

José Loureiro de Bonal

730
10

Oferta do
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

ALGUMAS PALAVRAS PARA "DIONYSOS"

CADA UM DE NÓS TEM O SEU PAPEL NO TEATRO DA VIDA, DO QUAL O TEATRO PROFÍSSIONAL É A MINIATURA. SE ESTE, ÀS VEZES A DEFORMA, SERÁ INTENCIONALMENTE PELA NECESSIDADE DE GRADUAR O EFEITO DRAMÁTICO. DIVERTE, COMOVE E ILUSTRA, CONSTITUINDO-SE ADMIRÁVEL FATOR DA EDUCAÇÃO DOS POVOS, PELA SOMA DE VERDADE HUMANA QUE ELE PODE EXPRESSAR EM SUAS REPRESENTAÇÕES DO JOGO DAS PAIXÕES E DO MUNDO.

MAS, O TEATRO, PARA REALIZAR A SUA OBRA DE EDIFICAÇÃO E GRANDEZA ARTÍSTICA, NÃO DISPENSA, ANTES REQUER, O INFLUXO E O FUNDAMENTO DA CULTURA. ESTA É O QUE O TORNA REALMENTE PONDERÁVEL, COMO EXPRESSÃO DO PENSAMENTO DO CRIADOR, SEDI-MENTADO PELA TRADIÇÃO E PELO ESTUDO.

"DIONYSOS" TEM, NESTE PARTICULAR, UM GRANDE PAPEL: O DE PRESERVAR E DESENVOLVER A CULTURA DO NOSSO TEATRO, ATRAINDO E TRAZENDO PARA SUAS PÁGINAS UM MOVIMENTO DE IDÉIAS E INFOR-MAÇÕES QUE SEJA O MAIS VIVO REFLEXO DO INTERESSE UNIVERSAL PELA ARTE DA CENA.

JÁ TENDO DADO, COM O NÚMERO ANTERIOR, UM BELO E POSITIVO TESTEMUNHO DE QUE SE ACHA À ALTURA DE SUA MISSÃO, ESTA PUBLI-CAÇÃO, EM HORA DE FELIZ INSPIRAÇÃO LANÇADA PELO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO, PROSEGUE DE MANEIRA QUE DEVE SER ESTIMULADA E APLAUDIDA.

S I M Õ E S F I L H O



ANDRÉ GIDE

ANDRÉ GIDE

— Edmundo Muniz —

A principal característica de André Gide foi a sinceridade. Não a sinceridade como consequência de uma atitude moral ou de uma convicção racionalista. Gide não se filiou a nenhuma escola filosófica. Não tinha o culto da razão nem tão pouco a fé religiosa. Não chegou à sinceridade pela sinceridade, já que isto exigia uma intenção determinada. Dizia de modo claro ou disfarçado o que pensava e o que sentia, obedecendo, reflexamente, à força dos impulsos. Esta maneira de ser constituiu, pela espontaneidade, a sua grande virtude pessoal e literária, mas foi também o que fez de sua vida e de sua obra uma pedra de escândalo.

Reflete-se, na obra de Gide, a angustiada situação de uma sociedade enferma que traz outra nas entranhas, e se estorce, presentemente, nas dores de um parto demorado sem que venha em seu socorro o cirurgião providencial que deve empregar a cesariana — única solução para o caso. Vêem-se, principalmente em seus romances, as profundas contradições psicológicas que atormentam uma camada social, quebrando a linha de limite entre a normalidade e a perversão. Mas tais contradições que se fazem sentir, apesar da repulsa ou desagrado que podem provocar, têm a sua razão de ser, como comprova o próprio fato de existirem. A obra de Gide apresenta, pois, um dos aspectos mais expressivos de uma sociedade que chegou à saturação objetiva e subjetiva de seus próprios recursos e se debate, patologicamente, na expectativa de um medicamento, ou melhor, de uma intervenção que retarda.

Podemos distinguir, claramente, duas facetas na rica personalidade de André Gide: a do indivíduo consciente de suas próprias fraquezas, e a do revoltado contra as injustiças de seu tempo, ou noutras expressões, a do pecador conciliado com seu pecado, sem remorsos, sem graves conflitos interiores, e a do homem que vê nas contingências sociais a causa verdadeira das misérias humanas. «Atire a primeira pedra quem tiver a consciência limpa». A grande culpa — já Cristo fizera ver no episódio simbólico da mulher adúltera — não cabe aos pecadores e sim aos focos de infecção que determinam o pecado. Para redimir o homem é necessário redimir a sociedade. Partindo desta tese, Gide poderia proclamar-se, como o fez aliás, um cristão mais verídico do que a maioria dos católicos e dos protestantes que se gabam da fé.

Ao que parece, usando a terminologia psicanalista, o Ego e o Superego de Gide atuavam, harmoniosamente, sobretudo depois de certa idade. O tempo se incumbiu de resolver todos os choques que, por ventura, existiram entre eles. Dentro do que é possível no campo das reações psíquicas, Gide vivia em paz consigo mesmo. Não caiu na psicose apesar de suas predileções anormais. Isto contribuiu, de certo, para o equilíbrio e o vigor de sua obra artística que tanta sensação produziu nas últimas gerações. A obra de Gide, que espelha a sua vida, pode ser, por vezes, desagradável, mas é um documento importante de uma época de transição em que os valores éticos vão submergindo no redemoinho vertiginoso da crise material e espiritual que abala a humanidade.

Teve André Gide a coragem moral, que faltou, talvez, a Oscar Wilde, meio século antes, de apresentar-se tal como era, desnudando-se, perante o século, sem o mínimo pudor. Timbrou em ferir tôdas as exigências preconceituais. O curioso, porém, é que suas audaciosas confissões, por mais chocantes que pareçam, não destruíram o prestígio pessoal que êle conquistou na França e no mundo.

André Gide não conheceu a hipocrisia. Aí está, precisamente, a sua extraordinária superioridade sobre Romain Rolland. Gide primava pelo excesso de franqueza. Era fiel a si próprio. Escrevia lealmente, expondo com liberdade a sua maneira mais íntima de ser. Já vemos, em Romain Rolland, o homem de atitude. Por algum tempo, procurou ostentar o seu falso humanitarismo de partidário de Tolstoi e de Gandhi. Apoiou, todavia, a linha política de crimes e violências seguida pelo govêrno russo após a ascensão de Staline. Permaneceu insensível diante dos processos de Moscou que terminaram com o fuzilamento dos antigos companheiros de Lenine, alguns dêles seus amigos pessoais. Gide não pôde sufocar a sua consciência de homem livre diante do que presenciou na U.R.S.S. Protestou virilmente contra o regime stalinista. E assim agiu em nome do próprio socialismo traído e mistificado pelos dirigentes do Kremlin. Enquanto Gide tentava esclarecer a opinião pública universal, mostrando o caráter totalitário do regime soviético, semelhante em tudo ao regime nazista, Romain Rolland submetia-se passivamente à vontade de Staline. Não teve a ombridade de protestar contra a G.P.U. quando a mesma censurou e suspendeu a sua correspondência particular com Máximo Gorki, vítima então de rigorosa vigilância por ter pedido, o que aliás não conseguiu, a permissão para sair da Rússia. O humanitarista, o inimigo da violência, o defensor da tolerância, da liberdade, da paz, do igualitarismo fraternal, tornou-se, no ocidente, o partidário inabalável do sistema social e político mais brutal e mais cruel do mundo contemporâneo.

Há, entre Gide e Romain Rolland, um antagonismo polar: Romain Rolland é a hipocrisia; Gide, a franqueza. Em Romain Rolland prevalece o artificialismo; em Gide a espontaneidade. Gide não mente, não engana, não ilude. Tudo é falso em Romain Rolland: seu estilo pomposo, sua concepção da arte, o ardor declamatório de seus discursos morais, o seu zêlo pelo «bem» acompanhado de sua repulsa pelo «mal», pois tanto o «mal» quanto o «bem» têm, para êle, um sentido transcendental. Mesmo quando Romain Rolland procura comportar-se como um rebelde, pensa e fala com a estreiteza ideológica e psicológica de um pequeno-burguês vazio e confuso. Já em Gide, encontramos um pensador de outro estôfo. Não poderemos tê-lo na conta de um sociólogo. Limitados são os seus conhecimentos filosóficos e daí, por vêzes, a sua desorientação no campo das idéias. Êle foi, sobretudo, um artista de extraordinária sensibilidade que tinha o dom instintivo de observar e compreender. E isto, precisamente, o tornou um dos espíritos mais perspicazes do século XX. Não teve a presunção de Romain Rolland. Não quiz desempenhar, teatralmente, o papel de iluminado e de guia. Viveu a sua vida sem a pretensão de vir a ser um exemplo para a posteridade. Ao contrário, colocando-se fora do «bem» e do «mal», escandalizou o seu tempo com as mais ousadas confissões de sua vida particular. Em tudo e por tudo, no «imoralista» André Gide havia mais «senso moral» do que no «moralista» Romain Rolland.

Mesmo sob o ponto de vista puramente literário não se pode comparar Romain Rolland a André Gide. A prosa de Romain Rolland peca pela prolixidade e pela ênfase. É difusa e exaustiva. Não tem a harmoniosa vivacidade da prosa de Gide, cheia de sombra e de luz, onde não faltam a proporção, o relêvo e o colorido. Tôda a obra de Romain Rolland é composta

em tom de discurso, ou melhor, em tom de sermão. As personagens de seus romances são falsas e inexistentes. Não as encontramos na vida real. Isto, porém, já não se dá com André Gide. Sua obra é humana, verídica, e não um instrumento de simples declamação. O mesmo fenômeno se verifica nas peças teatrais de um e de outro. O tempo já se incumbe de envelhecer a obra de Romain Rolland e remoçar a de Gide.

Estendendo o paralelo à produção teatral de um e de outro, poder-se-á dizer que bem maiores são os recursos técnicos e artísticos de André Gide. De muito mau gosto é o *Théâtre de la Revolution* de Romain Rolland, apesar da importância do tema. Não parece a obra de um autor que se julga revolucionário, mesmo quando entra em cena as figuras de Robespierre e Danton. Já no teatro de Gide, o conteúdo revolucionário não está na *intenção* e sim na *essência*, independente da vontade do teatrólogo. A adaptação para o teatro de *Le Procès*, com a colaboração de Jean-Louis Barrault, mostra admiravelmente que Gide, como Kafka, era levado ao campo revolucionário, intuitivamente, sem propósito definido. O que era, em Romain Rolland, um esforço sem resultado, era, em Gide, uma realização espontânea.

Um exemplo da sinceridade de Gide é o seu incidente com Edmundo Gosse. Quando Gide, em 1920, lançou *Si le grain ne meurt*, Gosse, que publicou o primeiro estudo em inglês sobre ele, se mostrou profundamente consternado com o escândalo causado pelo livro em consequência das revelações do autor sobre os seus próprios hábitos. Gide respondeu pela *Nouvelle Revue Française*: «Por que escrevi este livro? Porque julguei que deveria escrevê-lo. Talvez deva isto à minha educação protestante. Tenho um verdadeiro horror pela mentira».

Exibicionismo? Narcisismo? Talvez. Temos, todavia, que reconhecer, em Gide, uma personalidade que reage contra todas as possibilidades de limitação. *Pour chacun la route est unique* — já ele dissera — e submeter-se à regra comum — eis o pecado sem remissão, pois não se deve, realmente, viver em conflito com as próprias inclinações e tendências.

Dos grandes escritores franceses talvez seja o seiscentista Montaigne o que mais perto se encontre de André Gide. Não só pela limpidez e luminosidade do estilo como também pela independência intelectual em face das escolas filosóficas. As fórmulas, os esquemas, as convenções, nada valiam, para eles, ante a realidade viva, surpreendida em seu eterno movimento. Foi seguindo as pegadas de Montaigne de «só se retratar com fidelidade» que Gide, provavelmente, escreveu o seu *Journal*. Para Gide, a melhor qualidade de Montaigne era o modo espontâneo com que este exprimia os seus pensamentos, sem «esforço» e sem «contrôle», quase sempre sem a intenção de desenvolver «uma espécie de doutrina» e dar «uma aparente consistência ao seu inconsistente cepticismo». Isto levou Gide a concluir que, «em matéria de arte de nada serve a *seriedade*; o prazer é o melhor dos guias». Voltamos assim ao ponto da sinceridade instintiva que foi, exatamente, de onde partimos. Vê-se, em Gide, um típico representante do século XX. Mas há uma profunda conexão entre o renascimento e a nossa época. Gide representa no crepúsculo de um ciclo histórico, na fase de declínio, o que Montaigne representou no alvorecer.

André Gide morreu aos oitenta e um anos de idade. Vivendo num século tumultuoso em que chegaram ao *plenum* todas as contradições econômicas, sociais, políticas e psicológicas, conduziu, com perícia, o barco da existência, escolhendo, por vezes, o caminho do escândalo. Foi feliz em seu roteiro, pois soube resistir à inclemência tempestuosa dos ventos e das ondas. Chegou ao fim da jornada, vitorioso e apreciado no mundo inteiro, deixando uma grande obra que, possivelmente, ficará para sempre.

REI LEAR

Eugenio Gomes

A tragédia "King Lear" figura entre as peças-problemas de Shakespeare. E, como é natural, tem suscitado idéias e interpretações que não se conciliam de maneira alguma entre si, do texto às dificuldades cénicas. Por longo tempo, a crítica shakespeariana andou engolfada no imponderável nevoeiro do subjectivismo, com o que produziu coisas admiráveis, mas que não satisfazem às exigências do espírito eminentemente analítico de nossa época. O novo instrumento de pesquisas e investigações, do qual o Prof. Dover Wilson é um dos melhores maneja-dores, se não contribuiu para desar-mar uma vez por tôdas a tendência romântica, consubstancial à própria natureza do drama isabelino, teve, ao menos, o mérito de obrigá-la a tornar-se comedida. A circunstância de pairar dúvidas insolúveis sobre a existência mesma do dramaturgo, e também sobre a autenticidade do contexto de suas peças, será outra razão para que a análise destas esteja sempre a derivar para o terreno flutuante das conjecturas. O subjectivismo apenas muda de ângulo, mas não deixará nunca de influir na apreciação de Shakespeare. Com os críticos do século passado, levava, por vezes delirantemente, à generalização arbitraria dos símbolos e abstrações que, encarnados em tais e quais personagens, deveriam corresponder necessariamente à intenção criadora e dominante do dramaturgo. Absorvida nessa preocupação, certa crítica fechava os olhos a quase tudo o mais que faz de uma peça de Shakespeare um mundo extremamente complexo, cujo acêssso, de-veras difícil, não pode estar adstrito a nenhuma direção exclusiva.

Bradly foi certamente o primeiro grande crítico a contrariar a corrente tradicional com o seu processo de "atomi-zação" das peças shakespearianas. Esse processo encontrou atmosfera particularmente favorável nos Estados Unidos, beneficiando-se com os recursos da mentalidade técnica que caracteriza a nova crítica desse país. Um dos mais importantes frutos que o enxerto bradleyano produziu em solo americano foi incontestavelmente o método de investigação das imagens e metáforas, introduzido, pela primeira vez, de maneira sistemática, pela professora Caroline Spurgeon. A intrépida autora de "Shakespeare's Imagery", entregando-se pacientemente à esgotante tarefa de classificar e estudar 7.000 imagens, extraídas da obra shakespeariana, deu uma prova insofismável do espírito de objectividade aplicado à crítica, vamos dizer, atômica... Quando, porém, a notável pesquisadora entra a opinar sobre o material laboriosamente coletado e clas-sificado, observa-se que as suas ilações, na maioria dos casos, estão impregnadas de um subjectivismo, às vezes, temerário e extravagante. O dramaturgo que criou Puck — parente nórdico do nosso endiabrado saci-pereré — deve ter deixado, em suas peças, algum geniozinho invisível e trocista que, lá uma vez ou outra, salta de suas páginas para o cérebro do crítico febrilmente empenhado em proferir a última palavra sobre as suas criações. Caroline Spurgeon, geralmente justa e segura em seus estudos, talvez estivesse sob a ação maliciosa daquele demonete subtil quando extraiu das imagens shakespearianas algumas ilações de ordem psicológica ou fisiológica.



Laurence Olivier no papel de rei Lear e Alec Guinness no do Bobo

Assim, ao concluir da reincidência de uma delas, em certa peça, que, por volta de 1599, Shakespeare provavelmente sofreu de azia em consequência de super-acidez. John Mideleton Murry, um dos críticos ingleses que adotaram a mesma linha de investigações, não foi menos extravagante em afirmar que, na peça "King Lear", o tema da ingratidão filial entrelaça-se com o tema das doenças venéreas, que tinham invadido, havia pouco tempo, a Europa ocidental...

Os estudos de semântica e das imagens e metáforas, por isso que não dispensam o arriscado jogo das conjecturas, podem induzir o pesquisador mais atilado a extravagâncias dessa natureza, mas, não resta dúvida que, em relação às peças de Shakespeare, já puzeram abaixo muitas construções arbitrarias ou retificaram inumeráveis pontos de vista da crítica do passado, estabelecendo novos e sólidos padrões de apreciação e julgamento estético. É o que se pode verificar, examinando-se, dentre outros, alguns estudos recentes de interpretação, em torno da tragédia "King Lear". De tôdas as principais tragédias de Shakespeare talvez seja a mais condenada como peça de teatro. Charles Lamb julgava-a imprópria para a representação, exprobando especialmente a cena da tempestade, na qual, entretanto, Granville Barker — um mestre contemporâneo da crítica dramática — surpreendeu o fulcro da peça, porque, a seu ver, o efeito da tempestade sobre Lear é o verdadeiro objetivo de Shakespeare.

Como William Hazlitt, o ensaísta de "All Fool's Day" preferiria "ler", a ver representadas as peças de Shakespeare. Mas é fóra de dúvida que a tragédia "King Lear" apresenta impropriedades de técnica dramática, e outras, que justificam, até certo ponto, o formidável ataque desferido contra ela por Tolstoi. A êsse propósito cabe recordar que Robert Bridges procurou inocentar Shakespeare de suas deficiências, como dramaturgo, descarregando tôda a culpa sobre os espectadores da época isabelina que,

por seu apetite exagerado de representações brutais, o obrigavam a produzir coisa inferior.

Se bem que as dificuldades cênicas e os textos de, «King Lear», já examinados até a exaustão, não tenham deixado de estar presentes às novas investigações, o problema que preocupa de maneira mais absorvente a crítica moderna é o que se prende à filosofia política da qual essa tragédia seria uma representação simbólica.

A prioridade de uma descoberta ou de um simples ponto de vista realmente novo, na crítica shakespeariana, é coisa muitas vezes difícil de fixar. Com essa ressalva, suponho que terá sido Edwin Muir o primeiro crítico inglês a desenvolver exclusivamente o tema da política em "King Lear", e isso, através de uma conferência que, realizada em 1946, foi incluída no seu recente livro "Essays on Literature and Society" (Hogarth, 1949).

O que Muir procura demonstrar ali é que a reação das filhas de Lear contra o velho rei constitui alguma coisa mais do que ingratidão: também representa um flagrante do conflito entre duas concepções da sociedade, e que, por sua inopinada deflagração, tornou possível o clima patético e brutal da tragédia. De um lado, prevalece a concepção, em razão da qual "a ação política ignora qualquer condenação moral", em consonância com o maquiavelismo, sob cujo influxo irrompe brutalmente a ambição do mando e do poder, com as filhas do rei, Regane e Goneril, e Cornualha, Edmundo e Oswaldo. Do outro lado, está a velha ordem do mundo feudal, em ruína, simbolizada pelo Rei Lear, contra a qual se insurge uma nova sensível por efeito de fatores históricos que incitam a violência e o oportunismo, no terreno político. Em síntese, não é outra a interpretação de um crítico slavo, A. A. Smirnov, no seu estudo sobre Shakespeare, à luz do materialismo histórico, cuja tradução inglesa, publicada em Nova York, é do ano de 1937.



*Em cima : Cena VI. do IV Ato do Rei Lear
Em baixo : Cena III. do V Ato da mesma peça.*

Não, sabemos se, apesar disto, Edwin Muir quis, com a sua conferência, produzir algo de novo sobre um autor tão estudado, mas, essa pretensão teve-a ostensivamente John F. Danby ao declarar que seu livro "Shakespeare's Doctrine of Nature" — A Study of King Lear" (Faber and Faber, Londres, 1949) é uma tentativa para a revelação da verdade pela primeira vez sobre Shakespeare.

Esse crítico, também inglês, pela metodologia, está vinculado à técnica de Caroline Spurgeon e, pelo espírito, à meticulosa exposição de E. M. W. Tillyard, em sua obra "The Elizabethan World Picture" sobre o corpo de crenças, teorias filosóficas e costumes que foimaram o mundo isabelino.

A chave mágica com a qual John F. Danby tenta abrir uma nova porta à compreensão definitiva de "King Lear" consiste em uma palavra: Nature". "O Rei Lear — diz êle — pode ser considerado como uma peça dramatizando as significações do simples vocabulo "Nature". E querendo sublinhar que essa descoberta, evidentemente simples, contém os elementos para a elucidação geral da tragédia, sustenta, páginas adiante: "Em todos os trabalhos de Shakespeare, personagens como tais podem estar subordinados à "idéa" que assegura "a coerência orgânica do todo". Essa idéa em Lear é a idéa da Natureza".

Socorrendo-se das idéias de Bacon, Hobbes e Hooker, o crítico deligencia fixar a filosofia que dá unidade à tragédia, no plano religioso e político, delineando as áreas de significação da palavra "Nature" em estreita correlação com os dois grupos de personagens, divididos por duas concepções antagônicas da sociedade.

Citando certa passagem de um poema de Hooker, afirma Danby que o Rei Lear não toma a ingratidão como uma ofensa contra si, e sim, como uma violação da Natureza. Por sua vez, como já o mostrara Theodor Spencer (não mencionado pelo crítico inglês), no seu estudo "Shakespeare and The Nature of Man (Macmillan, 1943) Lear também viola as leis na-

turais com o dividir abruptamente o seu reino entre as filhas. Quer um outro crítico, George Orwell, que é nesse ato intempestivo de renúncia que está o tema central da tragédia. "Ceda as suas terras, se quiser, — diz Orwell, — mas não espere ser feliz fazendo isso".

Quaisquer que sejam as digressões em torno desse tema, a Natureza é, para Lear, uma divindade da qual depende, "não apenas o equilíbrio do mundo físico, mas também o equilíbrio moral da humanidade".

Bradley tinha já percebido claramente a diferença que havia entre o comportamento de Lear e o de Edmundo, o Bastardo, perante a Natureza, tal como esta é invocada, sob diferentes significações, em toda a peça, quando disse, a proposito do último: "Êle é o produto da Natureza, de um apetite natural afirmando-se contra a ordem social (...). Assim, êle consagra-se à Natureza, cuja lei é de mais forte, e que não reconhece aquelas obrigações morais que somente existem por efeito de convenção". Mas, e nisto se pode surpreender a influência das idéias da época sobre o julgamento crítico, enquanto Bradley não via em Edmundo senão a atitude de um criminoso profissional, Danby, e com êle os modernos comentadores da peça, naturalmente premidos pela atmosfera política do nosso tempo, conferem àquele personagem a condição específica de um tipo representativo do Homem Novo, maquiavelicamente devorado pela ambição do mando e do poder. O sentido simbólico da tragédia, no particular, é que a atitude insólita e brutal de Edmundo, resultava de um equilíbrio precário da natureza humana, por ser esta uma das idéias que predominavam na época em que a peça foi escrita. Quer John F. Danby que Shakespeare era, êle próprio, um Homem Novo, no sentido francamente pejorativo em que esta expressão é aplicada a Edmundo. Em que se baseou o crítico? No fato de ter procurado dar vida a esse personagem com um colorido e um encanto fora do comum... Mas, acontece que.

ao caracterizar a índole de Cordelia como uma combinação de doçura e firmeza, o mesmo crítico frisa que essa combinação representa alguma coisa da índole de Shakespeare. A seu vêr, Cordelia é a norma pela qual a maldade do universo de Edmundo e a imperfeição de Lear podem ser julgados. "Cordelia luta ao lado de seu pai— acrescenta — porque o mundo medieval contém ao menos o princípio e o reconhecimento da verdadeira humanidade na sociedade". Não seria preferível sustentar que Shakespeare estava do lado de Cordelia, e não de Edmundo? Frank Harris, que levou a questão de preferências e da identidade de Shakespeare, em seus personagens, a um exagero ainda não superado por nenhum crítico moderno, chegara à conclusão de que o dramaturgo, mesmo quando lidava com histórias e homens de ação, preferia pintar a irresolução e a franqueza do que a força e tinha mais simpatia pelo fracasso do que pelo êxito.

O método indutivo de John F. Danby, embora orientado pela técnica de investigação dos textos, não o impede de incidir no mesmo desembaraço com que o turbulento Harris atribuiu imperativamente a Shakespeare o caráter e a psicologia de alguns de seus personagens. O que é um modo de recompor o fantasma de Stratford-on-Avon com a carne de suas próprias palavras... Mas, nem isso invalida o estudo das imagens e das metáforas que, com as devidas cautelas, pode elucidar extraordinariamente a significação de uma obra literaria, nem torna menos interessante o livro com que o crítico John F. Danby examina alguns problemas de uma das peças mais discutidas do gênio inglês.



Cena V do II Ato do Rei Lear

O PRIMEIRO COMEDIÓGRAFO BRASILEIRO

— Claudio de Souza —

Com o título «O primeiro comediógrafo brasileiro» publiquei um trabalho a respeito de Botelho de Oliveira em 1934, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o qual saiu em volume no mesmo ano. Só agora, pelo primeiro número de *Dionysos*, tive notícia da contestação que lhe foi oposta pelo brilhante escritor teatral Guilherme de Figueiredo, numa conferência a respeito de Martins Penna proferida a 13 de dezembro de 1948 no Ministério da Educação. A contestação de meu eminente confrade está vasada nos seguintes termos:

«Por isso mesmo, avulta a inexatidão em que incorre o Sr. Cláudio de Souza, ao conferir a Botelho de Oliveira, o cantor de «Música do Parnaso», o título de nosso primeiro comediógrafo, a não ser que para tanto nos atenhamos a uma cronologia desdenhosa de quaisquer interpretações quanto à nacionalidade da obra. O clássico portuguesíssimo, se seguiu os passos de Gil Vicente escrevendo em outras línguas além da sua, determinou êle próprio a origem espanhola de sua arte, com as duas comédias que deixou.» «Não creio que o trabalho a que se deu o ilustre acadêmico, ao traduzir para o português e adaptar o *Hay amigo para amigo*, tenha revelado os primórdios de nossa comédia, que já pelo fato de ser traduzida evidencia que não é nossa.»

Meu ilustre confrade talvez não se recordasse do período inicial daquêlê meu trabalho, que é o seguinte: «Os três primeiros autores dramáticos brasileiros foram Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), o padre Borges de Barros (1659-1719), ambos da Bahia, e Salvador de Mesquita, natural

do Rio de Janeiro (1646). Entre êstes três o mais notável é Botelho de Oliveira, nosso primeiro poeta lírico, em data, pois o autor de *Prosopopéia* que o precedeu era português.»

Mais adiante, traduzindo e adaptando uma das duas comédias espanholas de Botelho de Oliveira disse: «Elas não foram representadas no Brasil e, portanto, não tiram a Anchieta o título de fundador de nosso teatro, com seus Autos.» É pois evidente que me ative à cronologia, «não desdenhosa, entretanto, de quaisquer interpretações quanto à nacionalidade da obra.» Cronologicamente, Botelho de Oliveira foi o primeiro brasileiro que escreveu uma comédia, é, pois, nosso primeiro comediógrafo.

Não é, porém, o primeiro autor de comédia brasileira, como bem claramente deixei exposto, pois suas comédias são em espanhol e de assunto estrangeiro. Botelho de Oliveira é, também, considerado o primeiro lírico brasileiro, como se lê no prefácio da edição de *Música do Parnaso*, da Academia Brasileira: «É cronologicamente o primeiro poeta lírico nacional; não é somente por isso um de nossos precursores, conquanto se diga que seus versos «portuguêses» são, também, estrangeiros a nós como os outros que teve a vaidade de escrever, espanhóis, italianos e latinos.» E Xavier Marques acrescenta: «Nacionalismo prôpriamente dito não se deve buscar na obra de um brasileiro do século XVII, filho intelectual do meio europeu.»

Êste reparo, escrevi eu, pode aplicar-se a tôda a literatura da época. Assim, pois, não me parece que «minha generosidade tenha tentado avançar de

dois séculos nosso teatro.» Eu não escreveria, por exemplo, que o padre Anchieta tenha sido o primeiro comediógrafo brasileiro com seu auto *Mistério de Jesus*, representado um século antes, apesar de nele aparecerem indígenas e aspectos brasileiros. Mas é indubitável que lhe cabe, cronologicamente, a fundação do teatro no Brasil, ainda que se concorde com Guilherme de Figueiredo que julga «essa funda-

ção tão simples, tão siderúrgica, tão petrolífera, tão brasileira e pedra fundamental.»

O assunto tendo sido assim exposto tornava desnecessária esta explicação, mas como apareceu numa publicação oficial que servirá à história de nosso teatro, julguei oportuno esclarecer porque considero e continuarei a considerar Botelho de Oliveira o primeiro comediógrafo brasileiro.



Henriette Morineau

O TEATRO ENTRE AS ARTES CINEMATICAS

Gastão Nogueira

As artes cinemáticas, como decorrência de sua própria essência e evolução, têm apresentado formas renovadas, continuamente, no tempo e no espaço, com fases progressivas e regressivas, de acôrdo com a diversidade dos critérios e das variadíssimas correntes de opinião.

Bem ao contrário, as artes estáticas — a pintura e a escultura — num anseio de falsa evolução, exorbitaram os princípios harmoniosos da estética, e por saírem de suas fronteiras máximas, caíram num desequilíbrio paradoxal, dando-nos verdadeiras loucuras contemporâneas, onde não só aventureiros e mediócras, mas talentos positivos, confundiram-se, na objetivação de sua teratologia... Isso porque procuram, em vão, criar símbolos com movimento na tela e na argila, num ansêo frenético de fugir à sua condição irremediável, na Estática, deformando suas próprias concepções — Essa dinamização da Plástica é, somente, alcançada através dos desenhos cinematográficos, que constituem um capítulo especial, dentro da Arte.

Esclarecido nosso ponto de vista a êste respeito, encaremos as artes cinemáticas — música, cinema e teatro — para estabelecer o paralelismo e liames existentes entre as mesmas.

Abordando primeiramente a música, estaremos coincidindo com a ordem cronológica dos três estados evolutivos da arte, segundo Victor Hugo: "A humanidade principia por cantar o que sonha; a seguir, conta o que faz; e, por último, pinta o que pensa".

A música talvez produza as maiores vibrações às sensibilidades, devido à sua atuação direta, ininteligível; abstrai

o raciocínio, atuando diretamente em determinados centros nervosos. É um fenômeno tão aproximado da fisiologia instintiva, e tão afastado da intelecção, que é rudimentarmente comum a certos animais. Não deixa, entretanto, de insinuar as emoções fisio-psíquicas, os chamados estados d'alma; assim, nota-se o traço diferencial da composição musical melancólica na melodia alegre e viva. Tem, pois, a propriedade superficial de arrancar do intelecto os símbolos vagos de seu significado. Nada mais.

Tomando, como exemplo, a composição conhecidíssima "Num mercado persa", perguntamos: quem se aproximaria dêsse título, sem tê-lo ouvido anunciar e contando somente com os elementos melódicos? Ninguém. Classificaríamos, somente, essa página exótica como de estilo oriental. E extendemos o exposto, em regra geral, para tôdas as composições, afirmando que elas somente têm a propriedade de dar uma sugestão de seu significado, através de símbolos vagos.

Porém, o rumo extremado seguido por certos compositores, na esfera da assim chamada música descritiva, a nosso vêr, foge à finalidade e essência dessa arte misteriosa, se trunca a inspiração ignota e espontânea com sons rebuscados, que a fôrça de uma imitação qualquer impõe, seja o ruído do vento, o sino de uma capela, ou o canto de um pássaro.

Camille Bellaigue, apresentando as duas dimensões da música-harmonia e melodia, — deduziu belíssima conclusão: "Sendo a harmonia a unidade de vários tons num acorde, com relações aritméticas, quanto ao número de vi-

brações, foge a melodia à ciência, atraindo-se as notas, umas às outras, como por encantamento, de forma a terem a propriedade de permanecer na memória e no coração". E, as assim chamadas composições modernistas, revelam um tão estúpido desencontro de notas e de acordes dissonantes, que nos impossibilitam guardá-las na memória.

Eduardo Scarlatti, num ensaio onde apresenta e analisa as artes cinematográficas, justapõem-se-lhes correspondentes diretos, psicológicos. Esclarecendo: à música correspondem os símbolos (verdades simbólicas); ao cinema, as imagens (verdades materiais); e, ao teatro, a mais intelectualizada das artes, as idéias (verdades espirituais). E diz: "Se a verdade material, de que o cinema dispõe, não se ajusta a toda extensão da realidade sugerida pelo movimento, a verdade simbólica é muito inferior a ela. Por maior que seja a figura de um Beethoven, a matéria condutora de seu gênio, como forma intelectual, é inferior à do cinema".

O dr. R. Allendy, em seu "Valor Psicológico da Imagem", diz:

"O símbolo é um processo psicológico inconsciente, rudimentar, a ponto de predominar nas formas mais elementares do pensamento, no homem primitivo, na criança, no louco e no indivíduo adormecido. Com efeito, a aproximação simbólica resulta de uma identidade de sentimentos experimentada e, não, de correspondências lógicas.

Segue-se êsse fato notável e sobre o qual desejo insistir particularmente: "a imagem simbólica pode agir sobre nossa disposição afetiva, despertar, em nós, sentimentos fortíssimos, sem que tenhamos a mínima noção intelectual de seu significado".

Com isso, não subestimamos a música, em sua essência, já que é a linguagem simbólica universal, que atua com maior intensidade em nossa sensibilidade. E, empolgado pela euforia embriagadora dessa arte, Schopenhauer afirmou: "Aquêle que encontrasse maneira de exprimir a música, em todos

os seus pormenores, e conseguisse nos dar, em idéias, o seu conteúdo, teria encontrado a última palavra da filosofia".

E, concluindo êste aspecto, atribuímos, pela lógica, à dança, o primeiro esforço para a objetivação da música, para sua expressão material, visto ser uma decorrência interpretativa dos sons coordenados.

Antes de abordarmos o assunto a que temos por escôpo demonstrar, transitaremos para a arte das imagens, hoje importantíssima, devido à sua democratização e popularidade. Dominando senão em profundidade, pelo menos, em extensão. Com os recursos de que dispõe, o cinematógrafo tornou-se receptáculo de muitas artes combinadas, através, invariavelmente, de efeitos pirotécnicos, evidentes a apreensão. O efeito de música adequada a determinados momentos da ação, os truques, os ângulos fotográficos, os primeiros planos, os sonhos e demais inúmeros recursos, absorvem a atenção dos espectadores, que não têm outro trabalho senão o de assistir a tudo, sem maiores necessidades dedutivas, tudo se lhe apresenta deduzido e lógico. O cinema provoca um fenômeno psíquico, inverso à literatura: as imagens animadas se ajustam às idéias correspondentes, para a devida compreensão daquilo que se vê, de forma que, por sua visão sucessiva, vamos armando o enredo em nosso cérebro, como se nossa percepção fôsse uma agulha, gravando a história recebida sobre o disco infinito da memória. Na criação literária, o disco intangível de nossas faculdades imaginativas vibra a agulha da consciência, que transmite, do interior para fora, tôdas as concepções. E, ao lermos qualquer obra, as idéias do autor virão nos provocar a criação de imagens correspondentes, variando sua intensidade, brilho, esplendor, conforme a imaginação interpretativa de cada um.

É interessante notar-se que, enquanto uma criança aprende o enredo de um filme mudo, fundamentado na pantomima, devido às imagens materiais de-

senvoltas, não têm capacidade de interpretar uma obra literária, que ja requer o raciocínio formado.

No já aludido ensaio de E. Scarlatti observa-se, muito bem, sua apreciação sobre a natureza do movimento dramático — sucessão de idéias representativas da ação interior — e da cine-interpretação do mundo exterior, nascendo, então, o cinematógrafo do teatro — para imprimir, à ação material, a continuidade móvel do pensamento.

“O cinema não é mais do que a satisfação do espírito, sem necessidade de cultura. É a sucessão das imagens pelo mecanismo elétrico, invés do mecanismo intelectual”.

Deduz-se, logicamente, que o comodismo natural à essência humana viciou o homem a não raciocinar, estratificando sua inteligência ao rudimentarismo superficial das cousas, consequência maléfica dos seguintes comentários: “Vou ao cinema para distrair-me”... ou “para matar o tempo...”.

Ora, os gregos e romanos não matavam o tempo, porque o seu estado adiantadíssimo de cultura lhes evidenciava que, assim fazendo, estavam matando o que de mais precioso há na vida. E, por isso, lendo ou assistindo a um desenvolvimento dramático, dedicavam a maior das atenções, identificando-se, mesmo, com a ação, contando os historiadores que, durante as tragédias de Ésquilo, mulheres e homens caíam em paroxismo e convulsões nervosas.

Os celuloídes que inundam os mercados mundiais, explorando apetites e vícios, com escopo absolutamente comercial para seus “trusts”, é, como arte, um perigo, devido à retração estagnadora que provoca nos povos. Entretanto, os centros europeus, especialmente França e Itália, têm apresentado produções de alto teor intelectual, sendo, um dos fatores básicos, a aproximação existente entre essa arte com o que lhe deu origem.

Quanto ao ponto de vista pedagógico, os resultados obtidos pela pro-

jeção cinematográfica deram motivo a estatísticas comprovadoras de sua eficácia, principalmente à infância e adolescência, que não possuem a capacidade mental ainda em sua plenitude e, porisso, recebem os ensinamentos com maior facilidade, por esse meio empírico.

O que nós insistimos, porém, é que a filmagem, no ponto de vista artístico-dramático, em sua absoluta maioria, constitui uma representação teatral defeituosa, por falta de continuidade no desenvolvimento interpretativo. Os atores são quase autômatos, e, não raro, o cão amestrado pode desempenhar um papel principal. Vê-se, pois, que toda a beleza lógica e coordenação cabe aos diretores de cena, musical e demais verdadeiros maestros, coordenadores, responsáveis pela representação definitiva do celuloíde. Porém, como arte nova e revolucionária, tem evoluído de modo considerável.

Ontem, mudo, portanto, sem os símbolos robustos da música e, contando, insuficientemente, com legendas, vivendo, pois, da mímica e pantomima, deu lugar a que André Levinson afirmasse: “No cinema se extrai da imagem o pensamento, e em literatura, do pensamento, a imagem..

Hoje, com os recursos sonoros, já é um teatro mecanizado; e se humanizou. Os intérpretes já não são equiparados aos animais amestrados ou aos aviões, mas devem possuir talento histriônico ou dramático.

E para concluir esta parte, em que estabelecemos comparações entre as artes cinemáticas, não poderemos deixar de lado uma observação de Bernard Shaw, cheia de exagerada ironia, mas com fundamento sólido: “As únicas artes reais são as da linguagem; o cinema, para ser uma arte, deve abolir as imagens e só usar legendas”.

Dá, assim, o humorista irlandês, uma lição profunda, identificando a linguagem com nossa organização psicológica.

Finalmente, chegamos ao teatro que, no dizer do mesmo Bernard Shaw, é

o primeiro esforço do homem para tornar-se consciente. Este esforço é exteriorizado na poesia trágica.

O pensamento do mestre poderia ser interpretado através desta análise: O homem primitivo, originado da enigmática evolução, ainda com sua prole nas cavernas, quase um animal, possivelmente emitindo sons limitados, interjetivos, correspondentes aos sentimentos instintivos, mais pronunciados, como a dor, alegria, susto, etc., também, possivelmente, em primeiro lugar, teria criado a música, visto ser uma arte espontânea e rudimentar, quanto ao ponto de vista intelectual. À seguir, mais ligado aos de sua espécie, nas lutas contra os elementos e as feras, urgia entenderem-se e, desse esforço, nasce ou renasce a linguagem falada, grande conquista psicológica. Foi um esforço titânico para justificar sua inteligência e sua supremacia aos irracionais, um esforço, em última análise, de tornar-se consciente, de tornar-se racional, de tornar-se homem!

E, na ância de projetar sua imaginação para o exterior, prossegue, pelos rudimentos da arte, a cantar, dançar, riscar toscos desenhos nas paredes das cavernas.

Sobrevivendo das lutas, pela vitória dos mais fortes, era natural que as gerações transmitissem aos descendentes os feitos heróicos dos guerreiros ancestrais, com detalhes acrescentados pela imaginação sempre renovadora em criações. Quando surgem os poetas narrativos, esse esforço de tornar-se consciente dá mais um passo, vencendo uma grande etapa. Com a monotonia decorrente da épica objetiva, domina a poesia lírica, subjetivando os sentimentos e predominando o amor, como tema universal.

Quando os motivos mitológicos da poesia épica e o potencial afetivo da poesia lírica se unificam, para dar motivo à poesia trágica, em que intervem o gesto apurado, esboça-se o drama; e, por fim, quando este está desenvolvido pela interpretação de várias figuras e com ação emancipada de cerimonial religioso, o homem atinge a

plenitude de sua inteligência criadora: consegue projetar para fóra, e *vivificadas*, as figuras translúcidas de sua imaginação. E se, ao esboçar o drama, fizera mais outro esforço para tornar-se consciente, quando elabora e representa a poesia trágica, alcançou o zênite de sua capacidade imaginativa, ou seja, realizou o supremo e derradeiro esforço para tornar-se consciente! Sim, porque a literatura dramática é a cúpula transcendental da arte literária, por ser a de mais difícil elaboração; e isso é devido ao sentido sintético das palavras com que tem de jogar o autor, pela interlocução de seus personagens, aliada aos gestos exatos, correspondentes, enquanto o romancista pode descrever, detalhadamente, o estado de espírito de seus personagens, de modo que os compreendamos, embora eles nem falem.

Queremos insistir que, ao identificarmos a literatura teatral como ocupando a cúpula do enorme edifício das artes, estaremos considerando as obras clássicas, onde o pensamento domina, abstraindo em sua eternização, os efeitos materiais e passageiros da artificiosa pirotécnica, usada, em profusão, pelos cenógrafos modernistas, para encher os olhos. Obras de Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Molière, permanecerão no tempo, *ad eternitatem*, enquanto os modernistas, vivendo artificialmente da cenografia, são esquecidos, tão quanto caíam de moda.

E cabe aqui a afirmação de Louis Jouvet: “— Em verdade, nenhuma obra perdurou, senão, pelo valor intrínseco. Se Shakespeare aguardasse a ajuda dos grandes encenadores para triunfar, seu nome estaria comido pela traça...”.

Partimos, então, de um princípio axiomático: o valor do espetáculo está na razão direta de sua essência, direção e interpretação. Em outras palavras, substância e ator — eis o teatro. As montagens podem ser sintéticas, apresentando, apenas, as sugestões necessárias.

Não importa que o delírio da côr

e das formas tenham dominado o teatro moderno, onde o tema e atores estão sendo sufocados pela cenografia. não importa que Gordon Craig chegue ao extremo com suas "surmarionnettes". A reação virá. E, de acôrdo com os correspondentes psicológicos-diretos, das artes cinemáticas, é óbvio que a literatura teatral ocupe, efetivamente, seu devido lugar na torre do edifício das artes, e que o pensamento sufoque os efeitos materiais, secundários. Para isso não é impera-

tivo que a cenografia recue à antiga e clássica função, embora Jacques Rouché, em "L'art theatral moderne", afirme: "As épocas ricas, em obras de alto valor intrínseco, são menos abundantes em sistemas de renovação decorativa. No século XVIII, do que se preocupava menos, era dos cenários. O que, de fato, se contava era a obra e seus intérpretes". O imperativo é que a essência das obras modernas suplante os efeitos materiais de visualização da cenografia.



"Agamemnon" de Êsquilo pelo "Groupe Antique de la Sorbonne"

ARTUR AZEVEDO

— Pedro Montz de Aragão —

A paixão pelo teatro, que nunca re-negou nem traiu, mau grado vicissitudes, desiluzões e injustiças, foi um sentimento que se apoderou de Arthur Azevedo quase ao mesmo tempo em que abriu os olhos para o mundo.

Com o seu estilo tão pessoal, estilo a que a cultura francesa deu graça e leveza, libertando-o da influência dos velhos clássicos portugueses, muito em voga na época, particularmente no Maranhão, contou-nos Arthur Azevedo a história dêsse sonho de arte que só haveria de desaparecer ao último sópro de vida: (1)

«Desde os mais verdes anos manifestei certa vocação para o teatro e, se não foram meus pais, teria com certeza abraçado a arte dramática. Aos oito anos organizava espetáculos de sucia com os meninos da minha idade e ficava radiante de alegria tôdas as vêzes que apanhava um drama ou uma comédia para ler. Na biblioteca de meu pai que possuía bons livros, preferia as peças teatrais e, como havia muitas em francês, aprendi com facilidade a traduzir êsse idioma para poder lê-las.

Foi justamente na Seleta Francêsa que encontrei o assunto da minha primeira peça — uma tragédia, a única que perpretei.

O episódio de Mucio Scevola, queimando a mão em presença de Porsena, me impressionou tanto, que resolvi transportá-lo para o palco.

Imaginem o que sairia da pena de um fedelho de 10 anos.

Perdeu-se infelizmente o manuscrito que daria hoje motivo a boas gar-

galhadas. Apenas me lembro de dois versos — sim porque a tragédia era em verso, como tôda tragédia que se respeita. Mucio Scevola (e neste ponto não me afastei da história) intriduzia-se furtivamente no palácio de Porsena, para matá-lo; mas por terrível engano, em vez de apunhalar o rei, apunhalava o secretário do rei. Acudia então um amigo e confidente de Mucio e exclamava:

— Que fizeste, temerário?

— Tú mataste o secretário!

Eis tudo quanto resta da minha tragédia!

Entretanto, Mucio Scevola não foi a minha primeira peça. Um ano antes (não riam) tinha eu já escrito um drama em 1 prólogo e 5 atos, que também se perdeu.

Ainda tenho de memória o argumento, e posso dizê-lo em poucas palavras.

Um pobre pai de família achava-se numa situação aflitiva, porque perdera o emprêgo e não tinha absolutamente com que dar de comer à mulher e aos filhos.

Passando por uma rua, viu cair do bolso de um milionário estroina uma carteira recheiada de notas do banco e ergueu-a do chão sem que ninguém o visse.

Travou-se na alma do infeliz um tremendo conflito entre a necessidade e o dever. «Restituirei o dinheiro? Ficarei com êle? Se o restituir, ninguém o aproveitará, porque será desperdiçado à tôa por um perdulário; se o não restituir poderei alimentar e vestir minha próle».

A necessidade, que tem cara de herege, é mais forte que todos os es-

(1) Auto-biografia de Arthur Azevedo, «Vida Alheia», págs. 17-24.

crúpulos : o dinheiro não foi restituído.

Não foi restituído e grelou, como se diz em linguagem capadocia. Graças a êsse achado, que constituiu o prólogo do drama, o meu herói dispôs de capital necessário para embarcar numa emprêsa rendosíssima e acumular contos e mais contos de réis. Enriqueceu.

Entretanto o milionário continuando na sua bela vidinha de desregramento e dissipação, foi pouco a pouco perdendo tudo quanto possuía, e ficou reduzido à penúria.

Nessa ocasião, o outro ajustou com a consciência ; procurou o homem, e restituuiu-lhe o dinheiro, com os juros capitalizados.

Aí está um argumento, não de drama, mas de comédia, que poderia, ou so dizer, ser tratado com a habilidade de um Sardou. Nas mãos de uma criança, a peça não poderia deixar de ser o que foi : um monstro.

Meu pai, a quem pedi que fizesse a conta de juros do dinheiro encontrado, interessou-se pelo meu trabalho e quis saber qual era o enrêdo.

Disse-lho.

Êle teve um sorriso de aprovação, e perguntou :

— Que título vais dar ao teu drama?

— Uma quantia, respondi muito ancho.

— Uma. Quantia ?

— Sim, senhor.

— Isso agora é tolice. «Uma Quantia» é vago e indeterminado, não tem significação alguma. Que quantia é essa ?

— E' a que cai do bôlso do milionário.

— Bem sei ; mas qual é a importância ?

— Três contos de réis.

— Pois seja êsse o título da peça. Três Contos de Réis sempre é melhor que Uma Quantia.

Entretanto aconselho-te que acrescentes uma cifra ; três contos de réis é muito pouco dinheiro.

Fiquei pasmado diante dessa opinião, porque três contos de réis eram,

aos meus olhos, um fabuloso pecúlio, e foi com tal ou qual hesitação que aumentei a cifra reclamada pela crítica paterna.

A peça foi representada com sucesso num salão que havia no fundo do quintal da nossa casa, um precursor do Eden-Lavradio, que meu pai reservara exclusivamente para nossas travessuras, minhas, dos meus irmãos e de alguns amiguinhos da vizinhança.

Prende-se a êsse turbulento salão (digo salão, para conservar o nome que lhe dávamos) as felizes recordações da minha infância.

Construiu-se mais tarde um teatrinho nas lojas de um sobrado da rua Santo Antônio, a alguns passos da casa onde, poucos anos depois, o desembargador Pontes Vigueiro assassinava a pobre Maria da Conceição.

Naquêl sobrado residia o Manuel do Bico, assim chamado por ter tido negócio numa casa térrea, cuja esquina formava um ângulo agudo. A família dêsse honrado negociante gostava muito de teatrinhos particulares.

Aí foi representado uma comédia minha, intitulada o Fantasma da Aldeia, plágio escandaloso do Fantasma Branco, de Macedo, reduzido a um ato.

Em 1869, alguns moços, empregados como eu, no comércio, construíram no largo do Carmo (hoje praça João Lisboa), por baixo do Gabinete Português de Leitura, um teatrinho a que deram o arrogante e pomposo título de Teatro Normal.

Aí fiz representar, e eu próprio representei, um melodrama cujo manuscrito ainda possuo.

Intitulava-se «Fernando, o engeitado», e era extraído de uma novela de Lopes de Mendonça.

Meu irmão Aluisio Azevedo, o nosso ilustre romancista, desempenhou o papel de Maria, que se apaixonava por Fernando, o engeitado, desgostando assim o Sr. Duarte, seu marido. O Sr. Duarte era eu.

Pelo mesmo tempo, escrevi outra comédia, que foi também representa-

da no Teatro Normal: «Indústria e Celibato».

Como se vê, a minha especialidade eram os títulos infelizes. A ação dessa comédia passava-se na cidade do Rio de Janeiro, que eu não conhecia ainda.

Um dos personagens, logo depois das primeiras cenas, entrava fatigadíssimo de uma jornada em caminho de ferro; vinha ... de Mata-Cavalos. (2)

Eu supunha, não sei como, que Mata-Cavalos fôsse uma localidade distante da côrte, como exemplo, Vasouras ou Valença.

Na platéia estava um guarda-livros, novo na terra, chegado recentemente do Rio de Janeiro. Esse homem viu a bandeiras despregadas quando o ator exclamou, com uma mala em cada mão:

— Uf!... venho de Mata-Cavalos!

Só em 1873, chegando a esta capital, verifiquei o meu êrro e compreendi a hilaridade do guarda-livros.

Em 1870 — tinha eu então 15 anos — escrevi o «Amor por anexins». Foi o meu primeiro trabalho exibido em teatro público, e, até hoje, o que tem sido, talvez, ouvido mais vêzes, pois conta centenas de representações tanto no Brasil como em Portugal, devido, não ao merecimento da obra, mas ao fato de ter apenas dois personagens.

Aí têm a história das primeiras peças de um comediógrafo sem teatro, sem artistas, sem público, sem estímulo de espécie alguma, que chegou, infelizmente, aos 47 anos sem realizar o seu sonho de literatura e de arte».

A importância dessa auto-biografia, humana, simples, verdadeira, em que se mesclam a ternura e a ironia, justifica plenamente a sua transcrição integral, pois, além do encantamento que desperta, assinala, de maneira irrefutável, os marcos de uma carreira, traçada pelo destino à beira de um bêrço.

Quando promovia, *de súcia com meninos de sua idade, espectáculos teatrais*, quando surrupiava peças de teatro do pai, quando, aos nove anos, se

(2) Atual rua do Riachuelo.

atrevia a perpetrar sua única tragédia, Arthur Azevedo não o fazia por mera brincadeira infantil. O que determinava aquela audácia e aquela precocidade, era a semente de uma vocação irresistível, forte, dominadora.

Tudo isso êle deixa entrever em seu depoimento, onde a nota final, de verdadeiro ceticismo, é o exemplo mais frisante de uma imensa modéstia que o levava a declarar-se um vencido, quando foi, na verdade, um vencedor, cuja vida representa o mais rico capítulo da literatura dramática brasileira, que teve em Martins Pena o seu criador, em Agrário de Menezes uma esperança malograda, e em Arthur Azevedo o seu ponto mais alto.

Em tôdas as suas peças, qualquer que seja o gênero, a fabulação é espontânea, a linguagem correta e elegante, e as situações se armam naturalmente, sem artificialismos ou convencionalismos.

Tôdas as suas personagens tinham alma.

Eram bons ou maus, tristes ou alegres, virtuosos ou viciados. Transportando para a cena as figuras que copiava da sociedade, Arthur Azevedo moldava-lhes os caracteres, tornando-as verdadeiras.

Até mesmo nas caricaturas nunca carregou nos traços.

Com acentuada predileção pelo riso, o comediógrafo maranhense não desdenhava ferir a sensibilidade do público. E' muito comum encontrar-se em seus trabalhos, mesmo os mais brejeiros, uma nota triste e melancólica.

Em «A Capital Federal», por exemplo, se todos nós nos divertimos com as aventuras do «sô Ozebio», não deixamos, todavia, do fundo dalma, de lamentar a derrocada daquêle fazendeiro simples e bom, que vindo ao Rio em procura do noivo da filha, aqui se deixou empolgar pelas seduções da metrópole, esquecendo os deveres de homem honesto e de chefe de família modelar, que sempre fôra em São João de Sabará.

Levado a escrever para o teatro ligeiro, desde o dia em que verificou

que no bico de sua pena havia um pouco de pão para sua prole, Arthur Azevedo foi vítima de várias críticas e remoques, a que respondeu em artigo publicado em «O País», (3) sob o título de «Em defesa», e do qual copiaremos estas palavras :

«Pobre, paupérrimo, e com encargos de família, tinha o meu destino naturalmente traçado pelo êxito da peça : entretanto procurei fugir-lhe. Escrevi uma comédia literária, a «Almanjarra», em que não havia monólogos, nem apartes, e essa comédia esperou quatorze anos para ser representada : escrevi uma comédia em três atos, em verso, a «Joa», e para que tivesse as honras da representação, fui coagido a desistir dos meus direitos de autor ; mais tarde escrevi um drama (4) com Urbano Duarte, e êsse drama foi proibido pelo Conservatório Dramático ; tentei introduzir Molière em nosso teatro : transladei a «Escola dos Maridos» em redondilha portuguesa, e a peça foi representada apenas onze vezes. Últimamente a empresa do Recreio, quando, obedecendo a um singular capricho, desejava ver o teatro vazio, anunciava uma representação da minha comédia «O Badejo».

O meu último trabalho, «O retrato a óleo», foi representado meia dúzia de vezes. Alguns críticos trataram-me como se eu houvesse cometido um crime; um deles afirmou que eu insultara a família brasileira».

Com elevada ironia, a resposta de Arthur Azevedo é uma censura direta ao público, único responsável pelo abastardamento dos espetáculos teatrais. De que valiam seus sacrifícios diante da indiferença e incompreensão dos espectadores ?

Entre reagir e transigir, Arthur Azevedo preferiu optar pelo último alvitre. Mas se transigiu com o gosto das plateias, não traiu os seus mais puros ideais de arte.

Impôs-se a obrigação de educá-las, levando para o teatro ligeiro as suas

(3) O País, de 10-1-905.

(4) O Escravocata.

raras qualidades de prosador e de poeta, que escrevia em prosa e em verso com admirável facilidade, conforme acentuou Carlos de Laet, nada afeito a baratear encômios nem a perdoar antigos contendores que com êle se houvessem batido em polêmicas, como aconteceu exatamente com Arthur Azevedo.

Depois de assistir a uma de suas revistas de ano, «O Major», Olavo Bilac escreveu entusiasmado :

«Mas ouçam-me aquêlê prólogo ! Ouçam-me aquêlê prólogo ! e digam-me se da cabeça de muitos poetas podem sair versos fáceis, expontâneos, mas trabalhados com um esmero de forma verdadeiramente paranasiana».

Juntamente com a arte, há que destacar nas revistas de ano o valor social das mesmas, que retratam tipos e costumes da sociedade em que viveu, e também constituem uma fonte seguríssima para o exato conhecimento dos maiores acontecimentos políticos de seus dias, como sejam a abolição, a república, o golpe de estado de Deodoro, a reação de Floriano, a revolta de 1893, a rebelião de Canudos, e outros episódios marcantes de nossa evolução histórica.

Não se confinando ao Brasil, o teatro de Arthur Azevedo obteve os maiores triunfos no estrangeiro, incluídas que foram algumas de suas peças no repertório de companhia de fama universal.

Artistas havia que chegavam a solicitar-lhes trabalhos originais, como se pode verificar por uma carta que lhe endereçou Ernesto Della Guardia, marido da insigne atriz italiana Clara Della Guardia : (5)

«Illustre Signor Azevedo

Hol onore di participarle che l'annu venturo, la Clara farà um'ultima tour-

(5) Todos os documentos de que lançamos mão nos foram gentilmente cedidos, e por isso agradecemos desvanecidos, pelo nosso querido distinto amigo, Sr. Aluísio Azevedo, filho do imortal escrito brasileiro de quem tivemos a honra de tratar, e cuja memória êle tanto estremece e dignifica.



ARTUR DE AZEVEDO

née al Brasile. La compagnia será di primissimo ordine e de non temere confronti.

Il repertorio será vasto e variato e arricchito da tutte le migliori novita del giorno.

Desideremmo di mettere in scena un suo lavoro. Nella lusinga ch'Ella voglia esaudire questo nostro desiderio, si compiasia di metersi d'accordo col signor Billoro, per la traduzione e relative condisioni.

Ella conesce il temperamento artistico di Clara. Il complesso della compagnia, será forte e omogeneo, e sono certo che non avrà a pentirsir di averci fatto l'onore di affidare una sua commedia. La Clara desidererebbe sapere se le parvenne una sua fotografia.

Se vorrá essermi cortese di un riscontro, si compiasia indirizzare qui a Torino — Via Ospedale N. 10.

Gradisca i nostri affettuosi saluti, e mi creda sua Devotmo.

Ernesto Della Guardia.

Torino, 15-7-908».

Levado à cena em Portugal sob o título de «O Bandolim», já que o título brasileiro tinha acepção duvidosa e pejorativa no linguajar *alfacinha*, «O Badejo» alcançou extraordinário êxito, de que nos dá notícia D. João Câmara, uma das maiores expressões da poética lusitana, no conceito de Raul Brandão:

«Meu Exmo. Amigo

E' com o maior contentamento pelo seu triunfo que lhe envio um abraço. Hoje outra vez passei pelo teatro D. Amélia e novamente ouvi os aplausos com que o público saudava a sua peça. Foi noite de muita alegria, para todos os seus amigos, aquela em que o pudemos aplaudir com toda a justiça merecida pela sua comédia tão fina, tão graciosa. A Associação dos Jornalistas tenciona numa das próximas récitas do Bandolim fazer uma manifestação de simpatia ao autor a quem todos os portugueses tanto devemos. Suponho que a nova lhe será agradável bem como a todos os seus colegas do Brasil, por isso hoje em carta o comunico para a Gazeta de Notícias.

Disponha sempre de quem é de V. Excia. Colega e Amigo obmº.

Lisboa, 15 de Março de 1902. — João da Câmara».

Igualmente sugestivo, motivo pelo qual não nos furtamos ao desejo de reproduzi-lo, é o testemunho do literato e diplomata brasileiro, Thomaz Lopes, a propósito do successo alcançado em Montivideo por outra peça do comediógrafo maranhense :

«Montevideo — 30 de Setembro de 1908 — Meu caro mestre e amigo.

Fui ontem ver o *Dote* que a companhia Tina de Lorenzo deu em récita de assinatura. E' claro que houve êxito, de outro modo não lhe escreveria esta carta. Várias vezes o público interrompeu os seus lindos diálogos. E que público! O mundo feminino de Montevideo e a *quintessência* da sociedade de homens que enchem o *Urquiza*.

No fim do 2º ato, os intérpretes tiveram de vir à cena oito vezes.

Passou nas *cajuleas* um frêmito quando no 3º ato Carini contempla a cidade: «Como é belo, como é grandioso il mio paese!» E eu também estremeci, profundamente emocionado, lembrando-me que êsse belo país é o meu.

A minha nacionalidade e a modesta graduação diplomática que exerço deram-me ontem uma satisfação intensa: a de receber os parabens, que lhe transmito, dos ministros da Argentina, de Itália, Espanha e França, além de jornalistas da terra.

Mise-en-scène esplêndida, interpretação impecável, enfim, uma noite inolvidável. Bravos, carissimo Arthur Azevedo».

Para sua incontestável autoridade, que lhe advinha do perfeito conhecimento dos homens e das cousas do teatro, os folhetos de Arthur Azevedo sobre o assunto eram verdadeiras monografias, do mesmo modo que um elogio seu equivalia a uma consagração, a que se curvavam os artistas mais famosos, como é possível constatar pela

carta de um dos maiores vultos do moderno teatro francês :

«Monsieur

Je sais qui vous êtes et le droit que vous avez de vous montrer difficile par votre haut talent, rend encore plus sensible pour moi, l'éloge que vous me décernez. Je vous en remercie, très sincèrement — mais quele salle immense. Tout est contre le comédien qui veut exprimer des sentiments simples et de nuances...

Tout se perd dans ce désert où il faut forcer pour être à peine entendu.

Agréez, monsieur, mes sentiments reconnaissants.

De Feraudy. — Sociétaire de la Comédie Française».

Coquelin Ainé, o célebre Cirano, que, pela sua criação genial, divide com Rostand as glórias daquela obra prima da literatura dramática, tinha no mais alto aprêço os méritos e os prestígios de Arthur Azevedo, aos quais recorreu em certa ocasião para encorajar um artista de sua companhia, duramente fustigado pela crítica carioca:

«Cher ami

Je vous espérais hier et j'aurais voulu que vous puissiez un peu consoler Jean des rigeurs de la Presse à son égard. Il a été d'autant plus étonné qu'en Italie on lui a donné les pas sur Zacconi qui avait créé le rôle en Italie.

Je trouve, mui qu'il le joue *superieurement* et ce n'est pas autrement que je l'ai joué.

Enfin.

Voulez-vous venir déjeuner demain à midi ½ à l'Hotel des Etrangers et venir avec dame d'Azevedo ?

Vous me ferez le plus grand plaisir *vous les savez*.

Votre ami Coquelin».

Como mais uma prova do conceito em que era tido Arthur Azevedo, e estas provas são inúmeras, cabe agora ceder a palavra a uma das maiores glórias do teatro português, a incomparável Lucinda Simões :

«Meu bom e ilustre amigo

Deve bem calcular o interêsse, desejo, alegria tudo enfim, em o ver e abraçar. Infelizmente sei que é muito difícil *apanhá-lo* ! Disseram-me que às quintas feiras às 11 horas é certo na *Notícia* ! Mas agora esperar até a próxima é muito longe.

Devemos mais do que agradecimentos, devemos-lhe uma profunda gratidão ! ...

Dou por bem empregada a minha longa vida de trabalho e dissabores, para chegar a merecer o seu folhetim último.

Diga, dar-nos o prazer e desvanecimento da sua honrosa pessoa a jantar, seria pedir muito ? Qualquer dia da semana próxima sim ? ... Manda uma palavrinha, que é uma ordem.

Para não incomodar muito, visto que estamos aqui no Metrópole-Laranjeiras o aviso pode ir para o Recreio. Lá nos será entregue com certeza.

Mil respeitos do Christiano e um abraço repassado de estima e veneração da velha Amiga e entusiástica admiradora Lucinda Simões.

Hotel Metrópole-Laranjeiras, 24 de dezembro de 1904».

Outro documento valioso, muito embora não se refira diretamente à literatura dramática, mas que espelha com fidelidade o alto conceito em que era tido Arthur Azevedo, dentro e fora do país, é a seguinte carta de Ermete Novelli :

Rimini, li 1º luglio 1908

«Mi caro ed illustre Amico,

colui che vi consegnerà questa lettera è Enrico Corradini, fra i letterato d'Italia uno dei più forti e più stimati.

Egli se vera nel vostro bel paese per un ciclo di conferenzi, e io non saprei a chi meglio recomardalo se non a Voi, che godete di cosi al riputazione e influenza ?

Egli vi dirà il piacere che provo al pensiero di tornare fra breve ao Brasile, del quale conservo nella mente e nel cuore tanti incancellabili ricordi.

Grazie per quel che farete per l'amico Corradini, e arriverdecì.

Sempre V^o affm^o Ermete Novelli».

Dentre os artistas, nacionais ou estrangeiros, cuja fama Arthur Azevedo vaticinou, quando mal ensaiavam os passos na carreira que os levaria à celebridade, avulta o caso de Francisco Braga, que teve a glória profetizada pelo ilustre homem de letras maranhense :

«Deixei para o fim o primeiro número da segunda parte, Fantasia-Abertura ; era naturalmente o que mais interessava : tratava-se da estreia de um compositor brasileiro.

O programa dizia : «Antônio Francisco Braga, que conta hoje 19 anos de idade, matriculou-se em Janeiro de 1876 no Asilo dos Meninos Desvalidos e está atualmente seguindo o curso de harmonia no Imperial Conservatório de Música.

.....
Foi uma surpresa ! A composição dêsse menino, para quem parece reservado um glorioso futuro, poderia ser assinada por um mestre. Os defeitos, que forçosamente há de ter, escapam à percepção dos leigos, como eu, dispostos, em se tratando de arte que não conhecem, a aplaudir sem reservas, a bater palmas sem indagar da satisfação absoluta de todos os respectivos preceitos.

Se me houvessem impingido esta Fantasia como se fôra composição de qualquer dêsses ilustres clássicos de nome arrevezado, que fazem as delícias dos puritanos da música, eu, por Deus o juro ! acredita-lo-ia com a mesma ingenuidade com que o confesso.

Ou eu me engano, ou esta artista, feito numa casa de caridade, há de mais tarde ilustrar seu país».

Desde que chegou a esta cidade em 1873, a vida de Arthur Azevedo foi uma luta constante em prol da criação do teatro nacional, necessidade que não se cansava de encarecer, apelando, quase que diariamente, para os poderes públicos.

Veza por outra, como um raio de luz a lhe apontar novas esperanças, parecia-lhe chegado o momento propício.

Não deve ter sido outra a sua impressão, em face da seguinte carta de Medeiros e Albuquerque :

«Arthur

Há perto de um século que tu vives a clamar pelo Teatro Municipal. Pois bem : êle está em tuas mãos.

Como ? De modo muito simples. Preciso que me dê dois esboços — um de decreto, regulando as condições da criação da companhia, sua direção, suas relações com o Governo Municipal : — outro de edital de concurso para atores.

Quanto ao Eden, há remédio para o caso. Não tens, portanto, nada mais a reclamar.

No Decreto a que te peço que dê logo forma oficial, deves determinar de quantos societários (é assim que se devem chamar ?) se comporá a companhia, seu recrutamento por concurso, sua remuneração, etc. Não percas de vista o seguinte : que em caso algum a Municipalidade dará mais dinheiro além do que renderem os impostos e o próprio teatro. Inclui também a obrigação de representar um certo número de peças de autores brasileiros, fazendo para isso todos os anos um concurso.

Quanto ao edital do concurso, vê o que se deve incluir e excluir.

Nota — põe nisso absolutíssima discreção : não fales a ninguém, ninguém.

Outra nota — tôda a urgência, porque até o dia 20 devo eu tomar posse da minha cadeira de deputado. Quero, antes, deixar isso feito. Daí há muita pressa.

Do colega e amigo Medeiros e Albuquerque.

Em 3-11-901».

Apesar de não ser conhecida a resposta de Arthur Azevedo, é de supor que, pressurosamente, tenha êle corrido ao encontro dos desejos de Medeiros e Albuquerque, fornecendo-lhe todos os elementos de que carecia com tanta urgência. Mas se a oportunidade se lhe escapou das mãos, não con-

seguiu, no entanto, arrefecer-lhe o ânimo de combatente infatigável, a quem os revezes momentâneos nunca fazem descreer na vitória final.

A construção do Teatro Municipal, fruto parcial de seus esforços, a qual foi iniciada ainda em sua vida, e terminada um ano depois de sua morte, não correspondeu, de modo algum, aos seus desejos. Por isso dissentiu de Pereira Passos. Não julgava de nenhuma utilidade uma luxuosa sala de espetáculos, verdadeira montra de ricas toilettes e de joias ofuscantes.

Seus propósitos eram muito menos dispendiosos e muito mais patrióticos.

O que êle objetivava era a fundação do teatro nacional, com os seus quadros permanentes, as suas verbas próprias e a sua escola, à semelhança do que existia em outros países, o que permitiria, pela seleção criteriosa, a formação de autores e intérpretes, libertando-nos, de uma vez por tôdas, das improvisações tão nefastas. O teatro S. Pedro, atual João Caetano, parecia-lhe mais que suficiente para a meritória obra que não se cansava de reclamar com tanta insistência.

O tempo se encarregaria de confirmar todos os prognósticos de Arthur Azevedo...

Dispomos, inegavelmente, de uma bela sala de espetáculos, mas ainda não contamos, infelizmente, com um teatro brasileiro.

Vencido na peleja, Arthur Azevedo não ensarilhou as armas, permanecendo firme no seu pôsto de combate.

Obstinadamente sonhador, os cabelos brancos não lhe sopitaram o entusiasmo da mocidade.

Alquebrara-se-lhe o fisico, porém o espírito mantinha-se sempre lúcido e brilhante.

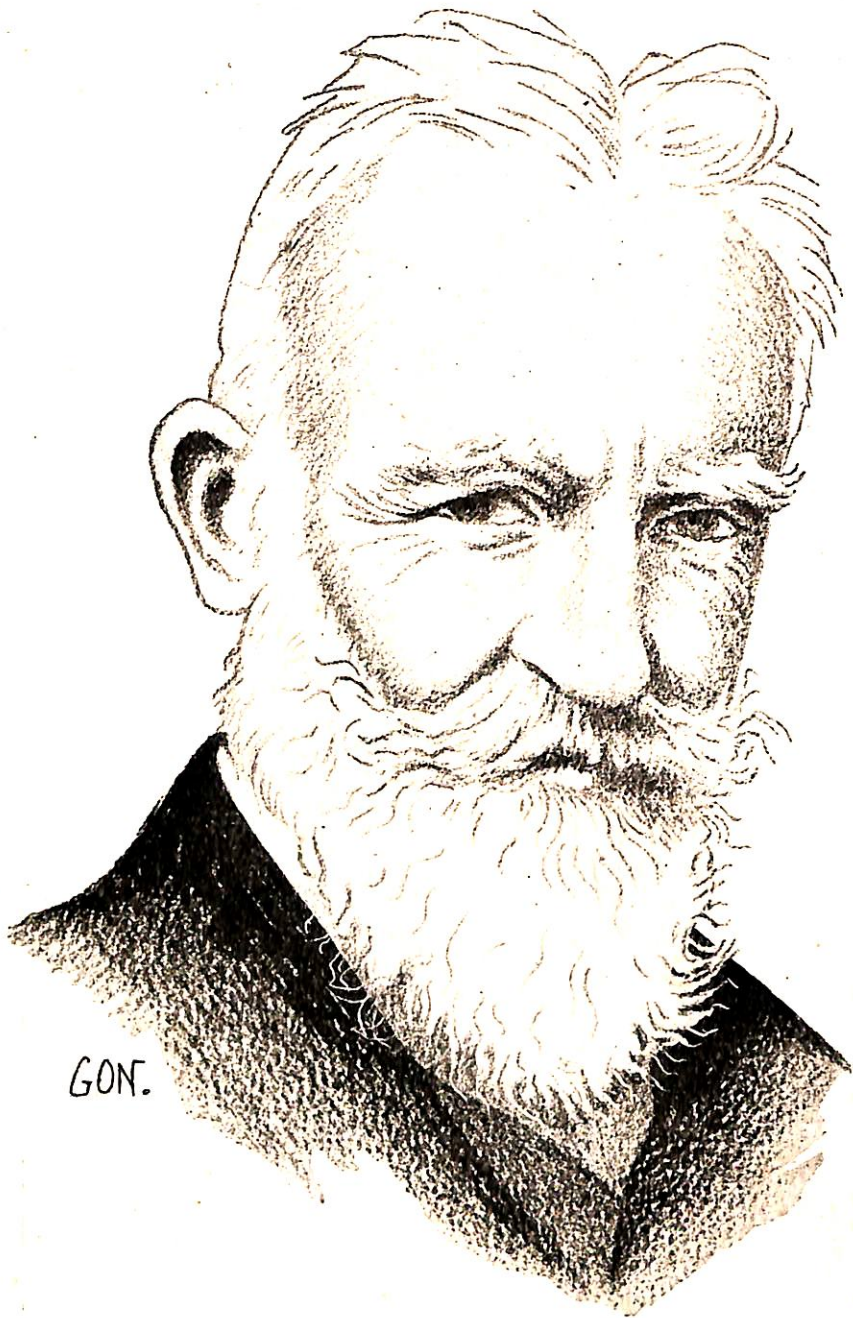
Em 1908, quando faleceu, travou a sua última batalha pelo teatro nacional, chamando a si, apesar da proibição de seu médico assistente, a organização e direção do Teatro João Caetano, que deveria funcionar na Exposição Internacional da Praia Vermelha, e que resultou de sua campanha na imprensa.

Morreu como viveu : fiel a um mesmo ideal de arte a que serviu pela vida inteira.



FERNAND LEGER

"A Criação do Mundo", Ballet Campos Eliseos



BERNARD SHAW

GEORGE BERNARD SHAW

UM MATUSALEM DO ESPÍRITO

— *H. Pereira da Silva* —

Com a morte de Bernard Shaw, passa êsse grande espírito a viver unicamente do espírito e para o espírito na memória dos homens. E se sua existência material atravessou quase um século de intensa, teimosa e rabujenta permanência entre os vivos, morto viverá ainda muitas gerações na lembrança de outras gerações.

Pertence George Bernard Shaw a família dos Matusalem das grandes aparições humanas. É parente próximo de Shakespeare e de todos aqueles que o precederam, permanecendo, contudo, sempre atuais na evolução vertiginosa do tempo e lenta simultaneamente do pensamento humano.

Superfluo seria aqui traçar-lhe a fisionomia biográfica. Êle mesmo durante noventa e três anos incumbiu-se dessa tarefa, excetuando, é claro, os períodos de omissão forçada quando ainda usava cueiros e divertia-se, como toda criança, em substituir a chupeta pela ponta do dedo do pé.

Grande preocupado consigo mesmo, soube fazer com que os outros se preocupassem com êle. Através de ditos chistosos despertava, muitas vezes, a seriedade nos espírito alegres ou frívolos e, pela mesma razão, o riso nos austeros ou melancólicos.

Humorista, jamais fez uma graça e muito menos divertiu-se com o irônico sentido das suas palavras. Sofria no íntimo o sucesso hilariante que seus epigramas sarcásticos provocavam.

Há em todo humorista um filósofo que renunciou aparentemente a seriedade das coisas. Êste filósofo, talvez tanto quanto em Swift, existia em Bernard Shaw. Êle viu nos homens os li-

liputianos agitados de um mundo sempre à espera de um Gulliver. Fez-se, então, dentro da sua época, o gigante deste mundo. E passou a diverti-lo com a sua tristeza chistosa. E quanto mais o divertia, mais sofria.

Mefistofoles do humor, perdera a fé em tudo, embora proclamasse uma auto-confiança desmedida em suas qualidades intelectuais. Gastou toda sua vida afirmando de modos distintos essa incerteza interior: uma escrevendo algumas obras primas; outra sendo o primeiro — e cremos que gostaria também de ter sido o último — a reconhecê-las como tal. Não esperou pelo julgamento da posteridade. Sendo êle mesmo, pela idade, um pouco da posteridade, antecipou o juízo que esta faria dos seus trabalhos poupando-os, talvez, de uma possível injustiça.

Denecessária precaução. George Bernard Shaw, legítimo descendente dos Matusalem do espírito, não morrerá nunca porque já agora faz parte da família símbolo que vive pelas suas realizações.

A dúvida, traduzida em certos princípios dos quais não se afastaria até ao último suspiro, torturou-o na sua manifestação mais freqüente quando observada nos espíritos esclarecidos. Seu cabotinismo, por exemplo, princípio que o tornou mais celebre do que suas obras, provém, psicologicamente, da incerteza do que êle afirmava com absoluta convicção: seu gênio. Inconscientemente receioso de que se lhe negasse, mais tarde, o que já era reconhecido em vida, não causou de repeti-lo das formas mais diversas

e shawdianas: eu sou gênio. E tanto repetiu que, não fôra essa uma verdade apoiada em alguns volumes tranqüilamente glorificados nas bibliotecas de todo mundo civilizado, a intranqüilidade do seu autor em afirmá-lo daria para duvidar.

As irreverências de Bernard Shaw exprimem, no fundo, a dúvida secreta e constante por tudo que é humano. Nada merecia para êle o respeito ou a admiração que não coubesse o estilete da ironia.

Entre muitas que são do conhecimento público, os jornais noticiaram sua atitude diante dos médicos, eminentes especialistas, que o submeteram a uma intervenção cirurgica melindrosa na sua idade. O fato merece especial atenção, pois além de refletir o espírito do operado, é talvez a última "pilheria" que dêle, dias após falecido, poderemos registrar. Não temos em mão o recorte que noticia o ocorrido. Mas êle diz mais ou menos isto: "Depois de operado, George Bernard Shaw vira-se para os cirurgiões ao seu lado, olha ao redor, sente-se vivo, e diz-lhe: sim senhores, agora eu acredito que os senhores acabarão médicos...!"

A força de ser "engraçado". George Bernard Shaw jamais pareceu triste. Nele, a graça é a valvula de escape de uma comicidade — nada mais do que

isso — maliciosa com que era pronunciada.

Há na irreverência shawdiana mais do que o intento de fazer espírito. Todo humorista — não confundir com o gaiato que provoca gargalhada ao invés do riso amargo da compreensão — é dotado de uma espécie de alegria entristecedora pouco perceptível na sua manifestação paradoxal.

Em George Bernard Shaw essa manifestação é flagrante. Não é preciso ter a intuição de um Max Nordeau.

Pode não ser êsse o texto, a repelas coisas contraditorias que governam o mundo, para contastar o paradoxo humorístico da sua personalidade intimamente triste e desiludida.

O humor é a reação de um espírito que não quer sucumbir no abismo de si mesmo. E' a hiponcondria ás avessas. Schopenhauer do chiste, o humorista faz pensar mais do que rir, conciliando, dêsse modo, o raciocínio e a irreflexão, formas antagônicas de sentir a vida. Isto é o que nos demonstram os noventa e três anos vividos por George Bernard Shaw, êsse Matusalem do espírito que parecia também se-lo da resistência organica.

Agora o mundo liliputiano perdeu o seu Gulliver. Em compensação, porém, a imensidão dos séculos ganhou mais um dos seus gigantes.



A TEMPORADA TEATRAL PARISIENSE

1949 - 1950

— Bernardo Gersen —

A temporada teatral parisiense 1949-1950 está bem longe do brilhantismo da do ano anterior. Nenhuma grande peça foi criada nos teatros parisienses, e o que de melhor se representa veio ainda da temporada 48-49, ou então se trata de peças retomadas de vários anos atrás. A temporada 49-50 caracterizou-se sobretudo pelas peças estrangeiras, especialmente as norte-americanas. Não se compreende como uma literatura que possui gênero tão rico e variado, Claudel e Sartre, Giraudoux e Lenormand, Camus, Montherlant e Gide, para só citarmos autores modernos, tenha necessidade de se voltar tão avidamente para outros países em busca de dramalhões a maior parte das vezes inferiores às peças de valor médio do teatro francês. Enfim, um sinal dos tempos: injunções da moda e do predomínio norte-americano no mundo.

Nada menos de quatro peças de autores norte-americanos ocuparam a cena parisiense nos três primeiros meses. Eis alguns títulos: «O bonde chamado desejo», de Tennessee Williams; «Moby Dick», adaptação de Paul Oetly do belo romance de «Herman Melville»; «Miss Mabel», de Scheriff; «Eram todos meus filhos» de Miller. A peça com a qual Tennessee Williams ganhou o Prêmio Pulitzer e que correu o mundo (sendo representada no Brasil pela Sra. Henriette Morineau) não teve boa acolhida da crítica parisiense, apesar da cintilante adaptação do diálogo por Cocteau, da magnífica *mis-en-scène*, e do ótimo grupo de artistas que a representa, Arletty à frente. Robert Kemp, no sisudo *Le Monde*, falou de

«aliança do naturalismo e do *vaudeville*». O tema, muito cru e sem estilização artística, girando todo em torno de violações e brutais desejos de sexo, não poderia agradar à refinada crítica francesa. Contudo, o Teatro Eduardo VII tem apanhado verdadeiras enchentes para as primeiras representações. Quanto às outras peças em questão, não conseguiram nem os elogios da crítica nem o sucesso junto ao grande público: «Miss Mabel», apesar do chamariz que constitui o nome famoso da atriz principal, Ludmilla Pitoeff, está nas últimas. «Moby Dick» desapareceu do cartaz antes da trigésima representação. E a mesma sorte esperava a peça de Miller, «Todos eram meus filhos», que foi substituída no *Vieux Colombier* por «Otelo» de Shakespeare.

A outra peça estrangeira retomada em Paris, após o furioso sucesso que obteve em todo o mundo quando da sua criação, isto há uns dez anos — é «Frenesi», da belga Léa Gray (também representada no Brasil pela Companhia Morineau). Ao escrevê-la, a autora mal ultrapassava os vinte anos; e parece que só agora os críticos se aperceberam das fraquezas literárias que a obra de estréia de escritora tão jovem e inexperiente não poderia deixar de apresentar.

A novidade desta primeira metade da temporada foi a visita do Picolo Teatro de Milão. Apenas duas peças constavam do repertório da companhia italiana: «O Corvo», de Gozzi, e «Esta noite se improvisa», de Pirandello. Ótima acolhida por parte do público, da imprensa e da crítica especializada.

O que sanciona duas velhas verdades: primeiro, que não existe nenhum divórcio entre o grande público e as peças de mais alto valor literário, os empresários teatrais podendo fazer tão bom negócio, ou melhor, com as comédias substanciais de Pirandello do que com os *sketchs* de chanchada — o que é sobretudo verdade em Paris; segundo, que a crítica teatral parisiense não tem a mínima prevenção ou despeito diante dos triunfos do teatro estrangeiro, como se poderia crer depois dos comentários de certo modo azedos sobre os dramas norte-americanos em exibição, colocando acima de quaisquer rivalidades culturais a honestidade do julgamento.

Na Comédie Française, Salle Richelieu, destaca-se, entre o repertório clássico, a bela peça de Claudel «O sapato de cetim». Criada sob a ocupação alemã, com um sucesso excepcional, a peça foi retomada no ano passado, com reduzido sucesso, e continua no cartaz nesta temporada em representações periódicas. Diante do desencontro quase brutal entre as duas acolhidas, isso quando o *décor* é o mesmo e os mesmos os atores, medeiando entre as duas representações uns cinco anos apenas — alguns procuram explicar o entusiasmo manifestado pelo público sob a ocupação alemã como uma homenagem indireta ao imortal espírito da França e como uma expressão de confiança na vitória da arte sobre a violência. Como quer que seja, apesar dos esparsos assobios que se fizeram ouvir durante uma representação do *Soulier* no ano passado, a peça tem momentos de alta beleza dramática. O *décor*, de Jean-Louis Barrault, pareceu-nos magnífico. A interpretação dos atores nada deixa a desejar. Talvez o papel de Prouhèze exigisse uma atriz mais jovem e com maior ímpeto juvenil que o da Sra. Marie Bell; o mesmo se poderia dizer do personagem Rodrigue, feito por um Jean Chevrier demasiado grosso e pesado. Mas o que porventura falta a esses atores em entusiasmo espontâneo e em graça natural, eles o suprem pela longa ex-

periência da cena e pelos recursos da técnica de interpretação. Acima falamos em momentos de alta beleza teatral: a peça se ressent de unidade dramática. E não poderia ser de outro modo. Ela é composta de uma sucessão variadíssima e demasiado numerosa de cenas, o que quebra a intensidade dramática, que se realiza sobretudo por acumulação. O espectador não tem tempo de se comover, tal a brevidade das cenas; e as mudanças bruscas de cenário, com a sua originalidade, o seu aparato, o seu luxo, distraem-lhe a atenção. A vantagem de uma *mise-en-scène* sóbria e reduzida à pureza essencial está nisso: ela redonda numa maior concentração do espectador sobre o interesse fundamentalmente humano e dramático da obra. Por isso há no *Soulier* apenas «cenas» de intensa beleza dramática (o diálogo entre Prouhèze e o anjo a puxá-la pela corda invisível de destino talvez seja a mais bela) a impressão de conjunto sendo contraditória e desconcertante.

Na Comédie Française, Salle Luxembourg, entre o repertório moderno, destaca-se a «Rainha Morta», de Montherlant, em torno dos nossos familiares amores de Inês de Castro. A peça foi tentada no Brasil, salvo engano, pelos comediantes e não passou das primeiras representações. Contudo assistida na Comédie, ela agrada bastante sob o ponto de vista teatral. Bela interpretação, com o veterano Yonnel à frente fazendo o Rei de Portugal, e ótima impressão de conjunto.

Após duzentas representações no teatro Saint-Georges, uma peça de Armand Salacrou, «Uma mulher livre», passou para o teatro Gymnase e continua indefinidamente as representações com a sala sempre lotada. Eleito há coisa de um ano para a Academia Goncourt, o autor conserva um lugar de bastante evidência no teatro francês contemporâneo, tendo sempre duas ou três peças em exibição. Mas o que sobretudo deve atrair o público ao teatro Gymnase é o título: «Uma mulher livre». Na realidade ela não é tão

livre assim: a história de uma jovem parisiense que abandona o noivo (um advogado diretor de agência de publicidade), em vésperas do casamento, para ir viver «livremente» com o irmão dêste (um jovem extravagante que não faz nada — um «existencialista», como se diria na gíria parisiense atual). A peça é uma mistura de cômico e de dramático, de tiradas satíricas contra a pequena burguesia e de alguns momentos plenos de latejante emoção humana — e vale sobretudo pela magistral interpretação de Jacques Dumesnil (que vimos há pouco no cinema na *Ferme des sept péchés*) no papel do advogado de fala empolada e cheia de eufemismos.

Outro autor atualmente muito em voga, e com duas ou três peças no cartaz, é Jean Anouilh. A sua *Ardele ou la Marguerite* atingiu há pouco a trigintésima representação. Um bela peça: tema, o amor; ou antes, o Amor com maiúscula, não no sentido romântico e sentimental, mas o amor desesperado de cada personagem pelo amor, uma sátira crudelíssima e uma caricatura deprimente das várias nuances do amor, mistura de burlesco, de trágico, de lírico e de patético. Primeiro: o amor entre dois corcundas, que furtivamente se encontram na «calada da noite» e acabam se suicidando devido à oposição «de todos» àquela união entre criaturas disformes. Em tórno dêsse duo, o trio: êle, ela e o outro; o do velho militar reformado perseguindo a empregada, enquanto a mulher histérica e louca grita de dez em dez minutos do quarto contíguo — *Léon, Léon*; o amor impossível do jovem cadete pela prima já casada e mal casada; e a contrafação do amor entre duas crianças que espiam atrás das portas e ridicularizam as atitudes dos adultos.

Um ilustre fracasso é *Ondine*, a peça de Giraudoux, representada no Athénée pela Companhia Juvet. Lida, a *féerie* do admirável escritor constitui um deleite. Mas tôda aquela fantasia, aquela verve, aquêles achados poéticos se perdem na representação — isto é,

na representação em questão. Dominique Blanchar, a filha de Pierre Blanchar no papel da deliciosa Ondina, torna a sua presença em cena quase insuportável: uma voz forte para recitar as ingênuas meiguices da filha das ondas, um físico robusto para incarnar a delicadeza quase etérea, a divina fragilidade da primeira das águas, e, também, talvez, bastante inexperiência da cena. Quanto ao grande Juvet, êle está simplesmente irreconhecível. O papel do cavaleiro Hans von Witenstein zu Witenstein exigia um moço de vinte e poucos anos, feito de ímpetos e de desajeitados arroubos, alternadamente tímido e manhoso, com um fundo nato de inocência e de frescor juvenil. E eis o Juvet cinquentenário, insuperável em papéis de cínico ou de charlatão, tão esplêndido no Dr. Knock da comédia de Jules Romains, ou no D. Juan, de Molière, eis Juvet se debatendo por parecer moço e ingênuo, se esforçando por acreditar no papel que representa, mas não conseguindo em nenhum momento enganar o público. Nada resta da atmosfera de poesia da peça de Giraudoux e, não raro, tem-se a impressão de assistir a uma farça. O efeito do conjunto é lamentável: o espectador dorme, ou tem vontade de vaiar durante tôda a representação. Salva-se do desastre completo a *mise-en-scène*, faustosa e bastante convincente.

Passando por cima de «A sêde», de Bernstein, representada no Ambassadeurs por Jean Gabin e Madelaine Robinson, tema amoroso em tórno do eterno trio, ainda do ano passado, e «Garine», de Crommelynck, peça de intensa atmosfera lírica que no entanto não passou de trinta representações — chegamos aos dois melhores espetáculos teatrais da temporada. Ambos são representados pela Companhia Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud no teatro Marigny, em espetáculos alternados como na Comédie Française: entre as outras peças do repertório, como as duas clássicas «As velhacarias de Scapin» («Mas que diabo foi êle fazer na galera?»), de Mo-

lière, e «A segunda surpresa do amor», do meloso e encantador Marivaux, ou da leve comédia de Feydeau «Ocupate de Amélia», e a recente criação da “Rainha da Inglaterra”, de Bruckner, entre as peças, destacam-se as duas mais belas sob todos os pontos de vista: *Partage de Midi*, de Paul Claudel, criada ainda na temporada passada, e «O Processo», do romance de Kafka, em adaptação teatral de Gide-Barrault, criada há coisa de três anos e agora retomada com grande sucesso.

O tema de *Partage de Midi*, banalíssimo, a mulher casada (Edwige Féuillère) indecisa entre dois amantes, o brutal, feito do másculo desejo de dominar (Pierre Brasseur), o complexo e dilacerado entre solicitações contraditórias (Barrault) — o tema banalíssimo transforma-se nas mãos poderosas de Claudel numa obra de grandeza perturbadora. Essa grandeza adquire todo o seu sentido encarnada em cena, transfigurada pelo jôgo dos atores, animada pelo sôpro humano. A peça se desenrola em crescendo, a dramaticidade progride aos poucos, até o último ato numa residência cercada pelos revoltosos chineses, até a cena final ritmada pelo tique-taque de uma bomba-relógio e pelos versículos graves e majestosos do Cântico de Mesa (Barrault) condenado a ir pelos ares:

Me voici sur mon catafalque
[solennel...]

«O Processo» é sobretudo uma peça de atmosfera. A mis-en-scène às vezes fantástica, com um fundo simbólico de túneis, a interpretação dos atores, não raro estilizada até a caricatura, o ves-

tuário, raiando em certas ocasiões a extravagância — tudo contribui para criar êsse mundo de absurdo, êsse ambiente de opressão e de inexplicável malentendido. Ninguém assistirá a peça sem experimentar um arrepio de emoção ou de beleza. Uma combinação feliz de teatro, de ballet e de pantomima — eis “O Processo” na interpretação, direção e adaptação de Barrault. As *trouvailles* são inúmeras: por exemplo, a cena do escritório, a datilógrafa batendo as teclas de uma máquina inexistente; os salamaleques e as correrias ridículas dos funcionários — cada detalhe nos transmite essa sensação de burlesco que assumem as cotidianas e monótonas tarefas humanas vistas do lado de fora da vida, isto é, do ponto de vista artístico. Não há nada nessa peça que possa ser criticado: interpretação da mais insigificante «ponta», décor, certas toadas monótonas do fundo musical tocadas por uma vitrola invisível, o jôgo das luzes... Evocado sôbre a cena, o dramático simbolismo do romance de Kafka nos toca mais fundo. A sua atualidade palpitante nos surpreende: há certas frases que despertam em nós ressonâncias familiares, outras nos fazem pensar nos existencialistas e particularmente em Camus (*Calígula*, *Le Malentendu*), o padre citando do púlpito versículos de Job, temos a impressão de estar revivendo obscuros momentos há longo tempo esquecidos da nossa própria vida.

Em resumo: o que de melhor se exhibe nos teatros parisienses são peças representadas pela primeira vez no ano passado ou há vários anos. Resta esperar pelas possíveis surpresas da segunda metade de temporada.



SARTRE

Visto por Jarbas Andréa



O' NEILL

Visto por Jarbas Andréa

MAETERLINCK E O TEATRO

— Otto Maria Carpeaux —

«Maeterlinck e o Teatro», eis o assunto das presentes linhas: quer dizer, a posição histórica desse teatro, sua influência na arte cênica moderna, suas possibilidades no palco atual, assuntos que me parecem bastante importantes, muito mais importantes, em todo caso, do que o próprio Teatro de Maeterlinck que não constitui portanto o assunto deste artigo (encontram-se informações suficientes, a respeito, na «Histoire illustrée de la littérature belge de langue française», de Liebrecht e Rency, págs. 391-395, ou então, para quem prefere uma opinião contemporânea, nos artigos de Gourmont). Será preciso justificar a distinção? Não poderia fazê-lo melhor, agora, do que transcrevendo o que notei ao receber, no dia 7 de maio de 1949, a notícia da morte do poeta-dramaturgo.

«Mas ele estava vivo ainda? Não, esse ancião de 87 anos já morrera há muito. Apenas sobreviveu à sua glória. Contudo, esta glória, por mais incompreensível que pareça às gerações atuais, é um fato e até um grande fato da história literária e talvez mais do que mero fato histórico. O Prêmio Nobel, de 1911, época de outras preocupações, não significa muito. A época era realmente outra, a dos seus amigos Eugênio de Castro e Gabriel d'Annunzio e do seu irmão no espírito Georges Rodenbach. «Bruges - la - Morte»... quanta coisa obsoleta! E o nome de Maeterlinck também estaria ligado, indissolúvelmente, ao tempo dos sofás de veludo, da iluminação a gás, dos corpetes e da poesia simbolista?»

Maeterlinck foi realmente o dramaturgo daquela época que não voltará jamais. E por isso tenho minhas dúvidas se, para nós, o teatro de Maeterlinck ainda existe.

Contudo, o poeta hermético (e até hoje não devidamente apreciado) das «Douze Chansons», o descritor amável da «Vie des abeilles», o ensaísta algo confuso e às vezes comovente do «Trésor des humbles» — esse Maeterlinck foi antes de tudo dramaturgo. Como «Shakespeare belge» saudou Octave Mirbeau, no «Figaro» do 24 de agosto de 1890, o autor da «Princesse Melaine». Depois, o «Ibsen do neo-romantismo» escreveu mais outras peças, semelhantes, «L'Intruse», «Les Aveugles», «La mort de Tintagile», «Aglayéine et Selysette», e essa «Pelléas et Mélisande» que deve a Debussy a imortalidade musical. São, todas elas, histórias muito poéticas e pouco dramáticas de crianças assustadas, amores apavorados, velhos cegos e princesas estranguladas de que a «Princesse Maleine» é o modelo: por isso a escolhi para releitura durante a noite depois de ter recebido a notícia da morte de Maeterlinck.

«Releitura depois de uns 30 anos, talvez: reencontro com um fantasma da mocidade, com essa princesa pálida, assustada pelo amor e pelo destino e estrangulada pela madrasta. É um conto de fadas, dialogado mais poeticamente do que com habilidade de dramaturgo. No entanto, confesso a fraqueza: comoveram-me, mais uma vez, esses «petits êtres fragiles» (são palavras do próprio Maeterlinck), «sommambules arrachés à un songe pénible», vítimas de «énormes puissances, invisibles et fatales» e de cujo destino nada fica senão «un bruit confus et assourdi». Marionetes, sucumbindo ao Fado que se manifesta durante 5 atos comprimidos por meios de todos os possíveis ruídos sinistros — tempestades ao longe, estrelas que caem, fontanas

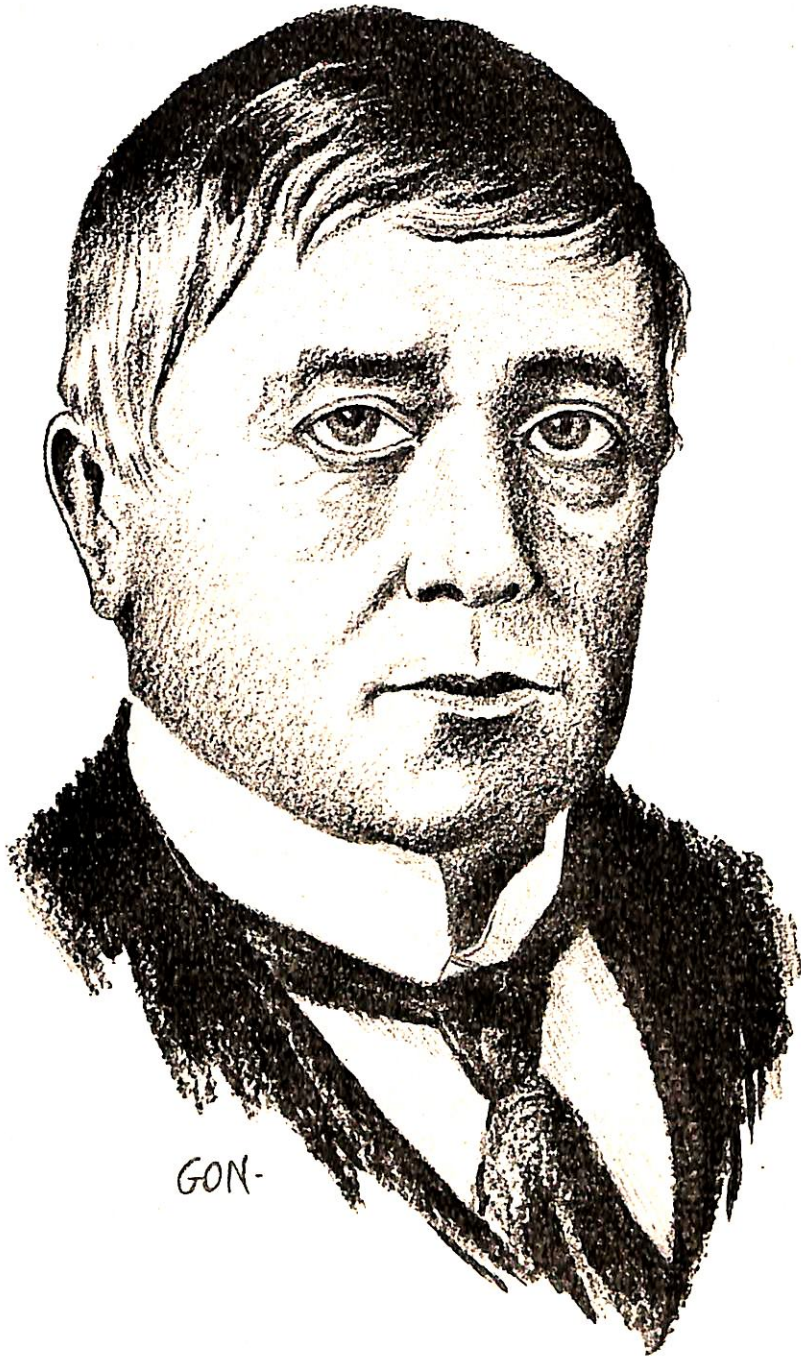
que se extinguem como um pranto, ladainhas que ressoam em corredores escuros, mãos invisíveis que batem às portas... sobretudo se bate muito às portas, nessa peça; até no 5º ato o rei que virou maluco grita: "Ah! on frappe à toutes portes, ici! Je ne veux plus qu'on frappe aux portes!" Nem eu. O rei, embora maluco, tinha razão: e isso me arrancou, na página 165 e em alta hora noturna, à gargalhada libertadora.»

Estava rompido o encanto das lembranças de adolescência, do poeta e da minha. E a peça, de atitudes tão misteriosas e até místicas, já não parece capaz de revelar nada senão impotência poética de transformar em música verbal as dissonâncias sentimentais, próprias da puberdade que, antes de entrar na vida, tem medo da vida. Maeterlinck é da raça dos poetas de que só se lembram «ceux qui furent jeunes quand il était jeune, touchés pour jamais par la mélancolie de ses vers».

A adolescência é a época das tentativas fracassadas. O próprio Maeterlinck só alcançará o êxito mundial com «Monna Vanna», peça que incarna a traição aos ideais poéticos de sua mocidade. Mas a importância daquêles seu fracasso é, historicamente, muito maior. A incoerência do enredo e da frase, em «Princesse Maleine», é parente do hermetismo sugestivo, embora algo imperfeito, da poesia simbolista daquêles dias; mas é mais autêntica do que em franceses rebeldes à traição clássica nesse flamengo afrancesado que nada fez senão transportar para o palco a incoerência hermética da autêntica balada popular, de origem germânica. A êsse respeito o teatro de Maeterlinck lembra a «ballad opera» inglesa do século XVIII; apenas não é, como esta, satírica e sim filosófica ou pseudo-filosófica, tentativa de criar um teatro poético à base da filosofia corrente de 1900: angústias neo-românticas misturadas com panteísmo progressista. O elemento que perturba constantemente essa atmosfera poética é a herança de Ibsen: a madrasta de Ma-

leine é uma Hedda Gabler em vestidos medievais; o rei, um Solness amalucado; Maleine e o príncipe Hjalmar (nota-se o nome escandinavo!) são «fantasmas» ibsenianos, apenas sem consciência moral e até sem consciência alguma. Pois, êsse sinistro conto de fadas, apesar das tentativas de tomar um pouco de vida dramática emprestado a Shakespeare (Hjalmar e Hamlet, o rei e o rei Lear!), não consegue convencer-nos que a vida é um pesadelo assim. Será que já estamos acostumados a golpes mais fortes do que aquêles a tôdas as portas? Êstes já não nos assustam enquanto não adivinhamos atrás dêles a mão justiceira da nossa consciência culpada. Para convencer-nos que a vida é pesadelo já não basta o pavor de bastidores de Maurice Maeterlinck, que não foi seguramente um Franz Kafka.

Homem de 1890, de 1900, Maeterlinck não poderia compreender nunca que o que falta no seu teatro é — a teologia, seja mesmo a teologia às avessas, a do diabo. Mas no seu notável prefácio da reedição das obras teatrais, datado de 1911, confessou o fracasso. Condenando «sans phrase» a peça de sua mocidade, defende no entanto a idéia que a informou, essa «idée un peu hagarde que les personnages se font de l'univers», acrescentando: «Un poète plus âgé que je n'étais alors et qui l'eût accueillie, non pas à l'entrée mais à la sortie de l'expérience de la vie, aurait su transformer en sagesse et en beautés solides les fatalités trop confuses qui s'y agitent». Apologia inútil: porque Maeterlinck, quando «plus âgé», escreveu «Monna Vanna», a traição à poesia de sua mocidade. Mas apologia reveladora: «La Princesse Maleine» saiu assim como é, com suas qualidades e seus defeitos, porque foi criada «à l'entrée de l'expérience de la vie» e só por isso. Encantou a nossa adolescência e ainda é capaz de reavivar-lhe a memória porque é obra típica da idade que sente medo da vida antes de entrar nela. É mesmo grande a capacidade de adivinhação da idade imatura, só



GON-

MAETERLINCK

comparável à força profética da poesia. Ainda não se viveu mas já se sabe, e com que segurança sinistra, que «a vida é uma agitação feroz e sem finalidade, que a vida é traição», no dizer de mestre Bandeira; e já se sabe quem baterá, enfim, à porta.

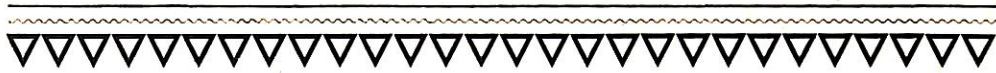
Eis a verdade. O velho Maeterlinck da mocidade ainda vive; e é nosso seu susto — susto que informou, aliás, uma nova época do teatro.

Não é difícil inventariar, sistematizar por assim dizer, as fraquezas do teatro de Maeterlinck: a interiorização que torna suas peças estáticas; a falsa linguagem poética, incapaz de recompensar pela perda de realidade; a participação, quase ridícula, do cenário na ação dramática; enfim, aquela angústia tipicamente juvenil que hoje já não inspira nada senão melancolia. Todas essas fraquezas baseiam-se em certa inibição verbal do poeta, ou antes — porque Maeterlinck foi poeta autêntico — na falta de proporção entre os intuitos do dramaturgo e, por outro lado, sua língua que exigiu «des beautés solides». Por isso, onde não havia esse obstáculo, aquelas fraquezas transformaram-se senão em força pelo menos em pontos de apóio de uma nova arte cênica sobre a qual Maeterlinck exerceu influência decisiva.

A interiorização da ação dramática foi o processo poético pelo qual Tchekov tirou a última conclusão do grande processo que a literatura russa intentara contra a vida russa; mas também serviu a O'Neill para exprimir, nas suas peças de mocidade, a sensação de frustração na vida americana — mais tarde será para êle, em «Strange Interlude», um meio para revelar almas, para levar até as últimas conseqüências

o intuito de criar um teatro puramente psicológico. O'Neill (assim como Tchekov, aliás) criou-se em ambiente que ignora a preocupação das «beautés solides» da linguagem. Mas em outra parte, o teatro poético de Maeterlinck permitiu justamente a descoberta de belezas dessa ordem escondidas em dialetos regionais: sem Maeterlinck, não haveria o teatro irlandês de Synge nem o teatro andaluz de García Lorca — novas realidades que enriqueceram a cena européia. Quanto à participação do cenário na ação dramática deu Strindberg, na fase da «Peça de sonho» e «Sonata de espectros», lições ao teatro expressionista alemão e, por outro lado, ao «teatro desenfreado» dos russos. Strindberg, Kaiser, Piscator, Meyerhold, Tairoff — imensamente longe já estamos da pobre «Princesse Maleine»! Mas o espaço de tempo percorrido é exatamente aquêlo entre as vagas angústias de Maeterlinck e as angústias sobremaneira reais que êle anunciara pelo poder de adivinhação da idade imatura, as que vivem na prosa de Kafka e que voltaram, no «théâtre noir» de Camus e Sartre, para a cena francesa. Um grande ciclo, êste — mas «Maeterlinck e o Teatro» é um capítulo da história teatral moderna que ainda não terminou.

Em compensação, o teatro de Maeterlinck já pertence inteiramente à história porque faltava ao criador do novo estilo teatral a capacidade de criar também o que é, afinal, a essência de todo teatro: a palavra. Não sabia exprimir-se senão por meio de sinais que antes parecem notas de uma música secreta — e são. O que fica do teatro de Maeterlinck é a música de Debussy.



PELLÉAS E MÉLISANDE

Drama em cinco atos de

MAURICE MAETERLINCK



"Pelléas e Melisande" de Maurice Maeterlinck é considerada uma de suas obras primas. É, pela primeira vez, traduzida em português pelo escritor Newton Belleza.

PELLÉAS E MÉLISANDE

Drama lírico em cinco atos
de
MAURICE MAETERLINCK

Música de CLAUDE DEBUSSY
Tradução de NEWTON BELLEZA

PERSONAGENS:

ARKËL, rei de Allemonde.
GENUVEVA, mãe de Pelléas e de Golaud.
PELLÉAS }
GOLAUD } netos de Arkël.
MÉLISANDE.
O pequeno YNIOLD, filho de Golaud (de um primeiro matrimônio).
O médico.
Empregadas, mendigos, etc.

PRIMEIRO ATO

CENA I

Uma floresta.

(Vê-se Mélisande à margem de uma fonte — Entra Golaud)

GOLAUD — Não poderei mais sair desta floresta. Só Deus sabe até onde esse animal me trouxe. Supunha entretanto havê-lo ferido mortalmente; e eis aqui rastros de sangue. Mas, agora, eu o perdi de vista; creio que me perdi a mim mesmo — e os meus próprios cães não me acham mais — vou voltar sôbre os meus passos... — Oiço alguém chorar... Ó! Ó! que se vê lá à beira d'água? Uma menina que chora à beira d'água? (*Tosse*) Ela não me ouve. Não vejo o seu rosto. (*Aproxima-se e toca no ombro de Mélisande*). Por que choras? (*Mélisande estremece, ergue-se e pretende fugir*). Não tenha medo. Você nada tem a temer. Por que chora você, aqui, sôzinha?

MÈLISANDE — Não me toque! Não me toque!

GOLAUD — Não tenha medo... Nada lhe farei... Ó! como você é bela!

MÈLISANDE — Não me toque! Não me toque... ou me atiro nágua!...

GOLAUD — Não tocarei... Veja, ficarei aqui, junto da árvore. Não tenha medo. Alguém lhe fez mal?

MÈLISANDE — Ó! sim, sim, sim!... (*Soluça profundamente*).

GOLAUD — Quem lhe fez mal?

MÈLISANDE — Todos! todos!

GOLAUD — E que mal lhe fizeram?

MÈLISANDE — Não quero dizê-lo! não posso dizê-lo!...

GOLAUD — Vejamos; não chore assim. Donde vem você?

MÈLISANDE — Fugi!... fugi!... fugi!

GOLAUD — Sim; mas donde você fugiu?

MÈLISANDE — Perdi-me!... perdi-me aqui... Não sou daqui... Não nasci lá...

GOLAUD — Donde é você? Onde nasceu?

MÈLISANDE — Ó! Ó! longe daqui... longe... longe...

GOLAUD — Que é que brilha assim no fundo dágua?

MÈLISANDE — Onde? Ah! é a corôa que êle me deu. Ela caiu quando eu chorava...

GOLAUD — Uma corôa? Quem lhe deu uma corôa? Vou tentar apanhá-la...

MÈLISANDE — Não, não; não quero mais isso! Não quero mais isso! Prefiro morrer agora mesmo...

GOLAUD — Poderei retirá-la fâcilmente. A água não é tão profunda.

MÈLISANDE — Não quero mais isso! Se o senhor a retirar, eu me jogarei no seu lugar!...

GOLAUD — Não, não; deixa-la-ei aí: poderia entretanto apanhá-la sem dificuldade. Parece muito bonita. Há muito tempo que você fugiu?

MÈLISANDE — Sim, sim... Quem é o Senhor?

GOLAUD — Eu sou o Príncipe Golaud — o neto de Arkel, o velho rei de Allemond...

MÈLISANDE — Ó! o Senhor já tem os cabelos grisalhos...

GOLAUD — Sim; alguns, aqui, perto das fontes...

MÈLISANDE — E a barba também... Por que o Senhor me olha assim?

GOLAUD — Olho os seus olhos... Você nunca fecha os olhos?

MÈLISANDE — Sim, sim; fecho-os à noite...

GOLAUD — Por que tem o ar tão espantado?

MÈLISANDE — O Senhor é um gigante?

GOLAUD — Sou um homem como os outros...

MÈLISANDE — Por que veio até aqui?

GOLAUD — Eu mesmo não sei explicar. Caçava na floresta. Perseguiu um javali. Enganei-me com os caminhos. — Você parece muito jovem. Que idade tem?

MÈLISANDE — Começo a sentir frio...

GOLAUD — Quer vir comigo?

MÈLISANDE — Não, não; fico aqui...

GOLAUD — Você não pode ficar só. Não pode ficar aqui a noite inteira... Qual é o seu nome?

MÈLISANDE — Mèlisande.

GOLAUD — Você não pode ficar aqui, Mèlisande. Venha comigo...

MÈLISANDE — Fico, sim...

GOLAUD — Você terá medo, sòzinha. Não se sabe o que é que há aqui... A noite inteira... sòzinha, não é possível. Mèlisande, venha, dê-me sua mão...

MÈLISANDE — Ó! não me toque!...

GOLAUD — Não chore. Não tocarei mais. Mas venha comigo. A noite será muito escura e muito fria. Venha comigo...

MÈLISANDE — Onde vai o Senhor?

GOLAUD — Não sei... Eu também estou perdido...

(*Sae:m*)

CENA II

Uma sala no castelo

(*Vêem-se Arkel e Genuveva*)

GENUVEVA — Eis aqui o que êle escreve ao seu irmão Pelléas: «Achei-a, uma tarde, tôda em prantos, à beira de uma fonte, na floresta em que me havia perdido. Não sei nem a sua idade, nem quem ela é, nem donde vem, e não ousou interrogá-la, pois deve ter tido um grande susto, e, quando se lhe pergunta o que lhe aconteceu, chora de repente como uma criança e soluça tão profundamente que faz medo. Faz agora seis meses que a despossei e dela nada mais sei além do que vi desde o dia de nosso encontro. Enquanto me esperas, meu caro Pelléas, tu, a quem estimo mais do que a um irmão, se bem que não sejamos filhos do mesmo pai; enquanto esperas, fazes os preparativos para a minha volta... Sei que minha mãe me desculpará de boa vontade. Mas tenho receio de Arkel, não obstante tôda a sua bondade, pois que, com êste estranho casamento, o decepcionei quanto a seus planos políticos, e temo assim que a beleza de Mèlisande não explique a minha loucura aos seus olhos tão sábios. Se êle consente, todavia, em acolhê-la como se acolhêsse sua própria filha, no terceiro dia após o recebimento desta carta acende uma lâmpada no alto da tórre que dá para o mar. Enxerga-la-ei da ponte de nosso navio; em caso negativo, irei para mais longe e não voltarei nunca mais...» Que pensa disso?

ARKEL — Não digo nada. Pode parecer-nos estranho a nós que só vemos o reverso dos destinos... Até agora, êle havia sempre seguido os meus conselhos; eu pensei fazê-lo feliz mandando-o pedir a mão da Princesa Úrsula... Não podia ficar só, e, desde a morte de sua mulher, êle andava triste por estar só; e êsse casamento iria pôr fim a guerras intermináveis e a ódios antigos... Não o quis dêsse modo. Que seja como quis; nunca me pus de encontro a um destino; e êle, melhor do que eu, sabe o que lhe convém. Sem dúvida que não há acontecimentos inúteis...

GENOVEVA — Êle sempre foi tão prudente, tão sério e tão firme... Desde a morte de sua mulher que êle vivia exclusivamente para seu filho, o petiz Yniold. Tudo esqueceu... — Que vamos fazer?

(*Entra Pelléas*).

AR KEL — Quem vem lá?

GENUVEVA — É Pelléas. Êle chorou.

AR KEL — És tu, Pelléas? — Aproxima-te mais para que eu te possa ver com a luz.

PELLÉAS — Recebi, meu avô, uma outra carta na mesma ocasião da carta de meu irmão; uma carta de meu amigo Marcello... Êle vai morrer e me chama. Diz-me que sabe o dia certo de sua morte... Diz-me que poderei encontrá-lo ainda se quiser, mas que não terei mais tempo a perder.

AR KEL — E' preciso esperar um pouco, entretanto... Não sabemos o que nos espera com a volta de teu irmão. E, ademais, no andar superior, não se acha também teu pai doente, talvez mais do que o teu amigo?... Quem poderás escolher entre pai e um amigo?...

(*Sai Arkel*)

GENUVEVA — Fica a teu cuidado acender a lâmpada desde esta noite, Pelléas.

(*Saem os dois, separadamente*)

CENA III

Em frente ao castelo

(*Entram Genuveva e Mèlisande*)

MÈLISANDE — Como há sombras nos jardins. E que florestas, que florestas contornam os palácios!...

GENUVEVA — Certamente; isso me espantou também quando aqui cheguei, e espanta tôda a gente. Há lugares aí onde nunca se vê o sol. Mas a gente se acostuma tão depressa... Há muito, há muito... Há perto de quarenta anos que vivo aqui... Olhe do outro lado onde se vê a claridade do mar...

MÈLISANDE — Ouço barulho por baixo de nós...

GENUVEVA — Sim; é alguém que sobe ao nosso encontro... Á! é Pelléas... Parece fatigado ainda de nos haver esperado tanto tempo;.

MÈLISANDE — Êle não nos viu.

GENUVEVA — Creio que nos viu, mas não sabe o que fazer... Pelléas, Pelléas, és tu?

PELLÉAS — Sem dúvida!... Eu vinha do lado do mar...

GENUVEVA — Nós também; procurávamos claridade. Está aqui um pouco mais claro do que noutra parte; mas o próprio mar está sombrio.

PELLÉAS — Teremos uma tempestade esta noite: Ela sobrevém tôdas as noites de certo tempo para cá... entretanto está tão calmo esta tarde... Poder-se-ia até embarcar sem o pressentir e não voltar mais...

MÈLISANDE — Qualquer coisa se afasta do pôrto...

PELLÉAS — Deve ser um grande navio... As luzes estão muito altas, nós o veremos agora mesmo quando entrar no trecho de claridade...

GENUVEVA — Não sei se poderemos vê-lo... Há uma cerração sôbre o mar...

PELLÉAS — Parece que a cerração se desfaz lentamente...

MÈLISANDE — Sim; descubro lá embaixo uma luzinha que eu não tinha visto ainda...

PELLÉAS — É um farol; há outros que não podemos ainda perceber.

MÈLISANDE — O navio alcançou a luz... Já vai bem longe...

PELLÉAS — Ele corre com tôdas as velas...

MÈLISANDE — E' o navio que me trouxe aqui... Ele tem velas enormes... Reconheço-o pelas suas velas...

PELLÉAS — O mar estará agitado esta noite...

MÈLISANDE — Por que sai esta noite? Não se pode mais ver... Talvez vá naufragar...

PELLÉAS — A noite desce rapidamente...

(Silêncio)

GENUVEVA — É tempo de entrar. Ensina, Pelléas, o caminho a Mèlisande. Preciso de ir ver, um pouco, o petiz Yniold.

(Sai)

PELLÉAS — Nada mais se vê sôbre o mar...

MÈLISANDE — Vejo outra luzes.

PELLÉAS — São os outros faróis. Está ouvindo o mar? É o vento que sopra... Desçamos por aqui. Quer dar-me a sua mão?...

MÈLISANDE — Veja, veja, minhas mãos estão cheias de flores...

PELLÉAS — Segura-la-ei pelo braço, o caminho é escarpado e está muito escuro... E' possível que eu parta amanhã...

MÈLISANDE — Ó! Por que parte?

(Saem)

SEGUNDO ATO

CENA I

Uma fonte no parque

(Surgem Pelléas e Mèlisande)

PELLÉAS — Não sabe ainda onde é que estamos? Venho muitas vêzes sentar-me aqui, pelo meio-dia, quando o calor é insuportável nos jardins. Está sufocante, hoje, até sob a sombra das árvores.

MÈLISANDE — Ó! que água clara...

PELLÉAS — Tão fresca como o inverno. É uma velha fonte abandonada. Parece que era uma fonte milagrosa, — dava vista aos cegos. Chama-se ainda a "fonte dos cegos".

MÈLISANDE — E não dá mais vista aos cegos?

PELLÉAS — Depois que o próprio rei está quase cego, ninguém mais vem aqui...

MÈLISANDE — Que solidão aqui... Não se ouve nada.

PELLÉAS — É constante êste silêncio extraordinário... Parece ouvir-se o sono d'água... Quer sentar-se à beira do tanque de mármore? Há uma tília que o sol nunca traspassa...

MÈLISANDE — Vou deitar-me sôbre o mármore. Desejaria ver o fundo d'água...

PELLÉAS — Nunca foi visto. Ela é talvez tão profunda quanto o mar.

MÈLISANDE — Se alguma coisa brilhasse no fundo, seria vista provavelmente...

PELLÉAS — Não se debruce assim...

MÈLISANDE — Desejaria tocar a água...

PELLÉAS — Cuidado que pode escorregar... Vou segurar-lhe a mão...

MÈLISANDE — Não, não, eu desejaria mergulhar as duas mãos... Sinto minhas mãos como docentes hoje...

PELLÉAS — Ó! Ó! Cuidado! Cuidado! Mèlisande!... Mèlisande!... Ó sua cabeleira!...

MÈLISANDE, *erguendo-se* — Não posso, não posso atingi-la.

PELLÉAS — Seus cabelos mergulharam nágua...

MÈLISANDE — Sim, eles são mais compridos que meus braços... São mais compridos que eu mesma...

(*Silêncio*)

PELLÉAS — Foi à beira de uma fonte assim que vocês se encontraram?

MÈLISANDE — Sim...

PELLÉAS — Que lhe disse êle?

MÈLISANDE — Nada; não me lembro mais...

PELLÉAS — Estava êle pertinho de você?

MÈLISANDE — Sim; êle queria beijar-me...

PELLÉAS — E você não queria?

MÈLISANDE — Não.

PELLÉAS — Por que você não queria?

MÈLISANDE — Ó Ó! Vi correr qualquer coisa no fundo dágua...

PELLÉAS — Cuidado! Cuidado! Você pode cair! Com que está brincando?

MÈLISANDE — Com o anel que êle me deu...

PELLÉAS — Não brinque assim por cima de uma água tão profunda...

MÈLISANDE — Minhas mãos não tremem.

PELLÉAS — Como êle brilha ao sol! Não o jogue assim tão alto para o céu...

MÈLISANDE — Ó!...

PELLÉAS — Caiu?

MÈLISANDE — Caiu nágua!...

PELLÉAS — Onde está? Onde está?

MÈLISANDE — Não o vejo escorregar...

PELLÉAS — Parece-me vê-lo brilhar...

MÈLISANDE — Meu anel?

PELLÉAS — Sim, sim... lá em baixo...

MÈLISANDE — Ó! Ó! está tão longe de nós!... não, não, não é êle... não é mais êle... Está perdido... perdido... Resta sòmente um grande círculo sòbre a água... Que vamos fazer agora?

PELLÉAS — Não há de que se inquietar assim por um anel. Não é nada... ainda o encontraremos talvez. Ou então encontraremos um outro...

MÈLISANDE — Não, não; não o encontraremos mais, nem encontraremos outro tão pouco... Supunha tê-lo nas mãos... Eu já havia fechado as mãos, e êle caiu apesar de tudo... Atirei-o muito alto, do lado do sol...

PELLÉAS — Venha, voltaremos outro dia... vamos, que já é tempo. Viriam à nossa procura... Soava meio-dia quando o anel caiu...

MÈLISANDE — Que vamos dizer a Golaud se êle perguntar onde está o anel?

PELLÉAS — A verdade, a verdade, a verdade...

(*Saem*)

CENA II

Um apartamento no castelo

(*Vê-se Golaud deitado sobre um leito; Mèlisande está à sua cabeceira*).

GOLAUD — Á! Á! Vai tudo bem, isso não será nada. Mas não consigo explicar como isso se passou. Eu caçava tranqüilamente na floresta. Meu cavalo enfureceu-se de súbito, sem motivo. Viu êle alguma coisa de mais?... Eu tinha acabado de ouvir soar as doze horas. À décima segunda pancada, êle se assusta de repente, e se lança, como um cego louco, de encontro a uma árvore. Nada mais sei do que então aconteceu. Caí, e êle deve ter caído sobre mim. Parecia ter tãda a floresta sobre o peito; parecia que meu coração se havia dilacerado. Mas meu coração é forte. Tudo indica que não será nada...

MÈLISANDE — Quer beber um pouco d'água?

GOLAUD — Obrigado, não tenho sede.

MÈLISANDE — Quer um outro travesseiro? Há neste uma pequena mancha de sangue.

GOLAUD — Não, não; não vale a pena.

MÈLISANDE — Tem certeza?... Não sofre muito?

GOLAUD — Não, não, estou acostumado com isso. Sou afeito ao ferro e ao sangue...

MÈLISANDE — Feche os olhos e trate de dormir. Ficarei aqui tãda a noite...

GOLAUD — Não, não; não quero que te fatigues assim. Não tenho necessidade de nada; dormirei como uma criança... Que é que há, Mèlisande? Por que choras sem motivo?

MÈLISANDE, *em prantos convulsos* — Estou doente... estou doente também...

GOLAUD — Estás doente?... Que tens tu, então, que tens tu, então, Mèlisande?

MÈLISANDE — Não sei... Estou doente aqui... Prefiro confessar-lho hoje; senhor, não me sinto feliz aqui...

GOLAUD — Que aconteceu então?... Alguém te fêz mal?... Alguém te ofendeu?

MÈLISANDE — Não, não; ninguém me fêz o menor mal... Não é isso...

GOLAUD — Mas parece que me escondes qualquer coisa?... Diz-me tãda a verdade, Mèlisande... Foi o rei?... Foi minha mãe?... Foi Pèlleas?...

MÈLISANDE — Não, não; não foi Pèlleas. Não é ninguém... Não poderá compreender-me... E' qualquer coisa que é mais forte do que eu...

GOLAUD — Vejamos; sê razoável, Mèlisande. Que queres que eu faça? Não és mais uma criança. E' a mim que desejarias deixar?

MÈLISANDE — Ó! não; não é isso... Desejaria ir-me embora com o senhor... E' aqui que eu não posso viver... Sinto que não viverei mais por muito tempo...

GOLAUD — Mas é preciso haver uma razão. Supor-te-iam louca. Supor-te-iam prêsas de sonhos infantís. Vejamos, trata-se porventura de Pèlleas? Creio que êle não te fala como devia...

MÉLISANDE — Sim, sim; êle me fala algumas vêzes. Não gosta de mim, suponho-o; pude ler nos seus olhos... Mas êle me fala quando me encontra...

GOLAUD — Não deves querer-lhe mal. Êle sempre foi assim. Um pouco estranho. Mudará, todavia, verás; é jovem ainda...

MÉLISANDE — Mas não é isso... não é isso...

GOLAUD — Que é então? Não te podes adaptar à vida que se leva aqui? E' muito triste aqui? Na verdade êste castelo é muito velho e muito sombrio... Êle é muito frio e muito profundo. E são já velhos todos os que aqui moram. E o exterior tem o jeito de ser triste também, com tôdas as suas florestas, tôdas as suas antigas florestas sem luz. Mas pode-se alegrar tudo isso se se quiser. Sobretudo, a alegria, a alegria não se encontra a todo momento; é preciso aceitar as coisas como são. Mas diz-me qualquer coisa; não importa o que, farei tudo o que quiseres...

MÉLISANDE — Sim, é verdade... Não se vê jamais o céu claro... Vi-o pela primeira vez esta manhã...

GOLAUD — E' então isso que te faz chorar, minha pobre Mélisande? Só é isso? Tu choras por não ver o céu? Vejamos, não estás mais na idade de poder chorar por essas coisas... E depois não virá o verão? Verás o céu todos os dias. E depois no ano vindouro... Vejamos, dá-me tua mão; dá-me tuas duas mãozinhas. (*Toma-lhe as mãos*). Ó! estas mãozinhas que eu podia esmagar como se fôsem flores... Uê, onde está o anel que te havia dado?

MÉLISANDE — O anel?

GOLAUD — Sim; o anel de nossas núpcias, onde está êle?

MÉLISANDE — Creio... creio que caíu.

GOLAUD — Caíu? Onde caíu? Não o perdeste?

MÉLISANDE — Não, êle caíu... deve ter caído... mas eu sei onde êle está...

GOLAUD — Onde está?

MÉLISANDE — O senhor sabe... o senhor sabe... a gruta à beira-mar?...

GOLAUD — Sim.

MÉLISANDE — Pois bem, foi lá... Deve ser lá... Sim, sim; eu me lembro... Fui ali esta manhã apanhar conchas para o petiz Yniold... Há belíssimas lá... Êle escorregou de meu dedo... e depois sobreviveio o mar; e eu tive de sair antes de poder retirá-lo.

GOLAUD — Estás certa de que foi lá?

MÉLISANDE — Sim, sim; inteiramente certa... Senti-o deslizar...

GOLAUD — E' preciso ir procurá-lo quanto antes.

MÉLISANDE — Agora? neste instante? na obscuridade?

GOLAUD — Agora, neste instante, na obscuridade. Prefereria ter perdido tudo que tenho a ter perdido êsse anel. Tu não sabes o que êle significa. Não sabes donde êle vem. O mar subirá muito esta noite. O mar o arrastará antes que tu... Depressa.

MÉLISANDE — Não tenho coragem... não tenho coragem de ir só...

GOLAUD — Vai lá, vai lá, seja com quem fôr. O que é preciso é ir já e já, estás me ouvindo? Depressa, pede a Pélleas que te acompanhe.

MÉLISANDE — Pélleas? Com Pélleas? Mas Pélleas não quererá...

GOLAUD — Pellêas fará tudo o que lhe pedires. Conheço Pellêas melhor que tu. Vai, apressa-te. Não dormirei enquanto não tiver o anel.

MÈLISANDE — Ó! Ó! Não sou feliz!... Não sou feliz!...

(*Sai chorando*).

CENA III

(*Surgem Pellêas e Mèlisande*)

PELLÊAS, *falando com grande agitação*.

Sim; é aqui, já chegamos. Está tão escuro que a entrada da gruta não se distingue do resto da noite... Não há estrêlas dêste lado. Esperemos que a lua vare essa grande nuvem; ela iluminará tôda a gruta e então poderemos entrar sem perigo. Há trechos perigosos e a trilha é muito estreita, entre dois lagos cujo fundo nunca foi atingido. Não me lembrei de trazer uma tocha ou uma lanterna, mas penso que a claridade do céu nos bastará. Você nunca penetrou nesta gruta?

MÈLISANDE — Não...

PELLÊAS — Entremos... E' preciso saber descrever o lugar onde você perdeu o anel, se êle interrogar... Ela é muito grande e muito bela. Cheia de trevas azuis. Quando se acende aqui uma lâmpada, dir-se-ia que a sua abóbada está coberta de estrêlas, como o céu. Dê-me a mão, não trema, não trema assim. Não há perigo, nós nos deteremos logo que não nos apercebermos mais da claridade do mar... Será o ruído da gruta que lhe mete medo? Você ouve o mar atrás de nós? Não parece tranqüilo esta noite... Á! eis a claridade!

(*A lua clareia amplamente a entrada e uma parte das trevas da gruta; e percebem-se, a uma certa distância, sentados lado a lado, amparando-se mutuamente, três velhos pobres de cabelos brancos, adormecidos de encontro a um grande pedaço de pedra*).

MÈLISANDE — Á!

PELLÊAS — Que é?

MÈLISANDE — Ali... Ali...

(*Ela mostra os três pobres*).

PELLÊAS — Sim, sim; eu os vi também...

MÈLISANDE — Vamo-nos embora!... Vamo-nos embora!...

PELLÊAS — São três velhos pobres adormecidos... Porque teriam vindo dormir aqui?... Há fome no país.

MÈLISANDE — Vamo-nos embora!... Venha... Vamo-nos embora!...

PELLÊAS — Cuidado, não fale alto... Não os despertemos... Estão dormindo profundamente... Venha.

MÈLISANDE — Deixe-me; prefiro andar sôzinha...

PELLÊAS — Voltaremos outro dia...

(*Saem*)

TERCEIRO ATO

CENA I

Uma das tôrres do castelo. Um caminho de ronda passa sob uma janela da tôrre.

MÈLISANDE, à janela, enquanto penteia seus cabelos soltos.

Longos cabelos descem
De alto a baixo da tôrre!
Meus cabelos te esperam
De alto a baixo da tôrre!
Durante o dia todo!
Durante o dia todo!
São Daniel e São Miguel,
São Miguel e São Rafael,
Eu nasci num domingo!
Domingo ao meio-dia!

(Aparece Pellêas pelo caminho de ronda).

PELLÊAS — Alô! Alô! Ó!

MÈLISANDE — Quem é?

PELLÊAS — Eu, eu e eu!... Que fazes aí à janela cantando como um pássaro que não é daqui?

MÈLISANDE — Ajeito meus cabelos para a noite...

PELLÊAS — E' isso então que eu vejo sôbre o peitoril?... Supunha que fôsse um raio de luz...

MÈLISANDE — Abri a janela. Está muito quente na tôrre, e a noite está bela.

PELLÊAS — Há inúmeras estrêlas; nunca vi tantas como esta noite... mas a lua ainda está sôbre o mar... Não fiques na sombra, Mèlisande, debruça-te um pouco, para eu ver os teus cabelos soltos.

(Mèlisande se debruça sôbre a janela).

MÈLISANDE — Tenho mêdo, assim...

PELLÊAS — Ó! Mèlisande!... Ó! com és bela!... como és bela assim!... debruça-te! debruça-te... deixa-me chegar mais perto de ti...

MÈLISANDE — Não posso chegar mais perto de ti... Debruço-me tanto quanto posso...

PELLÊAS — Não posso subir mais alto... dá-me ao menos tua mão esta noite... antes que me vá embora... Parto amanhã.

MÈLISANDE — Não, não, não...

PELLÊAS — Sim, sim; parto, partirei amanhã... dá-me tua mão, tua mão, tua mãozinha para os meus lábios...

MÈLISANDE — Não te darei a mão se partires...

PELLÊAS — Dá, dá, dá...

MÈLISANDE — Não partirás então?

PELLÊAS — Esperarei, esperarei.

MÈLISANDE — Vejo uma rosa nas trevas...

PELLÈAS — Onde?... Só vejo ramos do salgueiro que se derramam sobre o muro...

MÉLISANDE — Mais abaixo, mais abaixo, no jardim; lá embaixo, no verde escuro.

PELLÈAS — Não é uma rosa... Irei ver agora mesmo, mas dá-me tua mão primeiro; primeiro tua mão...

MÉLISANDE — Aqui a tens, aqui a tens... Não posso debruçar-me mais...

PELLÈAS — Meus lábios não podem alcançar tua mão...

MÉLISANDE — Não me posso debruçar mais... Estou a ponto de cair... — Ó! Ó! meus cabelos descem pela tórre abaixo!...

(Sua cabeleira se desprende súbitamente, enquanto ela se debruça mais, e inunda Pellèas).

PELLÈAS — Ó! ó! Que é isso? Teus cabelos, teus cabelos se desenrolam sobre mim!... Tua cabeleira tóda, Mélisande, tua cabeleira tóda caiu da tórre!... Tenho-a em minhas mãos, tenho-a em minha boca... Tenho-a nos braços, e a envolvo no meu pescoço... Não abrirei mais as mãos esta noite...

MÉLISANDE — Solta-me! solta-me!... Vais fazer-me cair!...

PELLÈAS — Não, não, não;... nunca vi cabelos como os teus, Mélisande!... Vê, vê, vê, eles vêm de tão alto e me inundam até o coração... Inundam-me até os joelhos... E são macios, são macios como se caíssem do céu!... Não vejo mais o céu por entre os teus cabelos... Vê, vê, minhas mãos não podem mais sustê-los... Há até sobre os ramos do salgueiro... Vivem como pássaros nas minhas mãos... e eles me amam, amam-me mil vêzes mais do que tu!

MÉLISANDE — Solta-me, solta-me, alguém poderia aparecer...

PELLÈAS — Não, não, não; não te solto mais esta noite... És minha prisioneira esta noite; a noite tóda, a noite tóda...

MÉLISANDE — Pellèas! Pellèas!...

PELLÈAS — Não te irás mais... Vou amarrá-los, amarrá-los nos ramos do salgueiro... Não sofro mais entre os teus cabelos... Ouves os meus beijos ao longo de teus cabelos? Eles sobem ao longo de teus cabelos. Cada fio deve levar-te os meus beijos. Vê, vê, posso abrir as mãos... Vê, minhas mãos estão livres e não podes abandonar-me...

(Pombas saem da tórre e voam em tórno dêles, dentro da noite).

MÉLISANDE — Ó! ó! fizeste-me mal... Que é Pellèas? Que é que voa em tórno de mim?

PELLÈAS — São pombas que saem da tórre... Assustei-as; e elas voam...

MÉLISANDE — São minhas pombas, Pellèas. Vamos, deixa-me; elas não voltarão mais...

PELLÈAS — Por que não voltariam mais?

MÉLISANDE — Ficarão perdidas na obscuridade... Deixa-me levantar a cabeça... Oíço um ruído de passos... Deixa-me! E' Golaud!... Penso que é Golaud!... Êle nos ouviu...

PELLÈAS — Espera! Espera!... Teus cabelos se enrolam nos ramos... Emaranharam-se na escuridão. Espera, espera!... Está escuro...

(Aparece Golaud pelo caminho de ronda).

GOLAUD — Que estão fazendo aqui?

PELLÈAS — Que faço aqui?... Eu...

GOLAUD — Que criancice... Mèlisande, não te debruçes assim à janela, podes cair... Não sabem que é tarde? Perto de meia-noite. Não brinquem assim na obscuridade. São umas crianças... (*rindo nervosamente*). Que crianças! Que crianças! (*Retira-se com Pellèas*).

CENA II

Os subterrâneos do castelo

(*Aparecem Golaud e Pellèas*).

GOLAUD — Cuidado; por aqui, por aqui. Você nunca penetrou nestes subterrâneos?

PELLÈAS — Sim, uma vez, já; mas há tanto tempo...

GOLAUD — Pois bem, eis aqui a água estagnada de que lhe falei... Sinto o odor de morte que vem daí! Vamos até o fim dêste penedo em precipício e debruce-se um pouco. Ela virá bater em seu rôsto. Debruce-se, não tenha medo... eu o segurarei... dê-me... não, não, a mão não... poderia escorregar... o braço... Vê o abismo?... Pellèas? Pellèas?...

PELLÈAS — Sim; suponho que vejo o fundo do abismo... E' a luz que está tremendo assim?... Você...

GOLAUD — Sim; é a lanterna... Veja, agitei-a para clarear as paredes...

PELLÈAS — Sufoco aqui... Saíamos...

GOLAUD — Sim; saíamos...

(*Retiram-se em silêncio*).

CENA III

Um terraço à saída dos subterrâneos

PELLÈAS — Á! Enfim, respiro!... Supús, uma vez, que me sentiria mal nessas grutas enormes, estive a ponto de cair... Há um ar pesado e úmido como um orvalho de chumbo, e trevas tão espessas como massas envenenadas... E, agora, o ar pleno do pleno mar!... Há um vento fresco, veja, fresco como uma fôlha que acaba de abrir-se sôbre laminazinhas verdes... Ora! acabam de regar as flôres ao pé do terraço, e o cheiro do verde e das rosas molhadas vêm até aqui... Deve ser perto de meio-dia, elas estão já na sombra da tôrre... E' meio-dia; oiço soar os sinos e as crianças descem para o banho na praia.

Ora, veja lá nossa mãe e Mèlisande numa janela da tôrre.

GOLAUD — Sim; refugiaram-se do lado da sombra. A propósito de Mèlisande, vi o que se passou e ouvi o que vocês disseram ontem à noite. Sei bem que são brinquedos de crianças; mas é preciso que isso não se repita. Ela é muito delicada e deve ser habilmente conduzida, tanto

mais quando está em caminho de ser mãe e a menor comoção poderia acarretar-lhe mal. Não é a primeira vez que observo que poderia haver alguma coisa entre vocês dois. Você é mais velho do que ela; basta que eu lhe tenha falado... Evite-a tanto quanto possível, mas de qualquer forma sem denunciar-se; sem denunciar-se.

(Saem).

CENA IV

Diante do castelo

(Surtem Golaud e o pequeno Yniold)

GOLAUD — Vem, vamos sentar-nos aqui, Yniold; sobe nos meus joelhos: veremos daqui o que se passa na floresta. De certo tempo para cá absolutamente não te vejo. Tu me abandonas também; estás sempre com tua mãezinha... Ora, estamos assentados justamente sob as janelas da mãezinha. Talvez esteja agora rezando a sua prece da tarde... Mas diz-me, Yniold, ela está sempre com teu tio Pellêas, não é verdade?

YNIOLD — Sim, sim; sempre, paizinho; quando o senhor não está lá.

GOLAUD — Á!... Alguém passa com uma lanterna pelo jardim. Mas disseram-me que eles não se gostam muito... Parece que brigam muito... não? E' verdade?

YNIOLD — Sim, é verdade.

GOLAUD — Sim? — Á! á! Mas a propósito de que brigam eles?

YNIOLD — Por causa da porta.

GOLAUD — Como? por causa da porta? Que me dizes lá? Mas vejamos, explica-te; por que brigam por causa da porta?

YNIOLD — Porque não querem que ela fique aberta.

GOLAUD — Quem não quer que ela fique aberta? Vejamos, porque brigam eles?

YNIOLD — Não sei, paizinho; por causa da luz.

GOLAUD — Não te falo de luz: falo-te da porta... Não metas assim a mão na boca... vejamos...

YNIOLD — Paizinho! paizinho!... Não o farei mais...

(Chora).

GOLAUD — Vejamos; por que choras? Que aconteceu?

YNIOLD — Ó! Ó! paizinho, você me machucou...

GOLAUD — Eu te machuquei? Onde te machuquei? Foi sem querer...

YNIOLD — Aqui, no meu bracinho...

GOLAUD — Foi sem querer; vejamos, não chores mais, eu te darei qualquer coisa amanhã...

YNIOLD — O quê, paizinho?

GOLAUD — Um carcaz com flechas; mas diz-me o que sabes da porta.

YNIOLD — Flechas grandes?

GOLAUD — Sim, flechas muito grandes. Mas por que não querem eles que a porta fique aberta? Vejamos, responde-me finalmente! — não, não; não abras a boca para chorar. Não estou aborrecido. De que falam eles quando estão juntos?

YNIOLD — Pellêas e mãezinha ?
 GOLAUD — Sim ; de que falam êles ?
 YNIOLD — De mim ; sempre de mim.
 GOLAUD — E que dizem êles de ti ?
 YNIOLD — Dizem que serei muito grande.
 GOLAUD — Á ! vida miserável !... Estou aqui como um cego que procura seu tesouro no fundo do oceano !... Estou aqui como um recém-nascido perdido na floresta e vocês... Mas vejamos, Yniold, eu estava distraído ; vamos conversar seriamente. Pellêas e mãezinha não falam nunca de mim quando não estou lá ?
 YNIOLD — Sim, sim, paizinho.
 GOLAUD — Á ! E que dizem de mim ?
 YNIOLD — Dizem que serei tão grande como o senhor.
 GOLAUD — Ficas sempre perto dêles ?
 YNIOLD — Sim, sim ; sempre, paizinho.
 GOLAUD — Nunca te dizem que vás brincar noutro lugar ?
 YNIOLD — Não, paizinho ; êles têm medo quando eu não estou lá.
 GOLAUD — Têm medo ?... por que pensas que êles têm medo ?
 YNIOLD — Choram sempre na obscuridade.
 GOLAUD — A ! á !
 YNIOLD — Isso faz a gente chorar também...
 GOLAUD — Sim, sim...
 YNIOLD — Ela anda pálida, paizinho.
 GOLAUD — Á ! á !... paciência, meu Deus, paciência...
 YNIOLD — Que é paizinho ?
 GOLAUD — Nada, nada, meu filho. Vi passar um lobo na floresta. Êles se abraçam algumas vêzes ? Não ?
 YNIOLD — Se se abraçam paizinho ? Não, não. Á ! sim, paizinho, sim ; uma vez... uma vez que chovia...
 GOLAUD — Abraçaram-se então ? Mas como, como se abraçaram ?
 YNIOLD — Assim, paizinho, assim !... (*Dá-lhe um beijo na boca ; rindo*). Á ! á ! sua barba, paizinho !... Ela fere ! Ela fere ! Está se tornando cinzenta, paizinho, e seus cabelos também, tudo cinzento, tudo cinzento... (*Clareia-se nesse instante a janela sob a qual estão sentados, e a sua claridade se projeta sobre êles*). Á ! á ! mãezinha acendeu a lâmpada. Está claro, paizinho ; está claro.
 GOLAUD — Sim ; começa a tornar-se claro...
 YNIOLD — Vamos lá também, paizinho...
 GOLAUD — Onde queres ir ?
 YNIOLD — Onde está claro, paizinho.
 GOLAUD — Não, não, meu filho ; fiquemos ainda um pouco na sombra... não se sabe... não se sabe ainda... Creio que Pellêas é louco...
 YNIOLD — Não, paizinho, não é louco, mas é muito bom.
 GOLAUD — Queres ver a mãezinha ?
 YNIOLD — Sim, sim ; quero vê-la !
 GOLAUD — Não faças barulho ; vou te alçar até a janela. E' muito alta para mim, se bem que eu seja tão grande... (*Ergue o menino*). Não faças o menor barulho ; mãezinha se assustaria terrivelmente... Podes vê-la ? Está no quarto ?
 YNIOLD — Sim... Ó ! está claro !
 GOLAUD — Está só ?
 YNIOLD — Sim... não, não ; meu tio Pellêas também está.
 GOLAUD — I !...

YNIOLD — Ai! ai! paizinho! você me machucou!...

GOLAUD — Não foi nada; cala-te; não o farei mais; olha, olha, Yniold!... Eu tropecei; fala mais baixo. Que fazem eles?

YNIOLD — Não fazem nada, paizinho.

GOLAUD — Não falam?

YNIOLD — Não, paizinho; eles não falam.

GOLAUD — Mas que fazem então?

YNIOLD — Olham a luz.

GOLAUD — Todos dois?

YNIOLD — Sim, paizinho.

GOLAUD — Não dizem nada?

YNIOLD — Não, paizinho; não fecham os olhos.

GOLAUD — Não se aproximam um do outro?

YNIOLD — Não, paizinho; não se mexem, não fecham nunca os olhos...

Tenho um medo horrível...

GOLAUD — De que então tens medo? Olha! Olha!

YNIOLD — Paizinho, deixe-me descer!

GOLAUD — Olha!

YNIOLD — Ó! Vou gritar, paizinho! Deixa-me descer! deixa-me descer!

GOLAUD — Vem! vamos ver o que foi que aconteceu.

(Saem).

QUARTO ATO

CENA I

Um corredor do castelo

PELLÈAS — Onde vais? Preciso falar-te esta noite. E' possível?

MÈLISANDE — Sim.

PELLÈAS — Estou saindo do quarto do meu pai. Ele está melhor. O médico nos disse que está salvo. Reconheceu-me. Tomou-me a mão e disse-me com aquêlê estranho ar que tem depois que está doente: «És tu, Pellêas? Não o havia notado antes, mas tens a fisionomia grave e cordial dos que não viverão por muito tempo. E' preciso viajar; é preciso viajar...» E' estanho; vou obedecê-lo... Minha mãe escutava-o e chorava de alegria. Não te apercebeste ainda? A casa tôda já parece reviver, ouve-se respirar, ouve-se caminhar... Escuta, oiço falar detrás da porta. Depressa, depressa, responde-me depressa, onde te verei?

MÈLISANDE — Onde queres?

PELLÈAS — No parque; perto da fonte dos cegos? Concordas? Virás?

MÈLISANDE — Sim.

PELLÈAS — E' a última vez. Vou viajar como disse meu pai. Não me verás mais...

MÈLISANDE — Não digas isso, Pellêas... Eu te verei sempre; eu te contemplarei sempre...

PELLÈAS — Contemplarás em vão... Estarei tão longe que não poderás mais ver-me...

MÉLISANDE — Que aconteceu, Pelléas? Não compreendo mais o que dizes...

PELLÉAS — Vai-te embora, vai-te embora, separemo-nos. Oiço falar detrás desta porta.

(Retiram-se separadamente. Em seguida Arkel entra acompanhado de Mélisande).

ARKEK — Agora que o pai de Pelléas está salvo, e que a moçéstia, a constante serva da morte, abandonou o castelo, um pouco de alegria e um pouco de sol vão enfim voltar a esta casa... Já era tempo! Pois, desde a tua chegada, só temos vivido aqui a sussurrar em tórno de um quarto fechado... E, na verdade, eu tinha pena de ti, Mélisande... Eu te observava, tu vivias, descuidosa talvez, mas com o ar estranho e desvairado de alguém que esperava sempre uma grande desgraça, sob o sol, num belo jardim... Não posso explicar... Mas eu andava triste de te ver assim; pois tu és muito jovem e muito bela para viver, noite e dia, sob o hálito da morte... Mas presentemente tudo vai mudar. Na minha idade, — e é isso talvez o melhor fruto de minha vida —, na minha idade, adquirir não sei que fé na fidelidade dos acontecimentos, e tenho visto sempre que todo ser jovem e belo cria em tórno de si acontecimentos jovens, belos e felizes... E és tu, agora, qu vais abrir a porta da era nova que entrevejo... Vem cá; por que ficas sem me responder e sem levantar os olhos? Só te beijei uma única vez até aqui, depois de tua chegada; e todavia os anciãos têm necessidade de tocar algumas vèzes, com os seus próprios lábios, o rosto de uma mulher ou a face de uma criança, para crer ainda na frescura da vida e afastar por momentos as ameaças da morte. Tens receio de meus lábios de velho? Como tive pena de ti durante êsses meses!...

MÉLISANDE — Eu não era infeliz, avô...

ARKEK — Deixa-me contemplar-te um pouco, assim, bem de perto... Tem-se tanta necessidade de beleza quando se está nas fronteiras da morte...

(Aparece Golaud).

GOLAUD — Pelléas parte esta noite.

ARKEK — Tens sangue no rosto. Que fizeste?

GOLAUD — Nada, nada... Atravessei uma sebe de espinhos...

MÉLISANDE — Baixe a cabeça um pouco, senhor... Enxugarei o seu rosto...

GOLAUD, *repelindo-a*. — Não quero que me toques, ouviste? Vai-te embora, vai-te embora! Não falo contigo. Onde está minha espada? Vim procurar minha espada...

MÉLISANDE — Aqui; sôbre o genuflexório.

GOLAUD — Traze-ma. (Arkel.) Encontrou-se ainda, há pouco, um camponês morto de fome, na costa do mar. Dir-se-ia que morrerão todos sob os nossos olhos. (A Mélisande) Sim, minha espada? Por que treme assim? Não vou matá-la. Queria simplesmente examinar a sua lâmina. Não emprego espada para essas coisas. Por que me olha como a um mendigo? Não venho pedir-lhe esmola. Espera descobrir qualquer coisa nos meus olhos sem que eu descubra alguma coisa nos seus? Supõe que eu saiba de alguma coisa? (A Arkel) Vê êsses olhos imensos? Parece que se orgulham de seu próprio valor...

ARKEK — Só vejo aí uma grande inocência...

GOLAUD — Uma grande inocência!... São maiores que a inocência!... São mais puros que os olhos de um cordeiro... Dariam a Deus lições de inocência! Uma grande inocência! Escute! estou tão perto deles que sinto o fresco de seus ciclos quando batem; e entretanto estou menos longe dos grandes segredos do outro mundo do que do menor segredo d'êsses olhos!...

Uma grande inocência!... Mais que inocência! Parece que os anjos, do céu, sem parar, celebram aí um batismo!... Conheço-os, êsses olhos! Eu os vi operando! Feche-os! Feche-os! ou eu os fecharei por muito tempo!... Não ponha a mão assim na garganta; digo uma coisa tão simples... Não tenho segundas intenções... Se tivesse segundas intenções, por que não as diria? Á! á! não procure fugir! — Aqui! Dê-me essa mão! Á! Suas mãos estão muito quentes... Vá-se embora! Sua carne me repugna!... Agora não é mais o momento de fugir! (*Agarra-a pelos cabelos.*) Você vai seguir-me de joelhos. De joelhos! De joelhos diante de mim! Á! à! os seus cabelos compridos servem finalmente para alguma coisa!... Para a direita e para a esquerda! Para a esquerda e para a direita! — Absalão! Absalão! — Para diante! para traz! Para o chão! para o chão!... Veja, veja; já rio como um ancião...

ARKEL, *acorrendo*. Golaud!

GOLAUD, *simulando calma súbita*. — Faça como lhe aprouver, veja lá. Não ligo a menor importância a isso. Sou demasiadamente velho; e além disso não sou um espião. Esperarei o acaso; e então... Ó! então!... simplesmente porque é de costume; simplesmente porque é de costume...

(*Sai*)

ARKEL — Que tem êle? Está bêbedo?

MÉLISANDE, *em prantos*. — Não, não; mas cessou de amar-me... Não sou feliz!...

ARKEL — Se eu fôsse Deus, teria piedade do coração dos homens...

CENA II

Um terraço na bruma

(*Vê-se o pequeno Yniold que se esforça por erguer um pedaço de rocha*)

YNIOLD — Ó! Esta pedra é pesada!... mais pesada do que eu. Ela é mais pesada que todo o mundo.

Vejo minha bolinha de ouro entre a rocha e esta maldita pedra, e não posso alcançá-la... Meu bracinho é pequeno para chegar lá — e esta pedra não quer aluir... Parece que tem raízes na terra...

(*Ouvem-se ao longe balidos de um rebanho*).

Ó! ó! Oíça as ovelhas balir. Ora! Não há mais sol! Chegam as ovelhinhas; chegam tôdas... Tantas!... Tantas!... Têm medo!... Juntam-se. Apertam-se! Balem... e saem na carreira!... Algumas queriam tomar a direita... Tôdas queriam tomar a direita. Não podem!... O pastor joga-lhes terra!... Á! á! Vão passar por aqui... Vou vê-las de perto Como são numerosas!... — Estão agora tôdas caladas. Pastor? Por que não balem mais?

O PASTOR, *que não se vê*. Porque não é o caminho do redil!

YNIOLD — Onde vão elas? Pastor? Pastor? Onde vão?... Êle não me ouve mais. Estão já muito longe... Não fazem mais barulho. Não é o caminho do redil... Onde vão dormir esta noite?... Ó! ó! como está escuro... Preciso de dizer alguma coisa a alguém!

(*Sai*)

*Uma fonte no parque**(Surge Pelléas)*

PELLÉAS -- É a última noite... a última noite... É preciso que tudo se acabe... Brinquei como um menino com uma coisa de que não me dava conta... Brinquei em sonho com as armadilhas do destino... Quem me despertou de súbito? Vou fugir chorando de prazer e de dor como um cego que fugisse ao incêndio de sua casa... Vou dizer-lhe que vou fugir... É tarde; ela não vem mais... Seria talvez melhor ir-me embora sem vê-la... É preciso que eu a olhe muito desta vez... Há coisas de que não me lembro mais... dir-se-ia, neste momento, que há mais de cem anos não a vejo... E ainda não olhei o seu olhar... Não me resta nada se me fôr embora assim. E tôdas essas lembranças... é como se eu conduzisse um pouco d'água num saco de musselina... Preciso vê-la pela última vez, até o fundo de seu coração... Preciso dizer-lhe tudo o que inda não lhe disse...

(Surge Mélisande).

MÉLISANDE -- Pelléas!

PELLÉAS -- Mélisande! És tu, Mélisande?

MÉLISANDE -- Sim.

PELLÉAS -- Vem cá: não fiques perto do luar. Vem cá. Temos tanta coisa a nos dizer... Vem cá, na sombra do salgueiro.

MÉLISANDE -- Deixa-me na claridade...

PELLÉAS -- Poderás ser vista das janelas da tórre. Vem cá; aqui, nada temos a temer. Cuidado; poderiam ver-te...

MÉLISANDE -- Quero que me vejam...

PELLÉAS -- Que tens, pois? Pudeste sair sem que ninguém se apercebesse?

MÉLISANDE -- Sim; seu irmão dormia...

PELLÉAS -- É tarde. Dentro de uma hora serão as portas fechadas. É preciso atenção. Por que vieste tão tarde?

MÉLISANDE -- Estava seu irmão com sonhos maus. E depois minha roupa se prendeu nos pregos da porta. Veja, está rasgada. Perdi todo esse tempo e corri...

PELLÉAS -- Minha pobre Mélisande!... Quase tenho medo de te tocar... Estás ainda sem fôlego como um pássaro perseguido... É por mim, por mim que fazes tudo isso?... Oíço bater o teu coração como se fôsse o meu... Vem cá... mais perto de mim...

MÉLISANDE -- Por que se ri?

PELLÉAS -- Não rio; ou antes rio de alegria, sem o saber... Talvez houvesse antes de que chorar...

MÉLISANDE -- Viemos aqui há muito tempo... Não me esqueço...

PELLÉAS -- Sim... Há muitos meses. Enfão, eu nada sabia... Sabes porque pedi que viesses esta noite?

MÉLISANDE -- Não.

PELLÉAS -- É talvez a última vez que te vejo... Devo ir-me embora para sempre...

MÉLISANDE -- Por que dizes que te vais para sempre?...

PELLÉAS — Devo dizer-te o que já sabes? Não sabes ainda o que vou dizer-te?

MÉLISANDE — Ainda não, ainda não; não sei de nada...

PELLÉAS — Não sabes porque devo afastar-me... (*Beija-a repentinamente*). Não sabes que é porque te amo...

MÉLISANDE, *com voz baixa*. Também te amo...

PELLÉAS — Ó! Que dizes, Mélisande!... Quase não o ouvi! Quebrou-se o vidro com ferro em brasa!... Dizes isso com uma voz que vem dos confins do mundo!... Quase que não te ouvi... Amas-me então? Amas-me também?... Desde quando que me amas?

MÉLISANDE — Desde sempre... Desde que te vi...

PELLÉAS — Ó! Como o dizes! Parece que a tua voz deslisou sobre o mar na primavera!... nunca ouvi isso até agora... parece que choveu sobre o meu coração! Falas tão francamente!... Como um anjo a quem se interroga... Não posso crê-lo, Mélisande!... Por que me amarias? Mas por que me amas? Será verdade o que me dizes? Não me estás enganando? Não mentes um pouco, para me fazer sorrir?...

MÉLISANDE — Não; não minto nunca; só minto a seu irmão...

PELLÉAS — Ó! como falas!... Tua voz! tua voz!... É mais fresca e mais fluente que a água!... Parece água pura nos meus lábios!... Parece água pura nas minhas mãos... Dá-me, dá-me tuas mãos... Ó! tuas mãos pequeninas!... Eu não sabia que eras tão bela!... Nunca vi nada tão belo como tu, antes de ti... Vivia inquieto, procurava por toda parte dentro de casa... procurava por toda parte no campo... E não encontrava a beleza... E agora te encontrei!... te encontrei!... Não acredito que haja mulher mais bela sobre a face da terra!". Onde estás? Não te oiço mais respirar...

MÉLISANDE — Estou te olhando...

PELLÉAS — Por que me olhas tão gravemente? Estamos já na sombra. Está muito escuro debaixo desta árvore. Vem para a luz. Não podemos ver como somos felizes. Vem, vem; resta-nos tão pouco tempo...

MÉLISANDE — Não, não; fiquemos aqui... Estou mais perto de ti na obscuridade...

PELLÉAS — Onde estão os teus olhos? Não vais fugir-me? Não sonhas comigo neste momento.

MÉLISANDE — Sim, sim, sem dúvida, sonho somente contigo...

PELLÉAS — Olhavas distante...

MÉLISANDE — Eu te via distante...

PELLÉAS — Estás absorta... Que há contigo? Não me pareces feliz...

MÉLISANDE — Sim, sim; estou feliz, mas estou triste...

PELLÉAS — Que barulho é esse? Fecham as portas!...

MÉLISANDE — Sim, fecharam as portas...

PELLÉAS — Não podemos entrar! Ouves os ferrolhos? Escuta? escuta!... as pesadas cadeias!... É muito tarde, muito tarde!...

MÉLISANDE — Tanto melhor! tanto melhor!

PELLÉAS — Tu?... Enfim, enfim!... Não foi por nossa vontade!... Está tudo perdido, está tudo salvo! está tudo salvo esta noite! Vem! vem... Meu coração bate como um doido até a altura de minha garganta... (*Enlaça-a*). Escuta! meu coração só falta me estrangular... Vem! vem!... Á! como são belas as trevas!...

MÉLISANDE — Há alguém detrás de nós!...

PELLÉAS — Não vejo ninguém...

MÉLISANDE — Ouvi um ruído...

PELLÉAS — Só oiço o teu coração neste escuro...

MÉLISANDE — Ouvi estalar as fôlhas sêcas...

PELLÉAS — Foi o vento que parou de repente... Sobreveio enquanto nos abraçávamos...

MÉLISANDE — Como são imensas as nossas sombras esta noite!...

PELLÉAS — Estão enlaçadas até o fundo do jardim... Ó! como se beijam longe de nós!... Olha! Olha!...

MÉLISANDE, com voz asfiziada A-a-á! Êle está detrás de uma árvore!

PELLÉAS — Quem?

MÉLISANDE — Golaud!

PELLÉAS — Golaud? onde está? não vejo nada...

MÉLISANDE — Lá... no fim de nossas sombras...

PELLÉAS — Sim, sim; já o vi... Não nos voltemos de repente...

MÉLISANDE — Traz a sua espada.

PELLÉAS — E eu não tenho a minha...

MÉLISANDE — Êle nos viu abraçados...

PELLÉAS — Não sabe que nós o vimos... Não te mexas; não voltes a cabeça... Êle se precipitaria... Observa-nos... Está ainda imóvel... Vai-te embora, vai-te embora já e já por aqui... Eu o esperarei... Eu o deterei...

MÉLISANDE — Não, não, não!...

PELLÉAS — Vai-te embora! vai-te embora! Êle viu tudo!... Matar-nos-á!...

MÉLISANDE — Tanto melhor! tanto melhor! tanto melhor!...

PELLÉAS — Aí vem! aí vem!... Tua bôca!... Tua bôca!...

MÉLISANDE — Sim!... Sim!... Sim!...

(*Beijam-se desesperadamente*)

PELLÉAS — Ó! ó! Estão caindo tôdas as estrêlas.

MÉLISANDE — Sôbre mim também! sôbre mim também!

PELLÉAS — Tôdas! tôdas! tôdas!

(*Golaud se precipita sôbre êles com a espada na mão, e golpeia Pelléas, que cai à beira da fonte. Mélisande foge espavorida*).

MÉLISANDE, em fuga. Ó! ó! Não tenho coragem!... Não tenho coragem!...

(*Golaud persegue-a pelo bosque, em silêncio*).

QUINTO ATO

CENA ÚNICA

Um apartamento no castelo

(*Vêm-se Arkel, Golaud e o médico num canto do quarto. Mélisande está deitada na cama*)

O MÉDICO — Não é por causa de um ferimento à tôa que ela pode vir a morrer; um pássaro não morreria por isso... não foi portanto o senhor quem a matou; não se desconsolle, pois, assim... Além disso, ninguém disse que não poderemos salvá-la...

AR KEL — Não, não; parece-me que, sem querer, fazemos muito silêncio neste quarto... Não é de bom agouro... Olhe como dorme... lentamente, lentamente... dir-se-ia que sua alma está com frio para sempre...

GOLAUD — Matei sem razão! Não é de fazer chorar as pedras?... Abraçaram-se como duas criancinhas... como irmão e irmã... E eu, eu, de chofre!... Fi-lo mau grado meu, vejam... Fi-lo mau grado meu...

O MÉDICO — Atenção; creio que ela desperta...

MÉLISANDE — Abram a janela... abram a janela...

AR KEL — Queres que abra esta, Mélisande?

MÉLISANDE — Não, não; a janela grande... é para ver...

AR KEL — Não estará o ar marinho muito frio esta tarde?

O MÉDICO — Abra, abra...

MÉLISANDE — Obrigada... É o sol que se põe?

AR KEL — Sim; é o sol que se põe sobre o mar; é tarde. Como te sentes, Mélisande?

MÉLISANDE — Bem, bem. Por que me perguntas isso? Nunca me senti tão bem. Parece-me entretanto que sei alguma coisa...

AR KEL — Que dizes? Não te compreendo...

MÉLISANDE — Não compreendo tão pouco tudo o que digo, veja... Não sei o que digo... Não sei o que sei... Não digo mais o que quero...

AR KEL — Ora, ora... Sinto-me muito feliz de te ouvir falar assim; deliraste um pouco êsses últimos dias, e ninguém te compreendia mais... Mas, agora, isso já vai longe...

MÉLISANDE — Não sei... Está o senhor sozinho neste quarto, avôzinho?

AR KEL — Não; ainda está aqui o médico que te curou...

MÉLISANDE — Á!...

AR KEL — E está mais alguém...

MÉLISANDE — Quem é?

AR KEL — É... não te assustes... Êle não te quer nenhum mal, podes estar certa disso... Se tens medo, êle se irá embora... Êle se sente muito infeliz...

MÉLISANDE — Quem é?

AR KEL — É... é teu marido... é Golaud...

MÉLISANDE — Golaud está aqui? Porque não vem êle para perto de mim?

GOLAUD, arrojando-se para o leito. Mélisande... Mélisande...

MÉLISANDE — É Golaud? Quase que não o reconhecia mais... É que o sol da tarde está sobre os meus olhos... Por que olha assim as paredes? O senhor emagreceu e envelheceu... Há muito tempo que não nos vimos?

GOLAUD, a Arkel e ao médico. Querem afastar-se um pouco, meus bons amigos?... Deixarei a porta grande aberta... Só um pouquinho... Desajaria dizer-lhe alguma coisa; sem isso não poderia eu morrer... Querem? Podem voltar imediatamente... Não me recusem isso... Sou um infeliz... (Saem Arkel e o médico) Mélisande, tens pena de mim como tenho eu pena de ti?... Mélisande?... Tu me perdoas. Mélisande?

MÉLISANDE — Sim, sim, perdão... Mas que é preciso perdoar?

GOLAUD — Fiz-te tanto mal, Mélisande... Não posso dizer-te o mal que te fiz... Mas eu o vejo, eu o vejo muito claramente hoje... desde o primeiro dia... E tudo por minha causa, tudo o que aconteceu, tudo o que vai acontecer... Se eu pudesse dizer, verias como eu vejo!... Vejo tudo, vejo tudo!... Mas eu te amava tanto!... Eu te amava tanto!... Mas

agora alguém morrerá... Sou eu quem vai morrer... E eu queria saber... Queria pedir-te... Não me queres mal por isso?... Deve-se dizer a verdade a quem vai morrer... Ele deve saber a verdade, sem o que não poderá repousar... Juras dizer-me a verdade?

MÉLISANDE — Sim.

GOLAUD — Amaste Pelléas?

MÉLISANDE — Sim, sim; eu o amei. Onde está ele?

GOLAUD — Não me compreendes? Não queres compreender-me? Parece-me. Parece-me... Ora essa: eu te pergunto se o amaste de um amor proibido... Amaste-o?... Cometeram vocês alguma falta? Diz, diz, sim, sim, sim?

MÉLISANDE — Não, não; não cometemos nenhuma falta. Por que me pergunta isso?

GOLAUD — Mélisande!... diz-me a verdade por amor de Deus!

MÉLISANDE — Por que não disse eu a verdade?

GOLAUD — Não mintas assim, na hora da morte!

MÉLISANDE — Quem vai morrer? Sou eu?

GOLAUD — Tu, tu! e eu, eu também, depois de ti!... E é preciso a verdade... É-nos preciso, finalmente, a verdade, ouves-me? Diz-me tudo! Diz-me tudo! Eu te perdoo tudo!...

MÉLISANDE — Por que vou morrer? Não sabia...

GOLAUD — Sabe-lo agora!... E' tempo! E' tempo ainda!... Depressa! Depressa!... A verdade! a verdade!...

MÉLISANDE — A verdade... a verdade...

GOLAUD — Onde estás? Mélisande! Onde estás? Não é natural! Mélisande! Onde estás? (*Percebendo Arkel e o médico na porta do quarto*). Sim, sim; podem voltar... Nada sei; é inútil... Já está muito distante de nós... Não saberei jamais!... Vou morrer aqui como um cego!...

AR KEL — Que fez você? Vai matá-la...

GOLAUD — Acabei de matá-la...

AR KEL — Mélisande...

MÉLISANDE — É o senhor, avôzinho?

AR KEL — Sim, minha filha... Que queres que eu faça?

MÉLISANDE — Está realmente começando o inverno?

AR KEL — Por que mo perguntas?

MÉLISANDE — Porque está frio e não há mais fôlhas...

AR KEL — Sentes frio? Queres que feche as janelas?

MÉLISANDE — Não, não... até que o sol se tenha afundado no mar. Ele desce devagar, é então o inverno que começa?

AR KEL — Sim. — Não gostas do inverno?

MÉLISANDE — Ó! não. Tenho medo do frio. Á! tenho medo dos grandes frios...

AR KEL — Estás melhor?

MÉLISANDE — Sim, sim; não sinto mais tôdas aquelas inquietações...

AR KEL — Queres ver o teu filho?

MÉLISANDE — Que filho?

AR KEL — Teu filho, tua filhinha...

MÉLISANDE — Onde está ela?

AR KEL — Aqui...

MÉLISANDE — É estranho... não posso nem erguer os braços para pegá-la...

AR KEL — É que ainda estás fraquinha... Pegá-la-ei eu mesmo; olha...

MÉLISANDE — Não ri... É pequena... Vai chorar também... Tenho pena dela...

(O quarto é, pouco a pouco, invadido pelas empregadas do castelo, que se enfileiram silenciosamente ao longo das paredes e esperam).

GOLAUD, levantando-se repentinamente. Que é que há? Que vêm fazer aqui tôdas essas mulheres?

O MÉDICO — São as empregadas...

AR KEL — Quem foi que as chamou?

O MÉDICO — Não fui eu...

GOLAUD — Por que vêm para aqui? Ninguém as chamou... Que vêm fazer aqui? que é isso afinal de contas? Respondam!...

(As empregadas não respondem).

AR KEL — Não fale tão alto... Ela vai dormir; acaba de fechar os olhos...

GOLAUD — Não é?...

O MÉDICO — Não, não; veja, ela respira...

AR KEL — Seus olhos estão cheios de lágrimas. Agora é sua alma que chora... Por que alonga assim os braços? Que quererá?

O MÉDICO — É para o filho, sem dúvida. É a luta da mãe contra a morte...

GOLAUD — Agora? Agora? É preciso dizer, diga! diga!

O MÉDICO — Talvez...

GOLAUD — É certo?... Ó! Ó! Preciso dizer-lhe... Mélisande! Mélisande!... Deixem-me só! deixem-me sozinho com ela!...

AR KEL — Não, não, não se aproxime... Não a perturbe... Não lhe fale mais... Você não sabe o que é a alma...

GOLAUD — Não é minha culpa, não é minha culpa!

AR KEL — Atenção... Atenção... Deve falar baixinho... É preciso não inquietá-la mais... A alma humana é muito silenciosa... A alma humana gosta de se desprender sozinho... Ela sofre tão timidamente... Mas a tristeza, Golaud... mas a tristeza de tudo isso que vemos!... Ó! ó! ó!...

(A esta altura, ajoelham-se subitamente tôdas as empregadas, no fundo do quarto).

AR KEL, virando-se. Que é?

O MÉDICO, aproximando-se do leito e tateando o corpo. — Elas têm razão...

(Longo silêncio).

AR KEL — Não vi nada. Está o senhor certo?...

O MÉDICO — Sim, sim.

AR KEL — Nada ouvi... Tão repentino, tão repentino... De uma vez... Vai-se sem dizer nada...

GOLAUD, soluçando. — Ó! ó! ó!...

AR KEL — Não fique aqui, Golaud... Ela precisa de silêncio, agora... Venha, venha... É terrível, mas não é sua a culpa... Era um entezinho tão tranquilo, tão tímido, tão silencioso... Era um pobre entezinho misterioso, como todo o mundo... Ali está ela como se fôsse a irmã mais velha de seu filho... Venha; a criança não pode ficar aqui neste quarto... Precisa viver, agora, no seu lugar... É a vez da pobre petiz...

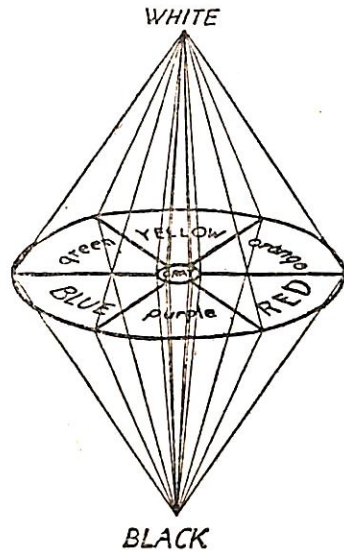
(Saem em silêncio).

FIM



Laurence Olivier no papel de "Ricardo III"

P R O B L E M A S





FAUSTO

Desenho de Goethe

INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA CARACTERIZAÇÃO

— José Jansen —

O artista de teatro necessita recorrer a todos os meios ao seu alcance capazes de concorrer para uma boa interpretação e a caracterização é um dêles.

A pintura ou modificação do rosto, para dar ao artista a aparência conveniente ao personagem que vai interpretar, tem denominações que variam com o idioma. Os francezes chamam «maquillage», os inglêsés «muke-up», e os italianos «trucatura».

É um ato de intuito artístico apresentando dois aspectos: um intelectual (a imaginação do tipo), o outro, material (a execução da caracterização).

Para evitar as surpresas causadas por certos fenômenos de ótica, é conveniente conhecer, ainda que superficialmente, algumas coisas sôbre a teoria das cores. Saber o que são cores simples e compostas, conhecer a gama das cores, causas que podem alterar o valor das mesmas (como os reflexos, sombras e luzes), justaposição das cores e o efeito que terão sôbre a pintura, as luzes do palco.

Tudo isto, embora aparentemente alheio ao assunto, tem sua importância para uma boa caracterização.

A mesa de que se serve o artista para caracterizar-se, deverá medir, no mínimo, um metro de comprimento, por meio de largura e ter uns dez centímetros a mais da altura comum. O espelho, se possível, deverá ser de três faces, ou não sendo possível assim, além do espelho maior é conveniente ter um outro manual, para ajudar a vêr a cabeça sob vários ângulos. Sendo possível, é de conveniência ter junto à mesa um jôgo de luzes semelhantes

às do palco; caso não seja possível, poderá remediar-se, tendo em mente os conhecimentos de teoria das cores.

O culto ator espanhol Mariano Larra, falando sôbre o assunto do qual nos estamos ocupando, disse: «A caracterização é uma arte ou melhor, uma ciência como outra qualquer. Veja-se a soma de conhecimentos e habilidades que são necessárias possuir para «achar» um tipo! Conhecimentos de história humana, de psicologia, de fisionomia, de pintura, de indumentária, enfim, uma verdadeira enciclopédia...» Em tão curto periodo o artista espanhol conseguiu dar uma síntese do vasto campo compreendido pela caracterização. Há quem a considere banal e até coisa corriqueira, mas é bom não esquecer, em tudo há sempre uma maneira de fazer, fugindo à banalidade.

A caracterização compreende não sômente a maneira de pintar e modificar o rosto como também tudo quanto fôr característico ao personagem, compreendendo roupa, modo de andar, tics e etc.

Quanto mais se exercitar, mais estará habilitado o artista a compor um tipo e, quando tiver estudado a sua composição, é conveniente anotar o trabalho feito, fazendo uma espécie de ficha roteiro, pois, dêsse modo, não terá vacilações ao executá-lo novamente e poupará o trabalho de pensar, quando tiver um repertório grande.

É interessante procurar obter, por meios simples, os melhores efeitos cênicos mas, para lograr essa habilidade de «achar», é conveniente muita observação e exercício.

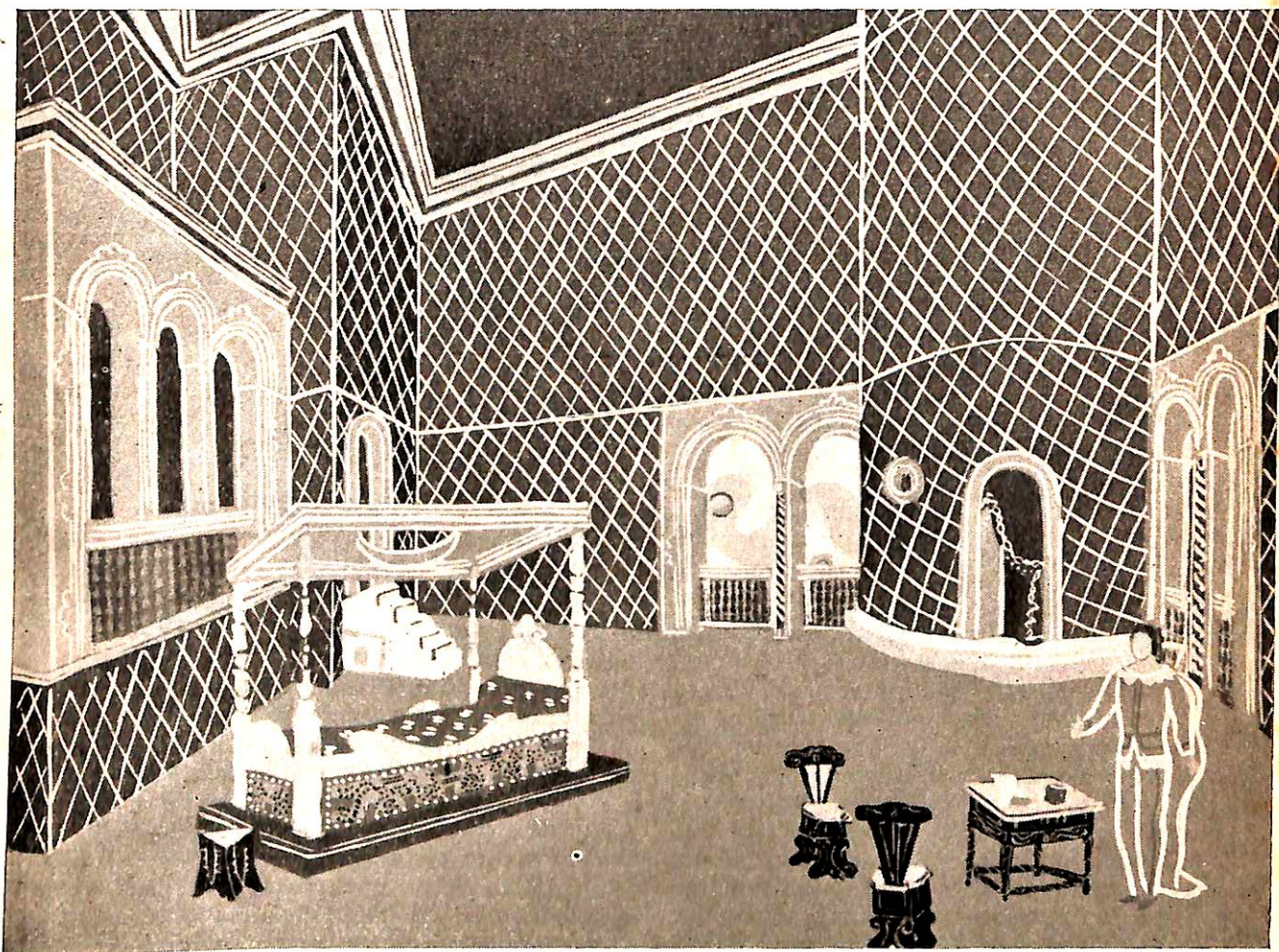
Há, em caracterização, uma infinidade de pequenos detalhes que variam em cada caso ou se repetem. Nesta parte estão incluídos os «achados»; pequenos truques que cada artista descobre para seu uso, pequenas descobertas de valor inestimável para o intérprete.

Para dar uma idéia disto, vamos exemplificar: suponhamos que o artista vai interpretar um velho com barbas e bigodes, um fumante e inveterado amante do álcool. Ao fazer a caracterização, além das barbas, bigodes, rugas e outros meios habitualmente utilizados, pode dar um pouco de

carmim ao nariz e amarelar a barba e bigode, junto à boca, como se fosse o resultado da nicotina proveniente do fumo.

Sempre que possível, deve-se harmonizar a caracterização com o estilo da montagem e, quando se tratar de personagem histórico, deve-se inspirar na iconografia e nos quadros dos grandes mestres da pintura que se ocuparam da época na qual se passar a ação da peça.

Muitas outras coisas ainda deve ter em vista o executante de caracterizações, antes de iniciar as suas atividades práticas.



"Volpone" de Ben Jonshon. Cenografia de André Borsacq para "mise-en-cene" de Charles Dullin, realizada no "Teathre de L'Atelier de Paris"

ESPÍRITO E FISIONOMIA DO TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

— *Abdias Nascimento* —

Há muitas pessoas que não apreendem a relação entre uma iniciativa como esta Conferência que ora inauguramos e o Teatro Experimental do Negro. Nesta oportunidade, seja-me permitido tecer algumas considerações em torno do assunto.

O Teatro Experimental do Negro não é, apesar do nome, apenas uma entidade de objetivos artísticos. A necessidade da fundação deste movimento foi inspirada pelo imperativo da organização social da gente de cor, tendo em vista a elevação de seu nível cultural e seus valores individuais. Entretanto, o espírito associativo não é algo inato. Ou, melhor ainda, o espírito associativo é atributo da massa esclarecida e de elevado padrão cultural. Daí ser quase impossível, como se pode depreender da observação da vida brasileira, associar homens e mulheres em função, apenas, de objetivos sociais.

Reconhecemos no início de nosso empreendimento a necessidade de apelar para uma tática sociológica ou seja para um tipo de ação não idealística e tão pouco ideológica, mas sensível e ajustada à configuração psico-social, cuja transformação almejávamos. Com efeito, se estudarmos a vida das associações de homens de cor neste país, colheremos a lição de que a maioria delas têm fracassado precisamente por carecerem daquilo que poderemos chamar de atitude sociológica. Ora nasciam da revolta e organizavam-se somente para lutar — de modo direto e imediato — contra a injustiça e a discriminação de cor, agravando, assim,

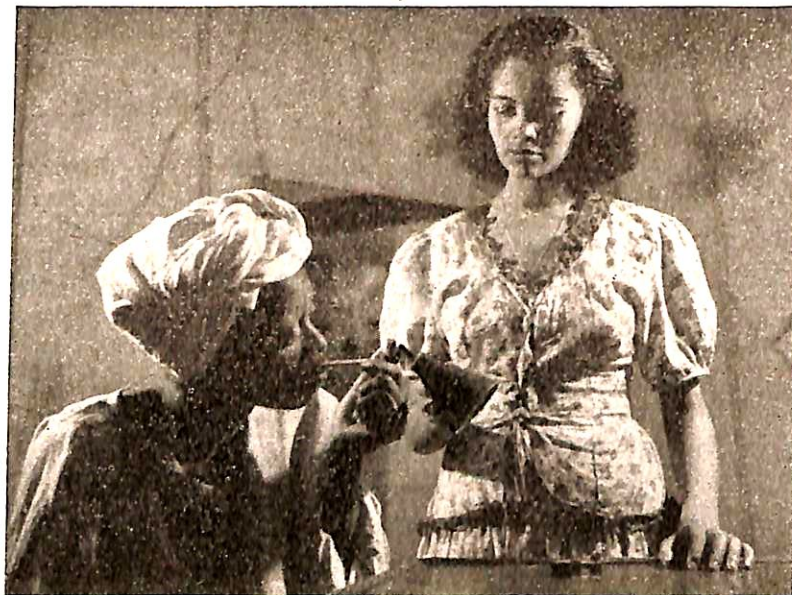
o processo de solução do problema de uma grande parte da população brasileira; ora inspiravam-se em intuítos políticos — algumas vezes legítimos e a maioria das vezes inconfessáveis — e, neste caso, serviam quase sempre a interesses pessoais. De um modo ou de outro, a vida de tais associações era efêmera ou, quando não, de vida atuante precária, delas resultando quase nada de positivo, a não ser um diversionismo inconseqüente.

Qual a razão disto? Por que motivo extinguiram-se, ou permanecem carecendo de importância, sem nenhum resultado em seus trabalhos, tantas sociedades de objetivos tão nobres e acertados, muitas até dirigidas por homens capazes? Parece-nos, e tudo o confirma, que o motivo estava e está em que os *fins* dessas associações, embora fossem algumas vezes corretamente identificados, os *meios* de ação eleitos para atingi-los foram desadequados.

É este um fenômeno muito comum na vida do grupo e do indivíduo. Identificados os objetivos, é necessário assegurar a eficácia dos meios para que o bom êxito seja obtido. Donde se conclui que os responsáveis por essas sociedades tiveram, em muitos casos, habilidade para a compreensão e uma inabilidade para a ação.

Há, portanto, em todo movimento social, a ordem dos *meios* e a ordem dos *fins*, ambas inter-relacionadas.

O Teatro Experimental do Negro pertence à ordem dos meios. Ele é um campo de polarização psicológica, onde se está formando o núcleo de um



Dois aspectos da peça "Aruanda" de Joaquim Ribeiro, levada à cena pelo Teatro Experimental do Negro



movimento social de vastas proporções. A massa dos homens de côr, de nível cultural e educacional normalmente baixo, jamais se organizou por efeito de programas abstratos. A gente negra sempre se organizou objetivamente, entretanto, sob o efeito de apelos religiosos ou interêsses recreativos. Os terreiros e as escolas de samba são instituições negras de grande vitalidade e de raízes profundas, dir-se-ia, em virtude de sua teluricidade. O que devemos colher desta verificação é que só poderemos reunir em massa o povo de côr mediante a manipulação das sobrevivências paideumáticas subsistentes na sociedade brasileira e que se prendem às matrizes culturais africanas.

A mentalidade da nossa população de côr é ainda pré-letrada e pré-lógica. As técnicas sociais letradas ou lógicas, os conceitos, as idéias, mal a atingem. A Igreja Católica compreendeu isto e o sucesso das missões na época colonial vem daí.

Não é com elocubrações de gabinete que atingiremos e organizaremos esta massa, mas captando e sublimando a sua profunda vivência ingênua, o que exige a aliança de uma certa intuição morfológica com o senso sociológico. Com estas palavras desejo assinalar que o Teatro Experimental do Negro não é nem uma sociedade política, nem simplesmente uma associação artística, mas um experimento psico-sociológico, tendo em vista adextrar gradativamente a gente negra nos estilos de comportamento da classe média e superior da sociedade brasileira.

Isto tem sido o T.E.N. Desde sua fundação, em 1944, criou aulas de alfabetização e de iniciação cultural, com a colaboração de ilustres intelectuais, como os professores Rex Crawford, então adido cultural à Embaixada Americana, José Carlos Lisboa, da Universidade do Brasil, Santa Rosa, Willy Keller, escritores Raimundo Souza Dantas, Guerreiro Ramos, José Francisco Coelho, Maria Yeda Leite, Irônides Rodrigues e muitas outras perso-

nalidades. Montamos três peças de Eugene O'Neill, auspiciadas pelo próprio autor — «Imperador Jones», «Todos os Filhos de Deus Têm Azas» e «Moleque Sonhador»; uma de Lúcio Cardoso — «O Filho Pródigo»; dois recitais de poesias, de Castro Alves e de Cruz e Souza; lançamos os novos autores — Joaquim Ribeiro com «Aruanda» e José de Moraes Pinho com «Filhos de Santo», as quais, acrescidas de «Auto da Noiva», de Rosário Fusco, iniciam a criação de um teatro, por assim dizer, regional brasileiro, assentado nas reminiscências míticas e no impulso místico dos negros. Temos conseguido tudo sem agressividade. Por exemplo: levar domésticas e operários humildes para o palco do teatro de maior responsabilidade do Brasil: o Municipal; reunir em nossas festas e atos sociais diplomatas de várias embaixadas, a melhor sociedade do Rio. Todas essas têm sido ocasiões estimuladoras do desenvolvimento da personalidade, ensejadas pelo T.E.N. a negros e mulatos. E, ainda com absoluto sucesso, promovemos a valorização social das riquezas eugênicas da mulata e da negra através de concursos anuais da «Rainha das Mulatas» e da «Boneca de Pixe», realizando, assim, um programa de formação do gosto estético popular e de exaltação dos valores genuínos da civilização brasileira.

Tal é a fisionomia do T.E.N. A Conferência Nacional do Negro se integra nesse programa como instrumento de decifração do negro brasileiro. Com efeito, a população de côr, em virtude do seu baixo nível cultural, não tem a preparação necessária para definir os seus próprios problemas. Precisamos ouvir os estudiosos, consultar os entendidos e ouvir os próprios negros. É com êste fim que nos reunimos nesta semana, numa homenagem aos que lutaram pela libertação dos escravos e nos deram o 13 de maio, como nos reuniremos em setembro de 1950, no Iº Congresso do Negro Brasileiro, comemorando o centenário da extinção do tráfico escravista.

A INUTILIDADE DA CRÍTICA

Mario Hora

A crítica teatral no Brasil — em particular na capital da República — é feita de afogadilho. Resulta sempre numa improvisação que disvirtua sua legítima finalidade. O crítico deixa o teatro, após uma *première* na sua quase generalidade representada pelo «ponto», corre à redação do jornal e escreve a crítica da peça que não estava nem sabida, nem «afinada». Nas outras províncias das artes é diferente. Exemplos: o crítico de artes plásticas examina muitas vezes a tela, a escultura, a gravura para depois opinar; o crítico literário lê, relê, treslê, marca à margem do livro os trechos que citará em abono de seu julgamento e depois opina.

Agravando a situação do crítico teatral há a coincidência de estréias, em mais de um teatro, no mesmo dia, mau vês das empresas que elegeram às sextas-feiras como dias de *première*. E o crítico, em face da multiplicidade, escolhe uma das estréias e distribui a «colegas que têm geito para a coisa», os bilhetes das outras. Temos, então, a fragmentação da crítica transmutada em colcha de retalhos.

Por espaço de 20 anos exerci a crítica teatral e, ao cabo dessa vintena, cheguei a uma conclusão melancólica: sua inutilidade em face do público que frequenta as nossas casas de espetáculo. A verdade inteira, sem mesmo aquêlê vêu preconizado pelo autor do Conselheiro Acácio, é esta: ninguém deixa de ir ao teatro porque a crítica arrazou esta ou aquela peça e os seus intérpretes. Certamente, esta assertiva dóe um pouco naqueles brilhantes confrades que ainda a exercem sinceramente, convencidos de que são as suas

crônicas que determinam a carreira vitoriosa ou o fracasso das peças encenadas. Tanto isto é verdade que o crítico, vêzes sem conta, deixa a sala de espetáculos após a *première* da peça convencido de que ela não se manterá uma semana no cartás e a peça faz carreira, isto é, vai às cem representações.

É que a crítica, capaz de *ver* tudo quanto há de negativo em uma peça e de apontar ao autor e aos intérpretes as falhas, teatralmente falando, não sabe nunca o que agrada ao público e o leva a encher o teatro noites seguidas. Nem a crítica, nem ninguém. Se se pudesse saber, matematicamente, qual a peça capaz de se manter no agrado público 30 dias que fossem, o teatro seria o maior negócio, o melhor comércio do mundo. Os que exercem a crítica, os que invertem capitais em teatro sentem esta verdade.

O leitor desta conversa sem pretensões e que é, também, freqüentador de teatros, ignora, por exemplo, que existem duas críticas: a que se publica no dia seguinte à primeira da peça e a que se faz, entre os críticos, nos intervalos, e que é, por via de regra, o oposto da outra. Cabe aqui uma confissão: trinta por cento dos elogios que eu escrevi nas minhas críticas a autores e intérpretes deve-os êles à crítica dos intervalos: apavorado que ficava com o arrazamento verbal dos meus colegas e mestres, eu sentimental por índole, forçava a minha opinião, para suavizar a «surra» que a crítica dos intervalos prometia. No outro dia corria ansioso aos jornais. E encontrava, invariavelmente, a outra crítica, a que se publica com o nome por ex-

tenso, ou simples iniciais — a crítica a quem a classe dos intérpretes nacionais deveu canastrões e analfabetos, hoje quase totalmente desaparecidos. Porque ninguém teve, até hoje, que eu saiba, a franqueza de escrever e assinar, por exemplo: «O sr. ou a sra. Y, que viveu tal personagem, é meridianamente uma nulidade e deve mudar de profissão. E é nulidade por isto, aquilo e aquiloutro». Isto se diz nos intervalos, mas não se escreve. Prevalece sempre o sentimentalismo brasileiroíssimo, a solidariedade verde-amarela com o *coitado que está ganhando o seu pão*, mas que continua nulidade porque não nasceu para o ofício. E, então, «passa-se a mão» pela cabeça do Burro em Pé, fazendo-se algumas restrições, ao de leve, à sua incapacidade e êle continua, até às cans, Burro em Pé.

E continua porque o público que não se orientou pela crítica, quando a lê não encontra nada de concreto e de positivo acêrca daquêle sujeito ou daquela cidadã que lhe pareceram mal situados dentro da peça, embora não comprometendo a representação ao ponto de torná-la digna de seu repúdio. É pois a crítica responsável pelo mau teatro e pelos maus intérpretes. Porque, excluído o público de sua influência, restava a ela incidir sôbre os intérpretes orientando-os, sem os elogiar sistematicamente. O elogio não constrói; nem êle, nem o ataque. A função construtiva da crítica está, precisamente, na imparcialidade, na isenção de seu julgamento.

Isto quanto ao público e quanto aos atores. Quanto aos autores... Conto-lhes aqui uma pequena história. Quando Eva representou *Bonita de Mais*, de Joracy Camargo, peça indiscutivelmente ameaçada em face da organização da família brasileira, eu nos intervalos notei que a crítica se dividira em pró e contra à contestura, ao enredo, à finalidade da peça. Pró, francamente alguns; com restrições, outros e contra, eu, apenas. No dia seguinte li tôdas as críticas: encomiásticas. O autor era o criador de *Deus lhe Pague*,

consagrado aqui e além Atlântico, inatacável. A única voz discordante fôra a minha. Em duas crônicas seguidas, pelo «O Globo», mantive os argumentos contrários à existência, no seio da família brasileira, daquela jovem bonita que sustentava, às escâncaras e com o assentimento dos pais, a casa onde ninguém, a não ser ela, ganhava a vida... Recordo-lhes êste episódio, não para me colocar em destaque perante os meus brilhantes confrades mas, porque é notória a minha fraternal estima ao Joracy, amizade que vem de um passado de mais de trinta anos, sem um único desentendimento, selada pelo beijo de irmãos que trocamos onde quer que nos encontremos, às vêzes escandalizando a quem não nos conhece. E Joracy que é, indiscutivelmente, um grande e fecundo comediôgrafo, não se agastou com a voz discordante do seu velho irmão. Fez mais: no nosso primeiro encontro, confidenciou-me o episódio que lhe servira de tema para escrever *Bonita de Mais* e apontou-me as pessoas que Eva e seus artistas viveram, com outros nomes. Era tudo real. Eu negara e combatera uma realidade vivida com outra intensidade, aqui ou algures, não importa. Mas, negara e combatera dentro do meu ponto de vista pessoal, dentro do ângulo em que enquadrara a organização da família no Brasil e, por isto, não voltei à letra de fôrma para me desdizer.

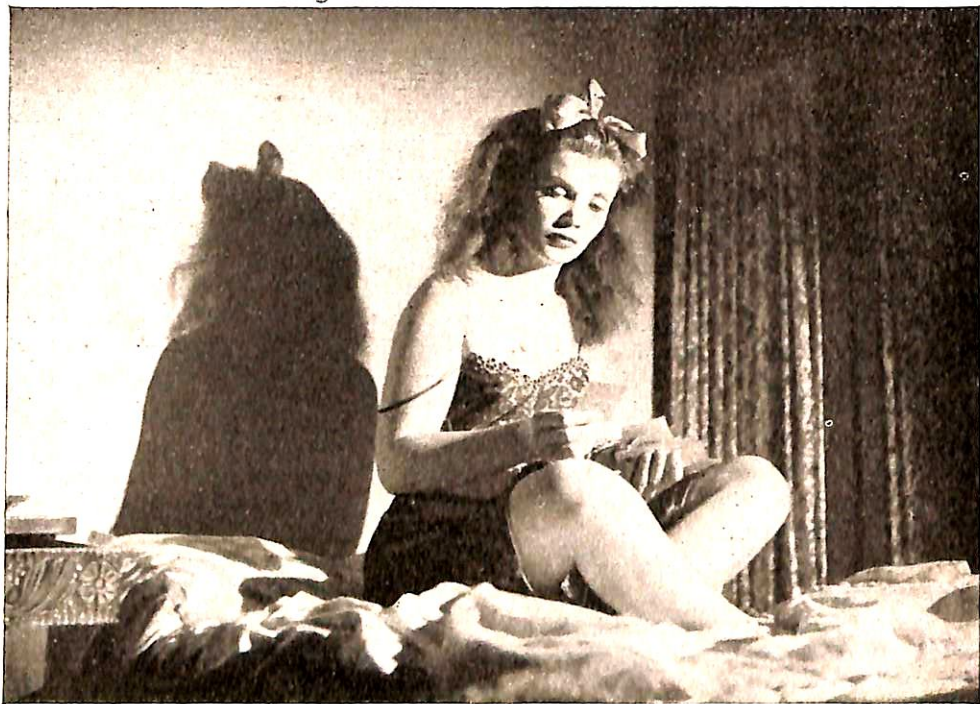
De outra feita, no intervalo de uma revista, aproximei-me de um grupo de críticos ao qual se juntara um moço que eu não conhecia. Mal cheguei perguntaram qual a minha impressão. Disse-a, francamente, com uma única e arrasante palavra. Apresentaram-me, a seguir, ao moço que era um dos autores da revista. Repeti a palavra. Mas fui justo na crítica: apontei o pouco que prestava e o muito que nada valia. E, a despeito da revista ser uma legítima droga, ela se manteve no cartaz por espaço de um mês e meio, com «casas cheias»...

Quando comecei a exercer a crítica teatral, a ela levado pelo meu saudoso

amigo Alberto de Queiroz, por duas ou três vêzes, cometi a tolice de vaticinar a permanência de peças no cartaz — duas semanas, no máximo — escrevi. Deram elas 100 e 200 representações. Serviu-me a lição, tanto mais quanto, anos depois, assisti a representação de magníficas e notáveis peças que, uma semana depois, eram representadas para três filas de poltronas.

A função da crítica, no Brasil, não é apenas a mais ingrata: é a mais inócua. E, se o nosso teatro chegou ao ponto onde se encontra hoje, não

foi porque a crítica lhe ordenasse Pare! ou, Continue! Ele evoluiu por que a sua evolução era um imperativo da própria existência e porque para que esse imperativo se tornasse realidade, ele conta com Dulcina, Procópio, Renato Viana, Rodolfo Mayer, Luís Iglesias, Jaime, Bibi, Iracema, Silveira Sampaio, Alma Flora, Luiza Barreto Leite e esse nunca assás louvado Pascoal Carlos Magno — que transfundiu no teatro brasileiro o sangue novo da geração que aí está revelando valores reais e até mesmo surpreendentes.



Maria Della Costa em "A Respeitosa" de Jean-Paul Sartre

NOTICIÁRIO



CHARLES DULLIN

Faleceu em Paris no dia 11 de dezembro de 1949, Charles Dullin, um dos grandes animadores e um dos maiores atores do teatro francês contemporâneo. Nascido em 1885 nos arredores de Lyon, trabalhou no comércio até 1903, quando, com 18 anos de idade, foi para Paris onde estreou no *Theatre des Arts*, na peça "Le carnaval des enfants", de Saint-Georges Bouhelier, iniciando assim sua carreira no palco. Trabalhou em várias peças — entre as quais a adaptação de Copeau d'"Os irmãos Karamazoff" — até 1914, quando foi convocado pelo exército. Desmobilizado em 1917 reiniciou suas atividades artísticas, fundando em 1920 o *Theatre de l'Atelier*, prosseguindo aí sua carreira triunfante. Alguns anos mais tarde levou sua companhia para o *Theatre Sarah Bernhardt*, onde montou, entre outras peças de grande valôr, "*Les Mouches*", a estréia do escritor Jean Paul Sartre no teatro. O tempo foi passando e motivos de ordem econômica obrigaram Dullin e seu elenco a trocar aquela casa de espetáculos pelo *Theatre Montparnasse* de onde saíram, algum tempo depois, para uma "tournee" pela Europa.

Charles Dullin foi sepultado em Ferrolles-en-Brie no dia 15 de dezembro de 1949, com a presença de grande número de artistas, intelectuais, jornalistas, parentes e amigos, usando da palavra na ocasião, para pronunciar uma oração de despedida ao grande homem de teatro, Jacques Dusmenil, Presidente do Sindicato dos Artistas



*Charles Dullin na peça de Armand Salacrou "La terre est ronde" no
"Theatre Sarah Bernhardt"*

JACQUES COPEAU

Jacques Copeau nasceu na cidade de Paris, em 1879, ano em que o grande André Antoine fundava o *Théâtre Libre*.

O teatro seduziu-o desde a adolescência, tendo escrito, quando aluno do Liceu Condorcet, uma pequena peça que foi encenada por um grupo de colegas seus. Embora esta pequena realização referente ao marco inicial de sua vida de homem de teatro, não se entregou Copeau imediatamente ao palco. Trabalhou durante alguns anos na indústria, em galerias de pintura, e na imprensa.

Crítico dramático da "La Grande Revue" por volta de 1906, e, mais tarde, da "Nouvelle Revue Française", da qual é um dos fundadores, Copeau projeta-se no cenário literário de Paris como um dos mais esclarecidos críticos de sua geração. Em 1911, faz a sua verdadeira estréia como autor, apresentando no «Théâtre des Arts», de Jaques Rouché, uma adaptação de «Os irmãos Karamazov».

Em 1913, depois de um período de preparação no Marue, volta Copeau à Paris, instalando-se no "Théâtre du Vieux Colombier" onde procura desenvolver sua teoria de que o teatro deveria reagir contra os rumos que estava tomando. Contra o perigo do chamado "Théâtre de boulevard". A arte cênica deveria voltar-se para as palavras que tivessem peso e conteúdo, deixando de apoiar-se na espiritualidade barata, na licenciosidade fácil.

Era necessário "descomercializar" e "descabotinar" o teatro. Sobriedade na apresentação e riqueza no texto. Pondo na prática esta teoria — à qual Antoine vaticinou grandes resul-

tados — Copeau inicia sua temporada com "Une femme tuée par la douceur", de Thomas Haywood. Terminada esta primeira temporada, onde foram apresentadas peças de Molière, Shakespeare, Paul Claudel, etc., parte com a companhia para a América do Norte. Acompanham-no nesta viagem, entre outros, Charles Dullin, Louis Jouvet e Gaston Gallinard, que é o administrador da Companhia. Terminada a excursão voltam ao seu pequeno teatro de 300 lugares, em Paris, onde, depois de estreiar com "Le conte d'Hiver" de Shakespeare, apresentam ao público parisiense uma série de originais admiráveis de Mazaud, Charles Vildrac e Jules Romains.

Cêrca de um ano mais tarde, terminada a Grande Guerra, começa Copeau a sentir os revezes da sorte. Em 1919, Dullin deixa sua Companhia para fundar o *Théâtre de L'Atelier* e em 1922 Louis Jouvet vai para a Comédie des Champs Elysées. Dois anos depois, com as casas vazias, com "deficits" na caixa e com a crítica hostil, Copeau fecha o Théâtre du Vieux Colombier, emigrando para uma cidadezinha da Borgonha, em companhia de alguns alunos.

Depois disto, Copeau ainda volta a Paris, e realiza mesmo alguns espetáculos ali e em Florença, mas na verdade já estava encerrada a sua vida de homem de teatro.

Sobre este estranho fenômeno que foi a curta mas intensa vida teatral de Jacques Copeau, disse certa ocasião o grande ator Louis Jouvet: "Apesar disto, não existe um autor ou comediante de hoje, na França, que não seja de alguma maneira herdeiro de seus esforços, de seus trabalhos e não se julgue seu devedor".

A POSSE DO NOVO DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

A nomeação do Sr. Aldo Calvet para diretor do Serviço Nacional de Teatro resultou de um amplo movimento da classe teatral em torno do seu nome. Esse movimento, inédito na história do S. N. T., consubstanciou-se num memorial, contendo mais de mil assinaturas das principais figuras da cena brasileira, dirigido ao Presidente Getúlio Vargas com o pedido de nomeação.

Homem de teatro, com longos anos de militância na crítica teatral, o substituto do Senhor Thiers Marins Moreira contou com vários concorrentes. A todos, porém, sobrepujou não só na reafirmação da preferência da gente do teatro, como na escolha do Presidente da República.

O Sr. Aldo Calvet, que pertence ao corpo de funcionários do S. N. T., ocupando o cargo de inspetor de teatro, foi nomeado no dia 21 de fevereiro de 1952. Empossando-o no seu novo cargo, no dia 28 do mesmo mês, o titular da pasta de Educação, Sr. Simões Lopes Filho, pronunciou, de improviso, um breve discurso, no qual disse, em resumo, o seguinte:

"Fui sempre um amigo do teatro, pois comecei a minha carreira jornalística na crítica teatral. Compreendo o papel educador do teatro e a sua alta significação no desenvolvimento cultural de um povo. Pelo teatro poder-se-á avaliar o seu grau de civilização e a sua evolução literária e artística. Daí, ao meu ver, a necessidade do Estado prestigiar e auxiliar, dentro do possível, a arte dramática em todas as suas modalidades e manifestações. Vejo, com muito interesse, o esforço desmedido dos autores, dos artistas e de todos os demais que agem tecnicamente para oferecer ao público um espetáculo que permaneça pela forma e pelo fundo. O novo Diretor do Serviço Nacional de Teatro, que mereceu a minha escolha e a minha confiança, é um homem de tirocinio no campo teatral, pois se dedica há vários anos à crítica teatral, onde sempre se distinguiu pela inteligência e pela competência profissional. Faço votos, portanto, para que, em sua administração, realize a pacificação da desunida família do teatro".

Em resposta, o novo diretor do Serviço Nacional de Teatro proferiu o seguinte discurso:

Senhor Ministro,
Minhas senhoras
Meus senhores.

Os homens não se pertencem. São do todo em que vivem, lutam e morrem. Saio de uma campanha que, francamente, não promovi, porque a ela fui impelido pela vontade indesejável e eloqüente dos artistas do Brasil. A luta não me abate. Estimula-me. Como homem de jornal, habituado a esses debates constantes em defesa do bem estar coletivo, V. Excia., Senhor Ministro, sabe perfeitamente de que são capazes os indivíduos quando entram no jogo das competições, visando meramente interesses pessoais. Eu devia, pois, esperar tudo, até mesmo atitudes irreprensíveis de reputação moral e gestos de elegância e bela ação. Não guardo ódio, nem rancor, nem ressentimentos de ordem individualista. Não animo o menor desejo de vingança. Ao aceitar a indicação do meu nome para o alto cargo de diretor do Serviço Nacional de Teatro, em movimento espontâneo da classe teatral, cujas esperanças de êxito tinham por base a promessa do Excelentíssimo Senhor Presidente da República, assumi comigo mesmo o compromisso de trabalhar honesta e sinceramente pela causa do teatro, servindo o Governo no seu nobre propósito de amparo à classe dos trabalhadores cênicos, e à cultura teatral do país. Estou ligado ao teatro por força de inevitável vocação que vem desde os primeiros e incertos passos da juventude. A jornada tem sido longa, espinhosa, repleta de empecilhos. Confesso, porém, que no labor dessa missão tenho deparado momentos de infinita alegria em participar humilde mas honrosamente do fenômeno da criação artística.

O Serviço Nacional de Teatro, Senhor Ministro, nestes treze anos de existência em quase nada tem contribuído para a grandeza, elevação e expansão do teatro brasileiro. Os problemas são muitos e bastante

complexos. Esses problemas se agravam dia a dia. A crise por que passa o teatro é de âmbito e extensão universal. Não é, como se possa supor, privilégio do Brasil. Lutando contra poderosos concorrentes como o cinema, o rádio e já agora a televisão, artes correlativas que dispõem dos recursos da mecânica moderna, quer em possibilidades de difusão imediata, abrangendo a um só tempo incalculável massa de espectadores de várias camadas sociais, quer nas vantagens que oferecem, especialmente as duas últimas como veículos publicitários de largo alcance, o cinema, o rádio, e a televisão se colocam vantajosamente diante do grande público, enquanto o teatro, pelo contrário, possui campo limitado de ação e está sujeito a despesas forçadas que o tornam diversão de luxo nada acessível ao povo. Acontece ainda que essas despesas tendem sempre a aumentar desde que se levem em conta o desgaste material com o decorrer do tempo e o acréscimo de salário do pessoal nos intentos expansionistas.

Como funcionário desta casa, especializado na matéria; como crítico militante em contacto diário com elementos do teatro de todas as categorias e sem distinção de gêneros, posso afirmar que a solução dos principais problemas que afligem a cena nacional dependem exclusivamente do Governo, já que é inútil apelar para a colaboração dos que retêm nas mãos os meios de que tanto precisamos para a obra de recuperação da arte que glorificou João Caetano. É que lhes falta, a meu ver, compreensão de que teatro não é só expressão de cultura, por excelência, é também culto cívico dos povos.

Portador da confiança da classe teatral, desejo declarar neste ato solene que de acordo com os elevados objetivos culturais da esclarecida administração de V. Excia., procurei elaborar um plano de ação, no S. N. T., conjuntamente com as entidades representativas da classe, partindo de um ponto de vista que julgo de real e inestimável valia para a boa execução dos trabalhos: a harmonia e a unificação entre os que se sacrificam, lutam e vivem do teatro para o teatro.

Quero nesta posse, Senhor Ministro, reconhecer os louváveis esforços e a operosidade do meu antecessor, professor Thiers Martins Moreira, cuja gestão acompanhei de perto como auxiliar e amigo.

Rogo, Senhor Ministro, permissão para agradecer ao Governo na pessoa de V. Excia., a honrosa confiança com que me distinguiu. Tudo farei para continuar a merecê-la, pois representa ela o maior estímulo e o maior conforto para este seu fiel servidor."

O ato de transmissão do cargo efetuou-se na tarde do mesmo dia 28, presentes todo o funcionalismo do S. N. T., altas figuras do meio teatral, cultural e artístico do país. Ao recebê-lo das mãos do seu antecessor, o Sr. Aldo Calvet pronunciou o seguinte discurso:

«Professor Thiers Martins Moreira

Jamais pensei fôsse eu o seu substituto neste posto de sacrificio. A vida reservanos surpresas às vêzes desconcertantes. Esta, sem dúvida, foi uma com a qual — francamente — não contávamos. É verdade que havia na sua confiança bem significativa uma espécie de previsão. Devo lembrar como esclarecimento aos que aqui se encontram que foi V. Excia., com seu feitio todo de estímulo e simpatia cativante quem me deu as primeiras palavras sugestionadoras e confiantes, acreditando pudesse eu ocupar o cargo de diretor do Serviço Nacional de Teatro, certamente sem o brilho do seu formoso talento e sem o apuro de sua esmerada cultura, mas como servidor que se torna gato de casa... Recordo-me como se fôra hoje: gostaria imenso que você fôsse o meu substituto durante a minha permanência na Europa. Disse-me discretamente em tom muito simpático e pleno de sinceridade. E, acrescentou: falei a respeito com o Gilson. Mas, infelizmente, o Ministro não faz essa nomeação. Você bem sabe porque... Pois bem, senhores, tinha inteira razão o professor Thiers Martins Moreira. O então titular da pasta da Educação e Saúde, acostumado a subestimar os pobres e humildes funcionários desta casa, nunca chamaria para um lugar de sua confiança, logo quem? o menos ilustre dos servidores do seu Ministério, o gato doméstico sempre disposto a usar de todas as espécies de estratégias em defesa dos colegas, assim como "O gato de botas" de Perrault defendia o seu amo.

Dr. Thiers Martins Moreira.

Os nossos contactos iniciais, nesta casa, não foram muito cordiais. Só agora verifico que tudo isso aconteceu porque tinha-



Aldo Calvet quando pronunciava o seu discurso de posse



Dois aspectos da posse do novo diretor do Serviço Nacional do Teatro, Sr. Aldo Calvet, no gabinete do Ministro da Educação, Sr. Simões Filho

mos que ser grandes amigos no futuro. Creia que jamais esquecerei os bons instantes que convivemos na mais perfeita compreensão espiritual. Reconheço e proclamo que tudo que existe de bom nesta repartição, que, diga-se de passagem, continua a ser sua, deve-se tão só ao seu dinamismo, ao gosto apurado, ao seu esforço pessoal, ao seu prestígio de homem público, pois sei que Vossa Excelência não contou desgraçadamente com apoio mais decisivo do govêrno ou porque êste não tivesse interesse pelo teatro ou porque fatores que desconheço não o permitiram. Deixando a direção do S. N. T., fique certo, aqui permanecerá no coração de todos porque assim o sentem e querem. De minha parte, ao receber o cargo, devo dizer que ainda espero merecer a colaboração do seu espírito lúcido, de sua experiência, do seu prestígio para poder levar avante a obra de restauração da cena nacional por V. Excia. posta em execução em continuidade e ascendência cada vez mais animadoras para proveito dos artistas e do teatro no Brasil.

Receba nessas palmas que hão de vir nossos votos de prosperidade pessoal e nosso reconhecimento de gratidão».

Dando início à sua administração, o novo diretor do S. N. T. nomeou o Sr. Jarbas Andréia para diretor do Curso Prático de Teatro e o técnico de educação Joaquim Ribeiro para diretor da revista «Dionysos». Ambos tomaram posse no dia 5 de março.

Saudando o novo diretor do C. P. T., o Sr. Aldo Calvet pronunciou o seguinte discurso:

Senhor Inspetor Jarbas Andréia
Minhas Senhoras
Meus Senhores

A boa ordem administrativa nos regimes altamente democráticos se caracteriza pela descentralização do poder. Quanto melhor dividida a soma de responsabilidades, maior o rendimento na execução dos trabalhos. Meus Senhores! Coloco à frente dos destinos desta Escola uma das figuras mais ilustres do quadro de funcionários do S. N. T. — o senhor Jarbas Andréia. Intelectual de intensa e extensa cultura, artista de rara sensibilidade, estudioso e curioso de tudo que se refere à arte, nas suas várias modalidades, o senhor Jarbas Andréia é, além do mais, um homem

de teatro, pois até mesmo a difícil e gloriosa realidade do palco experimentou numa das arrancadas que hão de passar à história desse mestre inolvidável que é Renato Viana.

Integrado na vida teatral do país, o senhor Jarbas Andréia teve a honra de ser durante doze anos diretor intelectual e artístico da Companhia Procópia Ferreira, acompanhando a "pari passu" a carreira sempre ascendente do grande e inconfundível ator patricio. Ao lado de Dulcina de Moraes, Odilon Azevedo e Oduvaldo Viana, lá esteve, também, empregando o fulgor do seu talento e a capacidade dos seus esforços. Funcionário exemplar pela conduta moral e pela constância ao trabalho, nesta casa se encontra desde a fundação, sempre escravo dos seus deveres, numa demonstração indiscutível de elevado senso de responsabilidade diante da função pública.

O Curso Prático de Teatro tem como finalidade precípua a formação de profissionais para o palco, segundo a realidade do meio social em que vivemos. Confio-lhe, pois, senhor Jarbas Andréia, essa missão, convencido de que da sua inteligência e oporosidade, dos seus fundamentais conhecimentos sobre a matéria, possamos ter no Brasil uma escola dramática que sirva para a formação de elementos para o palco».

Saudando o novo diretor de "Dionysos", o Sr. Aldo Calvet pronunciou o seguinte discurso:

Professor Joaquim Ribeiro
Minhas Senhoras
Meus Senhores

Obediente ao meu ponto de vista no que concerne aos princípios democráticos, aqui estou para dar posse ao professor Joaquim Ribeiro, no cargo de diretor da revista "Dionysos", órgão oficial desta repartição. Chamo a colaborar comigo nessa parte importantíssima do setor de divulgação cultural uma das personalidades marcantes da intelectualidade brasileira, a qual tenho a ventura de contar no quadro de funcionários desta casa, o professor Joaquim Ribeiro. Homem de vasta cultura, folk-lorista eminente, pedagogo ilustre e jornalista também de reconhecidos méritos, a atividade do professor Joaquim Ribeiro não se limitará a essa função, pois num gesto muito simpático e todo espontâneo desempenhará.
(*Continua na pág. 109*)



ITÁLIA

Itália Fausta, recentemente desaparecida, representa papel definido e de grande importância no teatro nacional. Desde sua apaixonante aventura do "Teatro da Natureza", até as árduas temporadas que realizou com a Cia. Sandro Polônio, foi sempre fiel à sua arte, tendo por ela trabalhado com honesta dignidade, dedicando tãda uma existência, que resultou fecunda e gloriosa.

Itália Fausta foi uma predestinada para o teatro, por ele vivendo, nele buscando



Duas cenas de "Tereza Raquin"

FAUSTA

sempre sua força vital. Com seu desaparecimento, perde a cena brasileira sua última grande trágica, que já em avançada idade, demonstrou todo o poder de sua arte em duas criações que ficarão inesquecidas: "Estrada do Tabaco" e "Tereza Raquin".

Resta, de Itália Fausta, a lição de amor ao teatro, através de dezenas de atores por ela formados; um legado de trabalho e honestidade artística, que lhe garantem o lugar seguro e definitivo de uma das maiores atrizes que pisaram os palcos do Brasil.



Uma cena de "O fundo do poço"

PANORAMA TEATRAL DE 1950

JANEIRO

CARLOS GOMES — Continua em cartaz a revista "Pro Cacatete eu vou a pé", de Paulo Magalhães e Barreto Pinto (estreada em 18-11-1949), com Dercy Gonçalves.

COPACABANA — Continua em cartaz a comédia «Um Deus dormiu lá em casa», de Guilherme de Figueiredo (Estreada em 27-12-1949), com Tônia Carrero.

FOLLIES — Continua em cartaz a revista «Já vi tudo», de Maria Daniel e Floriano Faisal (estreada em 10-11-1949), com Juan Daniel.

— Estréia dia 5 a revista "Ele vem aí", de Maria Daniel e Jorge Murad. Produz a peça e encabeça o elenco o Cantor Juan Daniel, que é encarregado também da direção artística do espetáculo. Cenários e figurinos de Armando Iglézias.

GINÁSTICO — Continua em cartaz a peça "A hipócrita" de Hagar Wilde e Dale Hunsen, tradução de Bibi Ferreira que encabeça este elenco empresado por Hélio Ribeiro. (No dia cinco do corrente a companhia ocupa o Teatro Regina).

— No dia 1º, às dez horas da manhã, é levada à cena a última representação da peça infantil «Revolta dos Brinquedos», de Pedro Veiga, pelo Teatro da Carochinha, com Cenário de Pernambuco de Oliveira.

— Estréia no dia 25 o «Teatro Folclórico Brasileiro», elenco teatral dirigido por Dirceu de Oliveira e Silva, Mécimo Askanasi, H. Costa e W. Batista. O T.F.B., que se compõe de uma orquestra, um corpo de baile e de um coro misto de vozes, levou à cena músicas, cantos e dansas típicas no folclore brasileiro.

GLÓRIA — Prossegue a série de recitais de poesia do declamador português, João Vilarete, apresentados pelo empresário Barreto Pinto.

— Estréia no dia 13 a revista carnavalesca «Chegou o General da Banda», de Luiz Peixoto, Freire Júnior e Barreto Pinto, tendo este último empregado o espetáculo. À frente do elenco está Dircinha Batista.

JARDEL — No dia primeiro realiza-se a última representação da peça «Chica Bôa», de Paulo Magalhães (estreada no dia 12-12-49), com Aida Garrido.

— Dia 25 estréia a revista "A corôa do Rei", escrita, apresentada e dirigida por Geysa Bôscoli. No elenco Colé, Cláudio Nonelli, Mara Rúbia, Celeste Aida, etc.

JOÃO CAETANO — Continua em cartaz a revista «Deixa que eu chuto», de Renato Murce, Lauro Borges e J. Ma'a (estreada em 30-12-1949), com Lauro Borges, Cléa Suzana, Válder Dávila, etc.

REGINA — Dia primeiro a Companhia Dulcina-Odilon apresenta o último espetáculo de sua temporada, levando à cena «Uma mulher do outro mundo», de Noel Coward, tradução de Carlos Lage (estreada em 30-12-1949).

— Estréia no dia 5 a Companhia «Bibi Ferreira» com a comédia "Beija-me e verás" de F. Hugh Herbert, tradução de Raimundo Magalhães Júnior. Direção de Delorges Caminha e cenários de Pernambuco de Oliveira.

RIVAL — No dia primeiro, o último dia de «A lógica da poligamia» de André Roussin, tradução de Brício de Abreu (estreada em 7-12-1949), com Aimé.

— Estréia no dia 5 «Aconteceu naquela noite», comédia de Daniel Rocha e José Vanderley, pela companhia Brasileira de Comédia", sob a direção de Daniel Rocha. No "cast" Déa Selva, Darci Cazarré e outros.

— Dia 25 estréia — com o mesmo elenco e sob a mesma direção — a comédia «Especialista em coração», de José Vanderley e Daniel Rocha.

SERRADOR — Continua em cartaz a comédia «Dinheiro é dinheiro», de Viriato Correia (estreada em 9-12-1949), com o ator Procópio Ferreira.

— Estréia no dia 13 a peça «As mulheres não resistem» de Aldo Benedetti, tradução de Lúcia Benedetti e Raimundo Magalhães Júnior. Encabeça e dirige o elenco, Procópio Ferreira. Cenários de Aquino Silva.

TEATRO DE BOLSO — Continua em cartaz a comédia de Silveira Sampaio «A garçoniere do meu marido», (estreada em 21-10-1949) com o autor à testa do elenco.

NOTA SOBRE JANEIRO — Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos teatrais — os seguintes teatros: Fenix, Intimo, Municipal, Recreio e República.

FEVEREIRO

COPACABANA — Continua em cartaz a peça de Guilherme de Figueiredo «Um Deus Dormiu lá em casa», com Tônia Carrero.

FOLLIES — Continua em cartaz a revista «Ele vem aí», de Maria Daniel e Jorge Murad, com Juan Daniel.

GINÁSTICO — Em virtude do sucesso obtido com sua primeira apresentação o Teatro Folclórico Brasileiro deu mais alguns espetáculos avulsos durante este mês.

GLÓRIA — Continua em cartaz «Chegou o General da Banda», revista de Luiz Peixoto, F. Júnior e B. Pinto, com Dircinha Batista à frente do elenco.

JARDEL — Continua em cartaz a revista musical de Geysa Bôscoli "A corôa do Rei", com Colé.

— Dia 27 estréia a peça infantil «O Rei Maracá» escrita e dirigida e interpretada por Danilo Ramirez, com cenários de Emilio Castelar. No elenco, Vera Nunes, E. Castelar, Carlos Couto, Amadeu Celestino, Maria Luíza, Cláudio Fornari, Fernanda Montenegro, etc. Espetáculo apresentado em vesperais de sábados e domingos.

JOÃO CAETANO — Continua em cartaz a revista «Deixa que eu chuto», da autoria de Lauro Borges, Renato Murce e J. Ma'a, com Cléa Suzana.

REGINA — Continua em cartaz a comédia «Beija-me e verás» de Hugh Herbert, tradução de R. Magalhães Júnior, com Bibi Ferreira.

RIVAL Continua em cartaz a peça de J. Vanderlei e Daniel Rocha «Especialista em coração», pela Companhia Brasileira de Comédias.

SERRADOR — Continua em cartaz a comédia «As mulheres não resistem» de Aldo Benedetti, tradução de L. Benedetti e R. M. Júnior, com Procópio Ferreira.

TEATRO DE BOLSO — Estréia no dia 3 a peça de Anton Cjewodzinski «Assim falou Freud», em tradução de Brutus Pedreira. O ator polonês Ziembinski dirigiu e interpretou. No elenco ainda Nely Rodrigues. Cenários de Lauro Lessa.

Nota sobre *Fevereiro* — Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos teatrais — os seguintes teatros: Carlos Gomes, Fenix, Intimo, Municipal, Recreio e República.

MARÇO

CARLOS GOMES — Dia 25 estréia a revista «Escândalos de 1950» com Bibi Ferreira à frente do elenco. A peça é da autoria de Hélio Ribeiro — que é o produtor — e de Chianca de Garcia, diretor artístico. Música de Vicente Paiva e Bibi Ferreira. Cenários de Pernambuco de Oliveira e Figurinos de Alceu. No elenco figuram Mara Rúbia, Violeta Ferraz, Déo Ma'a, Jardele Filho, Jaime Barcelos, Viviani e outros.

COPACABANA — Continua em cartaz «Um Deus dormiu lá em casa», de Guilherme de Figueiredo, com Tônia Carrero.

— Dia 21 pré-estréia de caridade e dia 22 estréia para a crítica da peça «Amanhã se não chover...» de Henrique Ponçetti, comédia apresentada por Fernando de Barros sob a direção de Ziembinski. No «cast» Tônia Carrero, Paulo Autran, Vera Nunes, Armando Couto e Nelson Camargo. Cenários e figurinos de Lazlo Metzger.

FENIX — Dia 7 estréia a peça de Nelson Rodrigues «Dorotéia», apresentada por Paschoal Bruno. No elenco Leonor Bruno, Luísa Barreto Leite, Maria Barreto Leite, etc. Direção de Ziembinsk. Cenários de Santa Rosa.

FOLIES — Estréia no dia primeiro a peça «Tô de olho» de Jorge Murad e Maria Daniel, numa apresentação da companhia «Juan Daniel», com Badu, Carlitos, Carlos Tovar e as «Folies Girls». Cenários de Iglézias. Direção artística de Maria Daniel, direção musical de Cezar Siqueira, e figurinos de Aelsen.

GINASTICO — Dia 7, João Villaret realiza um recital de poesia. O grande ator português que ora se despede do Brasil, apresenta trabalhos de poetas de tôdas as épocas do Brasil e de Portugal. — Novas apresentações do Teatro Folclórico Brasileiro, agora com a participação do ator Grande Otelo.

GLÓRIA — Dia 17 estréia neste teatro a comédia de Oduvaldo Viana «Alegria», apresentada, dirigida e interpretada por Jaime Costa. No elenco ainda Heloísa Helena, Yara Côrtes, Milton Carneiro, etc.

JARDEL — Dia 3, estréia o mágico Fantome para uma temporada curta, juntamente com números de ilusionismo serão apresentadas variedades com Dalva de Oliveira, Antônio Spina, etc.

— Danilo Ramirez continua apresentando aos sábados e domingos a peça infantil de sua autoria «Rei Maracá».

— Dia 31 estréia o elenco de revista «O Sôro chegou», espetáculo musical escrito, apresentado e dirigido por Geysa Bôscoli. A frente da companhia Alvarenga e Ranchinho e mais Wahita Brasil, Walter Machado, Túlio Berté, Rosita Rocha, Norma Tamar, Danilo Ramirez, Jane Grey, etc.

JOÃO CAETANO — Dia 3 estréia «O bonde do Catete», revista de J. Ma'a e Max Nunes, pelo elenco formado por Colé, Walter D'Avila, Silva Filho, Silvino Neto, etc. Cenários de Lazary, A. Iglézias e Antônio Valente.

RECREIO — Estréia no dia 23 a revista «Nêga Maluca», da autoria de Luiz Peixoto, Freire Júnior e Walter Pinto. Este espetáculo marca a volta de Dercy Gonçalves ao cartaz, coadjuvada por Nelson Gonçalves, Bilinha, Spina e outros. Corpo de baile sob a direção de Delff.

REGINA — Estréia no dia 16 a peça «As árvores morrem de pé», de Alejandro Casona, em tradução de Waldemar de Oliveira. Espetáculo apresentado pela Empresa Gallo, de Buenos Aires, sob a direção de Dulcina e com cenários de Gori Nunes (executados por Luciano Trigo). Intérpretes: Conchita de Moraes, Odilon, Manuel Pera, Suzana Negri, Jorge Diniz, Roberto Duval, Dinorah Pera, etc.

RIVAL — Continua em cartaz «Especialista em coração» de D. Rocha e J. Wanderley, com Cazarré.

— Dia 17 volta Alda Garrido a ocupar esta casa de espetáculos, apresentando a comédia «Se o Guilherme fosse vivo» do escritor espanhol Carlos Llopi, tradução de Daniel Rocha. No elenco ainda Delorges, Genny Fran-

ça, Geraldo Gambôa, Milton Morais, etc. Direção de Delorges.

SERRADOR — Dia 3 estréia a companhia de «Eva e seus Artistas» com a peça «A felicidade vem depois» de Dario Nicomedi, traduzida por Luiz Iglézisa e Carlos Lage. Tomam parte na peça, sob a direção de Lucília Simões, Eva Tudor, Elza Gomes, André Villon, Stuart, Iris del Mar, etc.

TEATRO DE BOLSO — Continua em cartaz «Assim falou Freud», de Cjwodzinski, tradução de Brutus Pedreira, com Ziembinski.

Nota sobre Março — Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos teatrais — os seguintes teatros: Intimo, Municipal e República.

ABRIL

CARLOS GOMES — Continua em cartaz «Escândalos de 1950», revista de Hélio Ribeiro e Chianca de Garcia com Bibi Ferreira.

— Durante a Semana Santa foi levada à cena a peça de Artur Rocha «Deus e a Natureza», pela companhia Vicente Celestino.

COPACABANA — Continua em cartaz «Amanhã se não chover...», comédia de Henrique Pongetti, com Tônia Carrero.

FENIX — Em dias alternados, durante este mês, a Companhia de Teatro Alemã de Hoffmann Harnsch levou à cena as peças «Kabale und Liebe», de Schiller, e «Charley's Tante», de Aneliese Wodinske.

FOLLIES — Continua em cartaz «Tô de Olho», de Maria Daniel e Jorge Murad, com Badú.

— Dia 8 estréia a revista «Bêa Noite, Rio», de Alberto Tôrres, com Grande Otelo, Alencar Terra, Ofelis Domingues, Teresa Lane, Irmãs Mary & Alba, Juan Daniel, Badú, Carlos Tovar, Zoznia Jorge, Kate Miller, Armando Santos, Carlitos e as «Follies Girls».

— Às segundas-feiras o «Teatro Folclórico Brasileiro» vem apresentando uma série de «shows» com a participação de Grande Otelo, João Elisio, Jorge Fernandes, Marina Gonçalves e outros.

GLÓRIA — Continua em cartaz «Alegria», de Oduvaldo Viana, com Jayme Costa.

— Dia 14, estréia «O Partido do Pimenta», comédia em três atos de Gilberto Guimarães. Trabalham Jayme Costa, Heloisa Helena, Itala Ferreira, Adolar, Francisco Dantas, Murilo Gandra, Milton Carneiro e Maria Luiza.

JARDEL — Continua em cartaz «O sôro chegou», revista de Geysa Bôscoli, com Alvarenga e Ranchinho.

— Estréia no dia 15 a peça infantil «O colar do Rei Mongol», de Danilo Ramirez, dirigida pelo autor. Esta peça, que será levada à cena em vespéral aos sábados e domingos, é interpretada por Amadeu Celestino, Jane Grey, Emilio Castelar e Ernani Cotrin.

JOÃO CAETANO — Continua em cartaz, «O Bonde do Catete», de J. Maia e Max Nunes, com Colé.

— Durante a Semana Santa foram incluídos nesta revista dois quadros religiosos intitulados «Ano Santo» e «Pão de Cristo», e a famosa peça de Júlio Dantas «A ceia dos Cardeais», com a participação de Rodolfo Maier.

DECRETO — Continua em cartaz «Mãe Maluca», de Luiz Peixoto, F. Júnior e Walter Pinto, com Dercy Gonçalves.

Durante a Semana Santa levou à cena a peça religiosa de Celestino Silva «O Mártir do Calvário».

REGINA — Continua em cartaz «As árvores morrem de pé», de Alejandro Casona, com Conchita de Morais.

RIVAL — Continua em cartaz «Se o Guilherme fôsse vivo», de C. Llopis, com Alda Garrido.

SERRADOR — Continua em cartaz «A felicidade vem depois», de D. Niccodemi, com Eva Tudor.

— Dia 9 a Companhia «Eva e seus artistas» leva à cena a comédia de Bakara «Ai, Tereza» em tradução de Luiz Iglézias, e sob a direção de Lucília Simões. No elenco: Eva Tudor, André Villon, Elza Gomes, Afonso Stuart, Iris del Mar, Armando Braga, Artur Costa e outros.

TEATRO DE BOLSO — Continua em cartaz «Assim Falou Freud», de Cjewodzinski, com Ziembinski.

— Dia 13 estréia, com a mesma companhia, «Adolescência», de Paul Vanderberghe, tradução e adaptação de R. Maqalhães Júnior. Direção de Ziembinski e cenários de Ernani M. Vasconcellos. No elenco: Nelly Rodrigues, Joseph Guerreiro, Mary Soares e Ziembinski.

NOTA SOBRE ABRIL — Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos Teatrais — os seguintes teatros: Intimo, Municipal, República e Ginástico.

MAIO

CARLOS GOMES — Continua em cartaz «Escândalos 1950», revista de Hélio Ribeiro e Chianca de Garcia, com Bibi Ferreira.

— No dia 7 deste mês, o Teatro Carlos Gomes é parcialmente destruído por um violento incêndio.

COPACABANA — Continua em cartaz «Amanhã se não chover...», de Henrique Pongetti com Tônia Carrero.

FENIX — A Companhia de Teatro Alemão de Hoffmann Harnish Jr. continua apresentando seus espetáculos de segundas-feiras.

— No dia 3 estréia neste teatro a companhia «Artistas Unidos», elenco estrelado e dirigido por Henriette Morineau, com a peça de

Agostinho Olavo, "O homem do Sotão". No elenco ainda, Manoel Pera, Antonieta Morineau, Oscar Felipe, Margarida Rey, Dinorah Pera, Ribeiro Fortes, Ricardo Novais, Antônio Victor, Fernando Pepe, etc. Cenários de João Maria dos Santos.

FOLLIES — Continua em cartaz "Bôa Noite, Rio", revista de Alberto Torres, com Grande Otelo.

— Dia 7 estréia a revista de Alberto Flores "Já vai tarde", com Grande Otelo, Mary & Alba, Juan Daniel, Wellington Botelho, Carlitos e as Follies Girls. Apresentação de Juan Daniel e Direção Artística de Maria Daniel.

— Dia 27 estréia "Seleções Follies" de Maria Daniel, com todo o elenco desta companhia de Juan Daniel, encabeçada agora pelo cômico Viviani, e mais as dansarinas Mary & Alba e o galã cantor Carlos Tovar.

GLORIA — Continua em cartas "O partido do Pimenta", comédia de Gilberto Guimarães, com Jayme Costa.

— Dia 5 estréia a peça de Gustavo Doria "Jeremias e as Mulheres", com Jayme Costa, Heloisa Helena, Itala Ferreira, Maria Luiza, M. Léa, M. Carneiro, F. Dantas e A. Costa. Cenários e figurinos de Santa Roca e direção de Esther Leão.

JARDEL — Dia 19 estréia para uma curta temporada a "Companhia Brasileira de Comédias", com Alma Flora, Déa Selva, Darcy Cazarré, Rui Viana, Pepa Ruiz, Arlindo Costa e Modesto de Souza, na peça "O grande Alexandre", de Pedro Bloch e R. Luiz.

— Dia 26 a "Companhia Brasileira de Comédias" faz levar à cena a comédia de Oliveira Lima, "A mulher do seu Adolfo".

JOÃO CAETANO — Continua em cartaz "O bonde do Catete", revista de J. Maia e M. Nunes, com Colé.

— Dia 5 estréia "A Copa do Mundo", revista de Luiz Iglézias e J. Maia, com os seguintes artistas: Colé, Marion, Walter D'Ávila, Saluquia Retini, José Vasconcelos, etc. Figurinos de Aelsen.

MUNICIPAL — Temporada da Companhia Francesa de Comédias de Jean Louis Barrault e Madeleine Renaud. Estréia dia 17. Récitas de assinatura e extraordinárias. Peças apresentadas neste mês:

"Les fourberies de Scapin", de Molière
"La seconde Sourprise de l'amour", de Marivaux

"Hamlet", de W. Shakespeare, tradução de A. Gide

"Partage de Midi", de Paul Claudel
"Occupe-toi d'Amélie", de Georges Feydeau
"Les mains sales", de Jean Paul Sartre
Elenco: Jean Louis Barrault, Madeleine Renaud, M. Helène Dasté, Jean Pierre Granval, Jacques Dacqmine, Pierre Bertin, Jean Desailly, etc.

RECREIO — Continua em cartaz "Nêga maluca", revista de L. Peixoto, F. Júnior e W. Pinto, com Dercy Gonçalves.

Dia 26 estréia a revista "Catuca por baixo" de Luiz Peixoto, Freire Júnior e Geysa Boscoli, apresentada por Walter Pinto e estrelada por Dercy Gonçalves. Tomam parte ainda no espetáculo Linda Batista, Luz del Fuego, Bilinha, Antônio Mestre, Spina, Jujú Batista, corpo de "girls", etc.

REGINA — Continua em cartaz "As árvores morrem de pé", de A. Casona, tradução de W. de Oliveira, com Conchita de Moraes. — Dia 26 estréia, sem alteração da carreira da peça de Alejandro Casona, a peça infantil de Heloisa Maranhão "O padieiro Braulhinho", que será levada à cena nas manhãs de domingo, numa apresentação de Odilon. A autora dirigiu a peça e desenhou os cenários que foram executados por Luciano Trigo. Guarda roupa de Nieta Junqueiro.

REPÚBLICA — Dia 26 estréia a "Companhia de Arte Espanhola" que tem à frente do "cast", a bailarina ibérica Carmen Amaya. O espetáculo de estréia foi "Capricho Flamengo", peça musical sobre partitura de R. Azagra e F. Amaya.

RIVAL — Continua em cartaz "Se o Guilherme fosse vivo", de Carlos Llopis, tradução de Daniel Rocha, com a atriz Alda Garrido.

SERRADOR — Continua em cartaz a comédia "A Tereza", de Bekeffi, tradução de Luiz Iglézias, com Eva Tudor.

SÃO JOSÉ — Em virtude do incendio do Teatro Carlos Gomes, o empresário Hélio Ribeiro, da Companhia Bibi Ferreira, transferiu-se para esta casa de espetáculos (originalmente cinema) onde voltou a apresentar a revista "Escandalos 1950", com o mesmo elenco. Estréia dia 17. Fará aqui uma curta temporada até o dia 28 quando a companhia partirá para São Paulo.

TEATRO DE BÓLSO — Continua em cartaz "Adolescência", de P. Wanderberghe, tradução de R. Magalhães Júnior, com Ziembinski. (Dia 28 a companhia encerra sua temporada neste teatro partindo para São Paulo).

NOTA SOBRE MAIO — Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos teatrais — os seguintes teatros: Intimo e Ginástico.

JUNHO

COPACABANA — Continua em cartaz a comédia "Amanhã se não chover..." de Henrique Pongetti, com Tonia Carrero. — Dia 8 estréia a terceira peça desta companhia na presente temporada, numa apresentação de F. de Barros. Foi levado à cena a comédia "Helena Fechou a porta" de Acioly



*Aimée e Alexandre
Carlos na peça "Ca-
misola do Anjo",
de Pedro Bloch*



*Aimée, Aurora Aboim, Paulo Pôrto e Fregolente, na peça "Minha prima
polonesa", de Verneuil*

Neto, com Tonia Carrero, Paulo Autran, Vera Nunes, Armando Couto, Ludy Veloso e Paulo Monte. Direção de Ziembski; cenários de Carlos Thiré.

FENIX — Continua em cartaz "O homem do sótão" de Agostinho Olavo, com Henriette Morineau.

— Dia dois é levada à cena, em "réprise", a peça de Jean Cocteau "O pecado Original", em tradução de Carlos Brant, pelo Elenco d' "Os Artistas Unidos", com Henriette Morineau, Manuel Pera, Margarida Rey, Dinorah Peça e Oscar Felipe. Direção de H. Morineau; cenários de Gilberto Trampowsky.

— Dia 21 estréia a comédia "Os Filhos do Eduardo", peça extraída por Mar-Gilbert Sauvajon do romance de F. Jackson e B. Bottomley, e traduzida por Rezato Alvin e Mário Silva. No elenco: Henriette Morineau, Manuel Pera, Margarida Rey, Ribeiro Fortes, Maria Castro, Dinorah Pera, Claudio Fornari, Antonieta Morineau, Oscar Felipe, Paulo Serrado e Antônio Victor. Direção de Henriette Morineau; cenários de Valentim & Gilberto, executados por Pilade Romano.

FOLLIES — Continua em cartaz "Seleções Follies", revista de Maria Daniel, com o cômico Viviani.

— Dia 16 estréia a revista "Pausa para espi-nação", de Zamara, pela Companhia Lizon Gaster — Viviane. No elenco ainda o cômico Wellington Botelho, o pianista Ostronolf, os cantores Mariu Lemar e A. Matos; os bailarinos Lathania e T. Leme; etc. Direção de L. Gaster e Viviane.

GLÓRIA — Continua em cartaz «Jeremias e as Mulheres», comédia de Gustavo Doria com Jayme Costa.

— Dia 30 estréia a comédia de Walter Ellis "Onde dormiu meu marido" numa tradução de Renato Alvin e Paulo Manhães. Dirige e encabeça o elenco o ator Jayme Costa, ao lado de Heloisa Helena, Milton Carneiro Maria Luiza, Francisco Dantas, Adolar Costa, etc. Cenários de Aquino Silva e contra-regra de Miguel Ferreira.

JARDEL — Continua em cartaz "A Mulher do seu Adolfo", de Oliveira Lima, pela Companhia Brasileira de Comédias.

— Dia 2 estréia a peça "A vida tem três andares" de Humberto Cunha, com o mesmo elenco das peças anteriores da presente temporada: Alma Flora, Darcy Cazarré, Déa Selva, Rui Viana, etc.

— Dia 23 estréia pela Companhia Brasileira de Comédias a comédia de Paulo Magalhães, "A ditadora", peça que assinala o encerramento da C.B.C. nesta casa de espetáculos.

JOÃO CAETANO — Continua em cartaz "A Copa do Mundo", revista de L. Iglézias e J. Maia, com Colé.

MUNICIPAL Prossegue a temporada da Companhia Francesa de Comédias de Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault. Com o mesmo elenco das peças anteriores, foram levadas a cena neste mês as seguintes peças em récitas de assinatura e extraordinárias: "Malborough sen va-t-en guerre", de Marcel Achard

"On purge bebe", de Georges Feydeau
"Le process", de F. Kafka, adaptação de Gide e J.L. Barrault.

"Les fausses confidenses", de Marivaux
"Baptiste", (pantomima), de Prevert-Kosma
"Les adieux — Despedida

RECREIO — Continua em cartaz a revista "Catuca por baixo", de Luiz Iglézias, F. Júnior e G. Bóscoli, com Dercy Gonçalves.

REGINA — Continua em cartaz "As árvores morrem de pé", de A. Casona, tradução de W. de Oliveira, com Conchita de Moraes.

— Nas duas primeiras segundas-feiras do corrente mês o elenco de "Os Cineastas" levou à cena a comédia "Da necessidade de ser polígamo", escrita, dirigida e interpretada por Silveira Sampaio. No elenco ainda Laura Suarez, Luiz Delfino e Elisabeth Hodos.

— Na segunda-feira 19 teve lugar neste teatro a Festa Artística do teatrólogo português Rebelo de Almeida, sendo levadas a cena duas peças de sua autoria: "Contrastes", com Eleonora Bruno, Maria Castro, Nicete Bruno, Claudio Fornari e George Gonzaga, e "Vidas Sombrias", com Lucilia Simões, Henriette Morineau e Antonieta Morineau.

REPÚBLICA — Continua em cartaz, fazendo suas últimas apresentações, a "Companhia de Arte Espanhola de Carmem Amaya".

— Dia 16 estréia a Companhia de Ballet de Katherine Dunhan, dançarina e coreógrafa norte-americana. A grande bailarina negra é apresentada pela Empresa Vigiani e é a diretora do espetáculo. Participam do espetáculo, entre outros, os dançarinos Vanoye Aikens e Wilbert Bradley.

RIVAL — Continua em cartaz "Se o Guilherme fosse vivo", comédia de C. Llopis, tradução de Daniel Rocha, com Alda Garrido.

SERRADOR — Continua em cartaz a comédia "Aí Tereza", de Bekeffi, tradução de L. Iglézias, com Eva Tudor.

TEATRO DE BÓLSO — Dia 7 estréia "Os Cineastas" com a peça, "O impacto", de Silveira Sampaio em colaboração com Clotilde P. Prado. No elenco: Laura Suarez, Luiz Delfino, Mary Soares, Renato Machado e o Autor. Direção de Silveira Sampaio e cenários de H. Cole. — Dia 12 estréia neste teatro para uma curta temporada de teatro de segundas-feiras, o elenco d' "Os Aprendizes", apresentando duas peças francesas traduzidas

por Brício de Abreu — "A outra" e "Uma partida de canastra" — e uma do escritor brasileiro J. M. Monteiro intitulada "Um casal burguês". Três peças de um ato em um só espetáculo dirigido por Esther Leão e interpretado por Yara Cortes, Jacy Campos, Dary Reis, Silvia Ortoff, etc.

NOTA SÔBRE JUNHO — Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos teatrais — os seguintes teatros: Carlos Gomes, Intimo e Ginástico.

JULHO

COPACABANA — Continua em cartaz "Helena fechou a porta", comédia de Acioly Neto, Com Tonia Carrero. Dia 30 do corrente esta companhia termina sua temporada nesta casa, seguindo para São Paulo.

FENIX — Continua em cartaz a comédia de Sauvajon "Os filhos do Eduardo", tradução de R. Alvin e M. Silva, com Henriette Morineau.

FOLLIES — Continua em cartaz "Pausa para espinafração", revista musical de Zamara, com Lyson Gaster.

— Dia 7 estréia de "Carrousel da Alegria", pela Companhia Lyson Gaster — Viviane, revista musical que contou ainda com a participação de Wellington Botelho, Ostronoff, etc. Direção dos enprezários.

— Dia 20 estréia a peça musical folclórica de Joaquim Ribeiro "Aruanda", pelo Teatro Experimental do Negro, com Abdias de Nascimento, Ruth de Souza, Zeni Pereira, João Elisio, etc. Direção de Abdias do Nascimento, diretor do T.E.N.

GLÓRIA — Continua em cartaz "Onde dormiu meu marido?", "Vaudeville" de Walter Ellis, tradução de R. Alvin e P. Manhães, com Jayme Costa.

JARDEL — Dia 14 estréia "Me leva que eu vou", revista de Luiz Peixoto e Geysa Bóscoli, pela "Companhia de revistas de Bólso", com a participação de Marlene, Modesto de Souza, Yara Cortez, Solange França, Walter Machado, etc. Empresa o espetáculo o sr. Zilco Ribeiro.

— Continua funcionando em espetáculos matinais aos sábados e domingos o "Teatro Infantil de Joãozinho Ribas".

JOÃO CAETANO — Continua em cartaz a revista "A Copa do Mundo", de L. Iglézias e J. Maia, com Colé.

— Dia 7 estréia neste teatro a companhia de espetáculos musicados de Gilda de Abreu e Vicente Celestino, com a peça "Olhos de veludo", de Gilda de Abreu e Luiz Iglézias com partitura de Vicente Celestino. No elenco ainda Zaira Cavalcanti, Walter D'Avila,

Amadeu Celestino, Manuel Vieira, etc. Cenários de Angelo Lázary.

MUNICIPAL — Temporada de Arte Nacional, com Ballet. Operas e concertos. (Por motivos de força maior não foram levados a cena os espetáculos teatrais previstos para esta temporada).

RECREIO — Continua em cartaz a revista "Catuca por baixo", de L. Peixoto, F. Júnior e G. Bóscoli, com Dercy Gonçalves.

REGINA — Continua em cartaz "As árvores morrem de pé", de A. Casona, tradução de W. de Oliveira, com Conchita de Moraes.

— Dia 10, segunda feira, estréia a peça de dois atos e um único personagem, de Pedro Bloch, "As mãos de Euridicie", com o ator Rodolfo Mayer. Está peça será levada a cena todas as segundas-feiras, neste teatro.

REPÚBLICA — Continua em cartaz a companhia de Ballet de Katherine Dunhan.

— Dia 11 estréia "Carrosselo Napoletano", companhia italiana de revistas, sob os auspícios da Empresa Vigiani em colaboração com o empresário Paone, e sob a direção de Ettore Giannini. Direção musical do Maestro Gervásio; cenografia de G. Ratto; e figurinos de M. Matteis. No elenco: o bailarino Ugo Dell'Ara; soprano Giuse Gerbino; cantor Giacomo Rondinella danarina Wanda Sciacaluga; etc.

— Dia 28 volta a este teatro a Cia. de Ballet de Katherine Dunhan.

RIVAL — Continua em cartaz "Se o Guilherme fosse vivo", comédia de C. Llopis, tradução de Daniel Rocha, com Alda Garride.

SERRADOR — Continua em cartaz a comédia "Ai Tereza", de Bakeffi, tradução do L. Iglézias, com Eva Tudor.

TEATRO DE BÓLSO — Continua em cartaz "O Impacto", comédia de Silveira Sampaio com "Os Cineastas".

— "Os Aprendizes" continuam apresentando às segundas-feiras as comédias de um ato. "Um casal burguês", "Uma partida de canastra" e "A Outra".

NOTA SÔBRE JULHO — Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos teatrais — os seguintes teatros — Carlos Gomes, Ginástico, Intimo.

AGOSTO

COPACABANA — Dia 3 estréia a troupe do "Théâtre de la Michordière", de Paris, com a peça "Bobosse", de André Roussin. À frente do elenco o ator François Périer.

— Dia 15 o elenco de François Périer leva à cena a peça "Colinette", de Marcel Achard, com cenários de J. Pierre Dux.



*Tonia Carrero e Paulo Autran na peça "Um Deus dormiu lá em casa", de
Guilherme de Figueiredo*

Dia 26 estréia a peça de A. Roussin "Am-Stram-Gam", com o ator francês F. Périer à testa do elenco do "Théâtre de la Michordiérc".

FENIX — Continua em cartaz a comédia de M.G. Sauvajon, "Os filhos de Eduardo", em tradução de R. Alvin e M. Silva, com Henriette Morineau. (Dia 31 os "Artistas Unidos" terminam sua temporada neste teatro)

FOLLIES — Dia 4 estréia a revista musicada "Folias de Bagdad", apresentada pela Companhia Zig-Zag de Revistas, tendo a frente do elenco a atriz Elvira Paçã. No cast ainda: Carlitos, Carlos Tovar, Zaquia Jorge, o mágico Príncipe Drakon, etc.

— Dia 25 estréia a revista de C.A. Lopes, "Botas e Bombachas", com a atriz Elvira Paçã à testa da Companhia Zig-Zag de Revistas.

GLÓRIA — Continua em cartaz "Onde dormiu meu marido?", de Walter Ellis, tradução de A. Alvin e P. Manhães, com Jayme Costa.

— Dia 15 estréia a peça histórica "Rainha Carlota", da autoria de E. Pinho Osborne, Leonor Porto, e Leda Maria de Albuquerque. No elenco vemos Heloisa Helena, Milton Carneiro, Elisa Mattos, Adolar, F. Dantas, Walter Moreno, etc., sob a direção de Jaime Costa que interpreta o principal papel masculino.

JARDEL — Continua em cartaz a revista "Me leva que eu vou", de Luiz Peixoto e Geysa Boscoli, com Marlene.

— Terminada a carreira da revista "Me leva que eu vou", esta casa vêm apresentando espetáculos unicamente, em vesperais aos sábados e domingos, o Teatro Infantil Joãozinho Ribas, com as peças "A volta do fantasma e Médico a muque".

JOÃO CAETANO — Continua em cartaz "Olhos de Veludo, peça musicada de G. de Abreu e Luiz Iglézias, com Vicente Celestino.

— "Dia 25 estréia "A patativa", revista de Gilda de Abreu, com o mesmo elenco da peça anterior. A partitura está a cargo do cantor Vicente Celestino e do maestro Ercole Vareto. RECREIO — Continua em cartaz "Catuca por baixo", revista de L. Peixoto, F. Júnior e G. Bóscoli, com a atriz Dercy Gonçalves.

REGINA — Continuam em cartaz "As árvores morrem de pé", de A. Casona, tradução de W. de Oliveira, com Conchita de Moraes; e "As mãos de Euridice", de Pedro Bloch (teatro de segundas-feiras), com Rodolfo Mayer.

— Durante as três primeiras semanas do corrente mês, a peça de Pedro Bloch foi apresentada em vesperais as terças-feiras, enquanto que o elenco de Fernando de Barros, que antes

ocupara o Teatro Copacabana, dá uma serie de espetáculos nas noites de segunda-feira, apresentando Tonia Carrero, Paulo Autran, Vera Nunes, Armando Couto, Ludy Veloso e Paulo Monte na comédia de Acyoli Neto. Helena Fechou a porta".

REPÚBLICA — Continua em cartaz a companhia de Ballet Negro-Americano de Katherine Dunhan, até 15 do corrente.

RIVAL — Continua em cartaz "Se o Guilherme fosse vivo" de C. Llopis, tradução de Daniel Rocha, com Alda Garrido.

SERRADOR — Dia 1.º estréia a comédia de Calvo Sotelo "História de uma casa", pela companhia "Eva e seus Artistas", numa tradução de Brício de Abreu. No elenco: Eva Tudor, Elza Gomes, Alberto Peres, Artur Costa Filho, Claudio Nonelli, Iris del Mar, etc.

— Dia 28, segunda-feira, realiza-se neste teatro a festa artística de Lucilia Simões, diretora da companhia que ora ocupa esta casa de espetáculos. Participarão da festa da illustre atriz portuguesa todo o elenco da companhia de Eva Tudor e ainda Manuel Pera, Henriette Morineau e Antonieta Morineau.

TEATRO DE BOLSÃO — Continua em cartaz "O Impacto" de S. Sampaio, com os "Cineastas".

NOTA SÔBRE AGOSTO — Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos teatrais — os seguintes teatros: Carlos Gomes, Ginástico, Intimo e Municipal.

SETEMBRO

CARLOS GOMES — Reabre este Teatro no dia 2, apresentando a revista de Luiz Peixoto "Mão Boba", com a atriz portuguesa Beatriz Costa. Neste espetáculo apresentado por Chianca de Garcia, tomam parte ainda Spina, Colé, Salomé, Rafael Garcia, Jurema Magalhães, Zilka Salaberry, Restier, Virginia Noronha, etc. Cenários de Lazlo Meitzer e J. Maria dos Santos, e música de Vicente Paiva.

COPACABANA — Estréia nesta casa, no dia 7, a companhia dos "Artistas Unidos", tendo à frente Henriette Morineau, com a peça de Sauvajon "Os filhos do Eduardo", comédia que ocupará o cartaz do T. Fenix até 31 de agosto último.

— Dia 23 estréia a peça "Catarina da Rússia", de Lengyel, tradução de R. Magalhães Júnior, com Henriette Morineau e os "Artistas Unidos". Tomam parte ainda Manuel Pera, Ribeiro Fortes, Antonieta Morineau, Paulo Serrado, Oscar Felipe, Antônio Victor, Cláudio Fornari, Margarida Rei, Ricardo Novais e Fernando Pepe. Direção de Henriette Morineau e cenários de Edouard Löffler.

— Dia 15 estréia a peça infantil de Lúcia Benedetti, Emprezada por Dary Reis, "Branca

de Neve", que será levada à cena em sessões vespereiras aos sábados e domingos. No elenco Mara Rúbia, Nicete Bruno, Jardel Jercolis, Dary Reis, etc. Direção de Esther Leão; cenários de Nilson Pena.

FENIX — Estréia no dia 8 a "Companhia Sarah-José César Borba" com a peça "Caminhantes sem Lua", da autoria de Sarah e José César Borba. Trabalham Sady Cabral Aurora Aboin, Nicete Bruno, Nelly Rodrigues, Davi Conde, Flora May, Belmira de Almeida, etc. Direção de Turkow; cenários de Löffler; guarda-roupa de Majô.

— Dia 14 estréia "A menina das Nuvens" de Lúcia Benedetti, peça infantil que será apresentada em sessões vespereiras, a princípio neste teatro, e a seguir no Teatro Follies. Elenco: Ariston de Almeida, Fernando César, Sará Dartus, Adaury Dantas, etc. Cenários de Pernambuco de Oliveira.

FOLLIES — Continua em cartaz a revista "Botas e Bombachas", de C. A. Lopes, com Elvira Pagã.

— Dia 19 estréia "Cabeça inchada", revista de Paulo Orlando e José Wanderley, pela companhia Zig-Zag de Revistas. No "cast", Elvira Pagã, Edi Leal, Belmonte, José Rimeno, etc.

GLÓRIA — Continua em cartaz a peça "Rainha Carlota" de E. P. Osborne, L. Pôrto e L. Albuquerque, com o ator Jayme Costa.

— Dia 9 é levada a cena, em "réprise", a comédia "Filomena, qual é o meu?", de Di Fillipo, com toda a companhia. Os artistas Jayme Costa e Heloisa Helena nos principais papéis.

— Dia 22 estréia dos "Piccoli de Podrecca". Emprezada por Barreto Pinto, a famosa companhia de teatro de bonecos de Victório Podrecca apresenta-se mais uma vez ao público brasileiro.

JARDEL — No dia 21, Geysa Boscoli apresenta um novo elenco de revistas, liderado por Walter D'Avila e Mara Rúbia, com a peça "Miss França" escrita em colaboração com Guilherme de Figueiredo. Nesta casa de espetáculos recentemente remodelada e decorada por Nilson Pena, temos ainda o ator Jardel Filho; o dansarino Raul Dubois; o cantor Martin Vargas e o corpo de baile do "Ballet Pigalle". Música a cargo de Bebê Itiberê, Dorival Caymi e Humberto Teixeira.

JÃO CAETANO — Continua em cartaz "A patativa", de Gilda de Abreu, com Vicente Celestino.

— Dia 29 estréia a companhia de revistas do Mágico Alfredo Cantarelli. A revista, apresentada pela Empresa Ferreira da Silva, intitula-se "Abracadabra" e compõe-se de números de ilusionismo entremeados com quadros musicais. Direção de Cantarelli; cenários de

Jean Lebert; figurinos de Iracema Cantarelli; e direção musical de Rodolfo Borghi.

REGINA — Continua em cartaz "As árvores morrem de pé", de A. Casona, tradução de W. de Oliveira, com Conchita de Moraes.

RIVAL — Dia 6 estréia a companhia de "Aimée", com a comédia "A camisola do anjo", de Pedro Bloch e Darci Evangelista. Tomam parte no espetáculo Aimée, Alexandre Carlos, Dary Reis, Samaritana Santos, Flávio Cordeiro, etc. Direção de Esther Leão.

SERRADOR — Continua em cartaz "História de uma casa", de Calvo Sotelo, com Eva Tudor.

— Dia 5 estréia pela mesma companhia — "Eva e seus Artistas" — a Comédia "Maria João", de Paulo Magalhães. Com esta peça a companhia teatral de Eva Tudor despede-se da platéia carioca, partindo para Portugal a fim de realizar uma temporada em Lisboa.

TEATRO DE BOLSO — Continua em cartaz "O Impacto", de Silveira Sampaio, com "Os Cineastas".

— Dia 18 vai a cena, em réprise, a comédia de S. Sampaio "A garçonière de meu marido", com todo o elenco de "Os Cineastas" (apenas por alguns dias).

— Dia 22 estréia a comédia "Só o faraó tem alma", escrita, dirigida e interpretada por Silveira Sampaio. Nos demais papéis temos Laura Suarez, Luis Delfino, Raimundo Furtado, e Renato Machado. Cenários e Figurinos de Ernani Vasconcelos.

NOTA SOBRE SETEMBRO — Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos teatrais — os seguintes teatros: Ginástico, Íntimo, Municipal, Recreio, República.

OUTUBRO

CARLOS GOMES — Continua em cartaz a revista "Mão Boba", de L. Peixoto, com Beatriz Costa (até o dia 22).

— Dia 27 estréia a revista de Chianca de Garcia e Humberto Cunha, "Mulheres de Fogo", com Beatriz Costa, Colé, Salomé, Spina, Zé Coió, Jurema Magalhães, Rafael Garcia, Yolita Mendez, etc. Direção de Chianca de Garcia; cenários de Lazlo Meitner.

COPACABANA — Continua em cartaz a peça "Catarina da Rússia", de Lengyel, com Henriette Morineau.

FENIX — Continua em cartaz "Caminhantes sem Lua", peça de Sarah e J. C. Borba, com Sady Cabral.

— Dia 20 estréia a peça "As águas" de José César Borba, sob a direção de Adacto Filho, com Luíza Barreto Leite, Sady Cabral,

Davi Conde e Nicete Bruno. Cenários de Burle Marx; luzes de Labanca.

FOLLIES — Continua em cartaz "Cabeça inchada", de P. Orlando e J. Wanderley, com Elvira Pagã.

— Dia 10 estréia a revista "Tá na cara", de Mary Daniel, apresentada pela Empresa Juan Daniel, com os seguintes artistas: Mary & Juan Daniel, Carlitos, Edye Leal, Belmonte, Armando Santos, Carmem Rios, Edite Braga, Jane Grey e as "Follies Girls".

GLÓRIA — Continua em cartaz os "Piccoli de Podrecca", dirigidos por Victorio Podrecca, numa apresentação da Empresa B. Pinto.

JARDEL — Continua em cartaz "Miss França", revista de G. Bóscoli e G. Figueiredo, com Mara Rúbia.

JOÃO CAETANO — Continua em cartaz a revista mágica "Abracadabra", com Cantarelli.

RECREIO — Dia 26 estréia a revista "Muié Macho, sim sinhô", de Walter Pinto e Freire Júnior. Este espetáculo, que assinala o Jubileu da Empresa Walter Pinto, conta com a participação de Oscarito, Virgínia Lane, Grande Otelo, Dalva de Oliveira, Juliana Yanakieva, etc.

REGINA — Dia 2 estréia a comédia "As loucuras de Madame Vidal", de Luis Verneuil, com Dulcina (recém chegada de Buenos Aires), Odilon, Suzana Negri, Armando Rosas, Jorge Diniz, Sônia Keter e N. Valdez. Direção de Dulcina.

RIVAL — Continua em cartaz "A camisola do anjo", comédia de P. Bloch e D. Evangelista, com Aimée.

SERRADOR — Dia 11 estréia a companhia de teatro musicado dirigida por M. Lanthos e D. Monte, com a revista "vaudeville" "Quebra-Cabeças", de Luiz Peixoto, Paulo Orlando e De Chocolate, com os artistas Silva Filho, Tito Clement, Gogo Andreu, Eva Lanthos, Irene & Roberto, Aurea Paiva, Carlos Tovar, "Rey's Ballet" (sob a direção de E. Reys), etc. Efeitos de luz de H. Hanstein.

TEATRO DE BOLSO — Continua em cartaz "Só o Faraó tem Alma", de S. Sampaio, com os "Cineastas".

— Dia 19 vai a cena, em reprise, a comédia de Silveira Sampaio "Da necessidade de ser polígamo", com Laura Suarez, Luis Delfino, Beatriz de Toledo, Raymundo Furtado e S. Sampaio. Direção do autor. (até o dia 29).

NOTA SOBRE OUTUBRO: Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos teatrais — os seguintes teatros: Ginástico, Íntimo, Municipal e República.

NOVEMBRO

CARLOS GOMES — Continua em cartaz "Mulheres de fogo", revista de C. de Garcia e H. Cunha, com Beatriz Costa.

COPACABANA — Continua em cartaz "Catarina da Rússia", de Lengyel, tradução de R. Magalhães Jr., com Henriette Morineau.

— Dia 7 vai a cena, em reprise, a peça de Chappuis "Frenesi", em tradução de Bricio de Abreu, com Henriette Morineau, Manuel Pera, Margarida Rey, Dinorá Pera, René Belle e Oscar Felipe. "Mise-en-scene" de H. Morineau.

— Dia 24 é reprisada, encerrando a temporada dos "Artistas Unidos", a peça de Jean Cocteau "O pecado original", em tradução de Carlos Brant. No elenco temos Henriette Morineau, Manuel Pera, Margarida Rey, Dinorá Pera e Oscar Felipe. Direção de H. Morineau; cenários de Valentin-Trompowsky.

FENIX — Continua em cartaz "As águas", de José César Borba, com Sady Cabral.

— Dia 3 estréia "A herdeira", peça de Ruth e Augustur Goetz em tradução de Raymundo Magalhães Júnior, pelo elenco liderado pela atriz Bibi Ferreira e apresentado pelo empresário Hélio Ribeiro. No "cast" temos ainda David Conde, Belmira de Almeida, Cirene Tostes, Aurora Aboin, Nely Rodrigues, etc. Direção de Bibi; cenário e figurinos de Pernambuco de Oliveira.

FOLLIES — Continua em cartaz a revista "Tá na cara", de M. Daniel, com Jane Grey.

— Dia 3 estréia a revista "Eva no Paraíso", de Maria Daniel e Paulo Orlando. É uma produção de Juan Daniel, com a atriz Luz del Fuego encabeçando o elenco, no qual vemos ainda Carlitos, Jane Grey, Belmonte, Edith Braga, Armando Santos e as "Follies Girls".

GLÓRIA — Continua em cartaz "Os Piccoli de Podrecca", com um novo programa.

JARDEL — Continua em cartaz "Miss França", revista de G. Bóscoli e G. Figueiredo, com Mara Rúbia.

JOÃO CAETANO — Continua em cartaz a companhia de revistas mágicas de Cantarelli.

— Dia 17 estréia a peça "Coração materno", (em reprise) canto teatralizado de Gilda de Abreu — libreto — e Vicente Celestino — partitura. Peça de despedida da companhia, que embarca para o norte no mês entrante.

RECREIO — Continua em cartaz a revista de W. Pinto e R. Júnior "Muié macho, sim sinhô", com Oscarito.

REGINA — Continua em cartaz a comédia "Loucuras de Mme. Vidal", de Verneuil com Dulcina de Moraes.

RIVAL — Dia 1.º, estréia "A caridosa", comédia de Jorge De Wissant, tradução de Bandeira Duarte e Daniel Rocha, pela Companhia de Aimée. No elenco temos ainda Samaritana Santos, Alexandre Carlos, José Ricardo, Adauray Dantas, etc. Direção de Esther Leão.

— Dia 24 estréia a comédia de Félix Gandera «A noiva deita-se às 11», tradução de R. Magalhães Júnior, com Aimée. Alexandre Carlos, Samaritana Santos, Ribeiro Fortes, Félix Batista, Miriam Root e outros. Direção de Esther Leão.

SERRADOR — Continua em cartaz a revista "Quebra cabeças", de Paulo Orlando, L. Peixoto e De Chocolat, com a atriz Eva Lanthos.

— Dia 28 volta Procópio Ferreira a este Teatro, com a comédia de Raymundo Magalhães Júnior. No elenco estão ainda Hamílta Rodrigues, Ada Camargo, Wanda Pinheiro, Carlos Couto, Aquilino Barreiro e Walter Pinheiro.

— Dia 27, segunda-feira, é levada a cena a peça de Pedro Bloch "Esta noite choven prata", em idioma "yddisch", pelo ator e diretor Zygmunt Turkow.

TEATRO DE BOLSO — Dia 11 estréia "Angélica", peça de Lúcio Cardoso, com Luiza Barreto Leite, Edmundo Lopes, Core Costa, Regina Aragão, etc. "Mise-en-scene" do autor.

Dia 25 estréia a peça infantil de Paulo Costard "A filha da feiticeira", com Wanda Kormo, Angela Maria, Paulo Romero, Milton Thierry e outros. Direção do autor; cenários de Carlos Sorensen.

NOTA SÓBRE NOVENBRO — Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos teatrais — os seguintes teatros: Ginástico, Íntimo, Municipal e República.

DEZEMBRO

CARLOS GOMES — Continua em cartaz "Mulheres de Fogo", revista de C. Garcia e H. Cunha, com Beatriz Costa.

— Dia 22 estréia a revista carnavalesca de Floriano Faisal e Max Nunes, "Rabo de peixe", pelo mesmo elenco da revista anterior, destacando-se Beatriz Costa e Linda Batista.

COPACABANA — Dia 8 estréia pelo elenco do "Teatro de Arte" sob a direção de Maria Jacinta, a comédia de Julien Luchaire "Alegres canções na montanha", numa tradução de Miroel da Silveira. Trabalham Margarida Rey, Nicette Bruno, Fernanda Montenegro, Magalhães Graça, Narto Lanza, Jor-

ge Gonzaga, Oscar Felipe, Walter Amendola e outros. Direção de Esther Leão, cenários de Pernambuco de Oliveira.

— Dia 21 realiza-se a festa artística de despedida de Henriette Morineau que apresentou um programa duplo de poesia e espetáculo teatral. A peça apresentada foi "Valete de Ouros", peça de um ato para um personagem de Maria Wanderley Menezes.

FENIX — Continua em cartaz "A Herdeira", de Ruth e A. Goetz, tradução de R. M. Júnior, com Bibi Ferreira.

— Dia 22 estréia, pelo elenco encabeçado por Bibi Ferreira e empreado por Hélio Ribeiro, a comédia "Ninon é um amor", de Etienne Rey, tradução de Adacto Filho e Bibi Ferreira. No "cast" ainda Luiz Cataldo Belmira de Almeida, Jacy Campos, David Conde, Cirene Tostes, etc. Direção de Bibi.

FOLLIES — Continua em cartaz a revista "Eva no Paraíso", de M. Daniel e P. Orlando, com Luz del Fuego.

GLÓRIA — Continua em cartaz o programa de despedida de "Os Picolli de Podreca".

JARDEL — Continua em cartaz "Miss França", revista de G. Bóscoli e G. Figueiredo, com Mara Rúbia.

— Dia 21 estréia a revista de Geysa Bóscoli e Ary Barroso, com Mary Lincoln, Walter D'Avila, Irmãs Parisi, Amparito Reyes, Elba Lima, Luiz Americano, etc. "Cuba Livre".

RECREIO — Continua em cartaz "Muié macho, sim sinhô", revista de W. Pinto e F. Júnior, com Oscarito.

REGINA — Dia primeiro estréia a comédia de Lafferrere "As meninas do Barranco", tradução de Odilon Azevedo, com Conchita de Moraes, Odilon, Suzana Negri, Roberto Duval, Armando Rosas, etc. Direção de Dulcina.

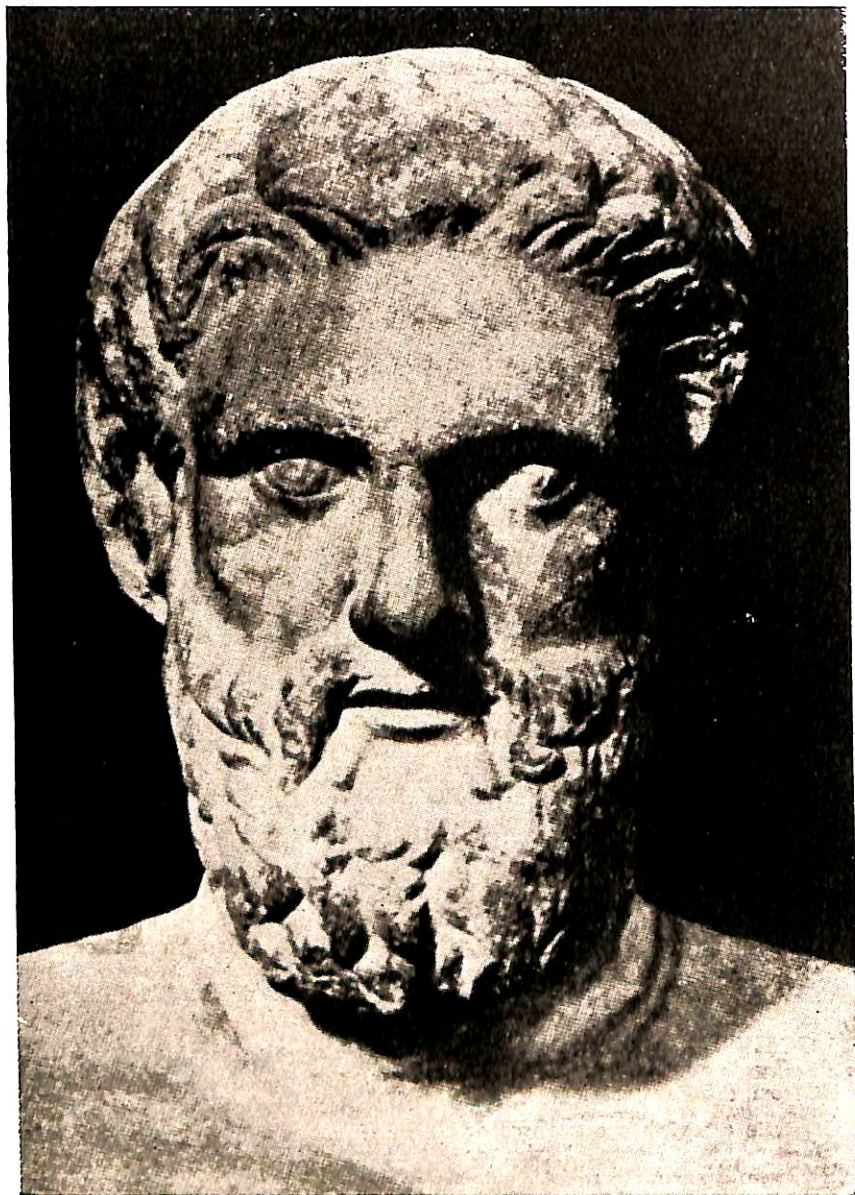
RIVAL — Continua em cartaz a comédia "A noiva deita-se às onze", de Félix Gandera, tradução de R. M. Júnior e E. Leão, com Aimée.

SERRADOR — Continua em cartaz "João Gaúgorra", comédia de Raymundo Magalhães Júnior, com Procópio Ferreira.

TEATRO DE BOLSO — Dia 12 estréia a peça "Quebranto", de Coelho Neto, pelo Teatro Universitário, com Jerusa Camões, Antônio Ventura, Natália Timberg, W. Bechara, etc. Direção de Esther Leão; cenários de Carlos Perry; figurinos de Regina Yoíanda.

Nota sobre dezembro. — Neste mês não funcionaram — apresentando espetáculos teatrais — os seguintes teatros: Ginástico — Intimo — João Caetano — Municipal e República.

FIGURAS DO TEATRO UNIVERSAL



ARISTOFANES

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA BRASILEIRA DE TEATRO

1944-1948

Aureo Ottoni

- ABREU, José Marques Casimiro de, 1837-1860 — Obras completas: Canções do exílio, Camões e Jau, Brasilianas, Cânticos, As Primaveras e Páginas em prosa. Prefácio e revisão de Murillo Araujo. Nova edição, Rio, Zélio Valverde, 1947. 211 p. 19 x 13 cm. Cr\$ 15,00. (Coleção Grandes Poetas do Brasil, 4). Classificação decimal: 869B.
- ALMEIDA, Alberto Rebêlo de — Cristo (Teatro). Desenhos do autor. Rio, Gráfica Ouvidor, 1947. 180 p., 23 x 16 cm. Cr\$ 30,00. C.D. 869.2.
- ALVIM, Renato; ABREU, Nelson — A mulher do padeiro. Comédia em 3 atos. Rio, Editora Minerva, 1945. 85 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 5,00. C.D. 869.2B.
- AMADO, Genolino — Avatar. Comédia inspirada num conto de Théophile Gautier. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 246, 1948. 25 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 79). C.D. 869.2B.
- AMADO, Jorge, 1912 — O amor de Castro Alves. História de um poeta e sua amante (Em um prólogo, três atos e um epílogo). Rio, Edições do Povo, 1947. 185 p., 24 x 16 cm. Cr\$ 25,00. C.D. 869.2B.
- AMARAL, Antônio R. — Camões e Dinamene (Peça dramática). Desenhos de Vicente Passos. Rio, Gráfica Ouvidor, 1946. 63 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 20,00. C.D. 869.2B.
- ARAÚJO, Murilo, 1894 — O palhacinho quebrado. História de um menino doente. Uma glória maior. (Três cenas líricas para as crianças). Duas arietas ingênuas do autor. Ilustrações de Alceu Pena, fora do texto. Rio, Pongetti, 1946. 81 p., cart. 24 x 19 cm. Cr\$ 25,00. C.D. 087.1.
- AZEVEDO, Artur Nabantino Gonçalves de, 1855-1908; MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673 — O oráculo. Comédia em 1 ato. Tartufo. Comédia em 5 atos, de Molière. Tradução inédita e inacabada de Artur Azevedo. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 234, 1947. 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00 (Teatro Brasileiro, 67). C.D. 869-2B.
- AZEVEDO, Raimundo Olegário Portela de — Manual prático de caracterização (técnica). Ilustrações do autor. Rio, Edição Talmagráfica, 1948. 135 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 20,00. C.D. 792.
- BARBOSA, D. Marcos — Teatro. Prefácio de Gustavo Corção. Rio, Livraria Agir, 1947. 247 p., 19 x 12 cm. Cr\$ 25,00. C.D. 869.2B.
- BARROSO, Gastão — Pensão de D. Stela. Comédia satírica em 3 atos. Rio, Edição Talmagráfica, s.d. 1948. 60 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00 (Col. Teatro Nacional, 15). C.D. 869-2B.
- BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de, 1732-1799 — O barbeiro de Sevilha ou a precaução inútil. Comédia em 4 atos. (Le Barbier de Séville). Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre, Editora Globo, 1946. 139 p., 18 x 12 cm. Cr\$ 18,00. (Col. Tucano, 21). C.D. 842.
- BONAFINI, Darcília Azarany — Almas e destinos Peças rádio-teatrais. (Único beijo, peça em 3 atos — Retalhos da vida, peça em 3 atos). Rio, Zélio Valverde, 1945. 141 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. C.D. 869.2B.
- BOSCOLI, Geysa; SANTOS, Miguel — Estação de «águas». Comédia em 3 atos. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 240, 1947. 22 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 73). C.D. 869.2B.
- BRANCOUR, René — Vida de Massenet. Tradução de Maxime Sequin. S. Paulo, Athena Editora, 1946. 201 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 20,00. C.D. 927.

- BUENO, Silveira — A arte de falar em público. Retórica, eloquência. 4ª edição, S. Paulo, Saraiva, 1947. 246 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 20,00. C.D. 808.
- BUENO, Silveira — Manual de califasia. Califonia, salirritmia e arte de dizer. 3ª edição, S. Paulo, Saraiva, 1948. 232 p. ilustrado, 19 x 13 cm. Cr\$ 20,00. C.D. 808.
- CAMARGO, Joracy, 1898 — Anastácio. Tragi-comédia em 3 atos. Prefácio de Gastão Pereira da Silva. Capa de Santa Rosa. 3ª edição, Rio, Zélio Valverde, 1945. 205 p. 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. (Coleção Teatro de Joracy Camargo, 6). C.D. 869.2B).
- CAMARGO, Joracy, 1898 — O burro. Peça em 3 atos. Rio, Zélio Valverde, 1944. 156 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. (Coleção Teatro de Joracy Camargo, 3). C.D. 869.2B.
- CAMARGO, Joracy, 1898 — Deus lhe pague... Comédia em 3 atos. 1ª-9ª edição, Rio, Zélio Valverde, 1944-1947. 184 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 15,00. (Coleção Teatro de Joracy Camargo, 1). C.D. 869.2B.
- CAMARGO, Joracy, 1898 — Maria Cachucha. Comédia em 3 atos. Prefácio de Procópio. 2ª edição, Rio, Zélio Valverde, 1944. 168 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. (Coleção Teatro Joracy Camargo, 2). C.D. 869.2B.
- CAMARGO, Joracy, 1898 — O neto de Deus. Comédia em 3 atos. Rio, Zélio Valverde, 1945. 173 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00 (Coleção Teatro de Joracy Camargo. 7). C.D. 868.2B.
- CAMARGO, Joracy, 1898 — A Pupila dos meus olhos. Comédia em três atos. Rio, Zélio Valverde, 1945. 196 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. (Coleção Teatro de Joracy Camargo, 5). C.D. 869.2B.
- CAMARGO, Joracy, 1898 — O sábio. Peça em 3 atos. Rio, Zélio Valverde, 1944. 157 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. (Coleção Teatro de Joracy Camargo, 4). C.D. 869.2B.
- CAMARGO, Joracy, 1898 — O teatro soviético. Rio, Cia. Editôra Leitura, 1945. 279 p., 40 ilustrações fora do texto, 23 x 16 cm. Cr\$ 30,00. (Coleção Teatro do Mundo, 1). C.D. 792.
- CAMI — Vingança! ou uma aventura na córsega. Teatro. (Vendetta! une aventure Corsee). Tradução de Alfredo Ferreira. Rio. Editôra Vecchi, 1947, 213 p., 21 x 14 cm. Cr\$ 25,00. (Coleção Desopilante). C.D. 842.
- CAMÕES, Luís Vaz de, 1524-1580 — Teatro. Comédia dos anfitriões. Comédia de El-Rei Seleuco. Comédia de Filodemo. Redondilhas. Cartas. Nova edição, S. Paulo, Edições Cultura, 1945. 375 p., 18 x 10 cm. Cr\$ 35,00. C.D. 869.2.
- CARDOSO FILHO — Teatro. Terra generosa. Comédia, 3 atos. Prefácio de Anor Moraes. Porto Alegre, Livraria Riachuelo, 1945. 68 p., 17 x 13 cm. C.D. 869.2B.
- CARDOSO, Lúcio, 1913 — O escravo. Drama em três atos. Rio, Zélio Valverde, 1945. 133 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. (Coleção Teatro de Lúcio Cardoso, 1). C.D. 869.2B.
- CARVALHO, Ítala Gomes Vaz de — Vida de Carlos Gomes. Prefácio de Rodrigo Otávio. 3ª edição, Rio, Editôra «A Noite», 1946. 247 p., ilustrações fora do texto, 24 x 16 cm. Cr\$ 50,00. C.D. 927.
- CAVALHEIRO, Edgard — Garcia Lorca (através da vida e da obra de Garcia Lorca). São Paulo, Livraria Martins, 1946. 165 p., ilustrações fora do texto, 19 x 13 cm. Cr\$ 25,00. (Coleção Turquesa, 4). C.D. 869.4B.
- CERQUEIRA, Paulo — Carlos Gomes. Biografia. S. Paulo, Inteligência-Edições Culturais, 1944. 31 p., 64 ilustrações fora do texto, 18 x 14 cm. Cr\$ 20,00. (Coleção Inteligência, 3). C.D. 927.
- CHEVALIER, Maurice, 1889 — Minha vida e minhas canções. Tradução de Lourdes Sousa de Alencar. Capa de Bianco. Rio, Edições Cruzeiro, 1948. 298 p., 22 x 15 cm. Cr\$ 30,00. C.D. 927.
- CLAUDEL, Louis Charles Paul, 1868 — L'annonce faite à Marie. Mystère en quatre actes et un prologue. 2ª edição, Rio, Americ-Edit. 1945. 215 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 25,00. C.D. 842.
- CONTRERAS, Antônio — A Tosca. Romance inspirado no drama de V. Sardou. S. Paulo. Cia. Brasil Editôra, 1946. 708 p., 22 x 14 cm. Cr\$ 40,00. C.D. 863.
- CORNEILLE, Pierre, 1606-1684 — Les chefs-d'œuvre de Corneille. Texte établi et annoté par Georges Raeders. Corneille, par Lucien Dubech. Rio, Americ-Edit., 1945. 411 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 35,00. (Collection La France de Toujours). C.D. 842.

- CORRÊA, Viriato, 1883 — Pobre diabo. Comédia em 3 atos. Rio. Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 245, 1948. 22 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 78). C.D. 869.2B.
- COUTO, Hélio Bastos — Bôdas de saudades. Teatro. Apresentação de Catulo da Paixão Cearense. Capa de Jeronymo Ribeiro. Rio, Editora Aurora, 1946. 28 p., 1 figura, 19 x 13 cm. Cr\$ 5,00. C.D. 869.2B.
- DANA, Henry W. Longfellow — O teatro soviético na guerra. Tradução. Rio, Edições Horizonte, 1945. 60 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 4,00. (Coleção A Guerra dos Povos, As Grandes Reportagens da Guerra, 5). C.D. 792.
- DOMINGOS, Anselmo, 1917 — Cem gramas de homem. Comédia em 3 atos. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 241, 1947. 22 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 74). C.D. 869.2B.
- DOMINGOS, Anselmo, 1917 — Terezinha de Jesus. Rádio-novela. Rio, Edição do autor, 1947. 264 p., 18 x 13 cm. Cr\$ 25,00. C.D. 869.2B.
- DUMESNIL, René — Vida de Wagner. Tradução de Maria Ricardina Mendes de Almeida. Nova edição, S. Paulo, Atena Editora, 1945. 193 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 14,00. C.D. 927.
- DUNCAN, Isadora, 1878-1927 — Minha vida (My Life). Tradução de Gastão Cruls. Capa de Luís Jardim. 5ª edição, Rio, José Olympio, 1945. 356 p., 23 x 15 cm. Cr\$ 30,00. (Coleção O Romance da Vida, 7). C.D. 927.
- ERSE DE FIGUEIREDO, Armando (João Luso), 1875 — Fruta do tempo. (Contos, crônicas, teatro). Rio, Editora «A Noite», 1945. 220 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 15,00. C.D. 869.8B.
- FERNANDES, Nabor — Inveja. Rádio-teatro; novela em 10 capítulos. São Paulo, Gráfica Brescia, 1946. 96 p., 23 x 15 cm. Cr\$ 10,00. C.D. 869.2B.
- FERREIRA, Alcides — Mulher, encanto da vida. (Cena romântica em versos e em um ato). Rio, Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1947. 94 p., 17 x 12 cm. Cr\$ 10,00. C.D. 869.2B.
- FERREIRA, Inácio — Esquetes. Prefácio de Alceu de Sousa Novais. Edição de Departamento de Propaganda da União da Mocidade Espirita de Uberlândia, 1947. 130 p., 23 x 16 cm. enc. Cr\$ 50,00. C.D. 869.2B.
- FERREIRA NETTO, José — O segredo do Padre Jeremias. Drama em 3 atos de Ferreira Netto. Campinas. Tip. «A Tribuna», s.d. 1948? 42 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. C.D. 869.2B.
- FERREIRA NETO, José; ROHEWEDDER, Jarbas Guimarães — Agora seremos felizes! (Marmiteiros). Comédia em 3 atos. 5 quadros. Campinas, Tip. A Tribuna, s.d. 1948? 66 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. C.D. 869.2B.
- FERREIRA NETTO, José; ROHEWEDDER, Jarbas Guimarães — Santa Cecília. Drama sacro em 3 atos. Rio, Edição Talmagráfica, 1944. 39 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 3,00. (Coleção Teatro Breve, 12). C.D. 869.2B.
- FONTOURA, Mateus da — Segredo de família. Comédia em 3 atos. Rio. Edição Talmagráfica, s.d. 1948? 72 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Nacional, 20). C.D. 869.2B.
- FORNARI, Ernani, 1899 — Nada. Peça em 4 atos. Rio, Zélio Valverde, 1945. 156 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. (Coleção Teatro de Ernani Fornari, 1). C.D. 869.2B).
- FORNARI, Ernani, 1899 — Quando se vive outra vez. Peça em 3 atos e 6 quadros. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 235, 1947. 27 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 68). C.D. 869.2B.
- FOWLER, Gene, 1890 — Esplendor e decadência de John Barrymore. Vida e época de um grande ator. (The Life and Times of John Barrymore. Good Night Sweet Prince). Tradução de Raymundo Magalhães Júnior. Porto Alegre, Editora Globo 1946. 543 p., ilustrações fora do texto, 23 x 15 cm. Cr\$ 45,00. C.D. 927.
- GARD, Roger Martin du, 1881 — Um taciturno. (Un taciturne). Tradução de Casemiro Fernandes. Porto Alegre, Editora Globo, 1945. 186 p., 18 x 12 cm. Cr\$ 12,00. (Coleção Tucano, 9). C.D. 842.
- GOGOL, Nikolai Vasilievich, 1809-1852 — O inspetor. Comédia em 5 atos. Tradução direta do russo, de Zygmuna Turkow e Isaac Paschoal. Resumo histórico do teatro russo e conferência sobre O Inspetor, de Zygmunt Turkow. Rio, Cia. Editora Leitura, 1945. 157 p., 23 x 16 cm. Cr\$ 15,00. (Coleção Teatro do Mundo, 2). C.D. 891.7.

- GOMES, Alceu Abreu — Raça de heróis, 3 atos, 9 quadros. Niterói. Gráfica Vasconcelos. 1940. 93 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 4,00. C.D. 869.2B.
- GOMES, Roberto, 1882 — A casa fechada. Peça inédita em 1 ato. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 239, 1947. 10 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 72). C.D. 869.2B.
- GONZAGA, Armando — A barbada. Comédia em três atos. Rio, Edição Talmagráfica, 1945. 17, p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Brasileiro, 59). C.D. 869.2B.
- GONZAGA, Armando — O poder das massas. Comédia em 3 atos. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 247, 1948. 22 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 80). C.D. 869.2B.
- GONZAGA, Armando — Um noivo do outro mundo. Comédia em 3 atos. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 232, 1947. 22 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 65). C.D. 869.2B.
- GREGOR, Paul — Trevas ardentes. Diálogo visionário sobre o comunismo, o misticismo e o cataclismo atômico. Rio, Edições Corcovado, 1948. 188 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 30,00. C.D. 869.2B.
- GRILL, José; PEIXOTO, Antônio da Silva — Fantomas, o homem da meia noite. Drama policial em 3 quadros. Rio, Edição Teatral da Associação Mantenedora do Teatro Nacional, s.d. 1947? 62 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 5,00. C.D. 869.2B.
- GUIMARÃES, Antônio — O que eles querem. Comédia em 3 atos. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 243. 1948. 18 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 76). C.D. 869.2B.
- HUGO, Victor Marie, 1802-1885 — William Shakespeare (Vida e obra). Tradução de Alvaro Gonçalves. Rio, Editora Pan-Americana, 1944. 356 p., 24 x 17 cm. Cr\$ 25,00. (Série Redescobrimento do Homem). C.D. 928.
- IBSEN, Henrik, 1828-1906 — Seis Dramas. Um inimigo do povo. O pato selvagem. Rosmersholm. A dama do mar. Solness, o construtor. Quando despertamos de entre os mortos. Prefácio do Conde Prozor. Tradução. dados biográficos e comentários, de Vidal de Oliveira. Ensaio sobre Henrik Ibsen, por Otto Maria Carpeaux. Porto Alegre, Editora Globo, 1944. 630 p., 23 x 15 cm. Cr\$ 34,00. (Biblioteca dos Séculos, 10). 839.8.
- IGLEZIAS, Luiz — Bicho do mato. Comédia em três atos. Capa de Santa Rosa. Rio, Zélio Valverde, 1945. 127 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. (Coleção Teatro de Luiz Iglezias, 1). 869.2B.
- IGLEZIAS, Luiz — Sol de primavera (continuação do argumento de Chuvas de Verão). Comédia em 3 atos. Rio, Edição Talmagráfica, 1945. 71 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Brasileiro, 60). C.D. 869.2B.
- IGLEZIAS, Luiz — O teatro da minha vida. Prefácio de Joracy Camargo. Rio, Zélio Valverde, 1945. 206 p., 24 x 17 cm., ilustração fora do texto. Cr\$ 30,00. C.D. 792.
- IGLEZIAS, Luiz; SANTOS, Miguel — O pivete. Comédia em 3 atos. Rio, Edição Talmagráfica, s.d. 1948? 66 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Nacional, 19). C.D. 869.2B.
- LEANDRO, Luiz — Opereta sem música. Comédia em 3 atos. Rio, Edição Talmagráfica, s.d. 1948? 66 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Nacional, 17). C.D. 869.2B.
- LEANDRO, Luis — 6 Peças radiofônicas. Maria Clara, Vinte anos, Uma criança. Entre eles. Ouça, meu filho. Depois da renúncia. Teia de aranha. Rio, Distribuição Papeleria Pedro I, 1946. 215 p., 24 x 17 cm. Cr\$ 25,00. C.D. 869.2B.
- LIMA, Benjamin, 1885-1948 — Venenos... Peça em 3 atos e 8 quadros. Com ilustração musical de Waldemar Henrique e Joubert de Carvalho. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 244, 1948. 22 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 77). C.D. 869.2B.
- LIMA, Stella Leonardos da Silva — Flama sagrada. (Teatro em alexandrinos). Fruto da Inconfidência. Rio, Borsoi, 1944. 148 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. C.D. 869.2B.
- LIMA, Stella Leonardos da Silva — Marabá. (Peça em 4 atos). Rio, Borsoi, 1943-44. 138 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. C.D. 869.2B.
- LIMA, Stella Leonardos da Silva — Palmares. (Trilogia biográfica, II, Vida de Castro Alves. Teatro em alexandrinos). Rio, Borsoi, 1943-44. 140 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. C.D. 869.2B.

- LIMA, Stella Leonardos da Silva — Rufa ao longe um tambor! Vida de Olavo Bilac. Trilogia biográfica (teatro em alexandrinos, III). Prefácio de Modesto de Abreu. Rio, Borsoi, 1943-44. 171 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. C.D. 869.2B.
- MAGALHÃES, Heloisa Helena de — Granfinos em apuros. Comédia em 3 atos. Rio. Edição Talmagráfica, 1944. 70 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Brasileiro, 55). C.D. 869.2B.
- MAGALHÃES, Paulo de, 1900 — A cigana me enganou. Comédia em 3 atos. Rio, Edição Talmagráfica, 1944. 88 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 56). C.D. 869.2B.
- MAGALHÃES, Paulo de, 1900 — O Diabo enlouqueceu. Comédia em 3 atos. Rio. Edição Talmagráfica, 1945, 61 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 62). C.D. 869.2B.
- MAGALHÃES, Paulo de, 1900 — O Marido da deputada. Comédia em 3 atos. Rio, Edição Talmagráfica, s.d. 1948? 62 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Nacional, 18). C.D. 869.2B.
- MAGALHÃES, Paulo de, 1900; PEDERNEIRAS, Raul Paranhos, 1874; PEIXOTO, Luiz — Chica Bôa. Comédia em 3 atos de Paulo Magalhães. Amor e medo. Entreato em verso de Raul Pederneras e Luis Peixoto. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 237. 1947, 23 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 70). C.D. 869.2B).
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo. 1907 — Aventuras da família Léro-Léro (O Tavera na Ópera). Comédia em 3 atos. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 233, 1947, 22 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 66). C.D. 869.2B.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo, 1907 — O Imperador Galante. Comédia de fundo histórico em 3 atos. Rio, Zélio Valverde, 1946. 165 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. (Coleção Teatro de R. Magalhães Júnior, 4). C.D. 869.2B.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo, 1907 — Trio em lá menor. Comédia em 3 atos. Rio. Distribuição Edição Talmagráfica, 1945. 78 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Brasileiro, 61). C.D. 869.2B.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo, 1907 — Vila Rica. Peça em 4 atos. Rio, Zélio Valverde, 1945. 126 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 10,00. (Coleção Teatro de R. Magalhães Júnior, 1). C.D. 869.2B.
- MALVERN, Gladys — Ana Pavlova, a estrêla dansarina. (Dancing Star — The Story of Anna Pavlova). Tradução de Isaac Paschoal. Ilustrações de Susane Suba. Rio, Edições Cruzeiro, 1944. 303 p., 22 x 14 cm. Cr\$ 25,00. (Coleção Grandes Vidas, 2). C.D. 927.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, 1688-763 — Les chefs-d'oeuvre de Marivaux, par Edmond Jaloux. Texte établi et annoté par M. Georges Raeders. Rio, Americ-Edit., 1945. 301 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 35,00. (Collection La France de Toujours). C.D. 842.
- MARTINS, Alberto — O operário e o médico. Teatro educativo. Comédia em 3 atos. Rio, Distribuição Edição Talmagráfica, 1945. 104 p., 22 x 16 cm. Cr\$ 10,00. C.D. 869.2B.
- MICHEL, Michel Georges — Gente de teatro. 1900-1946. (Gens de Théâtre, 1900-1946). Tradução de Maria Stela Bruce. Ilustrações de Cappello, Picasso, A. Foy, Nijinsky e Michel Georges-Michel. Capa de E. Bianco. Rio, Edições Cruzeiro, 1947. 228 p., 22 x 14 cm. Cr\$ 25,00. C.D. 792.
- MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673 — O avaro. Tradução brasileira. Estudo bio-bibliográfico e resumo da História de teatro francês, por Bandeira Duarte. Iluminuras de Goulart. Rio, Zélio Valverde, 1944. 210 p., 24 x 17 cm. Cr\$ 20,00. (Biblioteca de Teatro. 1). C.D. 842.
- MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673 — Les chefs-d'oeuvre de Molière. Texte établi et annoté par Georges Raeders. Préface de Anatole France. Rio, Americ-Edit., 1944. 478+472 p., 2 volumes, 19 x 13 cm. Cr\$ 42,00. (Collection La France de Toujours). C.D. 842.
- MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin, 1622-1673 — A escola dos maridos (Comédia em 3 atos). O marido da fidalga (Comédia em 3 atos). Tradução em versos de Jenny Klabin Segall. Prefácio de Guilherme de Almeida. Rio, Pongetti, 1946. 251 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 18,00. (Coleção As 100 Obras Primas da Literatura Universal, 54). C.D. 842.

- MONTALVÃO, Alberto — Marquei um encontro com o destino. Rádio-novela. Rio, A. Coelho Branco Fº, 1947. 175 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 15,00. C.D. 869.2B.
- MOREIRA, Pedro Lopes — Dicção lírica. Rio, Casa Arthur Napoleão. 1944. 190 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 20,00. C.D. 784.
- MURST, Maurício; LEONI, G. D. — As fábulas dos melodramas. Resumos e enredos das óperas líricas do repertório mundial. S. Paulo, Edições Ricordi, 1945. 278+290 p., 2 volumes, cart. 21 x 14 cm. Cr\$ 80,00. C.D. 782.
- NEWMAN, Ernest, 1868 — História das grandes óperas e seus compositores. (Stories of the Great Operas). Tradução de Antônio Ruas. 2ª edição. Porto Alegre, Editôra Globo, 1946. 165+267+305 p., 3 volumes, ilustrações fora do texto, 23 x 15 cm. Cr\$ 70,00. C.D. 782.
- NOVAIS, Iris Costa; COSTA, Diva Diniz; PINTO, Gedir de Faria — Vamos brincar de roda? Coletânea de brinquedos cantados para uso nas escolas primárias e jardins de infância. Revisto por Afrânio Peixoto. Rio, Livraria Francisco Alves, 1946. 1ª e 2ª edição. 132 p., ilustrado, 18 x 27 cm. Cr\$ 35,00. C.D. 796.1.
- NIJINSKY, Rômola — Nijinsky. Prefácio de Paul Claudel. Tradução e notas de Gastão Cruls. Capa de Santa Rosa. 2ª edição, Rio, José Olímpio, 1948. 365 p., 23 x 15 cm. Cr\$ 40,00. C.D. 927.
- OLIVEIRA, Alvarus de — Feira de idéias. Crônicas, contos, rádio teatro, fragmentos, trovas. Seleção e prefácio de Dante Guarino. Rio, Zélio Valverde, 1946. 262 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 18,00. C.D. 869.8B.
- OLIVEIRA, Valdemar de, 1900; BORBA FILHO, Hermilo — Soldados da retaguarda. Comédia social em 3 atos. Rio, Distribuição Edição Talmagráfica, 1945. 104 p., 24 x 17 cm. Cr\$ 10,00. C.D. 869.2B.
- ORLANDO, Paulo — O «crime» do Libório. Comédia em 3 atos. Rio, Distribuição Edição Talmagráfica, 1945. 74 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 63). C.D. 869.2B.
- ORLANDO, Paulo — Os maridos atacam de madrugada. Comédia em 3 atos. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 238, 1947. 23 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 71). C.D. 869.2B.
- OSCAR, Henrique — Encontro com a vida. Fantasia dramática em 1 ato. Rio, Jornal do Comércio, 1945. 52 p., 16 x 11 cm. Cr\$ 6,00. C.D. 869.2B.
- PEIXOTO, Antônio da Silva — O poder da fé. Drama sacro. Um ato. Rio, Distribuição Edição Talmagráfica, 1945. 30 p., 17 x 13 cm. Cr\$ 6,00. C.D. 869.2B.
- PEIXOTO, Antônio da Silva — Voltamos à ditadura. Comédia em três atos. Rio, Edição Teatral da Associação Mantenedora do Teatro Nacional, s.d. 1947? 63 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 5,00. C.D. 869.2B.
- PENA, Luís Carlos Martins, 1815-1848 — Bolingbrock & Cia. ou as casadas solteiras. Comédia inédita em 3 atos. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 248, 1948. 22 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 81). C.D. 869.2B.
- PINTO, Teixeira — Apuros de um coronel (atrás do gato). Comédia em 2 atos. Rio, Distribuição Edição Talmagráfica, 1944, 80 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Breve, 10). C.D. 869.2B.
- PINTO, Teixeira — A morena de Caxambú. Comédia em 1 ato. Rio, Edição Talmagráfica, 1944. 24 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 3,00. (Coleção Teatro Breve, 11). C.D. 869.2B.
- PINTO, Teixeira — Uma lição conjugal. 1 ato. A sorte grande. Rádio-sketche. Rio, Edição Talmagráfica, 1944. 18 p., 16 x 12 cm. (Coleção Teatro Breve, 6). C.D. 869.2B.
- RAEDERS, Georges — La découverte du nouveau monde. Pièce en trois actes sur des thèmes de Lope de Véga. Prefácio de Afrânio Peixoto. Rio, Atlântica Editôra, 1944. 225 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 22,00. C.D. 842.
- REIPERT, Herman de Castro — O amor não existe? Comédia em 3 atos. Rio, Edição do autor, 1946. 60 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 6,00. C.D. 869.2B.
- RIBEIRO, J. — O cartão de visita. Comédia em 1 ato. Rio, Edição Talmagráfica, 1944. 23 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 3,00. (Coleção Teatro Breve, 7). C.D. 869.2B.
- RIZZO, Paulo Lício, e outros — Pedro Maneta. Romance, por Paulo Lício Rizzo. Julho 10. comédia, por Leda Maria de Albuquerque e Maria Luiza Castelo Branco, Rio, Distribuição Editôra Civilização Brasileira, 1942-44. 235 p., 23 x 16 cm. Cr\$ 10,00. (Ministério do Trabalho, Concurso de Romance e Teatro). C.D. 869.3B.

- RODRIGUES, Ferreira — O homem que não soube amar. Comédia em 3 atos. Rio, Distribuição Edição Talmagráfica, 1944. 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Brasileiro, 54). C.D. 869.2B.
- RODRIGUES, Nelson — Album de família e Vestido de noiva (2 peças em 3 atos). Prefácio de Pedro Dantas. Capa de E. Bianco. Rio, Edições do Povo, 1946. 304 p., 24 x 16 cm. Cr\$ 30,00. C.D. 869.2B.
- RODRIGUES, Nelson — Anjo Negro. Vestido de noiva. A mulher sem pecado (Teatro). Capa de Milton d'Avila. Rio, Edições Cruzeiro, 1948. 324 p., 22 x 14 cm. Cr\$ 35,00. C.D. 869.2B.
- RODRIGUES, Nelson — Vestido de noiva. A mulher sem pecado. Rio, Edições Cruzeiro, 1944. 346 p., ilustrado, 22 x 14 cm. Cr\$ 20,00. C.D. 869.2B.
- RODRIGUES, Wilson Woodrow — Pai João. Trilogia. Rio, «A Noite». H. Velho, 1944. 135 p., 24 x 16 cm. Cr\$ 10,00. C.D. 869.2B.
- ROSA, Abadie Faria, 1889-1945 — Entrou de caixeiro e saiu de sócio. ½ ato cômico. Rio, Edição Talmagráfica, 1944, 20 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 3,00. (Coleção Teatro Breve, 9). C.D. 869.2B.
- ROSA, Abadie Faria, 1889-1945 — Longe dos olhos. Peça em três atos. Prefácio de Renato Alvim. Rio, Editora Minerva. 1945. 97 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 6,00. C. D. 869.2B.
- ROSTAND, Edmond, 1868-1918 — Cyrano de Bergerac. (Cyrano de Bergerac). Comédia heroica em 5 atos e em verso. Tradução em versos portugueses, por Carlos Porto Carreiro. 5ª edição, Rio, Pongetti, 1944, 6ª edição, 1947. 301 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 20,00. (Coleção As 100 Obras Primas da Literatura Universal, 40). C.D. 842.
- ROSTAND, Edmond, 1868-1918 — Cyrano de Bergerac. Comédie héroïque en cinq actes. en vers. 3ª edição, Rio, Americ-Edit., 1946. 290 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 35,00. C.D. 842.
- SABBA, Marcilio — Vida de Verdi. Tradução Antônio Teles de Vasconcelos. S. Paulo, Atena Editôra, 1945. 271 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 16,00. C.D. 927.
- SANTOS, Isaltino Veiga dos (Lucas) — Vítimas do preconceito. Peça radiofônica em três atos. S. Paulo, Est. Gráfico Atlântico, 1945. 47 p., 23 x 16 cm. Cr\$ 5,00. C.D. 869.2B.
- SANTOS, Miguel — Aluga-se esta casa... Comédia em 1 ato. Rio, Edição Talmagráfica, 1944. 38 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 3,00. (Coleção Teatro Breve, 8). C.D. 869.2B.
- SCHILLER, Johann Christophe Friedrich von, 1759-1805 — Maria Stuart. Tragédia em 5 atos. Tradução de E. P. Fonseca. Rio, Pongetti, 1946. 158 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 15,00. (Coleção As 100 Obras Primas da Literatura Universal, 55). C.D. 832.
- SEQUEIRA, Walter — Guerra aos preconceitos. Sátira social em 3 atos. Rio, Edição Talmagráfica, s.d. 1948? 66 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Social, 1). C.D. 869.2B.
- SEQUEIRA, Walter — Liberdade de amar. Sátira social em 3 atos e 4 quadros. Rio, Edição Talmagráfica, s.d. 1948? 64 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Social, 2). C.D. 869.2B.
- SHAKESPEARE, William, 1564-1616 — Júlio César. Tragédia em cinco atos. Tradução de Oscar Bastian Pinto. Rio, Edição do tradutor. 1946. 102 p., 19 x 14 cm. Cr\$ 15,00. C.D. 822.
- SHAKESPEARE, William, 1564-1616 — Romeu e Julieta. Tragédia em 5 atos. (The Tragedy of Romeo and Juliet). Tradução integral, em prosa e verso, por Onestado de Pennafort, segundo o texto inglês das edições Arden e Collins. 2ª edição. Porto Alegre, Livraria do Globo, 1947. 275 p., 23 x 15 cm. Cr\$ 50,00. (Biblioteca dos Séculos, 13). C.D. 822.
- SHAKESPEARE, William. 1564-1616 — Tragédias: Romeu e Julieta, Hamlet, Macbeth. Tradução em prosa e verso, por Oliveira Ribeiro Neto. São Paulo, Livraria Martins, 1948. 325 p., 22 x 15 cm. Cr\$ 30,00. (Coleção Excelsior Gigante, 17). C.D. 822.
- SILVA, Antônio José da (O Judeu), 1705-1739 — Óperas. Tomo I. S. Paulo, Edições Cultura, 1944. 533 p., 18 x 10 cm. Cr\$ 50,00 — Tomo II. 547 p. Cr\$ 50,00. (Série Clássica Brasileiro-Portuguesa, Os Mestres da Língua, 26-27). C.D. 869.2.
- SILVA, Eurico — Veneno de cobra. Comédia em 3 atos, Rio, Edição Talmagráfica, 1944. 77 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Brasileiro, 58). C.D. 869.2B.

- SILVEIRA, Sousa da — Textos quincentistas. Camões: Sôbolos rios — Cristóvão Falcão: Crisfal — Antônio Ferreira: Castro — Gil Vicente: Auto da alma. Estabelecidos e comentados por Sousa da Silveira. Rio, Distribuição Editora Civilização Brasileira, 1945. 378 p., 24 x 17 cm. Cr\$ 40,00. (Coleção Textos Antigos e Modernos, I. Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil). C.D. 869.
- SOVERAL, Hélio do — Nequinho e Juracy. Cenas domésticas de um casal incompreensível. Prefácio de José Mauro. Rio, Gráfica Olímpica, 1947. 127 p., 19 x 13 cm. Cr\$ 15,00. C.D. 869.2B.
- STROWSKI DE ROBOWA, Fortunat, 1866 — Le théâtre moderne et le Brésil. Rio, Distribuição Livros de Portugal, 1945. 129 p., 20 x 14 cm. Cr\$ 25,00. C.D. 792.
- TERÊNCIO, Publius, 194-159 A.C. — Comédias. Terêncio e o teatro de classe, por José Pérez. S. Paulo, Edições Cultura, 1945. 484 p., 18 x 10 cm. Cr\$ 50,00. (Série Clássica Universal, Os Mestres do Pensamento, 43). C.D. 872.
- VEIGA, Vinicius da — For Screen and Stage. Rio, Edição do autor, 1944, 80 p. 28 x 19 cm. Cr\$ 15,00. C.D. 792.
- VICENTE, Gil, 1465?-1537? — Obras completas. S. Paulo, Edições Cultura, 1946. 553-616 p. 2 volumes, 18 x 10 cm. Cr\$ 120,00. (Série Clássica Brasileiro-Portuguesa, Os Mestres da Língua, 31-32). C.D. 869.
- WANDERLEY, Augusto e Eustórgio — Vamos recitar? Prefácio de Bastos Tigre. S. Paulo, Editora do Brasil. s.d. 1948? 54 p. cart., 23 x 16 cm. Cr\$ 15,00. C.D. 087.1.
- WANDERLEY, Eustórgio — Teatro histórico. Teatralização de episódios célebres da história do Brasil. 1º Fascículo, I, O grito do Ipiranga. II, Irmã Joana Angélica. III, A morte de Potí. Prefácio de Jonas Correia. Rio, Edição Talmagráfica, 1944. 39 p., 18 x 12 cm. Cr\$ 3,00. C.D. 869.2B.
- WANDERLEY, José, 1905; LAGO, Mário — O beijo que era meu (canário). Comédia em 3 atos. Rio, Edição Talmagráfica, s.d. 1948? 64 p. 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Nacional, 16). C.D. 869.2B.
- WANDERLEY, José, 1905; LAGO, Mário — Tudo por você. Comédia em 3 atos. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 242, 1947. 22 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 75). C.D. 869.2B.
- WANDERLEY, José, 1905; ROCHA, Daniel, 1908 — O casca grossa. Comédia em 3 atos. Rio, Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 236, 1947. 22 p., 27 x 18 cm. Cr\$ 6,00. (Teatro Brasileiro, 69). C.D. 869.2B.
- WANDERLEY, José, 1905; ROCHA, Daniel, 1908 — Hás de ser minha. Comédia em 3 atos. Distribuição Edição Talmagráfica, 1946. 77 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Coleção Teatro Brasileiro, 64). C.D. 869.2B.
- WANDERLEY, José, 1905; ROCHA, Daniel, 1908 — Um caso de amor. Comédia em 3 atos. Rio, Distribuição Edição Talmagráfica, 1944. 64 p., 16 x 12 cm. Cr\$ 6,00. (Col. Teatro Brasileiro, 57). C.D. 869.2B.

A POSSE DO NOVO DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DO TEATRO

(Continuação da pág. 81)

outrossim, os encargos de assistente técnico do Diretor Jarbas Andréa, no Curso Prático de Teatro.

À frente de "Dionysos", o professor Joa-

quim Ribeiro — estou certo — saberá dar-lhe orientação a mais brilhante e a mais contentânea sobre a matéria de sua especialidade num trabalho de elevação e divulgação da nossa dramaturgia.



ÍNDICE

ESTUDOS

André Gide	<i>Edmundo Moniz</i>	3
Rei Lear	<i>Eugenio Gomes</i>	6
O primeiro comediógrafo brasileiro	<i>Claudio de Souza</i>	12
O teatro entre as artes cinemáticas	<i>Gastão Nogueira</i>	14
Arthur Azevedo	<i>Pedro Moniz de Aragão</i>	19
Bernarde Shaw, um matusalém do espírito.	<i>H. Pereira da Silva</i>	29
A temporada Teatral Parisiense	<i>Bernardo Gersen</i>	31
Maeterlinck e o teatro	<i>Otto Maria Carpeaux</i>	37
PELLÉAS E MÉLISANDE	<i>Maurice Maeterlinck</i>	41

PROBLEMAS

Introdução ao estudo da caracterização ...	<i>José Jansen</i>	69
Espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro	<i>Abdias Nascimento</i>	71
A inutilidade da crítica	<i>Mario Hora</i>	74

NOTICIÁRIO

Charles Dullin	78
Jacques Copeau	80
A posse do novo diretor do S. N. T.	81
Itália Fausta	86
Panorama Teatral de 1950	88

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia brasileira de teatro (1944-1948)	<i>Aurco Ottoni</i>	102
---	---------------------------	-----

