

# DIONYSSOS

---

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



ANO IX — DEZEMBRO DE 1960 — N.º 10

# DIONYSOS

## E S T U D O S   T E A T R A I S

---

DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO  
EDMUNDO MONIZ

SECRETÁRIO DE "DIONYSOS"  
CURSINO RAPOSO

FOTÓGRAFO  
WILSON LOPES BEZERRA

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

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

# DIONYSOS

---

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

MEC - DAC - SNT

Divisão de Documentação

DOAÇÃO DE

Julio Senna Filtro

30-11-78

ANO IX - DEZEMBRO DE 1960 - N.º 10



sob a autoridade de um só homem de teatro — que toma o nome de *metteur en scene* — dos diferentes meios de interpretação cênica foi o caso de um decorador, como o barão Taylor; de um arquiteto, como Eduard Duponchel; de um diretor de teatro, como François-Antoine Harel; de um escritor, como Alexandre Dumas” (16). E Veinstein conclui: “acredita-se que assistimos ao nascimento de uma arte nova — uma arte única, sem dúvida dependente da arte dramática, mas, entretanto, distinta”.

## O BINÔMIO ATOR-PALAVRA

Por mais que se encareça a significação do *metteur en scene*, imensa é a importância do ator e da palavra. Palavra e ator, ou texto e emissão de voz — são a matéria prima da arte do espetáculo. O binômio ator-palavra constitui o cerne da representação. Na exaltação de Eduardo Scarlatti, “ser ator é ser íntimo da beleza. O ato de reunir, pela emoção, à força de talento, mil almas numa só, tem qualquer coisa capaz de fazer do artista um fulcro de gravitação espiritual” (17). Vocação e carreira de ator encerram atributos, mistérios, experiências, intuições e triunfos que, infelizmente, desaparecem com êle. Não há como perpetuar o talento dramático. Com nostalgia, observa mestre Stanislavsky: “Guardam-se em museus, em livros, em partituras as tradições das outras artes, ao passo que a tradição teatral vive só pelo ator” (18). É no ator que reside o caráter humano por excelência do teatro.

A indumentária lhe dá côr local e, por vezes, o situa no tempo. O cenário o situa no espaço. Um e outro são apenas recursos para o exercício do ator. Alguns *metteurs en scene* perdem-se na meticulosidade desses acessórios: outros lhes concedem tão só a posição complementar. Montagem limita-se à arquitetura teatral.

A vida entra no palco com o ator. Não há exagero em dizer-se: a cena é êle. E, entre gesto e voz, o predomínio pode oscilar. Pois não existe a mímica? Todavia, o poder da voz se revela ilimitado. Assim como o cantor extrai do aparelho vocal o máximo de expressão, dêsse mesmo aparelho retira o ator, em sons secos, um mundo de efeitos maravilhosos. Atente-se, mesmo fora do palco, aos milagres da voz: sugestão e comando, carícia e desespero, afirmação e dúvida. Simples entonação valoriza o sentido da palavra, a intenção da frase. A voz tem decidido do destino de certas criaturas. Transponha-se para o palco, onde assume responsabilidades maiores: o quinhão principal, no grande concerto cênico, que é o espetáculo, cabe-lhe soberbamente. A rádio-difusão oferece exemplo do poder da voz, inclusive no teatro: só vozes, e nada mais, a não ser pequeninos complementos de sonorização, e o espetáculo resulta pleno à sensibilidade do ouvinte. Quase o vê, na faculdade de visualizar!

Ao lado da cenografia realista — montada no sentido da semelhança, senão mesmo de objetos iguais — viceja modernamente a cenografia sintética: apenas o enquadramento do ambiente, como delimitação técnica da cena, acrescido de elementos simbólicos e sugestivos, que constituem o grafismo de uma advertência. O espectador não se perde na bisbilhotice do cenário, nem se estupefaz ante sua suntuosidade: tem os olhos convergidos

(16) A. Veinstein — Ob. cit. — Pg. 11.

(17) Scarlatti — Ob. cit. — Pg. 96.

(18) Stanislavski — “Minha Vida na Arte” — Pg. 202.

no ator e, se êste não bastasse por si, haveria a advertência discreta de um símbolo.

De realismo, embora a custo de truques sensacionais, dá-nos o cinema tudo: um documentário cinematográfico pode ser mais verdadeiro que a realidade; mais, completo, na multiplicidade de ângulos e tomadas de posição. Sob êsse aspeto, nem pode o teatro pensar em competir com êle. Teatro é essência.

Está na sua condição de arte viva, que o espetáculo *resulte*. Dele resulte vida, e não seja ele a repetição: no palco, a vida resulta, em vez de "a vida repete-se". Para que haja essa sensação — de cena que nasce aos olhos do espectador — o excesso de coisa feita, de cenários e outros elementos, constitúe mais um embaraço do que um ponto de partida. Pois de fato já é, desde o começo, um ponto de chegada... A sugestão vale tudo no nascimento da cena. Nem as palavras do texto caem no baixo nível do documentário, nem a montagem que as completa. Vida reconstituída — que é a cena: texto *mais* interpretação — é soma de aspetos de alta intensidade humana e social, a que o ritmo teatral dá força dramática. A realidade será, por vezes, mais brutal: nada é mais dramático do que o drama. Reconstituída, a vida está em frascos de cristal, como perfume, num justo e inconfundível teor de concentração e densidade.

#### TRANSPOSIÇÃO DO PALCO PARA A PLATEIA.

Transposição da vida para o texto... Transposição do texto para o palco... E, agora, transposição do palco para a plateia — restituição da vida à comunidade, encerramento de um ciclo imenso, que enlaça povos e épocas diversas para o desfecho de duas a três horas. Não há arte dramática, sem plateia. O espectador é tão importante — no processo estético e emocional — quanto o ator. Não é o ator quem sente, é o espectador: aquele apenas sugere. Rí a plateia, e não o cômico.

Atua o espectador como concorrente do personagem. Mal começa o espetáculo e se define a conjuntura humana e social, o espectador assume uma posição, encarna um dos personagens e, desde então, vive o papel, em duplicata com o ator. Cada um, na plateia, tem a sua preferência, e essa decorre do tipo de personalidade do assistente. E o seu agrado está em função da coincidência de destino que ele, espectador, e o ator imprimiriam ao papel. Eis o teste decisivo de vivência! A outros personagens atribue correlações com tipos do seu conhecimento.

Quantas vezes, o espectador é levado, na companhia de contemporâneos, para os séculos recuados no teatro grego, "vivendo" as suas situações.

O homem feliz recusa, rejeita, os heróis da tragédia. A sátira, em regra, não é aceita por aquele a quem se ajustaria: os outros, sim, é que o colocam no lugar merecido... Tão pouco, o ridículo encontra acolhida em alguém. Sátira, ridículo e comicidade... cabem a terceiros. "Ninguém gosta de mostrar os seus ridículos que, na maioria dos casos, ignora, mas uma tendência natural leva o espectador a considerar o títere da comédia qualquer coisa estranha à sua personalidade — *os outros*, de quem se pode troçar..." (19).

Nas comédias de costume, sobretudo as de motivação contemporânea, e nos entrecos românticos, a tomada de posição pelo espectador se faz imediata. O gosto da plateia manifesta-se nas coincidências: *gosta-se* da peça

(19) *Scarlatti* — Ob. cit. — Pg. 128.

que transcorre como o espectador deseja, terminando da forma que ele considera um fim lógico... Rejeita-se a peça, quando essa violenta o temperamento do assistente. A vida, entretanto, não é lógica. Nem o teatro se preocupa apenas com os momentos róseos da existência alheia. O que espicaça o criador de teatro — seja o teatrólogo ou o *metteur en scene*, — são os desajustamentos, os momentos difíceis, as angústias, o irrisório, o cômico, os contrastes, e não a normalidade.

O teatro traz ao público problemas essenciais; oferece-os à meditação, sem termos oratórios, porém na força dos fatos que se desdobram. Há problemas insolúveis?... Haverá peças insolúveis. Para as angústias, as evasões... Para a conjuntura dialética, a pluralidade das soluções.

O público nem sempre estima os espetáculos que fogem às soluções simplistas, amáveis, tranquilizadoras, como acontece em filmes ambiciosos de plateia. Todavia, o teatro prossegue em sua missão de focalizar os grandes momentos e os grandes dramas da existência humana e social.

Não apenas divertir; cabe ao teatro, também, advertir. E essa função é mais grandiosa que aquela. Peças existem que *acabam* no fim do espetáculo; outras que *continuam* na cabeça do espectador. São dois estilos bem diversos. De qual deles precisará o público nos momentos sombrios do seu destino? As épocas sofredoras dão contingentes notáveis à literatura e às artes; as fases tranquilas dão arte de contemplação e *divertissements*.

## TEATRO, ILUMINAÇÃO DA VIDA

Um público imenso tem os olhos de hoje no palco. Quem não pode ver sozinho vê com ajuda do talento alheio... Através das lunetas do teatro, a vida se ilumina — na sua beleza e na sua tragédia. Os comediantes de hoje trazem no palco tudo que a alma humana tem sentido e produzido. O palco transforma séculos em Presente: faz tudo viver de novo.

Ainda há em cena reminiscências românticas; o realismo não se contenta com a realidade, e rasga a verdade com atrevimento chocante; o naturalismo se socorre de elementos simbólicos, em busca de enriquecimento e poesia; as ideologias investem pelo teatro, desejosas de mais uma tribuna; a comédia se diversifica, desde a crítica social até a cômica propriamente dita; a psicologia torna-se poderoso recurso teatral, e os costumes encontram no palco a forma viva de sua consideração específica; a poesia ocupa os vácuos fatais do mundo contemporâneo e é, ao mesmo tempo, evasão, conforto e infinito; as variedades "passa-tempo" servem à mediocridade irreflexiva. Tudo isso constitui o teatro contemporâneo.

Não será certamente o teatro do futuro. Existe muita coisa superada no acervo teatral que nos chegou. A depuração farse-a em consequência do rumo dos acontecimentos. Teatro responde a público. Caótico hoje, o público tende a uma fase de esclarecimento progressivo. O problema excita o teatro, e o público vai ao seu encontro.

Teatro — arte do homem, pelo homem e para o homem... Laboratório de vivência, e não de destruição. Reincarnação da Vida, em busca de vida melhor e mais bela. Superação do realismo pela feição poética e sublime. Poesia, sublimação de vivência: vida além, muito além das circunstâncias.

# A CENA DO BALCÃO DE JULIETA... OU DE MELIBÉIA

————— J. Carlos Lisboa —————

**A** minha geração tomou conhecimento de Shakespeare, de Romeu e Julieta e, portanto, da chamada cena do balcão, através da epígrafe posta por Castro Alves à sua BOA-NOITE. E não deixa de ser significativo que o poeta baiano citasse o dramaturgo inglês através de uma tradução francesa, como lá está na cabeça do poema, antes que apareça a versão nacional da Julieta-Maria:

## “BOA-NOITE

*Veux-tu donc partir? Le jour est encore éloigné;  
C'était le rossignol et non pas l'alouette,  
Dont le chant a frappé ton oreille inquiète;  
Il chante la nuit sur les branches de ce grenadier,  
Crois-moi, cher ami, c'était le rossignol.*

*Shakespeare*

*Boa-noite, Maria! Eu vou-me embora.....  
Julieta do céu! Ouve... a calhandra  
Já rumoreja o canto da matina.....” etc.*

Os que não puseram atenção na cena romântica, nem na sua epígrafe, tiveram mais tarde, em forma explícita, em Bilac, a nova oportunidade. De uma parte, era o monólogo de Romeu, em forma de canção a rolar dentro da noite:

*“Vem, que esta voz secreta  
É o canto de Romeul  
Acorda! quem te chama, Julieta.  
Sou eu! .....” etc.*

De outra, é o diálogo dos amantes, parafraseando os versos do Ato III, cena V, como consta da sucinta remissão do nosso parnasiano:

## “ROMEU E JULIETA

*Julieta:*

*Porque partir tão cedo? inda vem longe o dia...*

*(Ato IIIA cenaV)*

*Ouves, é o rouxinol. Não é da cotovia  
Esta encantada voz.....” etc.*

Bem que a tentação de ler o original nos assaltava, mas o nosso inglês mofino, mal ensinado e mal aprendido no ginásio, não tinha fôlego para tão alta empreza. Tampouco havia cursos baratos com que lhe dar uma meia-sola. Cultura Inglesa ou Brasil-Estados Unidos, que nasceram mais tarde como infiltração cultural a disputar mercados de toda sorte, com ímpeto imperialista, econômico, ideológico, mercantil, — tudo facilitado, afinal, depois de 1930, com o cinema sonoro e as seduções estelares californianas...

Os últimos francófilos ainda se salvavam navegando nas traduções importadas de Paris. Não eram raros nas bibliotecas os três volumes da Hachette, com as ditas OBRAS COMPLETAS de Shakespeare, postas em francês por Émile Montégut "*richement illustrées de gravures sur bois*" de 1867-69-70. Aquilo era ainda fruto do re-despertar do prestígio shakespeariano no Romantismo, tão movido por Victor Hugo como pelas traduções de seu filho François-Victor Hugo, que o pai prefaciava em 1865 entre pios de coruja amorosa: "*Le danger de traduire Shakespeare a disparu*". (Essé não foi o pensamento dos tradutores mais modernos, como Copeau, Fleg, Pitoëf, Maeterlinck, Jules Supervielle ou André Gide, que resolveram correr de novo o risco, realmente jamais desaparecido.)

Montégut nos dava um ROMEU E JULIETA em boa prosa, mesmo na cena do balcão que a gravura glosava com a frágil escada de corda, — bastante frágil diante da figura de "*donna repleta*" de Julieta, gráficamente bem pouco idealizada em relação ao texto.

Só mais tarde a *Pleyade* divulgaria os versos da Cena V de Ato III, achados afinal por Pierre Jean Jouve e Georges Pitoëf, como correspondência ao diálogo inglês dos amantes italianos.

Também nós acabamos tendo, depois de alguns ensaios portugueses e brasileiros, a forma definitiva da cena do balcão, quando o Ministro Capanema fez publicar a cuidadosa e corajosa versão do poeta Onestaldo de Pennafort, tradução da peça inteira, trabalhada entre 1936 e 1937 e finalmente editada em 1940, — não sem que alguns catões e puritanos se arrepiassem com o feliz achado do equivalente da replica de Sansão a Gregório: "*The heads of the maids, or their maidenheads.*"

Nessa altura se estavam gestando as Faculdades de Filosofia que criaram, enfim, os cursos superiores de letras no País. Isso se deve, na maior parte, ao mesmo Ministro Capanema, assim como algo às primeiras experiências de S. Paulo e da Universidade do Distrito Federal, metamorfoseada esta, em 1939, na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Partindo do padrão ainda medroso da nova unidade universitária, multiplicaram-se tais Faculdades pelo território nacional, e hoje se contam por mais de trinta, em nível superior, os Cursos de Letras Clássicas, Neolatinas ou Anglo-Germânicas no País. Nestes últimos se começou a ver Shakespeare de verdade, a estudar-se a sua língua e a sua dramática. E, ao cabo de vinte anos, não só os alunos de Anglo-Germânicas afiam o seu bom inglês, mas lêem as peças do grande William, comentando-as, glosando-as, aprendendo-as de veras, em bom estilo escolar servido por base lingüística, estilística, filológica. (Houve mesmo na Faculdade Nacional de Filosofia dois concursos para provimento sucessivo da cátedra de Língua e Literatura Inglesa, em que os professôres candidatos à efetividade apresentaram às Comissões Julgadoras duas teses sobre Shakespeare.)

Essa nova atmosfera determinou uma intimidade desconhecida até então, por parte da nossa juventude, com os textos shakespearianos. Bem armados, na sua formação lingüística, orientados com segurança nas suas pesquisas literárias, os jovens professôres de inglês já não tropeçam em problemas

miudos do dramaturgo elisabetano, e não será raridade aquêle licenciado ou licenciando de Anglo-Germânicas que possa recitar cenas e cenas de memória, com sotaque quase oxfordiano; nem mesmo pasmaria que, com expressivo desembaraço, alguns jogassem as falas de Romeu e Julieta na escada e no balcão. (Pelo nosso retôrno insistente ao mesmo tema, ou à mesma tecla, logo se percebe que Shakespeare, para a minha geração, ficou cristalizado ou simbolizado nos dois amantes e na célebre cena...)

É preciso lembrar, porém, que as Faculdades de Filosofia não mantêm somente os Cursos de Letras Anglo-Germânicas e que tôdas as vantagens trazidas para essa área estão operando igualmente nas vizinhas letras: Clássicas e Neolatinas. Exemplo disso foi o que nos deu há cêrca de dois anos um estabelecimento secundário de Jacarèpaguá que, dinamizado por uma equipe de licenciados, nos ofereceu várias cenas no latim de Vergílio, no francês de Molière e no português vicentino, — tudo interpretado por ginásianos do há pouco falecido Distrito Federal, hoje Estado da Guanabara.

Esse progresso em zonas vizinhas incrementa a troca de pesquisas, e a interação dos vários cursos se vai sentindo a cada instante, com frutos novos e excelentes.

Shakespeare nos servirá particularmente de referência, como já tem servido outras vèzes, no afã de comparatismo que anda florescendo entre alunos e professôres de Letras, no nível superior e no secundário.

No caso especial da Literatura Espanhola, muita coisa mais ou menos sabida na Europa surge na praça e até assume ares de novidade grande, pondo surpresa na taba, em relação ao próprio Gênio inglês. Quando o estudante se encontra com o LIBRO DE APOLONIO, composto entre 1235 e 1240, e verifica que a mesma história história ressurgirá dramatizada por Shakespeare, entre 1607 e 1608, — fica meio perplexo. A lenda, partindo da agonia do mundo antigo, rodou bastante pela Idade Média, inclusive no texto espanhol, várias vèzes re-copiado, talvez informado pelas versões latinas nada escassas: a HISTORIA APOLONI REGIS TYRI, atribuída a Célio Simpósio, ou a GESTA APOLONII, em hexâmetros leoninos, do século X. É possível que entre os extremos se postasse alguma versão provençal ou francesa, mas não é isso que vem ao nosso caso. O fato é que o diálogo vivacíssimo e a extraordinária dinâmica narrativa da versão espanhola poderiam validar uma hipótese de que o texto haja servido de fonte ou influência no teatro shakespeariano, desde que se prove que Shakespeare soubesse espanhol ou tivesse quem lhe passasse para o inglês essas aventuras de Apolônio de Tiro, que coincidem tanto com o PERICLES PRINCE OF TYRE.

O aluno que conheça THE TAMING OF THE SHREW (mais ou menos da época de Romeu e Julieta, 1594/97) e que chegue um dia à literatura medieval espanhola, ficará agradavelmente surpreendido ao folhear o CONDE LUCANOR, de D. Juan Manuel, — nascido em Escalona em 1282 e morto em Córdoba, 1348, porque entre os seus contos (anteriores a Chaucer, 1313-1375, e a Boccaccio, 1340-1400), encontrará o núcleo da peça shakespeariana naquela narração que se intitula: DE LO CONTESCIÓ A UN MANCEBO QUE CASÓ CON UNA MUJER MUY FUERTE E MUY BRAVA.

A primeira edição espanhola do livro é de 1575, vinte anos antes de que a "MEGERA DOMADA" fôsse escrita.

Que o relato do espanhol é excelente célula dramática, prova-o inteiramente o fato de que ainda hoje, totalmente baseado nêle, Alejandro Casona haja levado à cena o seu saborosíssimo ENTREMÉS DEL MANCEBO QUE

CASÓ CON MUJER BRAVA, onde a anedota se refresca para o gôstro moderno.

Contudo, o que nos interessa no momento não são essas coincidências, mas outra, que se nos afigura mais séria e que se refere diretamente à cena do balcão de ROMEU E JULIETA.

Existe no teatro espanhol uma larga peça, algumas vêzes dada como novela dialogada de impossível representação, desde algum tempo intitulada LA CELESTINA. O argumento do grande polígrafo Menéndez y Pelayo, contra a sua apresentação no palco, se apoia na pluralidade de locais em que a ação se desenvolve. O argumento parece trair a formação clássica do eminente crítico e denunciar um resto de fetichismo em relação à unidade espacial; é razão fraca, mesmo se essa peça se compara, nesse aspeto, com a própria ROMEU E JULIETA, em que os locais de ação dramática passam de vinte e cinco. (La CELESTINA já conta com adaptações mais ao sabor das exigências durativas de nossos dias, como aquela — feita por Luiz Escobar e Huberto Pérez de la Ossa, que o público francês viu montada no Théâtre des Nations em abril de 1958 e que cabe num espetáculo “normal” de hoje.)

A edição mais antiga conhecida, dessa obra espanhola, é de Burgos e do ano de 1499. As investigações de Foulché-Delbosc e Menéndez Pelayo, porém, levam o estudioso a uma data algo anterior, ou seja: 1493, — o que daria à CELESTINA a precedência tranquila de um século com referência ao ROMEU E JULIETA.

Chamou-se a princípio essa obra COMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA e TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA, mudando-se o título, ao cabo de alguns anos, para o de LA CELESTINA, por imposição dos editôres italianos, que se deixaram empolgar pela alta figura de uma personagem do drama: a Celestina, alcoviteira extraordinária que costura a maior parte do enredo amoroso dos jovens Calisto e Melibéia. (Os espanhóis aderiram de tal forma aos rótulos celestinescos que se pode ler, numa edição facsimilada de Valencia, de 1958, essa delícia titular impressa: LIBRO DE CALIXTO Y MELIBEA Y DE LA PUTA VIEJA CELESTINA.)

Aos que desejarem informar-se mais amplamente sôbre a tragicomédia de Fernando de Rojas, indicamos os estudos de Menéndez y Pelayo, dos quais retiramos alguns dados essenciais a estas notas.

Ponhamos de lado as circunstâncias da criação de Calisto e Melibéia, as imitações que o livro provocou na literatura espanhola e procuremos saber o quanto vale, ao juízo dos acreditados e, a seguir, enumeremos as suas traduções, aparecidas em tôda a Europa, pois neste aspecto muita coisa nos servirá de suporte para as considerações que estamos fazendo.

Já não se discute hoje sôbre a excelência do trabalho de Rojas. Apesar disso, lembremos que, na própria literatura espanhola, há mais de trezentos anos, Cervantes o considerou, num dístico precioso, muitas vêzes repetido:

*“Livro em mi opinión divino,  
si encubriera más lo humano.”*

Como, porém, a opinião de um patricio poderia parecer suspeita, vamos reproduzir o que escreveu e publicou sôbre a obra um moderno crítico inglês: J. Fitzmaurice-Kelly, que teve uma cátedra na Universidade de Londres e foi da Academia Britânica:

*“La Celestina é uma obra-prima, original e única, em que se passa do antigo ambiente literário, cheio de seres fantásticos e de situações incríveis, ao comércio direto com paixões vivas e profundas, encontrando-se na obra um fundo de realismo, um sôpro de vida moderna.”*

E. se isso não basta ainda para convencer, prolonguemos a citação:

*“... Seu realismo pessimista é superior a qualquer elogio. Pro-nõe-se dar uma transcrição objetiva e impessoal da vida, e o con-segue... Trata das paixões dos homens e das mulheres que ordinariamente se encontram, das angústias dos amantes, dos artifí-cios e perversidades da senilidade viciosa, da venalidade e fanfarronada dos valentões, do impudor das cortesãs, da cega fatali-dade e da suficiência dos burguêses. Tudo isso está escrito com mão de mestre, com penetrante observação da realidade... Cada um de seus caracteres tem a sua personalidade própria, precisa, impres-sionante, inesquecível.”*

Nossa transcrição terá sido um pouco longa, mas era necessário fazê-la assim, inclusive porque tôdas essas observações, redigidas por um inglês, tanto se poderiam dirigir a Rojas como a Shakespeare, cuja aproximação estamos buscando provocar, para tratarmos de uma possível influência de um sobre o outro, na cena do balcão.

Não se pense que tal crítico foi o único a valorizar a obra de Rojas. A bibliografia sobre LA CELESTINA é extensíssima, e a sua importância na literatura espanhola e fora dela já foi reconhecida, não apenas pelos escritores nacionais, mas por inúmeros hispanistas de outros países.

No que diz respeito a traduções, vamos documentar-nos apenas na medida daquilo que importa a êste estudinho:

1. — A primeira tradução italiana de que se tem notícia é a acabada de imprimir-se em Roma a 29 de janeiro de 1506 e foi trabalhada por um espanhol: Afonso Ordóñez. Consta dos 21 atos, está ajustada ao texto das edições espanholas de 1502, tendo sido reproduzida ONZE VÊZES nas impressoras de Milão e Veneza. A última edição que nos poderia interessar seria a de 1543.

2. — Com base na versão italiana, (talvez sobre uma das re-impressões de Milão, de 1514 ou 1515) Máximo Wirsung publicou em Ausburgo em 1520 a tradução alemã, re-editada em 1533 com algumas alterações pequenas. (Brentano em carta a Tieck, na era romântica alemã, tece o elogio dessa tradução em termos assim: “É tão original, tão cheia de vida, tão própria na sua linguagem, que nunca vi coisa igual; fazer melhor tradução é completamente impossível.”)

3. — A tradução francesa mais antiga é de 1527 e foi re-impressa em 1529 e 1532. Há outra, próxima, realizada por Jacques de Bavardin, com a primeira edição de Paris, 1578, baseada, segundo o próprio tradutor escreveu, numa TRAGICOMEDIE DE CELESTINE, TRADUICTE PIÈCE DE LANGUE CASTILLANE EN ITALIEN. Duas novas edições dessa obra, aparecidas em Ruão e a excelente versão de Lavigne, assim como tôdas as demais, vieram a circular depois do nascimento de ROMEU E JULIETA, — não interessando, portanto, ao nosso caso. (Da voga da CELESTINA, entre

escritores ou literatos e até entre gente apenas “elegante” na França, há o testemunho de um poema de Clement Marot, de 1535, confirmado mais tarde em Desperiers, onde a obra aparece citada lado a lado com Boccaccio.)

4. — O primeiro livro que se traduziu do espanhol para o inglês foi impresso por Johan Rastell, falecido em 1536 e figura com um exemplar único na Biblioteca Bodlejana da Universidade de Oxford. Essa publicação é, nada mais nada menos do que CALISTO AND MELIBEA... Acredita-se que Rastell seja o autor dêsse CALISTO AND MELIBEA, assim como de THE DIALOGUE OF GENTLENESS AND NOBILITY — “both of which were acted in his own garden at Finsbury in about 1527, and printed by him in the same year.”

Temos, portanto, nesta altura, que em 1527, ou seja: 37 anos antes do nascimento de Shakespeare e 67 anos antes do seu ROMEO AND JULIET, já se traduzira, se representara e se publicara em inglês uma peça intitulada CALISTO AND MELIBEA, — versão daquilo que Fernando de Rojas escrevera em 1493 e se publicara em Burgos (numa segunda edição?) em 1499, isto é: 28 anos antes da tradução de Rastell...

A respeito dêsse CALISTO AND MELIBEA de 1527, de Rastell, já se observou isto: “. . . is considered one of the first English dramatic works to approach true comedy.”

Do interêsse dos ingleses pela obra de Rojas há mais um fato que nos é assinalado por Fitzmaurice-Kelly, cujas palavras reproduzimos a seguir:

“Talvez não tenhamos reparado bastante numa citação do Stationers’ Register (24 de fevereiro de 1591): UM LIVRO INTITULADO LA CELESTINA, COMEDIA EM ESPANHOL. Ora: ROMEO AND JULIET foi composto em 1591, tendo-se publicado uma edição clandestina em 1597.”

Depois dêssa Nota, de Fitzmaurice-Kelly, ainda se podem lembrar mais dois dados: Em 1598, William Aspley obteve licença para imprimir THE TRAGIC COMEDY OF CELESTINA, e em 1631 James Mabbe lançou no mercado a sua THE SPANISH BAWD, — que é a tradução melhor que se conhece da CELESTINA, segundo o já citado crítico britânico. (Observe-se, de passagem, que Mabbe foi amigo pessoal de Ben Jonson, como averiguou Martin Hume e é certo que Shakespeare figurou como intérprete de Ben Jonson em EVERY MAN IN HIS HUMOUR — 1598. Pode-se, pois, admitir que Shakespeare e Ben Jonson tivessem conhecido os manuscritos de Mabbe, muito anteriores à publicação, em livro, de sua versão de LA CELESTINA).

5. — As traduções para o holandês ou flamengo, anteriores a 1594, têm as datas de 1550, 1574 e 1580 e se imprimiram em Antuérpia.

\* \* \*

Quem nos acompanhou até agora, poderá chegar à razão de tantas datas e pormenores, desde que já conheça o que é LA CELESTINA, ou antes: o drama de Calisto e Melibéia. Haverá, no entanto, os que não estão inteirados de todo e a êsses devemos dar uma visão rápida do enredo da peça, para seguirmos a viagem até o fim.

O que Rojas escreveu, na forma que se considera definitiva de LA CELESTINA, em vinte e um atos de desigual extensão, é uma história dos amores de dois jovens: Calisto e Melibéia, exatamente como em Romeu e

Julieta. Em tórno do par, gira todo um mundo de criados e amas, de aventuras e intrigas, choques de armas, paixão e desespero; num plano aristocrático, pairam os pais de Melibéia; insinuando-se em casa d'esses, surge a velha alcoviteira Celestina, que facilita o encontro dos amantes. Calisto é o galã que recorre aos criados e que, por intermédio d'êles, descobre Celestina e o mundo reles em que ela vive. Graças às manhas da intermediária, Calisto acaba vencendo a resistência relativa de Melibéia e afinal galga o balcão da amada, suspenso sôbre o jardim paterno, servindo-se de uma escada, ama-a durante uma noite, volta outra noite e acaba morrendo trágicamente ao sair da alcova, quando na rua se armava um tumulto que talvez denunciase a sua presença, uma vez que os seus criados estavam metidos na confusão em baixo. Perdido o amante, Melibéia se suicida, com palavras cheias de desesperação ditas ao pai, que não pode salvá-la.

A história não é igual, muito menos em nosso tosco resumo, à de Romeu e Julieta. Há, sem dúvida, muitos pontos de contato entre as duas peças e isso já foi objeto de observações autorizadas de autênticos mestres da crítica dramática espanhola e, sobretudo, estrangeira. O mais tímido no paralelo foi Menéndez y Pelayo, mas através d'êles se pode ter notícia de quanto foram à frente, nessa aproximação, os ensaístas alemães que êle mesmo cita, e que levaram a lugar comum a análise de aspectos capitais das duas obras.

Veja-se, por exemplo, o que está em Ludwig Clarus, na sua Exposição da Literatura Medieval Espanhola, 1846, ou o que pôs Gervinus na sua História da Poesia Alemã, 1853. O primeiro assegura textualmente:

“Muito do conteúdo de Romeu e Julieta se encontra nesta obra [La Celestina] e o espírito com que está concebida e expressada a paixão é o mesmo.”

Em concordância com a aproximação realizada e seguindo o roteiro dos elogios feitos a Rojas, aparecem ainda Lemcke e Wolf; êste, como Gervinus, recorda o nome de Shakespeare para exaltar LA CELESTINA, não se fixando somente em ROMEU E JULIETA. J. L. Klein, finalmente, inclina-se a admitir que Shakespeare conheceu LA CELESTINA, no original ou em qualquer tradução, antes de criar o seu ROMEU E JULIETA. E Fitzmaurice-Kelly, ao arrematar uma rápida análise de La Celestina, e depois de recordar o trabalho de John Rastell, “cunhado de Sir Thomas Moore”, conclui:

*“...esta dramatização... é de grande importância como ponto de partida da comédia romântica na Inglaterra e terá podido contribuir em algo para a concepção dos dois imortais amantes Romeu e Julieta; o que se torna mais verossímil quando se sabe que, no momento em que Shakespeare preparava o seu drama, havia quem se ocupasse da CELESTINA em Londres, propondo imprimi-la ali em castelhano.”*

O nosso propósito, ao reunir tôdas essas notícias não é o de liquidar o assunto, — coisa para a qual não estamos preparados e que fica muito acima da nossa pretensão. Para esclarecer alguma coisa, nesse paralelo já feito, pensamos em recordar que a célebre cena do balcão de Julieta, que é conhecida de todos nós, — que chega a ser uma espécie de lugar comum referencial à obra de Shakespeare, — essa cena também tem os seus precedentes em LA CELESTINA. Observe-se bem o plural “precedentes”, porque

na realidade as cenas do balcão de Melibéia são duas: a primeira, mais tímida e a segunda, mais desenvolvida, precipitando-se justamente quando Calisto reclama a escada para descer, alarmado com o tumulto na rua.

A primeira está no Ato XIV da obra. Melibéia, no seu quarto, que se prolonga no balcão sobre o jardim, confia a Lucrécia, sua criada, a aliação da espera. De repente, corta o diálogo:

*"Mas... ouve, que soam passos na rua... e até parece que conversam do outro lado do jardim."*

Num golpe de cinematografia (em pleno século XV!...), a objetiva resvala do plano da alcova e desce ao jardim, onde Sósia manda que Tristão encoste a escada no melhor lugar, embora alto. Os dois criados querem subir com Calisto para protegê-lo (porque ouviram vozes em cima,) mas o jovem os deixa em baixo e sobe. Ao preparar o salto para o quarto, intervém Melibéia, fundindo-se os dois planos: no mais alto da escada, já acima da balaustrada que contorna o balanço projetado sobre o jardim, Calisto ouve a jovem que veio recebê-lo e que, inquieta, recua na sacada, na expectativa do salto do amante:

*"Ó meu senhor, não saltes de tão alto, que morrerei de ter ver fazê-lo. Desce, desce pouco a pouco pela escada; não venhas com tanta sofreguidão!"*

Calisto salta ao balcão e aos braços de Melibéia, em igual transporte:

*"Ó angélica imagem, preciosa pérola, diante da qual o mundo inteiro é feio! Ó minha senhora e minha glória! Tenho-te em meus braços e não creio nisso. É tal a turbação do prazer, em mim, que ela me faz não sentir todo o gozo que experimento!"*

Os amantes ainda mantêm no diálogo essa tensão de amor idealizado durante duas falas somente porque, a seguir, através da réplica de Melibéia se sente, desde logo, como o realismo espanhol se assenhoreia dos personagens. Ela quer sossegar as inquietas mãos de Calisto:

*"Embora a tua língua fale o que quiser, não deixes que as tuas mãos façam tudo que podem. Fica quieto, meu senhor!..."*

Afinal, não são duas figuras de papelão que conversam convencionalmente. São dois seres humanos cheios de realidade, cheios de juventude e desejos que se encontram: o jovem apaixonado Calisto, presente no quarto da jovem apaixonada Melibéia, duas pessoas com nervos e carne — que entram nas suas exatas dimensões humanas, como as entende o povo espanhol, mesmo no plano dramático; como as entendeu Fernando de Rojas: apresentadas "naturalmente" na ação, como dois bichinhos pequenos de Deus numa cena amorosa de intimidade. As palavras de Calisto não deixam dúvida nenhuma sobre aquela operação manual, a atividade daquelas mãos "que nunca haviam pensado em tocar com a sua indignidade as roupas" de Melibéia, mas que "agora se deliciam em chegar àquele corpo gentil, àque'as lindas e delicadas carnes..."

Melibéia despacha rapidamente da alcova a sua criada Lucrécia, cujo testemunho não importava a Calisto...

Novamente a objetiva se desloca, baixando agora pelo balcão e pelo muro até o plano do jardim, onde os criados de Calisto: Sósia e Tristão, — focalizados de novo, — comentam o que ouvem lá de cima, num tom vizinho ao

da réplica de Sansão a Gregório, glosando a ventura do senhor, para logo resvalarem em algumas frases em que revelam o que custou ao amo aquela aproximação e aquela vitória que estava logrando a poucos metros acima d'êles...

Dado o tempo convencional para a consumação do ato, quem o confirma, ao regressar a objetiva à alcova, é a própria desfeita Melibéia, numa exclamação que assim começa:

*“Ó minha vida e meu senhor! Como quiseste que eu perdesse o nome e a coroa de virgem, por um gôzo tão breve!...”*

As palavras se repassam, não de arrependimento, mas de consciência desperta do ato praticado com a dádiva amorosa, de susto pela ação cometida contra o seu bom nome, os pais, a casa, mas a favor de seu Calisto que, a certa altura, observa:

*“Já quer amanhecer. Que é isso?... Não me parece sequer que estamos aqui há uma hora e já são três!...”*

Melibéia mal tem tempo de rogar-lhe que venha de dia para vê-la da rua, que volte sempre à noite, como Calisto ordenar, àquela mesma hora, naquele mesmo lugar onde ela o estará esperando sempre, a sonhar com o prazer das noites futuras. Calisto manda do alto que os criados encostem a escada cúmplice e desce, enquanto Melibéia chama Lucrécia:

*“Vem cá, que estou sòzinha. O meu senhor se foi. Comigo deixa o seu coração e consigo leva o meu...”*

O que se observa é que a cena do balcão, embora feita aqui tôda em prosa, está pelo menos esboçada. O perfil dos personagens Calisto e Melibéia, em situação rigorosamente igual à de Romeu e Julieta, quanto ao cenário e quanto ao transporte amoroso, acusa de certo alguma diferença substancial. Enquanto o idílio em Shakespeare levita numa atmosfera inteiramente idealizada, que retira os atributos humanos elementares dos dois jovens, em Rojas os amantes se movem com densidade realística, não como “personagens” mas como “pessoas” vivas: Calisto e Melibéia têm pêso de sentidos e de nervos mediterrâneos, hispânicos, palpitação de carne autêntica, e vão além disso: não deixam que apenas os comparsas suponham os extremos a que o primeiro encontro os levou; êles próprios, — participantes daquela iniciação, são os declaradores do seu ato, da entrega da jovem ao seu conquistador.

No Ato XIX da CELESTINA a cena se renova ampliada. Aqui não se faz apenas em prosa, mas em versos também. Não se cogita mais daquela primeira posse, algo violenta, mas de um novo encontro a que a posse anterior comunica plenitude. Rojas, que havia antes ensaiado a cena do balcão que acabamos de comentar, pode agora re-elaborá-la, estendê-la, nimbá-la de mais alto sentido poético, para o que recorre a elementos novos, como o canto e a música, sem contudo abandonar os elementos materiais antes incorporados ao primeiro idílio noturno dos seus personagens. Enquanto Sósia e Tristão acompanham Calisto pelo jardim e o amante determina que ponham a escada para a subida ao balcão, na alcova se encontram Melibéia e Lucrécia:

"MELIBEA:

*"Canta más, por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oírte, mienta viene aquel señor, y muy paso entre estas verduricas, que no nos oirán los que passaren.*

LUCRECIA:

*¡Oh quién fuese la hortelana  
de aquestas viciosas flores,  
por prender cada mañana,  
al partir, a tus amores!*

*Vístanse nuevas colores  
los lirios y el azucena,  
derramen frescos olores  
cuando entre por estrena.*

MELIBEA

*Oh, cuán dulce me es oírte! De gozo me deshago. No ceses, por mi amor.*

LUCRECIA:

*Alegre es la fuente clara  
a quien con gran sed la vea;  
mas muy más dulce es la cara  
de CALISTO A MELIBEA.*

*Pues aunque más noche sea  
con su vista gozará.  
¡Oh, cuando saltar le vea,  
qué de abrazos le dará!*

*Saltos de gozo infinitos  
da el lobo viendo ganado:  
con las tetas, los cabritos:  
MELIBEA con su AMADO*

*Nunca fué más deseado  
amado de su amiga,  
ni huerto más visitado,  
ni noche más sin fatiga.*

MELIBEA:

*Cuanto dices, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos. Procede, que a muy buen son lo dices y ayudarte he yo.*

LUCRECIA, MELIBEA:

*Dulces árboles sombreros,  
humilláos cuando vadís  
aquellos ojos graciosos  
del que tanto deseáis.*

*Estrellas que relumbráis,  
norte y lucero del día,  
¿ por qué no le despertáis  
si duerme mi alegría?*

MELIBEA:

*Óyeme tú, por mi vida, que yo quiero cantar sola.  
Papagayos, ruiseñores  
que cantáis al alborada,  
llevad nueva a mis amores  
cómo espero aquí asentada.*

*La media noche es pasada  
y no viene;  
sabedme si hay otra amada  
que lo detiene.*

Nesse momento, Calisto, que estivera oculto, a ouvir o canto, assoma ao balcão:

“CALISTO:

*Vencido me tiene el dulzor de tu suave canto; no puedo más sufrir tu penado esperar. Oh mi señora y mi bien todo!”*

Não reproduzirei todo o diálogo, mas fragmentos dêle, apenas para que se confirme a clave em que Rojas o construiu e da qual se desprende o gôsto platónico idealizante que vai impregnar todo o Renascimento e que transfigura igualmente os amantes italianos de Shakespeare:

“MELIBEA

(no momento em que Calisto a surpreende):

*!Oh sabrosa traición! !Oh dulce sobressalto! ¿Es mi señor de mi alma?  
¿Es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estabas, luciente sol? ¿Dónde me  
tenías tu claridad escondida? ¿Había rato que escuchabas? ¿Por qué me  
dejabas echar palabras sin seso al aire, con mi ronca voz de cisne?... Todo  
se goza este huerto con tu venida. Mira la luna cuán clara se nos muestra,  
mira las nubes cómo huyen. Oye la corriente agua desta fontecica, !cuán  
más suave murmurio su río lleva por entre las frescas hierbas! Escucha los  
altos cipreses!, Como se dan paz unos ramos con otros! Mira sus quietas  
sombras!cuán oscuras están y aparejadas para encobrir nuestro deleite!...”*

CALISTO: . . . . .

*Pues, señora y gloria mía, si mi vida quieres, no cese tu suave canto...*

MELIBEA:

*¿Qué quieres que cante, amor mío?...  
.....*

CALISTO:

*Jamás quierería, señora, que amaneciese...*

MELIBEA:

*Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano...*

.....

Há um momento em que, de novo, baixando das altitudes líricas dêsse diálogo, as amorosas mãos de Calisto se impacientam...

MELIBEA:

*¿Por qué no olvidas estas mañanas?... Mándalas estar sosegadas...  
Deja estar mis ropas en su lugar...*

Logo Lucrécia se afasta, como na primeira cena que vimos... Há então uma pausa na alcova...

Quem rompe o silêncio, cá de baixo, é Sósia aos berros. Assustado, Calisto se levanta, pede a capa a Melibea — “mi capa, que está debajo de ti”; não tem tempo nem calma sequer para tomar a espada, a fim de socorrer aos dois criados que supõe estarem metidos em luta no jardim, procura a escada, no escuro, vai descer por ela, precipita-se, estatela-se no chão. Morto Calisto nessa queda, logo virá, no breve Ato XX, o suicídio de Melibéia, após o desesperado passo em que tudo confessa ao pai, já da torre de que se lançará.

\* \* \*

Todo mundo tem o direito de dizer que a cena V do III Ato de Romeu e Julieta não é apenas isso de que demos a amostra e que está em Fernando de Rojas. Não é bem o que se pode discutir... O que desejamos que se recordasse apareceu pouco a pouco, no curso dessas notas rápidas, e em síntese se pode alinhar assim:

1. — A belíssima cena do ROMEO AND JULIET de Shakespeare se construiu essencialmente com o encontro escondido dos dois amantes, com o balcão sobre o jardim, a escada, a cumplicidade e a presença ou intervenção de uma criada, através de um diálogo amoroso exaltado, em versos de extraordinário poder expressivo.

2. — Cem anos antes de Shakespeare, um judeu espanhol havia escrito uma peça que circulou imediatamente por toda a Europa, no original e em traduções a várias línguas, inclusive na inglesa, contando os amores de dois jovens como Romeu e Julieta: Calisto e Melibéia.

3. — A aventura dêsses amantes espanhóis foi não somente publicada em inglês mas representada na Inglaterra, antes mesmo do nascimento de Shakespeare, e é considerada como obra precursora do drama romântico no País, sendo difícil aceitar-se que o grande dramaturgo pudesse desconheçê-la.

4. — Na época em que se tem notícia de que Shakespeare estaria escrevendo o seu drama, a peça espanhola vinha sendo novamente traduzida por alguém que pertencia ao seu círculo de interesses e de amizades: Mabbe — Ben Jonson, e ainda há documento de registro de outra edição de LA CELESTINA, segundo os resultados de pesquisas de um crítico inglês: Fitzmaurice-Kelly.

5. — Shakespeare poderia ignorar o espanhol, o italiano o alemão, o francês, o holandês. — em que LA CELESTINA era lida em tôda a Europa, mas as versões inglesas tinham merecido tão contínua e intensa atenção dos homens de teatro de seu tempo e de antes de sua época de produção que Klein, um alemão isento, não admite a possibilidade de que o grande dramaturgo não tivesse lido alguma dessas traduções ou adaptações em sua própria língua.

6. — Ora, se êle leu uma ou outra, se viu uma representação de LA CELESTINA, e se esta conta com duas cenas do balcão, como mostramos, não é difícil aceitar-se que a peça espanhola lhe tenha dado o núcleo sôbre o qual levantou a sua cena V do Ato III... ainda que se concorde, sem favor, que a sua re-elaboração é poeticamente superior aos dois ensaios de Fernando de Rojas.

\* \* \*

Fiquem aqui, para os especialistas de Shakespeare, estas notas mal amanhadas, mas sem nenhum intento de "provocação".

O que estivemos todo êsse tempo tentando fazer foi dar uma resposta a certo aluno que, depois de ler LA CELESTINA, nos indagou se não achávamos que as cenas do balcão de Melibéia haviam sido plagiadas de ROMEU E JULIETA...

Em todo o assunto, só temos uma certeza certa, e segura: Rojas não poderia plagiar coisa alguma da cena shakespeariana, pela mais segura e certa das impossibilidades: Calisto e Melibéia fizeram a sua cena do balcão UM SÉCULO ANTES de que Romeu e Julieta realizassem a sua. E, com esta razão final, podemos inverter o título destas notinhas, como queríamos a princípio: "*A cena do balcão de Melibéia... ou de Julieta*".

## FRIEDRICH SCHILLER

— Anatol Rosenfeld —

O monumento nacional de Goethe e Schiller em Weimar mostra os dois amigos lado a lado: Goethe fixando o mundo das coisas diante de si, Schiller, a cabeça levemente erguida, deixando o olhar perder-se em alutras distantes. Os olhares dos dois poetas classicos parecem repetir, de certa forma, os gestos de Platão e Aristoteles, no quadro de Rafael. Com efeito, Goethe, homem todo sentido, parte sempre da visão do mundo real, concreto, Schiller, de inclinação especulativa, parte, ao contrario, do mundo dos conceitos e idéias. É precisamente este fato que dá a Schiller maior “élan” ideologico e um grau mais alto de evidência didatica, de dialética dramaturgica e retorica comunicativa — qualidades que, se não beneficiaram a sua poesia lirica, certamente contribuíram para a popularidade ds suas peças teatrais.

Pois Friedrich Schiller cujo bi-centenario de nascimento se comemora neste ano, é até hoje o dramaturgo nacional mais popular da Alemanha. Na temporada de 1957/58 — anterior, portanto, às comemorações — suas doze peças foram apresentadas mais de 2000 vezes nos países de lingua alemã (o que inclui parte da Suíça e a Austria). Sòmente Shakespeare superou este numero, mas com vinte e três peças apresentadas. No entanto, se se fala da popularidade de Schiller, deve-se entender o térmo na acepção por ele mesmo definida: “Em nossa época, um poeta popular” tem apenas “a escolha entre o mais facil e o mais difícl: adaptar-se à capacidade mental da grande massa, renunciando ao aplauso da classe culta — ou suspender, pela grandeza da arte, a enorme distância que as separa, visando a ambos os fins ao mesmo tempo. . . Longe de se poder ceder, nos poemas dedicados ao povo, a minima parcela das exigências supremas da arte, deve-se, ao determinar o valor das obras, desde logo levantar a pergunta: não terá sido sacrificado nada da Beleza superior em benefício da popularidade? Não perderam essas obras em interesse para o conhecedor o que ganharam em interesse para a massa popular?”

Entretanto, sera incorreto dizer que Schiller encontrasse sempre o mesmo grau de aceitação. Houve períodos — e mesmo bem recentes — em que o magnífico “élan” da sua linguagem, a eloquência sonora e o esplendor retorico do seu estilo, o teor gnomico dos seus versos classicos, dos quais muitos já nasceram ditos predestinados ao tesouro nacional das citações, produziram, particularmente em camadas impregnadas de certa sofisticação superficial, reações de enfado, riso ou mesmo escarnio. Já os românticos se riram a valer dos 425 formosos versos do “Canto do Sino”, com seu enaltecimento um pouco ingenuo da vida burguesa. Muito menos se riram deles (e das baladas) tantas gerações de escolares que tinham de aprendê-los de cor. Não é pequeno o numero daqueles que desde então se tomaram de profunda aversão a toda a obra de Schiller.

A popularidade naturalmente nunca se estendeu aos seus grandes poemas filosoficos, como “Os Artistas” ou “O Ideal e a Vida”, estupendas criações de

um pensador profundo e grande artesão da língua, nem aos seus estudos estéticos, como "Sôbre a Graça e Dignidade", "Cartas sôbre a Educação Estética", "Sôbre a Poesia Ingenua e Sentimental", etc., cujo valor filosofico e cuja grande prosa ensaistica sômente neste seculo começam a ser realmente apreciados. O Schiller verdadeiramente popular é, até hoje, o das peças dramaticas. Seu impulso teatral continua irresistível. Sua qualidade especifica de poderem ser entendidas em varios niveis de profundidade continua garantindo-lhes o interesse de todas as classes. À sua simplicidade exterior associa-se grande complexidade intima que vai até a uma dialética filosofica de extrema riqueza. Trata-se de um teatro filosofico, mesmo nas obras ainda não influenciadas pelo pensamento de Kant que, nas peças posteriores ao "Don Carlos" — que é a quarta — iria orientar-lhe as concepções morais e estéticas.

Sem esta simplicidade exterior não se compreenderia o fantastico êxito da sua primeira obra dramática, "Os Bandidos". Apresentada sete anos antes de eclodir a Revolução Francesa, esta peça parece ser um brado de revolta contra o absolutismo, contra um mundo corrupto e contra convenções antiquadas. É ainda neste sentido que a obra vem sendo atualmente apresentada na Alemanha Oriental. Mas o "in tyrannos" — epígrafe da segunda edição — manifesta-se de uma forma assás ambigua. A revolta decorre dos motivos particulares do conde Carlos Moor que, vitima das intrigas do seu irmão Francisco e acreditando-se abandonado e deserdado pelo querido pai, resolve vingar-se de toda a sociedade, tornando-se chefe de um bando de assaltadores. É preciso envidar grandes esforços para interpretar, neste caso específico, a ruptura dos laços familiares como representativa para a desordem social. Mas ao publico de então bastavam a sublevação contra as autoridades e os arroubos vingadores do nobre bandido, que se liberta de todas as amarras sociais e "retorna à natureza", para entregar-se a uma frenesi raramente atingida na história cênica. "O teatro (de Mannheim) parecia um hospicio. Olhos esbugalhados, punhos cerrados, gritos roucos na plateia, desconhecidos abraçaram-se entre soluços, mulheres cambalearam até à porta, prestes a desmaiar. Foi uma dissolução, um caos, de cujas brumas nasce uma nova criação." Este testemunho de um espectador, confirmado por outros, prova o tremendo impacto que a teatralidade tipicamente schilleriana conserva mesmo quando se trata, como neste caso histórico, de uma adaptação diluida por mil cortes e compromissos que transformaram a peça, na expressão do autor, em "uma coisa multicolor como as calças de um arlequim." Impacto revolucionario que ainda se mantém vivo na ultima peça de Schiller, "Guilherme Tell", ao ponto de tanto Hitler como as autoridades de ocupação americanas terem proibido a apresentação desse drama da libertação suíça, aparentemente tão manso com seus versos brancos de cinco pés iâmbicos.

Mas a verdade é que Carlos Moor, o valente bandido, se entrega no fim às autoridades, impellido pelo aguilhão da consciência, depois de reconhecer que não se pode subir "nos ombros do mal às estrelas da gloria". "Ai da minha tolice em supôr que pudesse melhorar o mundo pelo terror e manter as leis pela anarquia!" exclama ainda em prosa violenta (pois só os nobres espanhóis de "Don Carlos" iriam inaugurar o dialogo versificado). "Vejo que dois homens como eu iriam arruinar todo o edificio do mundo moral." Para "reconciliar as leis ofendidas e a ordem maltratada" não basta o suicidio porque "um pecado mortal não pode servir de equivalente a outros pecados mortais". Para demonstrar a majestade inviolavel da lei metafisica, nada lhe resta senão entregar-se aos tribunais, míseros representantes da lei superior.

## O MAIS ANTIGO CRÍTICO TEATRAL DO BRASIL

— Viriato Corrêa —

SERÁ possível, nos nossos quatro séculos e meio de vida histórica, saber-se qual foi o primeiro homem que escreveu a primeira crítica teatral? É. E a identificação dêsse remoto aferidor de peças é uma das mais chocantes surpresas da curta histórica do nosso teatro.

Surpresa chocante pela velhice do ano em que o crítico apareceu — agôsto de 1790. Surpresa chocante pelo lugar em que o crítico surgiu — Cuiabá, capital de Mato Grosso. Surpresa ainda pela profissão que exercia o longíquo julgador de trabalhos cênicos — ouvidor. O Doutor Diogo de Toledo Lara Ordenhes, ouvidor de Cuiabá.

Alí pelas alturas das últimas décadas do século XVIII o Brasil era ainda um país de cheiro selvagem. Apesar disso começava a alvorecer a sua consciência mental. Já tinham sido criadas algumas corporações literárias: Academia Brasileira dos Esquecidos (1724), Academia dos Felizes (1736), Academia dos Seletos (1752), Academia dos Renascidos (1759), Academia Ultramarina (1768). Já tínhamos tido escritores de vulto: Frei Vicente da Salvador (1564-1636); Gregório de Matos — *o Boca do Inferno* (1636-1696); Padre Antônio Vieira, que é mais nosso do que de Portugal, onde nasceu (1608-1697). Sebastião da Rocha Pita (1660-1738); Antônio José — *o Judeu* (1705-1739); Cláudio Manoel da Costa (1729-1789), Alvarenga Peixoto (1774-1793); Basílio da Gama (1740-1795); Domingos Caldas Barbosa (1738-1800). O povo já começava a interessar-se pelo teatro. No Rio lamentava-se o incendio da *Casa da Ópera* — primeiro teatro público de representações cênicas, erguido pelo padre Ventura, no largo do Capim. No Rio já estava acessa a ribalta da casa de espetáculos que o dançarino Manoel Luiz, ajudado pelo vice-rei marquês do Lavradio, abrira no Largo do Carmo. Em São Paulo, em Salvador, no Recife, já se improvisavam palcos para representações improvisadas.

Mas, todo êsse florescimento artístico não ia além da linha litorânea. O interior do país, ainda nas sombras selvagens, continuava em completa ignorância de assuntos intellectuais.

E, no entanto, foi lá nos cafundós de Mato Grosso que, cronològicamente, o destino, sempre caprichoso, fez surgir o primeiro crítico teatral do Brasil.

Em 1790, Cuiabá devia ser uma pobre aldeia, acanhada e triste. E pequenino devia ser o número de criaturas que a habitavam.

Não se conhecem dados seguros para calcular a sua população. O Rio de Janeiro, por aquela época, não contava mais de quarenta mil alma. São Paulo que, por ocasião do grito da Independência, tinha apenas seis mil criaturas humanas, devia ter, na época, três mil moradores.

Quanto teria Cuiabá, no âmago do sertão? Façamos um cálculo otimista — mil e quinhentos habitantes.

Pois, senhores, nessa vilota humilde, afastada de todos os centros de cultura, constatou-se um movimento cênico que é uma das maiores e mais surpreendentes curiosidades da história do tablado nacional.

Parece mentira mas é verdade: no ano de 1790 houve em Cuiabá, do mês de agosto ao mês de setembro, uma verdadeira barrigada teatral — nada menos de dezesseis espetáculos.

E de que constaram êsses espetáculos? De comédias, dramas, farsas, entremezes e até tragédias (parece mentira, mas é verdade), até ópera!

A capital matogrossense repassou quasi todo o repertório que então fazia a delícia das platéias daquêle final de século: *Aspásia na Síria*, *Inês de Castro*, *Irene perseguida e triunfante*, *Zenóbia no Oriente*, *Conde Alarcos*, *Tamerlão na Pérsia*, *Tutor enamorado*, até *Zaira de Voltaire*, até *Sganarello* de Molière.

E foi do seio dessa fartadela cênica que surgiu a nova entidade inexistente no Brasil — o crítico.

\* \* \*

No ano de 1790 era ouvidor de Cuiabá o dr. Diogo de Toledo Lara Ordenhes. Homem respeitável e bem querido em tôda a capitania.

No sexto dia de agosto registrava-se a data natalícia do ouvidor. E naquele ano de 1790 os habitantes de Cuiabá tomaram a peito dar ao magistrado as suas melhores provas de admiração e de carinho. E deram-lhe abundantemente, excessivamente, e, com tal abundância e tal excesso, que mais pareciam produzidas por loucura do que mesmo por sentimento normal.

Festa de aniversário natalício dura um dia apenas. As festas feitas por ocasião do aniversário de nascimento do ouvidor cuiabano duraram trinta e sete dias. No IV número da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, lá estão elas descritas em vinte e quatro páginas inteiras. São notas encontradas entre os papéis velhos do tenente general José Arouche de Toledo Rendon, com certeza parente do ouvidor de Cuiabá.

As homenagens começaram no dia 6 de agosto, sexta-feira, com missa solene celebrada pelo vigário Vicente da Gama Leal. O sermão de elogio ao magistrado foi pronunciado pelo reverendo José Gomes da Silva.

À noite houve grande baile com cinco contradanças. E curioso: cêrca de cinco meses já havia passado o Carnaval e o baile, com as cinco contradanças, foi baile de máscaras. O professor José Zeferino Monteiro Mendonça, que regeu as danças, apresentou-se vestido de salóio. Mais treze figuras estavam mascaradas. E todas elas criaturas de relêvo na cidade: um major, um capitão, um tenente, um alferes, dois tabeliães, um professor régio, dois estudantes e mais três sujeitos que os documentos da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* — não revelaram a profissão. No dia seguinte, 7, repetiram-se as contradanças do baile da véspera. Mas não houve missa, não houve sermão.

Dia cheio foi o dia 8. Pela manhã — Cavalhada — composta de figuras gradas da cidade — divertimento infalível nas grandes festas brasileiras daquela época. À noite repetiram-se as contradanças do dia inicial das homenagens.

Tôda gente em Cuiabá desejou festejar o ouvidor — os poderosos e os humildes. A noite do dia 8 terminou com a *Dança dos Pardos*, dirigida por um mulato escravo do padre José Fernandes Monteiro.

Só a 9 começou a barrigada de teatro. Ao amanhecer saiu à rua um *Bando* divertidíssimo, sob a direção do professor régio de sobrenome Peixoto.

À noite — a primeira peça — *Aspásia na Síria*, que a cidade esperava febrilmente.

Os senhores, com certeza, estão pensando que Aspásia, o papel feminino da velha comédia, tivesse sido interpretado por alguma formosa dama da sociedade cuiabana. Enganam-se. Foi interpretado por um marmanjo que, para ter o rosto liso de mulher, fez a barba poucos minutos antes da entrada em cena. Sabe-se o nome do marmanjo — Joaquim de Melo Vasconcelos.

Devia ser um homem profundamente feminino êsse remoto envergador de saia do tablado de Cuiabá. Devia ter voz melíflua, olhos langorosos, ademanes e requebros fascinantes. Sim, porque era nele que primeiro se pensava quando se precisava, no palco, de uma figura de mulher. Foi êle a figura feminina da *Aspásia na Síria*, foi êle que interpretou Irene, filha de Robales da comédia *Irene perseguida e triunfante*, foi êle ainda que vestiu saia para encarnar Astréia, filha do rei Segismundo, na peça *Amor e obrigação*.

Mas não pensem que, na capital matogrossense, só houvesse um homem com jeitinho feminino. Havia outros. Um deles era Xisto Paes que, em *Irene perseguida e triunfante*, fez uma Graciosa, em *Inês de Castro* encarnou uma Dama e no *Amor e Obrigação* uma Lacáia, na tragédia *Focas*, uma Dama de Palacio e num entremez que as notas não revelam o título, — uma Cigana. Não era artista de folego como Joaquim de Melo Vasconcelos. Fazia “pontinhas”.

Existia, em Cuiabá, mais duas criaturas que não se sentiam diminuídas em vestir saia no palco. Uma era Vitor Modesto que, no entremez *Salóio Cidadão*, teve aplausos no papel de *Salóio* e Silvério José da Silva, que, na mesma peça, encarnou uma criada. Silvério devia ter personalidade mais marcante do que Vitor Modesto. Enquanto êste em tôda festança só vestiu saia uma só vez, êle, três vezes a vestiu: no *Salóio Cidadão*, no *Amor e Obrigação*, fazendo Fenix, sobrinha de Segismundo, no *Conde Alarcos*, no papel de Branca. Devia ter as qualidades femininas de Joaquim de Melo êsse cavalheiro que no final do século XVIII pisou femininamente o tablado cuiabano. Na fartadela teatral em honra ao ouvidor Diogo Ordenhes, teve êle dois papéis de alto relêvo: o de Inês de Castro, na peça do mesmo nome representada no dia 18 de agosto e o de *Zaira*, na velha tragédia de Voltaire.

Naquele final do século XVIII a arte cênica seria garroteada pelos preconceitos do pudor. Em Portugal, a senhora dona Maria I, triste joguete nas mãos do clero, impedia, com penas fortes, que mulheres pisassem no palco.

É verdade que o Brasil, sempre rebelde às ordens absurdas da metrópole, não dava importância à estranha proibição da rainha portuguesa. Mas isso só acontecia no Rio de Janeiro, centro de cultura e fornalha de rebeldia. Em Cuiabá, encravada no fundo sertão semi-selvagem, sem intercâmbio de idéias, os preconceitos encontravam terra pródiga para enraizar e florescer. Não havia, para as saias honestas, focos de infecção maiores do que as inofensivas tábuas de um palco. Tão perigosas eram as tais tábuas que as próprias mulheres da vida airada as temiam.

No homem — ser privilegiado, nada pega. Não havia barbado que se sentisse diminuído em apresentar-se diante de uma platéia, vestido de saia, a adocicar a voz para parecer de sexo oposto ao que Deus lhe deu.

Na capital de Mato Grosso, segundo se depreende das notas encontradas no IV volume da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, os homens tinham certa volúpia em vestir roupas femininas. Não era só no teatro, por exigência da peça, que êles se feminisavam. Também nas salas de baile. No dia 15 daquele festivo agosto de 1790, o número mais sensacional do programa da festa, foi um grande baile de máscaras. Só gente importante:

professores, majores, capitães, tenentes, tabeliães. Tudo fantasiado: um de ermitão, seis de galãs e quatro de mulheres. Os senhores estão, com certeza, a imaginar que os fantasiados de mulher eram rapazinhos imberbes, ainda sem responsabilidades na vida. Não. Homens de importância, pais de família. Um deles (dizem as notas) era o major Gabriel da Fonseca e Sousa e outro o alferes Joaquim Rodrigues de Oliveira.

Ao que parece, as mulheres, em Cuiabá, se sentiam diminuídas em dançar em bailes, mesmo de categoria familiar. Na festa daquêle agôsto festivo não aparece uma mulher. Homens, só homens.

No dia 22 e 23 do mesmo mês, houve outro baile com contradança. E as damas tornaram a ser feitas por marmanjos. Querem os nomes deles? Alferes José Duarte do Rego, José de Sousa Ferraz, Manoel Fernandes Ferreira Braga, Antonio Tomé, o mestre Francisco Dias Pais. Curiosidade que é preciso ressaltar: os músicos também vestiam saias.

Deus lhes fale nalma.

\* \* \*

Não há, em teatro, entidade mais corajosa do que o amador. Não teme papéis, não recusa responsabilidades.

A impavidez dos homenageados do ouvidor Diogo Ordenhes levou-os até a encenação de uma ópera: — *Esio em Roma* — Há na peça dois papéis femininos — Honorina e Fúlvia. Ambos tiveram homens por intérpretes: Honorina — cantada por José Joaquim dos Santos Nery e Fúlvia por Joaquim Leme.

A doideira cênica do cuiabano de 1790 talvez tivesse sido a mais grave de tôda história do teatro nacional. Vinte peças em trinta e sete noites festivas.

Após *Aspásia na Síria*, que no dia 9 de agôsto abriu o programa teatral, encenou-se, a 11, a comédia *Irene perseguida e triunfante* e, 14, o entremez *Salóio Cidadão*.

Dois dias depois, a 16, agitaram-se os nervos dos cuiabanos com a tragédia *Zenóbia no Oriente* e, na mesma noite, para acalmar os agitados, representou-se, entre gargalhadas, um entremez que as Notas não revelam o título.

No dia 18 novo abalo na sensibilidade da platéia de Cuiabá — a tragédia *Inês de Castro*, que a cidade inteira esperava ansiosamente. E ainda um entremez (o título não é o revelado) — no final do espetáculo, para aplacar as lágrimas provocadas pela tragédia.

Verdadeiro tufão de gargalhadas desabou na platéia na noite de 20. Quatro entremezes numa só noite. Os títulos não são revelados.

*Amor e Obrigação* — sobe à cena na noite de 23 e, na seguinte, é o *Conde Alarcos* a peça encenada. Não há descanso — na noite de 25 representa-se *Tamerlão na Pérsia*.

Três dias de pausa. E logo a seguir, a 29 — peça de forte responsabilidade — *Zaira* — tragédia de Voltaire. Mas ninguém saiu chorando do teatro: o espetáculo terminou com o *Tutor Enamorado*, entremez provocador de risadas estrondosas.

O último dia de agôsto estava destinado para a culminação das homenagens ao ouvidor. Grande novidade — a ópera *Esio em Roma*.

O teatro transbordou. Era a primeira vez que, naquelas paragens, se cantava uma ópera.

*Esio em Roma* devia ser um excelente ponto final naquela enxurrada de peças. Mas, os promotores das homenagens ao ouvidor Ordenhes queriam

deixar o público em plena repleção. E houve mais uns dias de bródio festivo: três *Cavalladas*, uma noite de contradança e mais cinco representações teatrais. Na noite de 3 de setembro a tragédia *Focas*, um entremez e *Sganarello* de Molière; na noite de 8 do mesmo mês — uma comédia sem revelação do título.

As festividades terminaram a 11 de setembro com a comédia *Moira em Suza*.

Não foi só com obras teatrais, com contradanças, com bailes e cavalladas que os cuiabanos, por mais de um mês, comemoraram a data natalícia do seu ouvidor. Também com versos e muitos versos. Nos finais dos espetáculos surgia no palco um sujeito fantasiado e recitava um soneto ou outro qualquer gênero poético. Versos máus, quase sempre.

Na Nota da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* há explicações curiosas a respeito do recitador. Uma delas: "Soneto recitado por um sujeito de respeito e merecimento, trajado de rica farsa de dama. (Sempre os homens vestidos de mulher!) Outra explicação: "Soneto recitado e oferecido por um sujeito de perto de 80 anos de idade, em um bem asseiado papel que dizia": No dia em que faz anos o sr. dr. ouvidor Diogo de Toledo Lara e Ordenhes, lhe dedico *Um muito amigo de ser seu criado*". Vale a pena conhecer os seis últimos versos do soneto:

*A igreja nos diz que a 6 de agosto  
Se transfigurou Cristo no Tabor  
Banhado em luz o seu divino rosto;*

*Permitiu neste dia este Senhor  
Que em São Paulo nacesseis todo gosto  
Ao Cuiabá viesses todo amor.*

(Não pode haver nada tão ruim. Mas é preciso que o leitor se lembre que o homem tem perto de 80 anos de idade).

Outra explicação das *Notas*. "Endeixa -- recitada por um sujeito de caráter e merecimento, em farsa de uma rica salóia".

O sujeito da "farsa de uma rica salóia", é também um poeta horrível. Querem alguns versos de suas *Endeixas*?

*Já surgem das cavas grutas  
Leves satiros vaidosos,  
Vê, ó Lara, quanto podem  
Os teus anos venturosos.*

*Netuno o tridente bate:  
Eis surgem tumultuosos,  
Saltitantes delfins a ver  
Os teus anos venturosos.*

E por aí a fóra vai o poeta derramando, em trinta e uma quadras, o aulicismo piegas de sua inspiração.

\* \* \*

Foi dessa remota festa natalícia, na remota terra matogrossense, que surgiu o mais remoto crítico teatral do Brasil. Tem êle exatamente cento e sessenta e nove anos.

As festividades, como já recordamos acima, começaram a 6 de agôsto. A primeira crítica só aparece nove dias depois — a 15. Perderam-se, com certeza, as crônicas anteriores.

Na última década do século XVIII ainda não havia jornal no Brasil. O ouvidor Diogo de Toledo Lara Ordenhes, ao traçar os juízos críticos, não pensou no público. Pensou unicamente nele próprio. Devia ter sido sincero porque é sempre com sinceridade que, sem testemunhas, falamos a nós mesmos.

Mas o tom geral das crônicas do longínquo magistrado da terra cuiabana é de franca exaltação. Tudo ótimo. São raríssimas as restrições feitas aos comediantes improvisados.

É preciso que se leve em conta a situação moral do ouvidor. É êle o festejado; as ribaltas se iluminam em honra à sua pessoa. O coração do juiz está tocado pela gratidão. A gratidão é velha esponja apagadora de defeitos e êrros alheios.

A primeira crônica rigorosamente teatral é a de 24 de agôsto — dia de São Bartolomeu. A peça é *Conde Alarcos*, classificada no rol das comédias.

Noite escura e chuvosa, mas o teatro estava cheio, informa o cronista. E a peça? Excelente, bem executada. “As damas (é preciso que a gente não se esqueça que as damas são marmanjos: Silvério José da Silva no papel de Branca e Manoel de Souza Brandão no da Infanta) as damas além de bem trajadas, executaram ôtimamente os seus papéis, principalmente o marmanjo que fazia o papel de Branca.

O espetáculo da noite de São Bartolomeu terminou com dois entremezes e um dêles, cujo título o cronista se esqueceu de escrever, foi escrito pelo capitão Joaquim Poupinho, morador na capital matogrossense. É uma revelação curiosa: no distante ano de 1790 já, em Mato Grosso, havia um autor teatral.

No entremez, João Francisco da Silva que, nos papéis de velho, era irresistível, recebeu grandes aplausos. O cronista mostra-se surpreendido com a correção do desempenho: “admirou-me que, sendo todos os cômicos totalmente sem exercício algum de representação nem de outros atos públicos, se saíssem tão bem.

Na comédia *Tamerlão na Pérsia*, representada por crioulos, o ouvidor — cronista, revela-nos uma grande vocação de ator. É o preto Vitoriano, que, poucos tempos antes, se alforriou. O crítico classifica-o de “inimitável” nos pépis de caráter violento.

*Zaira* de Voltaire mereceu gabos maiores que as outras peças. O cronista não poupa louvores ao “incomparável” João Francisco da Silva na figura de Osmar e a Silvério na de *Zaira*. Indumentária assejada e rica. A expressão assejada é pelo cronista usada a todo instante. As roupas são *asseiadas*, os adornos são *asseiados*, a representação *assejada*. É o que a gíria atual classifica de *alinhado*.

O espetáculo terminou com o entremez *Tutor Enamorado*, que o Dr. Diogo Ordenhes afirma ter provocado na platéia imensas gargalhadas.

Na representação de *Zaira* houve uma novidade — uma trompa. Era a primeira vez que, nas orquestras de Cuiabá, se via e se ouvia êsse instrumento musical.

A ópera *Êsio em Roma*, febrilmente esperada, subiu à cena no último dia de agôsto. Uma ópera em que figuram homens vestidos de mulheres e cantando com voz feminina.

Mas o cronista afirma que tudo se fez com “muito asseio”; as damas “bem armadas, asseiadadas e com riqueza sólida como nas outras comédias”; os galãs também com “muito asseio e aureolas muito ricas”. Joaquim José dos Santos Nery encarnando Honorina, cantou excelentemente. Não podia ser de outra maneira: Joaquim José, afirma o cronista, era “músico de profissão” e “tinha voz e estilo”.

A última crônica da coleção das *Notas* é a de 8 de setembro, “dia do nascimento de Nossa Senhora”, explica o escritor. Representa-se uma comédia que ele se esqueceu de nomear, mas que afirma ter sido a de maior correção. Durante o dia ressoaram ruídos festivos. Também caixas e clarins fizeram-se ouvir desde o raiar da manhã até a hora do espetáculo. E os artistas, os músicos e os figurantes, já vestidos para o palco, foram à residência do ouvidor e, ao clarão de archotes e ao som dos clarins, das caixas e dos tambores, conduziram-no ao teatro. O teatro nessa noite (o cronista dá destaque à novidade) estava iluminado com velas de cêra que, “neste tempo, estavam bastante caras”. Tal foi o agrado da comédia que o crítico a classificou de “lustrosa”. “Os atores, quer galãs, quer damas, apresentaram-se com o maior asseio (como ele gosta da palavra!) riqueza, luzimento e bom gosto que se podem imaginar”. E mais adiante: “A passagem de saírem as donzelas do tributo manietadas, foi muito patética e pungente”. Terminou o espetáculo ao som de “uma marcha muito triste de rabecos (está no masculino) e flautas.

\* \* \*

E as críticas das peças das noites posteriores? Perderam-se, com certeza. Mas não fazem falta.

Os “papéis velhos” guardados pelo tenente-general José Arouche de Toledo bastam para dar ao paulista dr. Diogo Lara Ordenhes o título do mais antigo crítico teatral do Brasil.

## “DA VIDA AO PALCO” (\*)

— Celso Kelly —

### O PROCESSO DO TEATRO

**A**RTE E VIDA... Aquela, expressão desta. Vida é a grande fonte de inspiração, temática imensa e inesgotável, a transformar-se em arte. E a Arte? Forma superior de vida — processo de comunicação, evasão, criação e recriação. Processo que enche de interesse a existência humana, que a ela sobrevive, que a documenta para a eternidade. À margem do utilitarismo e da lógica, tem a sua lógica e a sua utilidade, dentro da vivência dos sensíveis. Do cenário ao homem, a arte reflete a Natureza, como um contraponto da Criação. Paisagem se transfere à pintura. Tema extraordinariamente rico, a figura é um termo admirável de relações plásticas — o corpo e seus cânones naturais — e, bem mais que isso, desafio de seus mistérios, reclama da Arte, no retrato, a indispensável penetração psicológica. Condiciona-se a arquitetura a imperativos sociais, econômicos e estéticos, expressão de comunidade que é. Motivo constante, o homem se transmuda em pedra, bronze, mosaico, tela, cimento. A linguagem abstrata, alimentada de ritmos, em tessituras que são poesia ou ciência, na música, nos painéis ou nos grupos geométricos, está ao serviço dos caprichos do homem: jogo de seu encantamento puro, desvinculado de motivação! Mas, dentre quantas manifestações estéticas existam, qual a arte do homem, pelo homem e para o homem, indissolivelmente ligado à própria espécie? O teatro. Nem o barro das estátuas, nem a ilusão das tintas, nem o artifício das telas. O homem é o processo do teatro. Bem mais que tema, — a sua realização. O homem está presente na sua condição de ser vivo — na dinâmica dos atos, na versatilidade dos sentimentos, na indução e dedução das próprias idéias. No teatro, é substancial a presença da vida.

### ROMANCE NO COTIDIANO

A ciência persegue a vida. Biólogos a explicam. Até com impertinência... Mas como processo estético é que a vida supera quaisquer outras interpretações. Jogo de constâncias e imponderáveis, de fatalidades e supresas, de contingências lógicas e mistérios insondáveis, a existência humana — melhor se diga — a existência social contem, diluído, informal, o romance. Flagrante da vida, episódio de conto. Sequência de flagrantes: o destino, — substância maior dos romances.

Espalhados pelo mundo, se encontram os Personagens reais, desenhados em seu caráter, definidos em seus contornos, ou perdidos na mesma confusão dos sentimentos. Personagens a que assistem os convivas — os que convivem, espectadores naturais, que, por aqueles, se deixam sensibilizar. Personagens

(\*) Conferência proferida em 20 de agosto de 1958 no Auditório do Instituto Cultural Brasil Alemanha.

— pretexto de excitação poética, emanação de efeitos diversos — que, subita ou lentamente, se transformam de cotidiano em *personagens de fábula*.

Aqui começa a estilização, estágio acima das contingências do real. A fábula constitui-se aos poucos. Brinquedo? Milagre? Sempre poesia. A literatura popular alimenta-se do conto oral. Conto oral é, em si, representação, cena, teatro — espontâneo e primitivo. Fábula e personagem nascem juntos. Narrador é ator.

O romance existe, pois, difuso pela vida afora. Há quem saiba vê-lo e senti-lo: é o espectador inato — o observador atento da vida, dotado de intuição poética, ou o angustiado, ansioso de novas situações, buscadas fora de si, ao meio.

Teatro, uma das formas do romance, perquiridor dos mistérios humanos, “capta, essencialmente — para ter direito a existir — tudo aquilo que, na vida, está feito de intercâmbios, movimentos e ritmos”: palavras de Barrault (1). Outro mestre diria “um bom drama é crítica, interpretação e iluminação da vida” (2). Teatro sem palco; teatro de palco; sempre teatro, enlaçado à vida.

### PERSONAGEM NATURAL

Personagem natural, que emerge das circunstâncias do meio, equivale a ator. É um tipo, e, porque o vive, representa. Retifique-se: “não representa alguém”; é *alguem* ele mesmo. As situações fazem os personagens, colocam-nos em cena, marcam-lhes o caráter. A pequena comédia da vida proporciona oportunidades múltiplas. Algumas, de grandiosas, chegam a drama. Não se faz necessário o tablado: a contradição e o imprevisto, o conflito de sentimentos, o choque das idéias escrevem peças que nunca foram escritas, e deixam, pelos caminhos humanos, algumas páginas de rara beleza.

Momentos há em que a existência se transmuda em teatro e drama, não como arte ou artifício, mas como estado de espírito. Isso acontece na intimidade, como acontece publicamente. A grande fase barroca dos séculos XVII e XVIII caracterizou-se pela teatralidade de suas soluções: a decoração dos templos era dramática, na intenção manifesta de comover. Os salões eram opulentos, na evidência do fausto. A criatura humana vivia, nesses ambientes, papéis centralizadores da atenção geral. A tendência à extroversão e ao superlativo continua, intermitente, através dos tempos. Analisando os antecedentes próximos do teatro contemporâneo, Alfredo de La Guardia diagnóstica o meiado do século XIX: “A sociedade europeia de 1850 era eminentemente teatral. Era-o em si mesma, em sua própria representação humana, e era-o ainda por fiel e dilatada afeição ao teatro” (3). E aponta as atitudes teatrais na convivência comum e a frequência de palcos e espetáculos, salões transformados em ribalta, nobres feitos atores. Não foge o século XX a exemplos do espírito barroco e dramático: o advento do fascismo e suas derivações condicionou o êxito do regime à propaganda e ao fausto, à arrogância e à grandeza, a imensas concentrações humanas e a falas enfáticas e solenes — um teatro público, para embair o público e levá-lo à cantilena insidiosa do Estado. A tremenda demagogia política, que anima, em sentidos diversos, o xadrez esgotado da opinião pública, tem esse mesmo sabor da teatralidade: vive-se em espetáculo, na competição das simpatias e dos aplausos de uma platéia enorme, que é o povo.

(1) Barrault — “Reflexões sobre o teatro” — Pg. 156.

(2) Albert Croissant — “El Teatro Americano” — Pg. 26.

(3) Alfredo de La Guardia — “El Teatro Contemporâneo” — Pg. 26.

Referindo-se às possibilidades que o meio burguês proporciona ao teatro, Jacques Copeau analisa as condições naturais de receptividade: “Representações e jogos de sociedade, divertimentos, festas, cerimônias, mascaradas campestres, criam, para o menino, uma maneira fantástica, privilegiada. O menor acontecimento, a menor e mais insignificante circunstância, contribuem assim para esclarecer, para fortificar a vocação que o empurra ao seu destino, para preparar o futuro artista de teatro” (4). Mal se esboça o declínio da burguezia, e as atenções se voltam para a conquista das massas, às quais, progressivamente, se transferem hábitos daquela, no propósito de elevação do nível de vida, ou através da socialização das iniciativas.

Nunca se colocou em tão acentuados termos de interesse público o problema da recreação, em que se confunde a própria difusão artística e literária, inclusive o teatro. As transformações do momento não desestimulam a arte de representação, ampliada até nos processos de cinema, televisão e rádio. Cada vez as artes se democratizam mais, usufruídas por maior número. A verificação desse fato é estímulo.

No plano inclinado das mutações, o período que atravessamos apresenta-se paradoxal. “De transição a nossa época — pondera Barrault: vivemos entre duas eras, duas águas. A que se refere ao passado, à tradição próxima, vincula-nos à grande época burguesa, cujo final nos parece estamos frequentemente vivendo. A que se refere ao futuro, além da angústia da espera e dos momentos trágicos que já temos vivido, deixa-nos apenas ver outro período de distúrbios. Flutuamos entre o drama e a tragédia, todo êle cosinhado pelo absurdo” (5). Daí, a contradição das aparências: “De um lado, prolongamento do teatro burguês e florescimento do teatro de bulevar; de outro, ensaios absolutamente opostos, até uma forma nova e ainda mal definida de certo teatro” (6). Síncrétismo de vida e teatro, de lutas sociais e estilos dramáticos da confusão de sentimentos e das variantes de linguagem artística, de personagens naturais nos quadros do cotidiano e atores — criativos no plano do palco. Vida, confundida e refletida na cena.

### TRANSPOSIÇÃO DA VIDA PARA O TEXTO

Como se opera essa transposição da vida para o teatro? Como se processa essa captação de fatos em ritmos de *nova vivência*? Como a vida vira texto? Insisto em dizer que o teatro precede à peça: os argumentos são colhidos ao natural: a peça é pressentida. Primeiro, o texto vivo; depois, o texto de gabinete. Por isso, há que considerar o teatro *arte de ação*. Enredo, sucessão de cenas. Na unidade e harmonia dessas cenas, reside o virtuosismo do teatro.

Todo o teatro primitivo eclodiu quase improvisado. Grandes teatrólogos vieram do palco, no convívio com os segredos e estímulos da cena. Eduardo Scarlatti recorda: “Téspis, juntando o protagonista ao côro ditirâmico, foi dramaturgo e *comediante*. Esquilo interpretou as suas primeiras criações. Como Sófocles e tantos outros — conforme o regulamento dos concursos de Atenas — dirigiu a montagem das suas obras e o conjunto dos executantes. Com o aperfeiçoamento da arte mímica, o trabalho do intérprete especializou-se. Apesar disso, Molière e Shakespeare ainda investiram figuras das

(4) In prefácio à “Minha Vida na Arte”, de Stanislavski.

(5) Barrault — Ob. cit. — Pg. 156/7.

(6) Barrault — Ob. cit. — Pg. 157.

suas peças. No começo do teatro em Portugal, vemos Gil Vicente, na Côrte, recitando o seu "Monólogo do Vaqueiro". Quer dizer: o poeta e o ator vieram da mesma origem. Apenas diferem pelo sentido da corrente criadora, que os atravessa" (7).

A reconstituição dos textos ocorre em circunstâncias diversíssimas: o escritor, a tomar, aqui e ali, empréstimos à vida. Jornalismo, romance, teatro, cinema — alguns processos diferentes na captação do humano e do social, — reportagens de personagens, hábitos, sentimentos, idéias, tôdas as emanações da cultura, na acepção antropológica.

O teatro oscila entre um complexo de expressões, acima da palavra, e um gênero de literatura. Daí, a artificiosa divisão dos teatrólogos entre os que sentem o impacto da cena e produzem texto, e os que "escrevem também para teatro", ou seja o teatrólogo cênico e o escritor dramático. Barrault quase nega o teatro como leitura: "a impressão em um livro de uma obra teatral só e a sua quintaessência pulverizada" (8). Condena a cátedra, tantos são os recursos cênicos do seu conhecimento. "Prestidigitador de espetáculos!", houve quem o chamasse. Milagre de palco é a montagem barraultiana do "Livro de Cristóvão Colombo", de Claudel. Tomo a André Veinstein o sutil pensamento, colhido a Hytier, em fundamental oposição à totalização teatral de Barrault: embora a representação seja o princípio fundamental do teatro, êsse desempenho se desenvolve na imaginação do leitor, "teatro cujos atores não têm defeitos" (9). Sim, o leitor os idealiza, compõe, caracteriza a seu gôsto; não sofre a limitação de estilo de um intérprete: varia e enriquece os textos, segundo sua maneira de sentir como leitor. Aplica-lhes a mesma condição psicológica do leitor de romances, vivendo os argumentos com a absoluta liberdade. O vínculo se faz direto entre autor e leitor, sem os embargos, ou acréscimos, da *mise en scene*. De atores hipotéticos se povoa a mente do leitor. Perderá com isso? Toda a força cênica escapa a êsse engenhoso jogo imaginário. Contudo, Albert Croissant, em sua obra sôbre o teatro americano, traz depoimento a favor do ponto de vista literário: "Nosso teatro veio a converter-se em parte importante de nossa literatura. A maioria das boas obras se publica, apenas estreadas, e muitos de nossos melhores dramaturgos são mais conhecidos do leitor do que do espectador. O fato de os leitores de comédia serem mais numerosos que os espectadores, é de importância inestimável para manter o alto nível literário de nosso teatro, pois agora uma boa comédia pode ter leitores, mesmo que não representada em Broadway" (10).

O debate continuaria. A vida é complexa demais para caber em linhas de uma peça ou nos artifícios do palco. Daí, a conjugação de recursos expressionais. Daí, os termos de La Guardia: "A arte dramática erige-se como uma representação fiel, exata, vivíssima, com poderosa ressonância, desse outro drama imenso: a dilatada tragédia coletiva que tem, como protagonista, a humanidade, segundo convem ao teatro das massas, e cujo redondo cenário é a terra, deante do telão de fundo do firmamento, símbolo de um destino fatal sempre interrogado e de uma permanente incognita, sem cuja determinação é impossível resolver o supremo e último problema" (11).

---

(7) Scarlatti — "Religião do Teatro" — Pg. 96.

(8) Barrault — Ob. cit. — Pg. 155.

(9) André Veinstein — "La Mise en Scene" — Pg. 22.

(10) A. Croissant — Ob. cit. — Pg. 188.

(11) Alfredo de La Guardia — Ob. cit. — Pg. 29.

## TRANSPOSIÇÃO DO TEXTO PARA O PALCO

Literatura teatral... O texto tem de cumprir o seu milagre cênico. Literatura motivada pela vida, tomada de empréstimo à vida. A vida se *reinstala* no palco. Definição de teatro: vida reconstituída. Essa transposição do texto para o palco encerra inúmeros mistérios: outro desafio do progressivo processo dramático, no desdobramento de suas fases. Primeira atitude do diretor: tomada de posição diante do repertório: episódios e cenas, personagens e diálogos, tudo numa revista global. A motivação comanda — centro de interesse, em torno do qual giram as demais escolhas. O texto volta a ter vida — eis a tarefa do diretor.

A evolução do teatro apresenta a alternativa de duas correntes: uma nitidamente teatral; outra, acentuadamente texto. Representações mágicas ou litúrgicas dos primitivos, mistérios eleusínianos, mímica da decadência romana, *Commedia dell'arte*, as feiras, o ballet, a ópera clássica, o melodrama, a *Feerie*, a pantomina — são exemplos do predomínio da representação, — ritmo, música, linha e cores, com realce do ator, ou melhor, do espetáculo montado. A outra tendência encontra acentuado caráter no gênero literário: a comédia do declínio grego, as produções do humanismo renascente, a tragédia francesa pseudo clássica. O exclusivismo de qualquer das tendências comprometeria a própria riqueza do teatro. Após havê-las enumerado, Gaston Baty e René Chavance concluem na fatalidade da fusão dos grandes caminhos percorridos: “A arte teatral não atinge todo o esplendor, não se torna teatro mesmo senão quando as duas correntes se consorciavam, da mesma maneira que a trama e a cadeia não tecem a fazenda senão quando se cruzam” (12). Aqui, sim, o equilíbrio, revelado nas grandes épocas: a tragédia ateniense, os mistérios da cristandade, o drama elisabetano, Eschylo, Shakespeare, Molière — “*comédiens et metteurs en scene qui se sont faits écrivains, pour l'amour de leur métier*”.

Complexa em suas tessituras, conscientes e inconscientes, utilitárias ou poéticas, funcionais ou imaginárias, a vida exige tudo de quem tenta refazê-la. Gigantesca a tarefa de criar de novo e, à sua custa, recriar. A vida tem que rebater no palco. O teatro não conhece o passado nem o futuro. “O ator — ponderou Barrault — vive unicamente no presente; salta continuamente de um a outro presente” (13). Vivência, presença de vida. O empenho do *metteur en scene* consiste em atingir essa vivência. Em realizá-la. “Pelo conhecimento que tem das realidades e leis da cena, pelo equilíbrio e harmonia que deve imprimir à obra no decorrer de seu trabalho, torna-se necessariamente o único *maître du théâtre*” (14). A *mise en scene* é a arte de animar. *Anima*, alma, vida... Croissant pondera: “O teatro expõe personagens e problemas humanos. Essa é sua missão. Não basta que faça alusão a tal ou qual personagem. É preciso que o personagem viva e o problema se envolva e desenvolva em presença do espectador” (15). Sempre a mesma tecla da vivência, ou vida militante.

Nem peça é *ensaio* de problemas, nem palco é *tribuna* de teses. Há muito mais no acondicionamento teatral. Os que elaboram teatro — na confecção de repertório ou na montagem de espetáculos — não devem andar errantes e separados; ganham na companhia recíproca. Arte de comando, o êxito reclama cooperação e unidade. “Por volta de 1835, opera-se a reunião,

(12) *Gaston Baty e René Chavance* — “*Vie de L'Art Teatral*” — Pg. 292.

(13) *Barrault* — Ob. cit. — Pg. 149.

(14) *A. Veinstein* — Ob. cit. — Pg. 26.

(15) *A. Croissant* — Ob. cit. — Pg. 22.

Embora pertença, pela sua atmosfera e pela sua linguagem tosca, barroca e selvagem, ao movimento pré-romântico "Sturm und Drang" (Tempestade e Assalto) — que teve seu auge na década de 1770 — já a primeira peça de Schiller diverge, portanto, de certo modo deste movimento: o valor supremo já não reside no indivíduo prometeico, no gênio primitivo que se revolta contra as limitações da sociedade, mas na ordem metafísico-moral que se manifesta na consciência do nobre bandido. A culpa de Carlos decorre da intransigência com que, tomando a lei nas próprias mãos, deseja impôr a lei absoluta à imperfeita ordem terrena. Há nesta temática algo do "Michael Kohlhaas", de Kleist, e — por que não dizê-lo? — dos mocinhos transviados das fitas "far west". Todavia, Schiller está longe de dar razão à ordem terrena, ao levar seu herói aos tribunais (essa, aliás, é a interpretação dos conservadores que só vêem o fim da tragédia, ao passo que os radicais se satisfazem com o início). Todo o peso dessa auto-entrega reside na liberdade e autonomia com que o herói toma a decisão de, no caos da sociedade empírica, tornar-se em testemunha da ordem transcendente. Assim, a peça, que se inicia com toques de libertação político-social, termina com a renúncia à própria liberdade física em favor da afirmação de uma liberdade íntima, graças à qual o herói se integra na ordem metafísica. Solução ambígua e tipicamente alemã, essa transferência da liberdade política para a do foro íntimo.

De certa forma, toda a dramaturgia e teoria estética de Schiller giram em torno do problema da liberdade. Assim, o marquês Posa, o personagem central da peça "Don Carlos", luta — desta vez de forma clara, ainda que em versos pelo estabelecimento do reino moral no mundo das trevas históricas, agitado pelas intrigas do poder e do despotismo. O símbolo desta luta é o levante dos povos flamengos contra o domínio espanhol. Mas a tragédia de Posa não é tanto o seu naufrágio face aos frios cálculos de Felipe II, o despota solitário que anseia por um amigo e que, a despeito de tudo, se tornou uma das maiores figuras da obra schilleriana. A tragédia de Posa decorre, antes, do fato de êle, por amor à humanidade, esquecer o amor aos homens. Colocado entre a lealdade ao ideal político e a lealdade ao amigo, o príncipe Don Carlos, envolve-se em contradições insolúveis, chegando a mancomunar-se com Felipe, o odiado pai de Carlos. "Desfaz-se meu edifício — esqueci o teu coração!" exclama o marquês em formosos versos iâmbicos. A luta pelo ideal político da liberdade e do humanismo acaba por desumanizar o nobre humanista e transformá-lo até em despota. Felipe, bem ao contrário, sendo despota, se humaniza em contato com Posa, mas vê-se cruelmente enganado por ele. O fim é, mais uma vez, o enaltecimento da ordem metafísica que, mesmo naufragando nas sombras do mundo histórico, pode ser vivida e manifestada pelo livre sacrifício do herói. Ainda assim, a Convenção Nacional Francesa conferiu em 1792 a "le sieur Giller, publiciste allemand", unanimemente, o título de um "citoyen français", exaltando "seus méritos em prol da causa da liberdade". Mas o entusiasmo de Schiller, que de início quase ia viajar a Paris, logo arrefeceu. Depois da execução do rei, declarou: "O grande movimento encontrou uma geração fraca."

Excetuando-se "Guilherme Tell", a obra dramática de Schiller revela uma visão pessimista da história que, para falar com Hegel, "não é o campo da ventura". Nela se externa a engrenagem irracional da vontade de poder, das frias intrigas, da astúcia impiedosa e diabólica. Mas à história sobrepõe-se a visão meta-trágica do mundo "inteligível", do reino das idéias. O conflito trágico eclode na alma do homem — que pertence aos dois mundos e a duas determinações antagonicas, a da liberdade moral e a da necessidade natural e histórica — com tanto mais força quanto mais violentos forem seus afetos,

paixões e impulsos terrenos, isto é, suas tendências naturais e instintivas. Schiller tinha um quase morbido interesse psicologico-moral pelos grandes viciados e criminosos: é neles que o conflito moral alcança relevância máxima, sendo através deles que com mais pujança se podem pôr à mostra as situações-limite em que irrompe a luz do mundo transcendente. O fim ultimo da arte e em particular da tragédia é precisamente a apresentação do supra-sensível, da idéia. Isso só é possível de forma indireta: apresentando, em meio dos ataques avassaladores de instintos titânicos e exacerbados, a resistência do princípio superior, através de atos cujos motivos já não podem ser explicados por fins terrenos e que escapam à determinação da causalidade natural; atos, portanto, que, em pleno dominio dos afetos viris e das paixões dionisiacas, sugerem a infiltração de um outro princípio, de origem encoberta, metafisica, dir-se-ia apolínea (se se permite uma terminologia pós-schilleriana); princípio que revela uma capacidade insuspeita de distanciamento espiritual e ascetica em face da vida imediata e dos impulsos teluricos e contra o qual, como contra toda a obra de Schiller, Nietzsche iria lançar tantas diatribes desdenhosas. A morte livremente escolhida, o sacrificio da vida é um desses atos através dos quais se manifesta uma determinação superior à da causalidade natural e graças aos quais o homem, enquanto ser espiritual, se distancia de si mesmo enquanto ser natural e histórico, elevando-se à patria eterna dos espiritos. Na tragédia de Schiller — ou pelo menos na sua concepção da tragédia — cristaliza-se de forma classica uma tradição europeia que vai de Platão a Kant e que iria sofrer o abalo mais violento pela “inversão dos valores” de Nietzsche.

Mas, por mais que Schiller insista na necessidade do “pathos”, na exacerbação dos afetos, para tanto melhor poder ressaltar a força do principio moral, é vedado ao poeta apresentar os graus mais intensos das paixões, pois enquanto resistir uma centelha de espírito apolíneo nos personagens, esses graus não podem ser atingidos. Por isso, Schiller recomenda contenção e certo “afastamento” quase brechtiano (embora por outros motivos): o espectador deve manter-se livre, não se entregando inteiramente às paixões. A sua descrição do publico demasiado emocionado sem duvida inspirou a do “espectador entorpecido” de Brecht. Schiller diz: “Uma expressão quase animalesca de sensualidade aparece... nas faces, os olhos ebrios transbordam, a boca aberta é toda desejo, um fremito voluptuoso toma conta do corpo inteiro, a respiração é rapida e fraca, manifestam-se, em suma, todos os sintomas da embriaguês; prova nitida de que os sentidos se exaltam, ao passo que o espirito ou o principio da liberdade humana sucumbe à violência da impressão sensual.” Dai Schiller recomendar varios “breques” a fim de esfriar o dialogo dramatico, por exemplo os seus famosos ditos e máximos morais que deveriam devolver ao espectador a sua autonomia em face de uma excessiva identificação com os personagens.

Mesmo no terreno da estética, portanto, a idéia da liberdade afigura-se-lhe fundamental: se a liberdade moral é o *conteudo* essencial das suas peças, a *forma* da obra deve conceder ao apreciador liberdade estética, facultando-lhe o estado ludico, o livre jôgo de todas as suas capacidades sensoriais, emocionais e intelectuais, através do impulso dado à sua imaginação. Pois, antes de tudo, a arte e também a tragédia devem divertir e esta ultima diverte ao apresentar a superação da condição animalesca do homem; mostrando, senão o cumprimento da lei moral, ao menos a possibilidade, mesmo nos grandes criminosos, de sentir o seu apelo, fazendo assim “luzir a idéia através do sensível”, como diria mais tarde Hegel. A arte, portanto, é livro de fins diretamente moralizantes. “Se o fim (da arte) for moral, ela perderá não só a

qualidade, pela qual ela exerce seu poder — a sua liberdade —, mas ainda o próprio encanto do prazer pelo qual ela afirma sua eficácia universal. O jogo transformar-se-ia em empresa séria. Contudo, é apenas mercê do encanto ludico que ela realiza sua empresa da melhor forma. Sòmente ao exercer o maximo efeito estético, ela poderá ter uma influência benéfica sòbre a moralidade; mas só ao exercer plenamente a sua liberdade, ela pode obter o máximo efeito estético.”

“Através de todas as obras de Schiller perpassa a idéia da liberdade”, disse Goethe muitos anos depois da morte do seu amigo. Mas apenas a liberdade intima, moral ou estética, de quem desvia o olhar da terra e o eleva às estrelas, como no monumento nacional de Weimar? De modo algum. “A liberdade politica e burguesa permanece sempre o mais sagrado de todos os bens, o mais digno de todos os esforços e o grande centro de toda a cultura”, escreveu ao príncipe de Augustenburg. “Mas este magnífico edificio só poderá ser erguido por sòbre o fundamento solido de um carater enobrecido; será necessario começar a criar cidadãos para a constituição, antes de se poder dar aos cidadãos uma constituição.” Kant, bem ao contrario, acreditava que só da boa constituição poderiam resultar bons cidadãos. Schiller nunca conseguiu superar esta dialética e permaneceu até o fim neste dilema. Seu sonho era facilitar e mesmo possibilitar a criação do “carater enobrecido” dos futuros cidadãos mediante a educação estética pela arte e, em especial, pelo teatro. Utopia ingenua de poeta idealista, nascido há duzentos anos? Entretanto, faz apenas algumas décadas que Garcia Lorca falou, quase com palavras de Schiller, da “tribuna livre do teatro”, onde se explicam “com exemplos vivos normas eternas do coração e do sentimento do homem”. Acreditamos ouvir Schiller: “Um povo que não ajuda e fomenta seu teatro, se não está morto, moribundo está.”

## O TEATRO NO RIO DE JANEIRO PELO CORRER DO SÉCULO XVIII

— Luiz Edmundo —

**T**EOFILO BRAGA, escritor luso, na sua alentada obra — “História do Teatro Português”, afirma que a decadência geral da nação portuguesa, após a queda da sua autonomia, de tal maneira atrofiou as artes de representar em seu país que as mesmas chegaram ao ponto de quase se extinguirem por completo.

Na verdade, o tempo dos jocosos entremezes e autos que, sobremaneira, enfeitavam a Côrte de Afonso V e D. João III, bem como as alegres comédias de Gil Vicente, havia já passado.

Em 1580, caído sob o jugo de Castela, findava a fase mais interessante até então vivida pelo pequenino Portugal.

Até o olhar do século XVII e por todo correr do mesmo, os fenômenos de decadência que envolviam a nação foram se acentuando de tal forma que, para o orgulho nacional, como suave consolo, restavam, apenas, as gostosas lembranças de um passado glorioso.

Liberta, embora, desde 1640, das garras cruéis da Hespanha, a situação da Metrópole não se modificará ainda pelo correr de todo o século XVIII.

Para que se tenha uma pequena idéia desse estado de cousas, leia-se o que Antero do Quental, grande poeta e sociólogo, nos conta, dando, de modo sucinto, porém, claro, uma impressão perfeita da vida social e política que afligia e entravava, então, o natural destino do seu povo:

“Saimos d’uma sociedade de homens vivos, movendo-se ao ar livre: entramos n’um recinto acanhado e quasi sepulcral, com uma atmosfera turva pelo pó dos livros velhos, e habitado por espectros de doutores. A poesia, depois da exaltação estéril, falsa e artificialmente provocada do Gongorismo, depois da afetação dos conceitos (que ainda mais revelava a nulidade do pensamento), cai na imitação servil e ininteligente da poesia latina, n’aquela escola clássica, pesada e fradesca, que é a antítese de tôda a inspiração e de todo o sentimento. Um poema compõe-se doutoralmente, como uma dissertação teológica. Traduzir é o ideal: inventar, considera-se um perigo e uma inferioridade: uma obra poética é tanto mais perfeita quanto maior número de versos contiver traduzidos de Horacio, de Ovidio. Florescem a tragédia, a óde pindárica, e o poema heroi-comico, isto é, a afetação e a degradação da poesia. Quanto à verdade humana, ao sentimento popular e nacional, ninguém se preocupa com isso. A invenção e originalidade, nessa época deplorável, concentra-se tôda na discrição cínicamente galhofeira das misérias, das intrigas, dos expedientes da vida ordinária. Os romances picarescos hespanhoes, e as Comédias populares portuguesas, são os irrefutáveis atos de acusação, que contra si mesma, nos deixou essa sociedade cuja profunda desmoralisação tocava os limites da ingenuidade e da inocência no vício. Fóra d’esta realidade pungente, a literatura oficial do discurso académico, da oração funebre, do panegirico encomendado — gêneros artificiais,

pueris, e mais que tudo saporíficos. Com um tal estado dos espíritos, o que se podia esperar da Arte? Basta erguer os olhos para essas lugubres moles de pedra, que se chamam o Escorial e Mafra, para vermos que a mesma ausência de sentimento e invenção, que produziu o gosto pesado e insípido do Classicismo, ergueu, também, as massas compactas, e friamente corretas na sua falta de expressão da arquitetura jesuítica. Que triste contraste entre essas montanhas de mármore, com que se julgou atingir o grande, simplesmente por que se fez o monstruoso, e a construção delicada, aérea, proporcional e, por assim dizer, espiritual dos Jeronimos da Batalha. O espírito sombrio e depravado da sociedade refletiu-o na Arte, com uma fidelidade desesperadora, que será sempre perante a história uma incorruptível testemunha de acusação contra aquela época de verdadeira morte moral. Essa morte moral não invadira só o sentimento, a imaginação, o gosto: invadira, também, invadira, sobre tudo, a intelligencia. Nos ultimos dois seculos não produziu a Peninsula um unico homem superior, que se possa pôr ao lado dos grandes criadores da ciencia moderna: não saiu da Peninsula uma só das grandes descobertas intellectuaes, que são a maior obra e a maior honra do espirito moderno. Durante 200 anos, de fecunda elaboração, reforma a Europa culta às ciencias antigas, cria seis ou sete ciencias novas, a anatomia, a fisiologia, a quimica, a mecanica, celeste, o calculo diferencial. A critica historica, a geologia: aparecem os Newton, os Decartes, os Bacons, os Leibniz, os Harvey, os Bufon, os Decange, os Lavoisier, os Vico. Onde está, entre os nomes destes e dos outros verdadeiros heróes da epoca do pensamento, um nome português? Que nome português se liga à descoberta d'uma grande lei scientifica, d'um sistema, d'um fato capital?

Pelo caminho da ignorancia, da opressão e da miseria chega-se naturalmente, chega-se fatalmente, à depravação dos costumes. E os costumes depravaram-se, com efeito. Nos grandes, a corrupção faustosa da vida de côrte, aonde os reis são os primeiros a dar o exemplo do vicio, da brutalidade, do adulterio: Afonso VI e João V. Nos pequenos, a corrupção hipócrita, a familia pobre vendida pela miseria, aos vicios dos nobres e dos poderosos. É a época das amásias e dos filhos bastardos. O que era então a mulher do povo, em face das tentações do ouro aristocratico, vê-se bem no escandaloso processo de nulidade de casamento de Afonso VI, e as "Memorias do cavaleiro de Oliveira". Ser rufião é um officio geralmente admitido, e que se pratica com aproveitamento na propria corte. A religião deixa de ser um sentimento vivo; torna-se uma pratica inintelligente, formal, mecânica. O que eram os frades, sabemos-lo todos: os costumes picarescos e ignobeis d'essa classe são ainda hoje memoradas pelo *Decamerone* da tradição popular. O peor é que esses histriões tonsurados eram ao mesmo tempo sanguinarios. A inquisição pesava sobre as consciencias como a aboboda d'um cárcere. O espirito publico baixava-se gradualmente sob a pressão do terror, em quanto o vicio, cada vez mais requintado, se apossava placidamente do lugar vasio, cada vez mais requintado, se apossava placidamente do lugar vasio que deixava nas almas a dignidade, o sentimento moral e a energia da vontade pessoal, esmagados e destruidos pelo medo...

Interrompa-se, aqui, a descrição do doloroso quadro feito por Quental, não sem pensar nos naturais reflexos que haviam de atingir a colonia-Brasil, justamente, pela epoca mais interessante da sua natural formação.

A intelligencia do brasileiro, sem os beneficios da instrução, sem exemplos e estímulos, teria que viver, como viveu no mais doloroso obscurantismo apenas a rezar e a sofrer, alheio a tudo que representasse qualquer manifestação de beleza e de arte.

Contudo, um núcleo, pequeno, embora de inexperientes, mas afoitos pintores, escultores e poetas, já davam sinais de vida, com as suas tímidas mas esforçadas tentativas marcando obras e nomes que, por mediocres, não deixaram de ser colhidos e registrados pela nossa História.”

Realmente espantoso, entretanto, é saber-se que, em meio a tão anódinos artistas desse o Brasil a Portugal um Antonio José da Silva, pelos próprios escritores lusos considerado, em seu gênero, a figura mais forte e mais representativa de toda a literatura portuguesa no começo do século XVIII.

Vivia ele na Metrópole, naturalmente influenciado pelos teatrólogos da vizinha Hespanha, aureolados nomes que já vinham de um século anterior, taes como Calderon de Barca e Lope de Vega, para não citar outros.

Não seria Antonio José um gênio como o de Shakespeare, de Molière, de Racine ou Goldoni; as suas peças, entretanto foram, depois das escritas por Gil Vicente, as que alcançaram maior êxito quando representadas em Lisboa.

Acusado como hereje pelos padres da Companhia de Jesus, foi, no Campo da Lã, na capital do Reino, atirado vivo às fogueiras do Santo Officio, onde morreu deixando, apenas, sobre a crosta da terra, com um punhado de cinzas, a imperecível glória do seu nome.

A relação dos escritores nossos que, pelo começo do século XVIII, escreveram aqui, peças teatraes, não peca por volumosa ou notável. Pelo alhô da centúria poderemos citar Francisco Xavier de Santa Tereza, franciscano, nascido na Bahia, em 1680. Esse frade escreveu entre várias comédias uma que intitulou “Martirio de Santa Felicidade”, da qual nos falam alguns cronistas coévos. José Borges de Barros foi outro frade baiano, de São Salvador, o qual, por sua vez, deixou, também, um comédia — “Constancia e triunfo”, de cujo valor real não disseram os que dela faláram. Tempos, depois Salvador de Mesquita, natural do Rio de Janeiro, mas, educado em Roma, legou-nos um drama sacro, em verso, intitulado “Sacrificium Japhthae”.

Só pela segunda metade do século as artes do teatro, entre nós, conseguiram maior divulgação e desenvolvimento, embora escasso fosse, ainda, o numero de seus inexperientes escritores.

Por ocasião das grandes festas populares, quando eram comemoradas datas do Calendario Real: os nascimentos, os batizados e os casamentos de reais pessoas e, festivamente, se organisavam jogos de cavalladas, de palmas e argolinhas, além de manobras militares, como complemento a tão alegres folganças, apareciam palcosinhos erguidos ao ar livre, onde eram representadas farças, tragedias, dramas e comédias, quase sempre de autores estrangeiros.

Não se conhece, entanto, exatamente, quando foi constituído o primeiro teatro-casa, entre nós. Muito se falou e ainda se fala numa Opera-de-vivos que teria existido no tempo dos Governadores, porem não se conhece onde a mesma se erguia. “Opera-de-vivos” para distinguil-a do teatro de fantoches que, no Brasil, sempre existiu desde os prodromos da colonisação.

Por certa documentação por nós compulsada em Lisboa, chegamos a compreender a existencia de tres grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos Vice-Reis: o grupo que se pode chamar de titeres de porta, imprvisado espetáculo vivendo apenas do obulo espontaneo dos espectadores de passagem, o dos *titeres de capote*, ainda mais popular e mais pitoresco, e, finalmente, o dos *titeres de sala*, este ultimo já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis dos velhos pateos de comédia.

Antes da transferência da capital da Colonia-Brasil para as margens da Guanabara, existiu na rua que se chamou "do Fogo", (e que hoje é rua dos Andradas) proximo ao Largo do Capim, um outro teatro conhecido por "Casa d'Opera" dirigida pelo padre Ventura, pardavasco maduro e feio, com uma enorme corcunda, ao que inda se sabe, emérito tocador de viola e cantor.

Bougainville que por aqui passou quando nos governava Gomes Freire de Andrade, conde de Bobadela, fala-nos dessa casa de espetáculos, do seu giboso diretor, bem como de seus mulatos atores, não sem acrescentar que ali viu representar peças de Metastacio, em noites onde um conjunto musical executava musicas italianas, por sinal, muito mal regidas pelo proprio sacerdote, ao que parece, melhor servindo a Thalia que ao bom Deus.

Esse conjunto musical, naturalmente, era formado entre os *mesteres* que, pelo tempo, mantinham, entre nós, inumeras filamôrnicas que acompanhavam a bicha às procissões essas, que, mais que qualquer teatro, constituíam, então, divertimento muito ao gosto e ao prazer da nossa gente.

O teatro do padre Ventura num dia em que se representava uma peça de Antonio José, "*Encantos de Medéa*" pegou fogo e ardeu, completamente, como antes havia ardido nas piedosissima fogueiras da Santa Inquisição, em Lisboa, o desventurado autor da peça, e hereje, tragicamente vingado pelos jesuítas.

Já um dia escrevemos ao comentar esse incêndio, que, para muitos havia sido propositalmente ateadado por inimigos do padre, o que, adeante, se vai ler:

Apesar das velhas prevenções e da constante irritabilidade existentes entre portugueses e filhos da terra, tudo nos leva a acreditar na casualidade do desastre. Basta, para isso, ler com demorada atenção a peça de Antonio José representada nessa noite.

Na cena V, da primeira parte da peça, ha uma *tramóia*, como se dizia então, que, por si só, justifica o infortunio do padre. É quando, para um jardim, onde, segundo a rubrica, *estará um velocino que é um carneiro de ouro*, entra Jason, cavalgando Pégaso, que traz azas e que se detem em face de um dragão. Fala a personagem ao monstro todo cheio de escamas prateadas, naquele jardim misterioso a vomitar, tranquilamente, fagulhas, pela guela:

— *Horroroso dragão, espantoso aborto do abismo, apesar das sombras e do furor com que conspiras, hei de domar a tua furia cegando-te, primeiro, com o crisolito do meu anel e, depois, tirando-te a vida com o penetrante desta espada.*

Esclarece a rubrica:

*Mata o dragão que, em urros se meterá por um buraco do tablado, de onde sairão chamas de fogo.*

Ora, vamos acreditar no triunfo de Jason sobre a féra mitologica porque, em fim, é da peça e, se a féra não desaparece, o fio do drama se modifica, mas, para salvar o portuguez da pécha injusta de incendiario, com todo o nosso senso de dedução e de lógica, vamos pôr em duvida a proficiencia do pirotecnico incumbido de organizar o fogo, que acabaria por sair do sulco aberto no proprio palco. A menos que o anel "de crisolito", queimando o olho ao dragão, queimasse tambem o do incumbido de zelar pela *tramóia*, queimando tudo. O fato é que Jason, naquela trágica cena do jardim, não acabou, apenas, com o dragão, acabou, tambem, com o teatro do padre Ventura, bem digno de melhor sorte.

Imprudente Jason!

Tempos depois, pelo governo do Marquês do Lavradio, certo Manoel Luis Ferreira, cabelereiro recém-chegado do Reino, meio ator, meio dançarino e emerito tocador de fagote pediu e obteve, do Vice-Rei, licença e ajuda para construção de um teatro que foi levantado nas proximidades do Palacio, na parte oposta ao Terreiro do Carmo, visinho à Igreja de São José.

Grandes festas foram organisadas para a inauguração dessa nova casa de espetaculos, festas essas que foram realisadas com grande pompa e a presença de Lavradio e seus familiares.

O poeta Ignacio José de Alvarenga, em cêna aberta, nessa memoravel noite, recitou este incolor soneto que, como documento, ainda nos guarda a Historia:

*Se armada a Macedonia ao Indo assoma,  
E Augusto a sorte entrega ao imenso lago,  
Se o Grande Pedro errando incerto e vago,  
Barbaros duros civilisa e doma:*

*Grecia de Babilonia exemplos toma,  
Aprende Augusto no inimigo estrago,  
Ensina a Pedro quem fundou Cartago  
E as leis de Atenas traz a Lácio e Roma*

*Tudo mostra o teatro, tudo encerra,  
Nele a cega razão aviva os lumes  
Nas artes, nas ciencias e na guerra.*

*É a vós, alto senhor, que o rei e os numes  
Derão por fundador á nossa terra,  
Complete a nova escola de costumes.*

E, como seria esse teatro que aqui permaneceu de pé até que a Corte Portuguesa que se exilava de Lisboa, aqui chegasse em 1808?

Num livro que escrevi sobre o Rio de Janeiro no tempo dos Vice Reis é ele, assim, descrito:

Mostrava, interiormente, duas curvas de camarotes (cortinas) e frisas (forçuras). Se havia lá pela ultima fila de logares um camarote ou *rotula de frade*, com o classico crivo de madeira ou palha, não sabemos. Ninguem sabe. Parece que no Brasil, contrariamente ao que ocorria na Metropole, onde o descaramento fradesco tambem era notavel, tanto o frade como o padre frequentavam comédias, livremente, sem os embuços discretos das *baignoires*. Para o Vice Rei havia-se marcado um camarote amplissimo, com sanefas e bambolinas escarlates, o escudo real bordado a ouro no *bandeau* principal. O corrimão era coberto de beltute, para que nele pousassem, na hora de espetaculo, as mãos carregadas de aneis de S. Ex. Lustres e candelabros peçados de velas de cera, num desperdicio nababesco de luzes. Os espectadores, da platéa, assistiam ao espetaculo de pé. De resto, no Teatro da Opera, em Paris, assim se assistia ao espetaculo até fins do seculo XVIII. A orquestra, no local onde ainda hoje se coloca.

Até a chegada do Sr. D. João VI, o teatro de Manoel Luis foi o *rendez-vous* da melhor sociedade do tempo, a diversão de maior elegancia e de maior brilho. Por ele passaram os grandes comediantes da cidade.

Do seu elenco fizeram parte, entre outros: a Lapinha, Joaquina da Lapa, *posando como ninguem em tablas*, a Rosinha, que endoidecia platéias,

desnalgada, sapateando a fofa, o lundum, o sarambeque, o arripia, o oitavado e outras danças; a Maricas, *resolutissima*, que nos programas figurava com o nome de Maria Jacinta e a Passarola, de tão lamentáveis recordações...

José Ignacio da Costa, o *Capucho*, e o famoso Ladislau — o comico que mais fez rir os nossos avós nos tempos dos Vice Reis — foram elementos masculinos de maior resalto.

A documentação referente a este assunto é pauperrima, motivo pelo qual deixamos de consignar lista mais farta de artistas, que sobre o palco do teatro de Manoel Luis passaram fazendo *galans*, *paes graciosos*, *barbas*, *lacaics a paes nobres* designações sob as quaes então se conheciam os generos de diferentes personagens.

Eram os espetaculos aí, dados à noite, duas ou três vêzes por semana.

O teatro, que havia sido completamente, reformado pelo governo do Vice Rei Fernando Portugal, ganhou aspecto mais garrido, com a construção de uma nova galeria de camarotes e um lindo pano de boca pintado pelo pintor José Leandro, tela que ainda chegou a ser admirada pelos emigrados da Côrte Portuguesa de Lisboa.

O Teatro S. João, que veio substituir a velha Casa da Opera de Manoel Luis, só foi inaugurado, no Largo do Rocio, em 1813, pelo governo do Principe Regente, o Sr. D. João.

# A VIDA BRASILEIRA NO TEATRO DE MARTINS PENA

*Bandeira Duarte*

Os argumentos reunidos pelos derrotistas para explicar a estagnação, a crise, a mediocridade, e outros males do teatro nacional, apavoram a quem acredita na estagnação, na crise, na mediocridade e nos outros males do teatro nacional.

Se todos êsses argumentos tivessem a fôrça de fatos consumados, haveria em nosso teatro, falta de tudo, isto é, não haveria teatro no Brasil. E apesar de tudo, há.

Como antes de Anchieta que trazia a idéia de orientar, de pôr uma ordem na confusão geral.

Como depois de Anchieta, cujo trabalho talvez tenha sido um pouco prejudicado pelas confusões particulares.

Há teatro no Brasil e teatro brasileiro.

Ele nasceu há muitos anos e vem crescendo normalmente, sem dar saltos.

Foi menino, rapaz, moço e é homem feito.

Aprendeu a andar com os mestres da catequese: Anchieta, Nóbrega, Navarro.

Depois, vieram outros mestres marcando as épocas do seu crescimento: João Caetano, Corrêa Vasques, Apolônia Pinto, Leopoldo Fróis, Jayme Costa, Procópio Ferreira. E marcando a maturidade, veio Dulcina.

Ele cresceu muito e melhorou muito.

Balbuciu as primeiras palavras com o "Auto da Pregação Universal" e o "Mistério de Jesus".

Começou a juntar idéias com Salvador de Mesquita e Botelho de Oliveira.

Experimentou ser como os outros, com Antonio José da Silva que compunha ao gôsto de Portugal e com Alvarenga Peixoto que reproduzia o gôsto da Grécia.

Aprendeu alguma coisa com Domingos José de Magalhães, Porto Alegre e Gonçalves Dias.

Mas só principiou a falar uma linguagem nossa, que tôdos entendiam, uma linguagem popular, bem brasileira, com Luis Carlos Martins Pena.

Oturos vieram antes, outros vieram depois.

Mas o marco decisivo, plantou-o êsse moço fluminense, pelos fins de 1838, aparecendo com "O Juiz de Paz na roça", comédia em um ato, apresentada no Teatro São Pedro, em festa de benefício da atriz Estela Sezefredo, companheira de João Caetano.

Vinte e oito peças — comédias, farsas, provérbios, dramas — que as pesquisas de Wilson Louzada e a bela edição do Instituto do Livro, de Darcy Damasceno, deram ao nosso conhecimento em seus textos mais autorizados, constituem a formidável contribuição dêsse autor que viveu apenas trinta e três anos, mas trinta e três anos fecundos e luminosos para o teatro nacional.

Em que pese a opinião tradicional contrária, poucos serão os povos mais objetivos do que o povo brasileiro.

Pelo menos nos domínios do espírito. Na arte, na literatura e na ciência.

Oswaldo Cruz só é eterno na lembrança popular, porque liquidou a febre amarela no Rio de Janeiro e não

por ter assombrado os mestres do Instituto Pasteur, de Paris. A imortalidade de Castro Alves repousa mais na campanha abolicionista do que no seu lirismo marginal. Os romancistas que mais resistem ao apavorante analfabetismo nacional, são os que escrevem sobre temas reais, os que têm alguma informação a dar. Esses mesmos, quando entram nos domínios da ficção e da fantasia, permanecem nas prateleiras dos editores.

O teatro não poderia fugir a essa tendência.

E soube encontrar o seu caminho desde Martins Pena, caminho aberto e desbravado por êle, com a criação das nossas primeiras comédias de costumes e para fazer rir, isto é, o teatro que a maioria esmagadora das platéias não corrompidas pelo esnobismo, compreende e prestigia.

Não sou eu quem afirma isso. São as estatísticas irrespondíveis e incontestáveis, assinalando como os maiores êxitos do nosso teatro, êxitos fundamentalmente populares, e êsses é que interessam, as peças de costumes e cômicas.

Repetindo isso, não se imagine que estarei condenando tudo o que fique fora dêsse padrão. Estou apenas fazendo justiça aos autores do gênero, tão incompreendidos sempre, e sempre tão mal considerados pelos que se colocam à margem da realidade e da evidência.

No estudo que abre o volume do teatro de Martins Pena, Silvio Romero declara:

“O escritor fotografa seu meio com uma espontaneidade de pasmar, e essa espontaneidade, essa facilidade quasi inconsciente e orgânica é o maior elogio do seu talento.

“Se se perdessem tôdas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos dêste século XIX que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir a fisionomia moral de tôda essa época.”

E acentua que não há, no autor fluminense, poesia nem ensinamento, mas o intenso realismo dos grandes observadores.

Poderíamos aplicar isso a tôdos os descendentes espirituais de Martins Pena no nosso teatro, entre os quais se destacam Viriato Corrêa, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, entre os mais próximos de nós, e a melhor produção de Abílio Pereira de Almeida.

Os moços de hoje estão habituados a ouvir dos mais velhos, a célebre reflexão:

— Ah! no meu tempo...

No seu tempo, no tempo deles, era igual...

Em 1875, José de Alencar escrevia em seu romance “Senhora”:

“Felizmente D. Camila tinha dado às suas filhas a mesma vigorosa educação brasileira já bem rara em nossos dias, que, se não fazia donzelas românticas, preparava a mulher para as sublimes abnegações que protegem a família e fazem da humilde casa, um santuário.”

Mais adiante há o seguinte trecho sobre o herói do livro:

“Era incapaz de apropriar-se do alheio ou de praticar um abuso de confiança; mas professava a moral fácil e cômoda, tão cultivada, atualmente, em nossa sociedade.”

Isso, depois de afirmar, dez linhas acima, que “Seixas era homem honesto, mas ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa tèmpera flexível da cera que se molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição.”

Já naquele tempo havia os mesmos Seixas de hoje, com os mesmos defeitos dos de hoje, embora mais modestos.

Voltemos porém, a Martins Pena e tomemos a comédia “O Juiz de Paz na roça”, representada em 1838.

“É a pintura crítica das coisas judiciárias das nossas povoações do interior, pelos anos de 1840, e ainda hoje é de uma veracidade irrecusável.”

Isto diz Silvio Romero em 1888, cinquenta anos depois. Não poderemos repetir o mesmo em 1959, passados cerca de cento e vinte anos? E não só quanto às coisas judiciárias do interior, mas quanto às coisas judiciárias das grandes cidades? Será necessário citar exemplos?

“A família e a festa na roça” fotografa o autoritarismo paterno, tão em voga sempre e é, em resumo, o espelho dos casamentos de conveniência, refletindo pais ambiciosos e moças pretençosas embriagadas pelo perfume capitoso da fortuna e do brilho social. Ora, isso não acabou nem acabará nunca.

“O Judas em sábado de Aleluia” sai do ambiente rural e entra na vida da côrte. Mostra um sapateiro que, não ganhando o suficiente com a sua profissão, arranja um rendoso lugar de cabo da Guarda Nacional e se associa a transações de moeda falsa.

Hoje, respeitáveis e afanosos negociantes da nossa praça conseguem também, vantajosas nomeações e a alguns não repugna negociar com mercadoria falsificada.

A mania da ópera que Antonio Afonso cultiva em “O diletante” é uma antepassada tão ilustre e ridícula quanto essa que, hoje, muita gente alimenta pelo rádio e pelo cinema.

Em “O noviço” vamos encontrar a revelação de desajustamentos irremediáveis.

“O tempo acostuma! exclama o noviço Carlos que fugiu do convento onde o meteram à fôrça para que se fizesse padre. Eis aí porque vemos entre nós, tantos absurdos e disparates!... Este tem jeito para sapateiro; pois vá estudar medicina... Excelente médico! Aquele, tem inclinação para cômico; pois não, senhor... Será político! Ora, ainda isso vá...”

Ah! meu bom Martins Pena, quanta razão tinhas e continuas tendo!... Quanta comicidade na política do teu tempo, do nosso tempo, de tôdos os tempos.

E a cena continua no mesmo tom de críticas que, transportadas para os dias que correm e para os fatos contemporâneos, nada perdem de sua implacável atualidade.

Em “O caixeiro da taverna”, satiriza Martins Pena os antigos e sempre atuais costumes de misturar negócios e coisas do coração. Mas não só dessa mistura trata êle.

“— Chegou a pipa de aguardente que se foi buscar ao trapiche? pergunta o Manoel, gerente da taverna, a um empregado.

“— Já, sim senhor.

“— Pois recolha-a e logo à noite tempere-a com quatro barris de água.

E mais adiante, na mesma cena:

“— Em que estado estão aquelas pipas de vinho de Lisboa?

“— Pelo meio, ambas.

“— Pois acabe de enchê-las com água fresca e bote-lhes dentro dois engaços de bananas e uma porção de pau campeche para dar côr e tom. E quando as vender, diga que é vinho superior da companhia do Alto-Douro.”

Iso é diálogo de 1845 ou de 1959? E’ de durante, é de depois, qualquer que seja a data considerada.

Em “Quem casa quer casa” assistimos a mais um equívoco tão generalizado entre sogras e genros, entre sogras e noras.

E nessa farândula de juizes venais, de funcionários malandros, de jovens namoradeiras, de mexericos e intrigas, de negociantes fraudulentos, repontam, de quando em quando, descrições deliciosas de hábitos normais da vida brasileira, desfilam tipos sem nenhuma acentuação excepcional, sem nenhuma nota profunda de caricatura, sem grandeza talvez, na virtude ou no vício, mas de uma verdade imediata e, por isso mesmo, muito mais aceitável.

Os críticos observam que Martins Pena jamais atingiu as alturas conquistadas pelos seus antepassados, como Molière que gravou tipos através de paixões, ou como Shakespeare que gravou paixões através de tipos.

Seus caracteres ficam apenas no desenho formal de figuras e sentimentos em função de situações e de hábitos.

Nisso, exatamente, reside a forma brasileira do seu teatro, objetivo por excelência, direto, sem complicações

Sem nenhum sentido pejorativo, poderíamos classificar o seu teatro como uma série de reportagens, de narrativas palpitantes e vivas de fatos mais ou menos cotidianos.

E' claro que nem tudo que acontece acontece com todos. Os casos de Martins Pena não serão unânimes nem genéricos. Seus heróis não representam totalidades. Nem é a sociedade brasileira em conjunto que se apresenta nessas criaturas. Apenas uma fração dessa sociedade e um grupo de caracteres contribuem para a sátira do grande comediógrafo. A fração e o grupo que provocam nos velhos de tôdas as épocas diante de coisas atuais, essa amarga e injusta reflexão:

— Ah! no meu tempo...

Apenas, no tempo de Martins Pena, no tempo dèsses velhos que condenam os costumes de uma época presente, na saudade hipócrita de épocas passadas, cada coisa tem a sua velocidade.

O cavalo, o carro de boi, a diligência, o bonde de burro, caminham nas vozes dos velhos de ontem. O automóvel, o trem a carvão, o bonde elétrico, andam nas vozes dos velhos de hoje. O avião a jato, o foguete interplanetário, dominam as vozes dos que se preparam para dizer aos moços do futuro, a mesma frase:

— Ah! no meu tempo...

Apenas as irregularidades de ontem eram vestidas com respeitáveis sobrecasacas e conspícuos fraques, enquanto que as de hoje dispõem de

modas mais liberais, que vão da camisa esporte ao calção praiano.

Dizem que o olho do boi é um vidro de aumento e que o boi vê o homem muito maior do que êle próprio. Se não fôsse assim, quem puxava carroça e fornecia bifés... não era o boi.

Com o teatro brasileiro acontece a mesma coisa.

Esmagado pelos exageros dos que o acusam, mais do que exaltado pela ternura dos que o admiram, êle se recolhe numa humildade de chinês fatalista.

O fenômeno do vidro de aumento atua lamentavelmente sôbre o seu auto-conceito.

Se o nosso teatro tivesse consciência da sua grandeza e da sua fôrça — essa grandeza e essa fôrça que se refletem na persença de seus autores, de seus intérpretes e de seu público —, se conquistassem a confiança em si mesmo pelo conhecimento do papel que representou sempre na nossa evolução social e na vida brasileira de todos os tempos; se acreditasse na vitalidade de suas energias artísticas e intelectuais, ah! então sim, não se repetiria mais que não temos intérpretes, porque aí estão João Caetano, Corrêa Vasques, Apolônia Pinto, Leopoldo Fróis e seus herdeiros, e que não temos autores, porque aí está Martins Pena abrindo uma lista de sucessores de mérito indiscutível, e que não temos público, porque o público jamais deixou de prestigiar o teatro que se faz para as suas preferências, para o seu entendimento.

Há de existir muita gente que sorria diante dessas afirmações.

Mas eu garanto que se alguém dissesse ao boi que êle é maior do que o homem, o boi também acharia graça...

## JOÃO COLÁS

— José Jansen —

A vida de um ator tem espantosa semelhança com o palco. Quando aberta a cena, sob as luzes das gambiarras, ribaltas, tangões e refletores, tudo brilha, tudo entusiasmo e empolga. Terminado o espetáculo, nada mais resta senão sombras difusas.

Enquanto o artista aparece no palco, deleitando o público com o melhor do seu talento, é prestigiado, mimado, consagrado pelas ovações, discursos, elogios nos jornais e tem o nome apregoado pela reclame; porém, tudo isso é como o santelmo que anuncia a tempestade.

Quando o pêso dos anos começa a restringir-lhe a vivacidade, afastando-o do lugar onde teve seus êxitos, distanciando-o daquele público fanático, rapidamente é esquecido.

Assim tem sido, mesmo com os artistas mais famosos e assim sucedeu com João Colás.

Sua geração está extinta mas ainda há quem o tenha visto no palco e conhecido fora dêle. Mais de cinco lustros decorreram depois que êle desapareceu e, nesta terra onde o amor às tradições não existe, seria de causar admiração que sua lembrança permanecesse intacta. No entanto seu nome constitui notável capítulo da história de nosso teatro.

Culto e dotado de bela inteligência, gozava João Colás o prestígio de ser um ator de graça espontânea e inconfundível, sabendo encontrar a expressão justa, o teor e o relêvo conveniente ao seu personagem.

No teatro de variedades, além de sua irradiante simpatia, utilizava com rara habilidade a dança e a pantomima, sem esquecermos que possuía qualidades vocais das quais tirava o melhor partido, quer declamando ou cantando, de modo a colimar o objetivo, diante do público.

Dêle poderíamos dizer como Jean Cocteau, referindo-se a Jean Chevalier: era "le grand sympathique".

Mas, o mundo interior do artista sofre muitas vêzes com as circunstâncias contraditórias do destino. Há no fundo de suas almas uma fonte de inspirações que não cessa de jorrar e que se estimula na angústia dos anelos, aspirando à realização da plenitude.

Para melhor compreendermos essa personalidade que tanto concorreu para o nosso teatro é necessário fazer breve incursão nos domínios da biografia, de modo a sentir forma pela qual se configurou e fortaleceu a vocação que o conduziu ao palco.

Porque esta digressão não deixa de ter as características biográficas que por sua vez têm analogia com um retrato a óleo; em alguns casos predominando os tons claros e róseos, em outros, notando-se maiores contrastes como na pintura de Rembrandt. E creio ser êste o tipo dominante do nosso assunto, embora ressaltando de início não pretendemos, nem mesmo de leve, compor diatribe.

\* \* \*

Nasceu João Colás em São Luís do Maranhão a 26 de março de 1856, numa cidade onde as coisas de arte não eram relegadas a plano secundário. Seu pai o maestro Francisco Libanio Colás e sua mãe a atriz, Carmela Lucci, irmã da atriz Manuela Lucci.

A infância decorreu na cidade natal, em período florescente da sua província, quando em todos os setores da vida pública se verificava um halo de prosperidade que parecia dar lugar a certo estado de euforia.

A vida econômica comunicava à vida espiritual marcante sensação de desafôgo, pois a vida sócio-econômica maranhense era de elevado nível e dispunha de quanto havia de mais adiantado, na segunda metade do século XIX, no país.

Nos vários setores sentia-se a disposição de tudo fazer pelo melhor e assim a vida espiritual recebia o estímulo conveniente ao seu florescimento.

Façamos agora pequena digressão, para apresentar o ambiente no qual se ilibou a sua vocação.

Em 1857, ocupou o Teatro São Luís uma companhia lírica italiana de primeira ordem e o teatro dispunha então de orquestra própria composta de trinta figuras, em sua maioria professores nos vários estabelecimentos de ensino da localidade.

A primeira dama dessa companhia de óperas era a Condessa Maffei, contando ainda a empresa com outros cantores de mérito como o "mezzo" soprano Angelina Remorini, a segunda dama Justina Gallo, o primeiro tenor absoluto Clemente Scanavino, tenor Vicente Veninetti, tenor Cesar Savio, primeiro barítono absoluto José d'Ipolito, basso profundo Fortunato Dalla Costa, um bufo cômico, um basso comprimário e o cantor João Bergamaschi.

Além desses artistas, contava a Companhia onze coristas, um terceto de bailado, tendo a primeira bailarina absoluta Virgina Romagnoni e a primeira bailarina Josephina Manzini.

No concernente à parte técnica, dispunha de um mestre alfaiate, de modista, de encarregado do guarda-roupa, de visador, porteiros, carapina e o secretário da empresa, perfazendo um total de setenta e seis empregados, que davam a despesa mensal de 5.085\$000, soma respeitável para o tempo.

Do repertório constavam as seguintes óperas:

De Donizetti: "Gema de Vergny", "Elixir de Amor", "Lucia de Lamermoor" e "Linda de Chamonix"; de Verdi: "Hernani", "Trovador", "Nabucodonosor"; de Bellini: "Norma", "Sonâmbula" e "Beatriz de Tenda"; de Rossini: "Barbeiro de Sevilha".

Para idéia mais precisa vamos reproduzir uma publicação da época, sobre os propósitos da empresa: "Em todos estes espetáculos o empresário esmerou-se, não se poupando a despesa por montá-las com tanta propriedade, luxo e brilhantismo quanto era de desejar no que diz respeito a vestuário como também cenários".

Convém notar que a esse tempo São Luís tinha uma população de apenas trinta mil habitantes e a lotação do teatro se compunha de 66 camarotes, em três ordens, onze de cada lado, em cada uma das ordens; 16 torrinhãs, oito de cada lado; 450 lugares na platéia; 320 no geral e 130 cadeiras no superior e, por fim, havia na varanda 300 lugares. Todos com excelentes condições de acústica e visibilidade, dado o traçado do teatro.

Não foi essa empresa um caso esporádico em São Luís, pois, além de outras posteriores, já em 1847 o "Publicador Maranhense" nos dá notícia de um espetáculo no Teatro Público com a tragédia "Francesca da Rimini",

de Silvio Pelico, anunciando também "A farda do Duque que Wellington", comédia "Vaudeville" em 1 ato e "O Marido Mandrião", comédia em 1 ato, de Antônio Xavier.

Da orquestra do teatro São Luís faziam parte vários representantes da família Colás e o maestro Libano com seu decidido amor da música, sabia instilar nos filhos o gosto pelas melodias. E foi nesse ambiente que se formou o espírito de João Colás.

Nele teve suas primeiras afeições, seus primeiros amôres, sentiu os primeiros entusiasmos e decepções.

A íntima convivência com artistas da música e do drama, que não raro se hospedavam em sua casa, lhe foi encaminhando a pouco e pouco os passos para o teatro, onde sentia-se perfeitamente à vontade.

Em vários artistas pôde observar as tendências individuais, fazendo seus confortos e formando opinião, de modo que insensivelmente configurava como se iria conduzir quando fôsse ator.

A par dessa formação artística processada em seqüência natural, talvez sem a menor intenção de um objetivo, não era negligenciada a sua instrução.

Podia-se com relativa facilidade proporcionar aos rapazes uma cultura bem cuidada. Em São Luís havia muitos colégios bons, dispendo de excelente corpo docente e, no Liceu Maranhense, por exemplo, havia mestres da envergadura de um Trajano dos Reis que se notabilizou na sua cátedra; Francisco Sotero dos Reis que se impôs ao país como eminente latinista; Manoel Jansen Ferreira, advogado ilustre que foi secretário da Província, no governo Manoel de Souza Pinto de Magalhães, além de outras funções de destaque; Domingos Tribuzi plasmador de uma plêiade de pintores notáveis que o Maranhão pode contar no seu acervo de artes plásticas.

O nível artístico era de forma a condicionar estímulo ao desabrochar de vocações e é curioso assinalar que foram da mesma geração Apolônia Pinto, Adelino Fontoura, Arthur Azevedo, seus irmãos Aluizio, e Américo, Joaquim Serra e outros que se voltaram para o teatro e nêle encontraram a fama.

Esse grupo é pois um exemplo de como pode o meio influir na formação das mentalidades, estimulando tendências. Se as letras em geral encontravam no Maranhão o aprêço que todos lhe davam, o teatro não era menos fascinante para os moços.

Na rua do Sol, aquela mesma que acaba de dar a Orígenes Lessa o título de seu romance mais recente, havia, como ainda hoje, um velho sobrado solarengo com amplas áreas no andar térreo onde por muitos anos residiu a família Colares Moreira, e contou-me o provento desembargador Arthur Moreira que, quando criança, aquêl local era freqüentemente solicitado pelos meninos da vizinhança para realização de espetáculos, procurando imitar o que viam no Teatro São Luís, pelas companhias dramáticas.

A convivência íntima no palco não poderia deixar de atuar como a didascália dos antigos gregos e a outra parte da formação artística seria adquirida na tarimba, no exercício diário onde ganha o ator a inacessível experiência vivida.

Já Goethe havia dito a Wilhem Meister: "Sòmente uma parte da arte se pode ensinar, porém o artista necessita ser completo. Quem a conhece pela metade andará sempre perdido e falará muito; quem a possui por completo, só quer atuar e fala pouco".

De contemporâneos seus ouvi dizer que João Colás era dêsses atores que conquistam o público pela simples presença no palco ou, melhor, pelo modo pessoal de se investir da índole do personagem, predispondo o espectador a

fruir a composição resultante da harmonia entre voz e mímica e foi naquele ambiente que as qualidades naturais encontraram os meios de florescer.

\* \* \*

Estreou João Colás em 1873, no Teatro São João, da Capital baiana como integrante da Companhia Vicente Pontes de Oliveira e Manuela Lucci, com a peça "Torre em Concurso" de J. M. Macedo.

Dois anos depois, quando findava o primeiro mês, se anunciou no Rio de Janeiro a estréia da "Companhia Dramática das Províncias do Norte", Empresa Vicente Pontes de Oliveira, com o drama "A Mendiga", 5 atos de Anicet Bourgeois, em tradução do ator Júlio Xavier.

Essa Companhia trazia como primeiras figuras Manuela Lucci e Xisto Bahia, artistas que vinham procedidos de certa notoriedade, devido aos seus êxitos nas platéias do Norte, e era regente da orquestra o maestro Libanio Colás.

O lançamento se vinha processando num ambiente de ampla simpatia e curiosidade por parte do público, mas não deixava de encontrar algumas nuvens, razão pela qual a empresa fez divulgar um comunicado revelando suas intenções, concebido nos seguintes termos:

"O empresário desta Companhia desconhecida do Rio de Janeiro e cujos artistas encetarem a carreira dramática nos teatros do Norte, não têm pretensão de apresentá-los como celebridades, muito pelo contrário, o seu intento, fazendo representar sua Companhia num teatro da Côrte, é proporcionar aos seus artistas o ensejo de apresentarem e receberem do público ilustrado da Capital do Império a consagração artística que lhes pode conferir como centro que é da civilização e progresso do Brasil. Apresentando-se pois modestamente como lhe compete, pede e espera tôda a coadjuvação de parte do público fluminense, a quem antecipadamente tributa seu reconhecimento."

Instalou-se a Companhia no Teatro São Pedro de Alcântara e uma das primeiras visitas que recebeu foi a de Apolônia Pinto que com aquela empresa havia feito a sua estréia no Maranhão e já se encontrava no Rio de Janeiro havia cinco anos.

Além daquele drama anunciado constava também do programa de estréia, como era costume, uma pequena peça mais leve que se intitulava "Guerra aos Nunes".

A Companhia do Norte vinha lutando com dificuldade relativamente a casa de espetáculo; não podendo permanecer no São Pedro, dava as suas representações ora aqui, ora ali, pois quase todos os teatros estavam presos a compromissos anteriores. Pelo que vemos, o mal já vem de longe.

Mesmo assim ia apresentando seu repertório do qual constavam os dramas: "Maria Joana, a mulher do povo", de Anicet Gourgeois, "Os sete passos", drama sacro de Cornélio Villela, cujas cenas se passavam no ano 1149, época da segunda cruzada, cabendo neste a João Colás o papel de um escravo muçulmano.

A seguir foi apresentado o drama de Pinheiro Chagas "A Morgadinha de Val Flor" que era uma espécie de pedra de toque para avaliar as possibilidades dos elencos.

Foi à cena "Um naufrágio na costa da Bretanha", drama que se anunciava com deslumbrantes efeitos cênicos e surpreendentes lances dramáticos, com vestuário a caráter. Essa peça foi apresentada logo depois do carnaval que para João Colás foi talvez o mais divertido com os seus dezenove anos,

sôlto na cidade, entregue às folias de Momo, munido de sua seringa cheia de água e de seu saco de polvilho.

A "Semana Ilustrada", então o periódico mais cotado em assuntos de arte, referindo-se à companhia recém-apresentada na Côrte, em longa apreciação disse: "A Companhia dramática, últimamente chegada do Norte, foi recebida pela imprensa e pelo público com muitas demonstrações de simpatia.

Antes da primeira representação a curiosidade não pareceu muito aguçada...

Nas seguintes, sucedeu o contrário. A experiência estava feita; a companhia da província recebera o aplauso da Capital...

E tal aplauso fôra um prêmio justo do talento e do esforço..."

Dessa forma apresentado na primeira cidade do País, João Colás foi pouco a pouco conquistando popularidade e não tardou a ser considerado um ator conceituado.

Dois anos depois de sua chegada ao Rio de Janeiro era João Colás procurado pelos melhores empresários e vemos encontrá-lo contratado pelo ator José Antônio do Vale que ocupava o Teatro São Luís com Apolônia Pinto, Ismênia dos Santos e Dias Braga que eram artistas dos mais conceituados em nossos palcos e, certificando o alto nível artístico da Companhia, vamos encontrar no Jornal do Comércio a seguinte opinião expedida:

"Teatro São Luís — Conseguiu finalmente o empresário dêste teatro um conjunto de artistas que por seu talento tanto realce têm dado às suas últimas representações.

Parabens pois à emprêsa que, esforçando-se com assiduidade, tem visto o resultado das enchentes que se sucedem no elegante teatrinho.

É de crer que, dada a variedade que vai apresentando e fazendo exhibir algumas peças nacionais de escritores de talento reconhecido se possa julgar êste teatro o primeiro da Côrte..." (as.) Alto e Baixo, em 25-1-1877.

Enquanto preparava, em grande montagem, a famosa mágica: "Pêra de Satanás", de Eduardo Garrido, a emprêsa levou à cena consecutivamente os dramas: "As duas órfãs"; "A Doida de Montmayour" e "Estátua de Carne".

Sentindo porém a impaciência com a demora na apresentação da mágica, achou que devia uma satisfação ao público e fêz inserir no "Jornal do Comércio" a seguinte nota: "Reconhecendo a emprêsa dêste teatro o valor e conceito que tem a honra de merecer do ilustrado público desta Côrte a mágica "Pêra de Satanás" e desejando exhibi-la com o esplendor que ela requer, tem demorado a primeira récita da "reprise" a fim de corresponder à expectativa geral".

Finalmente, a 7 de março anunciou: "Ainda que chova — A primeira representação da mágica de grande espetáculo de variadas mutações, visualidades e transformações, ornadas de "couplets" e coros, em 3 atos e 22 quadros "Pêra de Satanás", composição nacional e ensaios do doutor Cardoso de Menezes".

Essa mágica foi a primeira oportunidade que João Colás teve de apresentar no Rio, em um só espetáculo, as suas várias aptidões, interpretando três papéis: Belfegor, Akhor e Dois de Espadas, ao lado de Apolônia Pinto que fazia a Castagneta. Além do ator Vale, estavam no elenco os atores Rangel, Braga e outros, perfazendo um total de trinta e três personagens.

Em princípios de maio a Companhia do Teatro São Luís apresentou-se no espaçoso Teatro Pedro II, em benefício das vítimas da sêca em São Pedro, no Rio Grande, sendo o espetáculo assistido e patrocinado pelo General Osório.

Marquês do Herval, e honrado com a presença de Suas Altezas Imperiais, voltando depois a empresa a atuar na casa de espetáculo que vinha ocupando.

Apresentaram o drama: "A Filha Única" concomitantemente com o flautista Augusto Ferreira, protegido, segundo dizia, da Família Imperial. Depois desse drama, foi apresentado o "O Túmulo da Virgem", de Theodoro Barrier, e um novo espetáculo de benefício, "para liberdade de uma mãe e três filhos" com um programa variado de pequenas comédias.

Remontando as apresentações de "A Filha Única", fez a empresa alterações no programa, com apresentação do saxofonista G. Rosa e os ocarinistas Caceres, aquêlê com variações sobre a ópera "Hernani" e êstes com "pot-pourrit" da ópera cômica "Mere Angot", "La mandolinata" e "Que é da chave?".

Assim, foi João Colás durante toda sua vida artística um interprete eclético. Ora representava dramas como "A mocidade do Rei Henrique", "As duas órfãs", "Doida de Montmaine" "A Estrangeira", "Ódio de Raça", "Os enfeitados", "O Castelo do Diabo", "Mulher de Cláudio", "O Túmulo da Virgem" e outros; ora era o interprete de comédias como "Guerra aos Nunes"; "Torre em concurso"; "O criado do Hotel Verge"; "Mané Côco"; "Os médicos" ou então operetas como "Joana do Arco"; "A Mascote"; "Sinos de Corneville"; mágicas como a "A Pêra de Satanás", "O Gato Preto"; revistas como "A Capital Federal".

Em sua carreira de ator João Colás animou várias tendências do teatro. Iniciado no fastígio do dramalhão, atuou depois na voga das circunstâncias criadas entre o marido, a espôsa e o amante, sob as mais variadas situações como em "Polyeucte" em que o amante se retira e o heroísmo do marido conquista a mulher, na "Princesa de Cleves" em que o marido morre de pesar por supor sua mulher culpada e esta pesarosa, recusa-se a casar com o amante ou como em "A Nova Heloísa" em que é a mulher que morre e... seria um enumerar sem fim se nos pudéssemos deter aqui a comentar situações desse tipo.

Fácil é calcular quão numeroso foi o repertório interpretado por João Colás, mas como em tão limitado espaço poderíamos citá-lo todo? Evitemos pois maiores digressões.

De brincadeira, perguntava êle na caixa do teatro em que ocasião queriam vê-lo aplaudido e depois entrava em cena para no momento preciso receber os aplausos da platéia. É que João Colás havia atingido aquêlê conhecimento que a íntima e longa experiência do palco dá relativamente aos valôres histriônicos.

Dizem contemporâneos que só a sua voz, partindo dos bastidores, emprestava ao que dizia uma graça irresistível e, uma vez em cena, a simples mobilidade fisionômica lhe valia aplausos. Manava de sua maneira de inflexionar rico elemento interpretativo, ilibado de vulgaridade, sem chatinar pelo histrionismo fácil.

Por seu trato, por seu feitio de artista, por sua vida dedicada ao teatro, João Colás foi um ator que muito teria a contar, pois era tido e havido como excelente "causeur"; é pena que não tenha tido a idéia de escrever sua memórias, fixando os episódios tristes ou alegres de sua carreira.

Devotava Colás um grande carinho pelo teatro de Artur Azevedo, para o qual era singularmente habilitado. Quando excursionou pela Europa, em 1902, como empresário, tinha o seu conterrâneo bem representado no repertório com "O Cordão", "Vida e morte", "Pum" e "A Capital Federal", peça na qual foi inexcédível interpretando o papel de Figueiredo.

No ano seguinte, novamente em Portugal com a Empresa Afonso Taveira, esteve em Lisboa, de setembro a maio, no Teatro Trindade e temos notícia

dessa temporada, por detido comentário de Joaquim Madureira em seu livro "Impressões de Teatro", onde diz:

"... o maior êxito da peça deve-se ao personagem Barbalho, vivido magistralmente por João Colás. Todos os outros artistas foram bons em seus papéis ... Colás, porém, foi muito bom. Sua parte, para nós, se constitui a pedra angular de uma nova escola de dizer e representar — êle prende-nos a atenção, arrebatava-nos a inteligência, deliciava-nos com o ritmo de sua dição, entusiasma-nos com o fogo de seu temperamento."

Em tratadistas do teatro como Souza Bastos, Mucio Paixão, Lafayette Silva, Rêgo Barros, Alfredo Tomé, Luís Rocha e outros, encontramos inúmeras e interessantes referências a João Colás.

Sua arte tendia para a linha naturalista de interpretação e a naturalidade que imprimia às suas atuações era depurada de tal modo que nos faz lembrar um pronunciamento de Jean Cocteau "A profissão de ator suscita injustiça. Com efeito, quanto mais o ator trabalha, mais suprime os vestígios do trabalho. Quanto mais é admirável, mais parece improvisar..."

\* \* \*

Foi, como é sabido, um ator cômico, dêsses que sabem ter "trouvailles" com as quais a interpretação ganha valores novos, mas também no drama soube merecer não menos legítimos aplausos. Era sempre com amor de quem ama sua profissão que compunha os tipos mais variados, emprestando-lhes naturalidade extraordinária e caracterizando-se com perfeição, porque tinha conhecimentos de desenho e pintura sabendo utilizá-los sem exageros, habilidade que dêle herdou o filho, o ator Carlos Medina.

Insinuante, vivo e adorando os encantos das filhas de Eva, conta em sua vida amorosa muitos corações femininos, mas nem sempre, eram casos sem maiores conseqüências, efêmeros como a vida das flôres. Muitas vêzes deixaram recordações melancólicas, fazendo lembrar aquela quadra de André Theuriot:

*"L'amour, l'amour qu'on aime tant  
Est comme une montagne haute  
On la gravit tout en chantant,  
Ou pleure en descendant la côte".*

A filoginia era o fraco de João Colás. Nada lhe alterava mais nem o descontrolava tanto como a presença de uma bela mulher. Seu culto era governado por exuberante fôrça interior.

Dois entusiasmos dominavam sua alma vibrátil; a mulher e o teatro. Oscilava-lhe o bom senso quando lhe era dado defrontar-se com uma bela filha de Eva e comovia-se quando o assunto era teatro.

As mulheres não necessitavam negacear com ademanos para o atrair. Tinha sempre pronto um galanteio, um sorriso, uma gentileza para se tornar agradável, para inspirar inclinação recíproca, para ganhar simpatia. Mas não era de sua natureza a vulgaridade tôska de conquistador barato. Havia antes o enlêvo do poeta que se entrega ao devaneio, sob certo aspecto idealista, harmonizando o instinto e a poesia.

E assim, em rapsódias curtas ou longas, iam-se sucedendo êsses amores mais ou menos fáceis que não passavam, às vêzes, de breves síncopes da razão. Mas nem sempre lhe eram fáceis os desenlaces, quase sempre suscitavam recriminações e lágrimas seguidas de alusões às promessas não cumpridas.

Essa atitude nêle era por sua natureza inquieta e, de certo modo, existe mais ou menos na maioria da espécie humana. Seria um ato de homília

condenar sumariamente, quando se sabe que a leveza de atitude nesses casos não é culpa de um só.

Muito cuidou João Colás de desfrutar a vida, mas não como um vulgar gozador, pois a sua natureza não era essa. Fôra antes como um enamorado da vida porque sabia quão curta ela é e, por isso, teria tomado por preceito os versos de Vasco Mousinho Quevedo Castelo Branco:

*“Se a vida é breve, e o tempo avaro foge,  
Nada se leva, tudo cá nos fica,  
Quem há tão descuidado que se enoje  
Estando a terra de prazeres rica:  
O siso é lançar mão dos gostos hoje,  
Que amanhã vem a morte e as mãos aplica  
A quanto não gozou a idade verde,  
E só então se conhece o que se perde”.*

João Colás teve irmãos que se chamaram Idalina, Francisco, Alvaro, Manoel e Arthur. Dêstes, Alvaro escreveu para teatro, tendo tido trabalho seu musicado pela maestrina Francisca Gonzaga.

Colás faleceu aos 64 anos de idade, em 2 de julho de 1920, vitimado por derrame cerebral.

\* \* \*

Já houve quem dissesse que “o triunfo da arte — a verdadeira arte — está naquela realização em que tão necessariamente se coadunam a expressão e o expresso que não seja possível separá-los senão por uma conveniência de método, e uma provisória operação do espírito analítico”. Poderíamos dizer que os processos artísticos de João Colás estavam enquadrados no grupo dos recursos artísticos em que se coadunam a expressão e o expresso.

Em sua marcante carreira artística investiu-se em cena das características de um sem-número de individualidades. Exteriorizou sentimentos bons e maus com personalidades modelares ou condenáveis. Trajou tecidos custosos e andrajos e o fez de modo a granjear o aplauso do público.

Sua vida íntima porém não foi sempre serena como os lagos no seio da floresta; por vêzes foi acidentada e cheia de flutuações impelidas desigualmente pelas vagas do destino, mas sempre estimulado pelo entusiasmo das platéias o artista não se deixava quebrantar.

O talento, cedo ou tarde, sempre tem suas vitórias, não sendo mesmo indispensável a beleza física para alcançar êxito no teatro como o tiveram a esquelética Sarah Bernhardt e o rotundo Chaby Pinheiro que traziam o fogo sagrado atizado pelo sôpro da Glória. Quando o ator é talentoso, sabe usar dos seus elementos plásticos e recursos de expressão para estabelecer a corrente comunicativa com público, atingindo-lhe a sensibilidade.

Cabe aqui o momento de dar a palavra a Eduardo Vitorino, notável homem de teatro do passado, que no livro “Atores e Atrizes” dedica um capítulo a João Colás. Diz êle:

“Colás era um bom galã cômico, um ótimo galã cômico, diziam todos. Boa figura, elegante, nada feio, simpático e com uma alegria e vivacidade altamente comunicativas. Citavam-se dezenas de papéis dêsse gênero, criados por êle com arte e muita felicidade. Enfim, as melhores companhias de então — Heller, Guilherme da Silveira, Braga Junior, Ismênia dos Santos e Dias Braga — gostavam de o ter no seu elenco, por ser um ator disciplinado, estudioso e de agrado seguro.

Quando o conheci, já o Colás, premido pelos imperativos dos anos, tinha abandonado os galãs e abordara os centros cômicos e, sobretudo, os “compadres” das revistas.

As revistas de outrora que glosavam satiricamente os motivos de atualidade política e os acontecimentos do ano, nem nas suas formas, nem no seu ritmo, se parecem com as modernas exposições de carnes nuas e das fantasias desse gênero de hoje que se caracterizam pelo dinamismo da sua ação e pela fugacidade das suas cambiantes impressões, embora conservem a mesma finalidade de passatempo cômico-musical. Não foi apenas a evolução do gosto que determinou a modificação da *charpente* das revistas; também contribuiu para isso a falta dos cômicos experimentados que sustentavam galhardamente as três horas de duração de um espetáculo desses, sem deixar “esfriar” a cena.

De há muito que os revistógrafos se preocupavam em fazer desaparecer os “compadres” por falta de bons atores para os desempenhar, em virtude do que os diálogos se tornavam monótonos e estavam quase limitados a anunciar a entrada de novas figuras ou a dizer qual o quadro que se ia suceder. De qualquer modo perturbavam o efeito pela insipidez do diálogo. Suprimidos, deixou de haver solução de continuidade, a transição de quadro para quadro tornou-se mais imprevisível e o público fica mais satisfeito sem o anúncio do que vai suceder.

Colás foi dos últimos, senão o último compadre que, com suas variadas qualidades de ator engraçado, cantor agradável e dansarino infatigável, trazia as platéias em constante alegria.

O sucesso de Colás, no seu tempo áureo, era tanto mais para louvar, quanto o teatro, nessa época, vivia povoado de atores de mérito real e de impagável veia cômica. Dotado de espírito jovial, acudia às réplicas com tanta oportunidade que o público não perdia um dito, por insignificante que fôsse. Graças ao seu temperamento irrequieto, mantinha a representação num movimento e numa animação que eletrizavam o público.

Fôsse por temperamento ou por amor à arte, custava-lhe sair de cena sem um aplauso ou uma grgalhada como coroamento ao que acabava de representar e por isso, ao chegar ao lugar da saída — porta ou rompimento — fazia sempre uma careta, uma tosse cômica, um choro ridículo, enfim, applicava qualquer “ficelle” para provocar o riso”.

Mesmo depois de velho, representando no Trianon, em repertório moderno, não sofreu a sua arte o desamor que em regra a geração nova tem para com a que lhe precedeu. Os artistas moços e o público renovado lhe tributavam o merecido aprêço alcançado pelo seu conhecimento dos valores teatrais, fazendo comover ou rir com segurança.

É mister quando em quando recordar uma dessas figuras do passado. Não como de alguém cuja lembrança feneceu e seu apagou por liquidada e inútil, mas como quem fez jus à nossa gratidão, pela vida devotada ao nosso teatro em evolução e, assim, concorreu para alicerçar o grau de cultura dramática que desfrutamos hoje.

Ocupando-me de João Colás, desejo principalmente dirigir-me aos moços, fazendo-lhes ver como aquêlê artista soube ser um ator notável, na medida e no gosto de seu tempo e quero fazer ver aos que se preparam para a cena que o Brasil caminha para um grande papel do concôrto das nações e faz-se mister que os jovens se preparem para a responsabilidade que lhes vai caber em seus respectivos setores, porque assim, se estarão desde já habilitando para novos e elevados níveis do nosso teatro.

# TEATRO DA CRIANÇA

Joracy Camargo

QUANDO se sabe que o teatro é um instrumento poderoso no quadro geral dos elementos de que dispõem os educadores para o pleno exercício de sua missão, — chegamos facilmente a perceber os perigos de que se revestem os espetáculos infantis improvisados por autores e diretores que apenas se servem da vocação teatral, em si mesma. Observamos, desde logo, que os produtores dêsses espetáculos incorrem sempre no êrro de muitos educadores, que insistem em orientar os seus trabalhos tendo em vista o adulto que a criança será no futuro. E' claro que não se pode esquecer o futuro da criança, mas o caso é que, por êsse "critério", esquecem, de preferência, o presente, a própria criança, impondo-lhe um tipo de vida, ou um comportamento, que a pequena "vítima" não está à altura de sentir.

Nenhuma criança aprenderá a viver no futuro pelo deslocamento do centro de sua vida, pela antecipação da vida adulta, senão vivendo a vida infantil que biologicamente lhe está imposta. E' justamente êsse êrro que leva à preponderância do *instrutivismo* característico de quasi tôdas as peças teatrais para a infância e a adolescência, tal como acontece na orientação comum do trabalho escolar.

Não se lembram, teatrólogos e professores, de que as crianças são ágeis, instintivamente criadoras e espontâneas, na sua grande maioria, antes da idade escolar, e de que, quasi sempre, caindo nas malhas de sistemas escolares absurdos, perdem, em grande parte, ou totalmente, essa riqueza natural.

Falta ao teatro infantil, como à escola primária, a utilização adequada dos recursos que desenvolvem a sensibilidade artística da criança, e lhe despertam a capacidade de criação. Se o teatro para adultos apresenta obstáculos que raros autores conseguem vencer, imaginemos as dificuldades suscitadas, no das crianças, pela presença de pequenos seres ainda sem condições para suprir as inevitáveis deficiências de um texto dramático. Se, psicologicamente, a maioria de adultos é constituída de frustrados, justamente por força da incapacidade para dar livre curso à sensibilidade, no caso das crianças o desenvolvimento dessa capacidade chega a ser condição indispensável ao êxito e eficácia de uma peça, dado que a criança deseja, antes de mais nada, sua plena e sompleta liberdade.

Aí está a razão pela qual educadores e teatrólogos devem reformular o conceito de *indisciplina*, passando a considerá-la como *expontaneidade*. Livre de restrições e repressões, a criança se volta para a iniciativa, ponto de partida de sua autonomia, que é, primordialmente, a alegria de viver, isenta das deformações produzidas pela necessidade de libertar-se de rígidos sistemas, métodos e programas, que inspiram tôdas as formas de fuga, e conduzem a um tipo altamente inconveniente de liberdade.

O teatro pode deixar de ser educativo, e nem tem mesmo que preocupar-se com isso, quando se dirige aos adultos, para ser apenas cultural;

mas, em relação à criança, há de ser colocado no âmbito da Pedagogia, impilcando, da parte do autor, numa soma de conhecimentos que vão muito além da simples habilidade para a composição dramática. O professor Júlio de Gouveia situa muito bem a questão quando, numa tese apresentada ao I Congresso Brasileiro de Teatro, esclarece que “todos os acontecimentos do palco passarão a fazer parte do sub-consciente da criança, constituindo *engramas* e contribuindo para a formação daquele fabuloso depósito, mais ou menos inconsciente, de idéias e de emoções, que terá posteriormente uma tremenda participação na inteligência, na sensibilidade e no comportamento do homem adulto”.

Não se trata, como êle próprio assinala, de promover-se exclusivamente o desenvolvimento das faculdades intelectuais, mas, sobretudo, e pelo treino das emoções como através da participação afetiva, de chegar-se a experiências pessoais verdadeiras. E somente o teatro pode substituir as experiências reais pelas experiências pessoais imaginadas.

Devemos considerar que a imaginação das crianças e dos adolescentes necessita de uma válvula de escape, de segurança, de um caminho para o infinito, que apenas o teatro pode oferecer. Pouco importa a incultura do público infantil, ou juvenil, quando se sabe que êsse público, para um autor de verdadeiro talento, é o ideal, do ponto de vista da capacidade de emoção. Além disso — como venho frisando, sempre que opino a respeito — o nosso público, e, principalmente, a nossa criança, têm uma disposição intelectual e sentimental verdadeiramente privilegiada para o teatro. O medo à abstração, que o afasta do livro e o faz dormir nas aulas, e a tendência para realizar e materializar suas idéias, dando-lhes entidades plásticas, — é inegável. Então, torna-se imprescindível evitar a solidão propícia ao abstrato, ao lírico.

Teatro da criança, mais do que o de adultos, deve ser feito apenas de plástica e ação, sem literatura, sem retórica, com o menor número possível de palavras, já que o primeiro dos sentidos que atuam no espectador é a vista, nada mais fazendo os ouvidos do que corroborar as sugestões que os olhos vão projetando na imaginação. O autor, que abusa das palavras despreza, ou não sabe utilizar, os recursos do teatro espetacular. Nem mesmo foi ao dicionário, que o define fria e etimologicamente: — *spectaculum*; o que atrai a vista, a atenção... O mais é “conversa fiada”, jaculatória, conferência que dá sono, principalmente quando o conferencista não sabe “representar” o seu trabalho, ou o professor a sua aula, ou o teatrólogo as suas idéias.

Parece-me que, assim, se demonstra que a organização de um Teatro da Criança é tarefa muito mais importante e difícil do que a de um teatro para adultos.

Escrever, encenar e representar para crianças é ainda uma especialidade nova, exigindo conhecimentos que vão da psicologia à pedagogia, dada a circunstância de posuir a criança uma complexa capacidade de percepção, mais aguda do que se supõe, e da sua receptividade, já que no espírito infantil, como no juvenil, a imaginação só coincide em duas formas de atitude: recusar ou aceitar, vaiar ou aplaudir.

Por consequência, as peças devem surgir da conferência de pedagogos, psicólogos, dramaturgos, cenógrafos, músicos, bailarinos, intérpretes especializados, eletricitas, maquinistas, etc., conforme o gênero escolhido para cada espetáculo. Na escolha, seleção e adaptação do repertório devem ser introduzidos métodos científicos, que serão adotados e aperfeiçoados segundo as reações da sala durante as funções.

Outros fatores são ainda indispensáveis, como o exame das cartas e desenhos, que as crianças deverão enviar à direção; o estudo da duração da impressão produzida sobre as diferentes

individualidades infantís; o conhecimento dos atos praticados pelas crianças, antes e depois dos espetáculos, e a diferença da impressão que a mesma peça produziu sôbre meninos e meninas.

Por essa forma orientar-se-á a escolha dos assuntos, da melhor maneira de desenvolvê-los e apresentá-los, obtendo-se, não só, uma base certa para atender às preferências dos pequenos espectadores, como um meio seguro de inculcá-lhes os ensinamentos necessários à sua formação moral e mental.

Um espetáculo para crianças deve ser um alimento para o coração e o cérebro. A côr, a música, a luz, o movimento, enfim, todos os meios do teatro devem veicular as idéias do espetáculo.

Para a formação de futuros espectadores deve-se inspirar às crianças amor pelo seu próprio teatro, fazendo-lhes nascer o gôsto pela arte dramática, envaidecendo-se com a criação de um teatro próprio e adequado, no qual tudo se destine exclusivamente à infância, quer seja nos espetáculos como nas condições do edifício. Os adultos deverão ficar em lugar separado, para que as crianças tenham plena liberdade de ação, e a compreensão apenas ajudada pelo espetáculo, e não pela explicação de adultos, às vezes, nocivas. A altura do "guichet" da bilheteria, o vestiário, a sala de restauração, a biblioteca, as cadeiras, os aparelhos sanitários, tudo deve ser feito em relação à cidade dos pequenos espectadores, sendo, apenas, normais a galeria-nobre dos adultos, e as dependências

externas. O edifício do teatro, embora de proporções regulares, e mesmo monumentais, em estilo moderno, deve, na fachada, exprimir o fim a que se destina, ou seja: — TEATRO DA CRIANÇA. E' óbvio que devem ser, igualmente, atendidas as condições de acústica e arejamento, sendo indispensável o maior número possível de portas de saída, isolamento da platéia de ruídos exteriores, filtragem de tôda a água a ser consumida, e uma perfeita aparelhagem para extinção de incêndios. As crianças devem ser levadas a adquirir pessoalmente os respectivos bilhetes, e aprender a conduzir-se sòzinhas, embora assistidas por "nurses", discretamente, desde que seja necessário. Os elencos devem ser objeto das maiores cautelas e cuidados, de modo a que sejam constituídos de artistas de todos os gêneros e especializados na interpretação de peças para crianças.

E isso porque o teatro só conseguirá o desenvolvimento das autênticas faculdades emocionais e psíquicas da infância quando autores, diretores e intérpretes estejam em condições, pelo seu espírito criador, de *infantilizar-se*. Isso não é fácil. Basta constatar que os adultos, quando se infantilizam, deixam de representar a criança, naturalmente pura e ingênua, para aparecer aos olhos das próprias crianças como os mais ridículos débeis mentais.

Por fim, o que é preciso, acima de tudo, é muito amor, o amor que cria mais vida, como é da essência de tôdas as artes que produzem a beleza, a beleza que é participação consciente na vida.

# DRAMA E SUA CONCEITUAÇÃO

(PARA ESTUDANTES DE TEATRO)

— Carlos Devinelli —

HAVENDO, no interior do país, uma entusiástica juventude que se consagra ao amadorismo cênico, mas á qual faltam, via de regra, elementos de informação, decidimos, embora modestamente, cooperar com êsses idealistas, fornecendo-lhes alguns subsídios acêrca do desenvolvimento e conceituação do drama. E, já para começar, perguntemos: que significa a palavra *drama*? Ensinam-nos, todos os léxicos, que se trata de vocábulo grego, e quer dizer “ação”, *dran* valendo, pois, por agir ou fazer, que os inglêses dizem *act* ou *do*. Sendo assim, já se vê que não é história contada, como acontece com o romance, o conto e a poesia épica ou heróica, mas vivida, nascendo e morrendo no palco, com as suas personagens. O drama pode ser de pura ficção, isto é, totalmente inventado pelo autor, como pode ser uma reprodução histórica, tomado aos anais ou às crônicas de um determinado povo, sendo que, neste último caso, segundo a probabilidade ou não, dos fatos, será verídico ou pertencerá ao domínio da lenda. Pelo exposto, conclui-se, desde logo, que os “Espectros”, de Ibsen, constituem um drama faturado á base da inventiva, tanto quanto “Julio César”, de Shakespeare, é histórico, e “Prometeu”, de Êsquilo, uma composição de caráter lendário ou mitológico. O drama pode utilizar, como via de expressão, o verso ou a prosa. As produções clássicas da Grécia tomaram, nesse gênero, a forma poética. O verso grego, como posteriormente o latino, tinha denominações específicas, tais como *iâmbico*, *trocaico*, *espondeu*, *anapesto*, ou, para mais fácil entendimento do estudante, segundo se distin-

guissem pela presença de uma sílaba breve e uma longa, de uma longa e outra breve, de duas longas, e de duas breves e uma longa, respectivamente. Com êsse engenho, contavam os heleenos os pés de seus versos, assim obtendo hexâmetros, pentâmetros, tetrâmetros, etc., ou versos de seis, cinco, quatro pés. Shakespeare usou o pentâmetro, em seus “versos brancos”, como no *Marchant of Venice*. Corneille e Racine exploraram o hexâmetro, também conhecido como “alexandrino”, o produto da soma dos dois hemistíquios dando doze sílabas. Relutantemente, embora, foi o verso se vendo banido das composições dramáticas, com os idos do século XVIII, e a centúria passada conheceu excelentes obras em prosa, como as de Dumas, filho, Hervieu e outros, ao tempo, festejados autores. Em nossos dias, tivemos Pirandello, Benavente, O'Neill, Bernstein. Temos, ainda, muitos mais, que aqui não cumpre agasalhar, por angústia de espaço, mas dentre os melhores impõem-se, pela originalidade, como remanescentes do drama em verso, T. S. Eliot e Maxwell Anderson.

Como teria surgido o drama? O drama surgiu, naturalmente, e como é óbvio, antes da peça, porque, anterior ao enrêdo ou à fábula, já havia a *ação*, correspondente aos movimentos do homem, diante do altar de Dionisos, entoando hinos e dinamizando-se em posturas coreográficas. Foi, portanto, de uma atitude consagratória, de caráter profundamente religioso, que se originou a sublime arte. O côro, pois, igualmente, precede a personagem, que só tem lugar, nos festivais litúrgicos do deus do vinho, com o advento do

poeta dramático, o qual, por sua vez, é um legítimo produto dos mitos. Acolhida a gênese do drama, nos termos em que aqui tentamos condensá-la, percebe-se que êle não resultou da vontade raciocinada do poeta, de preferência dos reflexos populares, melhor, da funcionalidade mística da alma coletiva. Antes de trabalhada pelo gênio de Sófocles, "Édipo" já existia na sua forma folclórica.

Segundo Nietzsche, o drama grego é alimentado por substâncias contraditórias que, entretanto, o definem como espécie *sui generis* e harmônica em sua destinação. Com efeito, alude o filósofo às duas linhas da dinâmica dramática da Hélade, como oriundas da diversidade espiritual de Apolo e Dionisos, aquele configurando o indivíduo em sua aparência divina, a segunda entidade caracterizando a libertação dos instintos na prestação mesma do culto vinícola. Apolo seria, assim, a ordem, a calma, a contribuição filosófica do Olimpo aos desfalecimentos do cotidiano, inerentes à natureza humana. Dionisos, ao contrário, encarnaria a contrapartida desses mesmos reflexos, tentando afogá-los no esquecimento, através do êxtase ou embotamento sensorial, provocado pela embriaguez. Nessa duplicidade residiria, pois, a essência do drama, consubstanciada nas manifestações do *côro* e fluída da mente do dramaturgo. Os componentes do corpo coral, ocupando o espaço da orquestra, sofriam os impactos da fabulação, desenrolada no palco e em nível sobranceiro, e tanto admiravam a superioridade moral das personagens, em sua resistência às tramas do Destino, como a elas se associavam pela simpatia no sofrimento, transmitindo, ainda, êsse estado de espírito ao público que, participando da catarse, e por um processo mental aglutinativo, operava a transferência, aderindo de corpo e alma à *ação*, já não mais em torno de um mortal, esmagado pelos acontecimentos na cena, mas em redor do fantástico era que se transformava a mente do espec-

tador, arrebatado pelas alucinações decorrentes do próprio êxtase. A especulação dos entendidos pretendeu ver, nos encargos do *côro*, algumas disparidades, como, por exemplo, atribuir-lhe, politicamente, mofinas intenções, segundo as quais, alí estaria representado o povo, em oposição à aristocracia ou à realeza focalizada no paico, bem como encarar aquele agrupamento como intérprete do espectador ideal. Nada disso, parece, tem procedência. O *côro*, como sensatamente endossa Ashley Dukes, constitui o berço da tragédia e a sua razão mesma de ser, na mente do qual e em cujo coração se processam as reações específicas do gênero.

O drama grego nasceu na Ática, mas o drama, em geral, como atividade religiosa e até de outras naturezas, recua no tempo, opinando, mesmo, alguns historiadores, que se situe a quatro milênios antes de Cristo. É claro que, dessas manifestações, não nos resta comprovação hábil. Contudo, sabe-se que houve, no Egito, alguns autos, como o de Abydos e o de Osiris, além dos chamados Textos das Pirâmides. Na versão de Robert Edmond Jones, porém, o drama pode ter tido origem sem nenhuma relação religiosa, sem vistas às entidades propiciatórias. E faz o relato de uma caçada, em que um dos caçadores serve de leão. *In that instant* — diz Robert Jones — *the drama is born*. Sheldon Cheney examina, com outros autores, a "simulação de combate", dando-a, igualmente, como possível forma consciente do drama.

Mas que sabemos nós de tudo isso? Apenas conjecturamos, no balanço que somos forçados a dar, no estoque de informações que a nossa impenitente curiosidade acumula...

Quando se disse, linhas acima, que drama significa *ação*, é óbvio que estava sendo dito corresponder a ação diretamente à vivência e não à simples narrativa do conto ou história. Assim, qualquer sequência de fatos ou encadeamento de episódios, que exija

a "visualidade" do elemento espaço, constitui um drama. O drama é, pois, a essência, e indistintamente, de todo gênero cênico, uma vez que, em grego, *theatron* era uma expressão verbal, significando "vejo". Daí a tragédia, a comédia, o *ballet*, a ópera e seus subprodutos serem intrinsecamente dramas, sabido como é que essas modalidades teatrais, logo, de natureza visual, assentam sua vivência na mobilidade do fator ação. Não importa que, por um mero cacoete semântico, modernamente se entenda por drama apenas uma peça portadora de certa dose de angustia. Trata-se, como salta aos olhos, de uma impropriedade, mas que, descontado o abuso, em nada altera a conceituação em sua legitimidade ou ponto-de-vista histórico. Este equívoco, é de se acentuar, distorceu o significado da palavra *drama*, resultando na adjetivação pleonástica "ação dramática", frequentemente ouvida e até lida em trabalhos de eminentes críticos nacionais e estrangeiros. Cabendo, pois, ao drama, assinalar a diferença entre a objetividade do conto cênico ou teatral e a subjetividade das demais formas de contar, depreende-se que a verdadeira ou falsa sensação de vivência ou ação dependem, respectivamente, da *ausência* ou da *presença* do autor, na fábula.

Fato curioso: embora de maneira geral se tenha a tragédia e a comédia como surgidas, respectivamente, do *ditirambo* e dos *contos fálicos*, colhe-se em Aristoteles que, a rigor, foi Homero o pai comum de ambos os gêneros, esboçados que se encontravam, ainda que inconscientemente, em seus magistras trabalhos. Não foi, evidentemente, o vate disputado por sete cidades, o primeiro poeta da pátria de Pericles. Antes d'êle, houve os que compuseram hinos e panegíricos, assim como os voltados para os versejamentos desairosos ou à base de "invectivas". Nessa última linha vazou, igualmente, o cantor da guerra de Troia o poema Margites, o qual, ao invés de conter, apenas, "invectivas" em forma

de ação narrada, fixava, com espanto para o mundo intelectual do seu tempo, a imagem do próprio Ridículo, que seria o substrato da comédia, tanto quanto na *Iliada* e na *Odisséia*, poemas de nobres intenções, haveriam de surpreender os coevos o figurino da tragédia. Assim, a partir d'esses eventos, os que trabalhavam os *iambos* (designação do sentido poético pejorativo) passaram a compor comédias, bem como os que se dedicavam à forma heróica ou de exaltação aplicaram seus talentos na seara nova da tragédia.

Com o correr do tempo e o progressivo aprimoramento, despojou-se a tragédia das excessivas incursões melódicas que se viram, a pouco e pouco, substituídas pelos recursos da linguagem, e o metro *trocaico*, que servia, primitivamente, áquele estilo, cedeu passo á medida iâmbica, segundo o mestre estagrita, melhor conformada com a naturalidade do diálogo nascente. Abertos os caminhos, passou a comédia (nova forma dos *iambos*) a ocupar-se dos caracteres inferiores, cabendo à tragédia (nova forma da poesia épica) estereotipar os feitos representativos do alto teôr espiritual dos homens. Seria, tão depressa se assenhoreassem do gênero, e seguindo-se a um período de certa hesitação temática, o ciclo, respectivamente, dos assuntos de natureza individual ou do cotidiano, e os de sentido nacional ou consagratórios das chamadas nobres famílias, dêsse ou daquele modo, colhidas pelo infortúnio, tal como se vê em Alcmeon, Oedipus, Orestes, Meleager, Thyestes, Telephus, etc.

Quando a comédia abandonou o campo das críticas pessoais, firmando-se em sua destinação, utilizou o *enrêdo* (*plot*), o que lhe permitiu, inclusive, a invenção dos nomes das personagens e, ao que se sabe, revestiu êsse último estágio, com os cicilianos Epicharmus e Phormis, cabendo a Crates a sua revelação na parte continental do território.

Neste ponto, acreditamos, já cabem algumas considerações acêrca dos

“impactos” provocados pelo desenvolvimento cênico de uma determinada ação. Poderíamos dividi-los em duas categorias: os que nos falam à alma e os que, apenas, estimulam nossa inteligência. São, portanto, os “impactos”, e pela ordem, originários da tragédia e da comédia. Os primeiros nos põem em estado de identidade com os heróis da fábula; os segundos desidentificam-nos, pela razão de, naturalmente, por imperativo de nossa própria natureza, irmanarmo-nos aos que, mau grado seus esforços em contrário, se vêem caídos em desgraça, tanto quanto repudiaríamos os que baqueiam pela prática ou exercício consciente do ilícito, do que não se compadece com a sistemática do comportamento humano. Em linhas gerais, não descendo a peculiaridades, para evitar o alongamento destas breves considerações, poderíamos dizer que as personagens da tragédia as encaramos em estado de “alta emocionalidade”, ao passo que, ou inversamente, as da comédia não as vemos através de uma emoção inteiramente isenta de simpatia ou consideração. Não temos à mão a obra, mas parece-nos que é de Boileau a seguinte definição: *na tragédia surpreendem-se os espectadores; na comédia, as personagens*. Isto quer mais ou menos significar que, no primeiro caso, o espectador “participa” da ação; no segundo, não. E compreende-se o postulado desde que, sendo, como queria Aristoteles, toda ação cênica uma simples “imitação” (abandonamos as demais formas poéticas e artísticas por não se enquadrarem na matéria), estaremos sempre imitando seres superiores, iguais ou inferiores a nós, uma vez que a diversidade dos caracteres humanos deve-se ao marco psicológico que os distingue em duas ordens de valores: *virtudes e vícios*.

Assim, para os antigos, sempre que numa obra dramática os caracteres se alteavam para além da média das virtudes comuns, tinham eles a tragédia, bem como quando se rebaixavam a ela, imprimiam feição à comédia.

O mestre, éle mesmo, dá-nos como padrões de imitadores de “ação”, segundo êsse conceito, Sophocles e Aristophanes. Convém, contudo, esclarecer o que, para os helenos, significava descer ou estar aquem dessa bitola. Como se sabe, ao tempo de Aristoteles, e contrariamente ao que sucedia com a tragédia, a comédia, cuja evolução histórica permanecia desconhecida, não tinha por escôpo (como em nossos dias é possível) suscitar sérias reflexões, pela razão simples de que a imitação dos homens abaixo do nível normal se fazia, como tivemos oportunidade de ver, apenas no sentido do “ridículo”, e êste não trazia, em si, nenhuma nota amarga ou pungente. Com efeito, na autorizada tradução da “Poética”, de Ingram Bywater, lê-se que êsse traço *may be defined as a mistake or deformity not productive of pain*, preocupação igualmente constatável nas intenções psicológicas dos equivalentes fisionômicos das máscaras.

Segundo ainda o preceptor de Alexandre, a palavra “comédia” não proviria dos atenienses, mas dos dórios, que denominavam *comae*, e não *demes*, como os primeiros, seus repastos ambulantes, desde logo, então, não se podendo atribuir a “*comae*” nome original das ruidosas festanças, em Atenas, a prioridade na discutida denominação do gênero. O mesmo para “drama” que, sendo *dran*, na língua usual do Peloponeso era *prattein*, no idioma clássico, ou seja aquêles que utilizaram, entre outros, Eschilo e Sophocles.

Insistindo nos “impactos” interiores do drama, cumpre declarar que, na tragédia, eram êles provocados pelo que o discípulo de Platão chama, na “Poética”, de catarse, isto é, a soma dos efeitos produzidos pela constância de dois sentimentos extremos: a  *piedade* e o *terror*. Atuando na alma dos espectadores, de forma positiva e crescente, tinham essas duas sensações por incumbência despertar a “purga” ou o que hoje poderíamos denominar “exame de consciência”. Talvez, por

fragmentária, sente-se, na obra, que Aristoteles pouco aprofunda o problema, do ponto-de-vista psicológico, limitando-se a discutir a composição dramática, num sentido pouco mais que estrutural. De fato, em suas explicações, e pelo que dela chegamos a conhecer, ataca, de preferência, o processo da fatura, embora, nesse particular, informe suficientemente. Assim, depois de assinalar que o específico material de "imitação" constitui um grupo de três elementos — ritmo, linguagem e harmonia, faz a distinção entre as imitações que não necessitam de todos êsses elementos e as que só o são, verdadeiramente, em função do conjunto dêles, como, por exemplo, a poesia ditirâmbica, a tragédia e a comédia.

Mas, se, como vimos, contavam-se em número de três os elementos determinantes da "imitação", seis eram, entretanto, os constitutivos da tragédia, em particular — *enrêdo, caracteres, dialogo, raciocinio, espetáculo e melodia*, impondo-se como o mais importante dêles, ou decisivo, o enrêdo, visto, por seu intermédio, se consubstanciar a *imitação* que, na tragédia, não tem por fim retratar pessoas, mas a própria vida, desenvolvendo-se a *ação* na área de conflito, em cujos ex-

tremos, e em marcha convergente, se situam a *ventura* e o *infortúnio*.

Outros aspectos, e não menos relevantes, havia, ainda, que referir, mas não nos é possível encaixar, num simples artigo, tôda uma extensa teoria. Para encerrar, pois, lembramos aos estudantes de teatro (notadamente os do interior do país) que o grande primeiro teórico do drama, não obstante o desprezo que hoje lhe votam os modernos, merece leitura atenta e, como sensatamente observa John Gassner, no capítulo *Aristotle in eclipse*, de sua excelente obra THE THEATRE IN OUR TIMES, "pelo simples fato de não haver complicações ou imprevistos em certas vidas, não se colhe, daí, que será necessariamente, mais artística uma peça sem enrêdo". Falando de Chekhov, como um dos raros sobreviventes do naufrágio dos chamados "autores estáticos", diz mais: *his imitators have had no difficulty "desintegrating" plays. What they were unable to learn from Chekhov was how to "integrate" them.*

Poderíamos acrescentar que o fator primeiro da decadência do teatro e, o que hoje realizamos, em nome desse legado, nada mais é que a distorção de um vínculo espiritual que, a rigor, nunca surpreendemos na dinâmica de nossas implicações metafísicas.

# O TEATRO E A LITERATURA DRAMÁTICA NO BRASIL

— José Veríssimo —

**S**ENÃO como literatura, como espetáculo data o teatro no Brasil do século do descobrimento. Foram seus inventores ou introdutores aqui os jesuítas. Na sua obra de catequese e educação, a mais inteligente sem dúvida que jamais se fêz, recorriam êsses padres, desde a Europa, a todos os recursos, ainda os mais grosseiros, de sugestão. Dêsses foram as grandes solenidades, meio profanas, meio religiosas, dos seu colégios, com representações, recitações, cânticos e danças e espetáculos a que já podemos chamar de teatrais. Mediante êstes, os seus mais rudes palcos achariam acaso ouvintes mais razoáveis que o seu púlpito.

Desde o século XVI, na citada "Narrativa epistolar" de Fernão Cardim e em outros cronistas, no século XVII, nos longos títulos dos poemas de Gregório de Matos (142) e em mais de um noticiador do Brasil de então, e com frequência maior nos cronistas do século XVIII, encontram-se notícias dêsses espetáculos, que uma crítica incompetente pretendeu arvorar em início do nosso teatro.

Dêsses talvez o primeiro de que há notícia foi o que o padre José de Anchieta realizou em S. Vicente, em 1555, fazendo representar por índios seus catecúmenos e portugueses, em tupi, e em português, o auto da "Pregação Universal", ruim arremedo dos "autos de devoção" que se representavam no Reino, dos quais o contemporâneo Gil Vicente deixou os melhores exemplares.

Mas nem êsse pobre auto, nem outros que se lhe seguiram, representados em estabelecimentos jesuíticos ou alhures, não são propriamente teatro no sentido da literatura dramática. Todos êles desapareceram sem deixar prole, nem sequência.

As representações ou espetáculos teatrais, que aqui mais tarde se viram, e de que há notícias desde os meados do século XVII, de comédias, entremezes, momos, loas, portugueses e espanhóis, ou, quem sabe? já produto colonial, nenhuma afinidade teriam com os autos jesuíticos ou quejandos. Desde, pelo menos, a segunda metade do século XVIII que em festas públicas celebradas por ocasião da exaltação ao trono de reis portugueses, ou de nascimentos, desposórios principescos, se faziam aqui representações teatrais, em geral de peças espanholas, como também sucedia na metrópole. Em 1761, na Bahia, por motivos dos esponsais da futura D. Maria I, foi representado um "Anfitrião", acaso o mesmo do nosso engenhoso e desgraçado patricio Antônio José (143).

---

(142) "A umas comédias que se representaram no sítio de Cajaíba". "A uma comédia que fizeram os pardos confrades de N. S. do Amparo". Ms. 1-5-1-29 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

(143) Varnhagem, Hist. ger. do Brasil, cit.

Destas representações, e sempre por idênticos motivos, em outras partes do Brasil, ainda antes da fundação da "Casa da Ópera" no Rio de Janeiro, em 1767, se encontram notícias nas crônicas e relatos contemporâneos. Se não é ainda possível asseverar que Alvarenga Peixoto, um dos poetas da plêiade mineira, tenha de fato composto um drama "Enéias no Lácio" e traduzido a "Mérope", de Maffei, e, mencs ainda, que por volta de 1775 êstes se hajam representado na referida "Casa da Ópera", não parece duvidoso que outro poeta do mesmo grupo, Cláudio Manoel da Costa, tenha composto "poesias dramáticas" que, segundo declaração sua, se tinham "muitas vêzes representado nos teatros de Vila Rica, Minas em geral e Rio de Janeiro" e feito "várias traduções de dramas de Metastásio" (144).

Nesses teatros, de existência forçosamente precária, e atividade esporádica e intermitente, eram principalmente, tal qual como em Portugal, peças espanholas que se representavam. Quando êle começou, já ali mesmo se não representava mais Gil Vicente. O teatro português vivia de peças estrangeiras, e menos de entremezes e óperas nacionais — alguma coisa como o moderno "vaudeville" francês — sendo as principais e melhores destas as do Judeu, cuja popularidade foi grande e que, sem o nome do seu malogrado autor, se representavam frequentemente no Reino, e porventura também no Brasil. Êste teatro, pois, de brasileiro só tem a circunstância de estar no Brasil. O teatro brasileiro pròpriamente dito, de autores, peças e atores brasileiros ou abrasilizados, que fôsse já um produto do nosso gênio e do meio, é, por assim dizer, de ontem. Pode existir quem o tenha visto nascer.

Como simples curiosidade histórica, uma história exaustiva de teatro brasileiro, compreendendo o espetáculo e a literatura, podia, porventura devia, recordar essas primeiras representações. Nessa relação caberiam os autos, diálogos, loas e quejandos espetáculos dados nos estabelecimentos jesuíticos e em festividades públicas ou particulares nos tempos coloniais. Há para tal notícia material bastante em documentos contemporâneos. Não existe, porém, um só de literatura dramática, por onde possamos avaliar-lhe a importância e mérito. Os primeiros que apareceram são de 1838 para cá, os dramas ou tragédias de Magalhães e as comédias ou farsas de Martins Pena.

Foi o romantismo, com o qual se iniciou o que já podemos chamar de literatura nacional, o criador também do nosso teatro. Êste ficou de todo estreme de qualquer influxo daquelas remotas e, pode dizer-se, ignoradas representações coloniais. Na sua primeira fase produziu o romantismo Gonçalves de Magalhães e Martins Pena, e logo depois Macedo e José de Alencar. Simultaneamente apareceu aqui um grande ator que, com seu nativo talento e ardor pela arte dramática, realizou no palco, mediante companhias em que chegou a interessar os mesmos estadistas do tempo e outros conspícuos cidadãos, e com aplauso e colaboração do público, o teatro brasileiro. O nome dêsse ator, João Caetano (+ 1863), chegou até nós com tal auréola de admiração e de glória, tão saudosamente lembrado, que se lhe dispensa a biografia ou mais positivos testemunhos do seu valor real. A impressão que êle causou nos seus contemporâneos, impressão profunda e duradoura, basta para assegurar-lhe a primazia na realização cênica daquêles e doutros autores e, portanto, na criação do "teatro" aqui.

Como literatura, o seu criador foi, segundo vimos, Gonçalves de Magalhães, com o seu "Antônio José" ou "C poeta e a Inquisição", tragédia em verso, em 5 atos, representada pela primeira vez por João Caetano e sua companhia, no seu teatro da praça da Constituição (depois teatro de S. Pedro de Alcântara) em 13 de março de 1838. Esta data asseguraria a Magalhães

---

(144) Vide acima, capítulo A Plêiade mineira.

e ao Brasil a prioridade do teatro romântico na literatura da nossa língua. A peça com que Garrett inaugurou o moderno teatro português, "Um auto de Gil Vicente", foi representado em Lisboa quatro meses depois da do nosso patricio. Esta prioridade, porém, pouco mais é que cronológica. O drama de Garrett, sobre ter outro valor literário, é bem mais romântico do que a tragédia de Magalhães. Aproveita, entretanto, a primazia da data, para provar que não foi de Portugal que Magalhães recebeu o impulso renovador, e portanto que o nosso romantismo, por êle inaugurado na poesia com os "Suspiros poéticos" (1836), compostos e publicados no foco do romantismo latino, Paris, se originou de outras fontes que a português.

Magalhães como Pôrto Alegre, seu amigo e êmulo nesta renovação, não eram por temperamento e índole literária dois verdadeiros românticos, quanto o seriam por exemplo Gonçalves Dias e Alencar. Foram-no antes de estudo e propósito que de vocação. A sua íntima característica literária seria antes o pseudoclassicismo ou o seródio arcadismo do fim do século XVIII e princípio do XIX em Portugal e alhures, e do qual Ronsard, em França, era no teatro o mais eminente representante. Quando o romantismo francês proclamava a falência ou esgotamento da tragédia, substituindo-a pelo drama em que os elementos da comédia se misturavam ao patético do teatro trágico, Magalhães escrevia tragédias feitas ainda segundo as clássicas regras aristotélicas. De fora parte a sobriedade austera dos grandes moldes gregos, seguidos por Ferreira e Racine, e a inferioridade do seu estro, renasciam estas no palco de S. Pedro de Alcântara, ao gesto poderoso de João Caetano. Eram, porém, antes uns arremedos da tragédia clássica do que o verdadeiro drama romântico qual o conceberam Schiller e Hugo. Trasladando para o nosso teatro, e poderíamos dizer para o teatro português, o drama shakespeariano, que é o mais remoto e ilustre avoengo do romantismo, fazia-o Magalhães das descoradas versões com que Ducis amaneirou ao gôsto francês o teatro de Shakespeare. Mas "Antônio José" ou "O poeta e a Inquisição", que pelo tema moderno, pelo espírito liberal e sobretudo pelo título é bem romântico, "Olgiate", que o é de inspiração e expressão, e o mesmo "Otelô", deviam ficar na nossa literatura dramática, se não no nosso teatro, como bons exemplares da nossa obra literária nesse gênero. O importante, porém, estava feito, um belo exemplo estava dado, uma fecunda iniciativa realizada, e não sem superioridade. Atores brasileiros ou abrasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma platéia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita e implicitamente lhe falava do Brasil. Isto sucedia dezesseis anos após a Independência, quando ainda referviam e bulhavam na jovem alma nacional todos os entusiasmos dêsse grande momento político e tôdas as alvoçadas esperanças e generosas ilusões por êle criadas. Nada mais era preciso para que na opinião do público brasileiro, em quem era ainda então vivo o ardor cívico, aquêlo teatro com os que nele oficiavam como autores e atores, tomasse a feição de um templo onde se celebrava literariamente a pátria nova.

Martins Pena, como aliás todos os românticos, aproveitou dêste sentimento. A individualidade que certamente tinha, a sua originalidade nativa, em uma palavra a sua vocação, livraram-no, porém, de ceder ao duplo ascendente de Magalhães e de João Caetano, e fizeram dêle o verdadeiro criado: do nosso teatro. Mais porventura que a Magalhães, assegura-lhe êste título a cópia de peças que escreveu e fêz representar, a popularidade da sua obra teatral, a sua maior divulgação, quer pela cena, quer pela imprensa, e, sobre-

tudo, o seu muito mais acentuado caráter nacional. Por tudo isto a obra teatral de Martins Pena certamente influenciou mais no advento do teatro nacional que a de Magalhães.

Luís Carlos Martins Pena nasceu no Rio de Janeiro a 5 de novembro de 1815 e faleceu em Lisboa a 7 de dezembro de 1848. A sua instrução parece não ter tido método nem sequência. Passou pela Aula de Comércio então existente, e pela Academia de Belas Artes. Estudou línguas estrangeiras e completou consigo mesmo os seus estudos. Cultivou também a música, que o ajudaria na composição dos "couplets" que lhe exornam as peças. Foi empregado público em dois Ministérios e mais tarde adido à legação brasileira em Londres, onde esteve quase um ano. Dando-se mal com o clima londrino, veio já bastante doente para Lisboa e aí faleceu apenas passado um mês. Seria, pois, mais culto e mais instruído pela frequência de sociedades mais civilizadas que a da pátria, do que o deixam supor as suas comédias. Não se lhe vislumbra na obra conhecida nada que revele algo do gênio teatral inglês ou da literatura inglesa, nem de qualquer outra. A sua graça, pois a tem em quantidade, é já a resultante da fusão aqui da chalça portuguesa com a capadoçagem mestiça, a graçola brasileira, sem sombra da finura do espírito francês ou do humor britânico. Esta sua imunidade, como já verificado no prestígio de Magalhães e João Caetano, a despeito da predileção pública pelo dramalhão e pela tragédia, está atestando a individualidade própria, a inspiração nativa, a originalidade de Martins Pena (145).

Estreando no teatro após o grande sucesso de Magalhães, servido por João Caetano, e os vários triunfos por este e seus companheiros, alcançados com os dramalhões românticos, e sem lhe dar da voga deste teatro, antes seguindo o seu gênio e vocação, como deve fazer todo o artista sincero, Martins Pena começa e prossegue com a comédia. Ingenuamente, desartificialmente, com observação sem profundidade, mesmo banal mas exata e sincera, traz para o teatro — pela primeira vez, note-se, porque o seu sucesso explica-o a só novidade do seu feito — a nossa vida popular e burguesa e quotidiana do tempo. Evidentemente não tem presunções nem propósitos literários como os teve Magalhães; apenas vê claro, observa com atenção e reproduz fielmente, com a naturalidade em que se revela o escritor de teatro. E Martins Pena não é senão isto, um escritor de teatro. Do autor dramático possui em grau de que se não antolha outro exemplo na nossa literatura, as qualidades essenciais ao ofício e ainda certos dons, que as realçam; sabe imaginar ou arranjar uma peça, combinar as cenas, dispor os efeitos, travar o diálogo, e tem essa espécie de observação fácil, elementar, corriqueira e superficial, mas no caso preciosa, que é um dos talentos do gênero. Não raro tem o traço psicológico do caricaturista, e o jeito de apanhar o rasgo significativo de um tipo, de uma situação, de um vezo. Possui veia cômica nativa, espontânea e ainda abundante, infelizmente, porém, (defeito desta mesma virtude) com facilidade de se desmandar na farsa. Martins Pena e Manoel de Almeida, o singular e malogrado autor das "Memórias de um sargento de milícias", são porventura os melhores, se não os únicos, exemplos de espontaneidade literária que apresenta a literatura brasileira.

---

(145) Os elementos biográficos desta notícia colhi-os na interessante memória que sobre Martins Pena publicou na Rev. do Instituto Histórico Luís Francisco da Veiga (XL, 375). Como apesar do escrúpulo de informação que parece ter tido o autor, a minha experiência me fez desconfiado dos nossos biógrafos, que infalivelmente confundem biografia com panegírico, não lhe aceitei os informes senão "em termos".

A maior parte das peças de Martins Pena são antes farsas que comédias. Independentemente dessa denominação, que elle próprio lhes deu, a sua feição e estilo é de farsa. Elle exagera o feitiço cômico das situações e personagens, acumula o burlesco sobre o ridículo, manifestamente no intuito de melhor divertir, provocando-lhe o riso abundante e descomedido, o seu público. É tradição que o conseguiu plenamente. Ainda hoje se representam as comédias de Pena com o mesmo successo de franca hilaridade que lhe fizeram nos os pais. A mais de meio século de distância, lidas ou ouvidas, deixam-nos a impressão de representarem suficientemente no essencial e característico o meio brasileiro que lhes serviu de modelo e tema. E só talvez delas, em todo o nosso teatro, se poderá dizer a mesma coisa.

Foi considerável, sobretudo em relação ao tempo, a actividade literária de Martins Pena, exercida de 1838 a 1847. Além de um romance e folhetins teatraes, de que apenas temos noticia incerta, deixou vinte e tantas peças de teatro, das quais três dramas. Dezenove pelo menos foram representadas e nove impressas, sendo algumas reimpressas, ainda em vida do autor ou posteriormente. Últimamente foram reeditadas em um só volume, infelizmente com bem pouco cuidado editorial (146).

O exemplo de Magalhães e Martins Pena frutificou. Dos românticos da primeira hora, os principais, Norberto, Teixeira e Souza, Pôrto Alegre, Gonçalves Dias, Macedo e até Varnhagem, com fortuna e successo diverso, em geral medíocre, escreveram também teatro. Alguns além de Macedo, conseguiram ver-se representados. Já fica dito da obra teatral de cada um d'elles, no que ella interessa à literatura. São, porém, muitos os autores de peças de teatro de todo o género escritas ou representadas nessa fase da nossa literatura e na que immediatamente se lhe segue. Desses apenas um ou outro nome não está de todo esquecido. Tais são os de Carlos Cordeiro, Castro Lopes, Luís Burgain, Pinheiro Guimarães, Agrário de Menezes, Quintino Bocaiuva, cujo teatro é de 1850 a 1870. Estes mesmos são apenas uma recordação cada dia mais apagada. Pois não concorre para avivá-la a sua obra dramática que não mais se representa e ninguem lê.

Nesse momento, que corresponde à segunda fase do romantismo, as duas principais figuras do nosso teatro foram José de Alencar e Macedo, já atrás como tais estudados. São dois talentos diversos, dois engenhos quase opostos. Há mais arte, mais gravidade, maior sentimento e respeito da literatura no primeiro que no segundo. Mas também menos espontaneidade, menos naturalidade, menor "vis comica" e somenos dons de autor de teatro. Macedo é o legítimo continuador de Martins Pena, com melhorias de composição e mais largo engenho dramático. É, sobretudo, principalmente comparado com Alencar, um autor burguês e para a burguesia, se é lícito o uso de tais expressões aqui. Na representação da vida burguesa, ou antes da vida medíocre brasileira, nos deixou Macedo no seu teatro, como no seu romance, de parte os seus nunca emendados defeitos de linguagem e estilo, exemplares estimáveis. Geralmente tem as suas boas qualidades teatraes, e há atos seus, como o primeiro de "Luxo e vaidade", excellentes. "A torre em concurso", que criou o tipo popular do capitão Tibério, embora descambe na farsa, tem todo o sabor de uma crítica hilariante feita às nossas brigas políticas, das quais é ótimo retrato. Nesta, como na maioria de suas peças, mormente nas estremes de presunções literárias e portanto mais espontâneas

(146) Teatro brasileiro Martins Pena (Comédias), com um estudo crítico sobre o teatro no Rio de Janeiro e sobre o autor, por Melo Morais Filho e Sílvia Romero, Rio de Janeiro, H. Garnier, s.d. (1898), LXI, 286 págs.

é naturais, enredo, tipos, situações, expressão, é tudo muito nosso. Quaisquer que sejam as deficiências e defeitos do teatro de Macedo, a vida brasileira ou mais propriamente a vida carioca do seu tempo, acha-se nele, como aliás no seu romance, sinceramente representada.

Alencar, natureza literariamente mais fina que Macedo, ao invés deste leva para a literatura vistas de artista e de pensador, aponta mais alto. O seu teatro não quer ser, como o de Pena ou de Macedo, a simples representação elementar da vida nacional. Representando-a como melhor lhe permite o seu congênito idealismo, pretende também educar. Para Alencar, o teatro, segundo o conceito no seu tempo incontestado, é uma escola. Cabe-lhe a honra de haver trazido para a cena brasileira o que depois se chamou o teatro de idéias. "Mãe" (1860), drama cheio de defeitos, mas não sem intensidade e por partes belo, é uma das primeiras manifestações literárias do sentimento nacional contra a escravidão. "O crédito" (1858) trouxe para o nosso teatro a questão do dinheiro, que com Dumas Filho, começara a ser um dos temas do teatro francês. Também as questões sociais e morais contemporâneas acham eco ou encontram cabida no teatro de Alencar. No mais agudo da questão religiosa aqui (1875), ele fez representar o "O Jesuíta", malograda concepção de um tipo que o teatro não comportava tal qual ele o concebeu, ao contrário não só do que parece ser a verdade, mas, o que é o importante, do conceito vulgar do jesuíta. E é a inferioridade do teatro que ele não comporta o que abertamente contraria esses preconceitos.

Alencar, que tinha muito menos graça e veia cômica que Pena e Macedo, escreveu também puras comédias de costumes, e uma delas ao menos ficou na nossa literatura teatral como a expressão arguta e espirituosa de um grave mal da nossa sociedade, não de todo acabado com a extinção da escravidão: a influência nefasta do moleque, da "cria da casa", fâmulos da nossa intimidade, intrometido na nossa vida, e que, graças à nossa proverbial bonacheirice ou desleixo e aos nossos costumes extremamente igualitários, toma nela uma situação desmoralizadora do decoro doméstico. É o "Demônio Familiar", réplica indígena do criado ou laçoi da antiga comédia italiana, francesa e ainda protuguêsa, mas na de Alencar, criação original, filha somente da sua observação, da qual, porém, nem ele nem os seus êmulos não souberam tirar o proveito que porventura ela comportava.

O período da maior atividade de Alencar e Macedo, como escritores dramáticos, vai de meados do decênio de 50 aos fins do de 70. É esse também o de mais vida do nosso teatro, quer como espetáculo, quer como literatura dramática. Com estes dois escritores concorreram, além de alguns dos já citados (Quintino Bocáiuva, Agrário de Menezes, Pinheiro e outros somenos) Augusto de Castro, Aquiles Varejão, França Júnior, que sem notável mérito literário, tiveram entretanto relativo e não de todo imerecido sucesso no palco.

Agrário de Menezes, baiano (1834-1863), goza de uma reputação exagerada que a leitura da sua obra absolutamente não justifica. O seu "Calabar", tão gabado quão pouco conhecido, como aqui muito frequentemente sucede, não lhe abona nem a imaginação criadora, nem o estro poético. Como escritores de teatro, mais valor têm Pinheiro Guimarães e França Júnior. Aquêles como dramaturgo, que principalmente foi, tem os mesmos defeitos de Macedo e Alencar, com menos espontaneidade que o primeiro e pior estilo que o segundo. França Júnior, com muito da veia cômica popular de Martins Pena, a mesma observação superficial dos tipos e ridículos sociais, a mesma graça um pouco vulgar no apresentá-los, carece da ingenuidade que realça

o engenho de Pena. No teatro de França Júnior sente-se o trato com o teatro cômico francês. Em todo caso, é com Martins Pena e Macedo, um dos nossos autores dramáticos ainda porventura representáveis.

No assinalado período não só muitos do nossos literatos escreveram para o teatro e acharam quem lhes representasse as peças, mas quem os fôsse ouvir o que nunca mais aconteceu. A nossa bibliografia teatral de então é a mais copiosa de tôda a nossa literatura e para ela não concorreu sòmente o Rio de Janeiro, mas outras capitais brasileiras, como Pará, Maranhão, Ceará, Pernambuco, Bahia, São Paulo, Pôrto Alegre. Havia pelo teatro vernáculo, brasileiro ou português, ou estrangeiro nacionalizado por traduções aqui feitas (e numerosas foram então as traduções do francês), interesse e curiosidade que depois desapareceram de todo com a concorrência do teatro estrangeiro, trazido por companhias adventícias. O espetáculo bem mais divertido e interessante por elas apresentado foi um tremendo confronto para o nosso teatro, que também não tinha mais para ampará-lo aquêlê antigo ingênuo sentimento nativista, que tanto aproveitara aos iniciadores do nosso teatro e da nossa literatura em geral. Ao contrário com o desenvolvimento das nossas comunicações com a Europa pela mais frequente e mais rápida navegação a vapor, começara a prevalecer na nossa "sociedade" o gôsto do exótico. Antes floresceram várias emprêsas teatrais que ofereciam aos autores oportunidades de se fazerem representar e até lhes desafiavam o engenho. Nas principais capitais do país, companhias locais ou adventícias era certo darem em estações adequadas espetáculos com peças nacionais, portuguesas ou traduzidas. Dos atores que as compunham escaparam alguns nomes, famosos no seu tempo, e que ainda vivem na tradição. Além dos da primeira hora do nosso teatro e seus fundadores, João Caetano, Florindo, Estela Sezefreda, Costa, citam-se mais os de Joaquim Augusto, Furtado Coelho, Germano Amoedo, Vicente de Oliveira, Eugênia Câmara, Ismênia dos Santos, Manoela Lucy, Xisto Bahia, Corrêa Vasques e outros.

Produto do romantismo, o teatro brasileiro finou-se com êle. Parece-me verdade que não deixou de si nenhum documento equivalente aos que nos legou o romantismo no romance ou na poesia. A literatura dramática brasileira nada conta, ao meu ver, que valha o "Guarani" ou a "Iracema", a "Moreninha" ou as "Memórias de um sargento de milícias", a "Inocência" ou "Braz Cubas", os "Cantos" de Gonçalves Dias ou os poemas da segunda geração romântica.

O modernismo, última fase da nossa evolução literária, nenhum documento notável deixou de si no nosso teatro ou na nossa literatura dramática. O seu advento coincidiu com a inteira decadência de ambos pelos motivos apontados. O naturalismo, à feição do modernismo que poderia ter influído nesse gênero de literatura, também não produziu nada de distinto nela. Com excelentes intenções e incontestável engenho para o teatro, Artur Azevedo (1856-1908) não conseguiu senão tornar mais patente o esgotamento do nosso, pela desconexão entre a sua boa vontade e a sua prática de autor dramático. Vencidos pelas condições em que o encontraram, e que não tiveram energia suficiente para contrastar, Artur Azevedo e os moços seus contemporâneos e companheiros no empenho de o reformarem (Valentim Magalhães, Urbano Duarte, Moreira Sampaio, Figueiredo Coimbra, Orlando Teixeira e outros) sem maior dificuldade trocaram as suas boas intenções de fazer literatura dramática (e alguns seriam capazes de fazê-la) pela resolução de fabricar com ingredientes próprios ou alheios, o teatro que achava fregueses: revistas de ano, "arreglos", adaptações, paródias ou tam-

bém traduções de peças estrangeiras. Intervindo o amor do ganho, a que os românticos tinham românticamente ficado de todo estranhos, baixou o nosso teatro em proporções nunca vistas, e, por uma ironia das coisas, justamente no momento em que Artur Azevedo e os seus citados companheiros lhe pregavam a regeneração nos jornais onde escreviam. Uma ou outra peça de valor literário ou teatral que êstes autores fizeram não bastou para levantá-lo. O público se desinteressava, e continua a desinteressar-se, pelo que se chama teatro nacional. E como só acudisse àquele teatro de fancaria, de "arreglos", revistas de ano e paródias, êsses escritores pouco escrupulosos tiveram de servir êsse público consoante o seu grosseiro paladar.

Apesar da sua grande inferioridade relativamente à ficção novelística e à poesia, o nosso teatro e literatura dramática têm feições que não devem ser desconhecidas e desatendidas da crítica. Durante a época romântica, foi intencional e manifestamente nacionalista, e o foi ingênua e naturalmente, de assuntos, temas, figuras e, o que mais é, de sentimento. Ainda imediatamente depois inspirou-o o mesmo sentimento. Assim, as principais questões que agitaram o espírito público pelo fim do romantismo e logo depois a guerra do Paraguai, a questão religiosa, a da escravidão, repercutiram no nosso teatro, quer da capital, quer das províncias. Não são poucas as peças, comédias e dramas, a que estas questões forneceram temas ou deram motivo. Com os seus defeitos, apresenta o teatro brasileiro de 1850-1880, certos caracteres ou simples sinais que lhe são próprios, e até lhe dão tal qual originalidade, tirada da sua mesma imperfeição. Canhestros embora, e por via de regra imitadores do teatro francês, os seus autores não são sempre copistas servís, e sobrelevam o seu arremêdo com um íntimo sentimento do meio, que ainda não tinha sido de todo amesquinhado ou extraviado pelo estrangeirismo logo depois triunfante. Na comédia, em que se mostravam mais capazes, talvez porque em Martins Pena se lhe deparou modêlo apropriado, há em geral boa observação, representação exata e dialogação conforme às situações, personagens e fatos. Por via de regra tudo isto falta ao drama brasileiro, que ofende sempre o nosso sentimento da verossimilhança, à qual mais do que nunca somos hoje sensíveis, e nos deixa infalivelmente uma impressão de artificialidade. Seja defeito da mesma sociedade dramatizada, seja falha do engenho dos nossos escritores de teatro, é fato que nenhum nos deu já uma cabal impressão artística da nossa vida ou representação dela que não venha eivada de mal disfarçados exotismos de inspiração, de sentimento e de estilo. Demasiados modismos estrangeiros de costumes, de atos, de gestos e de linguagem a desfiguram como definição que presumem ser dessa vida e lhe viciam a expressão literária. A nossa sociedade, quer a que se tem por superior, quer a média, não tem senão uma sociabilidade ainda incoerente e canhestra, de relações e interdependências rudimentares e limitadas. Poucos e apagados são por ora os conflitos de interesses e paixões que servem de tema ao drama moderno. Carece também ainda de estilo próprio nas maneiras e na linguagem. Tendo perdido no arremêdo contrafeito do estrangeiro, isto é do francês, o seu caráter particular, que os românticos puderam representar no seu teatro cômico, não adquiriu ainda feições particulares que lhe facultem a expressão teatral. Quanto à literária, esta é no nosso teatro, e foi sempre, ainda mais defeituosa e insuficiente do que no nosso romance.

Com crassa ignorância ou estólido menosprezo da nossa história literária, estão agora mesmo tentando criar um "teatro nacional" *ab ovo*, como se nada houvesse feito antes. As amostras até agora apresentadas desta tentativa não autorizam ainda, acho eu, alguma esperança no seu bom sucesso.

---

BYRON

CAIM

TRADUÇÃO DE  
MONIZ BANDEIRA

---

---

*“A Serpente foi a mais sutil bête  
do campo que o Senhor Deus criou”.*  
— Gen. iii. I.

(*Caim*, começado em Ravena, a  
16 de julho de 1821, completado em  
setembro e publicado, juntamente com  
*Sardanápalus* e *The Two Foscari*,  
num mesmo volume, em dezembro).

---

---

A

Sir Walter Scott, baronete,  
o mistério de Caim  
é dedicado  
por seu obrigado amigo  
e fiel servidor,

O AUTOR.

---

---

PERSONAGENS

*Homens* : ADÃO, CAIM, ABEL

*Mulheres*: EVA, ADAH, ZILAH

*Espíritos* : ANJO DO SENHOR — LÚCIFER

---

---

---

## PRIMEIRO ATO

---

---

### A TERRA FORA DO PARAÍSO

#### TEMPO AO AMANHECER

ADÃO, EVA, CAIM, ABEL, ADAH, ZILAH.

*Oferecendo um sacrifício.*

ADÃO — Deus eterno! Infinito! Onisciente! — Que de dentro das trevas do abismo lançaste a luz sôbre as águas com uma só palavra! Salve Jeová! Ao renascer do sol, salve!

EVA — Deus! que evocaste o dia e separaste a noite da manhã, até então nunca divididas — que separaste as ondas das ondas e chamaste parte de tua obra de firmamento — salve!

ABEL — Deus! que chamaste os elementos de dentro da terra, oceano, ar e fogo — e criaste, com a noite e o dia e com os mundos que se iluminam e escurecem, os sêres, para que os sintam, para que os amem e amem a ti também — para sempre, salve!

ADAH — Oh Deus eterno! Pai de tôdas as coisas! tu, que criaste êses formosos sêres para que amados sejam, mais que tôdas as coisas, excetuando a ti, permite que te adorem e também os adore — salve! salve!

ZILAH — Oh Deus! que, amando, criando, bendizendo tudo quanto vive, deixaste que a serpente sorradeira levasse meu pai para fora do Paraíso. guarda-nos de novo mal!

ADÃO — Caim, meu primeiro filho, por que o teu silêncio?

CAIM — Por que haveria de falar?

ADÃO — Para suplicar.

CAIM — Não o fizeste tu?

ADÃO — Sim, fervorosamente.

CAIM — Eu te escutei. E Deus também, assim espero.

ABEL — Âmem.

ADÃO — E tu, tu, meu primeiro filho, ainda estais em silêncio.

CAIM — Tanto melhor.

ADÃO — Por que?

CAIM — Nada tenho a pedir.

ADÃO — Nem para agradecer?

CAIM — Não.

ADÃO — Não vives?

CAIM — E não morrerei?

EVA — Ai! o fruto da árvore proibida.

ADÃO — Devemos colhê-lo outra vez? Oh Deus! por que plantaste a árvore da sabedoria?

CAIM — Por que não colheste da árvore da vida? Então poderias desafiá-lo.

EVA — Não blasfemes, filho meu. São as da serpente estas tuas palavras.

CAIM — Por que não? A serpente falou *verdade*: — havia a árvore do saber e a árvore da vida: — bom é o saber, também a vida. E como ambos podem ser um mal?

EVA — Repetes meu filho o que eu disse antes de tu nasceres. Que eu não contemple a minha miséria renovada na tua. Arrependi-me. Que eu não veja meu filho cair, fora do Paraíso, na mesma armadilha que, dentro dêle, já se perderam seus pais. Contenta-te com isto. Se assim tivéssemos agido, estaríamos satisfeitos, meu filho.

ADÃO — Terminaram as nossas orações. Marchemos cada qual para a sua tarefa, fácil, mas necessária. A terra é jovem e bons são os frutos que produz com um pouco de trabalho.

EVA — Caim, meu filho, acompanha teu pai, resignado e satisfeito. Imita-o.

(*Vão-se, Adão e Eva*)

ZILAH — Por que não, Caim?

ABEL — Por que carregas essa profunda e inútil tristeza, que tão somente serve para provocar as iras do Eterno?

ADAH — Meu amado, Caim. Por que me olhas com tão torva face?

CAIM — Não, Adah. Não. Eu gostaria de ficar sozinho por um momento. Sinto-me angustiado. E isto passaria. Caminha Abel. Logo te sigo. E vós irmãs minhas, não espereis por mim. Vossa doçura não merece o pagamento da dureza. Acompanhar-vos-ei, depois.

ADAH — Se não, virei buscar-te.

ABEL — A paz de Deus esteja com teu espírito, irmão.

(*Ausentam-se Abel, Zilah e Adah*)

CAIM (Só) E esta é a vida! — trabalhar! e por que deverei eu trabalhar? Porque meu pai não guardou o seu lugar no Éden. Que culpa eu tenho? Não era nascido. Não pedi para nascer. Nem amo o estado a que êsse nascimento me conduz. Por que cedeu êle à serpente e à mulher? Por que, uma vez que o fez, tem que padecer? A árvore estava plantada. E por que não estava plantada para êle? Por que razão, sendo proibida, puzeram-na ali tão perto, crescendo, a mais bela entre tôdas? A tôdas as perguntas uma só resposta: — Sua vontade era aquela, e êle é bom. — Como, porém, saberei que êle é bom? Por que, sendo êle Todo-Poderoso, hei de imaginá-lo a Suma-Bondade? Julgo os frutos — e êles são bem amargos — que hei de comer por falta que não cometi. Quem vem lá? É uma sombra, como a dos anjos, mas de aspecto triste e sombrio, de espiritual essência. Por que tremo? Por que me amedronta mais que os outros espíritos que vejo todos os dias, com as suas espadas de fogo, ante as portas em tórno das quais me detenho, à hora do crepúsculo, lançando o olhar àquêles jardins, que são a minha herança, antes que a noite se feche por cima dos muros proibidos e sobre as eternas árvores? E se aquêles anjos, armados de fogo, não me intimidam, por que, agora, tremo à aproximação dêsse? Embora mais forte que os outros e não menos formoso, e ainda assim, nem tôda a sua beleza é o que fôra ou o que poderia ser: — parece que o sofrimento constitue parte da sua imortalidade. É êle assim? Quem o atormenta, salvo a humanidade? Êle chega.

(*Entra Lúcifer*)

LÚCIFER — Mortal!

CAIM — Espírito, quem és tu?

LÚCIFER — Senhor dos espíritos.

CAIM — E, assim sendo, como podes deixá-los para andar com o pó?

LÚCIFER — Eu conheço os pensamentos do pó. Sinto por êle e por ti.

CAIM — Como! Conheces meus pensamentos?

LÚCIFER — São os pensamentos de tudo quanto é digno. É a tua parte imortal que fala dentro de ti.

CAIM — Que parte imortal? Isso não me fôra revelado. A loucura de meu pai privou-nos da árvore da vida, enquanto a da sabedoria, por fatal pressa de minha mãe, cêdo foi colhida. E tão só deu o doloroso fruto da morte.

LÚCIFER — Enganaram-te. Viverás.

CAIM — Sim. Vivo. Para morrer. Vivo, e vivendo nada mais vejo que aos meus olhos faça a morte odiosa, exceto aquêle inato apêgo, repugnante ainda que invencível, o instinto de vida, que aborreço tanto quanto me desprezo e que, não obstante, não posso dominar. E vivo. Oxalá, nunca vivesse!

LÚCIFER — Vives e para sempre viverás. Não penses que superfície de argila significa tôda a existência. Esta se acabará e não menos o que és hoje tu serás.

CAIM — Não *menos!* E por que não mais?

LÚCIFER — Serás porventura igual a nós?

CAIM — Que sois?

LÚCIFER — Somos eternos.

CAIM — Sois felizes?

LÚCIFER — Somos poderosos.

CAIM — Sois felizes?

LÚCIFER — És tu?

CAIM — Como poderia sê-lo? Olha-me!

LÚCIFER — Pobre argila! Pretendes ser desgraçado! Tu!

CAIM — Eu sou. E tu, com todo o teu poder, quem és?

LÚCIFER — Um que aspirou ser aquêle que te criou e não te haveria feito o que és.

CAIM — Ah! pareces quase um Deus. E...

LÚCIFER — Não sou. E, não conseguindo sê-lo, nada mais quizera ser senão o que sou. Venceu. Que reine!

CAIM — Quem!

LÚCIFER — O teu Senhor, o Criador da terra.

CAIM — E do céu e de tudo quanto se acha dentro dêle — assim ouvi os Serafins cantarem e meu pai o disse.

LÚCIFER — Êle dizem o que êles devem cantar e dizer sob pena de ser o que sou e tu és — eu entre os espíritos e tu entre os homens.

CAIM — Que somos?

LÚCIFER — Almas que ousam usar a sua imortalidade — almas que se atrevem a olhar o tirano Onipotente na sua face eterna e lhe dizer que o seu mal não é um bem! Se êle tudo criou, como dizem — o que não sei nem acredito — e se nos fez — não poderá destruir-nos. Somos imortais. Só nos fez assim para nos torturar. Deixa-o. Êle é grande — mas, na sua grandeza, não é mais feliz que nós no nosso tormento! Bondade jamais criaria o mal! que outra coisa êle fez? Deixa-o sentado no seu vasto e solitário trono, criando mandos para fazer menos terrível a eternidade da sua imensa e impalpável solidão. Deixa-o formar multidão de planetas. Êle está só, inde-

finido, indissolúvel, o tirano. Se pudesse esmagar-se a si mesmo, tal seria a sua melhor dádiva. Deixa-o reinar e multiplicar-se a si mesmo na miséria. Espíritos e homens com os quais simpatizamos — e, sofrendo juntos, faremos nossas inumeráveis mágoas mais suportáveis, com a fecunda amizade de todos para com todos! Ele, porém, tão desgraçado nas suas alturas e sem descanso na sua infelicidade, ainda deve criar e recriar.

CAIM — Dizes-me coisas que há muito tempo nadam como visões através do meu pensamento. Jamais poderia reconciliar o que vi com que ouço. Meu pai e minha mãe falaram-me de serpentes e de frutos e de árvores. Eu vi os portões do que êles chamam de seu Paraíso, dos quais lançaram-nos fora, guardados por Querubins com espadas de fogo. Senti o pêso do trabalho diário e a constante meditação. Olhei em volta do mundo, onde nada represento, com pensamentos que nascem dentro de mim, como se êles pudessem dirigir tôdas as coisas. — Imaginei, porém, que essa miséria fôsse apenas minha. Meu pai humilhou-se. Minha mãe perdeu aquêlê desejo que a inflamava na sêde do conhecimento, ainda que com o risco da eterna maldição. Meu irmão é sòmente um jovem pastor que oferece os primeiros rebentos do seu rebanho àquele que ordena à terra não dar nada sem o nosso suór. Minha irmã Zilah canta mais cêdo que os pássaros da manhã. E minha Adah, minha espôsa, minha amada, ela tampouco compreende o pensamento que submerge em mim. Jamais achei, até agora, alguém que comigo simpatize. Está bem — agora só tratarei com os espíritos.

LÚCIFER — E, não tivesses adaptado a tua própria alma para tal companhia, eu não estaria agora diante de ti, tal como sou. Uma serpente bastaria para seduzir-te, como antes.

CAIM — Ah! fôste tu que tentaste a minha mãe?

LÚCIFER — Eu não tento ninguém, senão com a verdade. Não era aquela árvore a árvore do saber? E a árvore da vida já frutificava? Mandei que não a plantassem? Plantei proibidas coisas ao alcance de sêres inocentes, curiosos pela sua própria inocência? Eu os faria deuses. E, até êle mesmo, que os expulsou, só o fez porque “se não comesseis os frutos da vida e deuses vos tornasseis como nós” — não foram estas as suas palavras?

CAIM — Foram, tais como eu e êles as ouviram no estrondo do trovão.

LÚCIFER — Quem era então o demônio? Êle, que não os deixou viver, ou o que os fez viver, para sempre, na alegria e no poder da ciência?

CAIM — Colhessem êles os dois frutos ou não tocassem em nenhum!

LÚCIFER — Um já é seu. O outro poderá ainda sê-lo.

CAIM — Como assim?

LÚCIFER — Sendo vós mesmos, pela vossa resistência. Nada pode apagar a consciência, se o espírito deseja ser êle mesmo o centro de tudo quanto rodeia. Êle nasceu para governar.

CAIM — Fôste tu, porém, que tentaste meus pais?

LÚCIFER — Eu? Pobre argila! Para que, ou como poderia tentá-los?

CAIM — Dizem êles que um espírito estava na serpente.

LÚCIFER — Quem o disse? Isso não estava escrito nas alturas. O orgulhoso não diria tanta mentira, ainda que os grandes temores e a pequena vaidade do homem enxovalhem a espiritual natureza na sua própria queda. A serpente era a serpente — nada mais. Embora não menos que êles mesmos, a que tentou, sendo apenas terra — maior foi na sabedoria, desde que pôde sobrepujá-los e previu que o conhecimento fatal seria para sua limitada sorte. Supões que eu tomaria a forma das coisas que morrem?

CAIM — A serpente não tinha em si um demônio?

LÚCIFER — Êle evocou dentre as coisas a que falou com a língua bifurcada. Digo-te que a serpente nada mais era do que simples serpente. Pergunta ao querubim que guardava a árvore da tentação. Quando milhares de idades tiverem rolado sôbre as tuas cinzas mortas e as de teus filhos, a geração que povoará o mundo poderá fazer um fábula da sua primeira falta e atribuir-me uma forma, que eu desprezo, como desprezo a todos que se ajoelham ante aquêle que criou as coisas para glorificarem a sua sombria e solitária eternidade. Nós, porém, que vemos a verdade, devemos falar-lhes. Teus loucos pais ouviram a uma desprezível coisa. E caíram. Para que os espíritos haveriam de tentá-los? Que havia nos estreitos limites do Paraíso que invejasse os espíritos, êles que atravessam o espaço? Digo-te coisas, no entanto, que ignoras, com tôda a tua árvore do saber.

CAIM — Não podes falar-me de ciência alguma que eu não conheça e não o deseje e não levante o pensamento para compreendê-la.

LÚCIFER — E o coração para olhá-la?

CAIM — Seja provado.

LÚCIFER — Ousas contemplar a morte?

CAIM — Aqui ainda não a viram.

LÚCIFER — Deves experimentá-la.

CAIM — Meu pai disse que se trata de algo tenebroso. Se a chamam, minha mãe chora, Abel ergue os olhos ao céu, Zilah lança os seus à terra, murmurando uma oração, e Adah contempla-me, mas nada diz.

LÚCIFER — E tu?

CAIM — Pensamentos indizíveis amontoam-se e queimam-me o coração, quando escuto o nome da poderosa morte, que é, assim parece, inevitável. Não poderia eu enfrentá-la? Eu brincava, quando criança, lutando com um leão, até que êle fugia, a rugir sob o pêso de meus braços.

LÚCIFER — Ela não tem forma. Mas absorverá tôdas as coisas que nasceram da terra.

CAIM — Ah! eu a julgava um sêr. Quem poderia fazer tantos males às coisas senão outro sêr?

LÚCIFER — Pergunta-o ao Destruidor.

CAIM — Quem?

LÚCIFER — O Criador —chama-o como desejares. Êle só cria para destruir.

CAIM — Eu não o sabia, embora assim pensasse, desde que ouvi falar da morte. Ainda que não a conheça, parece-me terrível. Penetrei, buscando-a, na vasta desolação da noite. E, quando vi gigantescas sombras nos umbrais dos muros do Éden, afugentadas pelas espadas de fogo dos querubins, esperei, pensando que fôsse a sua chegada, pois, com o temor e a impaciência no coração, conheceria aquilo que a todos nos estremece. Mas nada veio. Afastei, então, meus tristes olhos do natal e proibido Paraíso e os lancei às luzes que no, azul, brilham sôbre nós, com tanta beleza. Também elas devem morrer?

LÚCIFER — Talvez — muito tempo depois sobreviverão a ti e aos teus.

CAIM — Estou contente por isso. Não desejaria que elas morressem — são tão encantadoras! O que é a morte? Eu temo, compreendo que é algo pavoroso. O que, porém, eu não posso dizer. Ameaça a todos igualmente. A quem pecou e aos que não pecaram, como um mal. — Que mal?

LÚCIFER — Voltarás à terra.

CAIM — Saberei o que é?

LÚCIFER — Como não conheço a morte, não posso responder.

CAIM — Estar quieto na terra, não seria um mal. Quem dera nunca eu fôsse mais que simples poeira.

LÚCIFER — Êste é um vil desejo, pior que o de teu pai, que ansiava pelo saber.

CAIM — Não para viver. Se o quizesse, por que não colheu a árvore da vida?

LÚCIFER — Estava proibido.

CAIM — Êrro mortal! — o não colher primeiro aquele fruto. Antes de provar, entretanto, o da ciência, êle ignorava a morte. Ai! eu mal sei agora o que ela é — e ainda a temo — e não sei o que temo.

LÚCIFER — Eu, que tudo sei, nada temo. Vê o que é a verdadeira ciência.

CAIM — Desejarias ensinar-me tudo?

LÚCIFER — Sim. Com uma condição.

CAIM — Dize-a.

LÚCIFER — Que te ajoelhes e me adores como teu Senhor.

CAIM — Tu não és o Senhor que meus pais veneram.

LÚCIFER — Não.

CAIM — Seu igual?

LÚCIFER — Não. Nada tenho em comum com êle, nem o quizera. Estaria mais acima que êle, mais abaixo, tudo, menos cúmplice ou servo do seu poder. Vivo à parte, mas sou grande. Muitos já me adoram. Outros adorar-me-ão. Sê o primeiro.

CAIM — Se jamais me humilhei ao deus de meu pai, apesar de que meu irmão Abel implore para que eu compartilhe com êle o sacrifício — prostar-me-ei diante de ti?

LÚCIFER — Jamais te ajoelhaste diante dêle?

CAIM — Precisas que o diga? Já não to disse? O teu poderoso conhecimento não poderia ensinar-to?

LÚCIFER — Quem não se humilha diante dêle é que ante mim já se prostrou.

CAIM — Jamais me dobrarei ante quem quer se seja.

LÚCIFER — Não penses que com isso deixarás de adorar-me. Não adorando ao outro, correrás para mim.

CAIM — Como assim?

LÚCIFER — Saberás mais tarde — e aqui mesmo.

CAIM — Revela-me o mistério do meu sêr.

LÚCIFER — Acompanha-me aonde te levarei.

CAIM — Preciso retirar-me para cultivar os campos. Eu prometi...

LÚCIFER — O quê?

CAIM — Colher os primeiros frutos.

LÚCIFER — Para quê?

CAIM — Para oferecê-los com Abel ao altar.

LÚCIFER — Não disseste que jamais te hás curvado ante àquele que te criou?

CAIM — Sim. Mas a fervorosa prece de Abel influiu sôbre mim. A oferenda é mais dêle do que minha — e Adah...

LÚCIFER — Por que hesitas?

CAIM — Ela é minha irmã, nascida no mesmo dia que eu, do mesmo ventre. Arrancou de mim, com lágrimas, tal promessa e eu, antes que vê-la chorar, suportaria tudo e adoraria tôdas as coisas.

LÚCIFER — Segue-me.

CAIM — Sim.

(*Entra Adah*)

ADAH — Venho por ti meu irmão. É hora do nosso descanso e do nosso recreio. Não trabalhaste essa manhã. Eu fiz as tuas tarefas. Já maduros estão os frutos, brilhando com a mesma luz que os sazona. Venha comigo.

CAIM — Não vês?

ADAH — Vejo um anjo. Já vi muitos. Participará êle do nosso descanso? Benvindo.

CAIM — Êste não é como os anjos que nós conhecemos.

ADAH — Há outros então? Seja benvindo, tal como foram aquêles que aqui chegaram e dignaram-se a ser nossos hóspedes. Também será êle?

CAIM (*À Lúcifer*) — Serás?

LÚCIFER — Eu é que te peço que o sejas meu.

CAIM — Devo acompanhá-lo.

ADAH — E deixa-nos?

CAIM — Sim.

ADAH — E a mim.

CAIM — Adah querida!

ADAH — Deixa-me ir contigo.

LÚCIFER — Não. Ela não deve...

ADAH — Que és tu que te interpões entre coração e coração?

CAIM — Êle é um deus.

ADAH — Como sabes?

CAIM — Fala como um Deus.

ADAH — Assim fez a serpente — e mentiu.

LÚCIFER — Erras Adah. Não era aquela a árvore do saber?

ADAH — Assim faz a serpente e mentiu...

ADAH — Sim. Para nossa eterna dor.

LÚCIFER — Essa dor já é o saber. Ela não mentiu e se os enganou, fê-lo com a verdade. E a verdade não pode ser, pela sua essência, se não um bem.

ADAH — E, no entanto, tudo que por ela conhecemos mal sôbre mal acumulou: a expulsão do lar e o temor e o trabalho e a tristeza. Remorso de tudo que foi — e a esperança do que ainda não veio. Caim! Não conversas com êste espírito. Suporta a condição em que nascemos — e ama-me. Amo-te, Caim!

LÚCIFER — Mais do que a tua mãe e o teu senhor?

ADAH — Sim. Também isto é pecado?

LÚCIFER — Não. Ainda não. Mas um dia será para os vossos filhos.

ADAH — O que! Não deve minha filha amar o seu irmão Enoch?

LÚCIFER — Não como amas Caim.

ADAH — Oh meu Deus! Não se amarão nem procriarão sêres que se amem com o seu amor? Não beberam ambos neste seio o mesmo leite? Seu pai não nasceu do mesmo ventre e na mesma hora que eu? Não nos amamos um ao outro e, reproduzindo o nosso sêr, multiplicamos sêres que se amarão uns aos outros, como nós os amamos? — e como eu te amo, meu Caim! Não vás com êste espírito. Êle não é dos nossos.

LÚCIFER — Êsse pecado de que eu falei não é da minha criação e não pode sê-lo em vós, ainda que pareça àqueles que vos sucederão na mortalidade.

ADAH — E que pecado não é pecado em si mesmo? podem circunstâncias determinar o pecado ou a virtude? assim sendo, somos escravos de...

LÚCIFER — Sêres superiores a vós são escravos. E mais altos do que êles e do que vós, sê-lo-iam se não preferissem uma independência de torturas àquelas suaves agônias da adulação, nos hinos e nas harpas e nas interessadas orações, ao que é Onipotente, só porque é Onipotente, não por amor mas por medo e bajulação.

ADAH — A Onipotência só pode ser a suprema bondade.

LÚCIFER — E o foi no Éden?

ADAH — Demônio! não me tentes com a tua beleza. És mais formoso que a serpente. E, como ela, falso.

LÚCIFER — Como verdadeiro. Pergunta a Eva, vossa mãe: suportou ela o conhecimento do bem e do mal?

ADAH — Oh minha mãe! Colheste um fruto mais fatal aos teus filhos que a ti mesma. Passaste no Paraíso, ao menos, a tua juventude, na inocência, correspondendo-se feliz com os espíritos. Mas, nós, teus filhos, ignorantes do Éden, somos cingidos pelos demônios, que se apossam das palavras de Deus e nos tentam com os nossos próprios pensamentos, curiosos e insaciáveis como a serpente te seduziu durante o teu descuido e inofensivo passeio. Eu não posso responder a êste mortal espírito que se acha diante de mim. Nem aborrecê-lo. Olho-o com um doce temor e dêle não me posso libertar. Nos seus olhos há uma atração tão profunda que obriga os meus a neles se fixarem. Aterroriza-me e, contudo, arrasta-me para perto dêle, mais perto, mais perto. Caim! Caim! Salva-me!

CAIM — Que temes, Adah? Não é um espírito máu.

ADAH — Nem Deus nem de Deus! Já vi querubins e serafins e com êles não se parece.

CAIM — Há outros espíritos mais altos — os arcanjos.

ADAH — Mas não benditos.

LÚCIFER — Se bendito é ser escravo, não.

ADAH — Já ouvi dizer que os serafins *amam mais* — os querubins *sabem mais* — êste é um querubim, pois não ama.

LÚCIFER — E se a mais alta sabedoria extingue a chama do amor, que será *aquêle* que não podeis amar, quando conhecido de vós? Se o amor é menor nos oniscientes querubins, os serafins só amam por ignorância. Tais coisas não são incompatíveis e a sentença dada aos teus débeis pais, por sua audácia, prova-o. Escolhe entre a ciência e o amor. Não há outra alternativa. Seu pai já o fez. Sua adoração é temor.

ADAH — Oh Caim! escolhe o amor.

CAIM — Por ti, Adah querida, não posso escolher. O amor nasceu comigo. Coisa mais nenhuma mo inspira.

ADAH — Vossos pais?

CAIM — Amaram-nos êles ao provar o fruto da árvore que nos levou para fora do Paraíso?

ADAH — Não eramos nascidos ainda. Se já o fôssemos não deveríamos amá-los, Caim, e aos nossos *filhos*?

CAIM — Meu pequeno Enoch! e sua irmã que ainda bulbucia! Se pudesse imaginá-los felizes, metade esqueceria — mas nunca poderei esquecer, ainda que atravesse três mil gerações. Nunca poderão os homens amar a lembrança do que plantou as sementes do mal e da humanidade, na mesma hora. Colheram o fruto da ciência e do pecado — e, ainda insatisfeitos com a sua própria dor, legaram-no a *mim* e a *ti* — e aos poucos que hoje vivem e às inumeradas e inumeráveis multidões, milhares de milhões que devem herdar as agonias

acumuladas pelas idades! E eu serei o pai de tais coisas. Tua beleza e teu amor — meu amor, minha alegria — o delicioso momento e a plácida hora, tudo quanto amamos nos nossos filhos e em nós mesmos devem conduzi-los e conduzir-nos para a morte, o desconhecido, através de muitos anos de pena, de pecado — ou poucos, mas ainda dolorosos e misturados com breve instante de prazer! Suponho que a árvore da sabedoria não cumpriu a sua promessa. Se êles pecaram, devem ao menos conhecer tôdas as coisas da ciência — e o mistério da morte. E que sabem? — que são miseráveis. Por que necessitaríamos de serpentes e de frutos para ensinar-nos isto?

ADAH — Desgraçada eu não sou, Caim, e se tu fôsses feliz...

CAIM — Sê feliz sòzinha, então. Eu não quero a felicidade que humilha a mim e aos meus.

ADAH — Sòzinha, não posso nem quizera tampouco ser feliz. Creio, no entanto, que olhando a todos que nos rodeiam, poderia sê-lo, a despeito da morte, que, como não a conheço, não temo, embora pareça uma terrível sombra, se devo julgar pelo que ouço.

LÚCIFER — Dizes que sòzinha não poderias ser feliz.

ADAH — Sòzinha! oh meu Deus! quem poderia ser feliz ou bom estando só? A minha solidão se assemelha ao pecado, exceto quando penso que tão cêdo verei meu irmão, seu irmão e nossos filhos e nossos pais.

LÚCIFER — Teu Deus está só. E será êle feliz e bom, estando só?

ADAH — Não está só. Tem os anjos e os mortais para fazê-lo feliz, e assim se torna ao difundir alegria. E que outra coisa pode ser alegria senão o gôzo de espalhar alegria?

LÚCIFER — Pergunta a teu pai, desterrado recentemente do Éden, ou a teu primeiro filho. Pergunta ao teu próprio coração. Não está tranquilo.

ADAH — Ai! não! e tu — és do céu?

LÚCIFER — Se não o sou, pergunta o porquê a êsse sementeiro de felicidade (como o proclamas), ao grande e bom criador da vida e dos seres. É seu segredo e para si o guarda. Nós devemos suportar e alguns resistirem-lhe, mas em vão, segundo dizem os seus serafins. A prova é digna, desde que sem ela melhor não podemos estar. Há no espírito a sabedoria, que o dirige à verdade, como no profundo espaço azul, jovens mortais, brilha a estrêla que vela saudando a manhã.

ADAH — Formosa estrêla! amo-a pela sua beleza.

LÚCIFER — E por que não a adoras?

ADAH — Nosso pai sòmente adora o Invisível.

LÚCIFER — Do Invisível os simbolos são mais amados do que o visível. E aquela fulgurante estrêla comanda o exército do céu.

ADAH — Meu pai diz que contemplou o mesmo Deus que o fez e a minha mãe.

LÚCIFER — Tu o viste?

ADAH — Sim. Nas suas obras.

LÚCIFER — Mas o viste no seu próprio sêr?

ADAH — Não. Exceto em meu pai, que é a própria imagem de Deus, ou nos seus anjos que a êle se assemelham — mais brilhantes ainda que menos belos e poderosos na aparência, como surgem, todos de luz, no silencioso e ensolarado meio-dia. Tu pareces, contudo, uma éterea noite, quando largas nuvens brancas riscam o profundo azul e inumeráveis estrêlas cintilam na misteriosa abóboda, como se fôsses sóis. Tão belas, inumeráveis, claras sem deslumbrar, que tanto nos atraem e enchem de lágrimas os meus olhos — assim és tu. Pareces infeliz. E assim não o tornes outros. Chorarei por ti.

LÚCIFER — Essas lágrimas — se pudesses imaginar quantos oceanos encherão...

ADAH — Por mim?

LÚCIFER — Por todos.

ADAH — Que todos?

LÚCIFER — Os milhões de milhões, os milhares de milhares — a povoada — e a despovoada terra — e o mais povoado inferno do qual o teu seio é o germen.

ADAH — Oh! Caim! Este espírito nos maldiz.

CAIM — Deixa-o falar. Vou segui-lo.

ADAH — Para onde?

LÚCIFER — A um lugar do qual voltará para ti dentro de uma hora, e, nessa hora, há-de vêr coisas de muitos dias.

ADAH — Como?

LÚCIFER — Não fez o vosso Criador, de velhos mundos, um novo, em poucos dias? Por que não poderia eu, que nesse trabalho o ajudou, mostrar, numa hora, o que êle criou em muitas ou pode destruir em poucas?

CAIM — Leva-me.

ADAH — Voltará na verdade dentro de uma hora?

LÚCIFER — Sim. Os nossos atos estão fora do tempo. Podemos condensar tôda a eternidade numa hora ou transformar uma hora na eternidade. Não seguimos a medida dos mortais. Êste, porém, é o mistério. Vem comigo, Caim.

ADAH — Voltará?

LÚCIFER — Sim, mulher! Apenas êle, dos mortais (o primeiro e o último que retornará, exceto *um*) voltará para ti, para fazer aquêle silencioso e esperado mundo tão povoado como êste. Os seus habitantes, agora, são poucos.

ADAH — Onde habitas?

LÚCIFER — Por todos os espaços. Onde haveria de ser? Onde estão teu Deus ou Deuses — ali estou eu. Tôdas as coisas comigo são divididas: vida e morte — tempo e eternidade — céu e terra — e o que não é céu nem terra, sòmente povoado pelos que o povoaram ou povoarão a ambos algum dia. Tais são meus reinos. Assim eu divido com êle o seu próprio império e possuo um reino que não é o seu. Poderia estar aqui se tal não fôsse? Seus anjos estão dentro da vossa visão.

ADAH — Já o estavam quando a sedutora serpente falou pela primeira vez com a nossa mãe.

LÚCIFER — Caim! Ouviste! Se anseias saciar a tua sêde de ciência, não te peço partilhar de fruto algum que te prive de uma só coisa que o vencedor te deixou. Segue-me.

CAIM — Espírito, já o disse.

(*Saem Caim e Lúcifer*)

ADAH (*Seguindo-os, exclamando*) — Caim! Meu irmão! Caim!

---

---

## SEGUNDO ATO

---

---

### CENA I

#### O ABISMO DO ESPAÇO

CAIM — Caminho sôbre o espaço e não me afundo. Mas temo sossobrar.

LÚCIFER — Tem fé em mim. E sustentar-te-ás sôbre o ar, porque dêle eu sou o príncipe.

CAIM — Como posso tê-la sem ser ímpio?

LÚCIFER — Crê e não cais! Duvida — e pereces! Assim falaria o édito do outro Deus, que entre os seus anjos me chama de Demônio. E êles repetem a sua voz às miseráveis criaturas, que, nada conhecendo além dos seus limitados sentidos, adoram a palavra que lhes fere o ouvido e julgam mal ou bem o que lhes é proclamado no seu aviltamento. Eu disse nada quero. Adores ou não me adores, verás os mundos que estão além do teu pequeno mundo e mais além da tua breve existência e não serás castigado por tuas dúvidas, com a tortura da *minha* sentença. Virá a hora em que, flutuando sôbre gotas de água, um homem dirá a outro homem: crê em mim e caminha na água. E aquêle homem andarás sôbre as águas — e será salvo. *Eu* não te direi crê em *mim*, como condição para que te salves. Mas vòa comigo, com um vôo igual, sôbre o abismo do espaço e mostrar-te-ei o que não te atreves a negar. A história do passado e do presente e dos futuros mundos.

CAIM — Oh! Deus ou demônio! O que sejas! É distante o nosso mundo?

LÚCIFER — Não reconheces o pó de que se formou teu pai?

CAIM — É possível? Aquêle pequenino círculo azul balançando no longínquo éter, ao lado de outro círculo menor, é o que ilumina a nossa noite terrena? Esse é o nosso paraíso? Onde os seus muros e aquêles que os guardam?

LÚCIFER — Aponta-me o lugar do paraíso.

CAIM — Como o poderia? Enquanto caminhamos, como raios de sol, êle se torna menor e cada vez menor e, quanto mais se distancia e diminui, um halo circunda-o, como a luz que emana das estrêlas, quando as contemplo dos confins do paraíso. Parece-me que os dois, quando dêles nos afastamos, se juntam às inúmeráveis estrêlas que brilham em tórno de nós e que aparecem aos milhares quando nos movemos.

LÚCIFER — E se houvesse outros mundos maiores que o teu, habitados por sêres maiores e mais numerosos que a poeira da tua pobre terra, apesar de multiplicados como os átomos que vivem, e todos sentenciados à morte e infelizes, que pensarias disso?

CAIM — Estaria orgulhoso do pensamento que conhece tais coisas.

LÚCIFER — Mas se o alto pensamento fôsse submetido a uma servil massa de matéria e, conhecendo tais coisas e tais coisas aspirando, e se com a mais adiantada ciência estivesse acorrentado às mais grosseiras e sórdidas necessidades, tôdas abomináveis e nojentas, se se fôsse o melhor dos seus prazeres

uma doce degradação, a mais enervante e imunda burla, para induzir-te apenas a renovar as almas e os corpos, todos condenados à fraqueza, e poucos tão felizes...

CAIM — Espírito! Eu pouco sei sobre morte, exceto a tremenda coisa d'equa sempre ouvi meus pais falarem, como monstruosa herança, que lhes devo tanto como a vida. Desgraçada herança, se a posso julgá-la até agora. Mas, espírito! se é como tu disseste (e dentro de mim sinto a profética tortura dessa verdade), deixa-me aqui morrer. Dar vida aos que devem sofrer por muitos anos — e morrer — parece-me que nada mais é do que propagar a morte e multiplicar o assassinato.

LÚCIFER — Tu não podes morrer de todo. Há algo que sobrevive.

CAIM — O outro não falou disso a meu pai, quando o lançou fora do Paraíso, com a morte estampada sobre a face. Deixa ao menos perecer, o que há de mortal em mim e eu possa estar em paz como os anjos.

LÚCIFER — *Sou* angélico. Serias como eu?

CAIM — Não sei o que tu és. Vejo o teu poder e contemplo as coisas que me mostras além do *meu* poder, além do poder das minhas faculdades, se bem que inferiores aos meus desejos e às minhas concepções.

LÚCIFER — Que são eles que, no seu orgulho, vivem tão humilhados, confundidos com os vermes que residem na argila?

CAIM — E o que és tu que vives tão alto no espírito e podes imperar sobre a natureza e sobre a immortalidade — e ainda assim pareces sofredor?

LÚCIFER — Eu pareço o que sou e por isso te pergunto: serias imortal?

CAIM — Afirmaste que, a despeito de mim, devo ser imortal. Não o sabia até agora. Se devo sê-lo, feliz ou infeliz, permita-me aprender a antecipar a minha immortalidade.

LÚCIFER — Antes que eu viesse, já o fizeste.

CAIM — Como?

LÚCIFER — Sofrendo.

CAIM — E deve a tortura ser imortal?

LÚCIFER — Nós e teus filhos haveremos de provar. Mas, agora, contempla! Não é isto glorioso?

CAIM — Oh, tu, belo e imaginável éter! E vós, multiplicadas massas de crescidas e sempre crescentes luzes! Que sois? Que é este azul deserto de interminável espaço, onde rolamos como as fôlhas ao longo das límpidas torrentes do Éden? Dirigis o vosso destino? ou, segundo o vosso ilimitado capricho, vagais, atravessando o etéreo universo de expansão sem fim — que fere a minha alma quando nela penso — bêbado de eternidade? Oh Deus! Oh Deuses! o que sejais! como sois belos! quão belas as vossas obras ou acidentes ou o que podem ser! deixai-me morrer, como os átomos morrem (se é que eles morrem), ou conhecer-vos no vosso poder e no vosso conhecimento! Meus pensamentos não são indignos do que vejo nessa hora, embora eu seja pó. Espírito! deixa-me expirar ou vê-los mais de perto!

LÚCIFER — Não estais mais perto? Olha teu mundo!

CAIM — Onde? Nada vejo exceto a massa de inumeráveis luzes.

LÚCIFER — Olha-o.

CAIM — Nada posso ver.

LÚCIFER — Ainda brilha.

CAIM — Aquê! ali!

LÚCIFER — Sim.

CAIM — Conta-me então porque vi os vagalumes e os vermes de fogo cintilarem sobre o pequeno bosque sombrio, sobre as verdes margens, ao

embaçado crepúsculo, brilhando ainda mais que o longínquo mundo em que pousam.

LÚCIFER — Viste a ambos, vermes e mundos, luzindo e fulgurando. Que pensas disso?

CAIM — Que são formosos na sua própria esfera e que, dentro da noite, que os embeleza, o pequeno e brilhante vagalume, no seu vôo, e a estrêla imortal, no seu imenso curso, devem ser dirigidos.

LÚCIFER — Mas por quem ou por que?

CAIM — Mostra-me.

LÚCIFER — Ousarás contemplá-lo?

CAIM — Como sei o que ousou contemplar? Ainda assim nada me mostreste que eu não ousasse ver.

LÚCIFER — Vem comigo, pois. Que coisas, mortais ou imortais, desejarias olhar?

CAIM — Por que são coisas?

LÚCIFER — Parcialmente. Mas o que te apetece o coração?

CAIM — As coisas que eu vejo.

LÚCIFER — O que desejas, porém, com mais afã?

CAIM — As coisas que não vi nem jamais verei — os mistérios da morte.

LÚCIFER — E se te exponho coisas mortas, como já te mostrei as que não podem morrer?

CAIM — Faça-o.

LÚCIFER — Adiante. Com as nossas poderosas asas.

CAIM — Oh! como cortamos o azul! as estrêlas se afastam de nós! a terra! onde a minha terra? deixa-me vê-la! dela fui feito.

LÚCIFER — Está mais longe de ti e parece, face o universo, menor de tu que diante dela. Não imaginas que pudesses escapar. Cedo retornarás à terra e tudo será pó. Ele forma a minha e a tua eternidade.

CAIM — Aonde me conduzes?

LÚCIFER — Ao que foste antes! ao fantasma do mundo, do qual o teu mundo é apenas um escólho.

CAIM — O quê? Não é ele novo?

LÚCIFER — Não estás mais perto? Olha teu mundo!

LÚCIFER — Não mais do que a vida. E esta havia antes que tu ou *eu* fôssemos oudas coisas que parecem maiores do que nós. Muitas coisas não terminarão e algumas que pretendem não tivessem princípio, tiveram-no como nós. — E muitas coisas, mais poderosas, extinguir-se-ão, abrindo caminho para outras menores do que o que pudéssemos imaginar. O *tempo* e o *espaço* foram e são *inalteráveis*. A morte não muda senão o frágil barro. E barro és tu. Podes, assim, compreender o que foi barro e isto é o que verás.

CAIM — Barro! Espírito! tudo o que quizeres eu posso examinar.

LÚCIFER — Adiante, então!

CAIM — As luzes, ao longe, esmaecem e algumas aumentam, quando nos aproximamos, e tomam a forma de outros mundos.

LÚCIFER — E o são.

CAIM — E há neles outros Édens?

LÚCIFER — Possivelmente.

CAIM — E homens?

LÚCIFER — Sim. Ou talvez sêres mais elevados.

CAIM — Sim? Também serpentes?

LÚCIFER — Acharias homens sem elas? Não devem os répteis respirar, exceto aqueles que se erguem?

CAIM — Como as luzes se afastam! Onde vamos?

LÚCIFER — Para o mundo dos fantasmas, sêres já passados e sombras que ainda virão.

CAIM — Torna-se o espaço escuro, escuro — desaparecem as estrêlas.

LÚCIFER — Mas ainda as vês.

CAIM — Pavorosa luz! nem sol nem lua nem infinitos astros. O mesmo azul da purpúrea noite se desvanece no lúgubre crepúsculo. Vejo imensas multidões sombrias, mas distantes dos mundos a que chegamos, que, cingidos de luz, parecem cheios de vida, mesmo quando manchavam sua luminosa atmosfera e mostravam apenas suas formas desiguais de profundos vales e vastas montanhas. Alguns desprendendo centelhas, alguns ostentando imensas e líquidas planícies, outros adornados de lumíneas faixas e flutuantes luas, que tomavam, como êles, as feições da terra. Aqui tudo parece trevas e cheio de terror.

LÚCIFER — Perceptível, porém. Não deseavas tu contemplar a morte e as coisas já mortas?

CAIM — Eu não as procurava. Como sei, todavia, que existem tais coisas e que o pecado de meu pai o fez e a mim e a todos que o herdamos sujeitos a tal lei, quizera vêr de uma vez o que, por fôrça, terei um dia que assistir.

LÚCIFER — Olha!

CAIM — São as trevas.

LÚCIFER — E trevas serão sempre. Abramos as suas portas!

CAIM — Separam-se enormes rolos de vapor. Que é isto?

LÚCIFER — Entra!

CAIM — Posso voltar?

LÚCIFER — Voltar! Estejas certo. Como seria povoada a morte? Seu atual reino é estreito, comparado com o que será através de ti e dos teus.

CAIM — As nuvens apartam-se mais e mais e fazem círculos em torno de nós.

LÚCIFER — Avança!

CAIM — E tu?

LÚCIFER — Não temas. Sem mim não poderias ir além do teu pequeno mundo. Adiante! adiante!

*(Desaparecem através das nuvens)*

## CENA II

### RESIDÊNCIA DOS MORTOS

*(Entram LÚCIFER e Caim)*

CAIM — Como são vastos e silenciosos êstes sombrios mundos! Parecem mais de um e mais povoados ainda que os grandes e brilhantes órbes de luzes, que oscilavam acima dos ares. Eu os julgara maiores que a mais fulgurante turba de algum inconcebível céu, que as coisas destinadas a povoarem a si mesmas. Chegando, porém, perto delas, apreciei o seu entumescimento na palpável imensidade da matéria, ao que parece, feita para abrigar a vida, antes que ela mesma viva. Aqui tudo está cheio de sombras e de crepúsculos, falando de um dia que passou.

LÚCIFER — Êste é o reino da morte. Desejarias que fôsse presente para ti?

CAIM — Até saber o que ela realmente é, não posso responder. Mas, se é o que ouvi meu pai dizer nas suas longas prédicas, é uma coisa... Oh Deus! não me atrevo a pensar! Maldito o que inventou a vida que nos conduz à morte. Ou a massa de miserável vida, que, sendo vida, guardar a vida não pode e tem que perdê-la — mesmo para o inocente!

LÚCIFER — Maldizes teu pai.

CAIM — Não me maldisse êle dando-me ao nascimento? Não me maldisse êle, antes que eu nascesse, quando colheu o fruto proibido?

LÚCIFER — Dizes bem: a maldição é mútua entre teu pai e ti. Mas teus filhos e teu irmão?

CAIM — Partilham-na comigo, que sou seu pai e seu irmão! E que outra coisa me negaram? deixo-lhes a minha herança. Oh! intermináveis e entristecidos reinos de flutuantes sombras e enormes formas, algumas visíveis, outras indistintas e tôdas poderosas e melancólicas que sois? viveis e tivestes já vivido?

LÚCIFER — As duas coisas.

CAIM — Então o que é a morte?

LÚCIFER — Não disse aquêle que vos criou, que existe uma outra vida?

CAIM — Nada nos disse até agora, salvo que tudo morrerá.

LÚCIFER — Talvez um dia êle revele êsse segrêdo.

CAIM — Feliz o dia!

LÚCIFER — Sim. Feliz! quando revelado seja em meio às invisíveis agonias e impôsto com eternas penas aos inumeráveis e ainda não nascidos, milhares de inconcientes átomos, sòmente animados para êsse fim!

CAIM — Que são êsses poderosos fantasmas que eu vejo vagando ao meu redor? Êles não têm a forma dos gênios que rondavam o nosso chorado e impenetrável Éden. Nem a forma do homem como a de Adão, a Abel e a minha, nem como a de minha irmã — espôsa nem como a de meus filhos. E, todavia, apresentam um aspecto, que, não sendo o dos homens nem o dos anjos, se assemelha a algo, que, se não é dos últimos, se levanta, mais alto que o primeiro. Soberbos e altíssimos e formosos e cheios de fôrça, afigurando-se porém, de inexplicável forma. Pois eu nunca vi outros iguais. Não levam as asas de serafim nem a face do homem nem a forma do mais poderoso bruto nem a de sêr algum que respira. Ainda belos e fortes como os mais belos e fortes que vivem, mas, tão distintos dêles, que eu sòmente posso chamá-los de viventes.

LÚCIFER — Êles viveram.

CAIM — Onde?

LÚCIFER — Onde tu vives.

CAIM — Quando?

LÚCIFER — Êles habitaram o que tu chamas de terra.

CAIM — Adão é o primeiro.

LÚCIFER — Dos teus. Eu te afirmo. Bastante mediocre, porém, para ser o último daquêles.

CAIM — Que são êles?

LÚCIFER — O que serás.

CAIM — E que foram?

LÚCIFER — Viventes, altos, inteligentes, bons, grandes e gloriosos, tão superiores quanto o teu pai, Adão, o foi, no Éden, à sexagésima milésima geração, que um dia virá, comparada, na sua estúpida e úmida decadência, contigo e com os teus. E como são fracos, julgados pela tua própria carne.

CAIM — Ai de mim! e êles pereceram?

LÚCIFER — Sim. Sôbre a sua terra como tu passarás sôbre a tua.

CAIM — A *minha* terra foi a dêles?

LÚCIFER — Foi.

CAIM — Não como hoje. Ela é tão pequena e baixa para sustentar tais criaturas.

LÚCIFER — Verdade. Era mais gloriosa.

CAIM — E por que caiu?

LÚCIFER — Pergunta àquele que caiu.

CAIM — Mas como?

LÚCIFER — Pelo esmagamento e pela mais inexorável destruição, à desordem dos elementos que lançou o mundo no cáos como de um cáos apaziguado apareceu um mundo. Tais coisas, embora raras no tempo, são frequentes na eternidade. Segue e fita o passado.

CAIM — É alarmante.

LÚCIFER — É real. Olha êstes fantasmas! Um dia foram matéria como tu.

CAIM — Devo eu ser como êles?

LÚCIFER — Que responda aquêles que te criou. Eu sômente te mostro os que te antecederam. O que êles foram tu sentes em ti mesmo, em gráu inferior, como os teus pequenos sentimentos e ainda menor quinhão da imortal parte daquela alta inteligência e terrena fôrça. O que vós hoje tendes em comum com o que êles tiveram é a vida — e o que tereis — a morte. O resto dos vossos pobres predicados, é como os doces réptis engendrados da submersa lama de um poderoso universo, esmagado e reduzido a planeta sem forma, povoado por sêres cuja alegria era estar na cegueira — um Paraíso de ignorância, do qual o saber fôra excluído como veneno. Olha o que êstes superiores sêres são ou foram. Se te provocam náuseas, volta para a terra, para as tuas tarefas. Ponha-te a salvo.

CAIM — Não. Ficarei aqui.

LÚCIFER — Quanto tempo?

CAIM — Para sempre! Se para aqui devo voltar da terra um dia, deseria logo permanecer. Estou doente de tudo o que me mostrou o pó. Deixa-me morar com as sombras .

LÚCIFER — Não pode ser. Tu contemplaste, agora, como visão, o que é a realidade. Para tornar-te capacitado de aqui morar, deves passar pelo mesmo que êstes sêres, que tu vês, já passaram — os portões da morte.

CAIM — Por que portão entramos agora?

LÚCIFER — Pelo meu. Mas só com a condição de voltar, meu espírito sustenta o teu sôpro de vida, numa região onde nenhum outro existe, exceto o teu. Olha, apenas ,e não penses habitar aqui até que chegue a tua hora.

CAIM — E podem êles passar outra vez à terra?

LÚCIFER — A terra dêles se foi para sempre. Transformou-se, pelas convulsões, de tal forma que apenas reconheceriam um só lugar de sua nova e esdurecida face. O que foi! Oh! O que *foi* um belo mundo!

CAIM — E ainda o é. Não é com a terra, embora devo lavrá-la, que estou em guerra, porém, com o não poder aperfeiçoar sem trabalho o que ela mostra de belo, nem poder satisfazer milhares de volumosos pensamentos com a ciência nem aliviar os meus mil temores de vida e de morte.

LÚCIFER — Vês o teu mundo. Mas não podes compreender a sombra do que um dia foi.

CAIM — E essas enormes criaturas, fantasmas que parecem de inferior inteligência aos quantos já passaram. Assemelham-se em algo aos selvagens habitantes dos profundos bosques da terra, aos mais imensos, que rugem na

noite da florêsta, dez vêzes maiores, na magnitude e no terror, que as muralhas do Éden, defendidas pelos querubins, com os seus olhos flamejantes como espadas de fogo, e as prêsas projetadas como as árvores desguarnecidas de suas cascas e de seus ramos. O que eram êles?

LÚCIFER — O que é hoje o mamute. Êles existem aos milhares debaixo da sua superfície.

CAIM — Nenhum sôbre ela?

LÚCIFER — Não. Pois, se tua frágil raça guerra lhes fizesse mostraria a inutilidade da maldição — logo seria aniquilada.

CAIM — Por que a guerra?

LÚCIFER — Esqueces a sentença que acompanhou tua raça na expulsão do Éden — guerra com todos os sêres e morte a tôdas as coisas. E, para a maioria, aflições, penas e amarguras. Tais foram os frutos da árvore proibida.

CAIM — E os animais? Também provaram êles aquêle fruto e devem morrer?

LÚCIFER — O vosso *Criador* vos disse que *êles* nasceram para vós, como vós para êle. Desejarias que a sorte dêles fôsse superior à vossa? Não tivesse Adão caído, todos estariam de pé.

CAIM — Ah! Infelizes desesperançados! Êles devem compartilhar a sorte de meu pai, como seus filhos, como êles, que também não provaram a maçã, como êles que gozam a *ciência*, comprada a alto custo. Mentiu a árvore. Nada *sabemos*. *Prometeu o saber* ainda que ao preço da morte mas o *saber ao fim*. E o que sabe o homem?

LÚCIFER — Talvez a morte o conduza à mais elevada sabedoria. Ela, sendo de tôdas as coisas a única coisa certa, leva ao menos à mais *certa* ciência. A árvore por isso foi verdadeira, não obstante mortal.

CAIM — Tristes reinos! Eu os vejo, mas não sei o que são!

LÚCIFER — Porque a tua hora ainda está longe e a matéria não pode compreender a totalidade do espírito. Mas sempre é alguma coisa saber que existe tais reinos.

CAIM — Nós já sabíamos da morte.

LÚCIFER — Não o que há além dela.

CAIM — Nem o sei agora.

LÚCIFER — Não sabes que há um estado. muitos estados além do teu isto ignoravas esta manhã.

CAIM — Tudo se mostra triste e sombrio.

LÚCIFER — Alegra-te. Parecerá mais claro à tua imortalidade.

CAIM — E aquêle vasto e imensurável líquido espaço de glorioso azul que flue, que se assemelha à água e que eu julgaria o rio, cuja fluente sai do Paraíso e passa pela minha morada, sem margens e sem baixos e de uma etérea côr — que é isto?

LÚCIFER — Algo ainda tal como a terra, embora inferior, e deverão teus filhos viver perto dêle — é o fantasma de um oceano.

CAIM — É como um outro mundo, um líquido só — e aquelas estranhas criaturas que êle sustenta sôbre a sua luminosa face?

LÚCIFER — São seus habitantes, os leviatãs, que já passaram.

CAIM — E aquela imensa serpente, que levanta a sua crina e vasta cabeça, dez vêzes mais alta do que o mais alto cedro, desde o abismo, como se pudesse envolver os órbes que por último vimos — não é da espécie da que se aquecia sob a árvore do Éden?

LÚCIFER — Eva, tua mãe, melhor pode dizer que espécie de serpente a tentou.

CAIM — Esta é tão terrível. Não duvido que a outra fôsse mais bela.

LÚCIFER — Nunca tu a viste?

CAIM — Muitas da mesma espécie (ao menos assim as chamavam) jamais, porém, precisamente a que ofereceu o fruto fatal nem outra que tivesse o mesmo aspecto.

LÚCIFER — Teu pai não a viu?

CAIM — Não. Foi minha mãe que o tentou — já seduzida pela serpente.

LÚCIFER — Bom homem! Quando tua espôsa ou a espôsa de teus filhos induzir-te ou os induzir a algo de novo ou estranho, estejas certo de que viste primeiro quem *as* tentou.

CAIM — Teu preceito chega tarde. Nada mais há para que as serpentes tentem a mulher.

LÚCIFER — Existe algo ainda a que a mulher possa persuadir o homem, e o homem a mulher. Vejam teus filhos. Meu conselho é amigo, pois o dou com o meu próprio sacrifício. Mas, como não o seguirão, na verdade, só haverá pequena pêrda.

CAIM — Não o entendo.

LÚCIFER — És o mais feliz. Tu e teu mundo ainda são muito jovens. Julgas a ti mesmo o mais perverso e desgraçado. Não é assim?

CAIM — Do crime eu nada sei. As dores no entanto, já sofri.

LÚCIFER — Primeiro filho do primeiro homem! teu atual estado de pecado, e tu és máu — de amarguras, e tu sofres — são ambos o Éden, na plenitude de sua inocência, diante do que, brevemente, viverás. E aquêles estado, na sua redobrada desgraça, um paraíso diante do que os teus filhos e os filhos de teus filhos, acumulando-se nas gerações como poeira (à qual nada mais acrescentaram), suportarão e farão. — Agora voltemos à terra.

CAIM — Aqui me trazes somente para dizer-me isto?

LÚCIFER — Não procuravas a sabedoria?

CAIM — Sim. Como caminho para a felicidade.

LÚCIFER — Se a verdade conduz a ela, tu a tens.

CAIM — Bem fez o Deus de meu pai, quando lhe proibiu a árvore fatal.

LÚCIFER — Faria melhor se não a plantasse. A ignorância do mal não se salva do mal. E ainda leva sobre êle parte de tôdas as coisas.

CAIM — Não de tôdas as coisas. Não. Não posso crer. Tenho sêde do bem.

LÚCIFER — Quem não a tem? *Quem* cobiça o mal pelo seu próprio e triste fim? *Ninguém!* Nada! Êle é a fermentação de tôda a vida e de tudo quando é inerte.

CAIM — Aos magníficos mundos, remotos, deslumbrante e inumeráveis, que apreciamos antes de entrar neste reino de fantasmas, o mal não pôde vir. Êles são tão belos.

LÚCIFER — Viste-os de longe.

CAIM — Que importa? A distância não pode diminuir o seu esplendor. Êles, quando mais pertos, devem ser mais inefáveis.

LÚCIFER — Aproxima-te das mais belas coisas da terra e julgas, de perto, a sua formosura.

CAIM — Já o fiz. A mais encantadora coisa que eu conheço é, quanto mais de perto, mais encantadora.

LÚCIFER — Deve ser ilusão. O que é que, estando mais perto de teus olhos, é ainda mais belo do que as mais belas coisas na distância?

CAIM — Adah, minha irmã. — Tôdas as estrêlas do céu, o profundo azul do apogeu da noite, iluminado por um astro que espírito parece ou que parece o mundo de um espírito — as cores do crepúsculo — a resplendente vinda do sol, seu indescritível ocaso, que enche de doces lágrimas os meus olhos, quando o vejo declinar e sinto que meu coração com êle, suavemente, flutua, ao longo daquêle ocidental paraíso de nuvens — a floresta sombria, as verdes ramas, a voz dos pássaros, a ave da tarde que gorgeia de amor, confundindo-se com o canto dos querubins, quando o dia se apaga sôbre os muros do Éden — tudo isto não é nada, para os meus olhos, para o meu coração, diante da face de Adah. Separo-me do céu e da terra para admirá-la.

LÚCIFER — Ela é imaculada como pôde a frágil mortalidade produzir, na primeira alvorada, no florescimento da jovem criação, nos matinais abraços dos pais da terra. — Mas ainda é ilusão.

CAIM — Assim pensas porque não és seu irmão.

LÚCIFER — Mortal! Minha fraternidade é para com os que não têm filhos.

CAIM — Então não podes nunca ter amizade a nós.

LÚCIFER — A tua talvez será para mim. Mas, se possues uma beleza que transcende, nos teus olhos, a tôdas as belezas, por que te julgas desgraçado?

CAIM — Por que existo? Por que és *tu* desgraçado? Por que o são tôdas as coisas? Mesmo aquêle que nos fez, deve sê-lo, também, como o criador de coisas infelizes. Produzir a destruição não pode ser, certamente, obra de prazer. E ainda meu pai o proclama onipotente. Então o que é o mal, sendo êle bom? Assim perguntei a meu pai — e êle disse: porque êsse mal foi apenas a trilha para o bem. Estranho bem que só surge da sua mortal negação. Vi, há pouco tempo, um cordeirinho picado por um réptil. O pobre novilho jazia, espumando, sôbre a terra, ao vão e piedoso balido de sua mãe. Meu pai colheu algumas hervas e cobriu a ferida. O infeliz desvalido, aos poucos, retomou a sua descuidada vida e, levantando-se, mamou o leite de sua mãe, que, trêmula, lambia os seus renascentes membros, com satisfação. Vê, filho meu — disse Adão — assim o mal gera o bem!

LÚCIFER — Que respondeste?

CAIM — Nada. Êle é meu pai. Penso, entretanto, que seria melhor para aquêle animal que jamais fôsse *picado*, a comprar a renovação de sua mesquinha vida com agonias inexprimíveis, embora, pelos antidotos dissipados.

LÚCIFER — Como disseste, de todos os sêres que adoras, mais amas àquela que contigo partilhou do mesmo leite de tua mãe e deu o seu aos teus filhos.

CAIM — Certo. Que seria eu sem ela?

LÚCIFER — Que sou eu?

CAIM — Não amas a nada?

LÚCIFER — Que ama teu Deus?

CAIM — Tôdas as coisas, meu pai disse. Mas confesso que, aqui, na distribuição do seu amor eu não o vejo.

LÚCIFER — Não podes, por isso, saber se *eu* amo ou não, exceto vêr um enorme e geral propósito no qual as coisas particulares devem liquefazer-se como as neves.

CAIM — As neves! que são?

LÚCIFER — Sê muito feliz, ignorando o que a tua mais remota descendência encontrará. Aqueça-te, no entanto, sob o clima que o inverno ainda não conhece.

CAIM — E não amas coisa alguma como a ti mesmo?

LÚCIFER — Amas tu a *ti mesmo*?

CAIM — Sim. Mais amo ainda a quem torna meus sentimentos suportáveis. E ela é mais do que eu mesmo, porque a amo.

LÚCIFER — Tu a amas, porque é bela, como o foi a maçã aos olhos de tua mãe e, quando um dia deixa de sê-lo, cessará teu amor, como qualquer outro apetite.

CAIM — Deixar de ser bela? Como pode ser?

LÚCIFER — Com o tempo.

CAIM — O tempo já passou e, ainda assim, Adão, minha mãe, ambos são belos — não como Adah e os serafins, mas bastante formosos.

LÚCIFER — Tudo isto passará neles e nela.

CAIM — Sinto muito. Mas não concebo que meu amor por ela diminua e, quando a sua beleza desaparecer, creio que o que criou tôda a beleza perderá mais que eu, vendo tal obra perecer.

LÚCIFER — Apiedo-me de ti, que amas o que deve terminar.

CAIM — E eu de ti, pois não amas nada.

LÚCIFER — E teu irmão não ocupa um lugar dentro de teu peito?

CAIM — Por que não o amaria?

LÚCIFER — Teu pai muito ama — bem como o teu Deus.

CAIM — Eu também.

LÚCIFER — Isto é proceder bem e humildemente.

CAIM — Humildemente!

LÚCIFER — É o segundo que nasceu da carne e de sua mãe o favorito.

CAIM — Que ela guarde os seus favores, já que a serpente foi o primeiro a ganhá-los.

LÚCIFER — E os de teu pai?

CAIM — Que me importam? Por que não haveria de amar aquêles que a todos ama?

LÚCIFER — E Jeová? — o indulgente senhor, o bondoso semeador do Paraíso — também olha, sorridente, Abel.

CAIM — Nunca o vi e ignoro se êle sorri.

LÚCIFER — Mas viste os seus anjos.

CAIM — Raramente.

LÚCIFER — O suficiente, porém, para vêr que êles amam teu irmão. *Seus sacrifícios são aceitos.*

CAIM — Que o sejam! Por que me falas disso?

LÚCIFER — Porque até agora não o pensara.

CAIM — E se *pensei*, por que evocar uma idéia...

(*Êle se detem agitado*)

Espírito! *aqui* estamos em *teu* mundo. Não fala do *meu*. Mostraste-me maravilhas. Mostraste-me êstes poderosos sêres que, antes de Adão, andaram sôbre uma terra, da qual a nossa não é mais que um destroço. Apontaste-me milhares de milhares de estrelados mundos, dos quais o nosso é um obscuro e remoto companheiro, no infinito da vida. Apresentaste-me as sombras daquela existência com o terrível nome que meu pai nos trouxe — Morte. — Ensinaste-me muito, mas nem tudo. Leva-me à morada de Jeová, no seu especial Paraíso — ou à *tua*. — Onde fica?

LÚCIFER — *Aqui* e por todo o espaço.

CAIM — Vós tendes, entretanto, alguma particular morada, como tôdas as coisas. O barro tem a terra. Outros nundos têm os seus habitantes. Tôdas as criaturas viventes e temporais possuem um lugar em que residem. E as coisas, que há muito tempo deixaram de respirar com o *nosso* sôpro, têm os seus, tu o disseste. Jeová e tu mesmo também deve ter. — Não morais juntos?

LÚCIFER — Não. Juntos reinamos. As nossas moradas são diferentes.

CAIM — Se reinasse apenas um de vós! talvez a unidade de propósitos fizesse a união dos elementos que se chocam na tempestade. Como, sendo espíritos sábios e infinitos, podeis separar-vos? Não sois irmãos na vossa essência e na vossa naturêza e na vossa glória?

LÚCIFER — Não és irmão de Abel?

CAIM — Somos irmãos e assim permaneceremos. Mas se não o fôsse, é o espírito igual carne? Pode lutar o infinito com a imortalidade, estremecendo e afundando o espaço na miséria? Para quê?

LÚCIFER — Para reinar.

CAIM — Não me falaste que ambos sois eternos?

LÚCIFER — Sim.

CAIM — E aquilo que vi naquela azul imensidade é ilimitado?

LÚCIFER — Sim.

CAIM — E ambos, então, não podeis *reinar*? Não é o suficiente? Por que divergís?

LÚCIFER — Nós *ambos* reinamos.

CAIM — Um, porém, criou o mal.

LÚCIFER — Quem?

CAIM — Tu, se podes fazer o homem bom, por que não o fazes?

LÚCIFER — E por que não o fez êle? *Eu* não vos criei. Vós sois criaturas *dêle* e não minhas.

CAIM — Deixa-nos, então, nós que somos criaturas *dêle*, como disseste, ou mostra-me a tua ou a *sua* morada.

LÚCIFER — Poderia mostrar-te ambas. Mas tempo virá em que verás uma das duas para sempre.

CAIM — E por que não agora?

LÚCIFER — A tua humana inteligência, com um calmo e claro pensamento, difficilmente se apercebeu do que te mostrei. E tu pouco aspirarias à grandeza dêsse duplo *mistério*, os *dois princípios*! Ah! Contemplá-los nos seus secretos tronos! Pó! Limita a tua ambição! Visses qualquer dos dois, perecerias!

CAIM — Que eu pereça, então. Assim poderia vê-los.

LÚCIFER — Aí falou o filho daquela que colheu a maçã. Sòmente, perecerias, porém. Contemplá-los, nunca. Tal visão é própria do outro estado.

CAIM — Da morte.

LÚCIFER — Ela é o prelúdio.

CAIM — Começo a temê-la menos, ao saber que nos conduz a alguma coisa definida.

LÚCIFER — Quero agora levar-te de volta ao teu mundo, onde deves multiplicar a raça de Adão, comer, beber, trabalhar tremendo, rir, chorar, dormir, morrer.

CAIM — E com que fim contemplei estas coisas que me mostraste?

LÚCIFER — Não desejavas o saber? E, com o que te mostrei, não te ensinei a conhecer-te a ti mesmo?

CAIM — Ah! nada sou!

LÚCIFER — Isto seria a soma de toda o conhecimento humano: conhecer a nulidade da natureza humana. Transmite esta sabedoria a teus filhos e poupá-los-á de muitas torturas.

CAIM — Espírito arrogante! falas com orgulho! mas tu mesmo, embora tôda tua altivez, tens um superior.

LÚCIFER — Não! pelo céu do qual êle é o senhor! pelo abismo e pela imensidade de mundos e de vidas, que com êle governo! — não! Tenho um vencedor — é verdade. Não um superior. Todos lhe prestaram homenagem — eu, nenhuma. Luto contra êle, como lutei no mais alto céu. Através de tôda a eternidade, dos insondáveis precipícios da morte, dos intermináveis reinos do espaço do espaço e da sempre infinita infinidade dos séculos, tudo, tudo disputarei com êle! Mundo por mundo, estrêla por estrêla, universo por universo, estremecerão na balança, até que cesse a grande guerra, se é que cessará antes que êle ou eu seja esmagado! e o que pode esmagar a nossa imortalidade? — o nosso mútuo e irrevogável ódio? Êle, como vencedor chamará o vencido de mal. Mas qual o *bem* que êle fez? Fôsse eu o vencedor *suas* obras seriam julgadas obras más. E vós, vós, novos e recém-nascidos mortais, que dádivas tivestes, no vosso pequeno mundo?

CAIM — Poucas e algumas das mais amargas.

LÚCIFER — Volta comigo para a terra e prova o resto dos celestes favores que concedeu a ti e aos teus. O mal e o bem são coisas que, na sua essência, se tornam bem ou mal conforme quem as faz. Se êle te faz o bem — chama-o assim. Mas se o mal nasce dêle, não o chame pelo *meu* nome, até que conheças melhor a verdadeira fonte. E não julga pelas palavras, ainda que dos espíritos, mas pelos frutos de sua própria existência, tal como desejar. A fatal maçã trouxe *um bem*: a tua *razão*. Não deixa que ela seja dominada pelas ameaças do tirano, forçando-o à fé, contra todo o sentido externo e sentimento interior. Medita e sofre — e cria um mundo íntimo no teu próprio peito, onde o mundo exterior desponta. Estarás assim, perto da espiritual natureza e triunfante na guerra com a tua própria.

(Desaparecem)

---

---

## TERCEIRO ATO

---

---

### A TERRA NAS PROXIMIDADES DO ÉDEN, COMO NO PRIMEIRO ATO

(*Entram Caim e Adah*)

ADAH — Silêncio! anda depressa, Caim.

CAIM — Sim. Por que?

ADAH — Nosso pequeno Enoch dorme num leito de fôlhas debaixo do cipreste.

CAIM — Cipreste! Triste arvore, que parece chorar sôbre aquilo em que lança as suas sombras. Por que a escolheste como pálio para o nosso filho?

ADAH — Porque seus ramos barram o sol como a noite e, por isso, pareceu-me melhor para guarnecer o seu sono, com as suas sombras.

CAIM — Ah! o último e o maior. Não me importa. Leva-me a êle.

(*Aproximam-se da criança*)

Como está encantador, as suas rubras faces desafiam as fôlhas das rosas, sob elas derramadas.

ADAH — E seus lábios graciosamente abertos! Não. Não podes beijá-lo, agora, senão cêdo despertará. A hora de seu descanso, o meio-dia, logo termina. Lástima seria perturbá-lo antes.

CAIM — Dizes bem. Até lá conterei meu coração. Êle sorri e dorme! dorme e sorri — tu, pequeno, jovem herdeiro de um mundo pouco menos jovem — dorme e sorri! tuas são as horas e os dias, quando ainda representam ânimo e inocência! tu não colheste o fruto — não sabes que estás nú! Mas tempo virá, em que pagues por pecados desconhecidos, que não foram meus nem teus? Dorme agora! enrubecem-se as tuas faces com sorrisos, tremem as tuas límpidas pálpebras ao longo das pestanas, escuras como as sombras do cipreste que sôbre elas se espalham, e, entreabertas, sorri um claro azul, ao fundo, embora no sono. Êle deve sonhar. Com que? Com o Paraíso! — ah! sonha com êle — criança deserdada! Sonhas apenas, porém. Jamais, tu nem teus filhos nem teus pais andarão por aquêle proibido lugar de alegrias.

ADAH — Querido Caim! não murmures, de modo algum, tantas melancolias e saudades do passado. Por que sempre hás de chorar o Paraíso? Não podemos criar ainda um outro?

CAIM — Onde?

ADAH — Aqui. Onde o desejes. E onde estejas, eu não sinto falta dêsse tão lamentado Éden. Não te tenho, não tenho o nosso filho, o nosso pai, nosso irmão, Zilah -- nossa doce irmã — Eva, a quem tanto devemos, além do nosso nascimento?

CAIM — Sim. — A morte também está entre as dívidas que lhe temos.

ADAH — Caim! Aquêle espírito orgulhoso, que te levou daqui, mais sombrio te deixou. Esperava que aquelas prometidas maravilhas, visões — tu o dizes — de passados e presentes mundos dariam a tua alma a paz do saber

contentado. Vejo. Vejo, não obstante, que o teu guia sómente mal te causou. Ainda lhe agradeço e perdôo de tudo, porque tão cêdo te trouxe de volta para nós.

CAIM — Tão cêdo?

ADAH — Apenas duas horas desde que te afastastes. Duas *longas* horas para *mim*, mas apenas duas *horas* pelo sol.

CAIM — Dêsse sol, no entanto, me aproximei e vi os mundos que uma vez já brilharam e nunca mais voltarão a dar luz. Outros que nunca foram iluminados. Pareceu-me que anos rolaram sôbre a minha ausência.

ADAH — Duas horas.

CAIM — A alma tem noção do tempo, medindo-o pelo que contempla, agradável ou penoso, fraco ou onipotente. Corri obras imemoriais de intermináveis sêres, extintos mundos e, bebendo a eternidade, supuz que ela me emprestasse um pouco mais por umas gôtas de idades de sua imensidão. Sinto outra vez, porém, a minha pequenez. Bem disse o espírito que nada sou!

ADAH — Por que assim falou? Jeová não disse isto.

CAIM — Não. *Ele* se satisfaz com fazer-nos o *nada* que somos, adulando, depois, o pó, com vislumbres do Éden e da immortalidade, que outra vez se dissolvem no pó. — Por que?

ADAH — Tu o sabes. Pelo mesmo êrro de nossos pais.

CAIM — Que importa? Pecaram. Que *moram* êles!

ADAH — O que falas não é certo nem tal pensamento é teu mesmo e sim do espírito que contigo se encontrava. Pudesse *eu* morrer para que *êles* vivessem!

CAIM — Isso eu digo — desde que uma vítima pudesse saciar o insaciável de vida e essa pequena e rosada criança, que ali dorme, nunca provasse a morte nem os sofrimentos humanos, nem os transmitisse àquêles que dêle nascerão.

ADAH — Como sabemos se tal expiação não poderia ainda redimir a nossa raça?

CAIM — Sacrificando o inocente pelo culpado? Que expiação seria esta? Nós somos inocentes. Que fizemos para nos tornarmos vítimas de uma ação que se passou antes do nosso nascimento? Ou precisamos criar novas vitimas para êsse misterioso e anônimo pecado — se é tal pecado desejar o saber?

ADAH — Ai! Agora pecaste, meu amado Caim! Tuas palavras são impuras para os meus ouvidos.

CAIM — Deixa-me então!

ADAH — Jamais! Ainda que te abandone o teu Deus.

CAIM — Dize-me que é isto ali?

ADAH — Dois altares que o teu irmão Abel ergueu durante a tua ausência, para oferecer um sacrificio a Deus, na tua volta.

CAIM — Como soube *êle* que eu estaria disposto a participar das ardentes oferendas que diariamente *êle* faz, com a fronte submissa e cuja vil humildade mais revela mêdo que adoração, como um suborno ao Criador?

ADAH — *Ele* fez bem, certamente.

CAIM — Um altar basta. Não tenho oferendas.

ADAH — O que a terra produziu, os primeiros e formosos ramos e botões, flores e frutos, tais são as oferendas mais gratas ao Senhor, entregues por um espírito dócil e contrito.

CAIM — Trabalhei, lavrei a terra, suando sob o sol, segundo a maldição. Devo fazer mais? Por que seria dócil? Para lutar contra tôdos os elementos, antes que nos concedam o pão que comemos? Porque haveria de agradecer? Por ser pó, rastejar no pó, até que outra vez retorne ao pó? Se sou o nada —

por ser o nada, mostrar-me-ei, como hipócrita, contente com a dor? Porque estaria contrito? Pelo pecado de meu pai, já expiado com todos os nossos padecimentos e que ainda o será pelas idades, para as quais lançamos a semente? Nosso jovem filho, que, florescendo, ali dorme, pouco imagina que traz, dentro dêle, a eterna miséria de milhares de seres. Melhor seria arremessá-lo, dormindo, contra os rochedos a deixa-lo viver para...

ADAH — Oh! Meu Deus! Não pega a criança — meu filho, *teu* filho! Oh! Caim!

CAIM — Não temas! Por todas as estrelas, pela força que as governa! Não acordaria a criança para uma saudação mais rude que a de um beijo de pai.

ADAH — Por que tão terríveis palavras?

CAIM — Disse que melhor seria para êle deixar de viver do que dar à vida tantas amarguras como as que deve padecer e, o mais penoso ainda, legar. Se minhas palavras te chocam, direi apenas: melhor seria que ele nunca tivesse nascido.

ADAH — Não digas isto! Onde foram os prazeres da mãe, os prazeres de vigiá-lo, alimentá-lo, amá-lo? Silêncio! Êle acorda. Suave Enoch!

(*Aproxima-se da criança*)

Oh! Caim! Olha-o! Vê como êle está cheio de vida, de fôrça, de saúde, e beleza e de alegria, parecido comigo, assemelhando-se a ti, quando estás tranquilo. Nós somos *todos* iguais, não é, Caim? Mãe, pai, filho, nossas feições se refletem umas nas outras, como nas límpidas águas, quando *elas* estão *verdes* e tu estás sereno. Ama-nos, meu Caim. E, através de nós, ama a ti mesmo, pois nós te amamos. Olha! Como êle sorri e estende os braços! Abre seus olhos azuis sôbre os teus, para saudar o pai, enquanto agita o seu pequeno corpo, como se voasse de alegria. Não lhe fala de dores. Os querubins, sem filhos, puderam invejar-te os prazeres do pai. Bendize-o Caim. Êle ainda não tem palavras para agradecer-te, mas o teu coração o fará como o teu próprio também.

CAIM — Abençôo-te, menino! Se é que esta bênção de um mortal pode servir-te ou salvar-te da maldição da serpente!

ADAH — Assim seja. A bênção do pai suplantarà a argúcia de um réptil.

CAIM — Duvido. Mas o abençôo.

ADAH — Lá vem nosso irmão.

CAIM — Teu irmão Abel.

(*Entra Abel*)

ABEL — Benvindo, Caim! Meu irmão, a paz de Deus contigo esteja!

CAIM — Abel, salve!

ABEL — Nossa irmã me contou que viajaste em companhia de um grande espírito, além dos limites a que estamos habituados a percorrer. Era daqueles espíritos que vemos e com os quais falamos, como ao nosso pai?

CAIM — Não.

ABEL — Por que, então, te comunicaste com êle? Pode ser um inimigo do Altíssimo.

CAIM — E um amigo do homem. Porventura o foi o Altíssimo, — se é que assim o chamas?

ABEL — Assim o chamas? Tuas palavras, hoje, são estranhas, meu irmão. Adah, minha irmã, deixa-nos por um momento. Pretendemos fazer um sacrificio.

ADAH — Adeus, meu Caim. Mas, primeiro abraça o teu filho. Possa o tranquilo e piedoso espirito de Abel restituir-te à paz e à serenidade.

(Sai Adah com a sua criança)

ABEL — Onde estiveste?

CAIM — Não sei.

ABEL — Nem o que viste?

CAIM — O morto, o imortal, o ilimitado, o todo-poderoso, os onipotentes mistérios do espaço — os inumeráveis mundos que existiram ou que ainda existem — um turbilhão de corpos esmagadores — sóis, luas e terras, girando, em torno de mim, nas suas ruidosas esferas, e soando como o trovão, o que me tornou incapaz de conversar com um mortal. Deixa-me Abel.

ABEL — Teus olhos resplandecem com uma luz sobrenatural — tuas faces animam-se com desnaturada cor — tuas palavras ressoam com estranho som — que significa isto?

CAIM — Significa... rogo-te que me deixes.

ABEL — Não, até que tenhamos juntos rezado e oferecido o sacrificio.

CAIM — Abel, suplico-te, faze o sacrificio sozinho. Jeová muito te ama.

ABEL — A nós dois, espero.

CAIM — É a tu, porém, que êle ama mais. Não me importo. Tu te dispões mais do que eu a adorá-lo. Reverencia-o então. Mas, sozinho. Ou, pelo menos, sem mim.

ABEL — Irmão, eu não seria digno de merecer o nome de filho do nosso grande pai, se não te respeitasse como meu irmão mais velho e não te convidasse a te unires a mim e a mim precederes no nosso officio — êsse é o teu — direito.

CAIM — Jamais o reclamei.

ABEL — Isto me dói. Imploro-te que o faças agora. Tua alma luta, ao que sinto, com uma forte desilusão. O officio te acalmará.

CAIM — Não. Nada mais poderá acalmar-me. *Acalmar-me!* Que digo eu? Nunca soube que fôsse a paz na minha alma, embora tivesse visto a tranquillidade nos elementos. Meu Abel, deixa-me! Ou permita-me que te abandone ao teu piedoso proposito.

ABEL — Nem te deixarei nem me abandonarás. Devemos juntos executar a nossa missão.

CAIM — Se é assim — bem. Que então farei?

ABEL — Escolhe um dêsse dois altares.

CAIM — Escolhe por mim. Não os considero mais que relva sôbre pedras.

ABEL — Escolhe tu!

CAIM — Escolhi.

ABEL — Este é o mais alto e o que mais te convém, por seres tu o mais velho de nós dois. Agora prepara tu as tuas oferendas.

CAIM — E onde estão as tuas?

ABEL — Olha-as aqui — os primeiros que nasceram do rebanho, os mais gordos. Humilde oferta de um pastor.

CAIM — Eu não tenho rebanhos. Sou lavrador dos campos e só devo oferecer o que a terra produziu com o meu suor seus frutos.

(Colhe os frutos)

Mira-os no seu vigor e na sua madurez.

*(Eles armam os altares e acendem tochas)*

ABEL — Meu irmão, como o mais velho, oferece primeiro tuas preces e a ação de graça que acompanha o sacrifício.

CAIM — Não. Nisto sou novo. Inicia que te imitarei — como possa.

ABEL *(Ajoelhando-se)* — Oh Deus! que nos criaste e que lançaste o sôpro da vida dentro de nossas bôcas, que nos abençoaste, que preservaste, a despeito do pecado de nosso pai, os seus filhos de tôda a perdição em que poderiam cair, não fôsse a tua justiça temperada com a misericórdia, o teu prazer, dando-nos o perdão que é um paraíso comparado com os nossos crimes. Único Senhor da Luz! Do bem, da glória e da eternidade! Sem ti tudo seria mal. Contigo nada pode errar, salvo por algum bom designio da tua benevolente onipotência, impenetrável, e que, no entanto, ainda deve cumprir-se. Aceita, oh Deus, do teu primeiro e humilde pastor as primeiras crias do primeiro rebanho — uma oferenda que nada significa em si mesmo. — Que oferenda poderia significar algo para ti? Aceita-a, porém, como um ato de reconhecimento daquêle que a expõe ante a face do teu alto céu, dobrando-se sôbre o pó, de que é feito, na honra tua, na glória do teu nome, para sempre!

CAIM *(Levantando-se e permanecendo de pé)* — Espírito! o que sejas ou quem sejas, quiça onipotente! — Se és bom, mostra-me que os teus atos estão isentos do mal. Jeová na terra! Deus no céu! Talvez outros nomes tenhas porque teus atributos são tantos quanto as tuas obras. Se generoso hás-de ser pelas orações, recebe-as! Se altares devem seduzir-te e o sacrifício aplacarte, toma-os! duas criaturas ergueram-nos para ti. Se amas o sangue, ei-lo no holocausto do pastor, à minha mão direita, para ti derramado das primeiras crias do seu rebanho! os membros dos novilhos se enfumaçam no sanguinário incenso e sobem para os teus céus. Ou, se te agradam os maduros e doces frutos, produzidos pela terra, nas mais suaves estações, e que, imaculados, espalho sôbre a relva e agora os ofereço à face do vasto sol, que os amadureceu, ainda melhor, porque nada sofreram nas suas formas e na sua vida. Antes são mais um exemplo de tuas obras do que uma súplica para que vejas as nossas. Se um holocausto sem vítima e um altar sem sangue podem ganhar teus favores, olha-os! e, quanto àquêle que o erigiu, êle é — como o fizeste — e nada pede que, para conseguir, precise ajoelhar-se. Se êle é mau, esmague-o! És onipotente e poderia fazê-lo. Êle, que oporia a ti? Se êle é bom, salva-o, como te aprouveres — pois tudo repousa sôbre ti e o bem e o mal parecem não possuir nenhum poder em si mesmo, exceto na tua vontade! E, se o que é bom ou mal eu não sei, e, não sendo onipotente nem capaz de julgar a onipotência, só me resta suportar o teu mandato como até aqui o suportei.

*(O fogo sôbre o altar de Abel forma uma coluna da mais brilhante chama e sobe ao céu, enquanto um remoinho derruba o altar de Caim, esparramando os frutos sôbre a terra.)*

ABEL *(Ajoelhando-se)* — Oh! irmão! reza! Jeová irritou-se contigo.

CAIM — Por que?

ABEL — Os frutos caíram sôbre a terra

CAIM — Da terra vieram e para a terra voltam. Suas sementes, antes do estio, produzirão novos frutos. Tua oferenda de carne queimada gera melhores resultados. Vê como o céu aspira àvidamente as suas chamas, quando engrossadas com sangue!

ABEL — Não pensa na acolhida da minha oferenda. Prepara uma outra antes que seja tarde demais.

CAIM — Não ergo mais altares nem soffro por nenhum.

ABEL. (*Levantando-se*) — Que pretendes tu?

CAIM — Derrubar aquêlê vil bajulador das nuvens, arauto fumegante de tuas tristes orações — o teu altar, manchado pelo sangue de cordeiros e cabritos, que alimentaste com leite para destruí-los.

ABEL (*Opondo-se a êle*) — Não o farás. Não acrescentes ações ímpias às tuas ímpias palavras. Deixa o altar de pé santificado agora pelo imortal prazer de Jeová, que recebeu o sacrificio das vítimas.

CAIM — *Seu! Seu* prazer! que significa o seu sublime prazer no incenso feito de carne queimando e de sangue enfumaçado ante as dores das mães que gemem e suspiram pelas suas crias mortas? Ou ante as torturas das tristes vtimas ignorantes sob o piedoso punhal? Fora! Êste sangrento testemunho não ficará de pé nem envergonhará a criação!

ABEL — Irmão, volta! Não tocarás no meu altar com violência. Mas, se o adotas para tentar outro sacrificio, é teu.

CAIM — Outro sacrificio! Fora! Ou o outro sacrificio poderá ser...

ABEL — Que queres?

CAIM — Sae! Sae! Teu Deus ama sangue! Olha-o! Sae! Antes que tenha *mais!*

ABEL — Em *seu* santo nome, fico entre ti e o holocausto, que êle já aceitou.

CAIM — Se amas a ti mesmo, afasta-te até que eu jogue sôbre o solo as relvas do teu altar. Senão...

ABEL (*Opondo-se*) — Amo a Deus mais que a vida.

CAIM (*Ferindo-o na têmeoras com um tição que arrancou do altar*) — Toma tua vida para teu Deus. Êle gosta das vidas.

ABEL (*Cai*) — Que fizeste, meu irmão!

CAIM — Irmão!

ABEL — Oh Deus! recebe o teu servo e perdoa o seu assassino, porque êle não sabe o que fez! Caim, dá-me... dá-me tua mão e dize à pobre Zilah...

CAIM (*Após alguns momentos de estupefação*) — Minha mão! tôda vermelha! e de... o que?

(*Longa pausa. Olhando lentamente ao seu redor*)

Onde estou? Só! Onde está Abel? Onde Caim? Posso eu ser êle? Meu irmão, desperta! — por que jazes sôbre a verde terra? Não é hora de dormir... por que estás tão pálido? Que tens tu? Estavas esta manhã tão cheio de vida! Abel! Imploro-te, não zombes de mim! Golpeei-te com bastante fôrça, mas não de modo fatal. Por que tentaste oportea a mim? Isto é uma brincadeira para assustar-me. Não foi mais que um golpe — apenas um golpe. Move-te, movete — só te movas! Assim — está bem! Respira! Teu sopro já sinto sôbre mim! Oh Deus! Oh Deus!

ABEL (*Debilmente*) — Quem é que fala de Deus?

CAIM — Teu assassino.

ABEL — Então, meu Deus, perdoa-o! Caim, consola a pobre Zilah. Agora só tem um irmão.

(*Abel morre*)

CAIM — E eu nenhum — Quem me fez ficar sem êle? Seus olhos estão abertos. Então morto não está! A morte é como sono. E o sono fecha as nossas palpebras. Seus lábios também estão abertos. Deviam respirar, mas ainda assim não sinto o seu alento. Seu coração! — seu coração! — Deixa-me ver... bate? Parece-me... Não! Não! Isto é uma visão ou me transformei num habitante de outro mundo muito pior do que êste. A terrá vira em meu redor. Que é isto? — Está húmida .

*(Põe a mão sôbre a fronte de Abel e olha-a depois)*

E não há orvalho! É sangue — meu sangue — sangue de meu irmão, o meu próprio sangue por mim mesmo derramado! Que mais quero com a vida quando a vida arrebatei à minha própria carne! Não pode estar morto! A morte é silêncio? Não. Êle despertará. Velarei por êle. A vida não pode ser tão frágil que tão rapidamente se destrua? Falou-me depois — que lhe direi? — Meu irmão! — Não. Não atenderá a tal nome. Irmãos não golpeiam um ao outro. Mas... mas... fala-me. Oh! Uma palavra mais de tua doce voz para que eu possa suportar outra vez a minha no meu próprio ouvido.

*(Entra Zilah)*

ZILAH — Escutei uma forte pancada. Que pode ser? É Caim, velando o meu esposo. Que fazes, irmão? Êle dorme? Oh céu! Que significam esta palidez e êste sangue? Não, não! Não é sangue! Quem verteria o seu sangue? Abell! Que é isto! Quem fez isto? Não se move! Não respira! E suas mãos caem das minhas, como pedra sem vida! Ah! cruel Caim! Por que não vieste a tempo de salvá-lo de tamanha violência? És mais forte do que quem quer que o atacasse e poderias interpor-te entre êle e o agressor! Pai! Eva! Adah! Venham aqui! A morte está no mundo!

*(Sai Adah, chamando por seus pais)*

CAIM (Só) — Quem a trouxe? Eu que detesto tão profundamente o nome da morte, a tal ponto que só a sua idéia envenenou toda a minha vida, antes que eu conhecesse o seu aspecto — eu a trouxe aqui e entreguei o corpo de meu irmão ao seu frio e silencioso abraço, como se êle não houvesse reivindicado o seu inexorável privilégio sem precisar do meu auxílio. Agora despertei. Um lúgubre sonho enfureceu-me. Êle, porém, jamais despertará!

*(Entram Adão, Eva e Zilah)*

ADÃO — O grito de dor de Zilah aqui me conduziu. — Que vejo? Verdade! Meu filho! meu filho! (Para Eva) Mulher, contempla a obra tua e da serpente!

EVA — Oh! Não *fales* disto agora. Os dentes da serpente cravaram-se no meu coração. Meu amado filho, Abell! Jeovah! Tomá-lo de mim — êste é um castigo que ultrapassa o pecado da mãe!

ADÃO — O que ou quem praticou êsse ato? Fala, Caim, tu que estavas presente. Algum anjo rebelde, que não segue a Jehovah, ou um bruto das florestas?

EVA — Ah! Uma lívida luz, como o relâmpago nas nuvens, rasga minha alma! Aquêle enorme tição, tirado do altar, ensanguentado e enegrecido de fumo, vermelho de...

ADÃO — Fala, meu filho! Fala e assegura-nos que, embora desgraçados, não somos ainda mais miseráveis.

ADAH — Fala, sim! E diga que não foste *tu!*

EVA — Foi êle. Vejo-o agora. Sua cabeça abaixa-se de culpa e êle cobre seus ferozes olhos com as mãos avermelhadas.

ADAH — Mãe, tu o acusas — Caim! Defende-te desta terrível acusação, que a dor arranca de nossos pais.

EVA — Escuta Jehovah! Caia sôbre êle e eterna maldição da serpente. Êle mais se ajusta à sua espécie do que à nossa. Que a desolação se aposse dos seus dias... Que...

ADAH — Basta! Não o amaldições, mãe. Êle é teu filho. Não o amaldições, mãe. É meu irmão e meu esposo.

EVA — E deixa a ti sem irmão — Zilah sem esposo — e a mim *sem filho!* Amaldiçô-o e, porisso, o enxoto da minha presença para sempre. Rompo todos os laços que nos unem como êle rompeu, naquêle, os laços de sua natureza... Oh morte! morte! Porque não *me* levaste! Eu que primeiro incurri na tua pena? Porque não o *fazes* agora?

ADÃO — Eva! Não deixes que a tua natural dor te encaminhe à impiedade. Uma grave sentença nos foi predita há tempos. Começa a cumprir-se. Saibamos suportá-la para mostrar ao nosso Deus que somos servos fieis de sua vontade.

EVA (*Apontando para Caim*) — *Sua vontade!* A vontade daquêle espírito que encarna a morte e que eu trouxe à terra para semeá-la de mortos. Caiam sôbre êle todas as maldições da vida! E suas agonias o lancem no deserto, como nos expulsaram do Éden, até que seus filhos façam com êle o que êle fez com seu irmão! Espadas e asas dos querubins em fúria persegam-no dia e noite — serpentes surjam no seu caminho — os frutos da terra façam-se cinzas na sua bôca — espalhem-se escorpiões pelas fôlhas em que êle deite a sua cabeça para dormir! As suas vitimas povoem os seus sonhos! — Sua vigília seja um contínuo pavor da morte! As límpidas águas transformem-se em sangue quando sôbre elas se incline para manchá-las com a cólera dos seus lábios! Todos os elementos o evitem ou se voltem contra êle! Viva nas angústias com que os outros morrem! A sua morte faça-se qualquer coisa pior do que a morte, porque foi êle quem primeiro fez o homem conhecê-la! Afasta-te, fraticida! Esta palavra, de agora em diante, é *Caim*, através das milhares de gerações da humanidade, que te renegarão, embóra sejas teu pai! Que as relvas murchem sôbre teus pés! Os bosques recusem-te a sombra! A terra, o lar! O pó, a sepultura! O sol, a sua luz! E o céu, seu Deus!

(*Sai Eva*)

ADÃO — Caim! Retira-te — não mais viveremos juntos. Parte! Deixa-me o morto. Agora estou só! Nunca mais devemos encontrar-nos.

ADAH — Não o afaste, pai. Não acrescenta a tua triste maldição à que Eva lhe lançou sôbre a cabeça!

ADÃO — Não o amaldiçô. A sua maldição está na sua própria alma. Venha, Zilah!

ZILAH — Devo velar o cadáver de meu esposo.

ADÃO — Voltaremos de novo, quando se for aquêle que nos preparou êsse pesaroso ofício. Venha, Zilah!

ZILAH — Um beijo ainda nessa pálida argila, nos seus lábios que uma vez já foram ardentes — meu coração! meu coração!

(*Vão-se Adão e Zilah, chorando*)

ADAH — Caim! Ouviste. Devemos ir. Estou pronta, bem como os nossos filhos. Carregarei Enoch, e tu, a sua irmã. Partamos, antes que o sol decline, para não caminhar-mos no deserto sob as trevas da noite. Fala-me. A mim a tua Adah.

CAIM — Deixa-me!

ADAH — Não. Todos te deixaram.

CAIM — E por que demoras? Não temes morar com um homem que cometeu aquêlo ato?

ADAH — Nada temo, salvo deixar-te, tanto quanto me repugna o que fizeste, privando-te de teu irmão. Mas não devo falar. Isto é entre ti e teu grande Deus.

UMA VOZ DE DENTRO EXCLAMA — Caim! Caim!

ADAH — Escutaste essa voz?

A VOZ DE DENTRO — Caim! Caim!

ADAH — O seu timbre é como o dos anjos.

(*Entra o Anjo do Senhor*)

ANJO — Onde está o teu irmão Abel?

CAIM — Sou o *guarda* de meu irmão?

ANJO — Caim, que fizeste? A voz do sangue que verteste do teu irmão clama pelo Senhor. Agora és maldito sôbre a terra, que abriu a sua bôca para beber o sangue de teu irmão que a tua impetuosa mão derramou. Quando lavrares o solo, êle, doravante, não se renderá à sua fôrça. Serás dêsde êsse dia, fugitivo e vagabundo sôbre a terra.

ADAH — Teu castigo é mais do que êle pode suportar. Olha, Tu o impeles da face da terra e esconde-lo-ás da face de Deus. Fugitivo e vagabundo sôbre a terra. Sucederá que aquêle que o encontra o matará.

CAIM — Desejaria que o pudessem! Mas quem me matará? Onde estão êles numa solitária terra, ainda despovoada?

ANJO — Não assassinaste teu irmão? Quem te protegerá contra teu filho?

ADAH — Anjo da Luz! Tenha misericórdia! Não digas que êste pobre e dorido peito está nutrindo o assassino de seu pai.

ANJO — Então êle apenas seria o que é hoje seu pai. Não alimentou o leite de Eva aquêle que agora vês banhado de sangue? O fraticida bem pode gerar parricidas. Mas não será assim. O Senhor, teu Deus e meu Deus, ordenou-me que imprimisse um sêlo sôbre Caim, para que a salvo possa sair daqui. A vingança cairá sete vezes sôbre a cabeça de quem matar Caim! Aproxima-te!

CAIM — Que desejas comigo?

ANJO — Marcar sôbre a tua frente o sinal que te livrará de ações como a que praticaste.

CAIM — Não! deixa-me morrer!

ANJO — Não é possível.

(*O Anjo põe o sinal sôbre a frente de Caim*)

CAIM — Minha frente queima, mas não tanto como o que está dentro dela. Há mais? Quero enfrentá-lo como posso.

ANJO — Duro e obstinado tens sido dêsde o ventre, como o solo que deverás cultivar. Êle, que tu mataste, era, porém, tão manso como os rebanhos que guardava.

CAIM — Depois da queda conceberam-me muito cedo! A serpente ainda sobrevivia na alma de minha mãe e meu pai suspirava pelo Éden. Eu sou o que sou. Não busquei a vida nem criei a mim mesmo. Pudesse eu, com a minha própria morte, redimir Abel do pó... E por que não? Que êle retorne um dia e eu alí repouse como um espectro! Deus assim lhe restituiria a vida que êle amava, tomando de mim uma existência que jamais gostei de carregar.

ANJO — Quem remediará o assassinato? O que é feito é feito. Caminha! Cumpre os teus dias! Que teus atos não se assemelhem àquêle último!

(O Anjo desaparece.)

ADAH — Foi-se! Vamo-nos agora. Ouço gritar o nosso pequeno Enoch de dentro do seu bérço.

CAIM — Quão pouco sabe êle porque chora! Eu, que sangue verti, lágrimas não posso derramar. Os quatro rios (1) não poderiam limpar a minha alma. Pensas que meu filho tolerará a minha imagem?

ADAH — Se imaginas que não, quisera...

CAIM (*Interrompendo-a*) — Não. Nada de ameaças. Já as sofremos bastante. Vá para os nossos filhos. Seguir-te-ei depois.

ADAH — Não te deixarei sozinho com o morto. Vamos juntos.

CAIM — Oh! Tu, testemunha morta e eterna, cujo sangue não tragado escurece a terra e os céus! Ignoro o que és *agora*. Mas, se *vês* o que *eu* sou, acredito que perdoarás aquêle que Deus nunca perdoará, nem a sua própria consciência. Adeus! Não devo nem me atrevo a tocar no que fiz de ti. Eu, que nasci do mesmo ventre que tu, que sorvi do mesmo leite, que tantas vezes te apertei contra mim, com fraternal e pueril afeição, não mais te encontrarei mesmo ousado fazer de ti o que terias feito por mim — acomodar teus despojos numa sepultura — a primeira sepultura aberta para a mortalidade. E quem a cavou? Oh terra! Oh terra! Por tôdos os frutos que me deste, devolvo-te êste! Para o deserto, agora.

(*Adah abaixa-se e beija o corpo de Abel.*)

ADAH — Cruel e prematura sorte, irmão, te coube! De todos os que te lamentam, só eu não devo chorar. Minha missão, desde hoje, é enxugar lágrimas e não vertê-las. De todos os que te lamentam, ninguém te pranteia mais que eu. Não só por ti. Também por êle que te matou. Agora, Caim! dividirei contigo o peso do teu próprio fardo.

CAIM — Andemos para o leste do Éden. É o mais solitário e o que mais convém à minha marcha.

ADAH — Dirige! serás meu guia e possa Deus ser o teu! Levemos os nossos filhos.

CAIM — *Êle*, que alí jaz, não os teve. Sequei a fonte de uma dócil raça, que podia agraciar o seu recente casamento e temperar o áspero sangue da minha, unindo os nossos filhos à descendência de Abel. Ó Abel!

ADAH — A paz esteja com êle.

CAIM — E *comigo!*

(*Vão-se.*)

(1) Os "quatro rios" que corriam em tórno do Éden, as únicas águas que, conseqüentemente, Caim conhecia sobre a terra.

4.<sup>a</sup> TEMPORADA DO T. N. C.



Montando, com cenários e figurinos de Salvador Dali, a famosa peça de José Zorrilla — “Dom João Tenório”, — numa tradução de Manuel Bandeira, e levando ao palco “As Três Irmãs”, de A. Tchekov, e “A Beata Maria do Egito”, de Rachel de Queiroz, o Teatro Nacional de Comédias, realizou, de outubro de 1959 a fevereiro de 1960, a sua quarta temporada, como as outras, coberta de êxito.

A estréia teve lugar no Teatro Serrador, com “A Beata Maria do Egito”, de Rechael de Queiroz, peça que revive o drama de uma velha lenda cristã (Santa Maria Egípciacca) nas terras do Nordeste, e contou com a presença do ministro da Educação e Cultura, sr. Clóvis Salgado, além de várias outras personalidades do mundo oficial e artístico, lotando completamente a sala de espetáculos.

#### “A BEATA MARIA DO EGITO”

“A Beata Maria do Egito”, peça em três atos, teve como diretor José Maria Monteiro e cenários e figurinos de Bellá Paes Leme, executados por Isael Cardoso e Zilda Quadros. Ouve-se, no 2.º quadro, o Canto dos Romeiros, adaptado e harmonizados pelo Maestro Reginaldo Carvalho e cantado pela Associação de Canto Coral.

Constituíram o elenco os atores Sebastião Vasconcelos, Rodolfo Arena, Jaime Costa e Glause Rocha.

#### “DOM JOÃO TENÓRIO

A segunda peça da temporada do TNC foi o “Dom João Tenório”, de José Zorrilla, com cenários de Salvador Dali e sob a direção de Dom Luis Escobar. A estréia teve lugar no Teatro Municipal, em benefício da Casa das Mães Solteiras, e contou com numerosa assistência, figuras do mundo oficial, além da primeira dama do paiz senhora Sara Kubitschek, diplomático e da sociedade carioca, além de escritores e artistas. Traduziu o drama de Zorrilla o poeta Manuel Bandeira, em versos, e da Espenha veio Luís Escobar para dirigí-lo. Os cenários e figurinos de Salvador Dalí, foram executados por Benet Domico Yolanda Conceição, João Romão e Carmen Silva.

Revestindo-se de grande êxito, “Dom João Tenório”, depois de encenado no Municipal, passou para o Teatro Serrador, devido aos pedidos para que continuassem o espetáculo.

Participaram do elenco os atores Rodolfo Mayer, Josef Guerreiro, Cataldo, Josué Moraes, Ziembinsky, Jaime Costa, Walter Alves, Miguel Carrano, Paulo Serrano, Albino Ribeiro, Ner Azulay, Marcelo Nogueira, Vanda Lacerda, Iracema de Alencar, Elisaberth Gallotti, Beatriz Veiga, Glause Rocha, Lígia Magna, Ivan Cândido, N. N. Wilson Santos e Rony Leal.

“As TRÊS IRMÃS”

Traduzido por Maria Jacinto, o Teatro Nacional de Comédias levou o drama de A. Tchekov, “As Três Irmãs”, comemorando a passagem de seu centenário. A direção coube a Z. Ziembinsky, os cenários a J. Maria dos Santos e os figurinos a Odette, executados por Isael Cardoso, e Yolanda da Conceição e Mamede e Luiza Pedreira Angelim.

O elenco constituiu-se de Glauce Rocha, Vanda Lacerda, Beatriz Veiga, Elisabeth Gallotti, Rodolfo Arena, Paulo Serrado, Walter Alves, Lígio Magna, Ferreira Maia, Rodolfo Mayer, Josef Guerreiro, Sebastião Vasconcelos, Beatriz Veiga, Ivan Cândido e Miguel Carrano.

## A 4.<sup>a</sup> TEMPORADA DO TNC

— Augusto Maurício —

### I

#### A BEATA MARIA DO EGITO

**R**ACHEL DE QUEIROZ foi o nome eleito pelo Serviço Nacional de Teatro para inaugurar, êste ano, a temporada do Teatro Nacional de Comédia, no Serrador. E foi uma escolha feliz porque o trabalho da brilhante autora patrícia é uma página que honra o teatro nacional. Isto, de resto, em nada surpreende; o mérito reconhecido da escritora cearense é proclamado por todos os que já tiveram oportunidade de ler suas obras, em livros ou na imprensa diária.

“A Beata Maria do Egito”, cujo volume já veio à luz no ano passado, é um flagrante da vida sertaneja no norte do País, onde paixões políticas extremadas, de mistura com credices populares perigosas — fruto de ignorncia das gentes, não raro põem em risco instituições legais, ameaçando envolver em sangue quantos se mostrem contrários aos seus desacertos. Por outro lado, deixa entrever a que ponto lamentável atinge a sandice da turba, deixando-se dominar por palavras de alguém que se arroga privilégios espirituais, poderes quase divinos, com direito de impor sacrifícios vários em obediência a ditames do alto (ordem do Céu), que afirma ouvir a cada momento. Como todo visionário tem o seu mundo de crenes, de fanáticos, vivem êsses falsos taumaturgos abusando da incultura, da animalidade dos que os cercam e vão usufruindo proveitos pessoais.

A peça de Rachel de Queiroz conta história dêste gênero, escrita com “Beata” é uma dessas alucinadas, a proclamar a sua natureza quase santa, usando frases feitas, têrmos sediços, invocações da Bíblia, com que responde a tôdas as interrogações. A ação da peça tem lugar no Ceará, ao tempo do famoso Padre Cícero, e tem por base a luta política. O padre está rodeado de “cabras” — bandoleiros obcecados, que se dispõem a qualquer luta em favor da causa que é contra a lei, por que contra o Govêrno constituído. A “Beata” alicia jagunços para a facção do velho Cícero, convencendo-os de que as “vozes” dos santos é que os impelem para a guerra fratricida. Essas figuras ridículas não têm sido raras, infelizmente, na nossa história — fruto do baixo nível da cultura e da mentalidade, inclinada sempre a acreditar em lendas, em fantasias.

Na peça de Rachel de Queiroz há, apenas, quatro personagens — a “Beata” é Glauce Rocha, preciosa atriz patrícia, que dá a Maria do Egito tudo quanto é preciso para seu destaque. A frieza peculiar à gente da espécie, a indiferença ou desprezo pelas dores alheias — quando não estejam envolvidos interesses próprios. Viveu cenas magníficas em seu trabalho de grande artista.

Jaime Costa tem papel pequeno, mas de alta importância, empolgando mesmo pelo feitio que lhe empresta o ator. O Coronel Chico Lopes, chefe

político arrogante e violento, por vêzes, é uma amostra de seu talento. A caracterização, uma das melhores que já vimos na série enorme do artista. Um tipo de grande efeito, pela correção com que se apresenta.

O Tenente, Delegado de Polícia, é Sebastião Vasconcelos, muito humano em tôdas as cenas, notadamente nas da paixão que sente pela "Beata" — oriunda do desejo que o impele para a mulher môça, e nos momentos de revolta ou de ódio, consequência da recusa da "Beata" em casar-se com êle, depois de ter sido por êle beijada... Suas explosões de ternura e de cólera têm aspecto muito real. Também Rodolfo Arena tem sua parte no sucesso que alcançou a representação da peça. O Cabo Lucas — ordenança do Delegado, e que, afinal, o mata por fanatismo, para que a "Beta" possa sair da prisão, é feito com propriedade, colorido como exige a figura para seu destaque. Como se vê, com quatro nomes da maior projeção no nosso teatro declamado, não era difícil obter-se um belo trabalho de interpretação.

Há, ainda, o cenário de Belá Pais Leme, que reputamos uma obra magnífica, em suas côres sóbrias, seu desenho expressivo, seu cunho de verdade, executados por Isael Cardoso. E, para finalizar esta nossa apreciação, queremos salientar a direção eficiente de José Maria Monteiro, um dos fatores do êxito pleno de "A Beata Maria do Egito", de Rachel de Queiroz.

## II

### "AS TRÊS IRMÃS"

**E**m presença do teatro de Anton Tchecov, tem-se a impressão de que êle retrata fielmente a vida de uma nação no princípio do século atual, ou melhor, um aspecto colorido e real de quanto vivia e vegetava na terra russa, onde tudo era adverso à criatura humana, salvo a uma determinada elite privilegiada, que gozava de tôdas as prerrogativas que lhe conferia a nobreza do sangue. Esta tinha sangue azul, enquanto os outros, a maioria, o possuíam vermelho. Sente-se nas expressões usadas pelo autor, tôda a tortura de um povo atado a preconceitos, habituado a renunciar aos seus ideais mais puros, pela inutilidade de lutar, pela certeza do fracasso de qualquer tentativa de libertação espiritual ou moral. Por outro lado também se observa, brilhante e latente, a ânsia de triunfar, de sacudir dos ombros o pêso da opressão em que vivia, em partir as algemas que lhe prendiam os pulsos. O conformismo nos personagens é apenas aparente: é uma revelação de inteligência, é a renúncia aos bens da vida pela impossibilidade de alcançá-los. É êsse recalque, êsse falso complexo de inferioridade explodiria, um dia, transformando a condição da existência humana, na antiga terra dos tzares e dos arquidukes.

A peça que o Teatro Nacional de Comédia escolheu para encerramento de sua temporada é uma página de Tchecov, cuja ação se situa naquele já recuado tempo. As Três Irmãs, protagonistas da história, são bem uma amostra da época, no se refere à irrealização de todos os seus sonhos de môça. Eram elas: Olga, Macha e Irina. Três vidas marcadas pelo destino, que lhes negou o direito de serem felizes. A primeira, ansiando por um casamento, permaneceu solteira; a segunda, casada sem amor, era frustrada na vida conjugal; a última, cheia de sonhos róseos, torna-se noiva (embora sem afeição pelo noivo) e, na véspera do casamento, o eleito é morto em

duelo. O único irmão, o sábio da família, casa-se e se deixa dominar pela esposa, que assume ditatorialmente o governo da casa.

É uma peça torturada, em que se sente a dor de sentimentos retorcidos, de mistura com uma revolta íntima, surda, plena de ódios, mas submissa, concentrada.

As irmãs são personificadas por Glauce Rocha, Vanda Lacerda e Elizabeth Galloti. Mais uma vez Glauce Rocha brilhou na interpretação da Olga, emprestando-lhe uma enorme ternura, uma bondade infinita e comovente; Vanda Lacerda compôs Macha de modo impressionante, representando até quando muda ou imóvel. Suas mãos, seus olhos, toda ela vibrou intensamente nas cenas de revolta, de amor, de desespero, de resignação. Irina, com Elizabeth Galloti, foi bem a jovem ingênua e doce, tal como deve estar na marca do autor. Beatriz Veiga foi a cunhada, a algo ridícula e mandona Natacha, que dominava o marido e a casa, impondo sua vontade. Deu feitiço apropriado à personagem, tornando-a um ponto alto no espetáculo. Josef Guerreiro fez o marido, o irmão André, com as características precisas para tornar-se real.

Rodolfo Mayer compôs com fidelidade a figura do Coronel Verchinine, dando-lhe a distinção de soldado e os arroubos da paixão por Macha. A tarefa foi para ele um brinquedo, ante a sua capacidade de ator consagrado.

Um belo tipo compôs Rodolfo Arena, o velho Ivã Roumanovitch, assim como Ferreira Maia, no Ferrapont. Duas figuras de fato excelentes. Nos demais papéis, Paulo Serrado, Válter Alves, Sebastião Vasconcelos (o marido de Macha), demasiado caricatural, Licia Magna, Ivan Cândido e Miguel Carrano, todos concorrendo para o êxito da peça.

Os cenários de João Maria dos Santos são preciosos, oferecendo perfeita idéia dos ambientes da obra, merecendo também louvores os figurinos de Odete.

Maria Jacinta, a feliz tradutora de As Três Irmãs, revelou mais uma vez a sua capacidade, o seu senso artístico, apresentando um trabalho soberbo.

A peça está um tanto longa (teve início a representação às 21 horas e terminou à 1 hora). Poderia ter sido aparada sem prejuízo algum para o texto, ao contrário, em seu próprio benefício. A direção de Ziembinsky, boa, realizada de acordo com seu temperamento artístico festejado sempre. Se houvessem sido reduzidas as grandes pausas na ação da representação e imprimido ritmo menos compassado ao desenrolar das cenas, estaria a obra mais dentro do nosso entendimento, da nossa compreensão de povo latino.

A encenação de As Três Irmãs, de Tchecov, representa um louvável esforço da direção do Serviço Nacional de Teatro, no seu propósito de oferecer sempre à platéia espetáculos da mais elevada categoria artística.

### III

#### TCHECOV ATÉ DOMINGO

**N**ão foi possível ao Teatro Nacional de Comédia encerrar sua temporada domingo passado, como se acha estabelecido, por isso que a afluência do público ao Serrador tal não aconselhava. E o S.N.T., resolveu, em boa hora, estender a temporada por mais uma semana.

O trabalho de Anton Tchecov estará, pois, em cena até domingo próximo, dia 14.

Foi esta a mais bela temporada já realizada pelo Teatro Nacional de Comédia, pena que sejam tão curtas essas séries anuais de espetáculos, presididos sempre do bom gôsto na escolha dos textos e na formação dos elencos. Esta última amostra bom teatro conseguiu reunir o que de melhor havia entre os artistas, quase todos portadores de credenciais as mais respeitáveis, contando em sua carreira brilhante, vitórias de grande profundidade. Citaremos apenas alguns nomes, como Rodolfo Mayer, Glauce Rocha, Vanda Lacerda, Beatriz Veiga, Rodolfo Arena.

A obra de Tchecov, *As Três Irmãs*, em bela tradução de Maria Jacinta, foi acertadamente escolhida para fecho das atividades do T.N.C., na Cinelândia. Trabalho de alta classe, escrito com elegância de forma, empolga o romance que reflete uma época não muito distante dos nossos dias. O drama intensamente humano daquelas três principais figuras — as irmãs Olga, Macha e Irina, frustradas nos seus ideais mais nobres, nos seus naturais sonhos de afeto jamais realizados é, como realidade, de esplendente beleza.

Por certo, o que impõe limite às temporadas do Teatro Nacional de Comédia, o que o força à apresentação de apenas três ou quatro espetáculos por ano, é a falta de um teatro próprio, sujeitando o órgão oficial a aceitar contratos por prazos curtos. Essa razão porém, desaparecerá em breve, com a próxima inauguração da casa onde se instalará definitivamente aquêle teatro. As obras no antigo cinema Parisiense já estão adiantadas. Então o S.N.T., poderá realizar grandes temporadas, sem se ater a compromissos de contratos com particulares. Será senhor de sua casa.

A aquisição do Parisiense no Rio, e do Broadway em São Paulo, também com a finalidade de se transformar em teatro, são dois belos frutos da gestão do Dr. Edmundo Moniz no Serviço Nacional de Teatro.

A conservação do cartaz do Serrador por mais alguns dias possibilitará o público a aplaudir ainda a famosa página de um brilhante autor teatral, um drama vazado em moldes elevados, em que há muito de cultura, de beleza literária, de cativante harmonia na exposição das personagens, tôdas elas humanas e dos mais distintos temperamentos.

Terminará, assim, a última apresentação do Teatro Nacional de Comédia em casa alugada. E findará de modo invejável — obrigada a direção do S.N.T., a prorrogar a data de seu encerramento pela afluência de público.

E quem assistiu “A Beata Maria do Egito”, de Rachel de Queiroz “Don Juan Tenório”, de José Zorrilla e *As Três Irmãs*, de Tchecov, não esquecerá de que deve magníficos instantes de elevação espiritual ao Teatro Nacional de Comédia, pela excelencia das obras encenadas.

*Jornal do Brasil* — 9/2/60

# A B E A T A

Manuel Bandeira

DA impressão que produziu em Rachel de Queiroz a história de Santa Maria Egípcíaca, lida no *Flos Sanctorum* de sua avòzinha, impressão fortalecida pela leitura de minha Balada de Santa Maria Egípcíaca, resultou uma bela peça, que conquistou o prêmio de Teatro do Instituto do Livro e está sendo atualmente representada pela Companhia Nacional de Comédia. Poema feliz êste meu, pois anteriormente, há muitos anos, já havia, decerto por influência da santa, convertido à poesia moderna o então adolescente Pedro Dantas, hoje convertido à política.

Saí da estréia da Beata Maria do Egito absolutamente eufórico quanto aos progressos do teatro nacional, pensando comigo: boa peça, boa montagem, boa direção, boa interpretação — espetáculo raro. Mas parece que eu não sei nada de nada. Vi, com espanto, que os críticos acharam quase tudo muito ruim, salvo os cenários e figurinos de Belá Pais Leme, que logrou o seu elogiozinho (devera ser um elogio).

Depois refleti que as restrições da crítica devem correr por conta da ignorância em que andamos, aqui, da vida do Nordeste. Imagina-se nesta côrte de JK que aquelas gentes do Ceará e Estados vizinhos não sabem o que é vestir-se com limpeza e decência. Muitos espectadores e todos os críticos estranharam a farda nova

do tenente-delegado e o hábito impecável da Beata. Não consideraram que a ação se passa numa cidadezinha, não nas brenhas, e que Maria do Egito era uma môça que tinha alguma instrução e ia ver o seu padrinho, Padre Cícero. Matuto faz questão de se apresentar bem nas cidades, e até os tropeiros botam a fralda da camisa para dentro das calças antes de entrar nos povoados. Ora, minha gente, o tenente comprou farda nova quando Seu Chico Lopes o fêz delegado. Quanto à Beata Maria do Egito, como Glauce estava bonita naquele hábito!

Acharam lento o ritmo da representação. A mim, que me sinto de ordinário atropelado na precipitação imprimida à representação em nossos teatros, me pareceu justa a direção de José Maria Monteiro. E todos os artistas — o veterano Jaime Costa, Glauce Rocha, Sebastião Vasconcelos, Rodolfo Arena, me agradaram totalmente. Os papéis da Beata e do Tenente são difficílimos: Glauce e Sebastião me pareceram admiráveis. Os críticos dirão: — Êsse não entende nada de teatro. É possível. Mas também entender como êles não quero não. Deve ser uma infelicidade. Raquel, minha flor, um beijo! Glauce, minha flor, outro beijo! Outro a você, Belá. E um abraço para os marmanjos, a começar pelo Chefe do Serviço Nacional de Teatro.

Jornal do Brasil, 28-10-59.



Uma cena d' "A Beata Maria do Egito", de Rachel de Queiroz, vendo-se Glauce Rocha, Rodolfo Arena e Sebastião Vasconcelos

# D. JOÃO NO T. N. C.

— *Edmundo Moniz* —

## I

### OS CENARIOS DE DALI

**P**IERRE NAVILLE e Tristan Tzara negavam, formalmente, a possibilidade de existir uma pintura surrealista. O surrealismo, para êles sòmente na literatura poderia medrar e desenvolver-se.

Êste ponto de vista não coincidiu, como ficou demonstrado, com a realidade dos fatos. A atividade surrealista não era apenas o privilégio dos escritores para dar expansão às suas novas experiências na área do teatro, da poesia ou da prosa em geral. Encontrava um campo maravilhoso nos diversos setores das artes plásticas.

Tanto Naville, como Tzara, apesar da contribuição que trouxeram ao surrealismo, não se integraram plenamente no movimento. Naville porque se opunha ao individualismo reinante no surrealismo, que impedia, organizadamente, uma ação de caráter ideológico e político em favor do movimento operário. Abandonou o surrealismo, declarando que só havia um ramo revolucionário a seguir: o marxismo. E foi tão decisivo em sua atitude que se recusou a participar, mesmo como testemunha, na reunião proposta por Breton, em março de 1929, para debater o caso de Trotsky, afastado, na Rússia, do poder e condenado ao destêrro. A sorte de Trotsky, não era indiferente a Naville que sempre o admirou e o acompanhava em sua atuação doutrinária e partidária.

Tzara, por sua vez, apesar de ligar-se, em várias ocasiões, às atividades surrealistas, nunca deixou o dadaísmo do qual êle foi o mais representativo de seus fundadores. O surrealismo, que nascera de uma dissidência do dadaísmo, só contaria com o apoio de Tzara de maneira incerta e restritiva com aproximações e afastamentos, pois, no fundo, êle permanecia fiel às suas antigas posições.

Todo o movimento surrealista processou-se numa atmosfera de lutas ardorosas não só de caráter artístico e literário como também de caráter filosófico e político. Isto era inevitável, tendo em vista as condições da época. O surrealismo nasceu depois da primeira guerra mundial, da revolução russa e da vitória do fascismo na Itália. Atravessou os anos difíceis da luta entre Trotsky e Staline, da caçada ao companheiro de Lenine, assassinado no México, dos processos de Moscou, da preparação e deflagração da segunda guerra, da ocupação da Europa pelo exército alemão, da explosão da primeira bomba atômica em Hiroshima, e, por fim, da derrota militar das potências fascistas. Não era possível ao surrealismo, que tinha também um conteúdo filosófico e político, ficar insensível a acontecimentos de tão alta importância histórica.

Tomou, por vêzes, uma tonalidade de extremo apaixonamento não só a luta interna entre os próprios surrealistas como também entre êstes e seus adversários declarados. Bem ardentes foram as discussões por ocasião do

*Congresso de Escritores pela defesa da Cultura*, realizado em 1934. Breton, seguindo as pegadas de Lenine, há muito tempo que zombava do pacifismo abstrato de Barbusse e Romain Rolland, adotando a palavra de ordem: "Se querem a paz, preparem a guerra civil". Dois acontecimentos importantes verificaram-se nesta ocasião: o suicídio de René Grevel, que êle próprio fundamentou em razões filosóficas, e o atrito pessoal entre Breton e Ehreburg, o que impediu o primeiro de falar no Congresso, sendo lido o seu discurso por Paul Eluard. Ehreburg, como Paul Claudel, havia qualificado de homossexual a atividade surrealista. Encontrando-o, na rua, por casualidade, Breton o agrediu sem que êle opusesse a menor reação.

Salvador Dali, que surgiu em Paris no ano de 1929, seria uma nova demonstração objetiva do erro de Naville e Tzara. Não havia nenhuma incompatibilidade entre o surrealismo e as artes plásticas, como deveriam comprovar a adesão de Picasso, a participação de um Miró, de um Tanguy, de um Chirico, de um Arp, de um Lipchitz, de um Klee, de um Chagall, embora êstes dois últimos não chegassem a identificar-se no movimento por diversos motivos, sobretudo pela necessidade de independência. A zona de ação do surrealismo deveria estender-se da pintura e da escultura ao teatro ao *ballet* e ao cinema.

*Le chien andalou e L'age d'or*, de Dali e de Bruñel, são pontos altos, universalmente reconhecidos, da história do cinema. Também de grande importância é a intervenção de Dali em *Spellbound*, de Alfred Hitchcock, e sua colaboração num filme de Walt Disney. Mas a atuação de Dali no teatro é muito mais significativa do que a sua atuação no cinema, como demonstram os seus maravilhosos cenários e figurinos dos quais são os mais representativos os que êle fez para o *Don Juan Tenório* de Zorrilla.

Pela obra de Dali, pode-se ver o seu vivo interesse por certas figuras da história e da ficção. Ilustrou a *Divina Comédia*, de Dante, o *D. Quixote* de Cervantes e as *Memórias de Cellini*. Teve sempre por Guilherme Tell um apaixonado entusiasmo, pois tudo, em Dali, como disse Breton, já depois do rompimento com o pintor, "tem uma força excepcionalmente explosiva". Quando imaginou os cenários para o *ballet* português *Guilherme Tell*, precisamente um assunto que tanto lhe tocava, Dali o fez com todo o vigor de sua inteligência criadora.

"No momento mais exaltado da dança, — dizia êle — o pano do fundo será interceptado súbitamente por uma dezena de motocicletas com os motores em marcha, balançando-se na extremidade de cordas propícias, ao mesmo tempo que algumas máquinas de coser e alguns aspiradores cairão das altas galerias e se chocarão com os cenários enquanto o pano da frente se cerrará lentamente".

Um aspecto importante dos cenários de Dali é que êles não são estáticos. São cenários que vivem e que atuam, desempenhando, no espetáculo, um papel de ativa e decisiva importância, quer no *ballet* quer no teatro declamado. Não podemos vê-los apenas como o lugar onde os acontecimentos se desenrolam. Os cenários colaboram na direção e na interpretação mais do que o manejo da luz, produzindo efeitos próprios de acôrdo com uma movimentação original, viva e surpreendente.

Na mocidade, fez Dali os cenários para a *Mariana Pinedo* de Garcia Lorca. Muitos anos mais tarde, nos Estados Unidos, quando se tornara o homem da moda, deslumbrando os americanos com o seu exibicionismo narcísico, reviveu o amigo morto e se inspirou em seu poema, *El Café de Chinitas*, para um *ballet* onde temos a mulher-guitarra em forma de uma cruz, o fuzi-

lamento de Torrijas e mil guitarras metálicas. Nesta mesma época, Dali, numa grande produtividade, chegando ao auge do sucesso, não mais como o Dali comercial e sim como o Dali em sua explosividade revolucionária, apresentou-se como o cenógrafo de vários *ballets* entre os quais *A bacanal*, com músicas de Wagner, apoteose das muletas que constantemente aparecem em suas obras, e evocação de Luís II da Baviera com uma chuva torrencial de lúgubres sombrinhas; *O labirinto*, inspirado numa composição de Schumann; *O colóquio sentimental*, e o *Tristão louco*, que tinha como curiosidade o fato da música ser do próprio pintor.

No teatro dramático, montou Dali, em Veneza, *Como quizerdes* de Shakespeare, e, em Madri, o *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. O interesse por *Don Juan* levou Dali a fazer duas vezes os cenários e os figurinos para espetáculos diferentes: a versão do lírio e a versão do cisne, como ficaram conhecidas em virtude das vestes de D. Inês que, na primeira, aparece como flor e, na segunda, como ave. Ambas as versões dos cenários e dos figurinos de *Don Juan* constituem o que fez Dali de mais belo, de mais forte e de mais viril no campo da cenografia teatral. "Dali uniu, — como disse Valbuena, — com extraordinária originalidade, a plástica e a literatura numa fusão essencialmente poemática".

O herói barrocco de Tirso e de Zamora, transformado por Zorrilla em herói romântico, depois de passar por várias etapas, encontra, no surrealismo de Dali, uma nova modalidade de apresentar-se e de agir. Desta forma, D. João atravessa por quase tôdas as fases do desenvolvimento psicológico e artístico do mundo moderno.

Luis Escobar, que dirigiu, na Espanha, o *Don Juan* de Zorrilla e de Dali, veio ao Brasil especialmente para montá-lo no Teatro Nacional de Comédia. Em Madri, os papéis de D. João e de D. Inês couberam a Luiz Prendes e a Elvira Noriega; no Brasil, a Rodolfo Mayer e a Beatriz Veiga. Luiz Escobar montou um dos mais belos e dos mais audaciosos espetáculos levados no Rio de Janeiro que, pela direção e interpretação, acima do comum, ficará na história do teatro brasileiro. Para realizá-lo, êle escolheu a primeira versão cenográfica de Dali: a versão do lírio.

O drama começa numa taberna, em pleno carnaval de Sevilha, onde se vêem uma tartaruga colossal, um galo de proporções humanas e um grande número de fantasias e de máscaras, as mais pitorescas e as mais extravagantes. Depois do encontro de D. João e D. Luís para apurar, no fim de um ano, o que mais dano fizera com maior felicidade, muda-se a taberna numa rua, com uma torre de Igreja, ao fundo, em que o sino tem a forma de uma mulher, e uma casa em ângulo, entre dois muros cobertos de borboletas enormes, que é empurrada do centro para a frente do palco. É a casa de D. Ana Pantoja, noiva de D. Luís de Meijia. Numa de suas janelas, travam-se os diálogos entre D. Ana e D. Luís e entre Luzia e D. João. Por ação das Parcas, que tecem, por conta do diretor e do cenógrafo, o destino dos personagens de Zorrilla, abre-se a casa de D. Ana, transformando-se num convento onde está O. Inês, em seu hábito de noviça que tem a forma de um lírio branco. Com o rapto de D. Inês, baixa a cortina e, na quinta de D. João, desenrola-se a cena do sofá, de um magnético lirismo, que leva a filha de D. Gonçalo a dar o seu coração ao temível aventureiro. Mas o idílio não prossegue, interrompido pelo intempestivo aparecimento de D. Luís e de D. Gonçalo. O primeiro para vingar-se de D. João por ter possuído D. Ana, o segundo para buscar a filha raptada. As parcas preparam o extermínio de um e de outro, entregando a D. João as armas mortais com que deveria

feri-los. Então, de modo inesperado e surpreendente, que à primeira vista parece um acidente técnico, começam os discos, que têm a forma de um prato, a cair das paredes, descobrindo as sepulturas e as cruzes do cemitério que surgem da penumbra com as suas estátuas e os seus fantasmas.

Assim termina a primeira parte da peça. O ato seguinte inicia-se com a visita de D. João ao cemitério, quando anos mais tarde êle retorna a Sevilha. Ali o espera o fantasma de D. Inês, cuja sepultura se abre num rôlo de fumaça. D. João depara-se com a estátua de D. Gonçalo. Não se mostra intimidado nem tem remorso de seu crime. Numa atitude arrogante de desafio, convida a estátua de sua vítima para ceiar com êle. Em sua casa, na companhia do capitão Centelhas e de D. Rafael de Avelaneda, quando aparece o Convidado de Pedra, isto é, o fantasma de D. Gonçalo, desce sôbre a mesa da ceia uma estranha caveira sob a forma de um pente. De dentro de uma liteira, é que D. Inês, atravessando o salão, anuncia o próximo fim de D. João. Nos momentos culminantes, a ação é acompanhada por um rumor regular, específico, monótono como o bater de castanholas invisíveis. Novamente no cemitério, as grandes flôres, por um jôgo de luz, transformam-se em caveiras. Horríveis fantasmas invadem a cena até que D. Inês, depois de alcançar o perdão de D. João, ordena que êles regressem aos seus sepulcros. O telão final representa, simbôlicamente, a salvação de D. João pelo amor de D. Inês.

Os cenários de Dali, que vivem por conta própria, participando ativamente da ação dramática, são um complemento novo e ousado do drama de Zorrilla. Não seriam possíveis se a obra de Zorrilla tivesse envelhecido, se não conservasse uma estreita afinidade com o gôsto e a mentalidade de nosso tempo.

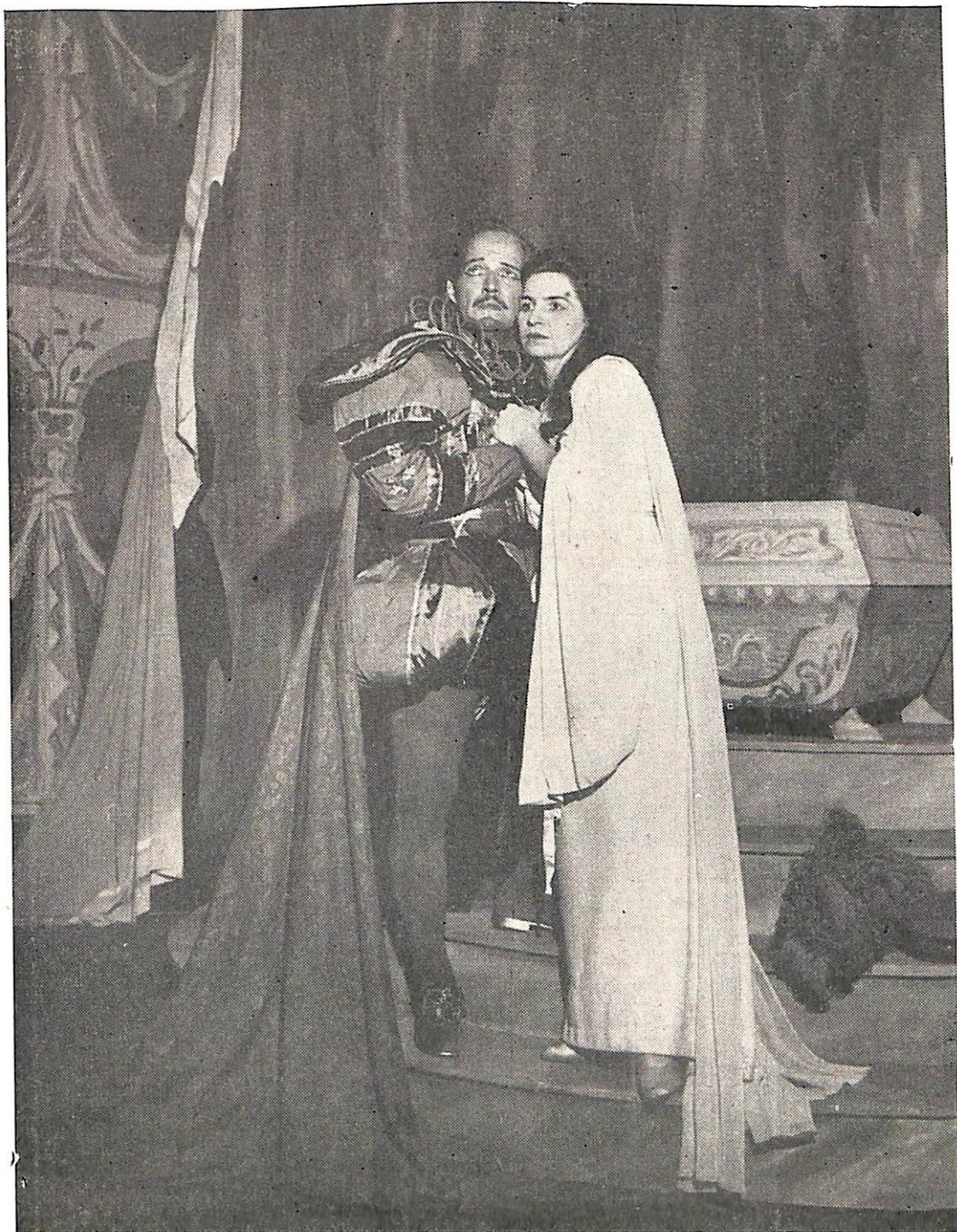
## II

### DALI E D. JOÃO

Não é de surpreender a atração magnética que o D. João de Zorrilla exerce sôbre Dali. Dali é talvez o único artista de nosso tempo que possui uma inspiradora por êle mesmo proclamada e enaltecida. O aparecimento de Gala deu-se no momento exato em que estava iminente a desagregação de sua personalidade. Verificou-se o grande choque e, daí por diante, renunciando um passado de penosas recordações, êle encontrou o novo caminho de sua vida e de sua arte.

No *Espectro da Libido*, obra de 1934, disse Dali que “teve como objetivo encontrar um sinônimo da iconografia freudiana”. Neste quadro, êle se pinta com a idade de seis anos, tendo “um sexo fóssil”. E acrescenta: “Eu apresento o cataclisma biológico e viscoso do eterno feminino alucinador e hiperterrificante. Deve-se compreender tôda a evolução de minha alma comparando a sublimação de tôdas estas tendências libidinosas com a assunção da Virgem, incarnada por Gala, apoteose nietzscheana da vontade suprema do poder feminino: a super-mulher impelida pela violência de seus próprios antiprotons”.

Desde o encontro de Dali com Gala, “a mulher que reúne os bem-amados da infância”, ela domina inteiramente a sua atividade artística. É, ao mesmo tempo, a Deda Atômica, o Anjo e a Madona de Port-Lligat, D. Inês, Beatriz e Santa Helena, trazendo em si todo o simbolismo da fixação sexual, espiritualizada pela unidade polar do romantismo e do surrealismo. Todo o



Uma cena de "D. João Tenório", com Rodolfo Mayer no papel de D. João e Beatriz Veiga, no papel de D. Inês.

pensamento de Dalí está dirigido para Gala como o de Dante para Beatriz. E quando, em 1951, êle se dispõe a ilustrar *La Divina Commedia* não faz mais do que exprimir um estado de espírito que lhe é profundamente familiar.

Há um chegado parentesco entre as grandes inspiradoras quer da ficção quer da vida real. Beatriz, Laura, Natércia, Margarida, D. Inês, Solveig desempenham um papel complexogênico de inspiradora e de protetora, de mulher e de mãe. Umas diretamente na vida dos indivíduos, outras através da linguagem simbólica da criação artística. Não são, na realidade, senão a sublimação poética dos mais profundos impulsos da vida afetiva.

É necessário examinar, como aconselha Erich Fromm, a relação entre a "lógica da *história manifesta*" e a "lógica da *história latente*". Para êle, "na *história manifesta*, a conexão lógica é de causalidade de acontecimentos externos". Na *história latente* a lógica é diferente. "Os diversos episódios estão relacionados entre si por sua associação com a mesma experiência interna. O que parece ser uma série causal de feitos externos representa uma conexão de feitos enlaçados entre si por sua associação subordinada aos acontecimentos internos". A *história latente* é tão lógica como a *história manifesta*. Apenas a sua lógica é de natureza diversa.

A *história manifesta* de D. Inês é a que vemos no drama de Zorrilla, a que narra os atos de sua vida, a que se passa no palco a *história latente*, o que ela representa simbolicamente não só para D. João e Zorrilla como também para todos os homens, como mito da mulher redentora.

*Don Juan Tenorio* de Zorrilla estreou a 28 de março de 1848, em benefício do ator Carlos Latorre que interpretou o principal personagem da peça. O papel de D. Inês coube a Bárbara Lamadrid que o desempenhou com extraordinário sucesso. A crítica de que a sua idade não coincidia com a de uma noviça quase infantil não convenceu aos que, de fato, sentiram e compreenderam a obra de Zorrilla. A juventude de D. Inês é só na primeira parte do drama. Na segunda parte, temos uma D. Inês segura de si mesma, bem mulher, ardente e dominadora, que manda nos fantasmas do cemitério e arranca D. João das mãos marmóreas da estátua de D. Gonçalo, quando êste se dispõe a arrastá-lo para o Inferno, conseguindo para o homem que ama a salvação final. Já não é a ingênua do claustro, iludida por Brígida e raptada por D. João, e sim a mulher triunfante que sabe como de proceder para alcançar o que deseja.

Bem característico, sob o ponto de vista psicológico, para os que procuram o sentido inconsciente das reações humanas é o interesse de Dalí pelo drama de Zorrilla. Interesse que se explica igualmente pela correlação entre o romantismo e o surrealismo e a identificação de Gala com D. Inês. Esta identificação obedece, por sua vez, a um critério romântico e romanesco de novas dimensões na vida e na obra de Dalí. D. Inês, em suas vestes de cisne, é uma concepção paralela, à da *Leda Atômica*. Há entre a tela, que teve Gala como modelo, e os cenários e figurinos da segunda versão do *Don Juan*, uma profunda afinidade que liga, de maneira simbólica, pelos elos alegóricos do surrealismo, o sagrado ao profano.

Dalí, como Zorrilla e D. João, rebelou-se contra o pai, o velho Salvador Dalí, pacato e honesto notário de Cadaqués, e separou-se da família, opondo-se, acintosamente, aos valores tradicionais da religião e da moral. Foi Gala, como D. Inês, que abriu, para a sua vida, uma nova perspectiva. Antes da morte do pai, ocorrida em 1950, Dalí reconciliou-se com êle e voltou a viver na Costa Brava, onde "encarnou na *Gala Madona* — como confessa — tôdas as virtudes geológicas de Port-Lligat". D. Inês é a fusão de Leda e da Ma-

dona, da mãe e da espôsa, por um processo psicológico da própria fusão dialética de impulsos opostos que conduzem à síntese numa etapa superior do desenvolvimento afetivo.

Jorrilla acrescentou ao mito de D. João o mito de D. Inês. Em face dela, Margarida é uma sombra esmaecida diante da tocha acesa. D. Inês disputa ardentemente com o Inferno e o Céu o corpo e a alma de D. João. Sua ação é imensamente maior do que a ação de Margarida. Desde o prólogo da peça, Fausto já gozava da estima de Deus. D. Inês é que fez com que Deus tivesse conhecimento de D. João. O mito do eterno feminino, que perdoa e redime o ser amado, encontra o seu maior desenvolvimento na figura de D. Inês. Isto é, precisamente, um dos fatores principais da superioridade do drama de Zorrilla sobre todos os outros que se ocuparam de D. João.

A atualidade da peça de Zorrilla não está apenas no fato de sua representação anual há mais de um século, e na ação dramática de seus personagens ainda bem vivos, sobretudo D. João e D. Inês que chegaram, como mitos, à mais alta evolução. Está, em grande parte, em sua plasticidade artística que favorece as mais ousadas experiências como foram as duas versões cenográficas de Salvador Dalí: a do lírio e a do cisne. A obra de Zorrilla, profundamente sensorial, não prende só pela musicalidade dos versos mas também pelos efeitos visuais do espetáculo que, depois de cem anos de representações, sempre acompanhando o gosto das épocas, se presta a uma montagem revolucionária de natureza surrealista que ficará para sempre na história do teatro e da arte.

## “PANORAMA VISTO DA MINHA POLTRONA”

Mário Nunes

**S** OBE a milhões o número, sempre crescente, de vítimas de Don Juan, Don Juan tipo universal e eterno como a vida. Impulso natural, dominante, irresistível, alcandora-se alucinado, na ânsia de sublimar-se. E Don Juan, tirânico e impiedoso, faz do gôzo supremo instrumento de tortura, através da promessa da redenção e da satisfação total.

José Zorrilla, entre muitos outros, afeiçoou a personagem do precursor Tirso de Molina, às imposições da era romântica, à época em que viveu e, na poesia, um dos altos expoentes. Convenho que a reação que se opera mais vivamente neste século, em que a razão procura anular a influência maléfica ou perniciosa do sentimento, bastante haja avançado. É o objetivo máximo da renovação, a libertação, mas será alcançado? É preciso considerar que a luta travada visa extinguir traço fundamental, básico da existência humana, obstáculo em que esbarra a reforma proposta por Carl Marx e, que, experimentalmente posta em execução pelos atuais dirigentes da Rússia, imposta à força, está longe de ser aceita pelo povo como forma definitiva de ventura pessoal.

Don Juan é muito mais do que a simples exaltação do sentimento amoroso. Sua figura lendária não retrata, não define uma época: é de tôdas as épocas, vem se reproduzindo através das idades e não há como concluir que desapareça e se extinga.

O valor filosófico é realçado pelo pictórico, êsse, sim, espelho rutilante de largo período social, grato à nossa sensibilidade como os contos de fadas.

• • •

Talvez por isso admito os cenários extravagantes como as roupas, tudo um tanto carnavalesco, de Salvador Dáli, uma das inteligências que procuram caminhos novos e impressionam (ou divertem), os que se julgam sentinelas avançadas do futuro, influência que não vai além do período da vida do inovador.

Deleita e maravilha a fantasia, colorido e feitio, das concepções de Dáli, que encontrou parceiros artistas em Fenet Dominco, execução dos cenários; Iolanda Conceição, dos figurinos; Julya, das máscaras. Contribuiu com a eficiência da maquinária Jardel. A simples apresentação dos quadros provocava palmas.

• • •

Movimenta Don Juan Tenório vinte personagens e outras tantas figuras da companhia e, aí, destaca o diretor sua perícia, seu senso estético. D. Luiz Escobar, um dos grandes da Espanha, confirmou magnificamente seus créditos, cada personagem no lugar de destaque quando a ação o exige, movimentando — natural ou enfaticamente — conforme as circunstâncias.

Obteve o máximo rendimento de um ator completo, como de há muito já o é Rodolfo Mayer, porte, gestos, dicção, inflexões, ademanes, tudo perfeito — e, também, o principal, a emoção justa, o contrôlo sábio dos impulsos, refôrço da eloquência.

Igualmente eficientes e expressivos: Ziembinsky, D. Gonçalo de Ullôa; Jaime Costa, Diogo Tenório; e Paulo Serrado, D. Luiz Meijia, todos desenhando-se muito bem.

Valorizou Beatriz Veiga, D. Inês de Ullôa; Vanda Lacerda, D. Ana de Pantoja; e confiou em Iracema de Alencar, Brígida, e com razão.

Seria injusto não assinalar o concurso proveitoso de todos, cada um procurando patentear o justo valor da personagem a que davam vida, uma impressão geral enfim, de espetáculo de invulgar mérito artístico, que honra nosso teatro e canaliza para Edmundo Moniz os mais amplos louvores pela orientação que segue como diretor do Serviço Nacional de Teatro.

*Jornal do Brasil — 6/12/59.*



A senhora Sarah Kubitschek de Oliveira quando assistia o "D. João", de Zorilla

## RETÔRNO DE D. JOÃO TENÓRIO

Astério de Campos

A figura do célebre e fascinante D. João, de origem ibérica e projeção universal, tem sido, através dos tempos e em diversos países, o modêlo de inúmeras personificações. E', por antonomásia, o tipo do sedutor irresistível e temido. Sabe-se que foi um engenhoso Frade espanhol, Gabriel Téllez, que usou o pseudônimo glorioso de Tirso de Molina, poeta, prosista e dramaturgo, quem o inventou, no período, verdadeiramente áureo, do Humanismo e do Renascimento.

Apareceu o tipo de D. João, na fase vizinha do Barroquismo, porém num estilo diferente do culteranista, na obra denominada *El burlador de Sevilla Y Convidado de Pedra*, em evidência no ano de 1630. Quantiosas copistas dessa personagem famosa, proliferaram dentro e fora da Espanha: Guevara, Zárate, Mesancro, Corneille, Molière, Viliers, Flaubert, Dumas, Byron, Schawell, Goldoni, Daponte, Guerra Junqueiro, Manuel da Silva Gaio, da Academia das Ciências de Lisboa e do Instituto de Coimbra, num belo poema, que Raymond Berrard traduziu em francês, Paris, 1912; Urbano Rodrigues, em 1948, no romance *O Castigo de D. João*; Alberto Insúa, cubano, profundo analista da alma humana, em *El Alma y el cuerpo de Don Juan e El negro que tenia el alma blanca*, além de primorosos ensaios como o de Gregório Maranon, da Academia Espanhola, médico, que, literária e cientificamente, dissecou a gênese, a lenda e a senilidade do "velho conquistador"...

O Romantismo, que, no século XIX, deu mais liberdade à imaginação e ao sentimento, inspirou o outro espanhol, José Zorrilha y Moral, também dramaturgo e poeta, o novo *Don Juan Tenório*, drama escrito, em 1844, aos vinte e sete anos de idade. Embora sugerido por *El Convidado*, de Tirso, e pelo de Zamora, a todos Zorrilha superou, na beleza do texto verificado, no misticismo, no banquete e, na salvação do protagonista por obra do amor, síntese maravilhosa do espírito humano. Escreveu Henry Moreau: "No dia em que o divino dom da palavra foi dado a lábios humanos, nesse dia começou um hino de amor que a sucessão dos séculos não interrompeu".

Eis o *D. João Tenório* que retornou, agora à cena do Municipal, numa tradução, em verso, de Manuel Bandeira, esquisito cenário e figurinos de Salvador Dalí, máscaras exóticas de Julya, e direção de D. Luis Escobar, num colorido e movimentado desempenho pelos bons artistas do Teatro Nacional de Comédia, sob os valiosos auspícios da Prefeitura e do Ministério da Educação.

O festejado ator, que vibra em todos os seus papéis, Rodolfo Mayer soube imprimir a *D. João Tenório* a mais atraente emoção e verossimilhança, numa indumentária da época em que decorre a ação do drama de Zorrilha, filho de D. Nicomedes Moral, "a dama silenciosa, pia mui católica", e de Dom José Zorrilha, rígido, severo, antipático, peça do Zorrilla apaixonado, boêmio, aventureiro como aquela personagem de sua obra máxima, cuja propriedade vendeu por um "punhado de reales"...

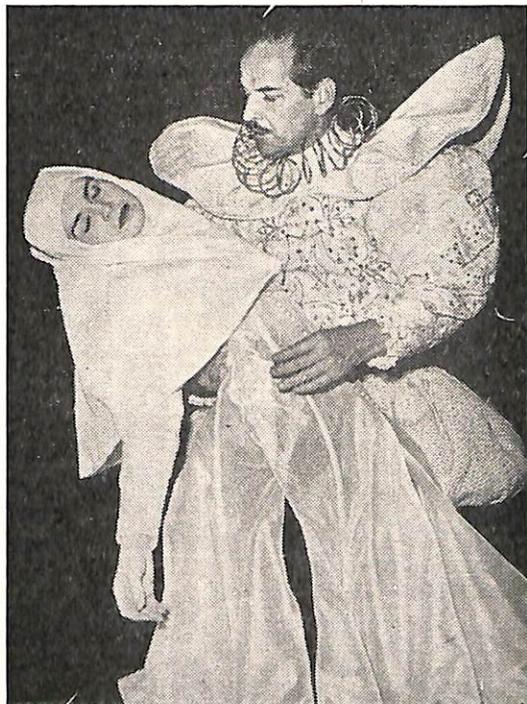
Outros intérpretes concorreram, de modo louvável, para a homogeneidade dessa representação que dignifica a arte cênica em nosso País, entre os

quais se distinguiram: Jaime Costa, em *D. Diogo Tenório*, pai do sedutor; Ziembinsky, em *D. Gonçalo de Ulloa*, pai do jovem e amorosa freira *D. Inês*, uma das mais encantadoras criações de Beatriz Veiga, ao lado de Glauce Rocha, na *Abadessa das Calatravas de Sevilha*; Paulo Serrado, no *D. Luís*, e Cataldo, no chistoso Ciutti. (

Não devemos, no entanto, olvidar a aprimorada versão libérrima do drama de Zorrilla, feito por Julio Dantas, autor de *A Ceia dos Cardeais*, sócio da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Brasileira de Letras. Quem, na tradução lusa, interpretou, magistralmente, *D. João Tenório* foi Eduardo Brazão, e *D. Inês*, a atriz Palmira Bastos, tão querida e admirada no Brasil e em Portugal. Ambas as versões e interpretações livraram o drama espanhol do esquecimento, da mesma forma que, no desempenho, à beira da sepultura, o perfil suave de *D. Inês* salvou a *D. João*, definitivamente, de suas aventuras, tocados de uma luz sobrenatural, aos sons místicos dos salmos penitenciais, até porque:

*“Deus ouve sempre as mulheres  
Que muito amaram no mundo”...*

Gazeta de Notícias, 9-12-59.



Beatriz Veiga e Rodolfo Mayer em *D. Inês e D. João*.

## D. JOÃO E O SURREALISMO

\* *Zorrilla no Teatro Nacional de Comédia* \*  
*O surrealismo de Dali e o drama romântico* \*  
*Rodolfo Mayer (D. João) e Beatriz Veiga*  
*(Dona Inês)* \* *A tradução em versos é de Manuel*  
*Bandeira* \* *Luiz Escobar no Rio* \* *A revolução*  
*visual no teatro*

O D. João Tenório, de Zorrilla, constituiu um dos maiores espetáculos dos últimos tempos. Não só no que se refere à cenografia, que é impressionante pela originalidade e audácia, como também no que se refere à direção e aos intérpretes.

Encenado no Teatro Municipal pelo Teatro Nacional de Comédia, Edmundo Moniz, diretor do S.N.T., conseguiu expressivo triunfo nos meios artísticos e teatrais, com essa arrojada iniciativa.

A peça foi dirigida por Luiz Escobar, vindo da Espanha especialmente para isto, e que trouxe os "croquis" dos cenários e dos figurinos de Salvador Dali. Luiz Escobar já havia dirigido a peça em Madri e no Festival de Veneza, sendo considerado um dos diretores mais autorizados da Europa contemporânea.

Quanto aos cenários de Salvador Dali, que foram executados, no Rio, por Benet Dominco, constitui outra vitória. Nada se fez entre nós de mais revolucionário de mais audaz, juntando a isto uma beleza plástica que dá a essa versão da famosa lenda um aspecto inédito, de extraordinário impacto visual.

O mundo romântico do D. João, de Zorrilla, é magnificamente revivido através do ousado prisma do surrealismo. Os cenários decerto, devem chocar um grupo que se considera de "elite" e, pelo reacionarismo de suas tendências, não vai além do academicismo, permanecendo em posição que não condiz com o espírito moderno. Mas isto serve para dividir as águas:

de um lado os retrógrados; do outro, os que se dispõem a integrar o teatro na renovação artística de nosso tempo. Mas o teatro não pode ficar atrás da música, da pintura, da poesia, do cinema, da escultura, da arquitetura, isolado das novas experiências. O confortador, na representação do D. João, de Zorrilla, é que o grande público se tem manifestado ao lado da inovação.

Agostinho Olavo, a quem Edmundo Moniz entregou a direção do T.N.C., foi incansável na ajuda que prestou a Luiz Escobar, facilitando todos os recursos para a realização de sua obra. Luiz Escobar contou com a assistência de José Maria Monteiro e a colaboração de Júlia, que fez as máscaras.

A importância do espetáculo está no seu equilíbrio, havendo perfeita harmonia entre a interpretação, o texto e o aspecto plástico.

Rodolfo Mayer, em D. João, realizou um dos mais belos papéis de sua carreira. Tirou com mestria todos os partidos da ação dramática em que se vê envolvido. É o D. João do crepúsculo, quando se dispõe a abandonar a vida de aventuras pelo amor de uma noviça por quem se acha sinceramente apaixonado. Tanto na parte lírica como na parte heróica, Rodolfo Mayer está em plena forma.

Admirável também é o papel de D. Inês, interpretado por Beatriz Veiga com um sentido novo, dizendo os versos de Zorrilla, na versão poética de Manuel Bandeira, com beleza e emoção. Beatriz Veiga chega ao ponto mais elevado de sua carreira no teatro. Não lhe faltam a elegância do porte

e de gestos, a expressão dramática, a espontaneidade e o fulgor que exige a interpretação. Luiz Escobar declarou que não poderia haver melhor D. Inês.

Paulo Serrado, ou D. Luiz, está à altura de seu rival D. João, representando seu papel com segurança, agilidade e brilho. Em todos os momentos, êle valoriza a sua atuação. O mesmo pode-se dizer de Ziembinsky e de Jaime Costa, atôres da velha geração com a consciência do desempenho, emprestando um grande realce aos seus pequenos, mas importantes papéis. Contribuíram também para o alto nível do espetáculo.

De muito efeito é a interpretação de Iracema de Alencar — sempre admirável — valendo-se de seu talento artístico e de sua longa experiência. Glauce Rocha, Elizabeth Galotti e Vanda Lacerda, em pequenos papéis, atuam com sinceridade e nobreza, de acôrdo com o prestígio que já conquistaram no palco.

Muito bem é Ivan Cândido no escultor, Josef Guerreiro no estalajadeiro, Walter Alves no capitão Centellos, Cataldo no escudeiro de D. João, Lícia Magna na irmã rodeira, Miguel Carrano no D. Rafael. É justo salientar ainda, Josué Morais, Albino Ribeiro, Ney Azulay e Marcelo Nogueira.

Impressionante é o diálogo entre o escultor e D. João (Ivan Cândido e Rodolfo Mayer), bem como a cena da ceia, no 2.º ato.

Merece menção especial a ação das Parcas, interpretadas por Nilson Pena, Wilson Santos e Rony Leal. Contribuem para a modernidade do espetáculo, dando um sentido demoníaco ao velho mito helênico

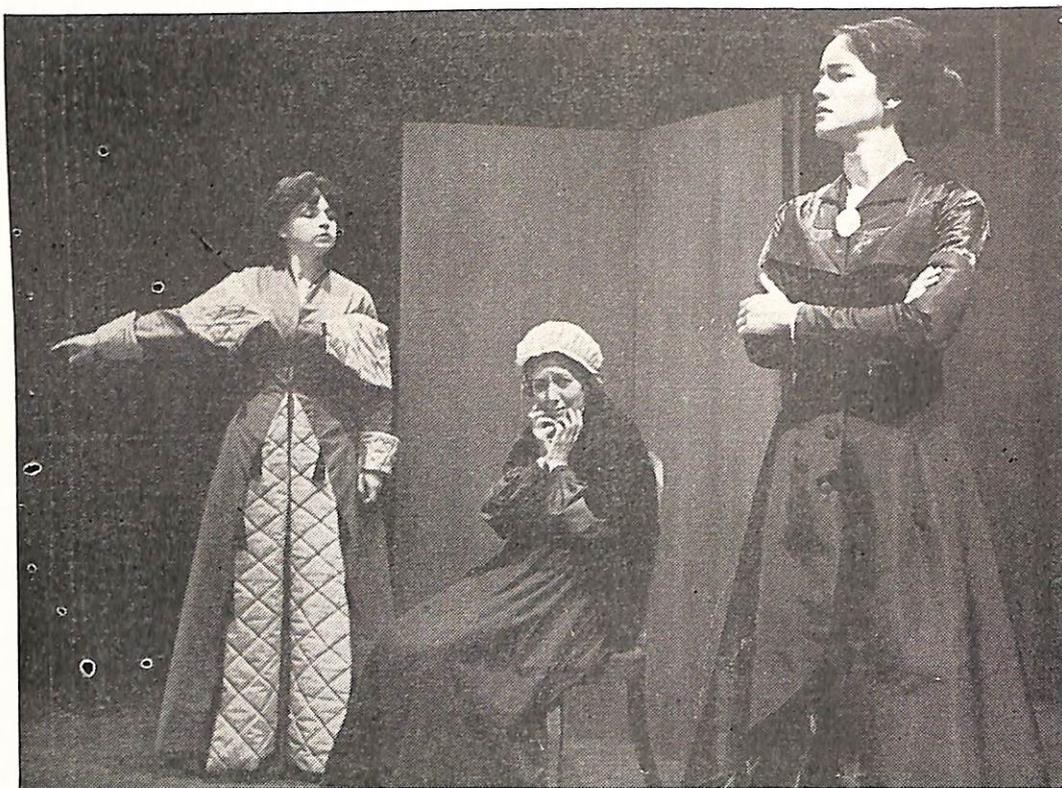
O público compreendeu o espetáculo e daí a afluência ao Municipal, que teve sempre a casa lotada. Os cenários de Salvador Dali eram aplaudidos entusiasticamente, bem como a interpretação dos artistas. O público irrompia em palmas nas mudanças dos cenários e na cena do balcão, quando D. João encontra D. Inês depois de raptá-la.

A peça de Zorrilla, encenada pelo T.N.C., contou com a eficiente colaboração de João Lima Pádua e da comissão Artística do Municipal tendo como objetivo a comemoração do quinquentenário dêste teatro.

No Municipal levou apenas cinco dias. Mas voltou à cena novamente no Teatro Serrador, onde ficará até o dia 20.

Foi outra vitória do Teatro Nacional de Comédia.

(Transcrito do "Correio da Manhã", de 13-12-59)



Em cima:  
Beatriz Veiga, Lícia  
Magna e Glauce Rocha



Em baixo:  
Sebastião Vasconcelos,  
Elizabeth Gallotti e Paulo  
Serrado.

## “AS TRÊS IRMÃS”, NO SERRADOR

— Paschoal Carlos Magno —

**E**u me recordo de haver assistido a “As Três Irmãs”, de Tchekov, em inglês, grego e italiano. O tempo da representação era o mesmo em Londres, Atenas e Milão, como agora no Serrador, na produção do Teatro Nacional de Comédia: de uma lentidão implacável.

Em tôdas as quatro essa mesma quase nenhuma iluminação: os sêres se movendo, falando e sofrendo envolvidos por treva densa.

Nossos atôres — na sua maioria — frequentemente falando tão baixo de se tornarem imperceptíveis. Prejudicados também pelo chiar dos aparelhos de refrigeração.

Essa falha de dicção encontrei presente naquelas produções estrangeiras. (Aliás nunca fui feliz com peça alguma de Tchekov, que é dos autores que mais amo, pelos países em que andei. Sempre me deram “A Gaivota”, “As Três Irmãs”, “Tio Vanya”, “O Pomar das cerejeiras” com tempo arrastado, vozes apagadas, luz pobre. Não faz muito assisti à estréia de “Tio Vanya”, em Milão. Uma produção do maior de todos os diretores que é Luchino Visconti, e do elenco fazendo parte Paolo Stoppa, Rina Morelli, Mastroianni, Eleonora Rossi Drago. O texto como que engatinhava sob um céu de fantasmas. De tal jeito o público se irritava com os intérpretes inaudíveis que a cada instante uma ordem partia das cadeiras ou das galerias: “Voce”, “Voce”, ou então “Fale mais alto”...).

Na platéia do Serrador encontrava-se uma diretora russa, que muito respeito e admiro, Sra. Nina Renawsky. Dirigiu no pequeno Duse o “Festival Tchekov” composto de três peças em um ato: “Pedido de Casamento”, “O Urso”, “O Aniversário”, assim como “O Idiota”, de Léo Victor, extraído de Dostoiewsky. Dizia-me sempre, nos intervalos das ensaios, com sua muita experiência das peças tchekovianas, que representou ou viu representar centenas de vêzes, que há nelas uma esperança constante, uma alegria diferente pois cada personagem sabe porque sofre e assim mesmo quer continuar vivendo. Lembro-me certa vez — está a lembrança gravada num de meus cadernos de notas — que essa melancolia tão aderente aos sêres tchekovianos é um rasgão ensolarado sôbre frustrações, derrotas, perdas.

Quando cada um dos personagens é consciente de que sabe demais coisas supérfluas ou tem a coragem de dizer que não lembra mais a cara de uma pessoa querida morta há menos de um ano, mas lembrará constantemente a criatura, já venceu em parte ou totalmente as batalhas do sentimentalismo barato.

Cada um dos personagens tchekovianos — e temos atualmente uma ronda dêles no palco do Serrador — é uma confissão ambulante. Nenhum se tranca para ruminar revoltas, desesperos. Ou fala alto, sôzinho, com a platéia. Ou não se mascara diante dos que o rodeiam, debatendo seus problemas, procurando descobrir ou sabendo que não encontrará nunca soluções para suas angústias. Essa extroversão — que está sempre presente em todos os

tipos do teatro tchekoviano — era para diminuir o ar soturno, sombrio, como os não-russos têm realizado os russos no palco. Verdade é que Barrault tentou escapar dessa influência e nos deu “O Pomar das Cerejeiras” diferente dos moldes dos figurinos a que estamos acostumados. Havia clareza, movimento, esperança. Lembro-me que a crítica parisiense foi impiedosa com êle, porque não podia admitir “O Pomar das Cerejeiras” fora da lentidão, das vozes sussurradas, dos sêres mergulhados na sombra...

O Sr. Ziembinsky oferece “As Três Irmãs” dentro de um clima assim, mas se é certo que a arte tem raízes nas manifestações da vida, ninguém poderá chegar à sua direção, o mérito de haver com fidelidade reproduzido por exemplo, os grandes silêncios que caem e machucam, dentro das casas onde a vida é intensa. Êsses hiatos, essas pausas atordoadoras que pontuam a ação dos quatro atos que o Sr. José Maria dos Santos enriqueceu com seus cenários excetuados os do terceiro ato com seus biombos, que mais parecem um “boudoir” barato de senhora fácil. Os biombos, porém, são desculpados, por aquêlê detalhe cênico de “Irina” que não se vê mas chama pela irmã e sonha com Moscou, com a mão desesperadamente aberta, essa mão que não poderá prender o mundo que a esmaga.

Também o Sr. Ziembinsky obteve homogeneidade no elenco. Não há maiores nem maiores. É justo que se ressalte a atuação das Sras. Glauce Rocha, Vanda Lacerda, Elizabeth Gallotti. Transferindo com naturalidade o drama de cada uma. Dando mostras de talento, dignidade artística. Merece louvor a cena jogada entre as Sras. Glauce Rocha, Beatriz Veiga e Licia Magna, a velha babá que não pode mais trabalhar. Um momento de alta interpretação êsse: nenhuma delas abusou da sua posição. Não há exageros. Tudo feito com superioridade. E vale como uma frase o silêncio com que a Sra. Glauce Rocha exprouba a leviandade e grosseria de “Natasha” (Sra. Beatriz Veiga). Que bela atriz é a Sra. Vanda Lacerda. Aos poucos, depois do tempo perdido no rádio e na televisão, vai se colocando entre as melhores que possuímos. E que dizer da Sra. Elizabeth Gallotti? Sua “Irina” é de validade emocional sem concessões e ornatos baratos de lágrimas ou gritos. Nunca a Sra. Beatriz Veiga em sua carreira artística realizou-se tão bem como com “Natasha”. Ela devia ser assim mesmo. Entre os intérpretes, a meu ver, o melhor de todos é o Sr. Rodolfo Arena como “Ivan Roumanovitch”. Não é o ator cuja vida artística acompanho há tantos anos. Não o reconheci dentro de uma caracterisação perfeita que alcança até sua voz. Há dignidade, contrôle, emoção hábilmente conduzida, no Sr. Rodolfo Mayer. Não é sempre convincente o Sr. Joseph Guerreiro. Mas vence com bravura as dificuldades de seu papel, em algumas passagens do primeiro e terceiro atos chega a passar a ribalta e tocar o espectador. Há uma diferença enorme entre o Sr. Sebastião Vasconcelos de “As Três Irmãs” e da “A Beata Maria do Egito”. Amadureceu o intérprete? Seu “Feodor” impressiona por minúcias de andar, movimentos de braços, de gestos como aquêlê de tirar os óculos, limpá-los e usá-los novamente, num tique que perturba pela naturalidade. O Sr. Paulo Serrado é sempre discreto no “Barão Nicolai”. Deixou na gaveta o sotaque afrancesado. Sua cena no último ato com “Irina” (Sra. Elizabeth Gallotti) comove pela simplicidade. Houve êrro de parte da direção em acentuar certas palavras do texto que revelam ao espectador o desfecho trágico que o destino armou para o “Barão”. Há ainda a contribuição dos Srs. Ferreira Maia, Ivan Candido, Valter Alves, Miguel Carrano. Cada um dêles me fazendo lembrar historieta que pertence à biografia de Tchekov. Uma de suas peças ia ser representada. Num dos ensaios dêle se aproxima o ator. Confessou-lhe que estava inquieto, nervoso, pois estudara o papel

que lhe coubera cuidadosamente, tentando descobrir-lhe a riqueza interior, suas intenções. Temia não ter capacidade para realizá-lo como o autor o criara. Tchekov quer saber que papel iria o desconhecido representar. Era um dos menores. Comoveu-o êsse intérprete, e a respeito escreveria a um amigo... "porque para me representar, não quero histriões, nada de falsos atôres, mas artistas como êsse que tanto sofria com um papel de poucas palavras..."

A tradução da Sra. Maria Jacinta é excelente. Excelentes os figurinos da Sra. Odete. Não direi que "As Três Irmãs" seja um espetáculo excepcional. Mas feito com amor e interêsse.

*Correio da Manhã* — 16/1/60.



Glauche Rocha, Elisabeth Gallotti e Vanda Lacerda



Redolfo Mayer, Elisabeth Gallotti, Lícia Magna, Beatriz Veiga, Paulo Serrado e Walter Alves em uma cena d' "As Três Irmãs".



Outra cena d' "As Três Irmãs".



Vanda Lacerda, Glauce Rocha, Elisabeth Gallotti e Beatriz Veiga em "As Três Irmãs"



Outra cena das "Três Irmãs" de Tchekov

## “AS TRÊS IRMÃS”

*Edigar de Alencar*

**T**AL e qual nos seus admiráveis contos, no teatro Tchecov como que se compraz em mostrar a fragilidade das criaturas, impotentes diante do destino amargo, das pequenas tragédias da vida.

Em “As Três Irmãs” nada se realiza. Todos os sonhos se desmoronam. Apenas um personagem — Natacha — pela sua obtusidade temperada de rancor e com a sua preocupação de mando não se detem para examinar a vida que a cerca. E por isso não se punge. E é feliz, ao menos na aparência. Dir-se-ia que o imortal russo quíz provar que só os pobres de espírito não sofrem nem sentem a derrocada das suas aspirações. O destino frustrado de três moças que com a casa cheia de homens vivem em permanente pungência, assistindo ao baque de todos os seus projetos e desejos — de uma viagem a Moscou a uma simples mascarada — daria ensejo à obra-prima que é a peça de Tchekov, com aquêlê soberbo final: Por que sofremos? Se pudessemos saber...

A encenação de “As Três Irmãs” foi outra ousada realização do Teatro Nacional de Comédia. Peça longa, com muitas frases de brilho e conceito, algumas tornando a ação ainda mais demorada, a iniciativa de apresentá-la a um público menos habituado ao gênero é corajosa.

A direção de Ziembinsky no que toca à representação só merece aplausos. Quanto ac ritmo compassado em que decorre em todos os seus quatro atos, até nos momentos de maior intensidade, parece-nos que houve certo exagêro, ainda que a lentidão em vários instantes acentue não sómente a beleza do texto, como o sentido plástico e poético da cena.

Como representação, foi o melhor espetáculo da atual temporada do Teatro Nacional de Comédia. Glauce Rocha, Elizabeth Galloti e Vanda Lacerda excelentes nas três irmãs. Beatriz Veiga muito à vontade na vulgaríssima Natacha. Rodolfo Arena fazendo, na pele de Ivan Roumanovitch, uma criação. Josef Guerreiro compôs um tipo tchecoviano. Ésse o melhor elogio. Rodolfo Mayer bem. Discreto, sem arroubos, também nos pareceu em plena consonância com a filosofia conformista de Alexandre, duplamente frustrado no amor. Sebastião Vasconcelos encarnou outra figura típica de romance russo. Viveu um personagem ridículo, sem torná-lo cômico. E todos os coadjuvantes menores se saíram galhardamente na composição de tipos desenhados em relêvo, como Ferreira Maia no velho Ferapont.

Os cenários de J. Maria dos Santos executados por Israel Cardoso e os figurinos de Odete, a cargo de Iolanda Carneiro deram relêvo à representação.

Um belo espetáculo que merece ser visto por pessoas de gôsto e inteligência.

*A Notícia* — 6/1/60

## AS TRÊS IRMÃS, DE TCHEKOV

COMEMORA-SE este ano o centenário de nascimento do grande escritor russo Anton Tchekov. Tchekov nasceu em 17 de janeiro de 1860 e pode ser considerado como o maior dramaturgo da Rússia no final do século passado e começo do século atual. A importância de sua obra, quer no teatro, quer no romance, o coloca ao lado de Dostoi-evsky, Turguenev, Tolstoi, Gorky, isto é, dos que deram à literatura a sua máxima grandeza.

O Teatro Nacional de Comédia montou "As Três Irmãs", de Tchekov, no Teatro Serrador, onde obteve um grande sucesso não só artístico como também do público.

O Sr. Edmundo Moniz, diretor do S.N.T., do Ministério da Educação e Cultura ao qual se acha subordinado o T.N.C., dirigido por Agostinho Olavo, teve a oportunidade de nos dizer:

— "Depois de "A Beata Maria do Egito", de Rachel de Queiroz, que reflete a tragédia e a revolta do nordeste, em cenas fortes e palpitantes onde há o equilíbrio do lírico e do épico, tivemos o D. João Tenório de Zorrilla — a maior personalidade do teatro romântico espanhol — com a cenografia revolucionária de Salvador Dali e a concepção ousada e original de Luiz Escobar. Depois o T.N.C., lançou "As Três Irmãs" de Tchekov, o drama crepuscular de um mundo em ruína que não tardaria em desmoronar-se. Tchekov, conjuntamente com Ibsen, podem ser considerados os dramaturgos mais expressivos do teatro psicológico".

— "A agitação e a depressão são as duas fases que se alternam nos períodos anteriores às convulsões sociais e políticas.

Dostoi-evsky e Tchekov, na Rússia czarista, constituem dois exemplos destas fases. Os mundos criados por um e por outro, embora de formas dife-

rentes na aparência e na substância, prenunciam a tempestade que se aproxima.

O mundo de Dostoi-evsky é o dos possessos, da violência, das paixões, dos impulsos exacerbados, do paroxismo emocional. Outro é o mundo de Tchekov, inquieto e melancólico, que mostra a decadência da aristocracia rural e o ascenso da classe média que, todavia, se encontra numa situação sem saída...

Stanislavsky compreendeu muito bem o que esta obra representava não só para o teatro russo como também para o teatro universal. E daí o amor artístico e profissional com que a montou, na estréia em seu teatro de Moscou.

Apesar de representar um mundo que se extinguiu, a nostalgia dos destinos frustrados, a angústia dos desejos irrealizáveis, a procura do êxito que sempre se afasta, o vazio das vitórias vulgares, a obra de Tchekov subsiste aos anos, forte em sua esplêndida suavidade, conservando o misterioso encanto que a identifica, em toda a parte do mundo, com a mentalidade de nossa época".

"As Três Irmãs" foram dirigidas por Ziembinsky que se esmerou nos detalhes, tendo em vista o caráter psicológico da obra e o seu desenvolvimento realista. É justo notar que "As Três Irmãs" foram escritas para o Teatro de Moscou orientado por Stanislavsky e que tinha, por objetivo, apreender a realidade tal como de fato ela era.

Ziembinsky realizou uma de suas maiores criações artísticas vencendo as dificuldades da peça, que exige o máximo de cuidado. Soube êle reviver a atmosfera da Rússia pré-revolucionária e dar a cada pessoa que participa do drama a sua verdadeira fisionomia psicológica. A atuação dos persona-

gens com as suas tragédias particulares, bem como os significativos, melhor salientam os acontecimentos que se desenvolvem de forma comovente.

Contou Ziembinsky com um elenco escolhido, capaz de realizar o que êle tinha em vista como diretor.

Nas "Três Irmãs" Olga, Macha e Irina, Glauce Rocha, como sempre, interpretou o seu papel não só com grande técnica, como também de forma convincente pela sua integração emocional na personagem; Vanda Lacerda, senhora de si, realizou um dos maiores desempenhos de sua carreira artística; e Elizabeth Galotti constituiu um acontecimento pela tocante vivacidade e beleza interior que dá ao seu papel.

No papel de Natacha, a cunhada, Beatriz Veiga, com tôda a segurança e desenvoltura, apareceu de maneira excepcional, vivendo a vulgaridade de uma mulher da classe média, numa de suas melhores interpretações.

Digno de nota foi também o admirável desempenho de Licia Magna no papel de Babá, de maneira tão exata e tão emocionante.

No trabalho masculino, Rodolfo Mayer, como sempre, representou com espontaneidade e firmeza não lhe faltando nenhum dos recursos que o tor-

naram conhecido e apreciado. Rodolfo Arena não poderia ter feito melhor do que fêz e sua atuação constituiu um marco elevado em sua bela carreira. Sebastião Vasconcelos, que ganhou o prêmio da Prefeitura do melhor ator, tenente da "A Beata Maria do Egito", dramático de 1959 no desempenho do mostrou-se digno da láurea conseguida. Paulo Serrado, cada vez mais se firmou no palco, dando as suas atuações um cunho pessoal mas de real originalidade. Josef Guerreiro, Walter Alves, Ivan Cândido e Miguel Carrano viveram os papéis com muita naturalidade, preservando o nível elevado do espetáculo.

Pode-se fazer esta ou aquela ressalva, apontar defeitos que, de certo, existem em qualquer representação. Mas não se pode deixar de reconhecer o significado artístico da montagem da peça.

Digno também de nota os admiráveis cenários de João Maria dos Santos, e os figurinos de Odette. Eles contribuíram grandemente para o êxito de "AS TRÊS IRMÃS" porque souberam reviver plásticamente uma época desaparecida pela revolução.

*Transcrito do "Correio da Manhã".  
de 21-2-60*

## “AS TRÊS IRMÃS”

Astério de Campos

O Teatro Nacional de Comédia, depois de oferecer ao grande público um espetáculo romanesco e emocionante, com o apaixonado e aventureiro D. João Tenório, de Zorrilla, na tradução em versos de Manuel Bandeira, apresentou aos frequentadores do Serrador uma exibição diferente, em câmara lenta, que parecia haver, em seus quatro atos, retroagido à enfiadonha e antiga fase do cinema ainda quase mudo... O conjunto aliás homogêneo, ali representou a peça de A. Tchékhev — As Três Irmãs trasladada a nosso idioma pela escritora Maria Jacinta, com rara habilidade.

Antes dessa preconizada montagem, lemos as melhores produções daquele comediógrafo russo, também músico, poeta, crítico, pintor, contista e “metteur en scène”. A leitura, silenciosa e atenta, das comédias: A Gaivota, O Tio Vânia, As Três Irmãs e Pomar das Cerejeiras, na versão francesa de Oeuvres du Théâtre, prolongada por Elsa Triolet, causou-nos, de logo, a impressão de uma nova tendência para o entrosamento de cenas e caracteres díspares, de peças originais, todavia sem intriga, contrariamente ao juízo de Stanislavski, que considera a intriga “o nervo principal do espetáculo”. Outras peças lidas: O Urso, o Aniversário e Pedido de Casamento evidenciavam o mesmo estilo, a marca de uma personalidade. Bem humana e discreta, inimiga de excessos, mas de fina e velada ironia.

A interpretação, agora, de As Três Irmãs veio confirmar êsse critério: o encenador Ziembinski esforçou-se no sentido de manter no proscênio, o aspecto sombrio das personagens, a lentidão dos diálogos, o ritmo vagaroso das atitudes ou dos gestos, os espaços silenciosos dos hiatos nos minguados incidentes e peripécias de sarcasmo, esperanças e desilusões, em face da miragem de Moscou, sonhada e ambicionada pelas irmãs... Movimentaram-se, em igual tom, na encenação de José Maria dos Santos, com figurinos de Odete, as personagens das irmãs Olga, por Glauce Rocha, Macha, Vanda Lacerda e Irina por Elizabeth Gallotti, diversas nos interesses e aspirações, porém unidas pelos mesmos laços indestrutíveis de fraternidade em família. O irmão André (presunçoso e faceto, às vêzes ridículo na subserviência do matrimônio, encontrou em Josef Guerrero um bom intérprete: e assim a encantadora Beatriz Veiga, na espôsa Natacha (Natália), grosseira e leviana, atrabiliária, uma nova Xantipa doméstica. E Paulo Serrado no Barão amoroso; Sebastião Vasconcelos, no preceptor Feodor; os excelentes atôres Rodolfo Arena em Ivan, Mayer em Alexandre, Ferreira Maia em Ferapont, mais valorizaram o desempenho. Contudo, o papel de mais relêvo foi sem dúvida o da sofredora velha babá (Anfissa), pela comovente Lícia Magna que tôda ela vibrou, na instintiva reação contra o desprezo e ingratidão de uma das protagonistas.

O tema não é novidade. Aqui, em nossa literatura, já possuímos os belos e harmoniosos poemas As Três Irmãs, de Castro Alves e Luiz Delfino.

É, em resumo, um espetáculo para uma assistência polida e seleta, e não para um auditório comum, que, diante de tanta monotonia, como se fôsse narcotizado, cabecearia de sono...

Gazeta de Notícias — 19/1/60

## LUIZ ESCOBAR, RODOLFO MAYER E BEATRIZ VEIGA FALAM SÔBRE “D. JOÃO”, DE ZORRILLA.

**D**URANTE a permanência no Brasil do teatrólogo espanhol Luís Escobar, que veio, a convite do Teatro Nacional de Comédias, dirigir “D. João Tenório”, “O Globo” teve a oportunidade de entrevistá-lo.

Foi a seguinte entrevista que “O Globo” publicou na sua edição de 1 de dezembro de 1959:

— “Don Juan Tenório” — disse-nos Luiz Escobar — é a peça mais popular do teatro espanhol; é apresentada simultaneamente em várias cidades, e em Madri, em muitos teatros. Seu autor, Zorrilla y Moral, poeta lírico e dramático, nasceu em 1817 e morreu em 1893. Era natural de Valladolid. Suas peças eram muito avançadas para a mentalidade da época. Don Juan é um personagem como Fausto, de Goethe, imortal na literatura mundial. Este personagem foi criado por Tirso de Molina, em “O Burlador de Sevilha”. Agradou e, depois, diversos outros autores escreveram sôbre êle. Mas a mais afamada é a obra de Zorrilla.”

“O Globo” ainda teve a oportunidade de ouvir sôbre a peça o ator Rodolfo Mayer, que desempenhou o papel de D. João, cuja entrevista, publicada em 16 de novembro de 1959, abaixo transcrevemos:

### PEÇA DIFÍCIL

— Rodolfo, que acha da peça?

— É um dos clássicos espanhóis mais representados na Espanha. O Serviço Nacional de Teatro resolveu trazê-la para o Brasil e, numa tradução de Manuel Bandeira, será dirigida por D. Luiz Escobar, que veio especialmente da Espanha para a realização deste espetáculo. Os cenários serão de Salvador Dalí. Será preciso dizer mais alguma coisa?

— Sim, queremos saber tudo.

— Esta peça — continuou Rodolfo — representa o ponto alto da minha carreira profissional. Acredito que possa realizar um espetáculo à altura, malgrado a carência de tempo. Peça muito difícil, exige, do simples participante como dos principais interpretes, uma concentração impecável para que tudo possa sair com absoluta sinceridade. Portanto, dia 2 de dezembro, teremos no Municipal o início desta série de espetáculos. Todos os esforços estão sendo concentrados para que nada falte ao brilho desta obra que merece ser vista e ouvida em tôdas as partes do mundo. Quanto ao meu trabalho — frisou — estou-me empregando a fundo.

### D. JUAN TENÓRIO

Peça em dois atos, com quatro quadros no primeiro e três no segundo, “D. Juan Tenório” será vivida por cerca de 20 figurantes, em duas horas e

meia de cena. Seu personagem principal... Bem, deixemos Rodolfo analisá-lo:  
— “Don Juan Tenório” foi um grande aventureiro, romântico, cínico, sincero, ávido de paixões e de conquistas perigosas, tudo isso ajudado por seu dinheiro fácil e sua linhagem apurada. Para mim, não desmerecendo as demais, a segunda parte da peça é de uma beleza grandiosa. Teremos perto de quarenta ensaios e eu mesmo terei de decorar nada menos de 150 páginas datilografadas.”

## ESTILIZAÇÃO DA ÉPOCA

Não poderíamos terminar a entrevista com Rodolfo Mayer sem falar nos cenários de Salvador Dali:

— São uma maravilha de concepção artística, pintura moderna, numa estilização do Século XVI. A “mise-en-scène” de Don Luiz Escobar é muito rica, muito inteligente e sobretudo funcional. Don Escobar dá a êsse espetáculo do Século XVI uma “mise-en-scène” moderna, auxiliada pelo espírito artístico de Salvador Dali.

• • •

Sobre a interpretação de D. Inês, principal figura feminina de “D. João”, Zorrilla, o “Correio da Manhã” teve oportunidade de publicar o seguinte:

“Beatriz Veiga é uma das atrizes modernas de maior personalidade. Ali às suas qualidades dramáticas de natureza intuitiva dão-lhe uma consciência precisa do que lhe compete desempenhar. Interpretando D. Inês do famoso drama D. João Tenório de Zorrilla, com os trajes desenhados por Salvador Dali, ora no Serrador, ela o faz com sinceridade e emoção, o que lhe valeu o elogio de Luiz Escobar: não poderia haver uma melhor D. Inês.

Ouvindo Beatriz Veiga sob o seu desempenho, um dos mais belos de sua carreira teatral, ela teve a oportunidade de dizer:

“O personagem mais lírico da obra romântica de José Zorrilla, “D. João Tenório” é, inegavelmente, a figura de D. Inês. Ela transforma-se num símbolo de pureza, de dedicação, de amor ideal. A ingênua menina que desconhece o mundo, tocada pelo amor de D. João, por êle morre. Mas o seu amor é tão grande e profundo que redime todos os pecados e crimes do célebre aventureiro. É a verdadeira redenção pelo amor.

*“E que posso fazer,  
Se o coração em pedaços  
Me ides roubando daqui”*

Em sua alucinação, D. João volta a Sevilha e a sombra de D. Inês o persegue sempre. É ela quem o salva fazendo-o reconhecer um poder diferente, um Deus capaz de perdoar.

Não posso deixar de referir-me à montagem que o T.N.C., apresenta no momento no Teatro Serrador. Salvador Dali, em toda a beleza plástica de seus cenários, magistralmente veste D. Inês como noviça, simbolizando um lírio branco. Em sua primeira aparição no Convento, está desde logo visualmente determinado o personagem psicológico.

Em minha carreira muito representa o papel de D. Inês, de José Zorrilla, de linha frisada por Luiz Escobar, e cujos versos, traduzidos por Manuel Bandeira, fidelíssimos ao texto espanhol, são de grande poesia e beleza”.

1875

---

## ÍNDICE

---

O mais antigo crítico teatral do Brasil — <i>Viriato Corrêa</i> .....	3
Da vida ao palco — <i>Celso Kelly</i> .....	10
A cena do balcão de Julieta — <i>J. Carlos Lisboa</i> .....	18
Friedrich Schiller — <i>Anatol Rosenfeld</i> .....	31
O teatro no Rio de Janeiro no século XVIII — <i>Luiz Edmundo</i> .....	36
A vida brasileira no teatro de Martins Pena — <i>Bandeira Duarte</i> .....	42
João Colás — <i>José Jansen</i> .....	46
Teatro da criança — <i>Joracy Camargo</i> .....	55
Drama e sua conceituação — <i>Carlos Devinelli</i> .....	58
O teatro e a literatura dramática no Brasil — <i>José Veríssimo</i> .....	63
Caím — <i>Byron</i> .....	71
A 4. <sup>a</sup> temporada do TNC .....	107
A 4. <sup>a</sup> temporada do TNC — <i>Augusto Maurício</i> .....	111
A Beata — <i>Manuel Bandeira</i> .....	115
D. João no TNC — <i>Edmundo Moniz</i> .....	117
Panorama visto da minha poltrona — <i>Mário Nunes</i> .....	124
Retorno de D. João Tenório — <i>Astério de Campos</i> .....	126
D. João e o surrealismo .....	128
“As três irmãs”, no Serrador — <i>Paschoal Carlos Magno</i> .....	131
“As três irmãs” — <i>Edigar de Alencar</i> .....	136
“As três irmãs”, de <i>Tchekov</i> .....	137
“As três irmãs” — <i>Astério de Campos</i> .....	139
<i>Luiz Escobar, Rodolfo Mayer e Beatriz Veiga</i> falam sobre “D. João” .....	140



---

Composto e impresso nas oficinas da  
EMPRESA GRÁFICA DA "REVISTA DOS TRIBUNAIS" S. A.  
Rua Conde de Sarzedas, n. 38 — S. Paulo — Brasil — em 1960.

