.*
Histoire de la comédie romaine — G. Michaut.
The Roman Stage — W. Beare — Methuen & Co. Ltd, London — 1950.
Greek Comedy — Gilbert Norwood — Methuen & Co., London — 1931.
Elizabethan Acting — B. L. Joseph — Oxford University Presse — 1950.
Theatre of Dionysos in Athens — A. W. Pickard-Cambridge — Oxford — 1946.
A History of the Theatre — George Freedley and John A. Reeves — Crown Publishers — New York — 1949.
The Theatre — Sheldon Cheney — Tudor Publising Company — New York — 1949.
Histoire Générale Illustrée du Théâtre — 1949.
Lucien Dubech, Jacques de Montbrial, Madéleine Horn-Monval — Paris — 1931/4.
The Developmente of the Drama — Brander Mathew — New York — 1906.
The Developmente of Dramatic Art — Donald Clive Stuart — New York — 1928.
The Oxford Company of the Theatre — Oxford University Press — 1949.
Drama — Ashley Dukes — Oxford University Press — 1947.
The Playwright — Ormerod Greenwood — Sir Isaac Pitman & Sons ltd — London 1950.
Encyclopaedia Britannica. — (Artigo sobre Plauto).
Goldoni e a Comédia dell'Arte — Ruggero Jacobi — Artigo na revista "Dionysos" do Serviço Nacional de Teatro — Outubro de 1949.

PERSONAGENS:

AS IRMÃS BACANAS, meretrizes.

PISTÓCLERO, um adolescente.

LIDO, pedagogo de Pistoclero.

CRÍSAO, escravo de Nicobulo, a serviço de
Mnesiloco.

NICOBULO, ancião ateniense, pai de Mnesiloco.

MNESÍLOCO, um adolescente amante da Bacana
estrangeira.

UM MOÇO, escravo de Cleómaco.

FILÓXENO, ancião, pai de Pistoclero.

CLEÔMACO, um militar.

UM PARASITA.

*A ação passa-se em Atenas, num trecho de via publica
em que se encontra a casa da Bacchis ateniense e a
casa de Nicóbulo.*

Dezembro de 1951.

PRIMEIRO ATO

As duas Bacanas, Pistóclero

BACANA ATENIENSE — Não será melhor que te cales e que eu fale sózinha?

BACANA ESTRANGEIRA — Sem dúvida, se o preferes.

BACANA ATENIENSE — Tu me ajudarás, maninha, quando me faltar a presença de espírito.

BACANA ESTRANGEIRA — Que graça! Eu é que receio que me falte assunto para te soprar.

BACANA ATENIENSE — Como se receia que falte a voz ao rouxinol. Vem comigo. (*Dirigindo-se para a frente de Pistóclero*).

PISTOCLERO — Como vão as duas irmãs gêmeas até no nome? Que conspiram aí juntinhas?

BACANA ATENIENSE — Vamos bem.

PISTOCLERO — Não são ambas criaturas do amor?

BACANA ESTRANGEIRA — Nada mais infeliz do que a mulher!

PISTOCLERO — Mas como é digna em sua infelicidade!

BACANA ATENIENSE — Minha irmã me pede que lhe arranje a proteção de alguém contra o seu militar. Chama a ti a nobre ação de reavê-la ao nosso convívio. Toma-a, por favor, sob a tua proteção.

PISTOCLERO — E porque precisa de proteção?

BACANA ATENIENSE — Para voltar para casa sem peias nem obrigações. Se ela tivesse dinheiro para indeniza-lo, seria muito melhor.

PISTOCLERO — E esse militar, que é dele?

BACANA ATENIENSE — Estará aqui a qualquer momento. É preferível tratarmos do assunto dentro de casa. Descansa um pouco enquanto esperas. Beberás conosco e, depois, eu te darei um beijo.

PISTOCLERO — São visgo puro as tuas carícias.

BACANA ATENIENSE — Como assim?

PISTOCLERO — Compreendo muito bem que as duas saíram à caça. Aí, pobre de mim, que quase caí no laço! Não, sereia, o que me propões não me seduz.

BACANA ATENIENSE — É por quê, por favor?

PISTOCLERO — Por quê, Bacana? Porque temo as bacantes e as bacanaís.

BACANA ATENIENSE — Que temes então? Que uma simples ceia conosco te perverta?

PISTOCLERO — Temo a ceia com o molho da sereia, pois que és uma mulher perdida! Na minha idade, meu bem, devo evitar os recantos perigosos.

BACANA ATENIENSE — Seria a primeira a te impedir de cometer loucuras, se o desejaesses. Quero apenas que o militar te encontre aqui quando vier procurar-nos para um negocio. Ninguém ousaria insultar-nos em tua presença. Tu nos defenderás e, ajudando-nos, ajudas ao mesmo tempo o teu amigo ausente. Só em ver-te aqui o militar te tomará por meu amante. Que é isso, então, perdeste a fala?

PISTOCLERO — Tuas palavras me fascinam. Entretanto, após os fatos, na hora do perigo, elas se transformarão em espinhos a perfurar-me o ânimo, destroçando-me os bens e abalando-me os costumes e a reputação.

BACANA ESTRANGEIRA — Que podes recear de minha irmã?

PISTOCLERO — O que receio? Ainda me perguntas! Penetrar um adolescente num antro como este, que promove a ruína dos que o frequentam, onde se joga dinheiro em vez do disco e onde se faz a aprendizagem da desonra!

BACANA ATENIENSE — Tens muito espirito!

PISTOCLERO — Onde eu teria de manejar uma ave em vez de uma espada, a asa de um cantaro em vez do cato. Onde eu usaria por capacete um vaso, por insígnia uma corôa de flores, por dardo os dados, por couraça o manto noturno. Onde o meu cavalo seria um leito e o meu escudo uma garota estendida perto de mim. Deixa-me de mão, deixa-me.

BACANA ATENIENSE — Quanta impiedade!

PISTOCLERO — Isso é da minha conta.

BACANA ATENIENSE — Estás precisando de umas massagens que te amaciem um pouco. Ofereço-te os meus serviços.

PISTOCLERO — São muito caros os teus serviços.

BACANA ATENIENSE — Faz de conta que és meu amante.

PISTOCLERO (*alarmado*) — Falas sério ou de brincadeira?

BACANA ATENIENSE — É melhor que passemos à ação. Quando o militar vier, é preciso que me abrace.

PISTOCLERO — É esse, então, o meu papel?

BACANA ATENIENSE — É preciso que ele te veja abraçar-me. Eu sei o que faço.

PISTOCLERO — Quanto a mim, por Polux, eu sei o que temo. Poderás dizer-me uma coisa?

BACANA ATENIENSE — O quê?

PISTOCLERO — O quê? Se te sobreviesse um festim inesperado, com comes e bebes de regalo, acompanhamento indispensavel às alegres reuniões, onde seria o meu lugar?

BACANA ATENIENSE — Perto de mim, meu coração. Fariamos um par de convivas de amor. Tens o teu lugar em nossa casa. Podes vir quando te aprouver que ele estará sempre disponível. Quando quiseres ter as tuas horas de prazer, meu bem, é só falar. Dá-me o que julgares que mereça, pois, quanto a mim, eu te reservarei um recantozinho encantador.

PISTOCLERO — É uma torrente que desaba diante de mim. Não pode ser transposta assim com tanta facilidade.

BACANA ATENIENSE — É preciso, sem duvida, que essa torrente te traga alguma coisa. Dá-me tua mão, vem comigo.

PISTOCLERO — Não, não.

BACANA ATENIENSE — Por que?

PISTOCLERO — Ha muita sedução para um adolescente em tua casa: a noite, uma mulher, o vinho.

BACANA ATENIENSE (*revoltada, fingindo dispensa-lo*) — Está bem. Vai-te embora! Por Polux, por tua causa, nada posso fazer. O militar levará minha irmã. Que assim seja se assim o queres.

PISTOCLERO — Quanta fraqueza em perder o dominio de mim mesmo!

BACANA ATENIENSE — Que receias ainda?

PISTOCLERO — Nada mais. Tolices. Entrego-me a ti, meu amor, sou todo teu! faze de mim o que quiseres.

BACANA ATENIENSE — Excelente moço! Tenho os meus planos de oferecer à minha irmã uma ceia de boas-vindas. Vou-te dar dinheiro para comprares as provisões necessarias a uma esplendida festança.

PISTOCLERO — Pagarei tudo. Seria uma vergonha que, aceitando os teus serviços, eu te deixasse ainda fazer despesa por mim.

BACANA ATENIENSE — Não quero que sofras qualquer prejuízo.

PISTOCLERO — Deixa isso comigo.

BACANA ATENIENSE — Se insistes, que é que posso fazer? Não ha tempo a perder. Vai depressa.

PISTOCLERO -- Mais depressa andarei do que em deixar de te amar.
(Retira-se)

BACANA ESTRANGEIRA — Sabes, maninha, que me divertes bastante na minha chegada?

BACANA ATENIENSE — Como assim?

BACANA ESTRANGEIRA — Ao que me parece, acabas de pescar um peixe daqui!

BACANA ATENIENSE — Está fígado, sim. Agora, maninha, pensemos em ti e no teu amor. Precisamos arranjar dinheiro para que não voltes com o militar.

BACANA ESTRANGEIRA — Bem o queria.

BACANA ATENIENSE — Trataremos disso. Mas o banho está quente. Entremos. Deves estar abatida da viagem.

BACANA ESTRANGEIRA — Um pouco, maninha. Que gritos detestaveis estou ouvindo deste lado! Vamos ou não vamos?

BACANA ATENIENSE — Vem. Deita-te um pouco para repousar de tua fadiga.

SEGUNDO ATO

Lido, Pistoclero (em trajes de festa e seguido de escravos que conduzem provisões de boca)

LIDO — Ha muito que te sigo, calado, Pistoclero, para ver o que pretendes fazer com tal ostentação. Pois — que me protejam os Deuses! — o proprio Licurgo seria arrastado ao vicio nesta cidade. Onde vais assim, sem vacilar, com tanta pompa?

PISTOCLERO — (*Apontando a casa das Bacanas*) — Ali.

LIDO — Como ali? Quem mora lá?

PISTOCLERO — O Amor, a Volupia, Venus, as Graças, a Alegria, o Riso, o Brinquedo, a Conversa, o Beijo-de-Ternura.

LIDO — E que tens que ver com essa casta maldita?

PISTOCLERO — É uma ofensa insultar pessôas de bem, e tu não poupas sequer os deuses.

LIDO — Será que existe um deus chamado o Beijo-de-Ternura?

PISTOCLERO — Então não o sabes? Arre! Como és barbaro, Lido! Eu que te julgava mais sabio do que Tales. E eis que me sais mais tolo que o estúpido Poticio a ignorar os nomes dos deuses, na tua idade!

LIDO — Não vejo com bons olhos todo este aparato.

PISTOCLERO — Não foi pensando em ti que o arranjei. Basta que me agrade a mim.

LIDO — Atraves-te a falar desse modo comigo, quando não devias piar na minha presença, ainda que tivesses dez linguas.

PISTOCLERO — A escola não é tudo na vida, meu caro mestre. Hoje só tenho a preocupação de que o cozinheiro dê bôa conta de seu recado: os pedaços valem bem a pena.

LIDO — Tu te perdes assim, tu me perdes a mim, e perdes toda a minha obra. Eis o fruto que colhes de tantas lições!

PISTOCLERO — Ó que estamos, nós dois, é perdendo o nosso tempo. Os teus conhecimentos não me serviram de nada, nem tão pouco a ti.

LIDO — Estás enfeitigado!

PISTOCLERO — Que amolação. Cala-te, Lido, e segue-me apenas.

LIDO — Vejam só! já me chama pelo meu nome, em vez de dizer: caro mestre.

PISTOCLERO — Que absurdo! Quando o teu senhor vai regalar-se à mesa com a sua amante, e os dois se abraçarão diante de alegres convivas, seria justo que se atentasse à presença do pedagogo?

LIDO — Foi então para uma farra assim que compraste essas provisões? já o confessas?

PISTOCLERO — Pelo menos é o que espero, enquanto o acontecimento está ainda nas mãos dos deuses.

LIDO — E terás uma amante?

PISTOCLERO — Sabe-lo-ás quando o vires.

LIDO — Não, não passarei por essa desfeita. Não o farás. Apelarei para o teu pai.

PISTOCLERO — Deixa-me de mão, Lido, e vê lá o que te pode acontecer.

LIDO — Como? Que me pode acontecer?

PISTOCLERO — Já não estou mais na idade de ouvir pedagogo.

LIDO — Ó bártatro em que te afundas! Preferiria estar em teu lugar para não ser testemunha do que estou vendo hoje. Vivi demais. Um discípulo ameaçar o seu mestre! Que não me venham mais discípulos impetuosos como este, pois já sou debil para enfrentar esses arremessos.

PISTOCLERO — Serei Hércules e serás Lino. ^(b)

LIDO — Tenho ganas é de ser Phenix, e ir dizer a teu pai que és um homem liquidado.

PISTOCLERO — Basta de historias.

LIDO — Perdeu toda a vergonha. Que pena que te desviasses para tamanha impudencia na tua idade *à parte*. É um homem perdido. Não te lembras, contudo, que tens pai?

PISTOCLERO — Sou eu o teu escravo? ou és tu que és meu?

LIDO — Não fui eu o pessimo professor que te ensinou a falar desse modo. És mais docil ao maus exemplos do que às minhas lições. Perdi o meu tempo.

PISTOCLERO — Já te deixei falar demais, lido. Chega. Segue-me, sem mais uma palavra.

LIDO — Por Polux! Praticaste um furto ao esconder esses maus habitos de mim e de teu pai. (*Entram em casa das Bacanas*)

CRISALO (*sozinho*) — Salve, terra de meu senhor! Após dois anos de ausencia, eis-nos de volta de Éfeso, e aqui estou a rever-te de muito bom grado! Salve, nosso Apolo! Ó deus, que moras tão perto deste lugar, rogo-te que evites o meu encontro com o velho Nicobulo antes que me tenha avistado com o amigo Plistoclero, a quem escreveu Mnesiloco recomendando a sua amante Bacana.

Pistoclero, Crisalo

PISTOCLERO (*saído da casa das Bacanas e nesse rumo falando ainda*) — Como ainda me pedes com tanta insistencia que volte, a mim que não podia

deixar-te quando o queria? Não estou a ti enlaçado? Não me tens preso às cadeias do amor?

CRISALO — Ó deuses imortais! É Pistoclero que vejo. Salve, Pistoclero.

PISTOCLERO — Bom dia, Crisalo.

CRISALO — Vou-te poupando muitas palavras. Creio de antemão que estás contente de rever-me. Tu me ofereces a ceia de boas vindas, que se costuma dar aos recém-chegados, e eu a aceito. Trago-te a saudação sincera de teu camarada. Indagarás de certo de suas notícias.

PISTOCLERO — Está ele bem?

CRISALO — É o que eu desejaria saber de ti.

PISTOCLERO — Como posso sabe-lo?

CRISALO — Ninguém melhor do que tu.

PISTOCLERO — Como assim?

CRISALO — Se encontraste aquela a quem ele ama, a sua saúde será muito boa; de outra forma, estará doente, estará em agonia. A amante é a própria alma de seu amante. Separado dela, ele não existe. Junto dela, escôam-se os seus bens, mas ele vive... mal e desgraçadamente. Mas, quanto a ti, deste conta de sua incumbência?

PISTOCLERO — Eu? Pois se recebi a carta dele, como haveria de dar-lhe satisfação na sua volta? Preferiria descer às regiões malditas.

CRISALO — A! A! Achaste então a Bacana?

PISTOCLERO — Sim, a samiana.

CRISALO — A! Não a deixes ser tocada pelos turbulentos. Tu sabes como é fragil a baixela de Samos.

PISTOCLERO — Sempre o mesmo, ein Crisalo?

CRISALO — Onde está ela? Despeja.

PISTOCLERO — Ali, donde me viste sair agora mesmo.

CRISALO — Excelente! Está pertinho de nós. E não esqueceu ainda Mnesiloco?

PISTOCLERO — Ainda o perguntas! É só a ele que ela ama. Ela o adora.

CRISALO — Safa!

PISTOCLERO — E não sabes tudo? Ela definha de amor e de pesar.

CRISALO — É como convém.

PISTOCLERO — Ó Crisalo, não imaginas! Não se passa um só momento que ela não fale nele.

CRISALO — Por Hercules! Viva Baco!

PISTOCLERO — Ó! mas...

CRISALO — Mas, por Hercules, tenho de retirar-me.

PISTOCLERO — Parece que te desgostas em saber de boas notícias para o teu senhor?

CRISALO — Não é isso. O ator é que me aborrece e me confrange. Gosto da comédia de Epídico ^(c) tanto como de mim mesmo, mas não ha nada que eu mais deteste do que vê-la representada por Pelion. ^(d) A Bacana vai bem?

PISTOCLERO — Ainda o perguntas? Se eu já não tivesse a minha Venus, ela seria a minha Juno.

CRISALO — Por Polux! Ao que vejo, Mnesiloco, tens pano para as mangas como amoroso; resta saber se o terás para ser generoso. Pois, sem duvida alguma, será preciso muita grana.

PISTOCLERO — Em moedas de lei.

CRISALO — De contado, é o que supponho.

PISTOCLERO — E é urgente pois o militar deve estar riscando.

CRISALO — E esta tambem de um militar!

PISTOCLERO — Um que quer vender a peso de ouro a liberdade da Bacana.

CRISALO — Que venha quando quiser; que não se faça esperar. Temos fundos. Nada receio, e nada peço a ninguém, na medida em que não me faltarem meios para imposturas. Volta lá, que eu velarei pelos negócios: anuncia à Bacana a chegada de Mnesiloco.

PISTOCLERO — (*retira-se*) Com o maximo prazer.

CRISALO (*sózinho*) — Essa questão financeira é comigo. Trouxemos duzentos filipes de ouro, que nosso hospedeiro de Éfeso devia ao velhinho. Forjarei um estratagemma para arranjar o dinheiro de que necessitam os amores do filho. Mas ouço ranger a nossa porta. Quem vem lá?

Nicobulo. Crisalo

NICOBULO (*sem se aperceber de Crisalo*) — Vou ao porto, para verificar se não chegou de Éfeso um navio mercante. Ando intranquilo e perturbado porque, meu filho se demora tanto em Efeso.

CRISALO (*à parte*) — Permitam-me os deuses que eu o manobre de jeito. Não durmas, Crisalo, é preciso substancia crisalina para Crisalo. Abordemo-lo e façamos dele um novo carneiro de Frixo. (*e*) Arrasarei o seu ouro, tosquindo-o até a carne viva. (*alto*). Crisalo saúda o seu senhor Nicobulo.

NICOBULO — Ó deuses imortais! Que é de meu filho, Crisalo?

CRISALO — Seria conveniente primeiro responder à minha saudação.

NICOBULO — Bom dia. Mas que faz Mnesiloco?

CRISALO — Vive e está bem.

NICOBULO — Quando vem?

CRISALO — Já vem.

NICOBULO — A! Que vida nova me dás! Tem ele passado bem?

CRISALO — Com uma saude pancratica, atletica.

NICOBULO — E a incumbencia por que o mandei a Efeso, que tal? Meu bom hospedeiro Arquidano restituiu o dinheiro?

CRISALO — Arre! Nicobulo, meu coração sangra, minha cabeça estala quando ouço falar desse homem. Podes chamar de bom hospedeiro um tal inimigo?

NICOBULO — E por quê não? Peço-te que te expliques.

CRISALO — Porque? Por Polux! Jamais Vulcano, o Sol, a Lua, o Dia, não, jamais essas quatro divindades iluminaram maior celerado.

NICOBULO — Arquidano?

CRISALO — Sim, Arquidano.

NICOBULO — Que fez ele?

CRISALO — Pergunta antes o que ele não fez. Primeiramente negou sua divida a teu filho, pretendendo que não te devia um triobulo. Mnesiloco pede logo a presença de nosso antigo hospedeiro, Pelagonio; e, diante dele, exhibe a prova de credito que havias mandado para ser apresentada ao impostor.

NICOBULO — E então! diante dessa prova?

CRISALO — Põe-se a dizer que não a reconhece, que é uma prova falsa. Como não foi assacado de injuria o teu pobre filho! Ouvir-se tratado assim como falsario...

NICOBULO — E o ouro está aí? É, em suma, o que quero saber.

CRISALO — O pretor nos deu ganho de causa. O homenzinho foi condenado, embora constringido, a restituir duzentos filipes.

NICOBULO — É a quanto monta a divida.

CRISALO — Não se acabou a historia. Ele tentou outro assalto.

NICOBULO — Ainda!

CRISALO — Como vais ver, e não tão simples.

NICOBULO — Como fui pateta! Julgava ter confiado o meu dinheiro a outro Autólico. (i)

CRISALO — Então ouve.

NICOBULO — Á! Desconhecer assim o meu hospedeiro e a sua capacidade!

CRISALO — De posse do dinheiro, embarcamos, impacientes pela volta. Assentei-me no convés e distraía-me a olhar em torno. Que vejo de repente? um navio grande, poderoso, sinistro.

NICOBULO — Ai! ai! que mal me sobrevém! Esse navio me faz doer os flancos.

CRISALO — Ele pertencia a uma sociedade de teu hospedeiro com piratas.

NICOBULO — Idiota que fui em ter confiança nele, quando o seu proprio nome Arquidano me advertia que era para meu dano que eu lhe confiava o meu dinheiro.

CRISALO — Esse navio de guerra visava o nosso. Observo todas as suas manobras. Levantamos ancora e saímos do porto. Em cima das buchas, ele nos segue a força de remos; nem os passaros nem os ventos seriam tão velozes. Adivinhando a sua intenção, o nosso navio para. Quando eles nos viram parar, ficaram como tontos a manobrar.

NICOBULO — Por Polux! Vejam só os patifes! E que fizeram vocês?

CRISALO — Voltamos ao porto.

NICOBULO — Era o mais prudente. E eles então?

CRISALO — Desceram à terra pela tarde.

NICOBULO — Sem a menor duvida, queriam apoderar-se de meu ouro: era esse o objetivo de suas tramoias.

CRISALO — Apercebi-me disso, num relance. Não tinha mais sangue nas veias. Ao ver que perseguem o nosso ouro, tomamos uma resolução segura. No dia seguinte, transportamos o ouro do navio, diante deles, ostensivamente, para que o vissem bem.

NICOBULO — Ótimo! ótimo! E eles, daí? Conta-mo.

CRISALO — Ficaram decepcionados quando nos viram voltar para a cidade com a carga preciosa. Encostaram o navio deles na praia, meneando a cabeça. Fomos depositar o dinheiro com Teotimo.

NICOBULO — Quem é esse Teotimo?

CRISALO — O filho de Megalobulo, sacerdote de Diana de Efeso, muito estimado de todos os efesianos.

NICOBULO — Por Hercules, eu o acharia muito mais seguro ainda se já o pudesse tocar.

CRISALO — Que engano! O ouro está depositado no templo de Diana, sob a guarda do Governo.

NICOBULO — Raios te partam! Preferiria que estivesse sob a minha guarda particular. E vocês não trouxeram nem um pouco desse dinheiro?

CRISALO — Sim, mas não sei quanto.

NICOBULO — Não o sabes?

CRISALO — Não. Mnesiloco foi à casa de Teotimo, e não quis confiar nem em mim nem em ninguém da tripulação. Não sei quanto quanto ele trouxe; mas não ha de ser muito.

NICOBULO — A metade, presumes?

CRISALO — Ignoro-o, palavra; mas não creio que seja isso.

NICOBULO — O terço?

CRISALO — Ó! não, segundo penso. Ao justo... não o sei ao justo. Seguramente tudo o que sei é que não sei nada. Agora, é preciso que embarques e faças uma viagem a Efeso para reaver o ouro está com Teotimo. Á!

NICOBULO — Que foi?

CRISALO — Não te esqueças de apanhar o anel com o teu filho.

NICOBULO — Para que esse anel?

CRISALO — É o sinal convencionado com Teótimo. Ele devolverá o ouro ao seu portador.

NICOBULO — Não me esquecerei; tens razão de me lembrar. É rico esse Teotimo?

CRISALO — Que pergunta! É um homem que garante de ouro as solas de seus sapatos.

NICOBULO — Porque tamanho desprezo?

CRISALO — Sua riqueza é tão grande! Ele não sabe o que fazer de seu ouro.

NICOBULO — Pois bem! que mo dê. Em presença de que testemunhas lhe foi entregue o meu?

CRISALO — O povo foi testemunha. Não ha ninguém em Efeso que ignore isso.

NICOBULO — Ao menos foi o meu filho prudente, escolhendo um homem rico para depositario. Poder-se-á reaver o dinheiro quando se quiser.

CRISALO — Ó! Não esperarás um só minuto. Ele to devolverá no mesmo dia de tua chegada.

NICOBULO — Já supunha, na minha idade, estar livre de viagem por mar. Quer queira, quer não queira, tenho de arriscar-me. Que belo hospedeiro me saiu esse Arquidano! Que faz Mnesiloco neste momento?

CRISALO — Ele foi saudar os deuses e depois os seus amigos, no centro da cidade.

NICOBULO — Estou doido por ve-lo. Vou procura-lo. (*retira-se*)

CRISALO (*sozinho*) — O velhinho está carregado, e com mais do que ele pode aguentar. Na verdade, a minha trama não está mal urdida. Enfim, o nosso frango amoroso à sua vontade, graças a mim! Pode apossar-se de todo dinheiro que quiser. Só tem que gasta-lo. Restituirá ao pai o que bem lhe aprouver. O velhinho irá procurar o seu ouro em Efeso, enquanto aqui o fazemos correr suavemente. Pois conto que fiquemos, que ele não leve consigo nem a Mnesiloco nem a mim. Como me espalharei nos arranjos de casa!... Mas que acontecerá quando o velhinho souber de tudo? quando souber que nós o fizemos viajar à tôa, e que gastamos o seu dinheiro à nossa vontade? Que posso esperar? Estou certo, por Hercules! de que no seu regresso ele me fará mudar de nome, eu me tornarei Crucisale em vez de Crisalo. Arre! certamente encontrarei uma saída na ocasião... Sim, mas no caso em que me peguem mesmo?... Fóra o ancião, e que a peste o persiga. Se ha açoites nesta terra, de minha parte tenho bons costados à disposição. Levemos a Mnesiloco a noticia do que forjei para a posse do ouro, e para o uso e abuso da Bacana que foi reencontrada.

TERCEIRO ATO

LIDO (*só, saindo da casa das Bacanas*) — Abram! abram depressa, por favor! para eu sair deste inferno. Sim, não é outra coisa senão o inferno; pois aí só se pode entrar quando se perdeu toda esperança e se está perdido sem remedio. Bacanas... Não, não são Bacanas, mas em verdade Bacantes

enfurecidas. Quem me livrem destas duas irmãs que sugam todo o sangue dos homens. Que antro de perdição! que usina de luxo e de glutoneria! Logo que o percebi, tratei de fugir a toda a pressa. Guardar eu segredo desta aventura, Pistoclero? Não vou informar teu pai de teu procedimento, de teus excessos, desse belo emprego de teu tempo, que não tardará a arrastar contigo teu pai, e a mim, e a teus amigos, e a todos os teus afeiçoados, à ruína e ao abismo da desonra e do opróbio? Nem sequer tiveste vergonha, na minha presença, dos desmandos a que te entregas nesse lugar! E teu pai, e tua família, e teus amigos, e a mim, tu nos tornas cúmplices desses infames desregramentos! Não chegarás ao fim desta tua última proeza. Sim, vou correndo falar a teu pai. Não deixarei que pese tal culpa sobre mim. Vou tudo contar ao ancião, para que ele venha arrancar o estroina desta imundície, deste atoleiro. (*Retira-se*).

MNESILOCO (*só*) — Quanto mais medito mais me convenço de que o verdadeiro amigo, amigo em toda a força do termo, só cede o passo aos deuses. tenho disso a prova. Durante a minha viagem a Efeso, onde permaneci perto de dois anos, escrevi a meu amigo Pistoclero, pedindo que procurasse a minha amante Bacanas, e ela a achou; meu escravo Crisalo acaba de me informar. E este também, de que estratagemas usou junto a meu pai, para me arranjar dinheiro e servir aos meus amores! Receberá o prémio disso; é muito justo. Por Polux! não ha nada de mais miseravel a meus olhos do que um ingrato. Mais vale deixar impune uma ofensa do que os beneficios sem recompensa. Que me dêem o nome de generoso, nunca o de ingrato. Um provoca os elogios das pessoas de bem, o outro o odio até dos maus. Atenção, pois, Mnesiloco, observa-te bem. Estás na liça, contemplam-te, e é preciso que te faças conhecido. Vais mostrar se cumpres com o teu dever. Seras tu bom ou mau? justo ou injusto, avarento ou liberal? aprazível ou odioso? Escolhe. Nesse combate pelo bom procedimento, não te deixes ultrapassar pelo teu escravo. Qualquer que seja tua conduta, advirto-te, ninguém a ignorará. Mas eis que se aproximam o pedagogo e o pai de Pistoclero. Que dizem eles? Escutemos.

Lido, Filoxeno, Mnesiloco

LIDO — Vejamos se tens ou não um pouco de sentimento que seja. Vem comigo.

FILOXENO — Onde devo acompanhar-te? Onde me levas?

LIDO — À casa daquela que perdeu, envenenou o teu idolo, o teu filho querido.

FILOXENO — Eia, Lido; é preciso moderação na severidade, por prudencia. É fora do comum que na sua idade, meu filho faça o que ele está fazendo? Deveríamos antes admirar-nos do contrario. Eu fazia a mesmíssima coisa na minha mocidade.

LIDO — Pobre de mim! pobre de mim! eis aí as molezas e condescendencias que o estragaram. Em verdade, sem ti, eu saberia mante-lo em bôa forma. Mas ele conta com o teu apoio, e esta confiança faz de teu Pistoclero um libertino.

MNESILOCO — Ó deuses imortais! ele se refere a meu amigo. Porque então estará Lido desgostoso com o seu jovem senhor Pistoclero?

FILOXENO — Espera um pouco, Lido; ele quer divertir-se como homem. Breve lhe sobrevem a idade dos desgostos, dos aborrecimentos. Condescende e verás. Vigiamo-lo sómente para que não incorra numa falta vergonhosa. Fechemos os olhos no momento.

LIDO — Não, não o quero; não suportarei, enquanto eu viver que se perverta. Mas tu, que advogas a causa de um filho corruto, foi assim que te educaram na tua mocidade? Estou certo de que até aos vinte anos não tinhas permissão para sair sem teu governante, de quem não te afastavas o espaço de um dedo. Se não houvesse chegado para as aulas de conversa antes do fim do dia, o diretor do ginásio te inflingiria uma punição que não era pequena. A punição era seguida de outra pior, pois discípulo e pedagogo incorriam em repreensão geral. Nessa escola os moços se exercitavam na luta, em lançar o dardo, o disco, a péla, a saltar, a treinar num pugilato; e não a fazer amor com as prostitutas. Era lá que todos passavam o seu tempo e não na sombra dos lugares pervertidos. De volta do hipodromo e da palestra, vestia-se a túnica do trabalho, e, sentado num banquinho ao lado de preceptor, lia-se a lição. E, se faltava uma sílaba, a pele ficava tão manchada como a roupa de uma ama de leite.

MNESILOCO — É por minha causa que se diz tanto mal de meu amigo, e eu estou desalentado. O favor que me fez provoca-lhe repreensões que ele não merece.

FILOXENO — Os costumes são outros, Lido.

LIDO — Estou farto de o saber. Pois outrora os homens já participavam das cabalas pelos sufrágios do povo e pelas dignidades mas ainda obedeciam ao seu preceptor. Hoje um fedelho, ainda de sete anos, quebra a cabeça do pedagogo com a taboinha, se este tem a desventura de toca-lo. E que adianta queixar-se aos pais? Dizem eles aos filhos: “Ora! reconheço meu sangue; é desse modo que deves repelir uma ofensa”. Mandam chamar o preceptor e dizem-lhe: “Olha lá, velho imbecil, não te atrevas a bater no meu filho porque ele demonstrou sentimento.” E o preceptor se retira, com a cabeça envolvida em panos oleados, como uma lanterna. Veja-se como se lhe faz justiça. Pode subsistir alguma autoridade dessa maneira, quando é o escolar que toma a dianteira para bater no preceptor?

MNESILOCO (*à parte*) — A queixa é forte, pelo que posso entrever. Parece que Pistoclero bateu em Lido.

FILOXENO (*descobrendo Mnesiloco*) — Quem vejo alí em frente à porta?

LIDO — Á! Filoxeno! Nem mesmo os deuses propícios teria eu mais prazer de encontrar.

FILOXENO — Quem é mesmo?

LIDO — É Mnesiloco, o companheiro de teu filho. Mas não se lhe parece nada: este não é para festins em lugares suspeitos. Como é feliz Nicobulo por ter educado um rapaz como este!

FILOXENO — Bom dia, Mnesiloco; estou contente de te ver de volta com boa saúde.

MNESILOCO — Que os deuses te ajudem, Filoxeno!

LIDO — É um moço bem educado este. Fez a travessia dos mares para cuidar dos interesses da casa; tem zelo pelo seu património; é submisso às boas maneiras e às vontades paternas. Pistoclero e ele são camaradas de infância; não ha três anos de diferença de idade entre eles; mas, pelo amadurecimento, Mnesiloco é mais velho de mais de trinta anos.

FILOXENO — Não te atrevas tanto: Cuidado no injuriar a meu filho.

LIDO — Cala-te. É tolice aborrecer-se a gente por dizer-se mal de uma pessoa que age mal. Eu lhe daria a administrar de preferencia os meus males a meu peculio.

FILOXENO — Por quê?

LIDO — Porque ele os esbanjaria depressa, e cada dia eu os teria menos.

MNESILOCO — Que acusações tens a fazer a teu discípulo, a meu amigo, Lido?

LIDO — Tu não tens mais amigo.

MNESILOCO — Que os deuses desmintam tais palavras!

LIDO — Está mesmo perdido, assevero-te. Vi-o com os meus olhos, quando ele se perdia. Não é de outiva que o acuso.

MNESILOCO — Que aconteceu?

LIDO — É indigno: ele morre de amores por uma cortesã.

MNESILOCO — Cala-te.

LIDO — Um abismo espantosamente cruel e escaldante, que devora todos aqueles de que se apodera.

MNESILOCO — Onde mora essa mulher?

LIDO (*mostrando a casa das Bacanas*) — Ali.

MNESILOCO — Donde se diz que ela é?

LIDO — De Samos.

MNESILOCO — Chama-se?...
LIDO — Bacana!

MNESILOCO — Estás enganado, Lido. Conheço todas as circunstâncias do caso. Pistoclero está inocente; tu o acusas erradamente. O que ele faz é servir com dedicação a um amigo, desobrigar-se de uma incumbência. Não é ele quem está amando; não te enganes com isso.

LIDO — Para desobrigar-se com dedicação da incumbência de um amigo, é necessário que se deite na mesma cama com a maça, pendida sobre ele e dando-lhe beijos? Essa incumbência não se poderia efetuar se ele não lhe metesse, a miúdo a mão nos seios e não lhe colasse os lábios nos lábios? Quanto a outras coisas que o vi fazer, tenho vergonha de falar. Não deslisou ele a mão por debaixo das roupas de Bacana, para acaricia-la, diante de mim, sem a mínima vergonha? Enfim, dentro de pouco, não terei mais discípulo, Filóxeno não terá mais filho, e tu não terás mais amigo; pois, de minha parte, eu considero perdido aquele que perdeu todo o pudor. Há necessidade de mais palavras? Eu não teria mais que esperar um pouco para assistir a um espetáculo mais incrível ainda. Creio que teria presenciado mais do que eu deveria ver por ele e por mim.

MNESILOCO (*à parte*) — Tu me derrotas, amigo! E a perfida, não lhe esmagarei a cabeça? Preferiria mil vezes morrer. Não é, pois, mais possível a boa fé entre os homens? A gente não pode mais fiar-se em ninguém?

LIDO (*a Filóxeno*) — Vê como ele está transtornado com a má conduta de teu filho. Que amigo! Como é profunda e cruel sua aflição!

FILOXENO — Apelo para ti, Mnesiloco. Aconselha-o a amainar as tuas paixões. Resguarda para ti o amigo, para mim o filho.

MNESILOCO — Farei o que quiseres.

FILOXENO — Fica, pois, a teu cuidado. Vem comigo, Lido.

LIDO — Às tuas ordens. Mas seria melhor deixares-me aqui para ajudar Mnesiloco.

FILOXENO — Ele é suficiente. Presta atenção, Mnesiloco; morigera como for possível o estroina que por sua libertinagem, nos desonra, a ti, a mim, e a teus amigos.

MNESILOCO (*Só, falando com extrema agitação. Está acompanhado de varios escravos que conduzem sua bagagem*) — Diga-me, qual dos dois é meu mais cruel carrasco?... Meu amigo? a Bacana? Se ela o prefere, fique-se com ele. Estou atordoado... Ela, agir desse modo... Ah! por Hercules! desgraça... minha! Quero que não me acreditem daqui por diante, nem por palavra nem por juramento, se minto: essa mulher, de qualquer forma e profundamente... amo-a. Não, ela não me embrulhará. Corro a meu pai... arrancar-lhe-ei o que puder e darei a Bacana. Preciso de vingar-me por completo. Persegui-la-ei até que... meu pai fique reduzido

à mendicidade? Mas estou senhor de mim? tenho razão de fazer esses planos e de dizer essas palavras? Amo-a, á! sim, amo-a, eis o que é certo em mim. Era preferível ultrapassar em miseria aos mais miseráveis mendigos do que cumula-la de bens para enriquece-la ao ponto que não merece. Não, por Polux, viva, ela não se rirá de mim. Tomo uma resolução: restituirei todo o ouro a meu pai. Quando estiver com as mãos vazias, e que eu não tiver mais nada, ela virá adular-me; e suas adulações produzirão os mesmos efeitos que se ela cantasse canções perto do tumulto de um morto. É preferível perecer de miseria do que de dor. Está bem decidido: devolvarei o ouro a meu pai; e, ao mesmo tempo, obterei, como uma concessão a mim, que não faça nada a Crisalo, e não lhe guarde rancor por causa de seu terrível stratagem a respeito desse dinheiro. Fez isso por mim. É justo que eu defenda esse pobre coitado, que só mentiu para me ser útil, (*a seu sequito*) Sigam-me. (*retira-se*)

PISTOCLERO (*Saindo da casa das Bacanas*) — Nada me apressa tanto, Bacana, como fazer o que me pedes. Vou agora mesmo procurar Mnesiloco, e o trarei imediatamente (*Caminhando para o proscenio*) Não posso compreender porque tarda tanto a vir, se já teve as minhas noticias. Vejamos se não está em casa.

Mnesiloco, Pistoclero

MNESILOCO — Devolvi todo o dinheiro a meu pai. Desejaria que ela — a perfida — viesse agora, que estou a seco. Que dificuldade em obter de meu pai o perdão para Crisalo! Mas finalmente consentiu sem restrição.

PISTOCLERO (*descobrendo Mnesiloco*) — Não é o meu amigo?

MNESILOCO — Não é meu inimigo que entrevejo?

PISTOCLERO — É ele mesmo.

MNESILOCO — É ele.

PISTOCLERO — A ele, pois.

MNESILOCO — É preciso aborda-lo.

PISTOCLERO — Salve meu caro Mnesiloco.

MNESILOCO — Salve.

PISTOCLERO — Jantarás comigo, em comemoração à tua feliz viagem.

MNESILOCO — Dispensio um jantar que me irritaria.

PISTOCLERO — Causaram-te algum desgosto depois de tua volta?

MNESILOCO — Sim, um desgosto bem cruel.

PISTOCLERO — Quem?

MNESILOCO — Uma pessoa que até agora julgava ser minha amiga.

PISTOCLERO — Há muitas pessoas assim, que a gente julga amigas e a experiencia revela falsas e enganadoras. Solícitas em palavras, incapazes de prestar o menor serviço, suas promessas são simples fumaça. Sempre invejosas da sorte dos outros, sabem elas muito bem resguardar-se contra a inveja com o seu carater tão desprezível.

MNESILOCO — Por Polux! Tu pintas essa gente com a maestria de quem se conhece. Mas acrescenta que eles receberão o castigo de seus procedimentos indignos: ninguém pode ter amizade a quem desserve a todo mundo. Enganam-se a si mesmos, os tolos, crentes de que enganam aos outros. Assim é aquele em quem eu confiava como em mim mesmo. Ele não se esqueceu de nada que estivesse em suas mãos para me ser nocivo, e para me arrancar a felicidade que eu tinha encontrado na vida.

PISTOCLERO -- Deve ser um grande celerado.

MNESILOCO — É verdade.

PISTOCLERO — Por Hercules, peço-te: dize-me quem é ele.

MNESILOCO — É um dos teus intimos. Não fosse isso eu pediria todos os teus esforços para me vingar dele.

PISTOCLERO — Dá-me só o nome dele. Se eu não encontrar meio de te vingar, quero que me tenhas na conta do mais poltrão de todos os homens.

MNESILOCO — É um infame. Todavia, por Hercules!, ele te é querido.

PISTOCLERO — Tanto mais o desejo conhecer. Faço pouco caso de uma tal amizade.

MNESILOCO — Vejo que não é possível ocultar-te o seu nome. És tu mesmo, Pistoclero, que destróis o teu amigo.

PISTOCLERO — Que dizes?

MNESILOCO — Lembras-te de que te havia escrito de Efeso para descobrires a minha amante?

PISTOCLERO — Sem duvida, e foi o que fiz.

MNESILOCO — Pois bem! Atenas não te oferecia a oportunidade de tantas outras cortesãs a quem poderias ligar-te, sem me tomar aquela a quem te havia recomendado? Não poderias amar sem me trair?

PISTOCLERO — Tu és louco!

MNESILOCO — Em vão o negarás porque o teu preceptor já tudo me disse, Tu és o meu carrasco.

PISTOCLERO — Como me assacas gratuitamente tamanhas injurias?

MNESILOCO — Não é verdade que amas a Bacana?

PISTOCLERO — Elas são duas Bacanas. Entra para ve-las.

MNESILOCO — São duas?

PISTOCLERO — Sim, duas irmãs.

MNESILOCO — Não venhas querer engabelar-me.

PISTOCLERO — Se persistes em desafiar-me, eu te carregarei finalmente e te levarei até elas.

MNESILOCO — Irei voluntariamente. Um momento.

PISTOCLERO (*arrastando-o*) — Nada de protelações. Preciso desfazer as tuas infundadas suspeitas.

MNESILOCO — Bem, vamos. (*retiram-se*)

QUARTO ATO

O Parasita (de Cleómaco) e um escravo

O PARASITA — Sou o parasita de um finório e trapaceiro militar, que em sua companhia trouxe uma sua amante de Samos. Manda-me agora que o procure para impor-lhe das duas uma: ou restituir-lhe o ouro que lhe deu, ou partir com ele. (*dirigindo-se ao escravo*) Tu, meu rapaz, que a tens acompanhado e conheces a sua residencia, bate. Anda. (*o escravo obedece e bate à porta*) Sai daí, idiota! Como bate, esse desajeitado! Ainda que comesse um pão do tamanho de três pés, não teria forças para bater num porta. (*bate ele mesmo*) Ha porventura gente em casa? Olá! está aí alguém? Abrem ou não abrem? Sai ou não sai alguém?

Pistoclero, o Parasita

PISTOCLERO — Que é isso? que baticum é esse? que demonio te possui? por que raios te excedes assim a bater na porta dos outros? Só faltou quebra-lá. Que queres?

O PARASITA — Bom dia moço.

PISTOCLERO — Bom dia. Mas que queres?

O PARASITA — A Bacana.

PISTOCLERO — Qual delas?

O PARASITA — Não sei, procuro uma Bacana. Cleómaco, o militar, me encarregou de dizer-lhe sem rodeios: ou ela lhe restituirá duzentos filipes de ouro, ou terá de partir com ele, hoje mesmo, para Elácio. (g)

PISTOCLERO — Ela não irá. Diz-lhe que ela não irá de forma alguma. Vai levar-lhe esta resposta. Ela ama outro que não ele. Dá o fóra!

O PARASITA — Não te irrites tanto.

PISTOCLERO — Pois sabes quem sou quando estou com raiva? Por Hercules! Serios infortunios te ameaçam... Tenho em mãos um quebra-queixo e sinto ganas.

O PARASITA (*à parte*) — Até onde me é dado entender, se não me acaute-lo, ele porá em caços a minha queixada. (*a Pistoclero*) Levarei o teu recado sob os teus proprios riscos e perigos.

PISTOCLERO — Que dizes?

O PARASITA — Dar-lhe-ei a tua resposta.

PISTOCLERO — Dize-me: quem és tu?

O PARASITA — Eu sou o guarda-costas desse guerreiro.

PISTOCLERO — Triste guerreiro que tem um tão desprezível guarda-costa.

O PARASITA — Ele virá em pessoa, espumando de colera.

PISTOCLERO — Quero que se dane.

O PARASITA — Nada mais tens a dizer?

PISTOCLERO — Somente que te vás o quanto antes. É o que te aconselho.

O PARASITA — Adeus, quebra-queixo.

PISTOCLERO — Adeus, guarda-costa. (*sai o Parasita*)

PISTOCLERO — Na marcha em que as coisas vão, não sei bem o que poderá fazer o meu amigo pela sua amante, depois que, com raiva, restituiu todo o dinheiro a seu pai. Ele não tem um níquel para indenizar o militar. Mas saiamos por este lado; que ouço a porta ranger. É Mnesiloco, acabrunhado de tristeza.

Mnesiloco, Pistoclero

MNESILOCO (*sem ver Pistoclero*) — Estouvado, petulante, irascível, louco, desmiolado, sem noção de medida e conveniencia, de justiça e honra, é o que eu sou; eu mesmo, homem incrível, sem carater, tolo, espirito penumbroso, nascido irremediavelmente para o mal. Sou, em suma, tudo o que não posso tolerar nos outros. Creiam-me piamente que não ha mortal mais abjeto, mais indigno do favor dos deuses e da afeição dos homens. Todos devem evitar-me. É justo que só conte com inimigos, e nenhum amigo. Só tenho agora de procurar gente ruim, e nunca gente de bem para me ajudar. Todos os nomes desprezíveis que as pessoas mais desprezíveis possam merecer, ninguem os merece melhor do que eu. Restituir assim todo aquele ouro

a meu pai! quando em amava e o dinheiro estava em minhas mãos! Desgraçado que eu sou! Destruí a minha felicidade e a obra de Crisalo.

PISTOCLERO (*à parte*) — É preciso consola-lo, sem delongas. Como vais, Mnesiloco?

MNESILOCO — Estou perdido!

PISTOCLERO — Livrem-nos os deuses desse mal.

MNESILOCO — Estou perdido!

PISTOCLERO — Cala-te, por favor, insensato.

MNESILOCO — Calar-me?

PISTOCLERO — Não estás em teu juízo.

MNESILOCO — Estou perdido! Minha alma é presa de irremediáveis remorsos e pesares! Não dei corpo a juízos temerários? Como era injusta a minha colera para contigo!

PISTOCLERO — Retoma o teu animo.

MNESILOCO — Onde? Ha mais que esperar de um morto do que de mim.

PISTOCLERO — O parasita do militar veio aqui buscar dinheiro; eu o tratei tão mal que ele se apressou em cair fora.

MNESILOCO — De que me serve isso? que posso fazer? Pobre de mim que nada mais tenho! É fora de duvida que ele a levará.

PISTOCLERO — Se eu tivesse dinheiro, não terias só promessas de mim.

MNESILOCO — Estou certo disso. Ademais, encontras-te no mesmo caso, para que eu mais te possa crer. Lutas tambem com as tuas proprias dificuldades. Como na tua angustia poderias socorrer-me?

PISTOCLERO — Cala-te! Um deus se compadecerá de nós.

MNESILOCO — Patacoadas!

PISTOCLERO — Confia.

MNESILOCO — Que é que ha?

PISTOCLERO — Eis a fortuna que chega: Crisalo.

Crisalo, Mnesiloco, Pistoclero

CRISALO (*sem ver os dois moços*) —Sou um homem que vale o seu proprio peso em ouro. Deviam erigir-me uma estatua de ouro. Tive hoje duas vitorias, o inimigo me deixou duas vezes os seus despojos. Como fui mestre em abusar do meu velho senhor! como ele foi judiado! O ancião é finorio, mas eu sou mais finorio do que ele, e as minhas astucias o levaram a crer completamente em mim. O nosso bem amado seu filho, que me associa aos seus regabofes e às suas funções amorosas, deve-me a sua riqueza, uma riqueza de rei, sem o esforço de ir procura-la nos confins; meti-lha eu nas suas mãos. Que não me falem dos Parmenons e dos Siros que aarajam duas ou três moedas para os seus senhores! Nada mais triste que um escravo que não tem miolo. (*bate na testa*) Precisa de ser fertil de espirito para encontrar meios de fazer face a todos as necessidades. Uma pessoa só tem valor na medida em que sabe fazer o bem ou o mal: trapaceiro com os trapaceiros, surripiador com os surripiadores, de quem arrancará tudo o que puder. Precisa saber usar todos os tipos de mascaras, quando tem razão, para poder ser bom para o bom, mau para o mau, acomodar-se enfim às circunstancias. Mas estou curioso por saber quanto meu senhor tomou para si e quanto devolveu ao pai. Se ele souber conduzir-se, saberá fazer do ancião um Hercules, pagando-lhe o decimo e guardando para si o resto. Eis aqui o nosso homem. (*Mnesiloco está de olhos baixos*) Olá, senhor, cairam-te das mãos algumas moedas e estás assim de olhos fitos no chão? Por que

descubro nos dois um ar tão triste e acabrunhado? Mau sinal. Ha qualquer coisa por dentro. Ninguem me responde?

MNESILOCO — Sou um homem liquidado, Crisalo!

CRISALO — Caiste na asneira de apossar-te de muito pouco ouro?

MNESILOCO — Ó desgraça! muito pouco! Muito menos do que muito pouco.

CRISALO — Como, idiota? Quando minha proeza te permitia tirar o que quisesses, porque o tiraste às pitadas, com as pontas dos dedos? Não sabias o quanto são raras as ocasiões como essas na vida?

MNESILOCO — Tu te enganas.

CRISALO — E tu, então! de não te teres aproveitado às mãos cheias?

MNESILOCO — Ah! como me condenarias ainda mais se soubesses de tudo! Estou liquidado!

CRISALO — Essas palavras pressagiam qualquer coisa de sinistro.

MNESILOCO — Estou perdido!

CRISALO — Por quê isso?

MNESILOCO — Entreguei todo o dinheiro a meu pai, até o ultimo niquel.

CRISALO — Fizeste isso?

MNESILOCO — Fiz.

CRISALO — Tudo, tudo?

MNESILOCO — Tudo, tudo.

CRISALO — Estamos fritos! Que te deu na telha de cometer uma ação assim tão má?

MNESILOCO — Por um *quiprocó*, julguei que a Bacana e ele (*apontando Pistoclero*) me traissem. Forá de mim, entreguei todo o dinheiro a meu pai.

CRISALO — E, ao lhe entregares o dinheiro, que lhe disseste?

MNESILOCO — Que o havia recebido de Arquidano sem relutancia.

CRISALO — Pois bem! com essa declaração condenas sumariamente Crisalo à forca. Assim que o velho me vir, entregar-me-á ao carrasco.

MNESILOCO — Não, implorei a meu pai...

CRISALO — Que fizesse exatamente o que digo, não é verdade?

MNESILOCO — De modo algum. Ele não te fará nenhum mal, nem te guardará nenhum rancor. Custei a convence-lo. Urge agora que me prestes algum auxilio, Crisalo.

CRISALO — *Que queres* que eu faça?

MNESILOCO — Pregar-lhe outra peça. Trama, inventa, planeja, arranja qualquer coisa. Não ha outro jeito senão contornar a sua prudencia com um golpe de astucia, e arrancar-lhe dinheiro.

CRISALO — É impossivel.

MNESILOCO — Tenta, *que* o conseguirás facilmente.

CRISALO — Raios! Facilmente! Depois de ter sido pilhado em flagrante delito de mentira! Agora, nem que eu quisesse desdizer-me, ele mal se permitiria escutar-me.

MNESILOCO — Realmente, *se houvesses* ouvido tudo o que disse de ti em *minha presença*...

CRISALO — *Que disse* ele?

MNESILOCO — Que, se lhe afirmasses ser dia em plena meia-noite, ele diria que era noite; que, se lhe mostrasses o sol, ele diria que era a lua.

CRISALO — Foi assim? Por Hercules! Terá de que se coçar: vai pagar-me por isso.

MNESILOCO — Desejas que façamos alguma coisa?

CRISALO — Nada mais que ambos se divirtam, eis a minha vontade. Pede-me todo o dinheiro que quiseres e o terás. Que me adianta um nome de Crisalo se não corresponder às minhas ações? Vejamos: de quanto precisas, Mnesiloco? Fala.

MNESILOCO — Tenho necessidade de duzentos filipes para liberar a Bacana.

CRISALO — Pois os terás.

MNESILOCO — São indispensáveis ainda para nossas despesas...

CRISALO — Ei! devagar, por favor. Cada coisa a seu tempo. Quando houver dado conta do primeiro recado, passaremos a outro. Vou primeiramente dirigir as minhas baterias contra o velhinho para arrancar-lhe os duzentos filipes. Se o meu trabuco romper as muralhas e as torres, entro de queixo, e aposso-me desse velho forte arruinado. Depois disso, ou eu me engano, ou haverá dinheiro com fartura para contentar a todos.

PISTOCLERO — Nossa esperança está em ti, Crisalo.

CRISALO — Quanto a ti, Pistoclero, vai à casa das Bacanas e traz-me agora mesmo...

PISTOCLERO — O que?

CRISALO — Estilete, cera, taboinhas e linha.

PISTOCLERO — Não tardarei em atender-te.

MNESILOCO — Que pretendes fazer? diz-me. O jantar está pronto.

CRISALO — Mnesiloco, Pistoclero e a amante de Mnesiloco fazem três, não é verdade?

MNESILOCO — Sem duvida.

CRISALO — E Pistoclero, não tem amante?

MNESILOCO — Tem, sim, e ela está aí. Ele ama uma das duas irmãs, e eu a outra. Elas são duas Bacanas.

CRISALO — Que novidade é esta?

MNESILOCO — Tal como ouves.

CRISALO — E onde fica a tua mesa com as duas camas?

MNESILOCO — Por que queres sabe-lo?

CRISALO — Tenho motivos. Fala, que preciso. Não sabes o que vou fazer, nem calculas o que estou maquinando.

MNESILOCO — Dá-me a mão, segue-me até esta porta, e olha lá dentro (*mostra o interior da casa das Bacanas*).

CRISALO — Que maravilha! Excelente disposição! Não poderia ser melhor.

PISTOCLERO (*trazendo o que foi buscar*) — Quando ordenas, e ordenas com acerto, és obedecido sem demora.

CRISALO — Que trazes?

PISTOCLERO — Tudo o que pediste.

CRISALO (*a Mnesiloco*) — Avia-te. Toma o estilete e as taboinhas.

MNESILOCO — Para que?

CRISALO — Escreve o que te ditar. Quero que sejas tu mesmo quem escreva, e que teu pai reconheça a tua letra. Escreve.

MNESILOCO — O quê?

CRISALO — Primeiramente a saudação devida a teu pai.

PISTOCLERO — Se lhe fizesse votos por uma infalível molestia mortal? não seria isso o mais adequado?

MNESILOCO — Não perturbes. (*a Crisalo*) Já escrevi como me disseste.

CRISALO — Vejamos. Como foi mesmo?

MNESILOCO — “Mnesiloco saúda a seu pai.”

CRISALO — Continua: “Meu pai, Crisalo não cessa de me repreender porque eu te entreguei o teu dinheiro, sem nada haver reservado para mim.”

PISTOCLERO — Deixa-lhe tempo para acabar.

CRISALO — Um amoroso deve ter a mão ágil.

PISTOCLERO — Ah! por Hercules! Ele e tem a mão ágil mas de preferência para gastar dinheiro do que para escrever.

MNESILOCO — Dita, já acabei.

CRISALO — “Agora, meu querido pai, acautela-te. Ele arquiteta alguma armadilha para roubar o teu ouro e gaba-se de o conseguir”. (*Mnesiloco mostra-se admirado*) Por que te detens? Escreve.

MNESILOCO — É só ditares.

CRISALO — “Ele me promete dar esse dinheiro, para que eu o gaste com as cortesãs, para que o coma nos regabofes e leve uma vida airada. Cuidado, meu pai, que não te pegue no laço. Desconfia dele, peço-te”.

MNESILOCO — E depois?

CRISALO — Acrescenta.

MNESILOCO — Estou fazendo o que dizes.

CRISALO — “Mas, meu pai, peço-te também que não te esqueças de tuas promessas. Não lhe batas; será suficiente que o mantinhas preso em casa.” (*a Pistoclero*) Dá-me a cera e a linha. (*a Mnesiloco*) Lê, ata e põe o teu sinete, depressa.

MNESILOCO — Explica-me, por favor, que irás fazer de uma carta dessa? Queres que ele desconfie de ti e te mantenha acorrentado em casa?

CRISALO — Isso é da minha conta. Trata do que te diz respeito e não te inquietes por minha causa. Eu sei o que faço e estou conduzindo o barco sob o meu próprio risco e dano.

MNESILOCO — Seja como queres.

CRISALO — Passa-me as taboinhas.

MNESILOCO — Seja como queres.

CRISALO — Atenção, pois, Mnesiloco, e tu, Pistoclero. Depressa à mesa, cada um com a sua. É o que compete a ambos. Nada de retardamentos, que as camas já estão arrumadas. Boas bebidas e comidas.

PISTOCLERO — Nada mais?

CRISALO — Apenas isto: uma vez à mesa, ninguém sairá sem que eu tenha dado sinal.

PISTOCLERO — Que grande general!

CRISALO — Vamos. Os vinhos já deviam estar correndo.

MNESILOCO — Mãos à obra!

CRISALO — Cumpra cada qual o seu dever, que eu cumprirei o meu.

CRISALO (*sózinho*) — É um negocio dos diabos esse que tenho em mira, e temo não poder leva-lo a bom termo. Mas preciso que o velhinho esteja encolerizado, furibundo. Meu embuste sairia pelo avesso se ele estivesse calmo, ao ver-me. Ceus! Vou vira-lo e desvira-lo de todo o jeito, como se fritam ervilhas na frigideira. Passemos à sua porta para pega-lo aqui de passagem e meter-lhe a carta nas proprias mãos.

Nicobulo, Crisalo

NICOBULO — Como se sente incontentado o meu coração de ver que Crisalo escapou à minha furia!

CRISALO — Eis-me em bom caminho. O velho está aborrecido. É preciso aborda-lo.

NICOBULO — Quem ouço eu falar? Ah! sim, deuses meus, é ele, é Crisalo.

CRISALO — Rumo a ele.

NICOBULO — Bom dia, bom servidor. Que é que ha? Quando devo embarcar para ir a Efeso pedir o meu dinheiro a Teotimo? Tu te calas. Por todos os deuses! juro que, se não estimasse tanto meu filho, e se não fosse ter de atender ao seu pedido, já estarias com as costas em frangalhos com

as chicotadas que receberias, e depois, encadeado, irias suar no moinho pelo resto de tua vida. Mnesiloco informou-me de todas as tuas patifarias.

CRISALO — É ele quem me acusa? Está bom! Sou um tratante, uma pessoa abominável, um criminoso. Aguarda os acontecimentos, que eles justificarão as tuas palavras.

NICOBULO — Alem de tudo, ainda ameaças, verdugo!

CRISALO — Brevemente saberás quem ele é. Por ora, entrego-te a carta que ele me encarregou de te trazer. Recomenda-te que faças o que ele aconselha.

NICOBULO — Deixa-me ver.

CRISALO — Reconheces o sinete?

NICOBULO — Sim. Onde está ele?

CRISALO (*de ar suspeito*) — Não sei. Não devo saber de nada, não tenho lembrança de nada. Sei unicamente que sou um escravo. Não sei o que sei. (*à parte, enquanto Nicobulo lê*) Eis o melro que cai no laço e morde a isca. Ele não escapará, a minha armadilha funciona bem.

NICOBULO — Espera um pouco, Crisalo, já volto. (*sai*)

CRISALO (*só*) — Em que dará isso? Que ruma o papalva? Vai trazer escravos para me acorrentar. Bela manobra! Meu bergantim aborda o seu navio. Cuidado, silencio! Oíço abrir-se a porta.

Nicobulo, Crisalo, escravos

NICOBULO — (*a um escravo*) — Acorrenta-o, Artamão, apertando-lhe bem as mãos.

CRISALO — Que fiz eu? (*prendem-lhe as mãos*)

NICOBULO (*ao escravo*) — Dá-lhe um murro se ele reclamar. (*a Crisalo*) Que diz esta carta?

CRISALO — É a mim que vens perguntar? A ti entreguei-a tal qual a recebi, bem fechada.

NICOBULO — Então, repreendeste muito a meu filho por me haver restituído o dinheiro? E ainda te gabaste de o haveres querido usurpar com as tuas velhacarias?

CRISALO — Eu?

NICOBULO — Sim, tu mesmo.

CRISALO — E quem é que diz que eu disse tais coisas?

NICOBULO — Cala-te; ninguém mo disse. Mas eis aqui a tua acusadora, a carta que tu mesmo me trouxeste. Pois bem, é ela que te traz a voz de prisão.

CRISALO — Oh céus! Fez então teu filho de mim um Belerofonte. ^(h) Fui o portador da ordem de ser encadeado? Paciencia.

NICOBULO — Isso é o resultado de teus maus conselhos a meu filho para que viva como um Sibarita, seu feiticeiro!

CRISALO — Ó imbecil, imbecil, que tu és! Não entrevês o que te aguarda, e que agora mesmo estás em leilão.

NICOBULO — Diz-me então, quem quer vender-me?

CRISALO (*com simulado enternecimento*) — Como é querido dos deuses o mortal que morre no vigor da idade, antes de haver perdido o senso! Por pouco que um deus houvesse amado Nicobulo, não deveria ele ter morrido ha mais de dez anos, mais de vinte anos? Que faz ele sobre a terra? fardo inutil, não sabe mais o que sente, nem o que faz. Não vale mais do que um cogumelo apodrecido.

NICOBULO — Ah! Sou então um fardo inútil sobre a terra? Que o arrastem para o subterrâneo e que o amarrem bem à coluna. Não roubarás meu dinheiro.

CRISALO — Não será preciso. Tu mesmo mo darás.

NICOBULO — Eu? que to darei?

CRISALO — E me rogarás que o tome, quando souberes em que perigo, em que lodaçal de perdição se atola o meu caluniador. Oferecerás generosamente a liberdade a Crisalo, e eu não aceitarei a tua dádiva.

NICOBULO — Diz já, celerado dos celerados, que perigo corre o meu filho Mnesiloco?

CRISALO — Segue-me, que o verás.

NICOBULO — Onde queres que eu vá?

CRISALO — A três passos daqui.

NICOBULO — Até dez, se for preciso.

CRISALO — Ei! Artamão, entreabre essa porta. (*aponta a casa das Bacanas*) Devagar, sem barulho. Chega. (*a Nicobulo*) Aproxima-te. Vês convivas à mesa?

NICOBULO — Vejo em frente Pistoclero e a Bacana.

CRISALO — E no outro leito, quem está?

NICOBULO — Triste sorte a minha!

CRISALO — Reconheces o cidadão?

NICOBULO — Como não?

CRISALO — E a sua companheira, é uma mulher bonita?

NICOBULO — Do meu gosto.

CRISALO — E quem supões que ela é — uma cortesã?

NICOBULO — E quem pode ser?

CRISALO — Enganas-te.

NICOBULO — E quem é então, pergunto-te?

CRISALO — Adivinha, pois não to direi.

Cleomaco, Nicobulo, Crisalo

CLEOMACO (*sem ver as outras pessoas*) — Esse Mnesiloco, filho de Nicobulo, reter à força a mulher que me pertence! Que modos são esses de proceder?

NICOBULO (*baixo a Crisalo*) — Quem é esse homem?

CRISALO (*à parte*) — Chega mesmo a proposito este militar.

CLEOMACO — Por quem me toma ele? não por um guerreiro, mas por uma mulher incapaz de defender-se a si mesma e aos seus? Não quero que Belona e Marte acreditem mais em minha palavra se ao primeiro encontro não faço dêle um corpo sem alma, não o deserdo da vida.

NICOBULO (*baixo a Crisalo*) — Quem é este homem que ameaça meu filho?

CRISALO — É o marido daquela que está deitada ao lado de Mnesiloco.

NICOBULO — Seu marido?

CRISALO — Sim, seu marido.

NICOBULO — Trata-se então de uma mulher casada?

CRISALO — Já o verás.

NICOBULO — Estamos perdidos, perdidos sem apelo!

CRISALO — Pois bem! Ainda é Crisalo um celerado? Persegue-me, carga-me de cadeias, escuta o teu filho. Não te dizia que aprenderias a julgar esse pandego?

NICOBULO — Que fazer?

CRISALO — Manda que me soltem quanto antes. Se não tomo a dianteira, ele será pegado em flagrante delito.

CLEOMACO (*Continuando a supor-se sózinho*) — Daria todos os tesouros do mundo para surpreende-lo deitado com ela. Ah! exterminar os dois juntos!

CRISALO (*a Nicobulo*) — Estás ouvindo? Manda desprender-me.

NICOBULO (*a um dos escravos*) — Solta-o. Terrível desgraça! Foge-me o sangue das veias.

CLEOMACO — E esta que se prostitui não zombará de mim impunemente.

CRISALO (*a Nicobulo*) — Tu podes oferecer-lhe uma indenização.

NICOBULO — Pois bem! negocia. Dou-te plenos poderes, contanto que não o surpreenda, que não o mate.

CLEOMACO (*sempre sem ver os outros*) — Se não me derem duzentos filipes, arrancarei a ambos a alma das entranhas.

NICOBULO — Trata de fazer o negocio, se podes; apressa-te, por favor; por qualquer preço que seja.

CRISALO — Porei nisso todo o meu empenho. (*ao militar*) Por que clamas?

CLEOMACO — Que faz o teu senhor?

CRISALO — Nada sei. (*tudo que fala em seguida parece que o faz sem ser ouvido por Nicobulo*) Aceitas o pagamento de duzentos filipes para evitar estes gritos e todo este escandalo?

CLEOMACO — É isso justamente o que desejo.

CRISALO — Não te incomodarás que te injurie?

CLEOMACO — Se isso te apraz.

CRISALO — O complacente carrasco! Eis aqui o pai de Mnesiloco. Vem. Ele prometerá o ouro que pedes, e acabou-se a algazarra.

NICOBULO — Que foi combinado?

CRISALO — Negociei por duzentos filipes.

NICOBULO — Ah! salvador meu, devo-te a vida. Só tenho a dizer: concordo.

CRISALO (*ao militar*) — Pede. (*a Nicobulo*) E tu, promete.

NICOBULO (*ao militar*) — Pede, que prometo.

CLEOMACO — Dar-me-ás duzentos filipes em ouro sonante?

CRISALO (*a Nicobulo*) — Agora tu: responde.

NICOBULO — Concordo.

CRISALO (*ao militar*) — Estás ou não estás satisfeito agora, infame? Não aborreças o meu senhor. Supões que nos intimidas com as tuas ameaças? Semear-te-emos o caminho de maldições. Se tens uma espada, não temos também em casa um espeto de cozinha? Se me irritares, eu te esburacarei a barriga como se fosses um rato. Já sei do que se trata, por Hercules! adivinho a suspeita que te inquieta. Presumes que ele está com ela.

CLEOMACO — É verdade, é isso.

CRISALO — Que nunca me sejam propicios Jupiter, Juno, Ceres, Minerva, Latona, a Esperança, Cibele, a Virtude, Venus, Castor, Polux, Marte, Mercurio, Hercules, o deus dos Manes, ⁽¹⁾ o Sol, Saturno e todos os deuses, se ele está neste momento com ela, em pé ou deitado, se ele a beija ou se faz... o que estou pensando!

NICOBULO — Que juramentos! Os seus perjúrios nos salvam.

CLEOMACO — Que faz então Mnesiloco neste instante?

CRISALO — Seu pai mandou-o para o campo; e quanto a ela, foi à Acropole visitar o templo de Minerva, que está aberto. Podes ir lá ver se ela não está.

CLEOMACO — Vou ao foro neste momento.

CRISALO — Ou então, por Hercules! vai-te enforcar.

CLEOMACO — Verei hoje a cor de meu ouro?

CRISALO — Sem duvida, e vai para a forca. Não penses que nos intimidas, seu borra-botas! (*retira-se o militar*) Foi-se enfim. Em nome dos deuses suplico-te, meu senhor, deixa-me que entre nesta casa para entender-me com o teu filho.

NICOBULO — Para fazer o quê?

CRISALO — Para repreende-lo severamente, por causa de sua conduta.

NICOBULO — Peça-te de coração, Crisalo, que ralhes com ele de verdade. Não o poupes.

CRISALO — Haverá necessidade de me recomendar? Ficarás contente se o faço ouvir coisas mais severas do que as de Demetrio a Clinia? (*sai*)

NICOBULO (*só*) — Este escravo parece-se muito com uma coceira nos olhos. Se ela não existe, passa-se muito bem sem ela, nem é desejada. Mas se nos sobrevem, ninguém pode conter-se de toca-la. Se Crisalo não estivesse aqui, por felicidade, o militar surpreenderia sua mulher em flagrante delito com Mnesiloco e o mataria. Estes duzentos filipes que prometi ao militar correspondem ao resgate de meu filho. Só os darei, todavia, com segurança, depois de ter visto Mnesiloco. Não vou mais fiar-me assim tão facilmente em Crisalo. Por Polux! Mas vamos reler a carta com atenção; um escrito selado merece confiança. (*Sai*)

Nicobulo, Crisalo

CRISALO — (*saindo da casa das Bacanas com taboinhas*) — São muito gabadas as famosas façanhas dos Atridas contra a patria de Priamo, essa Pergamo construída por mão divina: foi-lhes entretanto preciso ter armas, esquadões, uma infantaria, bravos guerreiros, milhares de navios e dez anos, para desincumbirem-se de sua tarefa. E quais não foram os danos de Aquiles? Veja-se agora eu, como vou tomar de assalto meu velho senhor, sem armada, sem exercito, sem uma numerosa soldadesca. Contamos já com uma vitoria: expugnei ao pai o ouro necessario aos amores do filho. Não é já o momento, enquanto se espera a volta do ancião, de entoar as lamentações? (Ele conta): “Ó Pergamo! ó patria! ó Troia! ó Priamo! “Tua hora soou, pobre velho. Serás despojado de quatrocentos filipes de ouro. Essas taboinhas que aí estão, seladas e fechadas, não são simplesmente uma carta, é, sim, o cavalo de pau, estratagemma dos gregos. Pistoclero é o nosso Epio, que tudo forneceu. Mnesiloco é Sino, que se deixa na retaguarda. Quem não o adivinha daqui, neste momento, deitado, não sobre o tumulto de Aquiles, mas sobre uma boa cama, com a Bacana a seu lado? O outro Sino acendeu os fogos em sinal, este agora queima em pessoa pela pequena. Quanto a mim, sou o Ulisses que dirige todo o empreendimento. As letras traçadas lá dentro da carta são os guerreiros encerrados no cavalo de madeira, bem armados, bem dispostos. É a astucia que serve em ambos os casos, melhor ainda para nós até agora. Nosso cavalo, em vez de uma fortaleza, atacará um cofre-forte. Ele leva no seu bojo a derrota, a ruina do velhinho, pois que vai arrancar-lhe o seu ouro. O velho palerma, considero-o o nosso Ilio; o militar é Menelau; eu sou Agamenon e Ulisses ao mesmo tempo. Mnesiloco é Paris. (j) Não causará ele a ruina de seu patrimonio? Foi ele que arrebatou a bela Helena, por quem faço o cerco de Troia. Diz-se que Ulisses era destemido e astucioso como eu. Sou uma presa da astucia eu tambem. Ele, enquanto disfarçado em mendigo, procurava abalar a sorte de Ilo, por pouco não foi descoberto e não pareceu. Passei hoje pelo mesmo perigo. Pren-

deram-me e maltrataram-me! Minha habilidade livrou-me do perigo, como ele também se salvou por causa da sua. Por um decreto do destino, três coisas seriam fatais a Troia: o rapto da estátua de Palas, a morte de Troilo, a demolição da muralha acima da porta frigia. Três fatalidades pesam também sobre o nosso velho Ilo. Primeiramente, com uma triplice mentira sobre o seu hospedeiro, o ouro e o navio, arrebatei-lhe a estátua de Palas. Havia ainda duas condições fatais para a conquista da praça. Ao apresentar a carta do filho ao velho, matei Troilo. Quando o fiz crer que Mnesiloco estava com a mulher do militar, saí-me, não sem dificuldades, de serios apertos. Estava correndo grande perigo, como Ulisses quando Helena o reconheceu e o pôs em mãos de Hecuba. Mas o finório soube tão bem adocicar as suas palavras que persuadiu a rainha e obteve a sua liberdade. Também eu soube, com finura, livrar-me do perigo e enganar o velhinho. Em seguida, foi a vez de travar batalha com o terrível militar, que toma cidades à força de língua, sem desembainhar a espada; foi repellido. Finalmente, ataco o ancião, à custa de mentiras; num golpe feliz, abato o inimigo e recolho despojos magníficos. Ele dará ao militar os duzentos filipes que prometeu. Mas, em regozijo pela tomada de Troia, o exercito triunfante deve beber, para o que são necessários ainda outros duzentos filipes. Ah! Como o nosso Priamo vale mais do que o outro! Ele não possui unicamente cinquenta filhos, e sim quatrocentos, todos de bom quilate, sem defeitos. Hoje mesmo, em duas investidas, eu os terei liquidado a todos. Haverá alguém que pretenda comprar Priamo? ele será posto à venda, baratinho, como um rebotalho, logo que eu tenha concluído o assalto. Mas eis que ele aparece na porta. Vamos reencontra-lo e recomeçemos.

NICOBULO — Que voz é essa que eu ouço perto de mim?

CRISALO — Olá, Nicobulo!

NICOBULO — Que é que ha? Já deste conta de minha incumbencia?

CRISALO — Queres saber? Aproxima-te.

NICOBULO — Aqui estou.

CRISALO — Tenho o dom da eloquencia: Minhas repreensões e minha censuras levaram às lagrimas o nosso rapaz. Também como lhe falei!

NICOBULO — E ele?

CRISALO — Não piou. Escutou, chorando, as minhas palavras sem nada dizer, e sem nada dizer também escreveu esta carta, que fechou e me deu para entregar-te. Mas receio algum ardil como aquele de ha pouco. Vê bem se o sinete é dele.

NICOBULO — É sim. Estou curioso de ler esta carta.

CRISALO — Lê, pois. (*a parte*) Eis que rui a muralha acima da porta frigia, a ruína de Troia chega a termo. O cavalo de madeira funciona admiravelmente bem.

NICOBULO — Fica aí, Crisalo, durante a leitura.

CRISALO — Para que minha presença?

NICOBULO — Ordeno-te. Talvez tenha alguma missão a dar-te. Precisas de saber o que se contém nesta carta.

CRISALO — Não me interessa. Não estou curioso de saber.

NICOBULO — Contudo, fica.

CRISALO — Que necessidade tenho?

NICOBULO — Cala-te. Faz simplesmente o que te digo.

CRISALO — Cumpre-me obedecer.

NICOBULO (*impaciente*) — Vejam só! Que letra delicada!

CRISALO (*ironico*) — Sim, para quem não enxerga bem; grandalhona para quem tem bons olhos.

NICOBULO — Escuta com atenção.

CRISALO — Não, não o quero.

NICOBULO — Mas eu o quero.

CRISALO — Porque isso?

NICOBULO — Uma vez mais, obedece simplesmente ao que te ordeno.

CRISALO — É justo. Teu escravo deve submeter-se a tuas vontades.

NICOBULO — Escuta, então, até o fim.

CRISALO — Começa quando quiseres. Minhas oíças estão a teu serviço.

NICOBULO — Ele não poupou estilete nem cera. Como é grande! Mas vou lê-la toda: “Meu pai, suplico-te que dês duzentos filipes a Crisalo, se queres conservar o teu filho e restituir-lhe a vida.

CRISALO — Muito mal! por Hercules! (*acabando a frase sem que Nicobulo o oiça*) pra ti, compreende-se.

NICOBULO — Que foi?

CRISALO — Não começou com uma saudação?

NICOBULO — Não vejo nada disso.

CRISALO — Não lhe darás nada, se tiveres juízo. Mas, ao menos, se lhos deres, que se escolha um outro portador. Será conveniente, pois não desejo se-lo, ainda que o pretendesse com empenho. Minha inocência já foi suficientemente exposta às suspeitas.

NICOBULO — Ouve a carta, e não me interrompas.

CRISALO — A carta começa com muito pouco respeito a seu pai.

NICOBULO — “Não ousou aparecer-te, meu pai. Sei que és sabedor de minha má conduta e que não ignoras que fui o amante da mulher de um militar estrangeiro.” Por Polux, que isso é bem desagradavel. Os teus excessos me custaram duzentos filipes de ouro, que precisei pagar para te salvar a vida.

CRISALO — Tudo o que dizes já lhe disse eu.

NICOBULO — “Fui um tolo, reconheço. Mas, meu pai, se tenho culpa, não me abandones à minha estupidez. Não pude conter minha paixão, resistir à fascinação de meus olhos. Sucumbi à tentação. Quanto me arrependo!” Ter evitado a queda seria melhor que arrepender-se agora.

CRISALO — Faz pouco que lhe despejei essas mesmissimas palavras.

NICOBULO — “Rogo-te, meu pai, que consideres bastante as repreensões que já me fez Crisalo. Suas advertencias reconduziram-me ao bem. Deves saber disso de bom grado.”

CRISALO — Conta-te ele uma coisa dessa?

NICOBULO — Toma, vê com teus proprios olhos.

CRISALO — Como a gente se humilha quando tem culpa!

NICOBULO — “Agora, meu pai, se me é dado ainda pedir-te um favor, manda-me duzentos filipes de ouro, eu to suplico.”

CRISALO — Nem um só, por Hercules, se tens algum juízo.

NICOBULO — Deixa-me ler até o fim. “Comprometi-me, num juramento formal, a dar hoje mesmo esta soma a essa mulher, antes do por-do-sol, quando nos separaremos. Não me deixes, meu pai, faltar a meu juramento. Tira-me o mais cedo possivel deste lugar e de junto desta que foi para mim a causa de tantos prejuizos e escandalos. Não lighes a duzentos filipes. Eu te restituirei seiscentos, se ficar vivo. Adeus, não me abandones.” Que dizes a isso, Crisalo?

CRISALO — Nada quero aconselhar-te, para que não me digas depois, se alguma coisa falhar, que foi por meus conselhos que te deixaste levar. Quanto a mim, se estivesse em teu lugar, preferiria dar o dinheiro do que deixar perder-se meu filho. Ha dois caminhos a tomar. Vê qual deles es-

colherás: ou resolves a perder teu ouro, ou deixas cair teu filho num perjurio. Quanto a mim, não te aconselho, nem te desaconselho; mantenho-me neutro.

NICOBULO — Faz-me pena o seu estado.

CRISALO — Não admira, é teu filho. Mais houvesse que perder, ainda seria preferivel isso a ser publicamente desonrado.

NICOBULO — Por que não ficou ele em Efeso, em vez de voltar para aqui, se lá gozava de boa saúde! Bem, já que se tem de perder esse dinheiro, não ha motivos para tardança. Vou apanhar os duzentos filipes que prometi ao militar, e — ai de mim! — mais estoutros duzentos. Espera ai, Crisalo, que em pouco voltarei a ter contigo. (*sai*)

CRISALO (*só*) — Troia é espoliada, os herois saqueiam Pergamo. Eu bem sabia que consumaria o seu aniquilamento. Na verdade, se alguém quisesse apostar que mereço ser enforcado, eu não me empenharia contra ele. Quanta atrapalhada que provoco! Mas a porta rangeu. Calemo-nos. Eis que aí vem o espolio de Ilo.

NICOBULO — Ei, Crisalo, toma este dinheiro e leva-o a meu filho. Quanto a mim, vou ao foro pagar o militar.

CRISALO — Não, comigo não; dá essa incumbencia a outro; não mereço a tua confiança.

NICOBULO — Toma-o logo. Estás te tornando odioso.

CRISALO — Não, não o tomarei.

NICOBULO — Peço-te.

CRISALO — Já falei claramente.

NICOBULO — Perdes o teu tempo.

CRISALO — Não, repito, não me cenfies este ouro, ou então faz-me acompanhar por alguém que me observe.

NICOBULO — Ó! sujeitinho intragavel!

CRISALO — Pois bem, então seja, uma vez que não ha recusa possivel.

NICOBULO — Apressa-te, que eu voltarei logo. (*retira-se*)

CRISALO — Cumprirei as tuas ordens. (*mais baixo*) Vai, pobre e infeliz ancião! Eis o que se chama concluir com arte. Sou vencedor e conduzo o meu espolio. Dominei a cidade com um estratagema, e, sem a minima perda, trago integro o meu exercito. Não vos admireis, espectadores, de faltar a pompa triunfal. Não me importo com isso, que é muito vulgar. Nossos soldados, contudo, estarão em boa forma. Vou agora mesmo, correndo, levar o espolio ao questor.

QUINTO ATO

FILOXENO (*só*) — Quanto mais eu me detenho e me aprofundo no exame dos estonteamentos de meu filho, de seu modo de viver e dos maus costumes em que se precipita como um desatinado, tanto mais eu me inquieto e me assusto. Ele se corrompe e se perde. Bem sei, tambem fui moço e fiz as minhas travessuras, mas sem ultrapassar os limites. Não aprecio tambem esses rigores que vejo os pais adotarem para os filhos. Tive tambem eu a minha amante, com quem me divertia, jantava e a quem fazia presentes, conquanto sem excessos. Quero tambem, como é justo, que meu filho tenha

as suas folganças, satisfaça a seus desejos, mas sem cair no extremo da libertinagem. Vou ver se Mnesiloco se desobrigou de minha incumbencia, e se conseguiu faze-lo voltar ao bom senso e ao dever. Com certeza, habil como é, não se saíu mal se o encontrou.

Nicobulo, Filoxeno

NICOBULO (*sem ver Filoxeno*) — Em todos os tempos passados, presentes e futuros, não ha nenhum tolo, nescio, papalvo, beocio, pato, estulto, que chegue aos meus pés em asnice, em imbecilidade. Dou-lhes distancia a todos! Que desgraça! que vergonha! ter-me deixado embair duas vezes, seguidamente, na minha idade! Quanto mais penso nisso mais os destemperos de meu filho me desapontam. Estou sangrado, liquidado, por todos os meios torturado. Todos os contratempos e todos os males se cõjugam para o meu completo aniquilamento. Foi Crisalo quem me escrachou, me espoliou impiedosamente. Ah! o celerado! sua astucia aproveitou-se de minha palermice para fazer de mim o que bem quis. O militar me esclareceu das minucias do engodo. Era uma cortesã que se fazia passar por sua mulher, e que lhe estava comprometida por um ano. O dinheiro que paguei como um otario era apenas o preço de sua liberaçãõ. O pior de tudo, o mais insuportavel de tudo é justamente que tenham zombado de mim na minha idade! Por Polux! fazerem de mim um juguete com estes cabelos brancos e com estas barbas brancas! Como sugaram o meu dinheiro! Que odio! Que desespero! Como ousou tratar-me dessa forma o tratante de meu escravo! Estaria menos importunado, os meus danos seriam menores, certamente, se eu houvesse perdido o dobro de outro modo.

FILOXENO — Parece-me que ouvi alguém falar perto daqui. Ah! é o pai de Mnesiloco, nem mais, nem menos.

NICOBULO — Bravos! É o meu socio de mágoas e infortúnios. Bom dia, Filoxeno.

FILOXENO — Bom dia. Como estás?

NICOBULO — Como um miseravel batido pela sorte.

FILOXENO — Ora essa! Sou eu quem deve considerar-se um miseravel batido pela sorte.

NICOBULO — Assemelham-se então as nossas sortes às nossas idades?

FILOXENO — Ao que parece. Que ha contigo?

NICOBULO — Bolas, o mesmo que se dá contigo.

FILOXENO — Teu filho te causa aborrecimentos?

NICOBULO — Tal e qual.

FILOXENO — É o que tambem a mim me afflige.

NICOBULO — Quanto a mim, este suco de homem, que é Crisalo, põe a perder meu filho, a mim e a todos os meus bens.

FILOXENO — Em que te aborrece o teu filho?

NICOBULO — Ouve lá: ele se perde junto com o teu, cada qual com sua amante.

FILOXENO — Quem te contou?

NICOBULO — Eu mesmo o vi.

FILOXENO — Ai de mim, que me arraso.

NICOBULO — Que esperamos para bater nessa porta e faze-los sair a ambos?

FILOXENO — Mãos à obra.

NICOBULO — Ola! Bacana! abre a porta, por favor, ou poremos abaixo portas e portais a machadadas.

As duas Bacanas, Nicobulo, Filoxeno

BACANA ATENIENSE — Que estardalhaço é êsse! Quem me chama, batendo assim à minha porta?

NICOBULO — Eu e ele.

BACANA ATENIENSE (*à sua irmã*) — De que se trata? Diz-me: quem nos manda estas ovelhas?

NICOBULO — Chamam-nos de ovelhas, essas safadas.

BACANA ESTRANGEIRA — Certamente o pastor adormeceu, para que venham assim à aventura, separadas do rebanho.

BACANA ATENIENSE — Na verdade, são interessantes. Não me parecem tão ruins como estás supondo.

BACANA ESTRANGEIRA — Já foram ambas tosquiadas, de ponta a ponta.

FILOXENO — Vê como zombam de nós!

NICOBULO (*com ameaça e ironia*) — Que o façam enquanto puderem.

BACANA ATENIENSE — Admites que elas possam ser tosquiadas três vêzes ao ano?

BACANA ESTRANGEIRA — Ah! Por Polux! Já tenho uma que foi tosquiada duas vezes hoje.

BACANA ATENIENSE — São velhas roedoras de tomilho.

BACANA ESTRANGEIRA — Foram boas no seu tempo.

BACANA ATENIENSE — Não vês como nos olham de esguelha?

BACANA ESTRANGEIRA — Francamente, não tenho malícia em acreditar-te.

FILOXENO — Só vimos até aqui pelo que merecemos.

BACANA ATENIENSE — Vamos faze-las entrar.

BACANA ESTRANGEIRA — Para quê? Não têm mais nem lã, nem leite. Deixa-as. Estão fora da idade e nada valem. Nada se pode tirar daí. Não vês que permitem que elas vagueiem em plena liberdade? Penso que a idade até lhes surripiou a voz. Não podem nem balir ao serem desgarradas longe de seu rebanho. Pobres animais! Não parecem de todo maus.

BACANA ATENIENSE — Reentremos, mana.

NICOBULO — Um momento. Estas ovelhas querem dizer algumas palavras.

BACANA ATENIENSE — Que prodigio! As ovelhas nos falam em voz humana!

FILOXENO — Desgraças sobrevirão! estas ovelhas farão pagar o que deves.

BACANA ATENIENSE — Dispensaste do que deves. Guarda-o para ti. Mas por que essa ameaça com tanta colera?

FILOXENO — Nessa casa estão retidos dois cordeiros que nos pertencem.

NICOBULO — E, com esses cordeiros, um traidor, um cão que morde. Devem todos ser devolvidos, o quanto antes, ou nos tornaremos carneiros furiosos e investiremos sem piedade.

BACANA ATENIENSE — Maninha, duas palavras em particular. Peço-te, vem.

NICOBULO — Onde irão?

BACANA ATENIENSE — Entrego-te o outro velho (*indica Filoxeno*); conquista-o com brandura. Quanto a mim, tentarei este impertinente. Creio que poderemos atrai-los.

BACANA ESTRANGEIRA — Darei conta do meu recado, embora deteste beijar a morte.

BACANA ATENIENSE — Não te descuides.

BACANA ESTRANGEIRA — Não te afobes. Faz o que te compete, que cumprirei a minha palavra.

NICOBULO (*à Filoxeno*) — Que tramam elas em misteriosa conversa?

FILOXENO — Se me ouvisses...

NICOBULO — Que queres?

FILOXENO — Tenho alguma coisa a dizer-te e não me atrevo.

NICOBULO — Donde vem essa pudicícia?

FILOXENO (*com o dedo na boca*) — Chhhit! Como és meu amigo, vou confiar-te um segredo. Sem dúvida, que sou um maganão.

NICOBULO — Nada me dizes de novo. Mas em que te julgas um maganão? Diz-mo.

FILOXENO — Estou preso no visgo, sem remedio. Um assanhamento penetrou meu coração.

NICOBULO — O que merecerias é que te entrasse um pelas costas, por Polux! Que queres mesmo dizer? Se bem que desconfie, quero ouvir a tua confissão.

FILOXENO (*mostrando a Bacana estrangeira*) — Vês essa mulher?

NICOBULO — Vejo.

FILOXENO — Não me parece má.

NICOBULO — Muito ruim. E tu — pior ainda.

FILOXENO — Em poucas palavras, estou caído.

NICOBULO — Caído, tu?

FILOXENO — Sem duvida.

NICOBULO — Nojento presumido, como te atreves em dizer-te caído em tua idade?

FILOXENO — Por que não?

NICOBULO — Que ignominia!

FILOXENO — Basta de palavras. Não estarei mais contra o meu filho, e não é justo que estejas contra o teu. Eles fazem bem, se podem amar.

BACANA ATENIENSE (*à sua irmã*) — Vem cá.

NICOBULO — Ei-las de novo! Ei-las — as traidoras, as sedutoras do vicio! Vêm ou não vêm os nossos filhos e o meu escravo? Será preciso o emprego da força?

FILOXENO (*a Nicobulo*) — Vai-te embora! Isso sim. Perdeste todo sentimento humano para falar assim com esse desprante a tão lindos rostos?

BACANA ATENIENSE — Venerando ancião, o melhor dos homens, atende à minha suplica para que desistas de teu arrebatamento e teu furor contra os culpados.

NICOBULO — Vai-te daqui, ou, não obstante toda a tua beleza, não te deixarei impune.

BACANA ATENIENSE — Estou à tua disposição. Não receio que as tuas agressões dêem algum resultado.

NICOBULO — Ó! que sereia! Eu é que tenho medo de mim.

BACANA ESTRANGEIRA (*apontando Filoxeno*) — Este é mais acessível.

BACANA ATENIENSE — Vem daí, entra em minha casa e castiga o teu filho, como quiseres.

NICOBULO — Não te arredas, canalha?

BACANA ATENIENSE — Sê generoso e atende à minha suplica.

NICOBULO — À tua suplica? eu?

BACANA ESTRANGEIRA (*indicando Filoxeno*) — A minha surtirá efeito junto a este.

FILOXENO — Sem duvida. Peço-te mesmo que me levas para tua casa.

BACANA ESTRANGEIRA — És encantador!

FILOXENO — Mas deixo-me levar sob uma condição...

BACANA ESTRANGEIRA — Que me entregue a ti?

FILOXENO — É tudo o que mais desejo.

NICOBULO (*a Filoxeno*) — Tenho visto muita gente depravada, mas ninguém tão depravado como tu.

FILOXENO — É o meu destino.

BACANA ATENIENSE (*a Nicobulo*) Vem, comigo, e terás tudo o que se pode desejar: perfumes, bebidas e boas comidas.

NICOBULO — Já estou enfiado como teu conviva. De nada fui eu poupado para merecer bom tratamento. Quatrocentos filipes me foram extorquidos por meu filho e Crisalo! Quanto a este, subirá à fôrça, ainda que eu tivesse de para isso gastar outro tanto.

BACANA ATENIENSE — E, se eu te restituir a metade dessa importancia, tu te resolverás a seguir-me e perdoar as faltas deles?

FILOXENO — Anda homem!

NICOBULO — De modo algum, não aceito... Que me adiantaria isso?... Deixa-me... Será preferível punir os culpados.

FILOXENO — Que fazes, idiota? Por um capricho rejeitas o que de bom te enviam os deuses? Devolvem-te a metade de teu dinheiro... Aceita-o, e bebe e come e deita-te ao lado da pequena.

NICOBULO — Quem? eu? que eu vá beber no mesmo lugar em que meu filho se perverte?

FILOXENO — Isso mesmo bebamos, todos.

NICOBULO — Bem, errado que seja entregar-me a esta loucura, embora tarde, cedo. Meu coração baqueia... Contudo, ela o terá junto dela, em minha presença?

BACANA ATENIENSE — Por Polux, não! Serás tu que terei junto a mim, contigo me deleitarei, contigo me abraçarei.

NICOBULO — Sinto coisas irresistíveis... Meus lábios perdem as forças para o não.

BACANA ATENIENSE — Peço-te atenção para estes dois ditados: "Não há bem que sempre dure" e "Não se reecontra na tumba uma oportunidade perdida".

NICOBULO — Que fazer?

FILOXENO — Que fazer? ainda o perguntas!

NICOBULO — Quero e receio, ao mesmo tempo...

BACANA ATENIENSE — Que receias ainda?

NICOBULO — Não poder mais por freio a meu filho e a meu escravo.

BACANA ATENIENSE — Ora, meu bem, será possível. Não és o senhor de tudo? Poderão gastar o teu dinheiro sem que lho dêes? Concede-lhes o perdão que te peço.

NICOBULO — Que imã! Deve uma resolução tão bem tomada ceder a estes enleios? Rendo-me enfim ao teu poder e aos teus cuidados.

BACANA ATENIENSE — E não quero que te desprendas nunca mais de mim. Prometes?

NICOBULO — Não costumo faltar à minha palavra.

BACANA ATENIENSE — Está ficando tarde. Entra tu e entra o outro para os lugares reservados à mesa. Os filhos estão impacientes para ver os pais.

NICOBULO — Certamente à hora da morte.

BACANA ATENIENSE — Cai a noite. É só seguir-me agora.

FILOXENO — Seremos levados sem relutância: somos prisioneiros.

BACANA ATENIENSE (aos espectadores) — Com brandura, enlaçamos os velhinhos que vieram buscar os seus filhotes desgarrados.

O CHEFE DA TRUPE (aos espectadores) — Estes dois anciãos, se não tivessem conhecido a fuzarca quando moços, não enxovalhariam hoje na barrela, os seus cabelos brancos. Mas nós também não teríamos este espectáculo para dar se já não tivéssemos visto exemplos de pais que se encontram com os filhos, até com rivais, nas casas de tolerância. Boa saúde para todos, espectadores; e para nós — ruidosos aplausos.

PANO

NOTAS

1. Ao prestar informações sobre as origens das *Bacchides*, Henri Clouard considera-a como uma adaptação de uma peça de Menandro intitulada *O Duplo Enganador*. Como se verá da nota que se segue, num prólogo que foi feito posteriormente para a comédia de Plauto, diz-se que ela procede de *As Duas Evantidas*, peça de Philemon. *O Duplo Enganador* e *As Duas Evantidas* não chegaram até os nossos dias. É possível que versem a mesma fabula. E, se fossem diferentes, não é também impossível que Plauto as houvesse fundido para fazer a sua *Bacchides*.

2. Falta o prólogo das *Bacchides*, bem como uma ou duas cenas iniciais, segundo o parecer dos entendidos. O desenrolar da peça, todavia, não deixa a menor impressão de que faltem cenas iniciais. Sobre que assunto seriam estas cenas se o primeiro ato apresenta perfeitamente bem tôdas as personagens em tórno das quais gira a trama da comédia? De qualquer forma, a peça como está inicia-se com um encanto de surpresa e indefinível da arte moderna. Quanto ao prólogo, houve quem se preocupasse em arranjar-lo para Plauto. Naudet, em sua tradução das peças do comediografo romano, apresentava um prólogo que parece ter sido obra de um erudito ou poeta do século quinze. Embora, ao meu ver, perfeitamente dispensável, faço-lhe a tradução em seguida:

SILENO — Ficarei muito admirado se os espectadores hoje, em vez de rir, tiverem a sua atenção desviada, e conversem, tussam, ronquem nos seus lugares, mirem uns aos outros, e mal se tenham quietos, perturbando o ambiente com os seus sussurros e rumores. Encontram já dificuldades em se manter em cena não só os atores estuantes de mocidade como os glabros histriões. Que vem, pois, aqui fazer este velho sonolento escanchado no seu burro? Paciência e atenção por um só momento, é o que vos peço, enquanto presto informação sobre esta peça de genero faceto. Não se faz silencio diante de um Deus? Além do mais, se aqui vieram para ver e não para berrar, ponham freio na lingua. Que fiquem à minha disposição as suas orelhas, sem risco de puxa-las. E' com a minha voz que desejo feri-las. Algum receio disso? Que mal em abri-las bem para eu poder enchê-las? Os espectadores são bons e merecem o favor dos deuses! Eis enfim o silencio, até as crianças se calam. Ouçam o novo heraldo de um espetaculo novo. Querem saber quem sou e porque venho aqui? Em poucas palavras satisfarei a essa curiosidade, dando-lhes também o titulo da comedia, desde que, por seu turno, me dêem audiencia. Sou de natureza divina, pai que amamentou o grande Bromio, esse conquistador à testa de batalhões femininos, glorificado em todas as suas expedições pelos povos mais famosos. Muito lhe

valeram os meus conselhos, sempre age de acordo comigo, o que é justo, uma vez que um deus merece a deferencia de outro deus. Entre as tropas da Ionia, sou conhecido como o velho cavaleiro do Aliboron porque monto um ginete grisalho. Sabem já quem sou, e não se esqueçam, embora não saibam do meu talento para este mister nem o motivo de meu aparecimento aqui.

Filemon deu outrora à luz uma comedia grega. Os gregofilos chamam-na *As Duas Evantidas*, mas Plauto intitulou-a *As Bacanas* ao latiniza-la. Nada ha de estranhavel, por-consequinte, em minha presença aqui. É Baco quem envia as *Bacanas*, bacantes a fazerem as suas bacanais, que eu acompaño. Minto, e não fica bem a um deus pregar patranhas. A bem dizer, não sou eu quem as conduz, e sim meu burro, um burro de espirito. Ele deve morrer de cansaço pois se não os estou enganando, somos três os que o montamos, se bem que só eu seja o visível. Prestem atenção de preferencia, contudo, ao que posso apresentar em palavras. Trago-lhes duas irmãs, duas bacantes samianas, meretrizes sagazes, que nasceram no mesmo dia, dos mesmos pais, do mesmo seio, duas gemeas que se parecem tanto como duas gotas dagua ou duas gotas de leite. É de enganar a qualquer um, cujos olhos, ainda que, vendo-as juntas, se atordoam, sem saber como distinguir uma da outra. Parece que de uma só se fizeram as duas. Quanto ao resto, já o saberão. Silencio, silencio, que vou dizer o assunto da comedia. Quem não conhece Samos? Não se contam mares, continentes, ilhas ou montanhas em que as legiões romanas não tenham aberto o seu caminho. Em Samos, pois, Sostrata, filha de Pírgotele, mulher de Pirocle, teve um dia duas filhas num só parto. E, como eram marido e mulher iniciados nos misterios de Baco, quiseram homenagear nas filhas o nome desse deus. As gêmeas, como costuma acontecer, ficaram órfãs: uma delas foi levada para Creta por um militar e a outra veio para a cidade de Cecropias. Mnesiloco, filho de Nicobulo, vendo-a, apaixonou-se por ela e com ela conviveu. Entretanto, ele é mandado por seu pai a Efeso para reaver uma importância que fôra confiada ao velho Arquidano, amigo tradicional, de raça fenicia. Mnesiloco se detem durante dois anos em Efeso por causa de sua incumbencia. É informado por viajantes de suas relações que sua amante foi para Atenas. Mnesiloco apressa-se em escrever a Pistoclero, filho de Filoxeno, seu excelente e melhor amigo, encarregando-o de procura-la. Ao prestar serviço ao seu camarada, Pistoclero tambem se apaixona. As duas irmãs estavam juntas em Atenas, e, enquanto uma espera Mnesiloco, a outra envolve Pistoclero em suas malhas. É admiravel que os dois adolescentes se deixem arrastar pelas duas bacantes belas, encantadoras e espirituosas? Pois bem, foram capazes de seduzir tambem os proprios pais de ambos, dois vetustos anciãos. Mas está chegando Pistoclero, que acaba de conhecê-las e dá asas aos impetos de um amor que lhe eram até então desconhecidos. Continuo no meu caminho, pois é ele agora quem deve ser ouvido.

3. De acôrdo com a observação feita no introito, para melhor efeito na representação desta peça, evitando-se um hiato na expectativa do desenrolar dos acontecimentos, devem ser transpostas para o fim do terceiro ato as três primeiras cenas do quarto ato: *O Parasita (de Cleómaco)* e um escravo, *Pistoclero*, o *Parasita* e *Mnesiloco*, *Pistoclero*. Talvez ainda fôsse recomendável a transposição da cena *Crisalo*, *Mnesiloco*, *Pistoclero*, que lhes segue. Um exame mais acurado poderá, contudo, decidir da aceitação da última parte desta sugestão.

4. Eis a variante que proponho para o monólogo do terceiro ato em que Mnesiloco está completamente atordoado com a suposição sôbre o procedimento de seu amigo e de sua amante:

MNESILOCO (*só, falando com extrema agitação. Está acompanhado de varios escravos que conduzem a sua bagagem*) — Amigo, hein? Minha amante, hein? Diga-me só qual dos dois é mais urso e o meu mais indecoroso carrasco?! Estou atordoado... completamente fora de mim... Ela! ela! agir desse modo! Em todo caso, que fazer se é por vontade de ambos? Se ela o prefere, fique-se com ela... Era uma vez Mnesiloco! A verdade é que, acredite quem quiser e se puder, revoltado embora contra a minha franqueza, contra o meu ultraje, contra a minha vergonha... a verdade é que — oh! não posso nega-lo a mim mesmo! — ainda a amo. E amo-a perdidamente. Miserável é, sem duvida, aquele em quem a cegueira de um amor ultrapassa o sentimento da propria honra! Por quê sou eu assim? Qual o meu sexo, enfim, eu me perguntô agora na mais completa e dolorosa confusão: homem ou mulher? Mulher ou homem não sei: tudo o que sei é que a amo... perdidamente. Mas como tolerar ainda que me afrontem, que me arruinem de alma, de corpo e de bens? Entrevejo toda a astucia dela, como planeja explorar direitinho a minha fraqueza para nutrir com o meu dinheiro os desmandos, os prazeres e regabofes de seu amor, à minha custa... Arruinar-me na desonra para o proveito dos outros, reduzindo talvez o meu pai à mendicidade? Não, nada disso põe a tua cabeça no lugar, Mnesiloco! Ora, mesmo com a cabeça no suposto lugar, amo-a perdidamente, sem jeito... Sim, amo-a. Eis o que ha de mais certo em mim, a unica coisa certa em mim. Mas não será ela tua, Mnesiloco! A estas horas deve estar-se regalando nos braços daquele que se dizia o teu maior amigo, para fazer-te a mais torpe das traições... Ah! Não ha realmente traição maior do que a de apossar-se alguém — e quem? um amigo — da mulher que se ama! Não é mais tua, Mnesiloco: Pistoclero tomou definitivamente o teu lugar. E, não sendo tua, que te pode interessar na vida? Outra mulher? Para quê, se ainda amo a traidora? O desporto com os meus amigos? Como, se não posso tirar o pensamento dela e do infortunio a que me arrastou, do desengano em que me afundei quanto à amizade? Dinheiro? Ora, dinheiro! que fazer de dinheiro agora? que me adianta todo este ouro que a astúcia de Crisalo me pôs nas mãos para gastar? Onde? como? para quê? e com quem? Valham-me todos os deuses! Este instrumento de facilidades para a bôa vida torna-se de subito uma tortura para quem já sofre o abandono de sua eleita, para quem roi os tormentos de uma traição indiscreta, para quem se acha na cruel solidão de todos os prazeres... Inutil, inutil para mim, a quem cessaram todas as ambições como se tivesse o sangue coagulado em gêlo... Vou devolvê-lo a meu pai... Ora, pedirei ao velho que nada lhe faça e não lhe guarde rancor. É justo que eu defenda este pobre coitado, que tudo fez para me servir. Meu pai... Meu pai não pode recusar-se a atender a uma concessão especial para o seu filho. (*a seu séquito*) Sigam-me. (*retira-se*).

5. Não nos esqueçamos de que, em regra, no teatro de Plauto, os monólogos eram para ser cantados ou declamados com acompanhamento de flauta. Tanto quanto possível, foi-lhes conservado o tom que permite aplicação idêntica em português.

6. Eis aí, assinalados que foram com asteriscos de ordem alfabética, alguns termos e expressões que merecem esclarecimento:

a) Polício era de uma família notoriamente tola. Consta ainda haver cometido a irreverência de abandonar aos escravos do Estado as funções religiosas cuja incumbência recebeu do próprio Hercules, o que pagou com a existência.

b) Lino foi o mestre de Orfeu e de Hercules, segundo a tradição, tendo-o este matado um dia golpeando-o à cabeça com a própria lira. Fenix é aqui o rei exilado, que se tornou governante de Aquiles, a quem seguiu a Troia e cuja morte anunciou a Peleu.

- c) A *Comédia de Epidico* é uma das peças do próprio Plauto, não tão apreciada dos posterios como dele mesmo.
- d) Pelion foi um autor vaiado.
- e) Frixo, filho do lendario rei da Boecia, fugiu com sua irmã dos furores de uma madrasta, montado num fantástico carneiro de tosão de ouro. Chegando a Colchida, imolou o carneiro a Marte, oferecendo-lhe o velo de ouro.
- f) Antólico, filho de Mercurio, avô de Ulisses, era um velhaco refinado, simbolo da rapinagem.
- g) Elacia era uma cidade da Fócida.
- h) O rei Argos enviou Belerofonte a seu sogro, pedindo-lhe secretamente que o fizesse desaparecer.
- i) Sumano, Deus dos Manes, era uma divindade obscura. De origem etrusca, acabou confundindo-se com Plutão, em virtude da identidade de poderes.
- j) O texto latino diz Alexander. Alexandre era outro nome de Páris.

130 ANOS DE CENSURA TEATRAL NO BRASIL

Mário Hora

Nos dias que estamos vivendo e apesar do grau de evolução a que atingiram, em todo mundo, as representações teatrais, há alguém que se queixa de certa especie de teatro que, há pouco mais de cinco anos, invadiu os nossos palcos. A despeito da visível desorientação dos usos e costumes da época caracterizada por um exibicionismo que, por vezes, toca ás raiz da imoralidade, existem ainda milhares de brasileiros que não "topam" o teatro rotulado de existencialista ou de qualquer outra formula terminada em *ista*. E esses culpam, pelo que consideram uma "afrenta aos nossos fóros de civilizados e de povo educado nos são principios da moral cristão" a Censura Teatral, cuja função está explicita e implicitamente nas leis e regulamentos baixados nos governos imperial e republicano.

Para êsses queixosos não há como censurar a Censura pelo que ai vai de descabro nos nossos teatros. Têm razão os que assim raciocinam? Não nos cabe responder. Mas, que a Censura Policial Teatral tem, não raro, fugido á sua finalidade e exorbitado de suas funções, é verdade. Esse mal é, porem, de origem: vem do ano de 1823, quando foi conhecido um aviso da Intendencia de Policia, dando conta da portaria que, de ordem de sua magestade imperial, expedia a Secretaria de Estado de Negocios do Imperio, criando o cargo de Inspetor de Teatro a quem cabia "assistir aos espetáculos rever todas as peças antes de se porem em cena, dar aprovação ou prohibir aquellas que offendam á religião que professamos." (*)

(*) TEATRO NO BRASIL, obra postuma de Mucio da Paixão.

Como se vê, a Censura Teatral no Brasil foi instituida há 130 anos. Há porem, um ato de 29 de novembro de 1824 que atribui ao Intendente de Policia Teixeira do Aragão, o primeiro regulamento de teatros no Brasil. Mello Barreto Filho e Hermeto Lima na sua HISTORIA DA POLICIA DO RIO DE JANEIRO, pagina 277, transcrevem o Regulamento, que começava assim: "Francisco Alberto Teixeira de Aragão, do Conselho de S M I, Cavalheiro da Ordem de Christo, Desembargador da Relação da Bahia e Intendente Geral da Policia da Côrte e Imperio do Brasil: Faço saber etc."

O primeiro artigo desse Regulamento diz: "Logo que for designado o espectáculo que se pretenda offerer ao Publico, se participará circuns-tanciadamente ao Intendente Geral da Policia, remettendo-se-lhe as peças originaes para que este ante de qualquer ensaio ou publicação, possa prohibi-lo quando seja contrario aos bons costumes e leis do Imperio."

O Regulamento de novembro de 1824 contem 19 artigos e neles, pormenorizado, o policiamento nos teatros durante os espetáculos, indo mesmo até ao estacionamento dos veiculos da época, séges e carruagens, que se fazia, então na Praça da Constituição "pela ordem que lhes será designada por soldados da Policia destinados para esse fim." Mas, o cuidado do governo não parou aí. A 21 de julho de 1830, o aviso n.º 141 dizia que:

"Sendo das intenções de S M o Imperador favorecer, quanto esteja ao alcance do Governo, os estabelecimentos theatraes, que todas as nações cultas têm reco-

DIONYSOS

nhecido como um dos meios mais efficazes para insinuar nos corações dos povos as idéas de virtude e adoçar a rudeza e barbaridade dos costumes; mas desejando ao mesmo tempo prevenir e evitar, por meio de uma circumspecta vigilancia e previo exame das peças que se hajam de representar, que tão uteis estabelecimentos não degenerem daquelles louvaveis fins pela introdução de doutrinas umas oppostas aos bons costumes e á moral publica, e outras tendentes a inflamar as paixões exaltadas, e a destruir por qualquer maneira o systema constitucional que felizmente nos rege: Ha por bem que V. Ex. não consinta em theatro algum, seja publico ou particular, a representação de dramas que offendam corporações ou autoridades que, pelo contrario se devem respeitar para conservação da boa ordem e publica tranquillidade.” (“Historia da Policia do Rio de Janeiro.”)

E’ ainda na “Historia da Policia do Rio de Janeiro” que encontramos, na pagina 189, uma indicação acerca do primeiro censor teatral, no Brasil. Diz o topico em apreço: “D. João gostava muito de musica. Para o satisfazer organizavam-se no palacio de São Cristovão escolhidos concertos onde tocavam Marcos Portugal, que foi o primeiro *censor teatral* da Policia do Rio de Janeiro e o padre José Mauricio.” (O grifo é nosso)

São decorridos 130 anos e parecerá absurdo que a Censura se mantenha quase estacionária, no que diz respeito a sua principal função, explicita no respeito “á religião, ao publico e ao decoro das familias”. Mas, foi nos tempos da truculenta atuação do famoso Intendente Pina Manique, conta-nos Mucio da Paixão, que os mantenedores da ordem não se cingiram á ordem interna nos teatros, indo mais longe e “se imiscuindo na feitura das peças onde podia aparecer qualquer alusão, por

pequena que fosse, contra o regime absoluto que *infelicitava* o povo.”

Para regularizar o assunto criou-se uma repartição especializada, o Conservatorio Dramatico, de existencia ridicula, “tantos e tamanhos foram os atritos que ele teve de sustentar com a policia.” O Conservatorio acabou sendo suprimido e ás autoridades policiaes “conferida uma competencia que elles não têm nem podem ter, qual a de exercer a censura dos trabalhos teatraes.” (Ob. cit.)

Em julho de 1829, José Clemente Pereira assinava o aviso que proibiu se levasse á cena, no Teatro São Pedro de Alcantara, peça que não recebesse o previo exame da Intendencia Geral da Policia. Vale a pena transcrever, na integra, esse aviso:

“Manda sua magestade o Imperador, pela Secretaria de Estado dos Negocios do Imperio que o desembargador encarregado do expediente da Intendencia Geral de Policia, ordene ao administrador do Teatro São Pedro de Alcantara que não consinta que entre em cena peça alguma sem ser previamente examinada pelo mesmo desembargador: e há por bem ordenar-lhe que cada uma das que for revendo, lhe ponha a competente nota de — *revista* — que será por elle assignada. Palacio do Rio de Janeiro, em 21 de julho de 1829 — José Clemente Pereira.” (Ob. cit.)

Ficava, assim, caracterizada a função da Censura Policial: leitura previa das peças a serem representadas e um *visto* assinado pelo censor daquela época, o intendente geral de Policia. As leis, ordenanças e posturas que foram baixadas a partir dessa data mantiveram integral a função da censura, segundo o aviso do ministro Clemente Pereira. Contudo, nem sempre essa função foi estritamente exercida. Os intendentes de Policia descuraram de seus deveres, no caso. E a prova encontramos em um aviso expedido em 1836

a um juiz de Paz recomendando-lhe que impedisse a representação de peças imorais (certamente menos imorais que as de hoje). Damos a seguir, na integra, o aviso para que o leitor leia e compare:

“Constando ao Regente em nome do imperador o Sr. D. Pedro II, que se tem, ultimamente, representado nos theatros desta cidade algumas peças pouco convenientes aos fins para que foram instituidos taes estabellecimentos, de modo que, em vez de se recommendarem nellas as regras de moral pratica, a obediencia ás leis, ás maximas de descencia e de virtude, pelo contrario se offercem aos olhos incautos da mocidade repetidos exemplos de vicio e desmoralização, e sendo necessario obstar o mal em sua origem para que não consiga depravar o gosto e a moral publica; ordenna o mesmo Regente que Vm. não consinta jamais que vão á cena peças de semelhante natureza, para o que as deve ler antes de serem representadas, observando estritamente, e sob sua responsabilidade, ás leis, instruções e posturas da Camara relativas a semelhante objecto. Deus guarde a Vm. — Paço, 19 de novembro de 1839 — Gustavo Adolfo de Aguiar Pantoja — Ao Sr. Juiz de Paz do 1.º distrito de São José”.

Mudados os nomes das autoridades e substituindo o ano para 1954, este aviso, na sua integra, poderia ser expedido hoje pelo chefe de Policia ao chefe da Censura Teatral.) Fechado o parentese, voltemos aos avisos e regulamentos. No ano de 1851 era ainda atribuida ao Conservatório Dramatico Brasileiro a censura litteraria das peças, podendo licenciar-las ou proibi-las. Acontece que o chefe de Policia tambem as censurava, visava e permitia ou proibia a representação. Para separar o joio do trigo, a 17 de

dezembro de 1851, o Visconde de Monte Alegre, então ministro dos Negocios do Imperio, expediu ao chefe de Policia da Côrte um aviso no qual se diz que sua magestade, o Imperador “ha por bem declarar que a censura do Conservatório Dramatico tão somente deve ser respeitada na parte litteraria, não sendo nessa parte licito ao chefe de Policia ou a seus delegados desfazer as correções feitas pelo Conservatório, ou permittir que se represente aquillo que elle tiver suprimido em qualquer peça; mas que de nem num modo fica vedado ao mesmo chefe de Policia e a seus delegados o exercicio da attribuição que lhes confere o citado artigo do Regulamento (referencia ao art. 137 do Reg. de 31 de janeiro de 1842) e antes cumpre que continue a exercello em toda a plenitude, devendo para esse fim, não abstante as suppressões ou emendas e correções feitas pelo Conservatorio na parte litteraria, fazer quaisquer outras que sejam reclamadas pelas publicas conveniencias, podendo nesse caso negar a sua approvação e até proibir que se ellas representem, embora tenham sido approvadas pelo Conservatorio, na parte litteraria.” (Ob. cit.)

Evidentemente, eram duas as censuras em 1851: a do Conservatorio e a da Policia. Não poderia dar certo. E o que tinha de acontecer, em face dessa duplicidade, aconteceu: surgiram os conflitos de jurisdicção e, com tanta continuidade, que em janeiro de 1871, precisamente vinte anos depois, foi sancionado pelo imperador o decreto n.º 4666 criando um novo Conservatorio Dramatico. Começava o decreto considerando que a experiencia demonstrou que as attribuições conferidas ao Conservatorio e ao Inspetor General dos theatros da côrte “não conseguiram melhorar o teatro nacional elevando-o ao nivel da cultura intelectual e moral da nossa sociedade (que sabor de actualidade tem tudo isto!) ficava criado naquella data, um novo Conservatorio Dramatico, composto de cinco membros inclusive o presidente e o secretario, nomeados por um decreto

imperial e cuja substituição se faria sempre que o governo julgasse conveniente. Por esse decreto ficava o novo Conservatorio: com a função de censura das peças; com a inspeção interna dos teatros; com as atribuições conferidas ao Inspetor-geral dos teatros e com aquelas marcadas pelo Regulamento Geral de Teatros no seu art. 15. Ainda assim, o art. 7.º desse decreto diz que "Nem huma peça será sujeita á approvação do chefe de Policia sem que tenha sido submettida ao exame do Conservatorio. O chefe de Policia não poderá permitir a representação de huma peça que não seja licenciada pelo Conservatorio. Poderá com tudo, negar o visto ás peças licenciadas, se entender que da representação dellas resultará desastre ou perigo para o publico, ou para alguma pessoa em particular." E, no art. 9.º manda que o exame e approvação do Conservatorio sejam com uma antecedencia de 15 dias, pelo menos.

A leitura de todos os avisos, regulamentos, posturas e decretos baixados para policiar as peças teatrais e suas representações de 1823 até a mudança de regime, com a Republica, é fastidiosa. Furtamo-nos de transcrevelas em homenagem aos leitores de DIONYSOS. Por ela chegariamos á conclusão de que o governo imperial receiava libertar o teatro da Policia e entrega-lo exclusivamente a uma instituição de mentalidade anti-policia. Por todo tempo da monarchia a censura teatral continuou, assim, a duas amarras, até que, aos 21 de julho de 1897, o governo da Republica, pelo decreto n.º 2557 extinguiu o Conservatorio Dramatico e passou a censura teatral á attribuição exclusiva da Policia.

* * *

Que beneficio adveio para o teatro brasileiro com a instituição da censura, quer no Imperio, quer na Republica? A interrogação implica em

um exame profundo das conseqüências decorrentes, cuja conclusão poderia parecer demasiadamente pessoal. Estamos em que a censura, como hoje é exercida, tem falhas que podem ser corrigidas.

Em principio e logicamente, ella deveria ser attribuida a um organismo composto de homens de teatro, de tecnicos no seu *mettier* acima de quaisquer suspeições, capazes de "cortar", ou seja "censurar" uma peça sem que ella soffresse no seu todo, na sua essencia, objetivo colimado pelo escritor. Não se comprehende que esta função esteja adestrada á uma mentalidade policia, mesmo quando exercida por homens de talento e de cultura como o dr. Melo Barreto Filho. A policia caberia zelar pela obediencia aos cortes feitos pela censura categorizada, do que ella tomaria conhecimento através de uma copia do original censurado. Caberia, dentro das suas attribuições, suspender o espetaculo e deter mesmo o interprete que não obedecesse aos cortes e até os que enxertassem o original com "cacos" inconvenientes, podendo a autoridade que preside os espetaculos distinguir um *double sens*, uma *trouvaille*, de um enxerto grosseiro e pesado. Quanto ao mais, a parte litteraria da peça, a sua moralidade, a tese nella defendida ou condenada, o modo de se apresentarem em publico as personagens, seus gestos e atitudes, a correção e clareza dos dialogos, o respeito ao idioma que falamos — tudo isto ficaria ao cargo de uma censura exercida por intellectuais, teatrologos de reconhecida capacidade, com um censo absoluto de responsabilidade e conscios da missão a eles confiada para que o teatro-escola magnifico para as massas incultas, semicultas ou desorientadas — pudessem exercer a função educadora que elle teve na sua juventude e na sua madureza, função que perdeu, para muitos dos que lhe seguem as pegadas, os troços, e por vezes, a sua malversação.

A BUSCA DO "RELÊVO" NO CINEMA

=====
Claudio R. Fornari
=====

As opiniões são as mais diversas. Se não, vejamos:

— Na noite seguinte ao dia em que conheci o processo de Chrétien, não dormi. Pensava em uma imensa Rita Hayworth na tela do CinemaScope; sua cabeça em uma extremidade da tela e seus pés na outra. Vinte metros de Rita Hayworth ante os olhos do público... e em côres! (Spyros Skouras, presidente da 20th Century Fox)"

— "Acho que é o fim da nossa profissão. (George Stevens — "Gunga Din", "Um lugar ao sol", etc.)".

— "Dentro de um ou dois anos teremos surpresas inimagináveis neste novo campo das artes plásticas. (Almeida Fleming — "In hoc signo Vincis", "Paulo e Virginia", etc.)"

— "Os espectadores do "poleiro" vão vibrar com os filmes de Jane Russel (Bob Hope)".

— "Um dia virá o homem capaz de tomar em suas mãos este poderoso instrumento. Chamará a si todas as artes, para engrandece-las e operar sua síntese, que entregará animada, viva, à humanidade (René Barvajel, assistente de Duvivier em "D. Camilo")".

— "O Cinerama é uma das mais importantes invenções na História do Cinema. Ele dá a ilusão completa dos efeitos tri-dimensionais, sem o auxílio de óculos (Sir Alexander Korda)".

— "Esta questão, do relêvo não tem a menor importância. Os espectadores, passado o período de curiosidade, continuarão a ir ao cinema pelo filme em si; aplaudindo se for bom e vaiando se não prestar, tenha êle quantas dimensões tiver (Vittorio de Sicca)".

E com estes palpites — e a despeito dêles — que revelam simultaneamente esperança, pessimismo, indiferença, bom humour e descrença, vai se alastrando pelo mundo o micróbio da terceira dimensão, a moderna 3D, a terceira Demência, a revolução a 4 olhós, etc.

O leitor vai encontrar no desenrolar deste trabalho, termos como "terceira dimensão" e 3D" aplicados indiferentemente a processos estereoscópicos e não estereoscópicos. Explicamos. Partindo do principio de que tôdas as projeções não convencionais ora em evidência representam uma forma de cinema tri-dimensional em potencial, ou melhor, uma forma de pesquisa em busca do relêvo (real, como nos processos estereoscópicos, ou apenas ilusório como nas telas curvas de grande superfície) não nos preocupamos em disciplinar rigorosamente a terminologia empregada nesse sentido (uma corrente nos Estados Unidos, encabeçada pelos irmãos Gunzberg, detentores das patentes do Natural Vision, advoga o emprego da expressão "Terceira Dimensão" apenas para os processos estereoscópicos).

DE HIPARCO, NA GRECIA ANTIGA, AOS NOSSOS DIAS

Conhecida desde Hiparco, na Grécia, dois séculos antes da Era Cristã, a estereoscopia vem sendo, através dos séculos, objeto de estudos e experiências por parte de sábios e curiosos de todo o mundo. A estereoscopia, que significa a sintetização feita pelo cérebro humano (da resultante) de duas

imagens recebidas cada uma por um dos olhos (imagens iguais e com uma ligeira diferença de angulação), da qual resulta a sensação de "relêvo", foi batizada com este nome pelo sábio belga François D'Aguillon, em 1613, que para este fim serviu-se da palavra grega "stereo", que significa "sólido". O crítico francês Georges Sadoul atribuiu a criação dos termos a Wheastone em 1838, e a Enciclopédia Britânica a Daniel Brewster 1849, mas de qual modo o primeiro homem a aplicar praticamente a estereoscopia com algum resultado foi D'Almeyda, com um aparelho que realizava a projeção simultânea de duas imagens idênticas, uma em côr vermelha e outra em côr verde: um par de óculos bi-clores empoleirado no nariz do espectador permitia a este a percepção de um efeito tri-dimensional bem razoável. Anos mais tarde o processo é denominado "Anaglyphes" por Ducos du Hauron, que o aperfeiçoa e realiza experiências para substituir (em 1860) os óculos bi-clores por filtros.

As experiências e as projeções dos anaglifos prosseguem durante algum tempo ainda, com relativo sucesso, até cair praticamente no esquecimento, pois algo de novo e extraordinário havia surgido, relegando a segundo plano as lanternas mágicas e as demais modalidades de projeção estáticas. Na noite chuvosa de 28 de dezembro de 1895, no Grand Café do Boulevard des Capucines, em Paris, tem lugar a inauguração, como espetáculo público, do "Cinematographe Lumière", acontecimento que assinala o início de um novo capítulo na história das artes plásticas. A partir deste momento então, acalmada a estupefação inicial, voltam a trabalhar os pesquisadores, já com as vistas voltadas para o cinema.

Em 1896 os inventores franceses Estenave e Bertier concebem um novo e complicado princípio baseado nas chamadas "paralelas absorvents" ("rastros"), o qual, juntamente com a tela estereoscópica de Noaillon (inventada em 1936) é a célula mãe do atual processo Ivanov dos russos; em 1897, Grimoin-Sanson patenteia um processo que denominou de "Cinescosmorama" (ou "Cinéroma"), que é, em última análise, o pai do atual Cinerama de Fred Waller.

Em 1906 Gabriel Lippman chama a atenção dos seus contemporâneos para a importância do relêvo no cinema; em 1910 surge um sistema denominado "Kinoplastikon" da autoria do austriaco Karl Juhasz; em 1920 François Sayoye patenteia um "écran" para projeções estereoscópicas; em 1924 a Educational Pictures (USA), com um processo que é mais ou menos um meio termo entre os velhos anaglifos e a moderna Natural Vision, produz uma série de pequenos filmes, o primeiro dos quais foi um "short" intitulado "plastigrams"; em 1932, em um ensaio publicado em Milão, Guido Jellineck preconiza a obtenção da terceira dimensão com a projeção de filmes no espaço, sem o auxílio de telas.

Sucedem-se dezenas de outros métodos, fracassados uns, vitoriosos outros, incompletos (a maioria) outros mais, até que, no ano de 1932, Lumière começa a se interessar pelo assunto, refilmando por fim, no mesmo ano, por um sistema seu (derivado dos anaglifos) a sequência da "chegada de um trem", que já fizera parte do programa de apresentação do seu Cinematógrafo. Seguem-no no mesmo caminho — e usando o mesmo processo — os cineastas Pierre de Curvier ("L'Ami de Monsier" e "Sur La Riviere") e René de Hénaff ("Euskadi"), em 1936 e 1937 respectivamente. Enquanto isto, ainda em 1936, Noaillon patenteia sua tela especial para 3-D.

Mais ou menos na mesma ocasião, nos Estados Unidos, J. F. Levenhal e J. A. Norling produzem para a Metro os seus "Audioscopes" de dez minutos de duração (estreado no Metro Passeia do Rio em 23-X-1936) e

"New Audioscopic", um minuto mais longo do que o anterior (lançado nesta capital em 14-X-1938). Dois anos depois a própria Metro produz, sob a direção de George Sidney, o "thriller" (?) "Audioscopic Murder", de 16 minutos de projeção. Os três pequenos filmes foram elaborados pelo chamado Processo Norling Camera, que nada mais é que uma versão modernizada dos veteranos anaglifos.

Em 1941, em um pequeno cinema de Moscou, os russos apresentam pela primeira vez ao público (russo, naturalmente) o Processo Ivanov, inventado por um engenheiro do mesmo nome. O filme de estréia foi "Concerto em Relêvo".

COMEÇA A GRANDE CORRIDA

Até princípios de 1952 a "Terceira Dimensão", ou melhor, as diversas modalidades de cinema em relevo-real e em falso-relêvo, vinham sendo empregadas em realizações de pequena importância, em curtas metragens publicitárias, "divertissements" despreziosos (às vezes pretensiosos) e filmes experimentais. O único país que explorava comercialmente a "Terceira" era a Rússia, e assim mesmo com um processo deficiente e com um único e acanhado cinema em todo o seu vasto território.

Em suma, os produtores e o público da "Sétima" estavam satisfeitos com a projeção 2-D sonora & colorida.

Quando Lowell Thomas lançou no Teatro Broadway de Nova York o Cinerama de Fred Waller, o problema do relêvo no cinema voltou a despertar o interesse daqueles que tinham suas atividades ligadas à indústria cinematográfica. Daí para adiante as telas convencionais, as máquinas comuns, as projeções planas enfim, passaram a ficar ameaçadas de se transformar em artigos de museu. Não só as receitas que a grande novidade proporcionava eram astronômicas, como também ela surgia como o possível tônico revigorante da indústria cinematográfica no momento tão abalada pela concorrência da televisão. O seguinte aparecimento de "Bwana Devil" e de "The Robe" veio reforçar a reação.

Hoje, decorridos menos de dois anos desde o primeiro grito de "3-D ou Morte", temos, em pleno funcionamento, uma quantidade enorme de processos tridimensionais, novos uns, aperfeiçoados outros. Entre eles temos a Natural Vision, o Cinemascope (Hipergonar), Processo Ivanov, Vistarama (16 mm.), Poldelvision, Videorama, Vistavision, Paravision, Norling Camera, Parascope, Camera Spacemaster, Cinemara, Walf-Stereo Cine, um processo espanhol, um argentino, um outro inglês e um segundo italiano inventado por um pesquisador de nome Cristiani, etc., além das chamadas Telas Panorâmicas ou "Wide Screen" (2 1/2-D), projeções em hélices e no espaço, etc., ... todos ferrenhamente empenhados em fugir ao "flat" empregando os mais variados artifícios, como sejam telas especiais, óculos bi-cólores, cortinas de fumaça, projeções múltiplas, visores polarizados, lentes anamórficas, hélices enormes, etc.

A PROCURA DA "TERCEIRA" NO BRASIL

Antes de finalizarmos esta nossa breve conversa sobre o "Relêvo" no cinema, queremos assinalar o papel de dois estudiosos brasileiros que se destacaram na pesquisa da Terceira Dimensão.

O primeiro é o cientista Sebastião Comparato, que já por voltas de 1930 trabalhava na criação de um novo processo tri-dimensional. Depois de estudar e de comparar tôdas as formas até então conhecidas de cinema em relevo, Sebastião Comparato inventou e patenteou em vários países, em 1933, um sistema original de sua autoria. A primeira produção realizada pelo Processo Comparato foi exibida em 1933/34 no antigo Cinema Metrôpole, na Avenida Rio Branco.

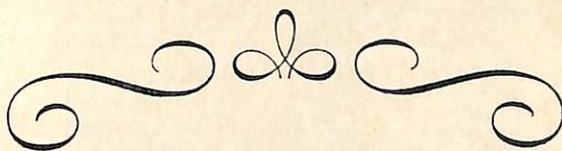
Seu processo resumia-se no emprego de um duplo negativo na filmagem, de lentes de foco curto e grande ampliação e de (pasmem os leitores que já ouviram falar no Cinerama) uma grande tela curva composta de numerosas tiras esticadas perpendicularmente ao chão. Sebastião Comparato foi um pioneiro; a êle, pois, as nossas homenagens.

O segundo brasileiro da nossa lista chama-se Almeida Fleming, veterano cineasta, dono de uma emprêsa cinematográfica que verá passar no mês de junho o seu 34.º aniversário de atividades.

Este homem modesto e estudioso vem desenvolvendo pacientemente em seu laboratório em São Paulo, sem alarde e sem publicidade, um novo processo cinematográfico para projeção em terceira-Dimensão, empregando uma única câmara de filmagem e um único projetor.

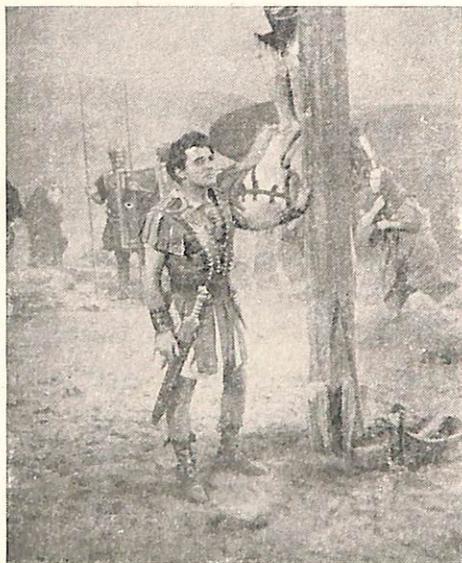
“Minha intenção, diz o cineasta, é obter um processo que não fuja ao “standard” e que se adapte às condições ainda incipientes do nosso cinema, sobretudo sob o ponto de vista econômico”. Almeida Fleming é um idealista. A êle, os nossos votos de sucesso.

A propósito, ainda, da procura da “Terceira” no Brasil, queremos assinalar o trabalho de dois europeus radicados em São Paulo — Bohumil Vamco e George Tamarski — os quais, desde 1952, vêm realizando experiências neste terreno. O seu processo, que é caracteristicamente estereoscópico e emprega filtros e visores polarizados (como o Natural Vision, Poldelvision, o sistema espanhol, etc.), foi apresentado pela primeira vez à imprensa especializada em meados do mês de março de 1954 no salão de projeções da Alvorada Cinematográfica Ltda., na capital bandeirante.





"O Museu de Cera", refilmagem tri-dimensional & technicolorida do famoso filme de Michel Curtiz ("Mystery of the wax museum"), foi a primeira produção realizada por um grande estúdio norte-americano pelo processo estereoscópico denominado Natural Vision.



"O Manto Sagrado" foi o primeiro filme de longa metragem realizado pelo processo do professor Henri Chrétien, o "Hipergonar" (CinemaScope). A história foi extraída do "best-seller" bíblico do Rev. Lloyd Douglas e a película foi dirigida por Henry Koster. No elenco Victor Mature, Richard Burton (foto acima) e Jean Simmons.

NOTICIÁRIO



*O sr. José César Borba quando pronunciava o seu discurso
de posse na direção do Serviço Nacional de Teatro*

O NOVO DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

Foi empossado no cargo, em 8 de Outubro, o jornalista José César Borba

Por ato do Exmo. Snr. Presidente da República, foi nomeado em 1.º de Outubro de 1954 Diretor do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, o jornalista José César Borba, em substituição ao Sr. Adonias Aguiar Filho, nomeado na mesma data Diretor do Instituto Nacional do Livro.

A posse do novo Diretor do S.N.T. verificou-se às 15 horas do dia 8 de Outubro proximo findo, perante o Exmo. Snr. Ministro da Educação e Cultura, Prof. Candido Motta Filho, no gabinete do Titular da Pasta.

Estiveram presentes artistas, escritores e muitas das principais figuras da classe teatral, inclusive os presidentes da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Sr. Bandeira Duarte, da Associação dos Criticos, Sr. Lopes Gonçalves, e dos Empresarios, sr. Luiz Iglesias, uma representação da Casa dos Artistas, os vereadores Paschoal Carlos Magno e Raymundo Magalhães Junior, as atrizes Eva Todor, Bibi Ferreira, Aimée, Maria Sampaio, Luiza Barreto Leite e Maria Fernanda, os atores Odilon Azevedo, Jayme Costa, Silveira Sampaio e Delorges Caminha, os escritores Alvaro Lins, Joracy Camargo, Otto Maria Carpeaux e José Wanderley, o pintor Di Cavalcanti e senhora. Comparceram o Prof. Joaquim Amazonas, Magnifico Reitor da Universidade de Pernambuco e a Sra. Gabrielle Mineur, Adido Cultural da França. Fizeram-se representar os Diretores do Ministério da Educação e Cultura e o Diretor da Agencia Nacional.

O minitsro Candido Motta Filho, após a assinatura do termo de posse, di-

rigiu algumas palavras aos presentes sobre a figura do novo diretor do Serviço Nacional de Teatro, fazendo uma rápida apreciação dos problemas e das esperanças do Teatro Nacional, setor de educação e cultura em desenvolvimento no país.

O DISCURSO DO SR. JOSÉ CÉSAR BORBA

O Diretor do Serviço Nacional de Teatro pronunciou, a seguir, o seu discurso de posse:

“Sr. Ministro:

Quando me chegou a notícia da escolha da minha pessoa para a direção do Serviço Nacional de Teatro, ponderei as dificuldades e problemas que sabia e sei inerentes à função, e logo os vi, para mim, transformados em agudas preocupações. Ao teatro me ligara na comunhão familiar, pela identidade de um sentimento artístico e sob o estímulo de uma natureza, destas que projetam os sonhos generosos na tentativa e na ação do trabalho dramático. No programa de uma recente temporada, inscreveram-se estas palavras: “E’ preciso perdoar aqueles que amam demasiado o teatro. Êle nos parece mais real que a própria vida”. E, realmente, a vida, aquilo de que pode dispor o indivíduo, desejavamos consagrar a fazer teatro, obstinando-nos em esforços. Outra ambição não nos animava, e nunca considerei a hipótese de me encontrar no teatro em algum cargo, e, sim, sempre vivendo o teatro como autor e organizador das produções cênicas de nossas peças. Nes-

ta situação voluntária, fizemos amigos e camaradas, cuja solicitude, agora, em me acudir com estímulo e confiança agradei e agradeço.

Como sabe Vossa Excelência, fui convocado para servir. No melhor das minhas disposições, na consciência de um dever, procurarei servir ao governo do Presidente Café Filho. Peso a responsabilidade do encargo com tanta maior lucidez quanto conheço o interesse real e antigo do Chefe do Governo pelo Teatro Brasileiro, cujos problemas sempre lhe despertaram o ânimo de fazer, em proveito das soluções, o que estivesse ao seu alcance. Fazer com simpatia e com objetividade.

Ocorrem certas semelhanças do destino nos homens públicos e nos atores de teatro. O ator vive para o público, na ribalta, alternando a glória e o sacrifício dessa posição, que é instável nos seus favores e melancólica no definitivo baixar do pano. No homem público, como no ator de teatro, desperta muito cedo a vontade de representar o seu papel. Se não possui fortuna pessoal, sabe que daí por diante, para servir ao seu país com elevação e honradez, terá de esquecer-se de si mesmo. A missão da vida pública transcende e absorve os cuidados egoístas próprios da existência particular. Entra o homem público, ainda jovem, a consagrar-se a uma causa ou a uma obra, a uma tarefa vigilante com o pensamento posto no prestígio e no progresso da sua terra e na felicidade dos seus concidadãos, assim como o ator entra a viver para a sua arte na pureza de uma vocação. O teatro é um *metier* pobre, escreveu Louis Jouvet. Os que se deram demais ao teatro não tiveram tempo e não tiveram alma para advertir-se do futuro. Mas o ser humano possui um limite fatal de energias, acabando a inexorável progressão da idade por extinguir-lhe as forças. O homem público também envelhece, também deixa forçosamente a ribalta, o seu nome já não brilha nos cartazes do dia. E somente então, ao termo da jornada, no recolhimento do fim, pode considerar as oportunidades

perdidas no exercício de uma profissão liberal, que não exerceu, os lucros de uma atividade privada, de que não participou, e tudo sente o velho homem público quando já não lhe sobram disponibilidades físicas, quando todas as energias do ciclo da existência, consumiu-as ao serviço da Nação e do povo.

Aproveitando uma associação de contingências, não preciso sublinhar a imanente solidariedade que inspira esta aproximação de imagens humanas na sensibilidade do Presidente Café Filho.

O Teatro é uma vocação, um destino, a missão de uma vida. É um superior e direto instrumento de educação e cultura, uma experiência artística e humana, refletindo os valores da imaginação, da história, da psicologia e das tradições de um povo. É um magistério, um aprendizado, uma atividade. É ainda um divertimento. Mas sob todas as aparências, o Teatro é uma realidade substancial e uma unidade, somando-se a esta unidade os elementos que a compõem e produzem e as tendência que a definem e afirmam. É um ofício de equipe para uma representação coletiva. No Teatro estão os costumes e as idéias, as reações e as aspirações sociais. O Teatro é eminentemente social, na medida em que é a menos individualista das artes, certo como não se faz Teatro sozinho, nem recrutando uma única categoria profissional. A obra dramática resulta da criação, da inteligência, do trabalho, da habilidade e da prática especializada, dependendo do artista e do artífice, do intelectual e do operário. Para atingir e integrar-se em sua missão, o Teatro somente se realiza com o público, em que não figuramos as platéias, especificamente, mas todas as classes em todas as regiões de um território, a comunidade de um país.

Meus senhores:

Na assistência ao Teatro, nas ocupações com o Teatro, na formulação de providências normativas e supletivas para o desenvolvimento teatral do Brasil, o governo terá sempre em vista, como uma disciplina e como uma polí-



Dois aspectos da posse do sr José César Borba na direção do Serviço Nacional de Teatro



tica, o âmbito nacional do problema. O concurso do Estado dirigir-se-á, o mais amplamente que fôr possível, no sentido do estímulo às atividades e às modalidades dramáticas, ajudando a sua evolução no plano da cultura e a fixação das melhores conquistas dos seus esforços, e assim contribuindo para que o gosto e o hábito do Teatro alcancem, com a desejável regularidade, as populações brasileiras.

Existe um problema que é o reverso da falta de casas de espetáculos. São os teatros das capitais de vários Estados e em importantes Municípios, que não recebem um aproveitamento sistemático e alguns, por esta circunstância, perdem a sua função, ou ameaçam perdê-la, transformados em cinemas. Levando o concurso do seu estímulo e da sua assistência aos grupos dramáticos que se tenham constituído nas cidades, o govêrno espera criar elementos para que essas casas de espetáculos possam ser efetivamente aproveitadas, para que êsses palcos se iluminem na cena aberta, pois a existência de um palco é a primeira condição, em qualquer lugar e em qualquer emergência, para fundar e desenvolver, em segurança e harmonia, na sua oficina indispensável, o empreendimento teatral, para estabelecer a vida teatral de que se ressentem, no tédio da sua ausência, os habitantes de muitos centros do interior dotados de excelentes edifícios construídos para aquele fim.

A iniciativa confiante dos interpretes, empresários e autores e a flama idealista da juventude, já abriram, de maneira sugestiva, os caminhos espontâneos da descentralização das atividades dramáticas. Amando o Teatro, e a êle se encontrando vinculados, coordenam os seus ideais e procuram estabilizar os seus empreendimentos no meio regional, atraindo ao sortilégio da cena a sensibilidade dos conterrâneos. Nesta realidade que se precisa aprofundar e estender, nestes ensaios e ofícios que almejam e merecem o aprimoramento da orientação e da técnica, saudamos a fôrça da vocação e a perseverança

do ânimo de qauntos fazem Teatro no Brasil, de quantos colaboram com o Teatro, como parcela que é das esperanças e das necessidades do país, concorrendo para a sua divulgação e prestígio.

A constância do trabalho e os níveis da experiência das companhias, têm permitido o alto padrão de muitos dos espetáculos produzidos no Brasil, de que nos podemos orgulhar. A evolução alcançada patenteia a capacidade para as realizações ambiciosas. O govêrno reconhece os encargos materiais dos empresários para a produção dos espetáculos de positivas qualidades cênica, de texto e de interpretação. Para que a soma e o pêsso dêsses encargos não lhes desencoraje a iniciativa e não lhes sacrifique a produção, um regime de cooperação e financiamento apoiará as montagens de peças.

Ao falarmos em peças, temos presente a criação da literatura dramática, a obra dos seus autores, a defesa e a difusão dos valores sintáxicos e prosódicos da língua, o patrimônio literário do Teatro, que configura uma civilização e enriquece uma cultura. Existe um único estímulo útil ao autor novo, que é assistir a encenação do seu trabalho. Êste é o prêmio adequado e necessário à sua iniciação na arte dramática. Facilitar a primeira oportunidade do palco a qualquer texto que revele novos escritores de teatro, será uma consideração essencial, para que se identifique e se realize o poeta adventício.

Em outro plano vocacional das novas gerações, o aproveitamento e o preparo pedagógicos dos que aspiram à carreira de intérprete, e correlatamente a formação dos professôres, pela sua importância serão considerados sob o prisma da colocação do ensino dramático na esfera universitária, que lhe há de conferir, no país, a dignidade cultural que lhe é pertinente, e a estabilidade de que carece.

Senhor Ministro, Dr. Cândido Motta Filho:

Jornalista profissional, espero haver aprendido a lição do jornalismo,

que é uma escola de espírito público. Chego à minha primeira função pública de chefia, nem muito jovem para que me possa deixar enlar pelas ilusões, nem muito velho que me sinta devastado pelo ceticismo.

Tenho à minha frente encargos, problemas e propósitos. Para encaminhá-los a termos oportunos e eficientes, disciplinando a minha tarefa nos princípios e sentimentos que a devem apoiar, se me oferece muito grata a circunstância de situar-se o meu posto num dos setores da administração de Vossa Excelência, cuja personalidade e cuja obra de escritor, de professor e de homem público acompanho e admiro, de longa data, na contribuição da in-

teligência de São Paulo aos quadros da cultura brasileira.

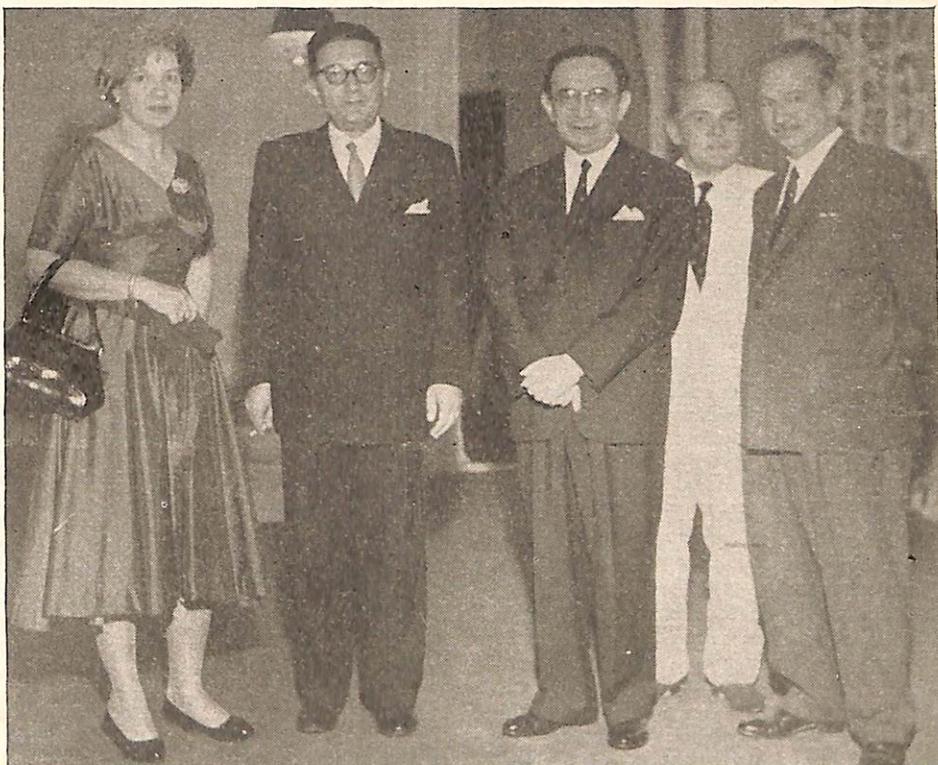
Os meus princípios serão os da administração; os meus sentimentos, os da arte dramática. Os sentimentos eu os tenho; os princípios eu os observarei escrupulosamente, porque acima dos demais o que deve preponderar no serviço público são os fatores da ordem. Estou sucedendo na direção do Serviço Nacional de Teatro a um companheiro dos predcados intelectuais, do equilíbrio, e da competência de Adonias Filho, que sei se haver dedicado àqueles fatores. A ordem funcional é indispensável e fecunda para quem possui deveres e objetivos a serem colimados."





O PRESIDENTE DA REPÚBLICA E A CLASSE TEATRAL

O Exm.^o Snr. Presidente da República, Dr. João.Café Filho, reuniu num jantar, no Palácio do Catete, na noite de 8 de Novembro de 1954, alguns representantes das actividades dramaticas no país, inclusive os presidentes das entidades da classe, dos autores, dos actores e dos criticos, com os mesmos examinando e debatendo os problemas das diversas categorias que integram o Teatro Brasileiro e os assuntos do Teatro nos seus aspectos gerais e no âmbito nacional. Estiveram presentes, como se vê na fotografia, Dulcina de Moraes, Cacilda Becker, Bandeira Duarte, Paulo Magalhães, Francisco Moreno, Bricio de Abreu, José Wanderley, Mario Nunes, Joracy Camargo e a Sra. Maryana Teixeira e Silva, Chefe da Secretaria do Serviço Nacional de Teatro. Além destes, compareceram á reunião Antoinette Morineau Fornari, representando a Sra. Henriette Morineau, Sarah César Borba, Silveira Sampaio, a cantora Olga Prager Coelho, Paschoal Carlos Magno, Walter Pinto, Jayme Costa, Delorges Caminha, Raymundo Magalhães Junior, Lopes Gonçalves, Odilon Azevedo e José César Borba, diretor do Serviço Nacional de Teatro.



O PRESIDENTE COM O S. N. T.

No Palácio do Catete, na noite de 8 de novembro de 1954, o Exm.^o Snr. Presidente da República, Dr. João Café Filho, pouco antes do jantar oferecido á classe teatral, foi cumprimentado pelo Diretor do Serviço Nacional de Teatro do Ministerio da Educação e Cultura, Snr. José César Borba, o Diretor do Conservatorio Nacional de Teatro, Snr. Bandeira Duarte, o Chefe da Secretaria do S. N. T., Sra. Maryana Teixeira e Silva e o representante do Serviço no Conselho Consultivo de Teatro, Snr. José Wanderley.

ARMANDO GONZAGA

ARMANDO GONZAGA DA SILVA, nasceu nesta Capital, a 20 de Janeiro de 1884, numa modesta casa da Rua de Sant'Ana.

A época de seu nascimento e infância, é a mais tumultuosa da nossa historia. Com pouco mais de quatro anos de idade, fica orfão de pai, enquanto a cidade se engalana para festejar a abolição da escravatura. Vai completar cinco anos, quando em torno dele, de mistura com o tropel de forças militares em desfile, ouve murmurar que o velho Imperador tinha sido deposto e partia para o exilio. Vive, como espectador curioso, as agitações dos primeiros tempos da Republica. Ainda não tem oito anos quando toda a cidade se alarma com a revolta chefiada por Custodio José de Melo. Com Prudente de Moraes cessa a agitação politica, mas culmina a agitação economica. É o Encilhamento, a corrida desenfreada á conquista do lucro, levando de roldão os velhos padrões de dignidade e moral, que nos havia legado o Imperio.



O menino de 10 anos tudo observava, sem compreender. Aos doze já é orfão de pai e mãe. Sente-se terrivelmente só. Volta-se para si mesmo. Aprende a observar, a analisar, a raciocinar e a concluir por si proprio. Ele mesmo me disse certa vez, referindo-se a este período de sua vida: "Estava traçado o meu destino, que não poderia ser dos mais risonhos. Apesar de parentes bons e amigos me ajudarem, resolvi, quando fazia os meus preparatórios, trabalhar. Experimentei alguns empregos, em que não me agitei. Foi quando Bastos Tigre arranjou-me o lugar de revisor do "Correio da Manhã". Para a carreira de um futuro autor, não podia ser mais feliz a coincidência. Ele está agora num grande palco onde a todos os instantes sobem á cena os dramas da vida comum. Não tem ainda vinte anos, e a vida já não lhe oferece mais segredos. Como revisor, ao mesmo tempo que vigia os deslises gramaticais dos outros, apura o seu estilo, enriquece os seus conhecimentos, entra em contato mais amplo com as paixões humanas. Dalí a reporter foi um pulo. Os dramas e comédias que abalaram uma grande cidade, são por ele examinados, sentidos, analisados. Chega depois a redator. Milita em vários jornais dos mais importantes; e entre eles, por ultimo, e por mais tempo, "A NOITE". Com a cronica parlamentar o seu curso de autor dramatico está terminado. Em 1912, com

vinte e oito anos portanto, ele nos apresenta o seu primeiro trabalho: "O TIRO FEMININO", de que não nos resta infelizmente nenhum exemplar. É ainda obra de reporter, focalizando o problema da mulher no exercito. A critica, porem, aplaude o novo comediografo: Diz o Correio da Manhã: "Ficará sem duvida nos fastos da historia teatral a peça atualmente em cena no elegante e frequentadissimo teatro da Avenida Gomes Freire". E o Jornal do Brasil: "A peça é urdida com habilidade, tendo principio, meio e fim, e o que é mais, tendo graça, graça de situações e de piadas".

As atividades do jornalista vencem, por alguns anos ainda, o autor teatral que havia em Armando Gonzaga. Só oito anos mais tarde voltamos a vê-lo nos cartazes teatraes, com: "SECRETARIO DE S. EXA." A critica declarou por uma de suas vozes mais autorizadas: "Folgamos em reconhecer no Sr. Armando Gonzaga um autor teatral. Isso é uma qualidade ingênita." Depois, umas atrás das outras, vieram obras que o publico sempre aplaudiu com entusiasmo e a critica louvou com toda a justiça.

"MINISTRO DO SUPREMO", "A FLOR DOS MARIDOS", "O AMIGO DA PAZ", "O TIO SALVADOR", "O MIMOSO COLIBRI", "O EMBAIXADOR", "O DISCIPULO AMADO", "GRACAS A DEUS", "CALA A BOCA ETELVINA", "O LIVRO DO HOMEM", "AMANHÃ TEM MAYONAISE", "CARNAVAL EM FAMILIA", "IPANEMA TUNEL NOVO", "ES TÚ MALAQUIAS", "BALDUINO", "O BONDE DA ALEGRIA", "A DESCOBERTA DA AMERICA", "O BERNARDO DERRAPOU", "O HOMEM DO FRAQUE PRÉTO", "A VIDA É ASSIM", "A PATROA", "A CASA DO GONÇALO", "UM RAPAZ TEIMOSO", "CHEQUE AO PORTADOR", "HOSPEDE DO QUARTO N.º 2", "TINOCCO", "O MALUCO N.º 4", "O FOLGADO", "CONTRA OFENSIVA", "UM NOIVO DO OUTRO MUNDO", "O PODER DAS MASSAS", "SEJA BENVINDO", "O MUNDO É DOS MALANDROS" e "A BARBADA".



Quando Armando Gonzaga surgiu nas letras teatraes brasileiras de há muito morrera Artur Azevedo que, com o seu talento e brilhante inspiração, animára, até ao limiar deste seculo, o teatro nacional. Um longo vazio se prolongára por mais de uma década, sem encontrar quem tentasse preenchê-lo. Só então começavam a surgir em

nossos cartazes, Gastão Tojeiro, Claudio de Souza, Viriato Correia, Oduvaldo Viana, e alguns outros, no Trianon que representou um importante papel nessa obra de resurgimento do teatro nacional. Sob a influência mais ou menos manifesta das ideias de Antoine, — que á custa de sua ruina financeira as impusera no teatro europeu, — havia uma febre de “verdade”, de “realidade”, de “humanidade” no teatro brasileiro. Aquele, a quem a vida sempre se mostrara severa, que sempre vivera em contato com a realidade, estava mais apto que qualquer outro para apresentar a verdade aos espectadores de nossas casas de espetáculos.

Essa é a força do teatro de Armando Gonzaga. A exatidão dos tipos que ele criou magistralmente, cheios de vida, palpítantes de realidade. É o “Ananias” sonhando em ser Ministro do Supremo, o “Taveira” guindado a altas posições sem nenhuma qualidade para isso, o “Liborio” de “CALA A BOCA ETELVINA” tudo sacrificando para não perder o apoio financeiro da Baroneza, o chefe da casa em “O AMIGO DA PAZ” que para ter paz, fica subordinado a todos os outros, o interesseiro que, em “A BARBADA”, não hesita em fazer da criada sua filha natural, quando a vê cortejada por um milionário. São tipos que aí estão, na vida de todos os dias, duplices, melifluos, violentando as regras da logica e da dignidade em função de seus interesses. O teatro de Armando Gonzaga é um vasto espelho de toda uma época de ambições desenfreadas, de luta pelo exito a todo o preço. Um grande páreo universal, em que o que importa é cruzar o disco final em primeiro lugar.

A especulação sem freios, a ambição que tenta vestir-se com uns farrapos de virtude, a moral interesseira, a inteligência posta a serviço de interesses pessoais, a falsa moral, tudo em luta contra a generosidade, a ternura, o espirito de sacrificio, o altruismo, de uma geração que desejaria viver em moldes mais sadios de moral e dignidade, teimando em rebelar-se contra uma maturidade que quer educar por palavras, e nunca por bons exemplos. Tudo isso está palpitante na obra desse autor, desde a primeira á ultima de suas peças.



Habitado a conhecer e a despertar o interesse do publico, revestiu Armando Gonzaga as suas peças desse interesse dramático, dessa intensidade de ação, de que já nos fala Aristoteles em sua “Arte Poetica”. Sabe ele por instinto e por experiencia, que o fundamental na obra de teatro é a peripecia, isto é, o desenvolvimento da ação em moldes não previstos.

Os seus personagens são traçados com a mão vigorosa de um grande colecionador

DIONYSOS

de emoções. Tem ele sempre á mão, um meio de inverter, por fim, a posição de seus titeres, transformando, como por milagre, o fraco em forte, o pobre em rico, o criminoso em vitima. Nessas oportunidades, é curioso observar a constancia com que ele se apega á herança, ou ao Grande Premio. Ele, o grande deserdado da vida! Ha sempre um parente rico que aparece, ou morre, para dar uma solução feliz aos problemas de quase todos os seus personagens centrais. Talvez sonhasse ele, desde jovem, com um desses milagres que prontamente o elevasse ás mais altas camadas da sociedade. É o que acontece em “MINISTRO DO SUPREMO”, em “A BARBADA”, “O BERNARDO DER-RAPOU”, “O MALUCO N.º 4”, “O HOSPEDE DO QUARTO N.º 2”, e muitas outras.



A juventude penosa de Armando Gonzaga marcou-lhe o caráter com uma vontade firme, uma singular personalidade e uma inabalavel confiança em si proprio. A sua obra espelha admiravelmente essas qualidades. Todo o amargor que recebeu, devolveu-o em amena ironia. A situação mais tragica, foi para ele um aspecto jocoso, que põe em destaque com primorosa habilidade. Sua obra apresenta características proprias. Surgiu no período áureo do “Vaudeville” francez, e do teatro de “chistes”, “trocadilhos”, e “jogo de palavras”, tão ao sabor das platéias hispano-lusitanas e, todavia, não se submeteu a essas influencias.

Gosta de armar situações, — sabe que o teatro vive da ação, — mas nunca se descuida do diálogo. Teatro tecnicamente bem construido, dentro de boa lógica, com personagens psicologicamente coerentes, trabalhados com minucias e detalhes que lhe dão qualidades. Seu teatro faz rir, rir sempre e rir muito, dentro de uma linha de absoluta correção, sem concessões ao absurdo ou á imoralidade. Dentro da simplicidade de seus propositos a em cada uma de suas peças determinados tipos, vivendo certas situações, que, pela sua profundidade psicologica, não podem passar despercebidos ao observador mais atento.

É essa a razão porque nossos grandes atores e atrizes deste seculo, devem a Armando Gonzaga, senão os primeiros aplausos consagradores, pelo menos a grande criação que os firmaram no apreço publico. Seu teatro não é essencialmente de “Carpintaria”, nem pretendeu nunca ser de “tese”. Muito de “Vaudeville”, “Farsa” e comedia propriamente dita, nele o diálogo resalta a situação para justificar cenas da mais sadia hilaridade.



Armando Gonzaga era senhor absoluto dessa "Linguagem Teatral", que possui características próprias, bem diferentes das exigidas em outros generos literarios. Sem fugir á sua constante de simplicidade, ela é clara, escorreita, lúcida, e apesar disso, talvez por isso mesmo, viva e saltitante. Benjamin Lima, prefaciando uma edição de peças de Gonzaga, escreveu: "A linguagem teatral deve ser espontanea, correntia, singela, e portanto assemelhar-se á dialogação da maioria das pessoas, na maioria dos casos, — requisito importantissimo da imitação perfeita da vida e do mundo, a que todo o bom teatro aspira. Ninguem, todavia, poderá nutrir dúvidas a esse respeito. A simplicidade em apreço não se acha por aí, à disposição de qualquer moço de letras, mais ou menos

gorda. Tem de serfruto de muita paciencia, dedicação e esmero. É ato voluntario de economia, e não martirio inevitável de indigência. Fazer bem o menos, é privilégio de quem sabe fazer o mais."

O amor pela exatidão e perfeição da linguagem, nascera-lhe nos longos anos em que atuou como revisor, inclusive do Diário Oficial, cargo em que estava aposentado, quando morreu, numa casa de saude em Niteroi, a 15 de Janeiro de 1954.

Na literatura teatral brasileira, Armando Gonzaga ocupa um lugar de merecido destaque, com sua obra de profunda análise da sociedade de seu tempo. No fundo ele nos faz lembrar Martins Pena, e na forma ele nos recorda esse brilhante estilista que foi França Junior.



Casadas Solteiras — peça de Martins Pena levada pela Companhia Dramatica Nacional.

1.º plano, em pé, Sonia Oiticica, Ferreira Maya, Waldir Maia, Carlos Melo, A. Fregolente, Ada Carneiro, Elísio de Albuquerque, Magalhães Graça, Marina Ramos, Walter Gonçalves e Déo Costa; sentados: Celme Silva, Nilson Pena (cenografo), Santa Rosa (diretor artistico), José Maria Monteiro (diretor-ensaiador) e Nathalia Timberg; no chão: Narto Lanza e Maria Fernanda.

COMPANHIA DRAMÁTICA NACIONAL

Temporada de 1954

A Companhia Dramática Nacional, este ano, deu início a sua temporada a 1.º de junho, no Teatro Municipal, levando à cena a tragédia de Nelson Rodrigues, sob o título "Senhora dos Afogados", tendo como diretora Bibi Ferreira, como cenógrafo e figurinista Santa Rosa e como intérpretes Sonia Oiticica, Nathalia Timberg, Narto Lanza, Carlos Melos, Ribeiro Fortes, Ferreira Maya, Wanda Marchetti, Elisio de Albuquerque, Waldir Maia, Celme Silva, Walter Gonçalves, Maria Fernanda, Magalhães Graça, Déo Costa e coros por alunas do Conservatório Nacional de Teatro. "Senhora dos Afogados" desenvolve-se em atmosfera sobrecarregada de paixões exacerbadas, de ódio e de vingança. Mas toda essa poesia trágica repleta por vezes de expressões chocantes, se reveste de extraordinária força emotiva quando Moema — a heroína do grande conflito psicológico — como uma nova Lavinia, condeia-se ao isolamento na impunidade de seus crimes.

A Companhia Dramática Nacional representou "As casadas solteiras", de Martins Penna, com "mise-en-scène" de José Maria Monteiro e cenários e figurinos de Nilson Pena. A interpretação esteve a cargo dos seguintes atores Elisio de Albuquerque, Magalhães Graça, Narto Lanza, Celme Silva, Maria Fernanda, A. Fregolente, Nathalia Timberg, Adalberto Silva, Ferreira Maya, Walter Gonçalves, Carlos Melo, Sonia Oiticica, Déo Costa, Orlando Macedo, Waldir Maia, Marina Ramos e Cida Carneiro. Na récita de estréia, em danças, tomou parte o Teatro Folclórico Brasileiro, dirigido pelo poeta Solano Trindade. D. Iris Barbosa de Melo executou as "marionettes". Comédia das mais interessantes por sátira e

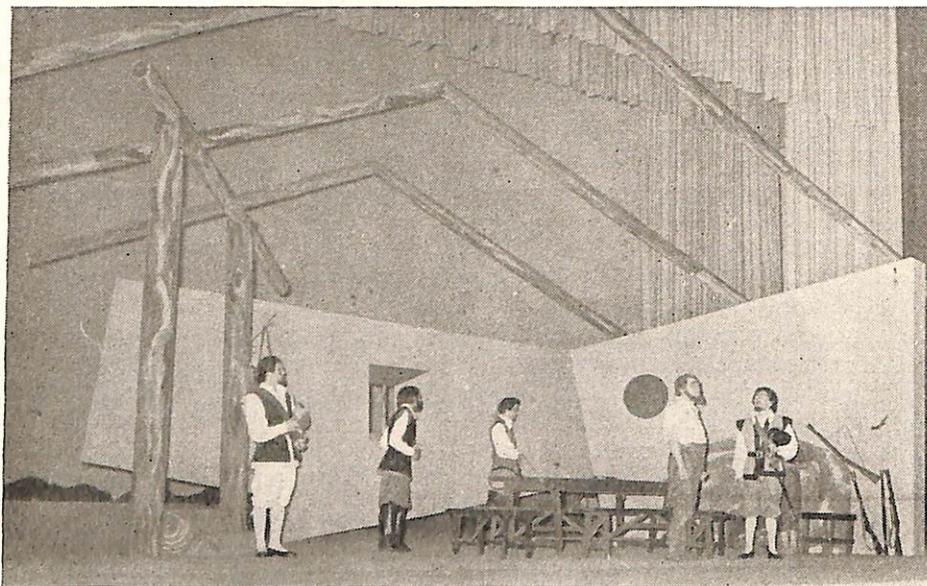
graciosa, "As casadas solteiras" tem por paisagem no primeiro ato, a Ilha de Paquetá e como sugestão para a ação dramática uma festa de arraial, o segundo ato decorre pleno de lances românticos, enquanto o terceiro, todo vivo e galante, tem seus instantes de ingenua hilaridade bem característica da época.

"Cidade Assassinada" a terceira peça da temporada teve o mérito de revelar um novo teatrólogo: Antonio Calado, jornalista e romancista de renome. O ator Ribeiro Fortes dirigiu em cenários e figurinos de Harry Cole. A "Cidade Assassinada" baseia-se em episódio histórico concernente à fundação de São Paulo. Lá está o desbravador João Ramalho em luta contra os padres jesuitas, notadamente José de Anchieta. Como intérpretes aparecem A. Fregolente, Maria Fernanda, Narto Lanza, Carlos Melo, Walter Gonçalves, Ferreira Maya, Waldir Maia, Orlando Macedo, Elisio de Albuquerque, e em nota de disciplina artística tomaram parte como simples figurantes as atrizes Sonia Oiticica, Nathalia Timberg, Celme Silva, Wanda Marchetti e Déo Costa, acompanhadas por Nestor Montemar, Sidney Plader, Durval de Barros, Tulio Varga, Leste Iberê, Antonio Mata, alunos das diversas séries do Conservatório Nacional de Teatro.

A quarta peça encenada foi "Lampião", de Rachel de Queros, sob a direção de Bibi Ferreira com assistência de Armando Carlos Magno e cenários e figurinos de Claudio Moura (do Curso de Cenografia do CNT). Dos papeis se encarregaram Magalhães Graça, Celme Silva, Orlando Macedo, Waldir Maia, Adalberto Silva, Carlos Melo, José Silva, Walter Gonçalves, Elisio de Albuquerque, Ferreira Maya, A.



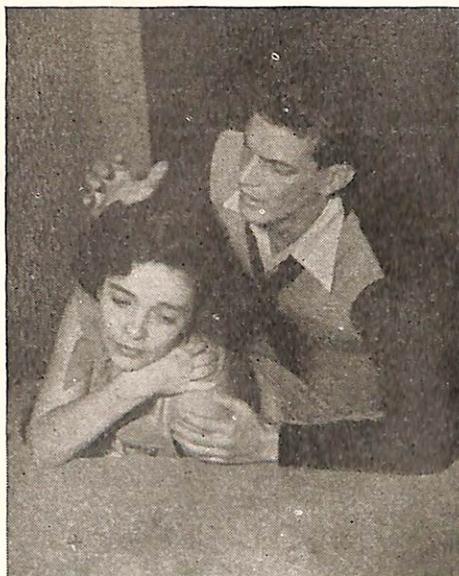
Da esquerda para a direita: Nestor Montemar, Adalberto Silva, Celme Silva, Carlos Melo, Ferreira Maya, Elisio de Albuquerque, Walter Gonçalves, Magalhães Graça, Zair Nascimento, Waldir Maia, Antonio Gonçalves Mata, Orlando Macedo e Getulio Vargas.



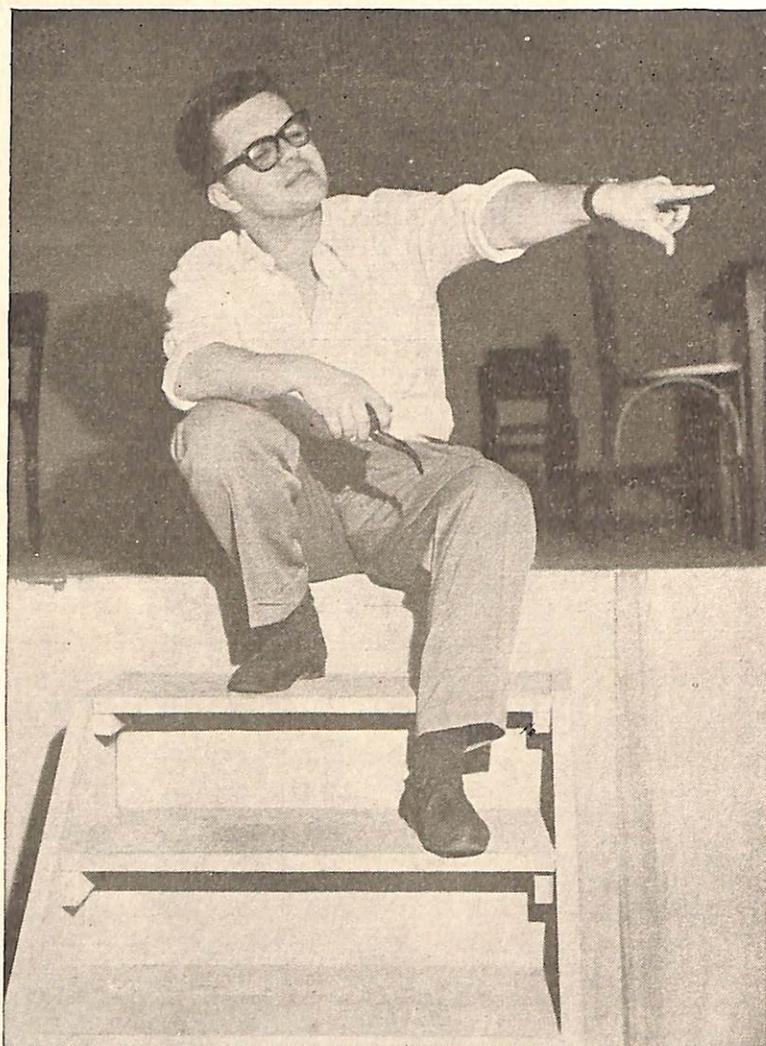
Uma cena de "A Cidade Assassinada" de Antonio Callado, na temporada da Companhia Dramática Nacional, da temporada de 1954. Da esquerda para a direita Carlos Melo, Orlando Macedo, Nardo Lanza, A. Fregolente e Walter Gonçalves.

Fregolente, Ildefonso Norat, Narto Lanza, Ribeiro Fortes, Leste Iberê, Zair Nascimento, Antonio Mata, Sylvio Telles, Nestor Montemar, Paulo Albuquerque, Duval de Barros e Tulio Varga, estes oito últimos alunos do Conservatório Nacional de Teatro. "Lampião", estréia para o grande público de Rachel de Queiroz como autora teatral, conta a história do famoso bandido nordestino, suas façanhas e seus amores com Maria Bonita, sua companheira na vida e na morte.

A Companhia Dramática Nacional realizou depois breve temporada no Teatro Ginástico com "Senhora dos Afogados". No Teatro do Instituto Normal na Bahia, foram levados a efeito vinte espetáculos e mais dois no Teatro Oceania. Em Recife, no Teatro Santa Isabel, vinte e quatro récitas. Além do repertório apresentado no Rio, remontou-se "A Raposa e as Uvas", de Guilherme Figueiredo, passando-se assim a dispor de cinco originais. De Pernambuco regressou ao Rio, por determinação do então diretor do SNT, Sr. Adonias Aguiar Filho.



*Carlos Melo e Sonia Oiticica em
"Senhora dos Afogados", de Nelson
Rodrigues.*



CLAUDIO CORREIA E CASTRO
O Contra-Regra

O TABLADO E “NOSSA CIDADE”

Vera Pacheco Jordão

O pouco tempo de que disponho para preparar esta crônica impede-me de analisar, como desejaria, o espetáculo apresentado por “O Tablado”. Tanto a peça quanto a representação mereceriam estudo detalhado e não apenas o breve comentário ao qual me reduz a pressão das circunstâncias: quando forem publicadas estas linhas, as representações de “Nossa Cidade” estarão já na fase final, e não posso perder esta oportunidade de recomendar calorosamente a quantos gostam de Teatro que se apressem em ver o espetáculo. Notem que me refiro ao TEATRO como arte em si mesma, e não a um espetáculo de amadores a ser apreciado dentro de possibilidades relativas, pois que, com “Nossa Cidade”, o grupo do Tablado transpôs a soleira do amadorismo para atingir o nível do verdadeiro Teatro.

Mas comecemos pelo começo, pois nem todos sabem o que é “O Tablado”, nascido há cerca de quatro anos de uma feliz conjuntura: de um lado, Maria Clara Machado e Eros Gonçalves, de volta da Europa, doidos por fazer teatro; de outro, as diretoras do Patronato da Gávea — sobretudo d. Helene Bahiana —, com ampla visão do que seja Assistência Social, construindo no Patronato, junto do consultório médico e da escola, um pequeno teatro para educar e divertir a gente simples que ali se acudia. A coisa começou com espetáculos de fantoches para crianças e para aqueles bem-aventurados que guardam a infância na alma. Em torno de Maria Clara e Eros foi-se juntando um grupo de moças e rapazes interessados não no seu sucesso pessoal mas no sucesso da iniciativa; é o “espírito bandeirante”, que na opi-

nião da bandeirante Maria Clara tem sido a grande força do Tablado: não há ali a preocupação de sobressair, cada um faz a tarefa necessária, no momento, seja assumir um papel de destaque, fazer carpintaria, costurar, vender bilhetes ou varrer o palco, como se tudo fôsse de igual importância.

Esse espírito de grupo — coisa inédita nessa terra de “estrelato” — reforçou-se ainda pelo ambiente proporcionado pelo patronato: o palco à disposição para os ensaios a qualquer dia e hora, sem despesas de luz e de empregados, a boa vontade e o apoio moral sempre presentes, criaram um espírito de família, com seus laços de afeição e solidariedade.

E assim, o Tablado veio apresentando, além de peças infantis, algumas que se destacaram especialmente, como “A Sapateira Prodigiosa”, e a de Henri Ghéon levada no átrio do mosteiro de São Bento no último Natal.

Mas, a meu ver, foi agora que o adolescente Tablado atingiu a sua maioridade. Não desmerecerei em nada o valor daqueles que até agora dirigiram os espetáculos se disser que João Bethencourt — o diretor de “Nossa Cidade” — deu à representação o apuro que a elevou ao nível profissional, pois que ele terá colhido os frutos semeados pelos seus predecessores e beneficiado da maturação da consciência artística dos jovens atores. Não fôsse isso, e Bethencourt não encontraria campo onde aplicar os ensinamentos que colheu e a rica experiência que adquiriu nos dois anos em que se dedicou ao estudo do teatro na Universidade de Yale.

De fato, que outro grupo de amadores no Rio de Janeiro — e mesmo



A família Webb — Beatriz Veiga — Sra. Webb; José Alvaro — Sr. Webb; Maria Clara Machado — Cruily; Paulo Mathias da Costa — Willy.



A família Gibbs — Carmen Silvia Murgel — Sra. Gibbs; Paulo Vidal Padilha — Dr. Gibbs; Roberto Cletto — Georges; Maria de Lourdes Rosas — Rebeca.

de profissionais — estaria disposto a preparar uma peça durante oito meses a fio, a gastar cêrca de duzentas horas em ensaios minuciosos, a suportar um rigor de esgotar a mais santa paciência? Não fôsse a convicção íntima de que Teatro não é só talento, mas é o dom inicial trabalhado pela técnica, não fôsse o anseio de beneficiar dos ensinamentos do novo diretor, e o grupo do Tablado se teria desfeito, debandando sob o rigor da pressão.

Em vez disso, o que vimos foi a coesão perfeita do grupo resultando naquele equilíbrio que é a característica essencial do Teatro digno dêsse nome. E como é duro conseguir essa harmonia entre 40 figurantes, numa peça que exige apenas aquilo que há de mais difícil: a naturalidade perfeita na completa simplicidade!

Já a escolha da peça demonstra que diretor e atores resolveram enfrentar um "tour de force". "Nossa Cidade", que em 1938 tomou de assalto a Broadway e valeu a Thornton Wilder o Prêmio Pulitzer, não tem pròpriamente enredo. É o relato da vida quotidiana de uma pequenina cidade, feito diretamente ao público por um narrador que chama à cena as personagens para ilustrar a história e despede-as sumàriamente quando quer retomar a palavra. Também não tem cenário nem acessórios, como acontece no Teatro chinês, do qual Wilder — que passou na China a sua infância — parece ter-se inspirado. A peça repousa pois sôbre convenções inteiramente diversas daquelas às quais nos

habitou o Teatro realista, e exige dos atores que supram pelo jôgo de cena, pelas atitudes, pela mímica, pelo ritmo, à ausência daqueles elementos. Cabe tão sòmente aos atores desenvolver a estrutura linear da peça, manter a tensão do fio lançado pelo narrador do palco para a platéia e sôbre essa linha tènue desenrolar a dança da vida.

Sob a aparência do ramerrão quotidiano, é a vida que se manifesta em tôda a intensidade de suas alegrias e tristezas. E com os jovens atores saíram-se bem dêsse jôgo sutil em que frases corriqueiras velam pùdicamente as emoções subjacentes! Preferia não citar nomes, pois teria de citar vários, mas não posso deixar de fazer uma referência especial a Maria Clara Machado e Roberto de Cleto, que fizeram da cena entre Emily e George o mais delicioso idílio juvenil. Na cena final então, Maria Clara, sem abandonar por um instante sua linha discreta e moderada, atinge à plena intensidade, pondo-nos frente a frente com a angústia da morte quando se tem sêde de viver, ou quando se descobre — demasiado tarde — todo o encanto da vida em si mesma.

Em suma, é um espetáculo que satisfaz, e que enche de esperança quem sofre da mediocridade do nosso Teatro. Que o Tablado prossiga em seu rumo de trabalho sério, é o que desejamos com tanto calor quanto aplaudimos aquilo que já nos deu.

Correio da Manhã — 13-11-54



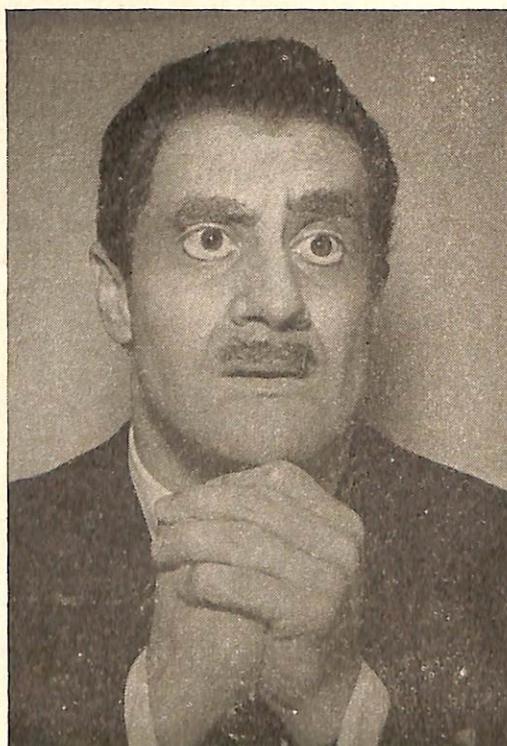
Almeida Garret, autor de "Frei Luiz de Souza" e "Um Auto de Gil Vicente", nasceu em 1799 e morreu em 1854. O centenário do criador do teatro romântico português comemorou-se largamente o ano passado em Portugal e no Brasil.

A TEMPORADA DO T. B. C. NO TEATRO GINÁSTICO

Sem dúvida, um dos grandes acontecimentos teatrais do ano foi a temporada carioca do Teatro Brasileiro de Comédia. Levando à cena "Assim é se lhe parece" de Pirandelo, esperava o grupo de São Paulo cumprir, em três meses, um repertório de seis peças, de cujo êxito dependeria a permanência do T.B.C. no Rio. A "Assim é se lhe parece" seguiram-se "Antigone" de Anouilh e "Um pedido de Casamento" de Tchecov (num único espetáculo), "Inimigos Intimos" de Barilet e Gridy a "Seis personagens à procura de um autor" de Pirandelo. A extraordinária significação do sucesso da temporada retardou a apresentação do programa pré-estabelecido e proporcionou, por uma noite, o espetáculo de "Negócios de Estado" de Verneuil em récita extraordinária, além de ter realizado, sob o patrocínio do Ministério de Educação e Cultura, a leitura da "Antigona" de Sofocles. Do assinalado êxito da temporada, que ultrapassou todos os cálculos, resultou que a direção do T. B.C. pode, agora, anunciar que firmou contrato por dois anos com a administração do Teatro Ginástico, desdobrando, por força destas novas perspectivas, o seu elenco entre São Paulo e Rio. A direção de Celi e o desempenho de Paulo Autran e Cacilda Becker são, fora de dúvida, pontos altos no esforço da equipe do T.B.C., que realiza, entre nós, uma das mais sérias tentativas de elevar o teatro brasileiro à dignidade dos melhores teatros do mundo.



*Benedito Corsi, Calderaro e
Cleyde numa cena de "Um
pedido de Casamento".*



*Paulo Autran em "Assim é se
lhe parece"*



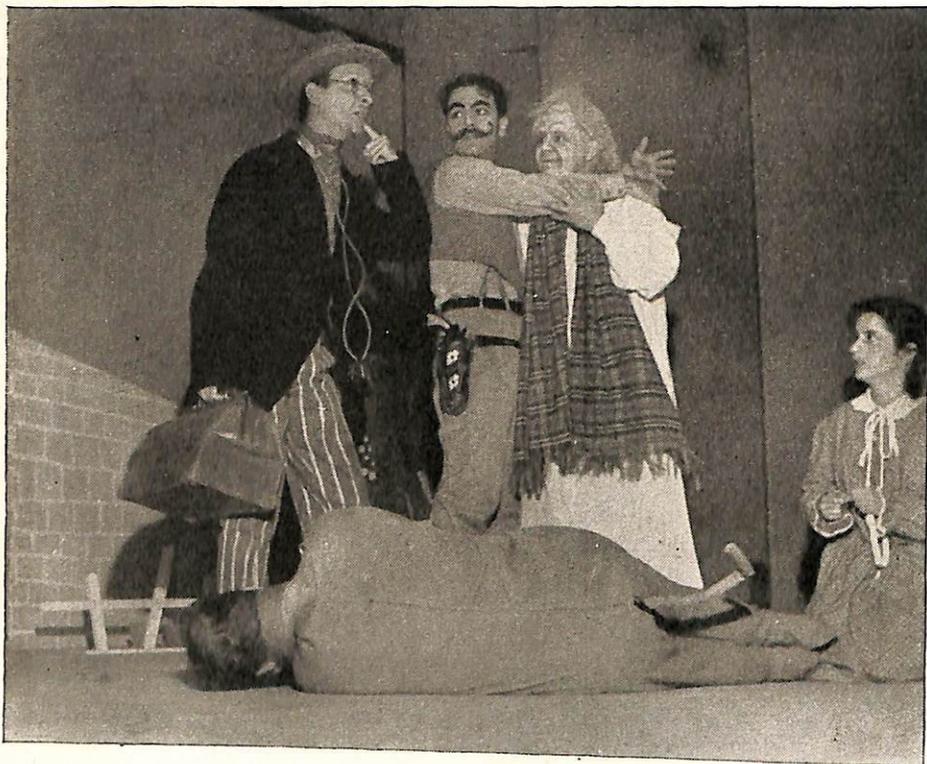
Paulo Autran, Célio Biar e Célia Helena numa cena de "Inimigos Intimos" representada na temporada do Teatro Ginástico do Rio.



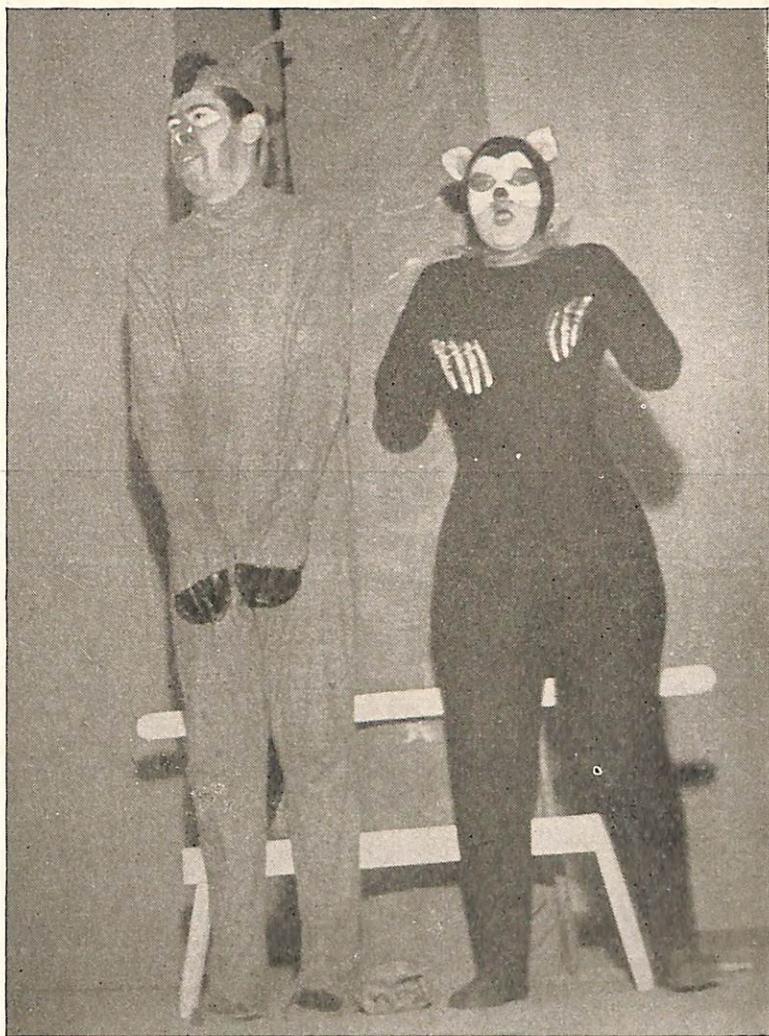
Cacilda Becker em "Paiol Velho" de Abilio Pereira de Almeida.

TEATRO INFANTIL DO SNT

ORGANIZADOS pela Comissão de Teatro Infantil do Serviço Nacional de Teatro, sob a direção de Beatriz Veiga, realizaram-se diversos espetáculos no Patronato da Gávea e no auditório do Conservatório Nacional de Teatro, das peças "O Rapto da Cebolinha" de Maria Clara Machado e o "O Filhote do Espantalho" de Ricardo Braga. Estes espetáculos foram oferecidos a várias instituições infantis, patronatos, orfanatos, colégios, no sentido de incentivar o gosto pelo teatro entre as crianças. As fotografias que publicamos são da primeira apresentação de "O Rapto da Cebolinha" pelo elenco do "Tablado", a qual compareceram cerca de trezentas crianças pertencentes à Pequena Cruzada de Santa Terezinha do Menino Jesus, ao Grêmio Artes e Ofícios e à Casa Maternal Melo Matos. Esteve presente o diretor do S. N. T., sr. José Cesar Borba, que reorganizou, na sua administração, a Comissão de Teatro Infantil.



Cena do 2.º ato do Rapto da Cebolinha
Claudio Correia e Castro, Napoleão Moniz Freire, Nininha, João Sérgio e Carlos Murtinho.



Carmen Silvia Murgel e Carlos Augusto Nem, no "O Rapto da Cebolinha".



Elenco completo do Rapto da Cebolinha, de Maria Clara Machado, após a representação, achando-se na fotografia a autora da Peça, o diretor do S. N. T. e a Presidente da Comissão de Teatro Infantil.



Aspecto da platéia.

ZIEMBINSKI

ZIGNIEW ZIEMBINSKI nasceu em 17 de março de 1908, em Wieliczka, perto de Cracovia, na Polónia. Na sua cidade natal, centro das maiores minas de sal da região, realizou seus estudos ginasiais, participando diretamente das atividades teatrais da escola.

Pretendia estudar medicina, abraçando a profissão de seu pai, mas quando realizou o seu primeiro trabalho no teatro, como ator, ainda no curso ginasial, sentiu sua verdadeira vocação. Dai em diante somente pensou no teatro.

Aos treze anos, fez sua estreia como ator, participando dos espetáculos organizados pelos seus colegas de curso ginasial. Aos quinze anos passou a dirigir esses espetáculos.

Findo o curso ginasial, matriculou-se na Universidade de Cracovia, no curso de letras e filosofia, e na Escola de Arte Dramática daquela cidade. Depois de um rápido curso de teatro e ainda quando estudava na Universidade, prestou exame, como ator, em Varsovia, perante uma banca da Sociedade dos Artistas dos palcos poloneses, que o aprovou. De volta foi imediatamente contratado pelo Teatro de Cracovia. Isto em 1926, com vencimento de mais ou menos 400 cruzeiros.

Permaneceu no Teatro de Cracovia, como jovem ator, durante dois anos, fazendo tudo o que lhe era atribuído, desde pequenos a grandes papéis. Um período de aprendizagem e experiência. Teve, contudo, nestes dois anos, três boas oportunidades, três grandes papéis. Um, principalmente, já no segundo ano de contrato, na comédia de Jacques Devalle, "Dans ça candaire naive". O éxito foi tão grande que Zelwerowicz, um dos maiores diretores de teatro e diretor do Instituto Nacional de Arte Teatral de Varsovia, convidou-o, em 1928, para inaugurar o teatro de Wilno, na qualidade de primeiro ator jovem. Em Wilno, Ziembinski também permaneceu um ano, onde inspirado Zelwerowicz, iniciou seus estudos para se tornar diretor. Prestou exames para diretor, em Varsovia, fazendo-o de maneira excelente. Regressando a Wilno, dirigiu "O Escultor de Mascaras", de Cromlynech e mais outras duas peças.

Durante o ano que permaneceu em Wilno, fez varios primeiros papéis, em muitas peças polonesas. Foi o "Oberon", no "Sonho de uma noite de Verão" Shakespeare e "Chlestakow", no "Inspetor" de Gogol.

Em 1929 foi contratado pelos Teatro Polonês e Pequeno de Varsovia, como diretor e ator aparecendo em peças nacionais e estrangeiras. Como ator teve um grande sucesso em "A Pequena Catarina", de Savoir. Dirigiu ali, duas peças nacionais.

Em 1930 deixou Varsovia, transferindo-se para Lodz, contratado como diretor principal e primeiro ator do seu teatro. Lá dirigiu muita coisa, inclusive "Pais e Filhos" (Shaw) e "O Apartamento de Zoika" (Bullhakow). Entre suas melhores criações, como ator, nesta temporada, pode ser citado o "Kataief", da peça "Azew".

No ano seguinte, em 1931, novamente em Varsovia, é contratado como diretor e ator, trabalhando para os teatros Nacional, Novo e de Verão. Nesta ocasião começou dirigindo no Teatro Novo, a peça "Made-moiselle", de Jacques Devalle. Permaneceu nestes teatros até 1933.

Em 1933, finalmente Ziembinski é contratado para atuar nos cinco maiores teatros de Varsovia, agora pertencentes ao governo: "Polonês", "Pequeno", "Novo", "Nacional" e "de Verão". Ficou nestes teatros até 1939, isto é, até o início da guerra.

Como diretor e ator, seus maiores éxitos, além das peças do repertório nacional, foram: "Jardim de Cerejas", de Tchekov; "A Milionária", de Shaw; "Henrique IV", de Pirandello; "O dinheiro não é tudo" de Bus-Fekete.

O seu maior éxito como ator foi o "Chopin", da peça de Iwaszkiewicz, "Verão em Nohant", ao lado da maior atriz polonesa, Maria Przydylko-Potoka. Outro grande éxito, "Tessa" de Giradoux, em que Ziembinski interpretou o "Louis".

A ultima peça que dirigiu e representou, antes da guerra, foi "Genebra", de Shaw, em estreia pan-europeia. Os espetáculos já se realizavam sob as bombas inimigas.

No dia 7 de setembro de 1939, deixou a Polónia, internando-se na Romênia, onde organizou o Teatro Polonês para o Exército de sua patria, que também se encontrava ali internado.

Em 1940, nos primeiros meses, foi para Paris, onde também organizou espetáculos para os soldados poloneses, fundando o "Teatre au Armes", com artistas, declamadores e cantores poloneses, viajando durante todo um ano. (Em Paris, atuou no Teatro "Antoine", representando e dirigindo uma peça em polonês).

BRASIL

Ziembinski chegou ao Rio, no dia 17 de julho de 1941, às 5 horas da tarde. Desde o primeiro dia procurou contato com a gente de teatro do país. Assim, no mesmo ano, em 26 de novembro, já começou a dirigir "A beira da estrada", de Jean Jacques Bernard, para o Teatro Academico, com Luis Tito, Zezé Pimentel e outros, estreando-a em 26 de dezembro no Teatro Ginastico.

Logo em seguida, em 1942, dirigiu o "Teatro dos Novos", apresentando duas peças, "As preciosas ridiculas" (Molière) e "Orfeu" (Cocteau). Destes espetáculos surgiram Graça Melo, Mario Brasini, Maria e Luiza Barreto Leite e outros.

Em 1943, Ziembinski integra-se no grupo dos Comediantes, estreando como ator e representando em português, em "Fim de Jornada", ao lado de Graça Melo, Carlos Mello, Nelson Vaz, Brutus Pedreira e outros.

Neste ano monta "Vestido de Noiva" de Nelson Rodrigues; "Pelleas e Milisande", de Maetherlink, onde atua também como ator.

Em 1943 e 1944 dirigiu também os shows do Cassino Atlantico.

Em 1944, ainda com os "Comediantes", veio a S. Paulo, para apresentar as repetições de "Vestido de Noiva" e "Pelleas e Melisande".

Em 1945, remontou "Vestido de Noiva", para os "Comediantes", no Fenix, no Rio. No mesmo teatro e para o mesmo conjunto, montou "Era uma vez um preso", de Anouilh, onde fez o papel do protagonista.

1946 trouxe os "V Comediantes" e o grande sucesso dele como diretor e ator que foi "Desejo", com Olga Navarro, Sandro, Jardel Jercolis Filho, Orlando Guy, Joseph Guerreiro (que estreou fazendo uma figuração). A peça ficou durante meses, em cartaz, constituindo o maior exito teatral do ano.

Em seguida, em 1947, montou "Rainha Morta", com Maria Della Costa, Margarida Rey, Sandro, Orlando Guy e ele mesmo representando o papel principal do Rei de Portugal. Em seguida, veio para São Paulo, com os "Comediantes", para apresentar "Desejo" e "Vestido de Noiva", no Municipal; "Era uma vez um preso", no Boa Vista; e, "Rainha Morta", no Santana.

Voltando ao Rio, ainda com os Comediantes, dirigido por Turkow, foi o "Cel. Silveira", de "Terras do sem fim". Dirigiu e representou "Não sou eu" com Cacilda Becker, Maria Della Costa e Margarida Rey.

1948, inicialmente participa do movimento CENA, de Luiza Barreto Leite, representando "Vestir os nus" de Pirandello. Em seguida dirigiu três extraordinários espe-

táculos: "Anjo Negro", para a companhia de Sandro; "Medeia" e "Uma Rua chamada pecado", para Morineau. Ainda este ano, dirigiu e representou "A Lua de Sangue", de Bruckner, para Sandro; "Os homens" com Odilon; dirigiu uma revista, em colaboração com Chianca de Garcia, "Tou aí nesta boca", no Teatro Carlos Gomes e "A Revolta em Recife", de Alceu Marinho Rego, no teatro João Caetano.

No ano seguinte, em 1949, em São Paulo, dirigiu novamente "Anjo Negro", com Graça Mello, para a companhia de Sandro Poloni. Substituiu Sady Cabral, em "Tobacco Road", no Teatro Municipal de S. Paulo.

Em 1949, partiu para Recife, convidado por Waldemar de Oliveira, dirigindo varias peças com amadores da capital pernambucana. Apareceu como interprete e diretor, em "Nossa Cidade". Dirigiu ainda "Esquina Perigosa", de Priestley; "Pais e Filhos", de "Shaw"; e para o "Teatro Universitário", "Alem do Horizonte" de O'Neill; e, "Fim de jornada", de Sheriff.

Em Recife, deu um curso de teatro, em doze lições, na tradicional Faculdade de Direito.

Em janeiro de 1950, voltando ao Rio, organizou a sua companhia propria para atuar no "Teatro de Bolso", com Nelly Rodrigues e Joseph Guerreiro. Montou "Assim falou Freud"; peça polonesa de Cwojdzinski e "Adolescencia".

Ainda nesta mesma ocasião, dirigiu "Amanhã se não chover" de Pongetti, para a Companhia Teatral de Fernando de Barros. Para a mesma companhia dirigiu "Helena Fechou a Porta", de Accyoli Netto e "Doroteia", de Nelson Rodrigues, no Teatro Fenix.

Convidado pelo Teatro Brasileiro de Comédia, encenou e representou "O Cavaleiro da Lua" de Marcel Achard. No Teatro Cultura Artistica, na mesma época, dirigiu "A Endemoinhada" com Olga Navarro.

Convidado novamente pelo T. B. C. assinou contrato como diretor e ator, passando a pertencer ao Elenco Permanente daquele teatro.

NO T. B. C.

Inaugurou o Teatro das Segundas-Feiras dirigindo 3 peças em 1 ato: "O Homem da Flor na Boca", de Pirandello; "Lembranças de Berta" de Tennessee Williams e "O Banquete" de Lucia Benedetti.

Fez o papel do "Vovô" em "Do Muudo nada se leva" de Moss e Hart, dirigido por Salce.

No segundo espetáculo de 2as. feiras dirigiu "Raquel" de Lourival Gomes Machado e "Pega Fogo" de Jules Renard.

Nessa ultima peça criou o papel de Mr. Lepic.

Tomou parte em outro espetáculo de Luciano Salce: "Convite ao Baile" de Anouilh, no papel do banqueiro Messerschmann.

Dirigiu e interpretou o "Grilo da Lareira" de Dickens do qual fez a adaptação para teatro junto com Brutus Pedreira.

Na reprise do "Arsenico e Alfazema" de Kesselring, direção de Celi fez o papel de Jonathan, o irmão assassino.

Em "Ralé" de Gorki interpreta o papel de Luká, sob a direção de Flaminio Bollini.

Trabalhou ainda na peça de Mary Chase "Harvey", na qual alem de diretor, atuou como interprete principal.

BIBLIOGRAFIA

O TEATRO JESUÍTICO

Em edição especial, foi editado, em São Paulo, *O teatro Jesuítico* do embaixador José Carlos de Macedo Soares. Trata-se de sua admirável conferência que proferiu no Curso de Teatro, organizado, recentemente, pela Academia Brasileira de Letras.

O sr. José Carlos de Macedo Soares, que é, sem dúvida, o historiador mais autorizado da Igreja no Brasil, reuniu os elementos indispensáveis para maior elucidação dos primeiros passos do teatro em nossa terra, obra, como sabemos, dos missionários da Companhia de Jesus. Embora existisse, aqui e ali, importantes materiais sôbre êste assunto, o autor da Conferência não se limitou a coordenar o que, até agora, se escrevera e publicara. Pesquisador paciente e consciencioso, trouxe também a sua contribuição pessoal, esclarecendo alguns pontos que permaneciam obscuros e exigiam uma investigação mais detalhada.

Ninguém, evidentemente, que pretenda estudar a história do teatro Nacional pode prescindir desta obra que constitui o que se escreveu de mais completo sôbre suas origens. Seu autor, entretanto, não prima apenas pela erudição, pois não ficou na simples apresentação dos fatos históricos. De muito importância neste trabalho é o seu aspecto crítico, ou seja, o modo inteiramente novo e pessoal com que o problema foi colocado.

LAMPIÃO E CIDADE ASSASSINADA

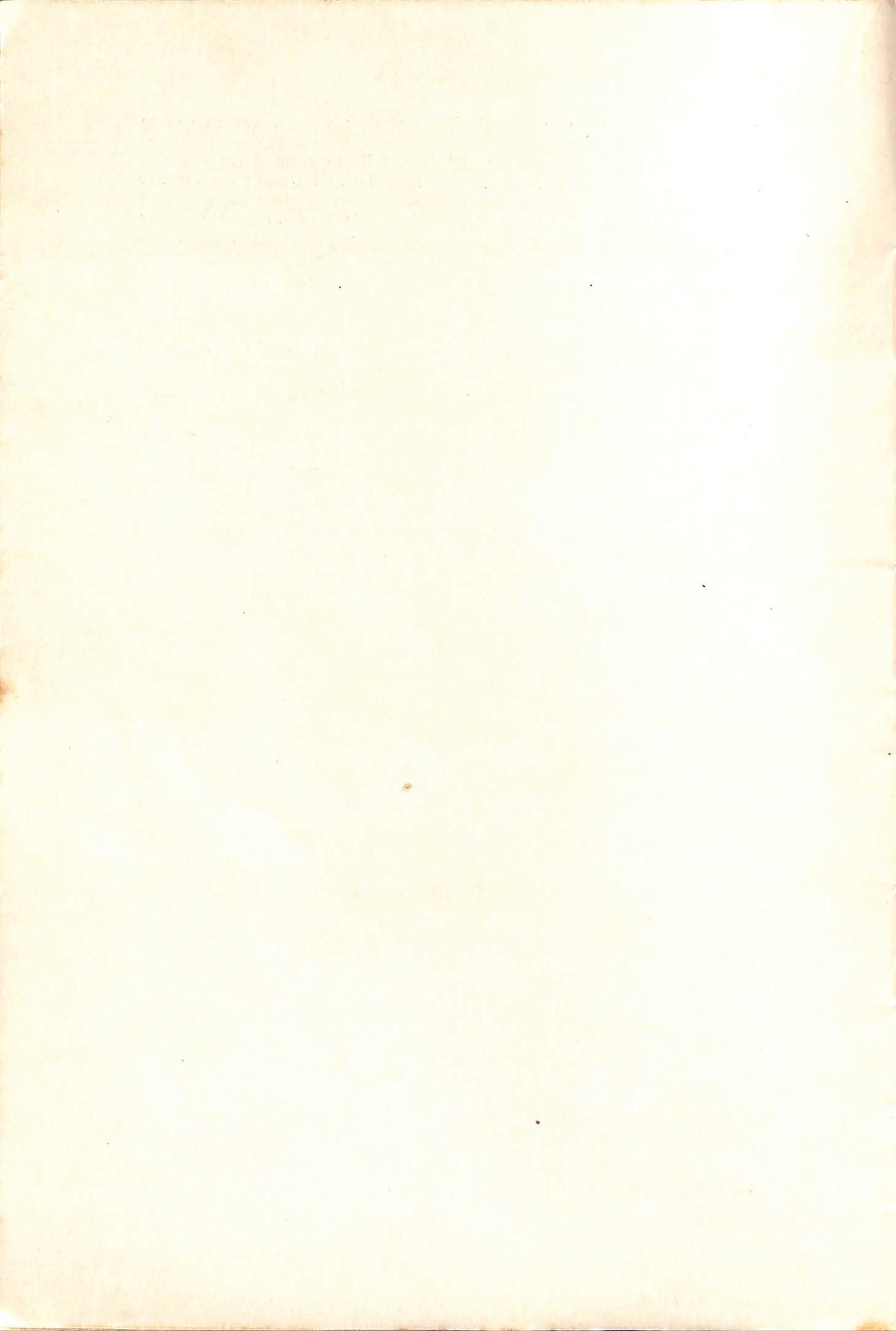
A Editôra José Olímpio iniciou uma obra de grande sentido cultural e de alta importância para a literatura teatral do Brasil, editando o *Lampião* de Rachel de Queiroz e a *Cidade assassinada* de Antônio Callado.

São duas grandes obras do teatro contemporâneo, ambas representadas com sucesso pela Companhia Dramática Nacional. Tanto uma peça como a outra não só se impõe pelas qualidades técnicas na arte de representar como também pela beleza e segurança de linguagem com que foram escritas.

Lampião é a primeira tentativa de Rachel de Queiroz para o teatro, tentativa vitoriosa que lhe dá de saída um lugar de destaque entre os teatrólogos de hoje. O nordeste, assolado pelo cangaço, resurge em sua obra que prima pela humanidade, pelo equilíbrio com que o sentido dramático do tema se harmoniza com os traços fundamentais dos tipos que foram imaginados e revividos.

A *cidade assassinada* é, talvez, o que de melhor se escreveu, entre nós, sôbre o gênero do drama histórico. Não se trata de uma peça formal, em que os personagens surgem em cena como recortadas dos compendios escolares. Antônio Callado evoca a figura de João Ramalho e a sua luta heróica com José Anchieta, quando se deu a disputa entre São Paulo e Santo André,

com uma grande fôrça emocional, dando a todos aqueles, que os cercam Rosa Bernarda, Padre Paiva, Diogo Soeiro etc. uma autenticidade psicológica verdadeiramente notável. A realidade e a ficção unem-se em sua obra sem que uma neutralize a outra. João Ramalho nela resurge em carne e osso, sentindo e agindo como um homem de fato que viveu nos primeiros tempos de período colonial. *A cidade assassinada* abre um novo horizonte para os dramas históricos entre nós, harmonizando o heróico e o lírico, sem que isto prejudique o sentido humano da ação e dos personagens que o seu autor revive.



ÍNDICE

ESTUDOS

Pág.

O existencialismo no Teatro	<i>Otto Maria Carpeaux</i>	3
Dionysos	<i>Guilherme Figueiredo</i>	6
O autor e a estréia	<i>Ernani Fornari</i>	11
Evolução do teatro no Brasil	<i>Max Fleiuss</i>	13
Notas sobre Molière	<i>Léo Vitor</i>	52
O teatro múltiplo de Donald Oenslager	<i>Olga Obry</i>	63
A sombra do desfiladeiro	<i>J. M. Synge</i>	65
Bacchides	<i>Plauto</i>	75
130 anos de censura teatral	<i>Mário Hora</i>	116
A busca do "relêvo" no cinema	<i>Cláudio R. Fornari</i>	120

NOTICIÁRIO

O novo diretor do S. N. T.	127
Armando Gonzaga	134
Cia. Dramática Nacional	137
O Tablado e "Nossa Cidade" — <i>Vera Pacheco Jordão</i> ...	141
A temporada do T. B. C. no Ginástico	145
Teatro Infantil do S. N. T.	148
Ziembinski	151
Bibliografia	154

