

DIONYSSOS

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



ANO X — DEZEMBRO DE 1961 — N.º 11

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 RIO BRANCO, 179, 7.º ANDAR
EDIFÍCIO TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

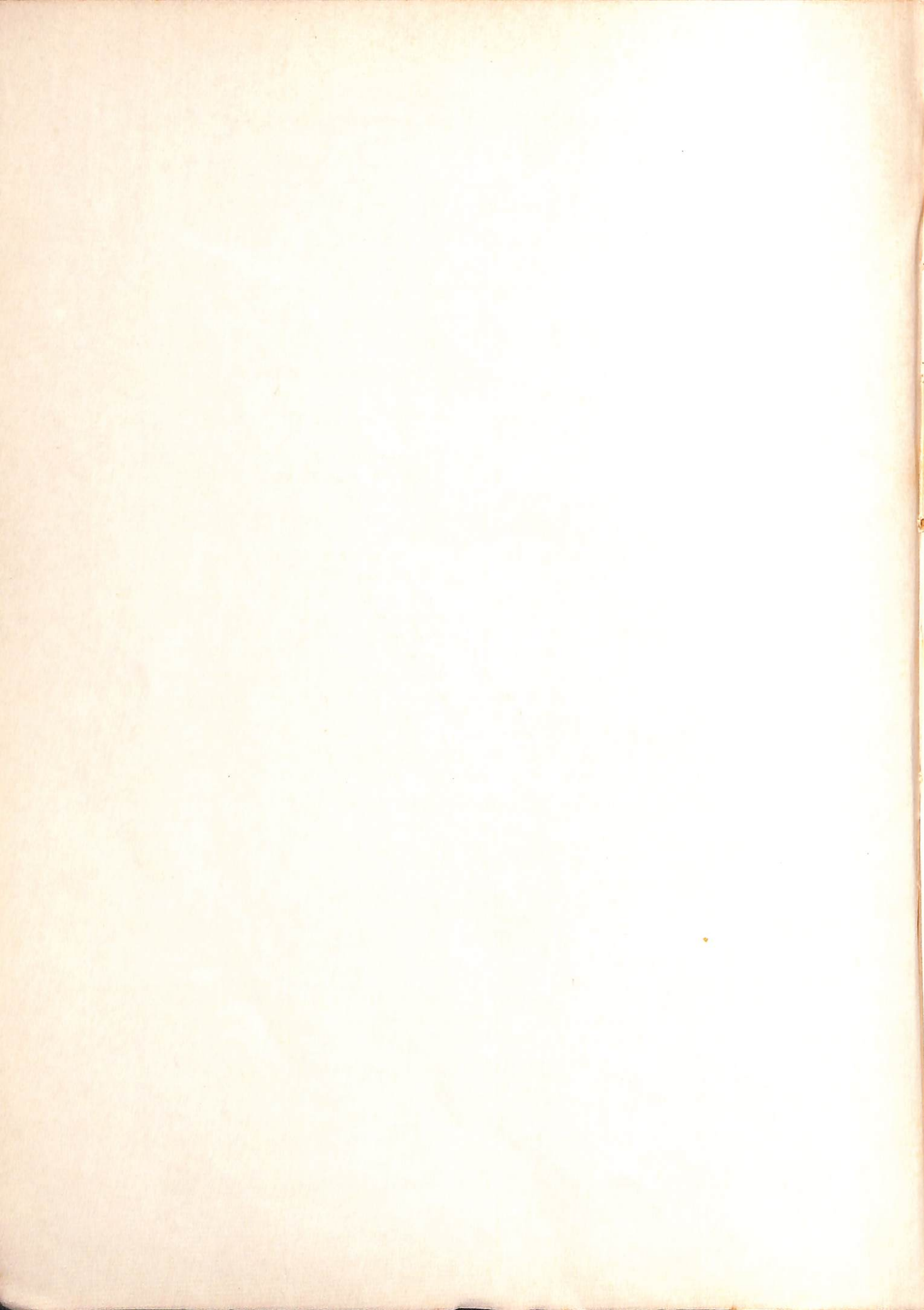
DIONYSOS

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

*João Guimarães do Carvalho
Rio, 22 de Outubro de 1963*

ANO X — DEZEMBRO DE 1961 — N.º 11

225750



O TEATRO DE ARTHUR AZEVEDO

Josué Montello

I — GLÓRIA DE PAPEL

A glória literária — observou Julien Green, num dos últimos textos de seu diário — é feita de papel.

Com êsse reparo, o romancista de *Mont Cinère* pretendeu dizer que nada é mais precário do que a auréola de nomeada que envolve a obra e a vida dos escritores, uma e outra marcada, como a celulose de que se fazem os livros, pelo signo fatal da transitoriedade.

Nos velhos tempos, o papel dos livros era de qualidade superior, durando muito mais do que o papel moderno, que resiste, quando muito, à vida de uma geração.

Esta solenidade de homenagem a Arthur Azevedo, motivada pelo transcurso do cinquentenário de morte do grande escritor dos *Contos fora da moda*, vale por um desmentido à conclusão pessimista de Julien Green. Reúne-nos aqui a reverência póstuma a um brasileiro de ontem, que nada mais foi do que um puro homem de letras, com o gosto de seu ofício e a dignidade de sua vocação. E êste homem veio até nós por intermédio de seus livros e da ressonância dos aplausos populares à sua glória de escritor.

Em verdade, Arthur Azevedo não foi um poderoso nem se distinguiu fora do campo literário. Teve um ideal de arte e serviu a êsse ideal com as horas de seu dia e de sua noite, ano após ano, até que a morte apagou num sôpro a flama de vida inquieta do seu corpo fatigado.

Num dos poemas de seu *Cancioneiro Inédito*, apegou-se Unamuno à consolação de uma possível sobrevivência literária, ao sentir que o tempo inexoravelmente o conduzia ao êrmo onde a morte nos esquece:

*Cuando me creáis más muerto,
retemblaré en vuestras manos.
Aquí os dejo mi alma — livro,
hombre — mundo verdadero.
Cuando vibres todo entero
Soy yo, lector, que en ti vibro.*

É exatamente essa vibração póstuma, captada ao contato dos textos literários de Arthur Azevedo, que voltamos a experimentar nesta hora evocativa de sua presença humana e de seu teatro.

Compusando os livros, as revistas e os jornais em que foram publicados os contos, as poesias e as peças de teatro do mestre maranhense, tiramos esta conclusão em seu favor: em contraste com o papel dessas publicações, que a idade envelheceu depressa e reduziu a fôlhas amareladas e quebradiças, o escritor conserva a graça de sua jovialidade, como se para êle o tempo não houvesse transcorrido.

Dou aqui um exemplo dessa atualidade de Arthur Azevedo, apanhando na memória uma pequena experiência pessoal. Há poucos meses, quando

mais tenso era o ambiente político de Paris, aplorou-me à lembrança, como comentário oportuno e natural, ao ler em jornal brasileiro a apologia do parlamentarismo responsável pela crise francesa, esta quadra de Arthur Azevedo, publicado numa gazeta do século passado:

*No parlamentarismo uma esperança
Nossos patrícios querem ter.
Meus amigos, olhemos para a França
Lá anda a barba do vizinho a arder.*

Em 1955, na eminência desta mesma tribuna, ao falar-vos do contista Arthur Azevedo, por ocasião do centenário de nascimento do fundador da cadeira que eu tenho a honra de ocupar na Academia, eu vos disse que o tempo lhe havia dado cem anos sem lhe dar a velhice. O cinquentenário de sua morte, transcorrido a 22 de outubro dêste ano, reavivou-nos essa impressão de vitalidade sadia, que faz de Arthur, à hora de lhe recordarmos o desaparecimento, uma alegre figura comunicativa, intangível à ação roaz dos dias que se sucedem, intacto na soma de valores que lhe firmaram o prestígio e a reputação intelectual.

Perguntaram certa vez a Bernard Shaw como gostaria de morrer. E logo o mestre de teatro, que converteu o riso em didática de suas idéias, se saiu com esta resposta de poeta lírico: "Com o rosto voltado para as estrêlas".

A vida de Arthur Azevedo, sempre voltada para os altos ideais de sua arte e conduzida por um lume perene de pura bondade humana, comportava um desfecho assim, como derradeiro símbolo de seu perfil biográfico. Mas o destino tem de ser como é. E por isso Pascal nos advertiu de que, se o raio cessasse de atingir as mais altas montanhas, os poetas se calariam.

A imagem da figura humana de Arthur Azevedo, projetada na memória de seus contemporâneos, com êstes vai desaparecendo, apagada pela morte Pequeno é hoje o número dos que ainda lhe podem recordar o corpanzil chestertoniano, na moldura urbana do Rio de Janeiro do comêço do século. Mas dêle nos ficou o testemunho escrito, no copioso depoimento dos que o viram de perto e com êle conviveram. E é nesse testemunho que nos louvamos para recompor — paralelamente à figura jovial que nos ressurgue de seus livros — o exudioso homem expansivo, de quem disse João do Rio ter sido honestamente bom, com um grande perdão permanente e uma carícia perpétua para a humanidade.

Nosso confrade Raimundo Magalhães Júnior, com o gôsto da pesquisa nas fontes, que lhe confere autoridade de mestre de nossa história literária, reconstituiu em livro modelar a vida de combates e triunfos do grande homem de teatro, projetando-lhe a imagem no cenário do Rio de Janeiro do fim do Império e do comêço da República. E êsse livro vale por um monumento erguido à glória literária de Arthur Azevedo.

Numa crise de desalento, própria dos que sofrem o desencontro de alta poesia do seus ideais com a prosa chã da vida corrente, o autor dos *Contos possíveis* deixou cair da pena a desencantada conclusão dêstes dois tercetos:

*Quando eu pagar o meu tributo à morte,
Êste epitáfio para a minha lousa
(Se eu tiver uma lousa) se se transporte:
Um literato mau aqui repousa
Que, se logrado houvera melhor sorte,
Talvez servisse para alguma cousa.*

A prova de que não foi literato mau e de que serviu para alguma coisa, temo-la nós aqui neste ato acadêmico, com que se concluem as homenagens prestadas à sua glória de escritor no transcurso do cinquentenário de sua morte. Essa glória corresponde a um rio de dupla vertente — o palco dos teatros e a coluna dos jornais ambas confluindo para a memória da escrita, no texto dos livros admiráveis que constituem, na realidade de seu caso, apaquê *mundo verdadero* da consolação de Unamuno.

II — O ESCRITOR MARANHENSE

Embora haja saído do Maranhão, com destino ao Rio de Janeiro, ainda na juventude, Arthur Azevedo realizou a sua vida literária, dos dezoito aos cinquenta e três anos, marcado pelos influxos da formação maranhense.

A circunstância de ter-se ajustado fãcilmente ao Rio de Janeiro, como intérprete autêntico de tipos e costumes cariocas, não quer dizer que se haja apagado do espírito do escritor a presença do Maranhão.

No cuidado da língua literária, na fidelidade aos valores intelectuais de seus primeiros escritos e até mesmo na ponta de zombaria com que chamava São Luís de Apenas Brasileira, ao invés de Atenas Brasileira, consoante a vontade de orgulho regional de seus conterrâneos — Arthur Azevedo guardou consigo as ressonâncias da Província.

Vinte anos depois de ter deixado São Luís, ei-lo a escrever as décimas de uma *Cantilena*, que dedicou a Olavo Bilac e em que confessava, cochilando um pouco na conta e outro tanto na sintaxe, ao doce embalo da saudade do Maranhão:

*Fazem hoje vinte e um anos
Que saí da minha terra...
Fazem hoje vinte e um anos
Que saí do Maranhão.
Negros fados inumanos*

*Desde então me fazem guerra...
Negros fados inumanos
Me maltratam desde então!
Fazem hoje vinte e um anos
Que saí do Maranhão!*

Em 1905, por ocasião de um banquete oferecido ao senador Benedito Leite, então eleito Governador do Maranhão, confessa num soneto de circunstância:

*Política não tenho, nunca tive:
Sou maranhense apenas, e desejo
Ditosa a terra onde o primeiro beijo
Me deu a minha Mãe que é morta e inda em mim vive.*

*Embora a sorte de voltar me prive
Ao Maranhão, a todo instante o vejo
Como se lhe pisasse o benfazejo
Solo saudoso onde meu berço tive.*

*Vais governá-lo! És forte, e, na verdade,
Sabes domar paixões e enfrentar crises;
Paga, pois, êste amor e esta saudade!*

*Faze-nos grandes, faze-nos felizes,
Porque, trazendo-te a imortalidade,
Nós contamos que tu te immortalizes.*

Em outra ocasião, dirigindo-se a seu conterrâneo Jovino Ayres numa carta em versos, alonga a saudade da terra e da gente na saudade gustativa da cozinha maranhense:

*Eu tenho muitas saudades
Da minha terra querida...
Onde atravessei minha vida
O melhor tempo foi lá.
Choro os folguedos da infância
E os sonhos da adolescência;
Mas ... choro com mais frequência
O meu arroz de cuxá.*

Os biógrafos de Arthur Azevedo costumam explicar a mudança do escritor para a Côrte, em 1873, pelo ambiente de hostilidades que se criara em tôrno do jovem poeta em consequência dos versos satíricos que êste atira contra o ridículo e a empáfia de alguns figurões locais.

A publicação dos versos satíricos das *Carapuças*, dois anos antes da viagem para o Rio, teria sido o ponto de partida das provocações de Arthur Azevedo. Logo a seguir, faz vir a lume o semanário *O Domingo*, crivado de epigramas. A mordacidade certa, aliada a uma extraordinária fluência do verso, enchia-lhe a aljava de setas envenenadas, que feriam em cheio o alvo visado. E a represália dos ofendidos não se fêz esperar: Arthur é exonerado de seu emprêgo público na Secretaria do Govêrno.

Digamos aqui de passagem que êsse tipo de reação maranhense aos poetas satíricos da Secretaria do Palácio não era expediente novo.

Ao tempo do govêrno de Antônio Pedro da Costa Ferreira, ali trabalhara o poeta Francisco de Sales Nunes Cascais, de quem se guardou memória pela imprudência que a inspiração satírica um dia lhe aconselhou. Foi o caso que, arrumando na pasta os papéis que o governador teria de assinar, Nunes Cascais cedeu de repente à índole travessa e insinuou entre os processos uma fôlha de almaço, com êstes quatro versos:

*Costa Barros foi ladrão,
Costa Pinto foi pachá,
Costa Ferreira é tirano,
Que mais Costa aqui virá?*

Ao dar com êsses versos na pasta de processos, Costa Ferreira identificou na letra e no estro o espírito satírico do subalterno. E prontamente respondeu à pergunta, com o despacho dêstes dois versos:

*Na dúvida, deve o poeta
Sair daqui desde já!*

Se o afastamento de Arthur Azevedo da Secretaria de Palácio se prende a uma reação do Governo aos versos satíricos do funcionário, manda a verdade que se diga não ter chegado o jovem poeta à imprudência extrema de seu confrade Nunes Cascais. Os epigramas que lhe saíram da pena travêssa, êle os divulgou aqui fora, nas fôlhas de seu primeiro livro e no seu pequeno jornal. E êste bastaram a criar o ambiente hostil que determinou a represália de sua exoneração.

Mas é o próprio Arthur Azevedo quem nos dá uma outra versão de sua saída de São Luís, quando confessa, nas oitavas líricas de um poema, ter emigrado para o Rio ao saber que ia casar a namorada de sua paixão:

*Quando eu vim de nossa terra
Murmurava tôda gente
Que estavas para casar.
A voz do povo não erra...
A causa, principalmente,
Que mais me fêz emigrar,
Foi ouvir, na nossa terra,
Que estavas para casar.*

E num suspiro de queixa, fechando um desencanto sentimental que nos faz recordar o drama romântico vivido ali mesmo em São Luís por seu conterrâneo Gonçalves Dias:

*Eras o sonho doirado,
A visão formosa e doce
Dos meus sonhos juvenis...
Se me houvesse esperado,
Ditoso talvez eu fôsse,
Talvez tu fôsses feliz,
Oh, belo sonho doirado
Dos meus anos juvenis!*

III — A JOVIALIDADE DO ESCRITOR

Contava Arthur Azevedo dezoito anos de idade, quando deixou a cidade natal batido por essa desventura romântica, a qual, a ajuizar-se de outra poesia, escrita a bordo do navio que o trouxe para o Rio, não lhe apagara de todo a índole satírica:

*“Já que me prendem venturosos laços,
De teu leito corramos a cortina,
E uma lua de mel que não termina
Gozemos — eu nos teus, tu nos meus braços.*

*Desmaiados eu vejo os nêvos traços
De teu rosto gentil que me fascina;
Mas de novo viver a côr divina
Hás de ver no calor dos meus abraços...*

*Vais governá-lo! És forte, e, na verdade,
Sabes domar paixões e enfrentar crises;
Paga, pois, êste amor e esta saudade!*

*Faze-nos grandes, faze-nos felizes,
Porque, trazendo-te a imortalidade,
Nós contamos que tu te immortalizes.*

Em outra ocasião, dirigindo-se a seu conterrâneo Jovino Ayres numa carta em versos, alonga a saudade da terra e da gente na saudade gustativa da cozinha maranhense:

*Eu tenho muitas saudades
Da minha terra querida...
Onde atravessei minha vida
O melhor tempo foi lá.
Choro os folguedos da infância
E os sonhos da adolescência;
Mas ... choro com mais freqüência
O meu arroz de cuxá.*

Os biógrafos de Arthur Azevedo costumam explicar a mudança do escritor para a Côrte, em 1873, pelo ambiente de hostilidades que se criara em tôrno do jovem poeta em consequência dos versos satíricos que êste atira contra o ridículo e a empáfia de alguns figurões locais.

A publicação dos versos satíricos das *Carapuças*, dois anos antes da viagem para o Rio, teria sido o ponto de partida das provocações de Arthur Azevedo. Logo a seguir, faz vir a lume o semanário *O Domingo*, crivado de epigramas. A mordacidade certa, aliada a uma extraordinária fluência do verso, enchia-lhe a aljava de setas envenenadas, que feriam em cheio o alvo visado. E a represália dos ofendidos não se fêz esperar: Arthur é exonerado de seu emprêgo público na Secretaria do Govêrno.

Digamos aqui de passagem que êsse tipo de reação maranhense aos poetas satíricos da Secretaria do Palácio não era expediente novo.

Ao tempo do govêrno de Antônio Pedro da Costa Ferreira, ali trabalhara o poeta Francisco de Sales Nunes Cascais, de quem se guardou memória pela imprudência que a inspiração satírica um dia lhe aconselhou. Foi o caso que, arrumando na pasta os papéis que o governador teria de assinar, Nunes Cascais cedeu de repente à índole travêssa e insinuou entre os processos uma fôlha de almoço, com êstes quatro versos:

*Costa Barros foi ladrão,
Costa Pinto foi pachá,
Costa Ferreira é tirano,
Que mais Costa aqui virá?*

Ao dar com êstes versos na pasta de processos, Costa Ferreira identificou na letra e no estro o espírito satírico do subalterno. E prontamente respondeu à pergunta, com o despacho dêstes dois versos:

*Na dúvida, deve o poeta
Sair daqui desde já!*

Se o afastamento de Arthur Azevedo da Secretaria de Palácio se prende a uma reação do Governo aos versos satíricos do funcionário, manda a verdade que se diga não ter chegado o jovem poeta à imprudência extrema de seu confrade Nunes Cascais. Os epigramas que lhe saíram da pena travêssa, êle os divulgou aqui fora, nas fôlhas de seu primeiro livro e no seu pequeno jornal. E êste bastaram a criar o ambiente hostil que determinou a represália de sua exoneração.

Mas é o próprio Arthur Azevedo quem nos dá uma outra versão de sua saída de São Luís, quando confessa, nas oitavas líricas de um poema, ter emigrado para o Rio ao saber que ia casar a namorada de sua paixão:

*Quando eu vim de nossa terra
Murmurava tôda gente
Que estavas para casar.
A voz do povo não erra...
A causa, principalmente,
Que mais me fêz emigrar,
Foi ouvir, na nossa terra,
Que estavas para casar.*

E num suspiro de queixa, fechando um desencanto sentimental que nos faz recordar o drama romântico vivido ali mesmo em São Luís por seu conterrâneo Gonçalves Dias:

*Eras o sonho doirado,
A visão formosa e doce
Dos meus sonhos juvenis...
Se me houvesse esperado,
Ditoso talvez eu fôsse,
Talvez tu fôsses feliz,
Oh, belo sonho doirado
Dos meus anos juvenis!*

III – A JOVIALIDADE DO ESCRITOR

Contava Arthur Azevedo dezoito anos de idade, quando deixou a cidade natal batido por essa desventura romântica, a qual, a ajuizar-se de outra poesia, escrita a bordo do navio que o trouxe para o Rio, não lhe apagara de todo a índole satírica:

*“Já que me prendem venturosos laços,
De teu leito corramos a cortina,
E uma lua de mel que não termina
Gozemos — eu nos teus, tu nos meus braços.*

*Desmaiados eu vejo os níveos traços
De teu rosto gentil que me fascina;
Mas de novo viver a côr divina
Hás de ver no calor dos meus abraços...*

*Assim falava eu, se me recordo,
Beijando-lhe os cabelos de azeviche,
De volta de um altar... Porém acordo...*

*Que Amor em dar-me sonhos tais, capriche!
Julgara-me a seu lado: estava a bordo
Dormindo a sono sólto em meu beliche!*

Apesar da extrema juventude, já era Arthur Azevedo, por êsse tempo, conforme se evidencia de seus versos e de sua prosa, o escritor perfeitamente realizado, que não iria sofrer modificações sensíveis, em seu estilo e em seus processos de exposição literária, em contato com o Rio de Janeiro.

Arthur Azevedo começou como iria terminar: simples, direto, claro, jovial, com o dom de assenhorear-se da atenção do leitor de seus escritos e do espectador de seu teatro. Não escreveu uma só linha tediosa. Nem uma única cena destituída de interesse. Caminhava em linha reta ao encontro do público. Natural, autêntico, afetuoso.

Na *Profissão de Fé*, publicada na imprensa do Rio em 1905, já a caminho dos cinquenta anos, confessou que escrevia, “não para os cafés da Rua do Ouvidor, mas para a cidade inteira”.

Para isto, não necessitou procurar um estilo e uma fórmula. Êsse estilo e essa fórmula êle os havia trazido do Maranhão, na fluência de seu verso, na comunicabilidade de sua prosa, na teatralidade de sua maneira de narrar.

Não pertencendo ao número dos grandes escritores que fazem do artifício de uma língua procurada a sua maneira de expressão normal, como é o caso de Euclides da Cunha e Coelho Neto, pôde Arthur Azevedo manter ao longo da vida a naturalidade matinal da juventude, numa flagrante fidelidade aos valores literários que trouxera do Maranhão.

Aos nove anos de sua idade, ensaiou os primeiros versos. E logo a seguir, advinhando o caminho da vocação que lhe preencheria o resto da vida, atirou-se ao mar alto de uma peça de teatro. Mas não uma peça qualquer, que lhe refletisse a hora lúcida da infância. E sim uma obra séria e grave: um drama em cinco atos e um prólogo!

Foi em vão que o mundo burguês de São Luís, com seus acenos de prosperidade e bom conceito na praça — o mundo que Aluizio Azevedo descreveria nas páginas magistrais do *O Mulato* — envolveu o jovem dramaturgo ao apontar da adolescência, tentando obrigá-lo a trocar a pena da escrita pela vassoura de varrer, e a vara de medir, na modesta condição de caixeiro de venda de um comerciante português.

Dêsse mundo traria Arthur Azevedo anedotas, cenas, tipos, figuras, que espalharia nos seus contos e peças de teatro, em verdadeiros modelos de graça narrativa, tanto em verso quanto em prosa. Dêle não guardou queixas: guardou personagens, que ungiu com a luminosidade de sua graça.

Do ambiente estreito de secos e molhados, conseguiu libertar-se por ocasião de um conflito local no Teatro de São Luís — hoje Teatro Arthur Azevedo — quando estudantes e caixeiros se desaviam, bravamente divididos pela preferência contrária de duas atrizes de uma Companhia de zarzuelas. O conflito acabou em prisão. Entre os presos, apareceu Artur, no grupo dos caixeiros. E daí resultou ser despedido de seu emprêgo no comércio de São Luís.

A paixão do teatro, que o levara a bater-se por uma atriz, antecederia em Arthur Azevedo a aprendizagem dos primeiros versos. “Aos oito anos —

conta-nos êle, numa página autobiográfica — organizava espetáculos, de súcia como os meninos de minha idade, e ficava radiante de alegria, tôdas as vêzes que apanhava um drama ou uma comédia para ler”.

O drama em cinco atos e um prólogo, que assinala o comêço de sua carreira de escritor teatral, estava longe de ser, na gravidade de seu entrecho, o tatear do menino que brincava de teatro. Dessa experiência distante, só nos ficou o enrêdo melodramático, mas reminiscências do próprio autor.

Do drama passou o menino para a tragédia, assim que descobriu, numa velha seleta francesa, um tema de rica teatralidade, no episódio em que Caio Múcio Scévola, durante o cêrco de Roma por Lars Pórsena, pensando matar o rei, mata-lhe por engano o secretário.

E o que nos restou dessa tragédia, além da indicação de seu entrecho histórico, foram êstes dois versos:

*Que fizestes temerário?
Tu mataste o secretário!*

Daí em diante, não mais se deterá a pena de Arthur Azevedo. Após a tragédia, ei-lo a plagiar o *Fantasma Branco*, de Joaquim Manuel de Macedo. Em seguida, arroja-se ao melodrama, com assunto colhido numa novela de Pedro Lopes de Mendonça e a que dá o título de *Fernando, o Enjeitado*. Por fim, chega à comédia, escrevendo *Indústria e Celibato*, cuja ação se passa no Rio de Janeiro, cidade que o jovem ainda não conhecia. E dêsse desconhecimento que surge a melhor gargalhada da peça, no trecho em que uma das personagens, entrando em cena, com ar de grande fadiga física, confessa ter chegado de trem, vindo de Matacavalos. Entre os espectadores da estréia da comédia, estava um guarda-livros, recém-chegado do Rio. Ao ver a personagem da peça dizer que chegava de Matacavalos, não conteve a risada. E só anos depois, quando Arthur Azevedo chegou ao Rio, foi que entendeu a risada do guarda-livros, ao verificar que Matacavalos não ficava fora da cidade, conforme havia pensado, mas bem no centro, a dois passos do Largo da Lapa...

De tudo quanto nesses anos de aprendizagem, sobrevive, além de alguns contos em verso e das sátiras de *Carapuças*, a comédia em um ato de *Amor por Anexins*, que seria o ponto de partida da irradiação de seu nome além dos horizontes natais.

A fórmula que Beaumarchais enunciou no prólogo do *Barbeiro de Sevilha* pode ser aqui recordada, por não ter perdido ainda a sua validade: “Os cidadãos ridículos e os reis desgraçados — diz o criador do Conde de Almaviva — eis todo o teatro existente e possível”.

Um cidadão ridículo, que fala por anexins, é a personagem central da peça de Arthur Azevedo. Trata-se de um velho, Isaías, que pretende casar-se com uma viúva, Inês.

A cena passa-se em Lisboa.

A graça da comédia está na enfiada de anexins, um atrás do outro, que o velho põe na conversa com a viúva, ao pretender conquistá-la. Inês resiste o que pode, até ceder ao pedido de casamento, com esta condição: passar Isaías meia hora sem dizer um anexim. O velho, que está realmente apaixonado, aceita a proposta.

Mas vós bem sabeis, minhas senhoras, que uma mulher, ao estabelecer uma condição para corresponder aos suspiros de quem lhes arrasta honesta-

mente a asa, já deixou de pensar nas palavras da recusa, para pensar, com espírito prático, nas peças do enxoval...

É exatamente isto que se passa com a viúva da comédia de Arthur Azevedo. Embora Isaías esteja doido para casar, não consegue permanecer um minuto sem dizer um anexim. Mas Inês, ao vê-lo aflito com o anexim que lhe escapou, facilmente perdoa o namorado, e manda-o abrir a torneira dos anexins, ditados, rifões, sentenças, adágios e provérbios, desde que saiba ser um bom marido e (agora é ela quem recorre ao anexim) deixe o barco andar...

Ao ler pela primeira vez essa peça de Arthur Azevedo, escrita em São Luís por volta de 1870, inclinei-me a crer que ela nada teria a ver, em matéria de influência literária, com *A Feira dos Anexins*, do clássico D. Francisco Manuel de Melo, cuja primeira edição, de iniciativa do bibliófilo português Inocêncio Francisco da Silva, somente veio a lume em 1875, quando a comédia do jovem maranhense já havia sido copiosamente representada no Brasil e em Portugal.

Mais tarde, porém, atentando na correlação entre os dois trabalhos, esbocei a hipótese de ter andado pelo Maranhão, um dos vários apógrafos de *A Feira dos Anexins*, no qual Arthur Azevedo se teria inspirado para escrever a sua comédia. Nisto não haveria nenhum absurdo, visto serem numerosas as cópias manuscritas do célebre trabalho do clássico português, anteriores à sua divulgação em livro. E entre essas cópias se inclui a que pertenceu ao capitão general D. Francisco de Melo Manuel da Câmara, que foi governador do Maranhão ao tempo da mudança da família real para o Brasil. E foi esse apógrafo do capitão general que mais tarde serviu de base a Inocêncio Francisco da Silva para a edição de 1875.

A verdade, entretanto, é que não necessitamos aceitar a hipótese do apógrafo para aproximar de *A Feira dos Anexins* o *Amor por Anexins*. Há para o caso outro argumento, de mais fundada razão, em abono da tese aqui levantada.

A fonte da comédia de Arthur Azevedo foi indiscutivelmente o trabalho do clássico português. Mas como, se *A Feira dos Anexins* só se divulgou em livro, em 1875, *A Feira dos Anexins* foi antes divulgada, em longos fragmentos,

A explicação é simples. Embora só tenha vindo a lume, em forma de livro, em 1875, *A Feira dos Anexins* foi antes divulgada, em longos fragmentos, por Antônio da Silva Túlio, no sétimo volume do *Arquivo Pitoresco*. E essa publicação viera acompanhada do trecho de um trabalho de Alexandre Herculano sobre Dom Francisco Manuel de Melo e onde o grande historiador observa que *A Feira dos Anexins* (vêde bem a sugestão das palavras de Herculano) "seria quase um manual para os escritores dramáticos, principalmente do gênero cômico, que quisessem fazer falar suas personagens com frase conveniente e com as graças e toques próprios da nossa língua portuguesa e do verdadeiro estilo dramático".

Em casa de David Azevedo, cônsul português em São Luís e presidente do Gabinete Português de Leitura do Maranhão, há de ter entrado o volume do *Arquivo Pitoresco*, com os excertos de *A Feira dos Anexins* e a sugestão de Alexandre Herculano. Ou então Arthur há de ter lido o volume do Gabinete de que seu pai era presidente.

De qualquer forma, a verdade é esta, que aqui se reconhece: *Amor por Anexins*, de Arthur Azevedo, é uma comédia brasileira, que se inspirou numa obra clássica portuguesa e obedeceu a uma sugestão de Alexandre Herculano.

Além dêsse valor na tradição paremiológica da língua portuguesa, a pequena peça de Arthur Azevedo tem esta importância na bibliografia do jovem

autor: é a primeira revelação definitiva de seu talento de comediógrafo. Marca-lhe a presença, com a medida de sua grandeza. É a conciliação de sua jovialidade e de seu pendor teatral. E ainda: estabelece a concordância dessa jovialidade e dêsse pendor com o gosto do grande público.

Quem não sabe sorrir que feche a loja — diz um provérbio chinês. Quanto a isto, a loja literária de Arthur Azevedo pôde permanecer aberta por tôda a existência do escritor, porquanto jamais faltou ao mestre maranhense aquela corda cômica que permite ao homem de teatro destruir o mal sem malícia, de acôrdo com a lição de Bernard Shaw.

Há uma velha tendência, corrente em tôdas as literaturas, para subestimar-se o elemento cômico, dando-se preeminência, no quadro das categorias teatrais, ao elemento trágico. Por êsse critério, nega-se a Molière a culminância em que se coloca Racine ou Corneille, não obstante a numerosidade do gênio que criou Alceste, Tartufo e Sgnarelo.

É possível dizer-se que foi o riso — mais do que as vaias do público e as pancadas de Scapin em cena aberta — que fechou a Molière as portas da Academia. E é ainda na mesma linha de condenação que vamos encontrar Rousseau, no século XVIII, a afirmar que o riso das platéias, que Molière tomava por aplauso e recompensa, constituía o seu castigo.

A procedência comum das festas dionisíacas não equipararia a tragédia e a comédia, no plano dos valores dramáticos: esta seria a filha espúria; aquela, a filha legítima.

Entretanto, se ajustarmos as modalidades teatrais ao conceito originário de teatro — que significa o lugar de onde se olha — a comédia estará mais próxima dêsse conceito que a tragédia.

Na tragédia, a catarse teatral converte o espectador em participante, levando-o a viver emocionalmente o que se passa no palco: a própria natureza do trágico, atuando sôbre o lastro comum das angústias e dos conflitos humanos, nos impele a transferir a personagem em cena para dentro de nossa consciência, assimilando-lhe as aflições e os tormentos, que se convertem em nossa própria agonia, no transcurso da representação. Daí os silêncios de receio e as lágrimas de sofrimento do espectador na platéia — e mais a sensação de desafôgo, que nos emerge ao lume do rosto, quando deixamos o teatro ao fim de uma tragédia.

Com a comédia, não é isso que ocorre. Para rir de uma personagem em cena, o espectador há de ser sempre um espectador, sem se confundir jamais com a personagem que lhe desata a corda fisiológica do riso. Se lhe assimilar o conflito — de que resulta a comicidade da peça — a ponto de identificar-se com a personagem, o riso imediatamente lhe fugirá, destituindo de motivação.

Para o espectador da comédia, o teatro não pode deixar de ser o lugar de onde se olha, do sentido etimológico da palavra. E isto porque o nosso próprio ridículo é sempre trágico. Só é cômico o ridículo dos outros.

Devemos lembrar, ainda, em favor da legitimidade da comédia, outro argumento ponderável, invocado por Ortega y Gasset, no mais recente dos seus livros póstumos: o argumento da modalidade teatral que se situa abaixo da comédia, parecendo conter-lhe, ainda em estado rudimentar ou primário, os elementos da comicidade.

Quero referir-me, está claro, à farsa — à farsa que nos deu Gil Vicente.

Diz o filósofo de *Idea del teatro* que a farsa, existindo desde que existe o homem, é o pré-teatro ou a pré-história do teatro, correspondendo a uma dimensão constitutiva e essencial da vida humana.

E se é assim, porque haveríamos de subestimar no teatro o elemento cômico, dando preeminência ao elemento trágico?

Ao conceito famoso de Montesquieu, segundo o qual a sisudez é a felicidade dos imbecis, devemos acrescentar este reparo de Cocteau, no seu discurso de posse na Academia Francesa: "Eu tenho um grande receio das pessoas que não sabem rir. Sempre gostei d'esses risos loucos que põem a alma a descoberto."

Tôda a obra de Arthur Azevedo é essa alma a descoberta, com o riso franco, fluente, natural, que era menos censura que advertência, mais divertimento que reprimenda. E riso que se realizou no palco, através das mais diversas modalidades cômicas, ao mesmo tempo que se realizou no jornal e no livro, através de seus epigramas, das suas crônicas e dos seus contos, sobretudo d'êstes últimos, onde Arthur Azevedo talvez haja deixado, como esbôço das comédias e farsas que não tinha tempo de escrever, o melhor de seu talento de observador dos conflitos e dos ridículos humanos.

Na peça em um ato, a que deu o título de *A saída do teatro*, e a que acrescentou o subtítulo *Depois de uma comédia*, imaginou Gogol, um pouco à feição de Molière, em *Critique de l'École de Femme*, um grupo de espectadores de um teatro fazendo a crítica da peça a que acabaram de assistir. Ao choque das opiniões, associa-se a palavra do autor da comédia, que faz a defesa do riso na estrutura de seu trabalho, dizendo: "O riso é mais significativo e profundo do que se pensa. Não o riso nascido da irritabilidade passageira ou do caráter enfermizo e bilioso. Tampouco êsse outro, ligeiro, superficial, que serve para distração vã e entretenimento das gentes, mas o que brota da clara natureza do homem". E conclui: Só pode rir com um riso bom e límpido quem tem uma alma profundamente boa e límpida".

A biografia de Arthur Azevedo e tôda a sua obra literária confirmam o reparo do criador das *Almas mortas*: sua alma profundamente boa deu-lhe o riso límpido e bom, que se reflete em tudo que lhe saiu da pena. Na sua prosa, como no seu verso, não encontrareis, por isso mesmo, o riso mau e corrosivo, que ressarce na graça do escritor a ira surda de seus ressentimentos acumulados, mas a jovialidade travessa, que resultava da clara natureza do homem.

IV — O RISO NO TEATRO DE ARTHUR AZEVEDO

É com o riso de Gil Vicente que se inicia o teatro português. E é com a contribuição brasileira do riso de Antônio José que êsse teatro vive, no século XVIII, uma hora fugaz de novo alento, após o período de decadência geral que corroe a nação portuguêsã e se refletiu nos valores de sua vida intelectual.

O riso de Antônio José, a quem a Inquisição perseguiu ainda menino e só abandonou quando confundiu o corpo do adulto nas cinzas de uma fogueira expiatória, teve o sentido da represália cômica, que serviu de voz aos protestos latentes de uma sociedade oprimida pelos rigores do trono e do Santo Offício.

No legado literário de Antônio José, guardou-se a ressonância de seu riso, de que é exemplo a cena do entremês da *Vida do grande Dom Quixote de la Mancha*, que tanto divertia Bocage nas representações do Teatro do Bairro Alto e que bem poderia ter sido criada pelo gênio de Cervantes.

Refiro-me assim ao lance em que Dom Quixote imagina que seus inimigos converteram Dulcinéia em Sancho Pança e se dispõe a acarinhar o escudeiro na suposição de que se trata da namorada de seus sonhos.

É à tradição dêsse riso — despojado agora de seu impulso de represália vindicativa — que Arthur Azevedo se filia, desde as primeiras horas de seu teatro cômico.

O método mais seguro para não entender um escritor — ensinou Menéndez Pelayo, num de seus *Estudios y discursos de crítica* — é isolá-lo de sua época. Mas não apenas de sua época, acrescentemos: também do ambiente em que atuou. É função da época e do meio que temos de analisar o teatro do mestre maranhense.

Uma observação de relance fàcilmente nos revela que Arthur Azevedo não foi em sua arte um criador ou um renovador, no sentido de abrir com a sua presença novos caminhos à comédia brasileira. Mas sim um animador e um continuador, no sentido de desdobrar com entusiasmo a tradição que encontrou ao afirmar a sua vocação — tradição essa que podia remontar à linha cômica das farsas de Gil Vicente e dos entremeses de Antônio José e que tivera em Martins Pena a sua primeira grande figura autênticamente brasileira.

Fidelino Figueiredo viu na falta de teatro um dos caracteres permanentes da literatura portuguêsã. Gil Vicente constituirá, assim, uma exceção. O Garret que escreveu *Frei Luís de Sousa*, outra.

E essa peculiaridade, de que Antônio José teria sido outra exceção transitória, passou à literatura brasileira, à hora em que esta afirmou a sua linha de autonomia.

Mas desde cedo nossa literatura procurou encontrar o caminho de sua realização como expressão dramática. Cabe-nos, mesmo, conforme advertência de José Veríssimo, a prioridade do teatro romântico em língua portuguêsã, visto que a tragédia de Gonçalves de Magalhães sôbre Antônio José, representada no Rio de Janeiro em março de 1838, antecede a peça *Um auto de Gil Vicente*, com que Almeida Garret inaugura em Lisboa o moderno teatro português.

A comicidade de Martins Pena é menos um arranjo do comediógrafo que uma transposição, para a cena, de tipos e costumes da realidade observada. Há uma autenticidade brasileira em seu teatro, com o sabor da vida genuína, a espelhar situações de conflitos na língua fiel da terra. O colorido das figuras nada tem de convencional é a vida autêntica, na sua fluência quotidiana.

A década que vai de 1860 a 1870, anterior, assim, àquela em que Arthur Azevedo firmaria o seu nome e a sua reputação de teatrólogo, é considerada pelos historiadores de nossa cultura como das mais importantes do teatro nacional.

Mário de Alencar, no estudo que dedicou ao teatro de Machado de Assis, traçou assim o panorama dessa década: A influência dos escritores franceses dominava como sempre em primeira mão a literatura brasileira e o êxito da nova escola de teatro em França estimulava os ensaios dramáticos entre nós. Quase que não houve escritor brasileiro que não experimentasse a sua vocação para o gênero. O entusiasmo era sincero. Quem não podia compor obra original contentava-se com traduzir as recentes produções chegadas da França. Em todos era o mesmo empenho e gôsto de criar o teatro nacional”.

Esse período de efervescência teatral incidiu entretanto num êrro: derivou mais do Gonçalves de Magalhães, de *O poeta e a Inquisição*, do que do Martins Pena, de *O juiz de paz na roça*, aquêlê interessado em dar um tratamento romântico aos seus versos e ao seu teatro, o outro, empenhado em refletir tipos e peculiaridades da vida brasileira, no cristal ainda rústico de suas farsas e comédias.

A bibliografia teatral brasileira é, então, a mais numerosa de tôda a nossa literatura. E Sílvio Romero chega a ponto de considerá-la superior em merecimentos ao romance da mesma fase, como se *O Guarani* pudesse medir-se com *O demônio familiar*, na obra de José de Alencar, e *A moreninha* com *A torre em concurso*, na obra de Joaquim Manuel de Macedo.

O certo é que, de tôda essa produção copiosa, não foram muitas as peças que chegaram até nós com uma vitalidade própria. E as que conseguiram sobreviver, pairando acima das deformações impostas pelos modelos de importação, talvez o devam à circunstância de não se haver de todo perdido, na torrente derramada do sentimentalismo romântico, a primitiva lição do riso das peças de Martins Pena.

Arthur Azevedo, obedecendo às próprias inclinações, iria buscar nesse veio não muito distante a substância de seu filão literário. Ainda no Maranhão, é para aquêlê riso que propende. Depois, no Rio de Janeiro, dêle jamais se afastará. Por isso, quando se funda a Academia Brasileira, é o nome de Martins Pena que o mestre maranhense vai buscar para revestir com o patronato de sua glória de fundador da comédia brasileira a poltrona de que êle Arthur, foi o primeiro ocupante na Casa de Machado de Assis.

Contemplado a uma distância de meio século, o teatro deixado por Arthur Azevedo justifica o gesto do filósofo a quem pediram enviasse uma pintura exata dos costumes de Atenas e que mandou como resposta um exemplar das comédias de Aristófanes.

Nesse vasto acervo de comédias, paródias, adaptações, dramas, óperas-cômicas, operetas, fantasias, entreatos, o escritor captou a vida que fluiu ao alcance de sua observação, e com ela compôs a galeria de tipos e o conjunto de situações que fazem de sua obra aquêlê velho espelho de costumes que levou Platão a enviar a Denis, como pintura fiel de Atenas, as peças do criador da comédia grega.

Um aspecto importante devemos aqui assinalar. Homem de teatro possuído pela mais febril paixão da ribalta, Arthur Azevedo não dispunha da imaginação com que se fazem as grandes peças. Seu talento era o do miniaturista inexcelsível, tanto mais admirável quanto mais conciso. Suas peças em um ato, como *Uma véspera de Reis*, *Amor por Anexins*, *Entre a missa e o almôço*, *O oráculo*, *A pele do lóbo*, estão mais próximas das obras perfeitas que as peças em dois e três atos, de tema original, que escreveu sòzinho.

A freqüência de um colaborador, na bibliografia teatral de Arthur Azevedo, dir-se-ia confirmar-nos também o reparo de que seu espírito criador ajustava-se melhor às peças pequenas. E ainda neste ponto mostrou-se coerente com a sua juventude no Maranhão, porque foi lá, na fôlha de rosto de seu primeiro livrinho de sátiras, que tomou por lema estas palavras de La Fontaine: *Les longs ouvrages me font peur*.

A revista teatral, permitindo a Arthur Azevedo, na variedade de seus temas e de suas cenas, o virtuosismo da miniatura literária, deu-lhe um caminho de glórias, que êle, mesmo aí, em numerosas oportunidades, não

quis trilhar sozinho. E foi assim que, entre outros, chamou Moreira Sampaio, Aluizio Azevedo, José Piza e Urbano Duarte, para que lhe fizessem companhia, no trajeto de triunfos que o teatro lhe proporcionava.

Entre as peças longas com que porfiou compor sozinho as galas de um espetáculo completo, é *O dote* que nos dá a impressão da obra plenamente realizada. Uma crônica de Júlia Lopes de Almeida forneceu-lhe o assunto da comédia. Diz-nos Magalhães Júnior que Arthur Azevedo poderia ter dispensado a indicação da fonte em que se inspirou para teatralidade de seu conflito.

Mas a verdade é que Arthur Azevedo não encontrava os temas dentro de si mesmo e sim com os olhos voltados para fora, à espreita da motivação externa capaz de fecundar-lhe a fantasia. Era mais um comentarista da vida do que um criador, sem aquela pletora de vida imaginada que leva o escritor, no dizer pitoresco de Taine, a fazer concorrência ao registro civil com as criaturas de seu mundo de papel. Sabia, isto sim, apanhar personagens no fluxo da vida quotidiana, sob a incidência da luz teatral de seu instinto de comediógrafo. E logo os ajustava à moldura da cena ou do lance de um conto, vivo, animado, com os movimentos e os traços do original.

Em 1904, ao defender-se da acusação de haver contribuído para a voga do mau teatro com o exemplo de suas peças, o autor de *A jóia* procurou esclarecer o desencontro flagrante entre o gosto do público e o seu gosto de escritor: "Escrevi uma comédia literária — dizia êle — *A almanjarra*, em que não havia monólogos, nem apartes, e essa comédia esperou quatorze anos para ser representada; escrevi uma comédia em três atos, em verso, *A jóia*, e, para que tivesse as honras da representação, fui coagido a desistir dos meus direitos de autor; mais tarde, escrevi um drama com Urbano Duarte, e êsse drama foi proibido pelo Conservatório; tentei introduzir Molière no nosso teatro: trasladei a "Escola de Maridos" em redondilha portuguesa, e a peça foi representada apenas onze vezes. Últimamente, a empresa do Recreio, quando, obedecendo a um singular capricho, desejava ver o teatro vazio, anunciava a representação de uma comédia minha em verso *O Badejo*. O meu trabalho *O retrato a óleo*, foi representado meia dúzia de vezes. Alguns críticos trataram-me como se eu houvesse cometido um crime, um dêles afirmou que eu insultara a família brasileira". E concluía: "Em resumo: Tôdas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isso a sêco, ao passo que, enveredando pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos".

Daí, numa hora de amargor, o desabafo que dirigiu a um colega na asa leve de uma redondilha:

*Trata de coisa mais prática...
Não sabes que aqui no Rio
Pugnar pela arte dramática
É malhar em ferro frio?*

Mas nem sempre foi assim. Se nem tudo foi feito, de molde a lhe deixar sentir que o ferro aquecera e se amolgara aos golpes de sua vontade, o certo é que algo de positivo se realizou com o seu exemplo e a sua pregação. Arthur Azevedo trouxe até êste século a tradição da comédia de Martins Pena, comédia que é espelho da vida e tem a vocação do riso que

não ofende nem irrita e é pretexto para tornar mais fáceis os caminhos dêste mundo.

Também não é verdade que o mestre maranhense houvesse enveredado pela bambochata para fazer dinheiro. O pássaro, mesmo andando, — diz-nos a advertência famosa — mostra que tem asas. A dimensão literária do talento de Arthur Azevedo soube atenuar-lhe os excessos condenáveis, sempre que o escritor se deixou seduzir por um teatro mais fácil e mais livre e por isso mesmo menos digno de seu nome e de seu bom gosto.

Também não é certo que êle houvesse estabelecido uma dissociação entre o seu gosto literário e o gosto de seu público, para bifurcar as grandes linhas do seu teatro: uma, de feição literária; outra, de feição popular. E isto porque ambas se conciliam na simplicidade da graça genuína e no dom da comunicabilidade fluente, que eram emanações naturais de sua pena admirável.

Por isso mesmo nunca deixou de escrever senão para o povo. E bem que poderia ter dito como Lope de Vega, para explicar o sentido populista de sua arte:

*Y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como la paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.*

A Capital Federal, A jóia, O Badejo, A fonte da Castália, A vida e a morte, O retrato a óleo, distanciadas da linha do teatro fácil, nem por isto se afastaram do gosto do público. O essencial é não esquecer que êste, obedecendo à misteriosa lei de seus impulsos, está sempre em condições de repetir a desfeita inflingida a Terêncio, quando trocou a representação de uma de suas comédias pelos malabarismos de um funâmbulo.

Tôdas aquelas peças, escritas em vários tempos, guardaram muito da vibração urbana da cidade que as viu nascer. E também a jovialidade matinal que Arthur Azevedo trouxe de sua terra e com êle permaneceu durante a vida, prolongando-se mesmo além da vida com a presença de seus livros.

Examinado em conjunto, o teatro do mestre maranhense deixa sentir o traço de coerência que lhe identifica a maturidade com a juventude na Província. Desde cedo, Arthur escolheu os seus modelos. E dêles não se distanciou, mesmo quando viu outras gentes e outras terras.

Indagamos aqui agora, para encerrar estas reflexões, se êle deveria ter sido sempre fiel aos seus começos ou se deveria ter mudado sempre, na ânsia constante de renovar-se.

Duas teses se chocam, no exame dêsse problema: uma, defendendo o espírito de renovação, que impele o escritor a renegar continuamente o seu passado, no afã de abrir caminhos de enriquecimento para a sua arte; outra, pugnando por uma coerência do escritor consigo próprio, no desdobramento harmonioso de uma obra que se aprimora sobre os seus valores antigos e alcança com êles o seu momento de perfeição.

As duas teses envolvem dois tipos de escritores: os que têm um pé no futuro e os que caminham no presente carregando o seu passado. E são êstes que marcam, de modo nítido, na evolução literária, a diferença e a divergência das gerações que se sucedem.

Arthur Azevedo, pela feição conservadora de seu espírito, nunca se adiantou ao seu tempo. Foi sempre um homem de seu passado. Mais do que

isto: um homem da sua Província. O Maranhão, por seu lado, nunca deixou de estar presente, à hora das altas homenagens ao seu filho. Em 1908, quando a morte nos obrigou a devolver a figura humana do escritor ao pó da terra, foi um maranhense — Coelho Neto — quem lhe disse o adeus desta Casa e o adeus do Maranhão. Cinquenta anos depois, cabe a outro maranhense a honra de celebrar-lhe a glória, na eminência desta tribuna.

Voltaire era de parecer que a glória só existe como um consórcio da estima e da reputação. A reputação, só por si, não faz a glória: é preciso que a estima pública lhe sirva de complemento.

Essa estima Arthur Azevedo a experimentou durante a sua existência de operário da pena. E hoje, quando lhe reverenciamos a memória, é ainda ela que o envolve, com a sua urdidura de simpatias humanas, no pretexto desta solenidade.

Enfileirados na prateleira das estantes à espera de nossa atenção, os livros não são apenas os mestres mudos, que dizem a verdade sem receio, de que nos falou o Padre Antônio Vieira: são igualmente os companheiros prestimosos, que nos suavizam o passar das horas lentas com a frequência e o encantamento de seu convívio.

Nos livros de Arthur Azevedo, o que encontramos é o companheiro que nos faz mais leve o conto da vida, com a sua simplicidade, o seu tom afável, o seu feitiço cordial. Correr os olhos pelas páginas desses volumes é ter a sensação de que o escritor está diante de nós, com a graça numerosa de seu riso e a ternura de sua bondade natural. E logo sentimos que nos prende a essas páginas antigas, mais do que a curiosidade de seus temas ou de seus assuntos — uma identidade crescente com a figura humana que ali está, doce, alegre, comunicativa.

É em vão que êle nos dá conselhos como êste:

*Quando algum desses escrevinhadores
Que publicam na imprensa, infelizmente,
Na honra acaso te ferrar o dente,
Ou de ti ou dos teus dizendo horrores,*

*Errado irás se por ventura fores
Chamar a juízo o ignóbil maldizente,
Porque um “testa de ferro” incontinente,
Comprado, tomará por êle as dores.*

*Dá-lhe, dá-lhe a valer! Fá-lo num trapo!
Por cada embuste, arranca-lhe três urros!
Mata o ladrão como se mata um sapo!
Convence-te, leitor: para esses burros,
Argumento não há como um sopapo,
Nem resposta melhor que um par de murros!*

O Arthur Azevedo autêntico não é êsse. É sim o que soube dignificar a natureza com a sua bondade. O que guardou consigo a ternura de sua Província. O que fez da arte o exercício de sua vida. O que deixou no mundo, como vestígio de sua passagem terrena, o traço de jovialidade de seus contos, de seus versos e de seu teatro.

O ARQUITETO DE UM MOMENTO

— Anísio Medeiros —

E pensarmos que até há bem pouco tempo, nem mesmo duas vèzes em anos os dedos das mãos, o nosso teatro empregava cenários é verdade se assim chamarmos os elementos que procuravam limitar com obstáculos as três paredes, quando a quarta era revelada pela suspensão do telão de anúncios que nos haviam convencido do prodígio do Elixir Dória à eficácia das pílulas de vida do Dr. Ross; quando os próprios ensaiadores davam a estas arrumações o nome de gabinetes e nunca o seu nome de batismo (desce o gabinete azul, sobe o rosa e dá a ribalta, era uma grande manobra). Havia limite de espaço cênico, havia a luz reveladora dêste espaço, havia pois cenografia. Não havia era o cenógrafo e portanto a noção visual do espaço, o conhecimento do espaço cênico visualmente ilimitado. As experiências de novos meios de expressão cênica de Adolphe Appia, Gordon Craig, as pesquisas dos russos Annenkov com seus cenários móveis, Dmitriev, Stemberg, Rabinovitch eram sabidas por uns poucos estudiosos e cenógrafos em potencial afastados do Teatro, pela mentalidade negócio que regia o espetáculo de uma intriga macaqueada por uma estrêla cercada de coadjuvantes bisonhos limitados materialmente por obstáculos pintados por fazedores de gabinetes, levantando e sentando em cadeiras e sofás gentilmente cedidos pela Casa Bela Aurora, com o ouvido apurado no buraco do ponto onde seu Alberico cumpria sua missão de herói da noite. A informação das experiências do Bauhaus eram lidas no bonde que anunciava mais um sucesso estrondoso de Procópio e um grande elenco na hilariante comédia em três atos. O fechamento do Bauhaus pelos nazistas nem pôde ser motivo de tranqüilidade; êles desconheciam sua existência e a bilheteria faturava bem. Os poderes públicos nada fizeram para mudar, pelo contrário, subvencionavam companhias de mentalidade comercial e as mandavam viajar pelo Brasil, desde que montassem peças “literárias como a adaptação de “A inocência” de Taunay ou “históricas” como “Carlota Joaquim” de Magalhães Júnior onde Jaime Costa, comia de verdade não sei quantos frangos assados por noite, fantasiado de D. João VI num palácio de papel pintado. O que surpreende é que os homens de governo eram os mesmos que mandaram vir o arquiteto Le Corbusier para coordenar os trabalhos do projeto, para o edifício do Ministério da Educação e o pôs em contato com os arquitetos de mentalidade nova e sadia, como Lúcio Costa, Oscar Niemayer, Afonso Reidy, J. Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos, que confiaram a Portinari, Burle Marx, Bruno Giorgi e Celso Antônio, o encargo de prestarem sua colaboração em painéis, jardins e esculturas, os mesmos que encomendaram a Lipchitz, o bloco do “Prometeu acorrentado” para a fachada do mesmo edifício, enfrentando tôda reação que o mesmo provocou. Os homens eram os mesmos que entregaram a Vila Lobos, a tarefa da educação musical da juventude. O Teatro ficou entregue à sua sorte de casa de negócio incerto e porque não dizer duvidoso, cumprindo o destino da influência dos grupos portugueses que aqui vinham buscar dinheiro e deixar ensaiadores e atôres, que impuseram de tal modo sua maneira a ponto de ficar convencionado que no teatro se falava com a prosódia portuguêsã, daí

encontrarmos até hoje remanescentes. Ainda outro dia, surpreendi uma atriz portuguesa, de vinte e tantos anos de Brasil, explicando à costureira quais as radicais modificações a serem feitas num figurino de minha autoria e como eu lhe fizesse sentir o completo absurdo cometido, ela me respondeu nunca ter visto isto "em Portugal, o figurinista dá as côres, mas nós é que sabemos o que nos vai bem".

Paralelamente os outros meios de expressão artística se firmavam numa mentalidade nova, rompiam as correntes acadêmicas. Surgiam poetas, escritores, pintores, escultores, músicos e muitos se projetavam internacionalmente com os arquitetos. No Teatro, se houve tentativas isoladas e ocasionais como a representação de "Seis personagens" na presença do próprio Pirandello pela Companhia Jaime Costa ou a falada produção do "Avarento" de Molière pela Companhia Procópio Ferreira, que teria surpreendido Louis Jouvet com sua atuação ou ainda o aparecimento de uma peça de fundo social como o "Deus lhe pague" de Joraci Camargo; o setor visual do espetáculo continuou no programa do gabinete de papel pintado, da iluminação uniforme com o efeito artificial da luz de ribalta; os mesmos pontos de luz da iluminação a candieiro agora substituídos pela iluminação elétrica, sem ninguém se aperceber no entanto, da radical transformação no espírito do teatro que esta substituição acarretou.

Este marasmo sofreu só uma pequena sacudidela, e não sei nem se tanto, com a bomba que foi a chegada de Louis Jouvet e sua companhia, empurrados da França pela ocupação. Se para este grande homem de teatro o fato representava um transtorno, tendo interrompido repentinamente o sucesso de "Ondine" de Giroudoux em Paris, para o que tinha trabalhado com sua aguda meticulosidade durante sete meses; para nós foi a sorte de travar conhecimento com esta magnífica personalidade do teatro deste século, de ter pelo menos a esperança de ver despertadas as consciências. Jouvet que nesta época dava uma importância exagerada ao setor visual do espetáculo, a ponto de ter mandado buscar em Nova York o cenógrafo Pavel Tchelichev para entregar-lhe os cenários e figurinos de "Ondine", por não se ter satisfeito nunca com as maquetas de Christian Bérard e de ter gasto uma fortuna na execução, foi além da importância de sua presença, de uma oportunidade única para que se desenvolvesse o gosto, depois de ter despertado em alguns a consciência da importância do setor visual do espetáculo: cenários, figurinos, iluminação. Este seu propósito do espetáculo, seu entusiasmo pela técnica italiana, seu deslumbramento pelos ensinamentos de Sabattini, tão bem empregados na produção de "L'Ecole des Femmes", de Molière com os inesquecíveis cenários e costumes de Bérard, foram de uma decisiva importância na formação dos cenógrafos que iriam aparecer mais tarde, já conscientes de sua responsabilidade e conhecedores da limitação de sua colaboração na conjuntura do espetáculo teatral. Fazia-se experiências e ensaios em maquetas já que os donos do espetáculo não estavam ainda convencidos da necessidade de nossa colaboração. Foi ainda Louis Jouvet, que sem saber completou positivamente sua influência nos quadros do espetáculo teatral entre nós quando, ao preparar a criação mundial de "L'Annonce faite a Marie" de Paul Claudel, convidou Santa Rosa para colaborar com os cenários e figurinos. O ciclo de transformação de nossa realidade teatral só não é completado aí porque, não sei se por sua natureza boêmia ou por estar compenetrado de sua grande responsabilidade, Santa Rosa demorou na entrega dos projetos e Jouvet, homem positivo e de grande autoridade, já tinha os cenários prontos quando Santa Rosa deu os seus projetos por concluídos. Um decorador português tinha se encarregado da tarefa.

A vida do Original Ballet Russo e do Ballet Russo de Monte Carlo, remanescentes da Companhia de Serge Diaghilev, foi para nós a oportunidade de ver a colaboração de pintores como Picasso, Chagal, Dufy, Derain, Marie Laurencin, Miró, Chirico e tantos outros e sentir que, com exceção de Picasso com seu cenário de grande simplicidade para "Le Tricorne" e os belíssimos figurinos ou De Chirico com o engenhoso cenário para "L'Orphée", a maioria deu o nível desejado aos espetáculos, mas se conservaram pintores, conseguiram com sua visão pessoal, sua linguagem plástica pessoal, criar a atmosfera necessária aos espetáculos que haviam sido cuidadosamente escolhidos. Não realizaram cenário no sentido da solução para um problema determinado e a unidade teatral só foi conseguida porque se tratava de ballet, gênero onde a função arquitetônica do cenário pode ser desnecessária, a expressão arquitetônica pode estar ausente e o pintor se bem escolhido, cumpre sua missão esporádica de cenógrafo. Foi o que aconteceu com Portinari na colaboração que deu ao ballet "Yara" do Original Ballet Russo, a convite de De Basil.

Nós os cenógrafos em potencial, aprendíamos sòzinhos e na escala 1:20. Eu acabava de chegar do Piauí com os cenários da citada "A inocência" guardados na memória pois fôra o meu primeiro cenário visto, aos treze anos. Aqui, aluno do Pedro II me preparava para o vestibular de Arquitetura e fazia meu aprendizado de cenógrafo como claque do Teatro Municipal ou como comparsa de ópera.

Mas o cenógrafo com posição e obrigações definidas em empreendimento nosso, só surgiu com a criação de "Os Comediantes" que tinha Santa Rosa como um de seus organizadores. Foi a grande época de "Vestido de Noiva" de Nelson Rodrigues, que tanto empolgou aquêlê aluno do Pedro II. Só mais tarde conheceria Santa Rosa e o encanto foi o mesmo de quantos privaram do convívio daquela enorme personalidade. Já aluno de Arquitetura fui por poucos dias, aluno do cenógrafo num curso que se organizou na Universidade do Povo, dirigida por Eugênia Alvaro Moreira que por falta de condições não foi adiante. Mas Santa Rosa gostava mesmo era de uma conversa informal e ocasional, fôsse no Café Vermelhinho ou no seu atelier onde gostava de mostrar livros e conversar de tudo. Muito me valeram as poucas vêzes que lá estive. Outra figura que decisivamente pesou na minha formação de cenógrafo foi Sansão Castelo Branco, amizade do Piauí, aluno das Belas Artes por esta época, empolgado pela cenografia, tendo aparecido no Salão de Belas Artes com os projetos dos cenários e figurinos para um ballet de sua autoria, baseado no drama da sêca do Nordeste que chamou a atenção de De Basil e com êste andou em projetos de produção que não se concretizaram. Foi pela mão de Castelo Branco que fiz meu primeiro cenário e figurinos de verdade para o ballet "A Sonata ao Luar", produzido pelo Ballet da Juventude, organização primitivamente fundada por Castelo Branco na União Nacional de Estudantes e que nesta época havia tomado impulso e formado companhia profissional, dirigida por Igor Swetsof no Teatro Fenix de tão saudosa e ameaçada memória.

Aí começou minha carreira de cenógrafo e o descobrimento que a consciência dos meus deveres, podêres e limitações, da minha responsabilidade no setor visual do espetáculo só era minha e de alguns poucos e quase nunca dos superiores hierárquicos das equipes responsáveis pelos espetáculos que fui sendo chamado a colaborar. O fato de Dulcina ter feito concurso para escolha dos cenários e figurinos de "Bodas de Sangue", de Garcia Lorca, tão justamente ganho por Eros Gonçalves, de Jaime Costa ter chamado Santa Rosa a colaborar na produção de "A Morte do Caixeiro Viajante" e dos

podêres públicos terem criado através do SNT, a Companhia Oficial, haviam feito pensar o contrário. A interferência por razões de gôsto pessoal do diretor no caráter formal, na função expressiva do cenário, (um me disse certa vez que adorava a alvorada que os eletricitas do T. Municipal faziam para o "Escravo", de Carlos Gomes e portanto tinha que encaixar na peça) quando eu esperava dêle o espírito da produção, o clima psicológico e o esquema da função puramente arquitetônica, que pensava estruturar para a dinâmica do espetáculo; muitas vêzes fêz com que desistisse de prestar minha colaboração. Houve até o caso de encontrar o diretor já de cenário em punho necessitando só do endereço de um realizador que o colocasse de pé. Quantas vêzes guardei soluções que tudo faria para ver realizadas.

Mas nos últimos dez anos o ambiente arejou sensivelmente. As visitas de Barrault, do Piccolo Teatro de Milão, do Teatro Belga, do TNP de Jean Vilar, do Teatro de Turim. A formação de companhias como o TBC, com técnicos formados na Itália e mais recentemente o Teatro dos Sete, fizeram despertar nos outros a ambição de um espetáculo melhor. A crítica começou a se revelar com elementos e com o propósito de emitir sua opinião também no setor visual do espetáculo, procurando adquirir vocabulário específico e não mais o "satisfatório" ou o "digno também de aplausos" de tão pouco tempo atrás. As listas de prêmios para o teatro inclui cenários e figurinos. Nomes novos apareceram com muita vontade de acertar. Os técnicos estrangeiros procuram adaptar seus conhecimentos escolásticos e seu talento à realidade e espírito do caráter nacional. Já é do conhecimento de muitos que o setor visual estático do espetáculo é da inteira responsabilidade do cenógrafo, que o diretor responde pelo caráter visual dinâmico e sobretudo que a cenografia é atividade do arquiteto, construtor de espaços e não mais do pintor, imitador de volumes; que cenografia é solução de um programa racional e limitado porque técnico antes de ser expressivo e ilimitado, porque estético e que o profissional capaz de encontrar esta solução pela sua formação é o arquiteto que faz arquitetura para a eternidade, quando faz Construção e arquitetura para um momento quando faz Cenografia.



BURGAIN, NOSSO PRIMEIRO AUTOR TEATRAL ROMÂNTICO

— Lopes Gonçalves —

É voz geral, como tendo aspecto axiomático, ser Domingos José Gonçalves de Magalhães o nosso primeiro autor teatral da estética romântica oitocentista. (1)

Antônio José ou O Poeta e a Inquisição é o seu lavor que lhe deu êsse mérito com a subida à cena na noite de 13 de maio de 1838, no Teatro Constitucional Fluminense (o Teatro São Pedro de Alcântara), pela Companhia João Caetano, em espetáculo de benefício de Estela Sezefreda e com esta distribuição: Mariana — Estela Sezefreda; Lúcia — Clara Ricciolini; Antônio José — João Caetano; Frei Gil — João Antônio da Costa; Conde de Ericeira — João José do Amaral; um criado do Conde — Florindo Joaquim da Silva. Noite que ficou famosa nos anais do nosso teatro: João Caetano, o maior animador do nosso palco, mais um autor nacional apresentava, e, com isso, uma obra de elevado padrão artístico. Mas o que não ocorreu, nem tal foi então dito, era registrar-se o aparecimento da primeira peça romântica nascida nestas bandas do Novo Mundo.

E isso não foi dito — embora muito se afirme agora, levemente — porque no ano anterior, o de 1837, já o público da cidade do Rio de Janeiro vira no mesmo palco de João Caetano, apresentados pelo espírito empreendedor dêste artista, dois dramas à maneira romântica aqui escrita. Foram *A Última Assembléia dos Condes Livres*, um, e *Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões*, o outro; o primeiro, com o título *A Orfã ou A Última Assembléia dos Condes Livres*, a 30 de maio, o segundo a 9 de agosto.

E o autor dessas duas obras era Luiz Antônio Burgain, jovem poeta e professor de vinte e cinco anos, nascido no Havre e vindo muito moço para o Rio de Janeiro, onde se fixou, exerceu a atividade de mestre de francês, e, pelo domínio completo que logo adquiriu do nosso idioma, também professor de português, a ponto de versejar de modo excelente nesta língua.

Transferira-se de sua terra natal para a que tornou sua nova pátria já se tendo registrado na França a vitória do romantismo oitocentista estendida ao palco, em 1829 com o drama *Henri III et sa Cour*, (2) de Alexandre Dumas, seguido no ano imediato por *Hernani*, de Victor Hugo, que consolidou o êxito da corrente da luta, em parte aparente, com o que então constituía a

(1) Vai contra a realidade histórica falar em romantismo como se êle só houvesse ocorrido na primeira metade do século dezoito. As três orientações estéticas fundamentais — CLASSICISMO, ROMANTISMO e REALISMO — são encontradas em todos os tempos e em todos os povos. Na literatura dramática verifica-se ser Eurípedes um romântico como também é Antônio Ferreira e igualmente o é Corneille, todos êles profundamente líricos. Eis porque, neste artigo, aos vocábulos romantismo e romântico está ligado o qualificativo oitocentista. No próximo número de "Dionysos" apresentarei estudo sobre a presença constante dessas três expressões estéticas no tempo e no espaço.

(2) Representado em 1898 em Lisboa, Teatro D. Maria II, em português, por Eduardo Brazão e outros.

tradição. Transcorrera, pois, a sua juventude na efervescência das idéias novas; o luzeiro que despontava logo atraíra a vista do rapaz, mas educava-se nas humanidades clássicas e, assim, ao firmar-se escritor nas terras de Santa Cruz, as idéias e as maneiras, modernas então, para a forma tinham a raiz segura da cultura veneranda, razão da sua prosa e dos seus versos possuírem quer no idioma de Racine quer no de Camões as melhores qualidades de construção e de fluência. Dêste modo o teatro novo que aqui criava, precedendo Magalhães, era fruto natural do ambiente em que formara o espírito; porém um fruto que apurou ao puro gôsto do lirismo singelo inerente à alma lusitana e que se transplantara para o povo brasileiro ainda em organização. Caso extraordinário, portanto, o dêsse môço em sua adaptação perfeita a uma outra cultura, excelente escritor em ambas as civilizações, uma multissecular e a outra nascente, sempre espontâneo e expressivo. Eis porque bem vem a propósito recordar êste trecho da sua tragédia *A Quinta das Lágrimas*, um pouco do monólogo de Inês de Castro que nos leva a recordar *A Castro* de Antônio Ferreira:

*Tingem do sol candente frouxos raios
Acima dos outeiros; e nos vales
Serena e majestosa desce a noite...
Quão plácida s'ostenta a natureza!
Tudo é silêncio. A brisa, que suave
Respira no arvorêdo, mal encrespa
As ondas esquecidas do seu curso.
Depois qu'el rei benigno perdoou-nos,
Depois que à esperança renascemos,
Tudo vejo com novo aspecto; a modo
Que céus, bosques e prados se vestiram
De côres mais formosas.*

E também esta passagem, algo camoneana, do drama *O Mosteiro de Santiago*, fala de Baltazar ao fim do primeiro ato:

*Sim ! combater por Deus e pela pátria
Inda é servir a Deus ! — Mais êste abraço !
Pobre filho ! na flor da mocidade,
Queres inexperiente aventurar-te
Nos procelosos mares dêste mundo;
E Deus queira mais tarde não lamentos
O pôrto venturoso que deixaste.
Grava em teu coração os meus preceitos.
S'algum dia, porém, desabusado
Das glórias mentirosas desta vida,
O coração sentires apertado
Pela mão da desgraça, volve os passos
Para êste santo asilo onde saudoso
Fico orando por ti. Se de teus olhos
Tem de o pranto correr, vem derramá-lo
Nos braços de teu pai, de teu amigo;
E se Deus o tiver a si chamado,
Ajoelhado na minha sepultura,
Fita os olhos no céu, que sôbre a terra
Tudo é sonho e vaidade ! — Agora, vai-te !*

Ja estava sendo, pois, palmilhado o caminho dramático nacional do romantismo quando apareceu Magalhães com a sua tragédia *Antônio José*. E enquanto este logo o largava, limitando-se a outra tragédia, *Olgíato*, e às duas traduções, *Oscar, o Filho de Ossian*, drama de Arnault, e *Otelo*, da versão emasculada que Ducis fêz de Shakespeare, Burgain se conservou autor teatral até os cinquenta e poucos anos de idade, com uma tragédia, dez dramas, um drama alegórico, quatro comédias, além de uma cantata e uma tradução. (3).

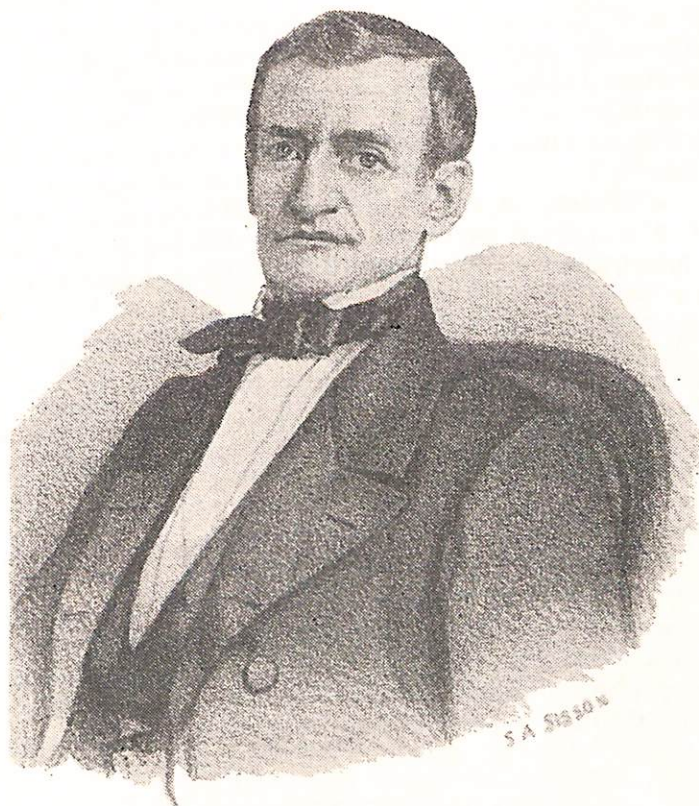
Produção abundante, quase tãda impressa, com várias edições, que obteve enorme êxito e tornou Burgain um dos autores mais populares em seu tempo, havendo a destacar o drama *Pedro Sem* que alcançou centenas de representações em todo o Brasil e ainda na primeira metade d'êste século subia várias vèzes à cena. Autor que, portanto, exprimiu com êxito o sentir estético d'êste país em seu tempo, sempre inspirado em temas altos, desenvolvidos em boa linguagem, o que lhe valeu o apoio do maior artista da época, João Caetano, e o permanente interêsse dos meios cultos e também, pelo natural vigor do seu lirismo, o da grande massa. Era o seu um nome por todos conhecidos e acatado, de quem educou gerações, com os seus livros e as suas lições, estas sendo igualmente de geografia. Rei de Armas Dramático Brasileiro, foi, ademais, redator da revista *Brasil Artístico*, órgão da Sociedade Propagadora de Belas Artes. E ao falecer, a 5 de abril de 1877, nas terras cariocas, era na verdade um ilustre brasileiro que desaparecia, cercado de veneração.

Por êste esbôço se verifica impor-se cada vez mais o estudo ordenado e profundo do nosso teatro do século passado, estudo que além do mérito próprio histórico possuirá o de lançar boas luzes sôbre a cultura nacional dessa época. E então, indo-se ao âmago do nosso teatro oitocentescos, além de se lograr compreender a sua enorme riqueza, permitir-se-á à Nação ser mais justa para o que valeram e valem como autores teatraes escritores quais Manoel de Araújo Pôrto Alegre, os dois Pinheiro Guimarães, Diogo de Mendonça, Abreu Medeiros, Antônio de Castro Lopes, Sabbat da Costa, Maria Ribeiro, Augusto de Castro, Aquiles Varejão, Sizenando Nabuco, Joaquim Serra, Visconde de Taunay, Luiz Guimarães Junior, Apolinário Pôrto Alegre, Moreira Sampaio, Artur Rocha, Augusto Fábregas, Valentim Magalhães, Oscar Pederneiras, além dos que têm sido objeto de livros mas ainda aguardam estudo definitivo sôbre o seu teatro, como Gonçalves Dias, Martins Pena, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Furtado Coelho, Agrário de

(3) *Tragédia: A Quinta das Lágrimas*, em verso; *Dramas: A Última Assembléa dos Condes Livres* (1837); *Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões* (1837); *A Gitana ou Uma Conspiração em Roma* (1839); *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*, em verso (1843); *Pedro Sem Que Já Teve E Agora Não Tem* (1845); *Luiz de Camões* (1846); *Três Amores* (1848), mudado o título para *O Governador de Braga* (1858); *O Mosteiro de Santo Lago*, em verso (1860); *A Casa Maldita ou a Mocidade de D. Afonso VI* (1865); *O Amor de Um Padre ou a Inquisição em Roma; Drama Alegórico: O Vaticano*, em verso; *Comédias: O Barbeiro Importuno* (1837); *A Castro Romântica: O Noivo Distraindo ou Uma Cena da Torre de Nesle; Comédia Vaudeville: O Remendão de Smirna ou Um Dia de Soberania* (1839), com música de Dionísio Vega (1854); *Cantata: Soleil de la Liberté*, música de Henrique Alves de Mesquita, (1866); *Tradução: O Mentiroso* (Il Bugrardo), comédia de Goldoni. As datas são da primeira representação. Mais: poesias; livros didáticos com edições numerosas.

Souza Menezes, França Junior, Machado de Assis, Aluizio Azevedo e Arthur Azevedo.

Das riquezas de um povo a única perene é a cultura, as demais podem desaparecer. É ela que lhe dá consciência e permite com segurança atravessar os séculos. Jamais será pouco todo o esforço para manter vigorosa a projeção da espiritualidade nacional na marcha dos tempos. E sempre o teatro será a mais viva e fiel expressão da alma do povo, pela linguagem e pelo pensamento.



L. A. Burgain

O TEATRO EM PERNAMBUCO

Valdemar de Oliveira

HAVIA, o teatro, em Pernambuco, caído em estagnação, com o Parque convertido em cinema e o Santa Isabel às moscas, quando, logo após a Revolução de 30, o Governo do Estado nomeou Samuel Campelo para a direção do Teatro oficial. Data daí o atual surto de vitalidade teatral de Pernambuco.

Samuel Campelo, após ter pôsto a casa em ordem, deu-lhe a função artística que jamais tivera: fundou (2 de agosto de 1931) o Grupo Gente Nossa e, com pertinácia invulgar, conseguiu arrancar, do Santa Isabel, sua conhecida "caveira de burro". Atraído pelo *slogan* "teatro a preço de cinema", o público voltou a frequentá-lo, superlotando, muitas vezes, o velho teatro de Vauthier. Dinamizando a vida teatral da província, Samuel interessou, em sua campanha, tôda a imprensa; atraiu elementos profissionais e semi-profissionais, aos quais distribuía dividendos; levou o GGN aos subúrbios e às capitais próximas, com repertório quase totalmente nacional; despertou o interêsse de escritores e musicistas locais, que logo passaram a produzir — entre tantos, Lucilo Varejão, Silvino Lopes, Herbógenes Viana, Eustórgio e Augusto Vanderlei, Berguedoff Elliot, Filgueira Filho, Miguel Jasseli, Valdemar de Oliveira, Osvaldo Santiago, Samuel Campelo, João e Raul Valença, Gaspar Moura, Nelson Ferreira, Sergio Sobreira; contratou no Sul do país ensaiadores como Adolfo Sampaio, Manuel Matos, Carlos Torres, Avelar Pereira e artistas cantores como Lucina Soeiro e Maria Amorim; publicou o "Nosso Boletim" e editou peças teatrais; desdobrou-se, em suma, na busca incessante de dar um teatro a Pernambuco.

Morto Samuel Campelo, em janeiro de 39, assumiu Valdemar de Oliveira, seu companheiro de lutas desde 1932, a direção do GGN e, concomitantemente, a direção do Santa Isabel, por convite insistente do prefeito Novais Filho. Com quadro de pessoal contratado, o que lhe agravava os encargos financeiros, o GGN não resistiu muito: suspendeu suas atividades em fins de 1940.

O ADVENTO DO TAP

O Grupo Gente Nossa foi o núcleo de que se originou o Teatro de Amadores de Pernambuco, fundado em 1941 como "Departamento Autônomo do Grupo Gente Nossa". Valdemar de Oliveira desistia de fazer teatro com profissionais, ainda não preparados para a renovação de mentalidade artística que se impunha, para tentar fazê-lo com amadores. O TAP trazia um severo programa de encenação de originais de que a platéia recifense se via privada desde muitos anos e, pelo visto, privada continuaria, dada a natural tendência de companhias sulistas, profissionais, pelo repertório comercial. Enfrentando o temível preconceito contra o palco, até onde jovens da melhor sociedade pernambucana subiam para dançar, declamar, tocar, cantar — mas, para representar, não, o TAP beneficiava associações de caráter social, que patrocinavam os seus espetáculos. Em breve, pôde dispensar êsse patrocínio, embora

jamais abandonasse a sua política filantrópica. Quase um milhão de cruzeiros, somam, hoje, os benefícios prestados pelo TAP a instituições sociais, quer do Recife, quer das muitas cidades visitadas — Fortaleza, Natal, João Pessoa, Maceió, Salvador, Aracaju, Rio, Santos, São Paulo, Pôrto Alegre — num total de 23 excursões.

Adotando a boa prática de contratação de diretores e ensaiadores, o TAP atraiu, ao Recife, para montagem dos seus espetáculos, Zymont Turkow, Adacto Filho, Ziembinski, Willy Keller, Jorge Kossowski, Bibi Ferreira, Flaminio Bollini Cerri, Graça Melo (que, posteriormente fixando-se no Recife, ensaiou novas peças com o TAP) e Hermilo Borba Filho. Todos esses ensaiadores dirigiram um total de 25 peças, cabendo a Valdemar de Oliveira, nos anos iniciais e, depois, nos intervalos de visita desses profissionais, a direção de 33 peças.

O repertório incluiu nomes consagrados na literatura dramática de todos os tempos e países, devendo citar-se, entre tantos, Jules Romains, Oscar Wilde, Somerset Maugham, Leonard Franck, Maeterlinck, Henry Bordeaux, Musset, Marcel Pagnol, Georges Kaiser, Alejandro Casona, Guimerá, Molière, Pirandello, Garcia Lorca, Thornton Wilder, Bernard Shaw, J. B. Priestley, Kesselring, Kaufmann, Emmanuel Roblès, Andreieff, O'Neill, Courteline, Arthur Miller, Graham Green, Tennessee Williams e, entre brasileiros, Oduvaldo Viana, Paulo Gonçalves, Alvares de Azevedo, Arthur Azevedo, Coelho Neto, Aristóteles Soares, Nelson Rodrigues, Gastão Tojeiro e Dias Gomes — o de "O pagador de promessas", o seu último grande êxito.

Reconhecido de utilidade pública pelo Governo de Pernambuco e pela Prefeitura do Recife, o TAP tem placas de consagração pública nos Teatros Santa Isabel, do Recife, Dulcina, do Rio e São Pedro, de Pôrto Alegre; detém mais de 20 prêmios de melhores" e é considerado sempre *hors-concours* nos Festivais de que participa.

OUTROS CONJUNTOS

Justifique-se o relêvo dado, nesta nota, ao Teatro de Amadores de Pernambuco, surgido numa época em que qualquer tentativa no sentido de impôr um teatro amadorista com repertório de grande altitude artística esbarrava com resistências quase intransponíveis. O TAP venceu-as a tôdas. Sua atuação veio a repercutir em todos os quadrantes, inclusive nas capitais visitadas, onde surgiram, em decorrência de sua presença, amplos movimentos amadoristas, ainda hoje vicejantes em Fortaleza, em Natal, em João Pessoa, em Maceió, em Salvador, até em Pôrto Alegre. No Recife, sua atuação foi particularmente notável, ensejando o aparecimento de diversos conjuntos amadoristas, os quais se constituíram, por sua vez, em novos núcleos de estímulo ao teatro, não só na revelação de vocações de atôres e escritores como também na formação autodidática de técnicos que ainda hoje prestam, muitos deles, os melhores serviços à arte dramática, em Pernambuco.

O primeiro desses núcleos — e um dos mais fecundos em múltiplas manifestações de pensamento e de ação — foi o Teatro do Estudante de Pernambuco, surgido em 1946. Dirigido por Hermilo Borba Filho, egresso do TAP, onde estivera desde 1942, o TEP se constituía de estudantes da Faculdade de Direito do Recife, onde foi encenado o seu espetáculo de estréia. Até 1951, o TEP se exibiu em diversos palcos do Recife, inclusive o do Santa Isabel, apresentando originais de Sender, Tchekov, Garcia Lorca, Sófocles, Ibsen, José de Moraes Pinho, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e Shakespeare.

Em 1948, lançou, nos moldes da de Garcia Lorca, a "barraca", no Parque 13 de Maio, tentativa que, entretanto, não teve maior êxito. A transferência, para São Paulo, de Hermilo Borba Filho, que era a alma do cometimento, fêz cessar, as atividades do TEP.

Concomitantemente, um "Teatro dos Bancários", dirigido por Hermógenes Viana, se exibiu com certa regularidade, montando um repertório no qual se incluíam originais de Júlio Dantas, Pinheiro Chagas, Nicodemi, Ibsen e poucos outros, ressentindo-se, todos, de vigorosa direção artística.

Outro conjunto de elenco organizado dentro de determinada classe foi "Teatro do Funcionário Público", ainda hoje atuante dentro de uma linha inteiramente destoante da altitude a que chegou a arte dramática, em Pernambuco. Tem seu público restringido ao corpo social da Associação Pernambucana de Servidores do Estado.

A presença de Adacto Filho no Recife, como ensaiador do TAP, em 48, ensejou a fundação de um conjunto estudantil — o "Teatro Universitário de Pernambuco" — que revivia o antigo Teatro do Estudante da década de 30. Posteriormente dirigido por Ziembinski, Graça Melo, Valter de Oliveira, Willy Keller, o TUP inscreveu no seu cartaz, nomes como os de O' Neill, Sheriff, Casona, Anouilh, Shakespeare. Hoje, mantém posição destacada no meio teatral do Recife, integrando-se no programa de difusão cultural da Universidade do Recife, sob cujo signo já representou peças de Roblès, Antonio José (o Judeu) Eurípedes, Guilherme Figueiredo, Lúcio Cardoso, José Carlos Cavalcanti Borges. Presente a diversos Festivais de Teatro, especialmente os de Estudantes, o TUP se tem destacado sempre, carreando para Pernambuco, que representa, numerosos troféus.

Outros estudantes, firmemente decididos a encarar com a máxima seriedade a arte dramática, organizaram o "Teatro dos Estudantes Israelitas" (TEIP), tomando Graça Melo como ensaiador. Devem-se-lhe algumas das melhores apresentações teatrais destes últimos tempos, no Recife, com o advento de esplêndidas vocações artísticas. No III Festival de Estudantes, em Santos, o TEIP trouxe para Pernambuco o 1.º prêmio, graças ao espetáculo de "Ratos e homens", de Steinbeck.

Constituído de jovens, embora nem todos especificamente estudantes, o "Teatro Adolescente do Recife" (TAR) merece citação, pela seriedade dos seus propósitos e, também, pela sua política de estrita preferência pelos autores nordestinos. Sob a diligente direção de Clênio Vanderlei, deve-se-lhe o lançamento, no Dulcina do Rio, do "Auto da Compadecida", de Ariano Suassuna, que viria a constituir-se acontecimento singular na história da dramaturgia brasileira. Anotem-se, também, os belos espetáculos de "A via sacra", de Gheon e "Todo o mundo" realizados no interior da Igreja São Pedro dos Clérigos. Ultimamente, o TAR vem realizando espetáculos para núcleos operários do SESI.

Outros conjuntos têm atuado esporadicamente nos palcos recifenses, sem todavia deixar marca de sua passagem. Tais foram, para exemplificar, o "Conjunto Cênico do Recife" que sòmente encenou peças do seu diretor, José Carlos Cavalcanti Borges, o "Teatro Experimental", com "Conflito na consciência", de Isaac Gondim Filho, seu diretor "Os Comediantes", dirigido por André Chaves e o "Teatro da Sociedade Cultural Brasil-Estados Unidos" que, sob a direção de Alderico Costa, apresentou uma notável versão de "O diário de Ana Frank".

No interior de Pernambuco, reclama destaque especial o "Teatro de Amadores de Caruaru", que, sob a direção de Luiz Mendonça (a quem se

deve a montagem, anual, do drama do Calvário, em Fazenda Nova), tem pôsto em cena um bom repertório, que faz o Recife conhecer, de vez em quando, como recentemente sucedeu com "Eles não usam *black-tie*", de Guarnieri.

Vários conjuntos se dedicaram, no Recife — e ainda atuam, esporadicamente, nesse terreno — ao teatro para crianças. Assim, o "Teatro Escolar", dirigido pela professora Maria Elisa Viegas de Medeiros, depois o "Teatro de Brinquedo", de Alfredo de Oliveira e, mais recentemente, o "Teatro Escolar" da Divisão de Extensão Cultural e Artística (DECA) da Secretaria de Educação e Cultura, sob as ordens da professora Beatriz Ferreira.

ESCRITORES E TÉCNICOS

A existência, no Recife, de conjuntos teatrais capazes de encenar peças de autores locais (entre êsses devendo citar-se, principalmente, o TEP, que chegou a organizar concursos de originais para a cena), incentivou a escrita teatral, lançando-se vários intelectuais à produção dramática, em preferência marcante pelos temas nordestinos. Daí, haver Pascoal Carlos Magno proclamado a existência de um "Teatro do Nordeste", que veio realmente a afirmar-se através de obras dramáticas de Ariano Suassuna, Aristóteles Soares, Hermilo Borba Filho, Isaac Gondim Filho, Rui Amazonas, José Carlos Cavalcanti Borges (que focalizou uma face nova da paisagem humana do interior nordestino, com as suas chamadas "comédias municipais"), Aldomar Conrado e, mais recentemente, Luiz Maranhão, Luiz Marinho e Silvio Rabelo.

Referência também se impõe à equipe de técnicos que se formaram em consequência da intensa atividade teatral da província — e tão numerosos e eficientes que, na verdade, o Recife teatral de hoje se basta com êles. Vale a citação de alguns para que melhor se compreenda a significação da afirmativa: na cenografia, Aloísio Magalhães, Janice de Oliveira, Ubirajara Galvão, Adão Pinheiro; nos efeitos de luz, Reinaldo de Oliveira; na indumentária, Janice de Oliveira e Ubirajara Galvão; na caracterização, Alfredo de Oliveira e Estefânia Costa; na maquiagem, Aluísio de Santana e Jair Miranda; e, no largo campo da direção artística, Valdemar de Oliveira, Valter de Oliveira, Alfredo de Oliveira, Clênio Vanderlei, Joel Pontes, Alderico Costa, José Pimentel, Geninha Sá, quase todos (menos os dois últimos) servindo profissionalmente, em eventuais oportunidades, às capitais nordestinas, de Salvador e Natal.

TEATRO PROFISSIONAL

Dois nomes mantêm, embora cortado por longos intervalos, o antigo "teatro profissional" do Recife: Barreto Júnior, que encabeça o elenco de sua antiga "Companhia de Comédias", ora (quando aluga o seu Teatro Marrocos) excursiona da Bahia ao Amapá, e Elpídio Câmara, de vez em quando desperto com o seu "Teatro Pernambucano". Ambos os antigos atôres, ajudados por tôda uma velha guarda do teatro pernambucano, remanescente do Grupo Gente Nossa — Lurdes Monteiro, Lenita Lopes, Aluísio Campelo, Gerson Vieira, a que se vão agregando elementos outros, logo visados e devorados pelas TVs locais — mostram-se particularmente afeiçoados às peças nacionais, nem sempre da melhor categoria.

É preciso, porém, assinalar os novos rumos tomados pelo profissionalismo teatral, no Recife. Muitos dos amadores que aqui se fizeram, via de regra

ao contacto com os ensaiadores contratados pelo TAP, seguiram a profissão teatral, prendendo-se a contratos com empresas sulistas, tal fizeram Sebastião Vasconcelos, Oscar Felipe, Margarida Cardoso, Carminha Brandão, etc.

Um largo movimento de aproveitamento sistemático, em bases profissionais, de elementos do parque amadorista do Recife teve início com a organização do elenco do Teatro de Arena, em maio de 1960, de iniciativa de Alfredo de Oliveira. À exceção do casal Otávio da Rosa Borges (TAP) que levou a meio centenário de representações a peça "Leito nupcial", de Hartog, todos os demais participantes do elenco do Arena a este se ligaram por contrato. Numerosos amadores se transferiram, assim, do palco amadorista para o profissional (ou semiprofissional). Em dois anos de atividade, o Arena montou 10 originais, sendo 6 brasileiros, de R. Magalhães Júnior, Augusto Boal, Edy Ima, Gianfrancesco Guarnieri, Martins Pena e Ariano Suassuna. Reconhecido de utilidade pública pelo Governo de Pernambuco e pela Prefeitura do Recife, pode o Teatro de Arena orgulhar-se de sua permanência, por se constituir numa companhia profissional estável do Recife.

Seguindo o exemplo, organizou o "Teatro Popular do Nordeste" (TPN), espécie de sociedade por quotas que obteve assinalado êxito com sua peça de estréia ("A pena e a lei", de Ariano Suassuna), tríptico valorizado pela direção de Hermilo Borba Filho que lhe imprimiu um caráter (mais marcado no 1.º ato), de teatrinho de mamulengo. Ainda à exceção do casal Otávio da Rosa Borges, todos os integrantes do elenco foram contratados em bases comerciais. O fracasso do segundo lançamento ("A mandrágora", de Maquiavel) levou o desânimo às hostes do TPN, que entrou em prolongado recesso, de que veio a ressurgir em fins de 61, graças ao convênio celebrado com a Fundação de Promoção Social. Atua, presentemente, no Teatro do Parque, com "O processo do Diabo", constituído de três peças em 1 ato — de Moraes Pinho, Cavalcanti Borges e Ariano Suassuna.

O TPN, como o Arena, está inteiramente profissionalizado.

CASAS DE ESPETÁCULOS

No momento (novembro de 61), cinco teatros funcionam no Recife:

— o Teatro Santa Isabel, próprio municipal, tombado pelo Patrimônio Histórico e subordinado ao Departamento de Documentação e Cultura (Chefia da Secção de Teatro);

— o Teatro Marrocos, com 450 localidades, erguido, a título precário, em terreno da Municipalidade, pelo ator Barreto Júnior, que por vezes o aluga a Companhias itinerantes (Procópio Ferreira, Milton Ribeiro, Italo Cúrcio);

— o Teatro de Arena, com 100 localidades e ar condicionado, montado e dirigido por Alfredo de Oliveira, em salão alugado;

— o Teatro do Parque, com mais de mil cadeiras, desapropriado, em fins de 1959, pela Prefeitura do Recife (gestão de Pelópidas Silveira), também subordinado ao DDC (Chefia da Secção de Teatro);

— o Teatro Almare (900 localidades), a princípio um barracão doado pelo deputado Ademar Costa Carvalho ao ator Barreto Júnior e, posteriormente, ao TAP, que o remodelou completamente, chegando quase a concluí-lo, quando o Governo do Estado o indenizou das despesas feitas, dado o projeto de utilizar o local para construção do auditório do Instituto de Educação. Têm-lhe ocupado o palco, no curso da Festa da Mocidade que anualmente se realiza no Parque 13 de Maio, Companhias de Revistas como as de Walter Pinto, Silva Filho, Walter d'Ávila, etc.

Além dessas casas de espetáculos, vale citar o Teatro ao ar livre do Sítio da Trindade, próprio municipal; o Teatro Ambulante, já inaugurado, iniciativa do Movimento de Cultura Popular, ligado à Prefeitura do Recife; o Teatro-auditório da Escola Técnica do Dérbi e o chamado "Teatro do Dérbi", anexo ao Quartel da Polícia Militar do Estado, com mais de 600 localidades, onde já se exibiram diversos conjuntos amadoristas da cidade, inclusive participantes do I Festival de Teatros do Estudante.

Em projeto, existem um teatro da Fundação de Promoção Social, a ser ocupado pelo TPN, em futuro próximo; um outro, do Teatro de Amadores de Pernambuco, a ser erguido em terreno que acaba de adquirir, no bairro da Boa Vista; mais um, da Universidade do Recife, em ampla área do edifício onde hoje funciona o Curso de Música da Escola de Belas Artes; um teatro de 450 localidades, nos altos do novo prédio do Banco do Brasil, a ser concluído dentro de poucos meses; e, finalmente, já em construção uma sala para espetáculos no prédio da Associação da Imprensa de Pernambuco.

APOIO OFICIAL

Independente de auxílios concedidos pelo Serviço Nacional de Teatro a algumas entidades profissionais e amadoristas da cidade, deve ser anotado o grande interesse que vem demonstrando pela cultura dramática, em Pernambuco, a Universidade do Recife, através do seu Magnífico Reitor, o prof. João Alfredo Gonçalves da Costa Lima. Deve-se-lhe, após grande campanha desfechada, por inspiração de Graça Melo, pelo Teatro de Amadores de Pernambuco junto à Universidade, para lhe obter o apoio à idéia da organização de sua Escola de Arte Dramática, a fundação de um Curso de Teatro, que vem dinamizando fortemente a vida teatral recifense. Esse Curso, integrado no currículo da Escola de Belas Artes, aproveitou a "prata de casa", sob muitos aspectos "ouro de lei", mercê do alto nível cultural a que Pernambuco teatral já havia atingido. Assim, somente ocupam suas cadeiras elementos integrados em nossos círculos intelectuais e artísticos, como Hermilo Borba Filho, Gastão de Holanda, Joel Pontes, Ariano Suassuna, Alfredo de Oliveira, Isaac Condin Filho, José Carlos Cavalcanti Borges, Maria José Campos Lima, Janice de Oliveira, Graça Melo, Ana Regina Moreira e Hélio Moreira.

Numerosas têm sido as demonstrações públicas de aproveitamento dos alunos do Curso de Teatro, quer em exibições intra-muros, quer em espetáculos públicos.

Além de manter o Curso de Teatro (em 3 anos), a Universidade do Recife subvenciona o Teatro Universitário, estimulando-o à montagem de originais e facilitando-lhe excursões de caráter cultural. Ao que consta, cogita a Universidade de reorganizar o TUP com o objetivo de o tornar acessível aos diplomados pelo Curso de Teatro, os quais imediatamente seriam contratados, num início de carreira profissional. A Escola de Belas Artes de Pernambuco (Curso de Teatro) promove anualmente um concurso de peças teatrais, com três prêmios, em dinheiro, no valor total de Cr\$ 70.000,00.

O apoio do Estado de Pernambuco ao teatro pernambucano se tem feito sentir, principalmente, através da Secretaria de Educação e Cultura, cuja Divisão de Extensão Cultural e Artística (DECA) mantém um "Teatro Escolar" ao qual se devem interessantes realizações no campo do teatro para crianças (Maria Clara Machado, Beatriz Ferreira) e para adultos (Arthur Azevedo, Martins Pena, Jorge de Andrade).

Por outro lado, a Secretaria de Educação tem instituído prêmios anuais para obras teatrais e editado as classificadas.

A Fundação de Promoção Social, organismo ligado ao Governo do Estado, assinou um convênio com o TPN, como já dissemos, para representações de caráter popular a serem levadas ao povo. Anuncia-se, agora, para suceder "O processo do Diabo", que vai ser encenada nos palcos dos Centros Educativos Operários, uma peça de Ariano Suassuna — "O inocente e os comunistas" — e outra de Aristóteles Soares — "Município de São Silvestre".

Quanto à Prefeitura Municipal, grandes benefícios lhe deve a cultura teatral recifense: a desapropriação do Teatro do Parque, arrancado ao truste Luiz Severiano Ribeiro, após luta de muitos anos; subvenções e auxílios a vários conjuntos amadoristas locais; facilidades que lhes são (do mesmo modo que as Companhias itinerantes) dispensadas, para ocupação do Santa Isabel; criação, recente, de uma Comissão de Teatro que, sob a presidência de Graça Melo, tem incentivado nossa vida teatral; construção de um teatro ao ar livre e de outro, ambulante, aos quais já aludimos, linhas atrás.

Um prêmio no valor de Cr\$ 50.000,00, para a melhor peça teatral do ano, é instituído pela União Brasileira de Escritores — secção de Pernambuco.

Tendo sido sede do II Festival Nortista de Teatro Amador, para cuja realização concorreram tanto o Governo do Estado como o do Município, recepcionando condignamente conjuntos teatrais amadoristas de Fortaleza, Natal, João Pessoa, Maceió e Salvador, assim como do I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, que reuniu no Recife, sob amparo oficial dos governos locais, inclusive da Universidade, grupos estudantis de todo o Brasil, o Recife viu realizar-se, neste ano de 61 (outubro) o I Festival de Teatro do Recife, iniciativa da Comissão de Teatro. Os recentes acontecimentos políticos restringiram ao ambiente cidadão êsse cometimento primitivamente de âmbito nacional. Quase 15 conjuntos se revezaram nos palcos do Santa Isabel e do Parque, atraindo público numeroso e entusiasta.

Interêsse crescente pelo teatro se nota em tôdas as camadas sociais. Concurso da Secretaria de Educação assim como da Academia Pernambucana de Letras incluem quase sempre, o gênero "teatro". A Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco distribui, todos os anos, aos "melhores" do ano anterior, o seu "Samuel", em solenidade de grande repercussão social, além de distribuir o "Prêmio Vânia Souto Carvalho", ao autor da peça pernambucana representada, em cada ano, no Recife, numa doação do Deputado Federal Adélmara Costa Carvalho. Os grupos amadoristas em ação se esmeram, em sua maioria, em melhorar cada vez mais suas apresentações, mantendo entre si o melhor entendimento, através, inclusive, do intercâmbio de figura dos seus elencos, onde não se reconhecem "astros" e "estrêlas". Tamanho o interêsse despertado, entre os jovens pelo amadorismo teatral, que se tem tornado impossível atender a todos aquêles que se candidatam a um lugar ao sol, no palco de amadores, o mesmo acontecendo com o profissionalismo teatral, realizado pelo Teatro de Arena e Teatro Popular do Nordeste.

Assim, pelo ritmo e pelo volume de suas realizações no campo da arte dramática, o Recife se tornou, naturalmente, sem esforço preconcebido, o núcleo de irradiação da cultura teatral por todo o Nordeste, influenciando o movimento teatral das capitais próximas.

O ano de 1962 verá, por motivos eleitorais, acirrar-se a competição entre o Movimento de Cultura Popular (Prefeitura do Recife) e a Fundação de Promoção Social (Governo do Estado), o primeiro pondo em ação, através

da Comissão de Teatro e Movimento de Cultura Popular, um largo programa de difusão do teatro junto às massas populares, que inclui contratação de conjuntos e artistas da “esquerda”; e o segundo, intensificando a atuação do Teatro Popular do Nordeste, de tendências opostas, católicas, tornado igualmente instrumento de propaganda doutrinária. Apesar disso, é de esperar que o teatro sobreviva a esses embates ideológicos e que, particularmente falando, o teatro pernambucano acabe lucrando, mesmo porque outros conjuntos se mantêm alheios à disputa e continuam equidistantes das duas posições de teatro “dirigido”. Tudo, no fim de contas, outra coisa não demonstra senão que a capital pernambucana, em plena efervescência artística, se firma como centro teatral de indiscutível importância e se confirma na liderança teatral do Norte do país, equiparando-se sob muitos aspectos (sob alguns se distinguindo vitoriosamente) aos mais adiantados núcleos teatrais do Sul do país.



Reinaldo de Oliveira e Janice Lobo de Oliveira no *Pagador de Promessas* de Dias Gomes, encenado em Recife pelo conjunto de Valdemar de Oliveira no Teatro de Amadores de Pernambuco, dirigida por Graça Mello e considerada pela crítica teatral de Pernambuco como o melhor espetáculo de 1961

TEATRO DA CRIANÇA

Joracy Camargo

No movimento de renovação das artes cênicas, o Teatro da Criança tem sido considerado como uma espécie de "terra de ninguém". Da parte dos renovadores, preocupados em elevar, aos saltos, o nível do nosso teatro, sem a menor preocupação de situá-lo na posição de correspondência com o meio brasileiro, que ainda não o exige e muito menos o comporta, afastando o povo das platéias, — as crianças têm sido apenas engabeladas com algumas tentativas de efeito negativo. Nada se fez ainda, de um modo orgânico e estável, orientado no sentido da criação de bases sólidas para a edificação do Teatro da Criança.

Daí, a confusão estabelecida pela profusão de peças, compostas, em geral, por amadores, e por alguns profissionais, que se atiraram à execução de uma tarefa das mais complexas e difíceis num distrito do teatro que não admite a improvisação. Os próprios concursos e festivais nada mais exigem do que a inscrição de obras falsamente teatrais e aparentemente destinadas às crianças.

Naturalmente, êsses empreendimentos, oficiais ou particulares, visam a estimular o interesse de autores experimentados, e, ao mesmo tempo, a suscitar o aparecimento de novos autores, no sentido geral da preparação de um repertório adequado à educação e recreação dos pequenos espectadores. Louvem-se, portanto, êsses intuitos, quando se sabe que é ainda muito pobre o acervo de peças infantis, dada a dificuldade de sua composição, já pelas condições exigidas para o preparo de um instrumento de educação destinado a especta-

dores em início de formação, já porque reclamam uma soma de conhecimentos que transcendem da simples vocação específica.

O que não é admissível é pretender-se criar êsse teatro por um *fiat* milagroso, quando o caminho a seguir está aberto aos olhos de todos.

Se não bastassem as experiências realizadas em países de velhas culturas, que resultaram no estabelecimento de princípios e normas que condicionaram o teatro infantil ao conhecimento de exigências de ordem psicológica, pedagógica, estética e técnica, poderíamos recorrer às teses apresentadas e debatidas nos Congressos Brasileiros de Teatro, cujas resoluções, baseadas em estudos aprofundados, dão a medida para a instituição dêsse ramo de teatro. Desejo, aqui, chamar a atenção dos nossos educadores para a gravidade do problema, em vista da notória indiferença oficial em relação à necessidade de considerar-se o teatro como um dos mais poderosos fatores educativos, mesmo, e compulsoriamente, sob o aspecto recreativo. A moderna Pedagogia já adotou o princípio segundo o qual o período de formação das percepções vai dos três aos sete anos, precisamente quando o cérebro da criança deve ser povoado de belas imagens, associações de idéias grandiosas, e de todos os bons hábitos mentais, artísticos e morais. É, portanto, aos três anos que se inicia a educação infantil, idade em que, segundo os tratadistas, os neurônios da criança, apesar de desenvolvidos, não permitem ainda a formação de conceitos e raciocínios. Estando a célula nervosa independente e quase virgem de representações,

o campo da memória torna-se imenso, dilatando a capacidade de fixação.

E preciso, nesse caso, evitar que no cérebro da criança se aninhem para sempre imagens, idéias, juízos e conceitos que não constituam a melhor base para o desenvolvimento futuro das atividades intelectuais. Por isso, muito antes da Cartilha entrar pelos ouvidos, devem entrar pelos olhos as imagens, já com o critério de iniciar a ilustração, organizada e sistematizada, desenvolvendo ou implantando o bom gosto, e, sobretudo, dispondo ou arrumando as associações mentais.

Assim, o Teatro teria de ser o complemento do Jardim de Infância, reunindo os elementos que lhe faltam, como a luz, a côr, o movimento, etc. Estariam, com efeito, associados, um laboratório de pesquisas e um campo experimental.

Ao Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro o professor Júlio Gouvêa apresentou uma tese da maior importância para o esclarecimento da questão, considerando, antes de mais nada, que é necessário chamar a atenção para o fato de que, a rigor, o teatro para crianças e adolescentes só pode ser considerado como educativo, o que nos obriga a colocá-lo no âmbito da Pedagogia. Observa o eminente professor que "todos os acontecimentos do palco passarão a fazer parte do subconsciente 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 imensa participação na inteligência, na sensibilidade e no comportamento do homem adulto". Conclui o autor da tese, depois de outras e judiciosas considerações, que "tôda peça para crianças deve apresentar um conflito perfeitamente delineado, com personagens bem caracterizadas, e uma situação absolutamente clara, para que o espectador, através da identificação com uma das personagens, sofra uma experiência pessoal verdadeira, com a correspondente participação emocional".

Pois bem: nenhuma das peças apresentadas em concursos e festivais a que tenho assistido como membro do Juri, atende a essas condições essenciais. Ao lado da ausência da necessária plasticidade, e do abuso de palavras — muitas vêzes, ou quase sempre, inacessíveis à compreensão do público infantil — e ainda de conceitos inconvenientes, são tratados os assuntos mais impróprios para a educação e recreação da criança. Se não faltasse bruxas, fadas bobalhonas, malfeitores e personagens que deveriam ser ingênuas e mais parecem débeis mentais, nessas peças está sempre presente o medo, que é o mais vulgar de todos os elementos da comicidade.

Agora, que completamos o reatamento de relações com a União Soviética, poderíamos, além de importar trigo e petróleo, tomar conhecimento do que foi feito e do que ainda se faz na URSS em relação ao Teatro da Criança.

No dia 7 de novembro de 1918, quando os corneteiros dos batalhões aliados executavam o toque de "cessar fogo", e terminava assim a Primeira Grande Guerra, o povo soviético festejava o primeiro aniversário da Revolução e inaugurava, em Moscou, o primeiro teatro exclusivamente para crianças. Como parte integrante do plano geral de educação, e visando, sobretudo, a preparar a nova geração para receber a influência direta do teatro na formação de uma mentalidade diferente, o Teatro da Criança constituiria uma organização especial com a dupla finalidade de implantar o gosto pelas artes cênicas e de desvendar os mistérios da alma infantil. A direção geral fôra entregue a uma mulher que, na época em que visitei Moscou, não completara ainda os 30 anos. Natália Satz deveria ter sido escolhida a dedo, por todos os motivos. Nem bonita nem feia, mas de uma simpatia que a gente só encontra nessas mães jovens e otimistas que estão sempre sorrindo, dando a impressão de que fazem aos filhos tôdas as vontades, quando essas vontades já

havia sido por elas inspiradas, Natália me pareceu genial, do ponto de vista da vocação para exercer a presidência do Conselho Diretor do Teatro da Criança. Ela concebia os planos gerais, mas só os executava depois de examinados e aprovados em conferência com os mais eminentes representantes de tôdas as ciências, artes e ofícios que possam contribuir para a organização de um espetáculo do gênero. A primeira peça foi lançada a título de experiência, embora previstas tôdas as condições que pudessem suscitar a maior diversidade de reações do público infantil. Tudo fôra previsto, da ribalta para dentro e dali para fora. Em primeiro lugar, o edifício, especialmente destinado à frequência de crianças, desde o estilo da fachada ao tamanho pequeno das poltronas, à altura dos "guichets" das bilheterias. Até os aparelhos sanitários são miniaturas...

Quis assim Natália Satz envaidecer as crianças, oferecendo-lhes um teatro que a meninada pudesse considerar como exclusivamente seu, pequenino, "engraçadinho", onde pudessem brincar em liberdade, longe das vistas e das constantes censuras dos pais. As crianças deveriam adquirir pessoalmente os seus bilhetes, entrar, sentar-se e assistir aos espetáculos, completamente independentes, não só para lhes dar a maior autonomia como para evitar a influência dos adultos na compreensão dos entrecchos. Disse ela que os pais, muitas vêzes por preguiça ou ignorância, dificultam o desenvolvimento da capacidade de compreensão dos filhos, respondendo erradamente às mais simples perguntas. Os adultos ficam, portanto, localizados em um balcão superior, com acesso por uma entrada à parte, e sem comunicação com a platéia, mas de onde poderão observar as crianças, estejam estas na própria platéia ou na sala-de-espera. Depois da bilheteria, que obriga o pequeno espectador a sentir-se independente, a sala-de-espera constitui o segundo elemento da pre-

paração. O espetáculo começa sempre depois da hora marcada, e a platéia é vedada às crianças durante o espaço de meia hora, no mínimo. À entrada, os garotos devem deixar em livro próprio os nomes, filiação e residência, entrando depois para a sala-de-espera, ampla, confortável, assistidos por um grupo de "nurses" especializadas, que oferecem leite, e atendem a todos os desejos porventura manifestados ou apenas insinuados pela petizada... E ali ficam em liberdade, sem sofrer as torturas de uma longa espera, porque em cada recanto encontram uma atração diferente. Aqui, há uma pequena oficina de marcenaria; ali, um monte de blocos de madeiras para armar edifícios; acolá, massa para fazer bonecos; mais adiante, uma vitrola com uma grande coleção de discos. Há ainda estantes com livros, mesa com revistas, oficinas mecânicas, papel e lapis para escrever ou desenhar, enfim, todos os elementos que possam dividir as crianças em grupos, e selecioná-las segundo as suas tendências, ou simples preferências. Natália Satz, do seu observatório, em companhia de pedagogos barbadões, está observando suas pequenas "vítimas". Os brincquinhos e as oficinas vão sendo substituídos conforme as observações. Isto é o que se passa da ribalta para fora. Nos bastidores, os cuidados ainda são maiores.

Escrever, encenar e representar para crianças é uma especialidade nova, exigindo conhecimentos que vão da psicologia à pedagogia, dado o caso especial da complexa capacidade de percepção e receptividade dos futuros espectadores. Por isso, as peças devem surgir da conferência de pedagogos, dramaturgos, músicos, bailarinos, eletricitas, carpinteiros, cenógrafos, etc., conforme o gênero de teatro escolhido para cada espetáculo. As observações da sala-de-espera devem ser completadas pelo exame das reações do pequeno público durante o desenrolar das cenas, como ainda pela pesquisa nas cartas e desenhos

que as crianças são convidadas a enviar à direção. O estudo da duração de cada impressão produzida sobre as diferentes individualidades infantis, o conhecimento dos atos da garotada, antes e depois dos espetáculos, e a diferença da impressão que a mesma peça tenha produzido sobre os meninos e as meninas. Um grupo de "visitadores", igualmente especializados, procura as famílias das crianças, para indagar de seus pais, e principalmente das mães, sobre o comportamento dos filhos, antes e depois de haverem assistido aos espetáculos. Querem saber se reproduziram cenas em casa, se repetiram frases, e os comentários que fizeram.

Por essa forma é que se orienta a escolha dos assuntos e a maneira de apresentá-los, obtendo-se não só uma base certa para atender às preferências das crianças, como um meio seguro de inculcar os ensinamentos necessários à sua formação moral e intelectual. Por esse processo, Natália Satz chegou ao ideal de oferecer ao seu público peças que atingiram um grau máximo de interesse, pois os espectadores, sem o saber, tornaram-se "autores" das peças, realizando por intermédio de mãos sábias, artistas e artífices aperfeiçoadíssimos, suas próprias idéias, postas ali como se estivessem materializando seus sonhos.

A imaginação infantil, auxiliada pela sucessão de peças, e servida, a cada passo, de novos elementos, desenvolveu-se à proporção que as idéias, mais ou menos confusas, se tornavam nítidas e suscitavam novas concepções, logo realizadas. Um espetáculo para crianças deve ser um alimento para o coração e o cérebro. A côr, a luz, a música, todos os meios de que dispõe o teatro, devem veicular as idéias do espetáculo.

Outro aspecto, muito importante, que constituiu um dos mais sérios problemas a resolver, e que encontrou nas observações de Natália a mais acertada solução, é a questão do elenco. Desde logo ficou estabelecido

que o Teatro da Criança deveria ser um teatro de adultos para crianças. Nada de teatro infantil, com elenco de meninos-prodígio. Ficou demonstrado, nas primeiras experiências, que os meninos-prodígio não inspiram confiança aos meninos da mesma idade, e, o que é mais grave, muitas vezes, colocados em situação privilegiada no palco, metidos em lindas roupagens, "divertindo-se", recebendo aplausos e elogios, fazem brotar a inveja no espírito dos que estão na platéia, desajustados, invariavelmente, como muitos adultos primários, de ir ao palco para fazer o mesmo, embora sem aptidões. Foi preciso, nesse caso, selecionar entre grandes atôres e atrizes os que fôssem, ainda, susceptíveis de ser aperfeiçoados e adaptados à nova modalidade artística de representar para crianças. Instituído, previamente, um curso para essa adaptação, ou especialização, ficou demonstrado que é muito mais difícil representar para pequenos espectadores, dado que o artista não poderá contar, *a priori*, com o grau de inteligência, cultura e receptividade que os adultos têm obrigação de oferecer aos intérpretes. Até mesmo as inflexões, ou entonação das frases, foram modificadas para exprimir as idéias com mais clareza. E nada de falar abobalhadamente, a não ser nos casos específicos. Ao contrário, deve-se falar com autoridade, segurança e firmeza, e os gestos devem ser mais largos, a mutação da fisionomia mais brusca, a mímica empregada ao máximo de sua expressão, e todos os movimentos perfeitamente definidos, dentro de uma ação intensa, crescente e ininterrupta.

Tornou-se ainda necessário estabelecer a figura de um "herói" simpático, capaz de resolver tôdas as situações e conflitos, e triunfar sempre. Esse "herói", que representa o Bem vencendo o Mal, passou a ser a figura central de quase todo o repertório. E é tão grande sua influência sobre o espírito da criançada, que passou a ser o guia absoluto do comportamento de todos

os espectadores. Seus conselhos e exemplos são seguidos com prazer, e até com um certo orgulho.

Como se vê, o Teatro da Criança poderá realizar verdadeiros milagres, organizando e disciplinando as novas gerações, e conduzindo-as pelo caminho da formação de uma mentalidade que teria decisiva influência na formação da própria nacionalidade. Além disso, na União Soviética, tem servido para selecionar vocações, permitindo o encaminhamento das crianças para as atividades em que devem desenvolver suas tendências inatas. Dalí, selecionadas pelos pedagogos, partem para as diversas escolas, e, na idade adulta, procuram o teatro como verdadeiro curso de extensão universitária, perfeitamente aparelhados para surpreender, já agora como entidades plásticas, as idéias, as abstrações que lhes causaram impressões imperfeitas durante os cursos.

Tão expressivos foram os resultados obtidos com o Teatro da Criança, instituído em Moscou no primeiro ano da Revolução, que não tardaram providências para o estabelecimento de muitos outros, rigorosamente idênticos, noutras regiões, e alguns de títeres, para alcançar a primeira infância. Quando visitei a Rússia, em 1935, já existiam 131 teatros do gênero. Hoje contam-se por centenas, nos grandes centros e nos recantos mais remotos.

Pode-se, portanto, em parte, e com toda lógica, atribuir-se ao Teatro da Criança o assombroso desenvolvimento de um grupo de nações que, na época em que Natália Satz inaugurou

o primeiro palco, ainda se inscreviam entre as mais atrasadas do mundo, e que chegaram a constituir, em poucas décadas, uma Grande Potência, em qualquer dos campos da atividade humana, nas letras, nas artes e nas ciências. E não me admiraria se soubesse que alguns dos cientistas que tornaram possível os passeios dos cosmonautas soviéticos pelos espaços siderais tivessem passado pelas platéias do seu teatro. Assim também é possível que os próprios navegadores espaciais tenham estado entre aqueles garotos que se convenceram, pelo processo da emulação, de sua invulnerabilidade, através das proezas do herói simpático que Natália fazia triunfar sempre diante de seus olhos arregalados, sentadinhos nas pequenas poltronas.

Aí está a razão pela qual entendo que todos os países bem organizados, e orientados no sentido de transpôr barreiras muito conhecidas, devem instituir o verdadeiro Teatro da Criança. E para que não se suponha que trato do assunto apenas para fazer literatura, lembro que me propus, em 1936, e em várias outras oportunidades, a colaborar em organizações semelhantes, sempre em vão, por falta de qualquer espécie de apoio. Cheguei mesmo a expor o assunto ao ministro Gustavo Capanema, proferindo, a seu convite, no Salão Nobre da Escola Nacional de Belas Artes, uma conferência, da qual resultou um plano adaptado ao nosso país, conferência e plano que foram publicados num opúsculo pela Comissão de Teatro do Ministério da Educação.

A PEÇA COMO EXPRESSÃO ESTÉTICA

Anatol Rosenfeld

I. Literatura e Teatro

A peça teatral, considerada como literatura, é um dos elementos mais importantes do Teatro; todavia, não o constitui, não lhe é condição indispensável. O fenômeno fundamental do teatro é a metamorfose, o "mimus", nada de literário, portanto. Há formas de teatro — e de grande teatro — que não se apóiam em textos fixados e há teatro que nem sequer recorre à palavra. Existem textos que, de tão insignificantes, não constam das histórias da literatura, mas, ainda assim, revelam ser boas "partituras" para a representação teatral. E há, de outro lado, textos dramáticos de altíssimo nível literário — os chamados dramas de leitura — que resultam ser sem valor teatral. As relações entre palco e literatura são complexas. Não é possível reduzir o teatro à literatura, como tendem a fazer alguns autores.

Em termos ontológicos, a diferença é profunda. A camada real — isto é, perceptível — da literatura escrita é dada pelos sinais tipográficos. Estes, contudo, sendo convencionais, geralmente não têm vida própria, a não ser que se trate de poesia concreta em que se atribui valor estético à distribuição espacial dos sinais tipográficos. O que, de fato, "funda" a literatura são as sonoridades das palavras e orações que, quando a obra é lida, são "co-dadas" (apreendidas com o "ouvido interior") e diretamente dadas quando ela é recitada. Por isso, a literatura costuma ser classificada como arte auditiva. No entanto, o que de fato "constitui" a literatura são as unidades significativas, projetadas pelas orações. Através delas e dos seus contextos objetivos se manifestam as camadas mais profundas da obra — o mundo imaginário de um romance, poema ou peça. Este mundo revela-nos, por sua vez, aspectos essenciais da vida humana e do universo, interpretações significativas da realidade, em termos tais que não apenas contemplamos ou apreendemos intelectualmente e sim também vivemos, com participação emocional, as vidas situações e realidades fictícias.

Bem diversa é a estrutura ontológica de uma representação teatral. Enquanto na obra literária as personagens (e o mundo imaginário em que se encontram inseridas) dependem das palavras, no teatro as palavras dependem das personagens. Já não são as palavras à base das quais se constituem as personagens, mas estas que constituem aquelas. A realidade perceptível cabe, no caso, não a sinais tipográficos. Nem tampouco são as orações a camada fundante, mas sim os atores e a cena. Através dos atores e da cena transparece, de imediato, o mundo imaginário (e os planos mais profundos). O mundo imaginário apresenta-se, portanto, na literatura de modo muito mais indireto, através da mediação de fonemas, orações, unidades significativas, contextos objetivos, esquemas linguísticos preparados para suscitar o preenchimento por parte da imaginação do leitor. Na representação teatral o mundo imaginário apresenta-se quase diretamente. Convém

dizer “quase”, pois o que se percebe no sentido exato são os atôres e cenários. No entanto, há uma auto-transcendência imediata da percepção para atos de apreensão do mundo imaginário, de modo que este parece ser um dado imediato. É somente no contexto deste mundo imaginário que surge a palavra que funciona, agora, como na literatura (fonemas, orações, unidades significativas, etc.), mas de modo bem mais expressivo, já que é apoiada pela mímica e pela “música dos movimentos” do autor, inseridas, no espaço cênico. A palavra contribui em seguida para definir, ampliar e enriquecer o mundo imaginário já constituído e dado à visão. Por isso, os gregos consideravam o teatro — como diz o próprio termo — uma arte visual, mas seria mais correto falar de arte audiovisual. O fato de no teatro — como na realidade — não serem as palavras que “fazem” as personagens, mas estas que fazem as palavras, dá ao espetáculo o poder de “presença existencial” — concreta, individual e sensível — que se traduz, geralmente, numa participação e vivência emocionais bem mais intensas do público do que as do leitor de textos literários.

Posta a relativa autonomia e peculiaridade da arte teatral nestes termos muito resumidos, não se nega, evidentemente, a importância da peça, como obra literária. Vista do teatro, ela é apenas um elemento entre outros. Visto da literatura, o teatro é apenas um meio de atualização e interpretação. As representações, infinitamente variáveis e nunca idênticas, gravitam em torno da peça, que é sempre a mesma, e a qualidade daquelas depende em alto grau da sua adequação a esta, isto é, da força e riqueza com que conseguem concretizar e interpretar-lhe o espírito (se é que o tem). De outro lado, a peça corresponderá tanto mais ao seu gênero literário — o dramático — quanto mais se prestar à atualização teatral, quanto mais, por assim dizer, clamar pelo palco. Poder-se-ia dizer que o drama somente corresponde ao seu gênero literário na medida em que não se satisfaz em ser gênero literário, na medida em que extravasa da literatura.

II. Os gêneros literários

A classificação em gêneros tem a sua raiz em Platão (e depois em Aristoteles). No 3.º livro da *República* encontramos a observação de que existem três tipos de obras literárias. A sua descrição coincide, em essência, com os gêneros lírico, épico e dramático.

Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquetipos literários tenha sido combatida — entre outros por B. Croce — ela se mantém, em essência, inabalada. São numerosas e divergentes as tentativas para interpretar os três gêneros como expressões estéticas de atitudes humanas fundamentais em face da realidade. Ainda assim, e apesar de se reconhecerem as flutuações históricas, há certa unanimidade em considerar o gênero lírico como o mais subjetivo, pressuposto que se cuide de não confundir a subjetividade que se exprime (o Eu lírico) com a subjetividade biográfica do poeta. A essência da expressão lírica é a fusão entre Eu e Mundo; não há distância entre sujeito e objeto. Uma e a mesma atmosfera envolve, de modo indiferenciado, alma e universo. O gênero épico é mais objetivo. O Eu épico (o foco narrativo), embora faça parte do mundo imaginário, encontra-se nitidamente *em face* do mundo narrado. Há — excetuando-se certos tipos do romance moderno — acentuada distância entre o narrador e o mundo narrado, embora este se afigure ainda filtrado através da visão

seletiva do narrador. O gênero dramático se apresenta como o mais objetivo. O mundo fictício é proposto como inteiramente emancipado de qualquer subjetividade. Nenhum Eu lírico ou épico se interpõe. A ficção se apresenta como absoluta e autônoma, pelo menos no “drama rigoroso”.

Segundo a antiga tripartição da alma humana — igualmente de Platão — tentou-se muitas vezes associar o gênero lírico ao sentimento, o épico ao pensamento e o dramático à vontade (trata-se naturalmente sempre de preponderâncias). Cada um dos gêneros exprimiria assim, em termos estéticos, uma das faculdades psíquicas do homem. Outros atribuem aos gêneros uma relação específica com os três “extases do tempo existencial”. O lugar da emoção lírica seria, p. exa., o eterno momento presente; o acontecimento épico se desenvolveria a partir do passado; quanto à ação dramática, manifestar-se-ia na tensão para o futuro. Em termos gramaticais, corresponde ao lírico o Eu, ao épico a terceira pessoa (êle, ela, isto aí), ao dramático o Tu. No tocante às funções linguísticas, corresponde ao lírico a expressiva, ao épico a representativa, demonstrativa) e ao dramático a expressiva e, principalmente, a interpelativa (mútua influência das personagens; face ao público, prevalece a função representativa). W. Kayser explica as diferenças com felicidade ao verificar que a interjeição *Ai!* é, assim dizer, a essência do lírico, graças ao seu caráter expressivo. Já num apêlo ou numa exclamação intencional — “deves fazer isso!” — pode ver-se a célula embrionária do dramático. No gesto do “*Eis aí!*” encontramos o núcleo do épico.

Vê-se, de imediato, que em cada um dos gêneros parecem prevalecer determinadas atitudes fundamentais. Trata-se, evidentemente, só de preponderâncias: evita-se hoje a “substantivação” rígida dos gêneros, como se fôsses compartimentos estanques. Prefere-se o uso adjetivo, designando assim apenas traços estilísticos essenciais. Há muitas obras que fazem parte da “Lírica”, mas que têm fortes traços épicos ou dramáticos. E há muitos dramas que são mais líricos ou épicos do que “dramáticos”. Em geral, porém, o significado adjetivo tende a aproximar-se do substantivo e tanto nos diversos gêneros como nos diversos traços estilísticos essenciais exprimem-se diversas virtualidades fundamentais do ser humano.

III. O drama rigoroso

Parece, portanto, que o drama e o dramático são expressões estéticas de uma visão peculiar do homem e do mundo. O gênero dramático, como foi exposto, é o mais objetivo, já que seu mundo imaginário se apresenta diretamente, sem mediação. Essa falta de mediação é essencial ao drama rigoroso. Precisamente mercê desta ausência do intermediário épico — que introduz na estrutura do épico certa objetividade e distância, ao menos a do pretérito — o gênero dramático êsse afigura como o mais imediato, de atualidade mais viva (voz do presente) e, de certa forma, mais “subjetivo”, visto serem as próprias personagens que se manifestam.

Ao fato de no palco a personagem constituir a língua (e não esta a personagem) corresponde na peça o curioso fenômeno de a personagem, produzindo a língua, se produzir a si mesma ou as personagens se produzirem mutuamente no diálogo, já que na peça rigorosa não há nenhum narrador que pudesse produzi-las num “medium” linguístico exterior a elas (a rubrica, as indicações cênicas, que no romance são, por assim dizer, o texto principal, tornam-se inteiramente secundárias, mormente no drama rigoroso).

O "tipo ideal" da peça rigorosa, que encarnaria o drama na sua pureza absoluta, seria constituído inteiramente por um diálogo sem elemento narrativo e lírico. No diálogo, entendido assim, raramente se trata de mera comunicação. Acrescenta-se um fator bem mais vital, a necessidade de influir, agora, no Tu do antagonista. O discurso dramático, preparando ou levando à decisão, é uma forma de ação; no fundo, tem somente significado enquanto é fonte de futuro, expressão da vontade. A própria concisão do gênero impede a tranqüilidade e o repouso épicos. Assim, o diálogo dramático é expressão do "homem tenso", sempre projetado para o futuro. O diálogo é a arquiforma de toda a dialética, é contradição e síntese ao mesmo tempo. A dialética do diálogo, levando a decisões e ações, empurra o movimento dramático, pela contradição e pelo choque, rumo ao futuro, à meta ulterior. A própria estrutura do drama é, portanto, expressão do homem "pré-ocupado" (mesmo na comédia, embora nela raramente se realize o "tipo ideal" do dramático), do homem que vive no limiar entre cisão e decisão, em situações de conflito capazes de produzirem o diálogo. De fato é, porém, o diálogo que "produz" ou pelo menos revela a situação, já que na peça rigorosa existe só diálogo. E como o diálogo é dialético, a situação — e o mundo que nela é dado — forçosamente tendem a uma constelação dramática. O diálogo cria um universo de valores que através do conflito e do duelo verbal — em contexto mais trágico ou mais cômico — procura chegar ao equilíbrio.

Do próprio gênero decorre o lugar central da pessoa. No gênero lírico, ela não surge como figura destacada, mas em fusão com o mundo. No épico, ela já aparece nítida, mas mergulhada dentro do mundo narrado que a envolve de todos os lados. Na peça rigorosa ela como que se destaca do resto, livre e autônoma. Naturalmente, ela "está em situação" e a situação contém a sociedade e o mundo. Mas nas formas dramáticas mais puras, todo o exterior é colocado, por assim dizer, para dentro da consciência das personagens; é reduzido ao diálogo. Mesmo a encarnação cênica (que substitui a narração) é, no drama rigoroso, extremamente rarefeita e estilizada. É tênue plano de fundo, mero "nalgures", lugar e tempo situados em parte nenhuma. Assim, o drama puro parece atribuir à pessoa humana uma posição privilegiada, de autonomia quase absoluta.

IV. *Dois tipos de drama*

É evidente que o drama puro — que é um tipo ideal no sentido de Max Weber — não existe empiricamente, tampouco como existe o poema lírico absoluto ou a obra épica despida de todos os elementos líricos ou dramáticos. A pureza absoluta é estéril. Há apenas aproximações. No entanto, face ao drama rigoroso ou "fechado" e "tectônico", de tendência mais ou menos aristotélica (Corneille, Racine, Goethe e Schiller, na fase madura, etc.), existem aproximações maiores ou menores a outro "tipo ideal" que a poética chama de "aberto" ou "atectônico". Nêle há, em geral, certa tendência épica. Em vez da ação una, verifica-se a reunião de várias "faixas" de ação (com frequência uma coletiva, outra privada); é concedida maior autonomia aos elementos impessoais, anônimos ou não-humanos da natureza ou do transcendente (Shakespeare, Buechner, Claudel, Wilder, Brecht, etc.). Também a forma aberta, embora atectônica (mais "barroca") tem uma

composição estética sólida, em si coerente (que o espaço não permite analisar).

Sem que se queira estabelecer uma lei, pode-se dizer que a ambos os tipos costumam corresponder tendências divergentes de conceber o homem e sua posição no universo. No drama fechado tende a acentuar-se certo antropocentrismo e individualismo, devido ao destaque extraordinário dado à autonomia da pessoa humana, mesmo quando ela se defronta com a transcendência que a destrói. No drama aberto, tendem a acentuar-se, em maior grau, poderes metafísicos (teocentrismo) ou, dentro de uma visão mais imanentista, os poderes impessoais da sociedade ou da natureza que envolvem, determinam e esmagam a pessoa humana.

O desenvolvimento do drama grego é, neste sentido, exemplar. Seu surto ocorreu séculos depois da fase "épica" e sua evolução corresponde à emancipação do elemento dramático (diálogo) em detrimento dos elementos rituais e lírico-épicas (côro). Esse processo reflete perfeitamente a emancipação do indivíduo e o crescente antropocentrismo na época dos sofistas. Não admira que no mesmo período tenha surgido a perspectiva pictórica entre os gregos, como manifestação de um individualismo acentuado: o mundo é projetado a partir da visão do indivíduo focalizador. No drama grego, de fato, acentua-se, pouco a pouco, a tendência de projetar o universo, a fatalidade e os deuses a partir da perspectiva das personagens.

A Idade Média restringe a autonomia do indivíduo, inserindo-o no plano universal da queda e redenção. Num universo teocêntrico, a projeção do mundo a partir do homem é impensável; isso se exprime no abandono da perspectiva pictórica e no cunho pouco dramático do mistério medieval. A gravitação universal é exterior ao homem, seu destino é, desde sempre, traçado no plano divino. Em Deus não há antes e depois; a irrupção da eternidade no tempo histórico (que pelo menos torna possível a peça épica) é um "paradoxo". No *Mystère d'Adam* (século XII), o próprio Adão diz no desespero do pecado que ninguém o amparará senão "o filho que nascerá de Maria", isto é, o próprio Adão já conhece de antemão a história cristã universal. A expressão cênica perfeita dessa intemporalidade é o palco simultâneo que demonstra a ausência daquela "tensão para o futuro", tão essencial ao drama rigoroso. Como no teatro de Brecht, os atôres, longe de se identificarem com os papéis, apenas os "figuravam" ou ilustravam através de um cânon de gestos simbólicos, fato que é também demonstrado pela presença constante deles no palco, mesmo quando não participavam na "ação".

O drama fechado mais rigoroso, inteiramente baseado no diálogo, iria surgir no Renascimento, numa época em que de novo se acentua a emancipação do indivíduo e, com ela, surge a perspectiva moderna (central), acompanhada de uma visão cada vez mais antropocêntrica. O drama do classicismo francês conhece somente o que pode refletir-se no "medium" da dialética dialógica. No fundo só existe o que é capaz de entrar neste diálogo extremamente articulado e estilizado. O mundo é reduzido, por inteiro, ao duelo verbal entre protagonista e antagonista. Na medida em que a natureza, a massa anônima, as coisas se manifestam o contexto do verbo nobre e requintado, elas não têm valor próprio, não criam espaços coloridos e variados em que o homem esteja mergulhado ou de que dependa. Servem somente para caracterizar melhor a personagem majestosa. São projeções de determinadas qualidades suas.

Quando, porém, o drama deseja integrar a amplitude do mundo e a variedade das camadas populares (em vez de restringir-se a um recorte

rarefeito da alta sociedade), é forçado a “abrir-se”, tornar-se atectônico, mais épico. As massas e coisas anônimas, as convenções impessoais, a pressão do espírito alienado desmentem o diálogo interpessoal no momento em que são concebidos como fatores importantes, isto é, quando se tornam foco de interesse e problema básico. O próprio tema passa então a desautorizar o diálogo como base constitutiva do drama e a estrutura da peça tem de tornar-se atectônica, abrindo-se ao mundo. Só assim, em vez de se falar *sobre* o mundo, este começa a falar por si mesmo, através do narrador, de multidões, cartazes, projeções, coros, mediante a sucessão múltipla de cenas breves, a atmosfera colorida e a amplitude de espaço e tempo. Esse mesmo cunho épico (ou lírico) impõe-se também, através da estrutura monológica, no drama que acentua a solidão humana. Na medida em que o contato humano (mesmo antagônico) e a comunicação se tornam precários, afetando a possibilidade do diálogo como expressão da relação interpessoal, o recurso a estruturas abertas se torna impositivo. Isso se nota na própria função da palavra. O diálogo, já nas peças de Tchekhov, tende a uma função muito mais expressiva e representativa do que interpelativa, fato que revela o caráter lírico-épico das suas peças.

A impossibilidade de reduzir a visão atual do mundo ao diálogo dramático rigoroso, ou seja à pura relação interpessoal — que se tornou temática, isto é, problemática — impõe o emprêgo de formas mais abertas. Daí a introdução do narrador, o aproveitamento amplo de recursos cênicos, o uso intenso da mímica e da pantomima. Preenchem-se assim as lacunas de um diálogo muito menos “puro” e muitas vezes quase inarticulado. No palco aparecem mudos, surdos, loucos, pessoas “brutas”, sem capacidade de dialogar. Procura-se exprimir o inconsciente, isto é, o infra-pessoal, não acessível ao diálogo; o coletivo, isto é, o não-pessoal, ou o mito, isto é, supra-pessoal. Em todos esses casos o diálogo é desautorizado e ele o é também quando se quer significar que o diálogo cessou ou se tornou clichê. Daí o freqüente recurso à citação, ou seja à paródia: o próprio diálogo ridiculariza o diálogo. O drama se põe a si mesmo em dúvida (pelo menos as suas convenções tradicionais); e ainda isso se torna drama (Pirandello). Mas ao pôr-se em dúvida, como estrutura fechada e rígida, e ao abrir-se ao épico e lírico, revela que duvida da própria posição absoluta do homem — o que também se evidencia — mais uma vez — no abandono da perspectiva pictórica; e que duvida do indivíduo racional e articulado. Na crise do diálogo reflete-se uma crise muito mais ampla. O drama moderno, aberto, assimilou essa crise na sua própria estrutura.

HISTÓRIA DOS GÊNEROS TEATRAIS

— Otto Maria Carpeaux —

SE tomássemos ao pé da letra o título — História dos Gêneros Teatrais — seria preciso escrever um grosso livro: gêneros do teatro antigo, do medieval, do espanhol e do elisabetiano, do francês clássico, do século burguês, do moderno — enfim, a história dos gêneros teatrais confunde-se com a história do próprio teatro. É, portanto, preciso delimitar o terreno.

O objetivo do trabalho é, evidentemente, uma história coerente. Obedecendo a essa exigência, excluem-se os gêneros que tiveram apenas vida efêmera, em determinado período ou em determinado país. É claro que esse critério não atinge, por exemplo, a tragédia antiga ou o teatro elisabetiano; pois, embora limitados no tempo e a determinada nação, tiveram mais tarde repercussão universal, exercendo influência profunda. Mas a “*commedia dell’arte*” italiana, embora de influência manifesta na comédia francesa do Grande Século, não foi nunca cultivada por ninguém fora da Itália, por ser inimitável. Também a “*comedia de capa y espada*” espanhola só foi cultivada, posteriormente, por alguns esquisitões. E é totalmente do século XVI e exclusivamente da Inglaterra a “*history*”, assim como Marlowe, Shakespeare (e depois John Ford), quase só estes, a cultivaram. Há mais uns outros casos e motivos de exclusão assim. E ficamos com os dois gêneros que a teoria aristotélica já distinguiu: a Tragédia e a Comédia.

A origem sacral desses dois gêneros foi discutida tanto que já se tornou lugar-comum afirmá-la. Por motivo especial, só no fim do presente trabalho voltarei a essa questão. Mas desde já convém verificar que a origem sacral do teatro antigo é muito remota. Nas mais antigas peças conservadas já está adiantado o processo de secularização do teatro grego. *Eumenides*, a última peça da *Orestia* de Esquilo, já é obra mais política do que religiosa, tratando da introdução de novas instituições jurídicas em Atenas. Nas tragédias de Sófocles, “a ira dos deuses” e “o luto do mundo” já giram em torno do destino humano, que se torna puramente humano em Eurípides. Paralelamente, a comédia de Aristófanes ainda se desenrola sob as vistas de um Olimpo já um pouco *offenbachiano*; mas as comédias de Plauto e Terêncio, versões latinas da “comédia ática nova”, já sabem só do destino do homem dentro da família.

Os modernos, cuja maior ambição foi, desde o século XVI, a imitação fiel dos modelos antigos, já não teriam compreendido aquela origem sacral nem a posterior secularização do teatro. Para eles, Tragédia e Comédia significavam fenômenos meramente estéticos, limitados apenas pelas exigências técnicas, de versificação, encenação, etc., e pelas convenções sociais. O teatro da Renascença italiana é um fato social; ou antes, pretende ser um fato social. Mas o teatro assim como o descreve Aristóteles, ainda é mais que um fenômeno estético e social. Daí as intermináveis discussões dos teóricos italianos sobre o “verdadeiro” sentido da “*Poética*”, assim como Giuseppe Toffanin as descreveu em seu livro sobre “*La fine dell’umanesimo*”. A distinção entre Tragédia e Comédia foi, para os teóricos italianos dos

séculos XVI e XVII, apenas teórica. Produziu vários equívocos. Um desses equívocos foi a confusão de “terror” e “horror”: a “tragédia de horrores” italiana, que terá, aliás, certa influência na França e na Inglaterra do começo do século XVII. Caiu-se em mais outro equívoco, quando os filólogos se lembraram que a tragédia antiga estava, na representação, acompanhada de música: acrescentou-se, em Florença por volta de 1600, a música a tragédias de inspiração predominantemente lírica; e tinha nascido o “melodrama”, a ópera.

A sociedade italiana da Renascença e da Contra-Reforma não conseguiu criar a almejada “verdadeira” tragédia. Mas o caráter social do seu teatro permitiu produzir algumas comédias de alta categoria: a *Mandragola*, de Maquiavel, e *Il Candelaio*, de Giordano Bruno. No resto, o máximo que se podia fazer, foi uma tragicomédia de índole especial, o Pastoral: *Aminta*, de Tasso, e *Il pastor fido*, de Guarini. O caráter lírico dessas obras leva, outra vez, diretamente ao “melodrama” de Metastasio, base literária da ópera do século XVIII.

Os efeitos foram sentidos na Itália até um século mais tarde: a comédia de Goldoni e a tragicomédia de Carlos Gozzi são bem superiores à tragédia de Alfieri, que não passa de expressão de uma individualidade forte, mas isolada, sem os pés fincados no palco.

Essa aparente “incapacidade” dos italianos para criar um grande teatro literário e nacional foi um dos argumentos dos teóricos do romantismo, que atribuíram a capacidade de criar um teatro nacional só a certas nações, explicando-a pelo caráter nacional: o teatro espanhol, o teatro inglês, o teatro francês, etc. Esse conceito romântico do “caráter nacional” é, desde Benedetto Croce, obsoleto. Mas sendo que não se pode negar o ar de família entre os dramaturgos espanhóis do “Siglo de Oro”, entre os dramaturgos elisabetianos, etc., prefere-se explicar as particularidades nacionais pelas convenções sociais e as exigências técnicas, do palco, diferentes em diferentes países e épocas. São, sobretudo, especialistas anglo-saxônicos como o inglês Chambers e o americano Stoll, que renovaram a história dos gêneros teatrais, salientando o papel determinante das convenções do palco; a historiografia literária alemã prefere destacar as condições sociais, talvez porque em toda a história da literatura alemã sempre se tivesse lamentado a falta de condições sociais para criar-se um teatro tão nacional como o dos espanhóis ou dos ingleses. Mas há em todas essas teorias certa unilateralidade: pois não se dá o necessário destaque àquilo que está sendo modificado pelas condições sociais e pelas convenções do palco, isto é, o destino humano, seja no Universo moral e político, seja na comunidade social e familiar, que é o objeto próprio dos gêneros teatrais.

O tratamento desse objetivo na literatura dramática espanhola do “Siglo de Oro” foi provavelmente influenciado pelo fatalismo islâmico, tão fortemente enraizado na consciência ibérica. A rigidez das convenções da sociedade castelhana — conceito da honra, conceito da lealdade incondicional do vassalo em relação ao rei, e a fé monolítica do catolicismo espanhol — tem contribuído para fortalecer essa convicção de um destino implacável. A força contrária é o individualismo indomável da alma espanhola, a tentação permanente de rebeldia e, subterraneamente, de heresia até a blasfêmia. Mas o Deus dos espanhóis também é individualista: concede sua graça inesperada e quase arbitrariamente, pelo menos no teatro.

Por isso, a maior parte das tragédias espanholas são “tragédia do destino”: o desfecho está de antemão pré-determinado por uma força desco-

nhecida, mesmo que pareça absurda ao raciocínio humano. Seria, a esse respeito, possível citar a maior parte das grandes peças de Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón; também uma obra como *Reinar después de morir*, de Vélez de Guevara, versão espanhola da história de Inês de Castro. Peças típicas da submissão do homem aos conceitos da honra e da fé são *El alcaide de Zalamea* e *El príncipe constante*, de Calderón; e em *El mayor monstruo los celos*, o mesmo dramaturgo legou a “tragédia do destino” até as fronteiras da região em que reina o acaso cego. A força contrária, de rebeldia, se manifesta numa peça tão francamente revolucionária como *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega. A graça de Deus, perdoadando sem razão suficiente ao pecador, dá esperança contra o destino ao personagem principal de *La devoción de la Cruz*, de Calderón; motivo que em outra variação também inspira *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. A vitória da liberdade bem iluminada sobre o destino cego só se realiza em *La vida es sueño*, de Calderón: o ponto mais alto do teatro trágico espanhol.

Na comédia, o destino, em vez de desgraçar o homem, envolve-o numa rede inextricável de confusões que enfim, pela astúcia ou pelo acaso, são esclarecidas: *La dama boba*, de Lopes de Vega, ou *Dama duende*, de Calderón, são exemplos típicos, mas o mais perfeito talvez seja *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina. A comédia espanhola parece uma dança frenética, um bailado de títeres. Mas a tragédia espanhola também já foi comparada a essa sorte de espetáculos por Meredith e Azorín.

Das peças espanholas do “Siglo de Oro”, muitas forneceram enredos para peças elisabetianas, pelo menos a partir da colaboração de Beaumont e Fletcher; o que permite apreciar bem a diferença de mentalidade nos mesmos gêneros de Tragédia e Comédia, em condições cênicas muito semelhantes. O destino, na tragédia inglesa, reside dentro do próprio personagem. O mesmo esquema trágico de uma vingança de que o destino encarrega o herói, dá, portanto, resultado muito diferente na *Spanish Tragedy*, de Kyd, em *Hambet* e na *Revenger's Tragedy*, de Tourneur; e é este o enredo mais típico da tragédia elisabetiana. Na comédia, a vingança é substituída — contraste total com a confusão deliberadamente produzida das comédias espanholas — pelo esclarecimento de uma confusão, pelo restabelecimento de um equilíbrio perturbado. Mas é perfeitamente possível que no fundo das confusões cômicas se desenrole uma ação muito séria, até trágica, como acontece em *Much Ado About Nothing* e em *As You Like It*, de Shakespeare; ou que se revele uma intenção satírica igualmente séria, como em *Volpone*, de Ben Jonson. Os elementos trágicos podem chegar a superar os cômicos: assim em *Measure for Measure*, de Shakespeare. Por outro lado, nas tragédias elisabetianas quase nunca falta o elemento cômico, até no *King Lear*, a mais trágica das tragédias. (Assim como nas tragédias espanholas sempre aparece o “gracioso”, o irmão do “clown” inglês). Esse “double plot”, cujo exemplo clássico é *The Changeling*, de Middleton, caracteriza de tal maneira o teatro elisabetiano que chega a constituir sua principal incompatibilidade com o teatro clássico francês.

Neste, o destino é tão firmemente enraizado dentro do personagem que se chega a reduzir a um mínimo a ação exterior. Brunetière considerou essa interiorização do destino como o grande feito de Corneille: a clemência de Auguste, em *Cinna*; a conversão, em *Polyeucte*. Na tragédia de Racine, de *Britannicus* até *Phèdre*, a paixão do homem (e, principalmente, da mulher) é seu destino. No plano cômico, a psicologia complexa dos personagens trágicos se reduz a um traço característico dominante: a misantropia

de Alceste, a avareza de Harpagon, a hipocondria de Argan, a hipocrisia de Tartuffe. É a comédia dos grandes tipos humanos, em choque com as convenções da sociedade. Primeiro, com as convenções morais e familiares, em Molière; enfim, com as convenções político-sociais, contra as quais Fígaro se revolta na comédia de Beaumarchais.

É conhecida a francofobia de Lessing: quis fundar um teatro alemão, radicalmente diferente do francês, baseado numa síntese dos ensinamentos aristotélicos e do exemplo de Shakespeare. Mas na prática, o teatro alemão voltou a seguir o modelo francês. A *Ifigenia em Tauride*, de Goethe, é uma "tragédia dentro da alma"; no fundo, embora muitíssimo séria, não é trágica. Pois para os dramaturgos alemães de 1800 já não existiam as firmes convicções religiosas e políticas que tinham inspirado Corneille e Racine. A tragédia alemã precisa de novas bases filosóficas. Schiller procurou-as no pensamento histórico: a História Universal é o Juízo Final deste mundo"; o teatro torna-se "tribunal moral"; o dramaturgo acompanha, como um repórter forense, o processo e a condenação de personagens que não estavam moralmente à altura dos seus destinos históricos (Wallenstein, Maria Stuart, Jona d'Arc). Assim escreve Schiller peças trágicas de elevado teor moral, mas seu moralismo é de pouca profundidade filosófica. Muito mais profunda é a teoria "pan-trágica" de Hebbel, que explica a derrota do herói por uma transgressão dos limites que todo indivíduo, mesmo o grande indivíduo, tem de respeitar para não ser devorado pelo Cosmos (Judith; Candaules em *Gyges e seu anel*). Mas as tragédias de Schiller têm vida no palco; as de Hebbel, mais profundas, ficam abstratas, menos a "tragédia doméstica" *Maria Magdalena*, que antecipa idéias de Ibsen. Na comédia, então, essas idéias filosóficas falharam totalmente, a não ser em *A jarra quebrada*, Kleist, em que um juiz tem de julgar um inocente, acusado do crime que o próprio juiz cometeu. Mas uma boa comédia é raríssima na literatura alemã; essa não têm força suficiente para sustentar um teatro vivo, e de que o teatro alemão do século XIX é um fenômeno de epigonismo. Sua separação rigorosa de Tragédia e Comédia é um último resto do classicismo e da resistência classicista contra a ambigüidade da grande tragédia inglesa e da grande comédia francesa. Ambigüidade, sim, pois *Le misanthrope* e *The Merchant of Venice* são comédias que também podem ser representadas de maneira contrária, isto é, Alceste e Shylock como personagens trágicos. A distinção aristotélica entre os dois gêneros é, enfim, insustentável.

O teatro realista dos séculos XIX e XX tem essa tendência de confundir os dois gêneros, criando o novo gênero do *drama* ("Schauspiel", em alemão), que não é tragédia nem comédia nem sequer tragicomédia, mas uma fusão dos elementos. Ibsen, na mocidade, ainda escreveu tragédias (*Os pretendentes da Coroa*) e comédias (*A aliança da mocidade*); mas em *Os espectros*, os elementos cômicos (o pastor Manders, o marceneiro Engstrand) já são inseparáveis do enredo trágico. Peças como *As colunas da sociedade*, *O pato selvagem*, *Um inimigo do povo* são propriamente *dramas* naquele sentido. Os velhos gêneros ainda são reconhecíveis na tragédia (*Rose Bernd*) e na comédia (*A pele de castor*) de Hupmann. Mas a diferença já desapareceu em Tchekhov (veja, sobretudo, *Tio Vania*). O novo gênero vence com Strindberg (*o pai*, *Senhorita Júlia*), que inspira, por sua vez, o expressionismo alemão. No grande precursor deste, Georg Büchner, já se notam os elementos cômicos na trágica *Morte de Danton*

e a sátira àsperamente humorística no mais trágico *Wozzeck* (personagens do capitão e médico). Todas as peças de Wedekind, inclusive as mais trágicas (*Fruehlings Erwachen*, *Lulu*) são tão tragicômicas como sua comédia *O marquês de Keith* é trágica. Enfim, no maior dramaturgo do expressionismo, em Georg Kaiser, desapareceu definitivamente a fronteira entre os gêneros.

O "pendant" latino do expressionismo alemão é Pirandello. É *Così è se vi pare* tragédia ou comédia? Não é possível responder. Todas as peças de Pirandello são dramas.

A mesma observação se refere a algumas peças de O'Neill. Mas em geral pertence o dramaturgo americano a uma tendência diferente: tentativa de restabelecer a tragédia pela ressurreição do mito. Essa tendência não parece vitoriosa; basta lembrar a volta de elementos da "comédia da sociedade" nas últimas peças de Thornton Wilder e T.S. Eliot. Enfim, a oposição entre o otimismo sociológico de Brecht e o pessimismo ontológico de Beckett é o último resíduo, já mal reconhecível, da distinção aristotélica entre os dois gêneros que estavam destinados a confundir-se e fundir-se.

Posso voltar, agora, à questão das origens dos dois gêneros na Grécia antiga. Essa questão foi, durante os últimos 40 anos, exaustivamente reestudada por W. Ridgeway, J. E. Harrison, G. Murray, M. Nilsson, F. M. Cornford, A. W. Pickard-Cambridge.

Já não nos contentamos com a definição da tragédia como sublimação do culto dionisíaco da Natureza. A tragédia é rito funerário (*Alceste*, *Hipólito*), cujos pormenores o enredo explica (tese etiológica), ou então, é elegia dialogada (*Troades*, *Antigone*), ou então, é reencenação da cena de morte sobre o túmulo do herói; e o primeiro desses heróis mortos teria sido o próprio Dionysos. Essas teorias explicam bem a apoteose no fim de várias tragédias antigas. Mas se as citadas teorias fossem exatas, a apoteose ou a ressurreição do herói morto deveriam ser o desfecho de todas as tragédias; o que não é o caso. No entanto, já não se pode duvidar daquela origem do teatro antigo. Por isso concluiu Cornford que as teorias expostas se aplicam melhor à origem da comédia.

Ainda não dispomos de elementos para decidir definitivamente essa questão de arqueologia literária. Talvez o próprio Aristóteles já não dispusesse deles, porque já estava esquecida a origem comum dos dois gêneros teatrais. Pois no fundo existia, como hoje, só um gênero.

TEATRO ARTHUR AZEVEDO

Por alvará de 17 de julho de 1771, muito antes da Inconfidência Mineira (1789), o governo da Metrópole aconselhou (mas não concedeu os recursos necessários) “o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois que dêles resultava a tôdas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zêlo e da fidelidade, com que devem servir aos soberanos.” Remetido o aviso para o Maranhão, cuja administração na época ainda era exercida por capitães gerais (até 1772), procuraram por todos os modos executar a determinação sem êxito, todavia.

No “Dicionário Histórico e Geográfico de Província do Maranhão”, de Edgard de Carvalho, lê-se que, antes de 1771, existiram alguns teatros de curta duração, citando um no Largo do Palácio (hoje Avenida Pedro II); outro em frente ao quartel da Polícia Militar (antiga Rua da Palma, hoje Rua Herculano Parga); e mais um outro, na Praça da Hortaliça (hoje Mercado Central). Em 1815, chegando a São Luis, vindo de Lisboa, o cidadão português Eleutério Lopes da Silva Varela, que, segundo pode observar-se pelo seu empenho e esforço, “muito amante da arte dramática”, é que se verificou a edificação de um teatro estável na capital maranhense. Eleutério Lopes da Silva Varela fez sociedade com Estevão Gonçalves

Braga, tendo ambos aforado ao Convento de Nossa Senhora do Carmo o terreno necessário para levantarem a sala de espetáculos. Edgard de Carvalho cita trecho de um ofício datado de 3 de fevereiro de 1818, do governador e capitão-general Paulo José da Silva Gama, para a Metrópole, nestes têrmos: “que muito êle se esforçou para que os religiosos do Carmo afoerrassem êsse terreno, separando-o da sua cêrca, o que conseguiu com assás dificuldades dos prelados do Convento”.

Cabe aqui, inicialmente, um esclarecimento. A luta em busca da área de terra se justificava em vista da localização, pois o Convento do Carmo se situa no coração de São Luis, em frente da principal *urb* da capital maranhense, na Praça João Lisboa. Por isso mesmo, Varela e Braga desejaram construir a sua casa de espetáculos de frente para o citado logradouro, tendo dado comêço à obra de acôrdo com êste plano. Mas os carmelitas consideraram o propósito uma heresia, um ato anti-religioso, porque o teatro ia ser erguido ao lado de um templo e de um claustro, e se opuseram à construção, embargando as obras.

Travou-se aí questão renhida entre os empresários e os frades até que depois de discussões acerbadas e algumas vêzes ásperas concordaram as partes litigantes em ser a luta decidida por um árbitro. O escolhido — vejam a ingenuidade — foi o padre José An-

tônio Ferreira Tesinho que (lógico) condenou Eleutério Varela e Estevão Braga a alterarem os planos da obra mediante o que tiveram que colocar a entrada principal do teatro na Rua do Sol (hoje Rua Nina Rodrigues).

INÍCIO DA EDIFICAÇÃO

No ano de 1815 principiou-se a edificação com a seguinte disposição: três ordens de camarotes, perfazendo sessenta e seis ao todo, uma tribuna no centro, uma quarta ordem de torrinhas, um avarandado no centro, uma platéia, dividida em duas partes, a superior para cento e trinta pessoas, e a geral para trezentos espectadores; a "caixa" com 55 palmos de largura, 100 de comprimento e 38 de altura, ficando no fundo do palco os camarins dos artistas. Esta estrutura já era perfeitamente visível do povo em 1816 e tais se mostraram adiantadas as obras que a 1.º de dezembro do mesmo ano, pôde o comendador Antônio José Meireles promover nêles os festejos comemorativos da independência de Portugal, realizando às suas custas um espetáculo que ofereceu ao povo gratuitamente. Ainda em 1817, sem estarem concluídas as obras mas em condições de funcionamento, foi o edifício inaugurado com o nome de "União", assim recordando a união do Brasil com Portugal que formavam o Reino Unido. O espetáculo inaugural verificou-se dia 1.º de junho dêsse ano de 1817, função levada a efeito por uma companhia dramática portuguesa que Eleutério Varela foi contratar em Lisboa. Nada restou nos arquivos ou na crônica da época sobre o nome do elenco, dos seus componentes e da peça representada. Sabe-se que Eleutério Varela, na ocasião, obteve do governo da Metrópole o aviso de 3 de setembro de 1817, concedendo a favor do Teatro União algumas loterias anuais, cujo recebimento foi acusado em 3 de fevereiro de 1818 pelo Governador e Capitão-general Paulo José

da Silva Gama, que teve ensejo então de comunicar achar-se o teatro em atividade já tá oito meses, "para cuja fiscalização fôra encarregado".

Em o "Seminário N.º 16", Sabbas da Costa afirma que os gastos com a construção do Teatro União, até quando Eleutério Varela o deu por concluído, importaram em Cr\$ 53.000,00 (cinquenta e três contos de réis, na época — 53:000\$000). Sabe-se ainda que até 1854, a Fazenda Nacional havia gasto com o teatro a importância de trinta e quatro mil, cento e setenta e oito centavos — isto é, em moeda da época — trinta e quatro contos, cento e trinta e três mil, cento e setenta e oito réis — 34:133\$178. Para conclusão das obras foi levantado, entre os habitantes mais ricos da cidade, um empréstimo no valor de doze mil e seiscentos e sessenta e seis cruzeiros (na época — 12:666\$000 — doze contos e seiscentos e sessenta e seis réis).

DIVERSAS REFORMAS

Com o correr dos tempos, aí por volta de 1852, isto é, com 35 anos de atividade, conforme "Efemérides Maranhenses", do professor J. Ribeiro do Amaral, achando-se ameaçado de ruir, "fizeram-se nêles grandes reparos e melhoramentos", já então era o teatro propriedade da Província. Após as obras, passou a denominar-se "Teatro São Luis". Em 21 de outubro de 1861, firmou-se um contrato de arrendamento entre o Dr. Francisco Primo de Souza Aguiar, na qualidade de Presidente da Província, e o artista dramático e empresário Germano Francisco de Oliveira, pela quantia de trinta mil cruzeiros, na época trinta contos de réis (30:000\$000), por tempo não determinado, tendo aí sido realizadas novas obras de reforma. No governo do Dr. João Gualberto Torreão da Costa, em 1900, verificou-se outra grande reforma considerada a mais luxuosa de todas. Era o teatro então administrado pelo Sr. Nuno Alvaro de Pinho a quem se



Teatro Arthur Azevedo

atribui também merecimento pelos esforços empregados na execução das ditas melhorias. Deu-se-lhe, ao Teatro, nôvo pano de bôca e cenários pintados pelo famoso artista Collivas. De então para cá, poucos têm sido os reparos feitos a não ser pinturas ligeiras e alguns pequenos consertos. As disposições técnicas atuais são as seguintes: bôca de cena — 11,70m; de coxia a coxia — 19,30m; do palco ao urdimento (altura) — 11,30; do proscênio ao fundo (profundidade) — 19,30; camarins — 13, com duas ordens; auditório: frisas — 20 (com 10 lugares); camarotes de 1.^a ordem — 22 (com 110 lugares); camarotes de 2.^a ordem — 22 (com 110 lugares); platéia (poltronas) — 385, além de uma tribuna presidencial (para o governador) e de uma galeria (geral) na 4.^a ordem, de frente para o palco, com 120 lugares, a qual se conhece como varanda, torrinha ou “galinheiro”. Há um grande salão, nos fundos, ao lado direito, para trabalhos de cenografia, medindo 22,80m de comprimento por 9,50m de largura. O porão, apesar de limpo, não pode ser utilizado como depósito de material, porque é de soque e bastante úmido. As duas varandas, no palco, servem para a afinação de cenários e gambiarras e estão em condições de funcionamento.

MUDANÇA PARA TEATRO ARTHUR AZEVEDO

A mudança de “Teatro São Luis” para “Teatro Arthur Azevedo” se deve à “Távola do Bom-Humor” — uma sociedade literária ou melhor litero-humorística, fundada em São Luis em 1920, em oposição às demais existentes na capital do Maranhão. Os sócios se tratavam de “cavaleiro”. A mencionada entidade tinha por sede uma porta e janela à Rua do Marajá chamada e conhecida por “República do Cavaleiro Crimasou” (o poeta e cronista Chrysóstomo de Souza), por êle idealizada e fundada. As reuniões eram realizadas à noite para além das

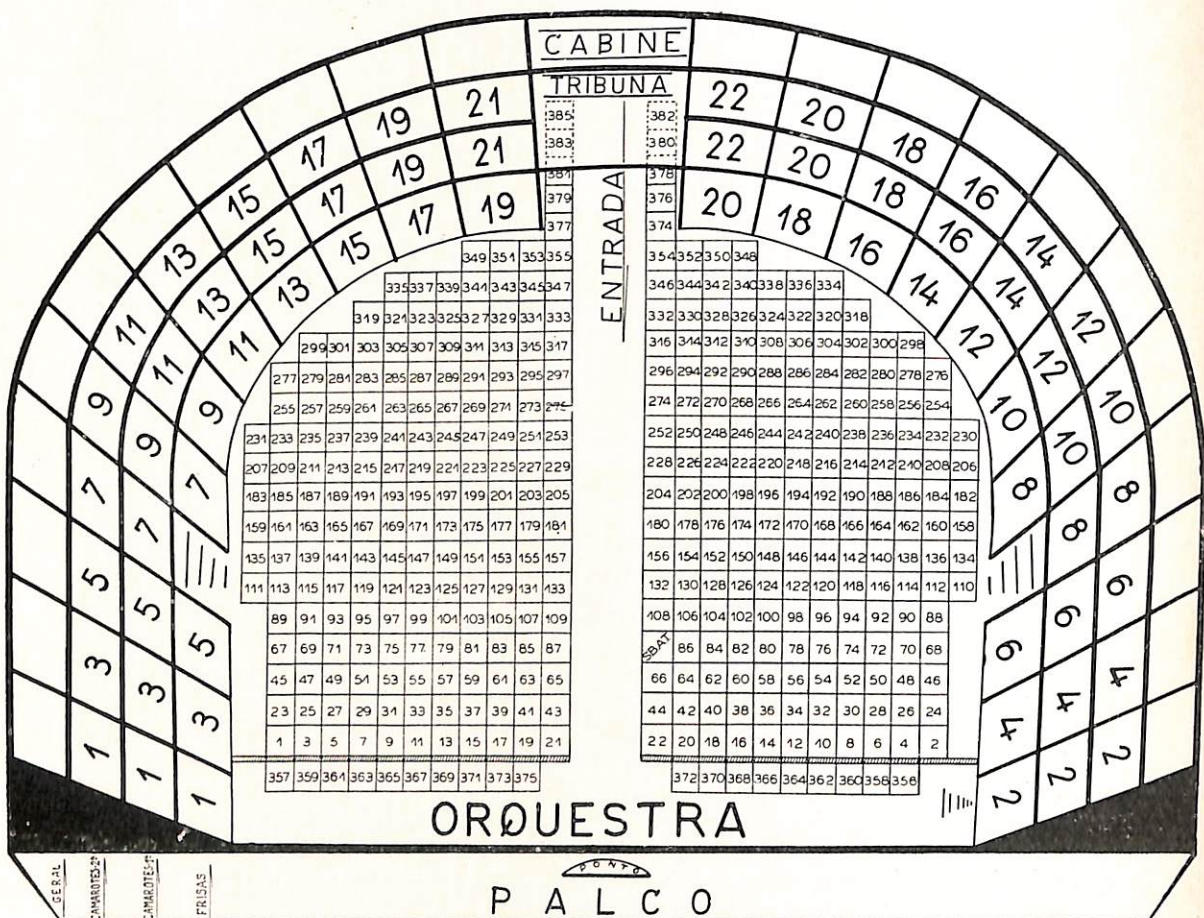
22 horas, após a boêmia, e se caracterizavam pelo ritual complicado à imitação da “Távola do Rei Artur”. A “Távola do Bom-Humor” teve como órgão “A Fita”, revista humorística, fundada no dia 11 de agosto de 1912, por Chrysóstomo de Souza. A maior vitória dêste periódico e, conseqüentemente, da “Távola do Bom-Humor”, foi que conseguiu mudar o nome do “Teatro São Luis” para “Teatro Arthur Azevedo”, por meio de uma carta humorística publicada em 20 de setembro de 1920, dirigida ao Sr. Urbano Santos, então Presidente do Estado.

PERSONALIDADE

No hoje “Teatro Arthur Azevedo” foram representados todos os trabalhos dramáticos de Arthur, Aluizio e Américo Azevedo, Joaquim Serra, Sabbas da Costa, Augusto Brito, Viriato Correia, Hermínio Belo, Lauro Serra e tantos outros comediôgrafos e dramaturgos maranhenses. A sala de espetáculos está ligada à vida cívica do Maranhão, pois nela tiveram entusiásticas repercussões todos os acontecimentos históricos da Província depois Estado. Ali trabalharam entre outros Germano de Oliveira, Furtado Coelho, Vicente Ponte de Oliveira, Joaquim Augusto de Souza, Dias Braga, Colás, Ângela Pinto, Herman, Leopoldo Fróes, Lucília Peres, Antônio Ramos, Lucinda Simões, Nina Souzi, Amélia Lopíccollo, Fernando Magalhães, Chaby Pinheiro, Alexandre Azevedo, a Cia. dos Bouffes Parisienses, sob a direção de Hurbain, a Cia. Espanhola de Zarzuelas de Ramon Torres, todos os elencos nacionais de renome neste meio século, bastando lembrar, entre outros, a Cia. de Operetas Brandão Sobrinho-Vicente Celestino, a Cia. Jayme Costa, a Cia. Pedro Celestino, a Cia. Palmeirim Silva, a Cia. Teixeira Pinto, a Cia. Maria Castro, etc., etc., e no Camarim N.º 1, nasceu no dia 21 de junho de 1854, Apolônia Pinto que, doze anos depois, a 21 de junho de 1866, se preparou para a sua estréia no palco, encarnando

o papel da ingênua de “A Cigana De Paris”. Os restos mortais de Apolônia Pinto, falecida no Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro, em 24 de novembro de 1937, repousam no Camarim N.º 1 do “Teatro Arthur Azevedo”. O referido camarim está isolado por uma grade de madeira, tendo dentro, além dos despojos, trajes cênicos, etc., um

retrato a óleo da imortal artista da autoria do pintor maranhense Hugo Alberto (datado de 19-6-931), outro quadro com uma fotografia da atriz, vários vasos com flôres, uma foto de Catulo da Paixão Cearense, autografada pelo poeta e com data do Rio de Janeiro de 21-4-1946, e, finalmente, um emblema do Estado do Maranhão.



Planta da plateia do Teatro Arthur Azevedo de S. Luiz do Maranhão

SERÁ POSSÍVEL ENSINAR ESCREVER PARA O TEATRO?

Alfredo Mesquita

Não creio. Sinceramente. Também não acho que se possa escrever apenas de "bossa", como se costuma dizer. Então? O que acho imprescindível é que um escritor — dedique-se êle ao gênero que se dedicar — saiba escrever, conheça a língua em que escreve e que, sobretudo, tenha o que dizer. Ora "ter" o que dizer não depende de um ou mais cursos a serem seguidos mas sim do que o escritor tem, de nascença, dentro de si. Quanto a saber escrever já o devia ter aprendido na escola primária ou, no máximo, no ginásio. Infelizmente, no nosso país, isso é coisa que raramente ou nunca acontece. É reconhecida e lastimada a total ignorância da língua demonstrada por alunos das nossas escolas superiores. Essa lacuna um curso de dramaturgia poderia sanar. Valeria porém a pena criar um curso unicamente para isso? Ainda aqui, não creio.

No entanto, a "Escola de Arte Dramática de São Paulo", de que sou diretor, criou há anos um curso de dramaturgia, que não deu resultado. Voltamos agora a reestruturá-lo, completando-o com cadeiras de cultura geral, importantíssimas a nosso ver. Contradição? De modo algum. É que em primeiro lugar, procuramos completar a nossa Escola e não há hoje em dia escola de teatro completa sem um curso de dramaturgia. (*)

(*) A "Escola de Arte Dramática de São Paulo" conta hoje em dia com quatro cursos: atôres, cenografia, dramaturgia e crítica teatral. Assim que fôr possível serão criados mais dois cursos: direção e cenotécnica, completando assim, definitivamente, o seu currículo.

Em segundo, se somos contra os seminários de dramaturgia isolados, não o somos quando integrados numa escola de teatro. Por que? Porque além do talento específico para o teatro, da inteligência, dons naturais e do conhecimento da língua a que nos referimos, precisa o autor, antes de mais nada, conhecer o teatro por dentro e nos seus mínimos detalhes. E isso pode conseguir frequentando curso ligado a uma escola como a nossa, por exemplo. Que, a meu ver, uma escola de teatro deve ser uma "verdadeira oficina teatral" completa, digamos assim. Ali o aluno-autor pode e deve assistir aos ensaios dos alunos-atôres, deve se interessar pelos trabalhos de cenografia dos alunos-cenógrafos, pode e deve observar a direção que os professores dão às peças a serem montadas anualmente, inteirando-se assim da montagem e organização de um espetáculo. E mais importante ainda, pode êle assistir à apresentação dêsse espetáculo que viu nascer e crescer, a públicos diferentes, reagindo de maneira diferente. Que melhor escola? Onde encontrar experiência mais fecunda? Ainda numa escola pode o aluno-autor experimentar o que escreve fazendo os seus trabalhos serem lidos ou mesmo interpretados pelos colegas-atôres, tentando mesmo dirigi-los, familiarizando-se assim com êsse importantíssimo problema: transportar um texto escrito para o palco, dando-lhe vida enfim. Aí está a maneira certa de se ensinar a escrever para o teatro. Assim aprenderam seu ofício os maiores autores teatrais europeus. Não

em seminários de dramaturgia, que não os havia no seu tempo, mas no próprio palco, "pondo a mão na massa". Assim fizeram Shakespeare, Molière, Calderón, Goldoni, todos homens de teatro completos, autores-atores ou autores-diretores. Assim ainda é possível fazer na Europa. Aliás, conhecer teatro na Europa não é coisa difícil. O teatro faz parte do ensino primário quase, faz parte da educação. Os pais levam os filhos pequenos ao teatro. Estes, crescendo, e criando gosto pela coisa habituem-se a ir ao teatro. Mais ainda: em países cultos tem-se o hábito de ler teatro. Daí, ao chegar a escrever para o teatro, já conhecer o autor o assunto muitíssimo bem, se não a fundo; daí muitas peças de estreates europeus serem representáveis, e não só isso, mas perfeitas, tènicamente falando. Isso em países cultos, onde há uma tradição teatral.

Já nos Estados Unidos procurou-se resolver o problema de outro modo, ou seja, criando os cursos de "play writting". Darão estes grandes resultados? Duvido. Há, no entanto, dizem-me, os casos de um O'Neill ou de um Miller que freqüentaram cursos de "play writting". Eu sei. Mas são talvez esses os únicos e batidíssimos exemplos citados. E serão as peças de O'Neill, indiscutivelmente o maior dos dois, "bem feitas" no sentido em que se diz que as peças americanas são bem feitas? Não creio. Pelo contrário. No entanto, além do conteúdo, os dramas de O'Neill "funcionam" em cena, são teatrais, no bom sentido da palavra, possuindo esse maravilhoso e inexplicável dom de se comunicarem ao público. E é preciso não se esquecer também que, além de freqüentar cursos foi O'Neill um verdadeiro homem de teatro, como os acima citados, isto é, que teve um contato direto e prolongado com a cena. Já o caso de Miller seria diferente, haven-

do, a meu ver, sensível progresso entre as suas primeiras peças, "All my sons", por exemplo, e os últimas, e progresso justamente no sentido de se ter libertado das fórmulas visivelmente apreendidas. Para mim, nada de mais irritante do que sentir na representação a submissão do autor às regras do "como se deve escrever uma boa peça". E quantas peças americanas não sofrem desse mal! Peças hábilmente arquitetadas mas vazias, sem originalidade, sem o menor interesse. Que têm seus autores a dizer, a comunicar, a transmitir ao público? Nada. E quando um escritor nada tem a dizer — e insiste em querer falar — o formulário que aprendeu só serve para acentuar a sua vacuidade. O caso pode ser observado mesmo entre nós, em certos autores de grande êxito de bilheteria e que são, indiscutivelmente, os que melhor técnica possuem (não se assustem, não vou citar nomes) mas cujas peças são absolutamente inúteis e sem interesse. Antes uma comédia ou drama menos bem urdidos e engrenados mas que digam alguma coisa, que tenham um sentido, uma razão de ser. Para teatro que diverte ou emociona superficialmente apenas basta o defunto "boulevard". Que esse ao menos não tinha maiores pretensões nem queria fazer-se passar por outra coisa.

A que conclusão chegar? Em primeiro lugar, que o mais importante é o que o autor tem a dizer. Em segundo, que não é possível ensinar a escrever para o teatro. O que é imprescindível é que o dramaturgo conheça o teatro por dentro. Tal conhecimento só é possível fazendo-se teatro ou freqüentando uma escola de teatro completa. Quanto aos cursos teóricos de dramaturgia podem no máximo ensinar umas tantas fórmulas ou regras que funcionarão tènicamente talvez mas que não farão jamais do aluno um verdadeiro autor teatral.

COMO VEJO A PEÇA DE TEATRO

— Edu Lima —

O assunto deve nascer de uma problemática válida e só dá resultado positivo quando se acredita no que se faz. No meu caso pessoal o comêço vein de um sentimento de revolta diante de uma injustiça aceita como verdade. Como embrião para uma peça de teatro por certo parece vago. Se leva ao teatro, poderia talvez levar ao sermão ou ao comício. Poderia levar ao ensaio ético ou à poesia. Acredito na função moralizante do teatro. Quero-o combatendo o convencional e servindo ao bem. Servindo à moral em si e não à moral hipócrita e acomodadiça.

Ao transpor o tema para a cena prefiro o herói quixotesco. O riso, quero crer, é a melhor forma moralizante.

Em “A Farsa da Espôsa Perfeita” minha personagem principal ridiculariza a “verdade estabelecida de que a função em si da mulher é ser espôsa e tanto melhor o será quanto mais submissa e dedicada ao marido. Esta “verdade” a encontramos estabelecida às claras e de tal maneira em tôda a parte e por tanto tempo que, mesmo para as mulheres, passou a ser aceita. Então em “A Farsa da Espôsa Perfeita” demonstro como, se uma “verdade” destas deve ser aceita, deve também ser levada às últimas conseqüências e faço com que minha personagem se sacrifique integralmente, anulando-se como ser humano, não dispondo de si senão para servir os interêsses do marido.

Estou agora escrevendo uma nova peça — “Uma senhora honesta e outra não” — onde, dentro da trama farsesca, temos as dificuldades de uma mulher que procura ser sujeito e não objeto.

Tanto “A Farsa da Espôsa Perfeita” como “Uma senhora honesta e outra não” são ambientadas na fronteira do Brasil com o Uruguai, não porque eu ache que essa região é sobremaneira importante ou pelo menos mais importante do que qualquer outra do Brasil, mas apenas porque a conheço muito bem, nasci e vivi lá até a adolescência. Também não considero essa região inferior a outra qualquer e portanto justifica-se que seja cenário de muitas peças, sem prejuízo de as considerarmos regionais fechadas, pois temos muito maior número de obras passadas no Nordeste e isso em nada diminui o valor dessas obras.

Os meus personagens nascem simultaneamente com a história. O que considero mais difícil é dar-lhes uma profissão que corresponda ao que desejo demonstrar. Quando descobri que o “marido” em “A Farsa da Espôsa Perfeita” seria criador de galos de rinha, de um certo modo resolvi a peça. Para “Uma senhora honesta e outra não” a chave foi “o contrabando do defunto”.

Comecei falando em teatro moral e depois me estendi sobre duas peças com problemas femininos. Não há contradição. Há apenas escolha de material. Proponho-me abordar o que a mim clama como “injustiças maiores” por me dizer respeito mais imediato. É preciso impor que a mulher não é um ser caudatário do homem, mas um ser humano em si. Se já houve época em que se discutia se a mulher tinha alma, temos agora que demonstrar que ela é ser válido diante do mundo. Teoricamente são questões vencidas e aceitas, mas nisso vai muito de falsidade,

pois na prática, no dia a dia, se olharmos para a média e não para as exceções veremos que está quase tudo por fazer. Se é assim, isso seria um problema social e não moral, porém, da forma como a sociedade vê o problema e nos termos em que o propõe, torna-o um problema moral. Do meu ponto de vista é um problema válido para ser pôsto em cena. Tomei essa tarefa a mim, quando meus colegas de teatro, autores, tomam a si levantar problemas também importantes e válidos.

O tempo que levo elaborando a história, as idéias de que ela é formada, é muito maior do que o que levo para escrever. Essa elaboração é de ordem intelectual. Não faço anotações. Para mim, pessoalmente, as anotações restringem a imaginação na criação das cenas. Mesmo em "Quarto de Despejo" onde, por ser adaptação, as anotações pareceriam imprescindíveis, foram praticamente nulas. Talvez porque tenho uma memória muito boa, que pode substituir as anotações reais por anotações de memória. Vou deixar um aviso de que essa "memória muito boa" refere-se unicamente ao meu trabalho e de modo nenhum ao quotidiano onde a memória falha ao ponto extremo de não reconhecer pessoas íntimas ou coisa semelhante.

Quanto à pergunta se posso escrever uma peça de encomenda, diria que nunca tentei. Acho possível, se essa encomenda se restringir ao elenco que interpretará a peça ou razões de ordem técnica, não quanto ao assunto.

O assunto nasce de dentro e não de fora. No momento tenho proposta para uma série de peças em um ato para a televisão e pretendo realizá-las bem, o assunto será meu, as razões práticas de montagem é que são de encomenda.

O teatro brasileiro atual (texto) é um teatro de levantamento de problemas e isso é bom. É um teatro vivo e como tal deve ser levado ao povo a que se destina, através de uma popularização do teatro, pois por enquanto ele é visto apenas pelo pequeno grupo que dispõe de meios e hábitos de teatro.

A televisão, de certo modo, proporciona esta ampla platéia de que necessitamos e por isso me interessa escrever a série de peças de um ato de que falei.

Mas é claro, para mim, teatro não é o transmitido por um aparelho de televisão, mas o visto diretamente; só usarei meio para atingir um público maior. Gostaria mesmo, se possível, de teatro ao ar livre.



COMO SE ADQUIRE OS DIREITOS AUTORAIS DE UMA PEÇA TEATRAL

Djalma Bittencourt

É muito fácil adquirir-se os direitos autorais de uma peça teatral. É como quem compra uma utilidade qualquer. Basta que a gente se dirija ao local onde ela deve existir. O direito autoral de uma peça teatral também tem o seu caminho certo, onde adquiri-lo. É com o autor — o dono da matéria-prima — o absoluto e incontestável senhor daquilo que se chama obra literária. A evolução criou outros elementos que substituem o autor, mas que agem em função de suas ordens: as sociedades autorais, os agentes literários, os procuradores, etc. Ninguém mais habilitado do que uma entidade de autores para dirigir os interesses do autor. A entidade dá a um autor o produto da experiência de todos os autores. Eis a razão da sobrevivência da entidade autoral e do respeito que lhe é devido pelos empresários e diretores de companhias teatrais. A entidade de autores não pode ter a finalidade de colocar peças junto das Companhias. Seria manifestar uma preferência por êste ou aquêlê autor, por gênero de obras teatrais, etc., e isso fugiria completamente às suas verdadeiras finalidades. O que compete à entidade autoral é zelar pelo direito do autor em todos os seus aspectos: o moral e o patrimonial. No primeiro caso, compete à entidade atender às exigências do autor quanto à utilização de sua obra; no aspecto patrimonial, é dever da entidade arrecadar os direitos autorais devidos sobre cada representação à base das disposições aprovadas nas Assembléias de autores.

Em consequência disso a máquina de defesa do direito autoral passa a

funcionar da seguinte forma: o autor escreve a peça e tem, geralmente, objetivado o elenco a que ela se destina. Aproxima-se do diretor e coloca a peça. E a entidade autoral trata do resto, recebendo os direitos autorais de cada representação e zelando no sentido de que a peça não seja dada por outra Companhia, em outros locais, pois não seria justo que a empresa que a encenou pela primeira vez se visse tolhida do direito de apresentá-la nas demais Capitais do Brasil. É preciso não esquecer que a peça teatral constitui o repertório e êste é o patrimônio da Empresa ou Companhia. Como vimos a coisa é muito simples, muito clara como água cristalina. Mas há pequenos detalhes que podem se tornar verdadeiros elefantes na vida de quem esteja interessado numa determinada peça. Alguém escreve um romance, por exemplo, e depois cede o argumento a uma empresa cinematográfica para que seja transformado em filme. Um desses autores fabulosos que andam por aí vai ao cinema, gosta do argumento e resolve fazer uma peça "baseada no filme". Vai à Companhia cinematográfica, pede autorização para lançar a peça. E a Companhia, se não tiver nenhuma noção de propriedade literária é capaz de conceder a permissão. Claro está que o autor do romance proibirá a peça e acionará os responsáveis. Mas, vamos admitir que o "autor da peça teatral" tenha um pouco mais de visão e vá diretamente ao editor do romance. E êste, como aconteceu muitas vezes, dá a autorização desejada pelo "autor da peça" em troca de citar o nome da editora.

Ora, tudo isso é caminho estranho à realidade dos fatos. O que existe é apenas isso: uma obra na sua feição original de romance, com uma autoria declarada. Portanto, só uma pessoa poderá autorizar a utilização daquele assunto: o autor. Ninguém mais. Nem mesmo admitindo a possibilidade de ser o Editor o dono da obra-romance, poderia êle autorizar a transformação desta em peça teatral ou que gênero fôsse. E isso porque o autor vendeu uma obra na sua forma literária de romance. E a ninguém (salvo ao autor) é permitido modificar a obra. O autor conserva o direito da paternidade mesmo depois da cessão dos direitos de propriedade. O que êle cedeu foi a propriedade material; resta-lhe o direito moral de se opôr a toda e qualquer mutilação do seu trabalho.

Muita gente boa pensa que o direito do autor termina com a sua morte. É comum pensar que pelo fato de estar morto o autor não se deva obediência a mais ninguém. É bom lembrar que o prazo de proteção, no Brasil, vale, ainda, por 60 anos, no mínimo, contado da data do falecimento do autor. Usei a expressão "no minimo" porque o Código Civil foi reformado, recentemente, nesse particular. É que o prazo de proteção será superior a 60 anos após à morte do autor se, decorrido êsse período, ainda fôr viva a viúva do autor ou quaisquer de seus filhos. Temos em nossa terra um exemplo magnífico. Arthur Azevedo faleceu em 1908 e cairia em domínio público em 1968. Mas aí estão vivos e sadios dois de seus filhos: o Américo e o Aluizio, que chegarão, se Deus quiser, ao ano 2.000...

O prazo de proteção, em outros países, varia em função de suas leis. Na Espanha vale durante 80 anos. Em Portugal é perpétua. De um modo geral, vale por 50 anos após à morte do autor, com exceção da Rússia, onde vigora o prazo de 15 anos.

Voltando ao motivo principal dêste bate-papo" inocente, convém lembrar um aspecto muito importante sobre a

aquisição dos direitos autorais de determinada obra.

Entendem alguns dirigentes de Grêmios amadorísticos, notadamente os de Universidades, que podem usar o texto de qualquer obra nos seus espetáculos sem consulta ao autor. E assim se julgam no direito de tomar uma determinada obra, geralmente estrangeira de grande projeção e levá-la à cena. Aí surge a entidade autoral, querendo impedir, na defesa do patrimônio do autor, e aparecem milhares de advogados a abraçar a causa. Nada mais comum. A vitima é o autor. A vitima é singular, inexpressiva. O esbulho parte do todo-poderoso economicamente. É mais cômodo e muito mais agradável ficar ao lado dos "grandes". Maioria poderosa e absoluta contra a maioria esmagadora de quem produziu a obra, a razão de ser de todo aquêle "cartaz" dos grã-senhores, que têm tudo, menos a capacidade de produzir uma obra literária daquele tipo...

Pois bem. É bom que fique bem definido êsse particular da legislação. O nosso Código Civil é de 1916 e lá está um artigo declarando que "publicada e exposta à venda pública uma obra teatral ou musical, entende-se anuir o autor a que se represente, ou execute, onde quer que a sua audição não fôr retribuída". De fato. Mas acontece que a obra estrangeira é publicada na língua original. E o que se pretende é representá-la numa tradução brasileira. E a tradução só pode ser feita mediante autorização expressa do autor. É o que diz o mesmo Código, num artigo adiante daquele citado — "Ninguém pode reproduzir obra, que ainda não tenha caído no domínio comum, a pretexto de anotá-la, comentá-la ou melhorá-la sem permissão do autor ou seu representante". Além disso, seria natural que uma legislação de 1916 tivesse sido modificada, gradativamente, por outras leis sucessivas, visando a proteção a que ela se propunha realizar. Naquela remotíssima época os meios de divul-

gação eram outros. Não havia o rádio, no seu desenvolvimento atual e muito menos se cogitava de televisão nesta pobre e feliz terra. De modo que não se pode argumentar nos dias de hoje com artigos de uma lei de 1916 passando-se por cima de tôdas as demais que surgiram depois e que vieram dar maior proteção ao direito de autor. Hoje em dia não se pode realizar nenhum espetáculo, seja êle de que natureza fôr, sem a apresentação de um programa à aprovação do Serviço de Censura. E os Regulamentos dos Serviços de Censura, em todo o país, exigem a apresentação da autorização do autor ou da pessoa sub-rogada em seus direitos. Só se pode admitir a ignorância dessa legislação especifica tendo em vista a absoluta conveniência de interesses.

Muita gente afirma com absoluta convicção: "fulano adquiriu os direitos autorais da obra e a divisão dos direitos entre autor e tradutor vão ser feitos de acôrdo com a lei"... A lei que protege o direito de autor jamais fixou normas de divisão do produto dos direitos autorais. Isso é da competência exclusiva do autor. Quando se deseja traduzir uma peça o primeiro caminho a seguir é o de se dirigir ao autor, que dirá se autoriza ou não a tradução e representação no Brasil. No caso afirmativo, ele condiciona a autorização a pagamento de um adiantamento, por conta dos direitos autorais, sôbre o que conversaremos algumas linhas adiante. Fixado o adiantamento e recebida a quantia, pelo autor, êste remete o contrato estabelecendo as condições, que são, mais ou menos estas: direitos autorais na base de dez por cento da renda bruta de cada espetáculo e divisão dêsse produto na base de 60% para o autor e 40% para o tradutor. Ainda se consegue algum contrato fixando a divisão dos direitos em partes iguais, isto é, 50% para cada qual (autor e tradutor); mas, de um modo geral, os autores estão fixando em 60% a sua participação nos direitos autorais. E sôbre essa parte que lhe cabe,

os 60% dos direitos cobrados, ou, ainda, os 60% da renda bruta de cada espetáculo, é que os autores exigem um adiantamento que varia entre 80 a 300 mil cruzeiros. É evidente que uma exigência de adiantamento na base de 300 mil cruzeiros, sôbre direitos autorais, é uma quantia onerosa para qualquer Empresa. Além de onerosa constitui um risco muito grande porque tal adiantamento exige uma bilheteria superior a cinco milhões. No contrato autorizando a tradução da peça costuma o autor mandar incluir outras exigências, tais como: prazo de estréia da tradução — o que deverá verificar-se entre 12 e 18 meses a contar da data da assinatura; mínimo de trinta representações cada ano, sem o que o contrato fica nulo de pleno direito e um prazo de vigência, que varia entre 3 a 5 anos. Mas tudo isso, como tenho salientado neste "bate-papo", é da competência exclusiva do autor, que poderá fixar as condições que muito bem entender, inclusive a de escolher intérpretes, diretores, épocas de representações, etc., porque só êle — o autor — tem o direito de dispor da obra.

Há quem estranhe o fato de se ter que pedir permissão para traduzir uma obra de autor já em domínio público ou que não tenha proteção no Brasil (como é o caso dos autores russos). Ainda há pouco tempo a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais teve ocasião de receber pedido de tradução de obra de autor russo, mas numa versão francesa, de Arthur Adamov — *As almas mortas*. E o pedido foi então encaminhado à entidade que representa o autor Adamov, o qual exigiu um adiantamento. Se o tradutor brasileiro fôsse fazer o seu trabalho sobre texto adaptado por autor italiano, americano, alemão ou espanhol, lógicamente a permissão só poderia ser dada pelo autor da tradução a ser utilizada. Isso é lei no Brasil e em tôda a parte do mundo. O tradutor de obra em domínio público goza de todos os direitos de autor. Entretanto, a aquisição dos

direitos autorais de uma obra dessa natureza corre o risco de sofrer a concorrência de outra empresa, que poderá apresentar a mesma obra baseada em outra versão. São cavacos do ofício. O fato importante é que o tradutor ou adaptador, em tais condições, é o dono do seu trabalho e ninguém pode se utilizar da obra sem o seu consenti-

mento. Como vimos, é muito simples a aquisição dos direitos autorais de qualquer obra. O caminho certo é o atalho que conduz à morada do autor — o único que tem capacidade para dispor dessa propriedade, a mais legítima, a mais sagrada, porque é produto da sua própria individualidade — o direito de autor.



A atriz Beatriz Veiga depositando flôres no busto de Apolônia Pinto em S. Luiz do Maranhão

NATUREZA DO DIREITO DE AUTOR

Thomas Leonardos

DESDE que se tornou possível a reprodução gráfica, com a invenção da imprensa, surgiu a exploração dos direitos de autor que, por longo tempo, permaneceram sob a forma de meros privilégios concedidos pelo soberano. Cabendo-lhe todos os direitos, cabia-lhe também o de conceder privilégios literários, artísticos ou industriais. Concedidos, de início, apenas aos súditos em pouco passaram também a ser concedidos a estrangeiros. Como faculdade discricionária exercida pelo soberano, o privilégio não era, obrigatoriamente, outorgado ao artista ou inventor.

Sòmente muito tempo depois quando, na França, apareceu, em 1793, a primeira lei sòbre patentes de invenção, foi que se indagou da natureza de tais direitos. No comêço, atribuíam-lhe o caráter da propriedade, mas, em pouco tempo, novas doutrinas apareceram contestando a natureza real do direito de autor. A evolução doutrinária, desde então, pode ser resumida em duas correntes: uma, que atribui o caráter de propriedade aos direitos de autor e outra, que lhe nega êste atributo. Nesta segunda corrente filiam-se as doutrinas que consideram êstes direitos como obrigacionais e pessoais. Vejamos, ràpidamente, qual a orientação seguida em cada uma destas teorias.

João da Gama Cerqueira, em seu excelente Tratado de Propriedade Industrial, examinando extensivamente a matéria, mostra que a mais elementar destas doutrinas, sem dúvida, calcada na concepção inicial dos privilégios outorgados pelos soberanos, é a que considera os direitos de autor como meros privilégios concedidos aos autores pela lei com o fim de estimular-lhes o trabalho intelectual, como recompensa. (Tratado de Propriedade Industrial, vol. I, pág. 97).

Para justificar êste privilégio, retirando do arbítrio do soberano e conferido pela lei, aludem os autores a um contrato tácito entre o autor e a sociedade. Esta, em retribuição ao serviço que lhe é prestado pelo autor ou inventor, com a divulgação de sua obra, garante-lhe o privilégio de reprodução e venda. A teoria do contrato ainda alcança hoje em dia apoio em escritores inglêses e norte-americanos, como Walker (On Patents).

Seguindo a exposição de Gama Cerqueira (op. cit.), vemos que três tendências principais dominam atualmente a doutrina: Uma, considerando o direito de autor como patrimonial, baseada nas origens dêste direito, surgido com o fim de garantir a exploração econômica da obra.

A segunda, contestando êste caráter patrimonial vê no direito de autor seu caráter estritamente pessoal. Dêste modo, para esta doutrina, sòmente por acaso, e acessoriamente, pode êste direito ter um aspecto patrimonial. Os seguidores da doutrina do direito pessoal do autor sustentam "che i risultati dell'attività intellettuale debbano ritenersi così intimamente connessi con la personalità di cui sono emanazione, da avere ad oggetto la persona stessa dell'autore, richiedendo in conseguenza le difere giuridiche che a questi si spettano a tutela della integrità corporale, della libertà, della reputazione, dell'onore". (Cf. Di Franco, citado por Gama Cerqueira, op. cit. pág. 106).

A terceira corrente considera o direito de autor como um direito misto, tendo um aspecto pessoal e um aspecto patrimonial. Este direito teria, assim, um caráter próprio, localizando-se na pessoa mas abrangendo, também, características patrimoniais.

Estas doutrinas, contudo, não apreendem o verdadeiro caráter do direito de autor, exclusivamente patrimonial, por oposição aos direitos que cabem ao autor como pessoa e que se situam em órbita jurídica diversa dos direitos que lhe cabem como autor. Estamos com Gama Cerqueira em que “devemos discernir, de um lado, as faculdades que competem ao autor como *pessoa*; e de outro, as que lhe cabem como *autor*. Essas faculdades, realmente, se distinguem e possuem natureza diversa. As faculdades que competem ao autor, como pessoa, constituem interesses morais protegidos pelo direito e podem, como veremos, ser considerados como *direitos de personalidade*: referem-se imediata e diretamente à pessoa do autor e só mediata e indiretamente à sua obra, que não é objeto desse direito. As faculdades que competem ao autor, nesta qualidade, incluem-se na categoria dos direitos patrimoniais e são as únicas que podem, com propriedade, considerar-se e denominar-se como *direito de autor*. Esta distinção, parece-nos indispensável, tanto mais que, consideradas em si, as faculdades que os escritores geralmente classificam como *direitos pessoais* do autor não possuem essa natureza”. (op. cit. pág. 114).

Para se chegar a esta conclusão é suficiente seguir os preceitos de nossa lei que torna cessíveis e, portanto, patrimoniais, os direitos a que os autores atribuem caráter pessoal. Assim é que o próprio direito de nomeação da obra é cessível, nada impedindo, por outro lado, que o autor ao ceder a terceiro o direito de exploração ceda também o direito de alterá-la, de retirá-la de circulação ou de modificar-lhe o título. É claro, então, que estes direitos não podem ser considerados como pessoais.

O autor tem, sim, como pessoa, direitos ligados à sua personalidade, tais como os direitos à vida, à liberdade, à integridade pessoal e à honra.

“Essas faculdades, como explica ESPÍNOLA, “pertencem ao homem considerado diretamente em relação a si mesmo e provêm da proteção jurídica de que o homem goza para sua pessoa, sem relação imediata com uma coisa exterior ou com outra pessoa.” Tais são o direito à honra, à boa fama, à consideração pública, à reputação, à liberdade, à exteriorização da própria atividade psíquica ou física, direitos que “representam poderes que o homem tem sobre ele mesmo, sobre as próprias forças físicas ou intelectuais” (De Ruggiero). E desses poderes, que competem ao autor, enquanto pessoa, direitos ligados à sua personalidade que decorrem os chamados direitos pessoais que lhe são atribuídos. E daí provém, como pensamos, a confusão reinante neste assunto e o equívoco da maioria dos escritores, tanto dos que sustentam ser o direito de autor um direito pessoal ou um direito pessoal-patrimonial, como daqueles que distinguem, nesse direito, faculdades de natureza diversa (pessoal e patrimonial) ou nêle vêm, simplesmente, aspectos diversos de um mesmo direito”. (Gama Cerqueira, op. cit. pág. 118).

Estes direitos pertencem, pois, a uma esfera jurídica diversa daquela em que se situam os direitos de autor. São protegidos de acôrdo com suas normas próprias. Assim, o autor é livre para publicar ou não sua obra, surgindo daí o direito ao inédito e à impenhorabilidade da obra antes de publicada. A reputação, à honra e dignidade humana do autor correspondem os direitos de integridade e intangibilidade da obra e o de corrigi-la. É livre ainda o autor para rejeitar a obra que não mais corresponda ao seu pensamento. Aí também se situa o direito à paternidade da obra, ou seja,

o direito que assiste ao autor de ligar seu nome às produções de seu espírito, de reivindicar sua paternidade e de impedir que seu nome seja excluído ou substituído.

O direito de autor é, pois, exclusivamente patrimonial, consistindo na faculdade de reproduzir e retirar as vantagens econômicas da obra citada. A seu lado subsistem os direitos pessoais do autor, como pessoa e que com êle não se confundem:

“Ao lado dêsse direito, que é, próprio, o direito de autor, e independente dêle, subsiste o seu direito moral que designa o conjunto dos “direitos especiais da personalidade que acompanham as manifestações da atividade humana de caráter patrimonial” e que não se confundem com os direitos pessoais próprio, ditos. São dois direitos diferentes: um que compete à pessoa enquanto autor; outro que compete ao autor como pessoa. Não se trata nem de um direito de dupla natureza, nem de faculdades diversas de um mesmo direito, nem de aspectos diferentes de um direito único; mas de dois direitos diversos e independentes, o que explica a faculdade que tem o autor de alienar o seu direito patrimonial da maneira mais completa, conservando íntegro o relativo à sua personalidade, bem como a possibilidade de ser violado o direito de autor sem ofensa ao seu direito moral”. (Gama Cerqueira, op. cit., pág. 121).

Fixado o caráter patrimonial do direito de autor, resta-nos verificar se este é um direito de propriedade ou um direito especial de acordo com as teorias elaboradas por Picard e Kohler.

Tanto para Picard como para Kohler a divisão dos direitos em pessoais, obrigacionais e reais, originária do Direito Romano não seria mais suficiente para conter as novas formas de direito que eram desconhecidas dos romanos. Assim, a par da divisão indicada, Picard incluía, como espécie nova, os direitos intelectuais e Kohler, os direitos sobre bens imateriais ou direitos imateriais.

Fundamentam-se estas duas teorias em um conceito restrito da propriedade, admitindo-a apenas em relação aos bens corpóreos, pretendendo a criação de uma nova categoria de direitos onde pudessem ser englobados os direitos de autor, embora reconhecendo a semelhança dêsse novo direito com os direitos reais. Alegam que, não conhecendo o Direito Romano, os direitos sobre as produções intelectuais não distinguiam entre estes e os direitos materiais daí a necessidade de se criar uma nova categoria para incluir os direitos de autor. Ora, se aos romanos escapou o conhecimento dos direitos imateriais, não se segue daí a necessidade de se criar nova divisão, pois que o direito novo, por suas características, configura-se ao conceito de direito real. De fato, examinando-se a natureza de relação jurídica surgida com a criação da obra, constata-se que é ela uma relação de pessoa a coisa, característica dos direitos reais. O objeto do direito, um bem imaterial, é que difere do objeto do direito de propriedade como era até então conhecida. Isto, contudo, não quer dizer que o direito de autor não seja também uma propriedade. Para Kohler não se poderia ainda conceituar o direito de autor como propriedade por ser êle limitado no tempo. (Cf. Gama Cerqueira, op. cit., ns. 37 e 38). Na concepção atual, porém, o direito de propriedade está longe de ter o caráter absoluto e ilimitado que lhe é atribuído por Kohler. A própria Constituição Federal o condiciona ao bem-estar social. Também Clovis Bevilacqua:

“Diante dessas prescrições de tendência socialista, corrobora-se a afirmação de que a propriedade não é direito absoluto

e ilimitado. Mas também não o é em face das idéias acima expostas.

É, porém, exclusiva, porque afasta do bem que lhe é objeto, a ação de qualquer outra pessoa, salvo disposição de lei ou contrato. Atribui-se-lhe, também, o caráter de perpétuo. Mas, além de que há propriedades temporárias, como a fiduciária e a *parte real do direito de autor*, na maioria das legislações, a desapropriação e o usucapião se opõem a êsse predicado. Será perpétua no sentido de que a propriedade subsiste, independentemente de exercício enquanto não sobrevem uma causa legal extintiva” (Direito das Coisas, pág. 115, vol. I).

Por fim, cabe dizer que o objeto da propriedade imaterial não é a sua representação objetiva, mas a idéia ou a concepção espiritual que representa. O adquirente de um livro adquire a propriedade do bem móvel, corpóreo, mas não de seu conteúdo espiritual.

Esta a concepção da nossa lei ao capitular o direito de autor sob o título *propriedade*, chamando-o de *propriedade literária, científica e artística*.

FUNDAMENTO DA NATUREZA JURÍDICA DO DIREITO DE AUTOR

Vários autores, e entre êles Gama Cerqueira (op. cit. ns. 40 e 41), procuram localizar o fundamento do direito de propriedade sôbre a obra, no direito natural. Não cabe aqui nos aprofundarmos sôbre a controvérsia a respeito do direito natural mas apenas fazer pequena referência sôbre a sua aplicação aos direitos de propriedade.

Em uma determinada ordem legal seu fundamento deve ser procurado nas disposições de direito positivo e não em concepções abstratas que mais pertencem a outras ordens que não a legal, como a moral e a religiosa. Não resta dúvida que os preceitos de direito positivo são, muitas vêzes, influenciados por preceitos destas outras duas ordens o que, contudo, não significa que tais preceitos correspondam a um direito natural, ou seja, um direito inerente à própria pessoa e lhe pertencendo anteriormente à constituição de qualquer sociedade. O conceito de direito natural, assim, não pode estender-se à propriedade sob pena de ficar êle próprio vazio de qualquer sentido. Tal conceito sômente se pode entender com relação aos direitos intrínsecos ao homem, como o direito à vida e à constituição de família. A propriedade é extrínseca ao homem e, muitas vêzes, como acontece com o socialismo, é ela apontada como contrária à natureza. Assim, “declarar a propriedade privada como um direito natural por ser a única que corresponde à natureza, é uma tentativa de absolutizar um princípio especial que, historicamente, apenas em certa época e sob certas condições políticas e econômicas, tornou-se direito positivo”. (Kelsen, *General Theory of Law and State*, Harvard University Press, 1949, pág. 11).

Isto não quer dizer que repudiemos a propriedade privada, mas, apenas, que não podemos ver seu fundamento em um direito natural em cujo nome quaisquer teorias se tornam justificáveis. Seu fundamento está na lei, no direito positivo, que julgou conveniente atribuir o caráter de propriedade a determinados direitos, por assim convir à sociedade organizada sob tal ordem legal.

Assim, também, está na lei o fundamento da natureza do direito de autor. E a lei que o considera como propriedade (imaterial). Nada impediria que o considerasse como mero privilégio (o que já ocorreu) ou que, puramente, não se reconhecesse tal direito, adotando-se a teoria de que, resultando do fundo comum de cultura, a obra artística pertence à sociedade devendo-se apenas recompensar o trabalho do autor.

Este direito, que nossa lei considera como propriedade, pode ser objeto de diversos contratos para sua exploração. Entre estes, o de representação dramática, entre o autor e o empresário da representação, para encenação de obra dramática. Não havendo alienação do direito de autor, este perceberá a remuneração fixada no contrato, geralmente a título de regalia (royalty), sobre o proveito auferido pelo empresário. Este é o direito que a Constituição Federal (art. 203) isenta de quaisquer impostos, não se estendendo tal isenção, porém, ao empresário, considerado pela lei como comerciante.



O Teatro Nacional de Comédia, quando da sua passagem por São Luiz do Maranhão, prestou homenagem à memória de Arthur Azevedo. Um aspecto da solenidade vendo-se elementos do elenco do T.N.C. junto à herma do grande teatrólogo brasileiro

INAUGURAÇÃO DO TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

Em 20 de dezembro de 1960, o Teatro Nacional de Comédia, do Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação e Cultura, não inaugurava, apenas, a sua casa própria, mas, também, o primeiro teatro federal do Brasil, o que dá bem a idéia da importância do evento. Inaugurou-a com várias cerimônias, presentes, entre outras autoridades, o então Ministro da Educação e Cultura, prof. Clóvis Salgado. Além do Ministro, falaram, na ocasião, o acadêmico Austregésilo de Athaide, presidente da Academia Brasileira de Letras, o acadêmico e prof. Pedro Calmon, reitor da Universidade do Brasil e o prof. Edmundo Moniz, diretor do SNT. O repertório para a inauguração da Sala Machado de Assis foi organizado pelo prof. Edmundo Moniz de acordo com o sr. Agostinho Olavo, diretor do TNC.

No espetáculo de abertura de sua quinta temporada, o Teatro Nacional de Comédia apresentou duas peças em um ato, de Machado de Assis: *Não consultes médico* e *Lição de Botânica*, dirigidas por Armando Couto, com cenários e figurinos de Napoleão Muniz Freire.

No elenco de *Não consultes médico* figuraram Glauce Rocha ("Dona Leocádia"), Diana Morel ("Dona Carlota"), Isabel Teresa ("Dona Adelaide"), Sebastião Vasconcelos ("Cavalcanti") e Magalhães Graça ("Magalhães").

Lição de Botânica teve o seguinte elenco: Beatriz Veiga ("Helena"), Suzana Negri ("Dona Leonor"), Elizabeth Gallotti ("Cecilia") e Paulo Goulart ("Barão Segismundo Kernoberg").

Nas duas peças funcionaram, na parte técnica, Agostinho Marcelino de Oliveira, como assistente de direção; Mário Figueiredo, como contra-regra; Antônio Moraes, como electricista e Jardel, como maquinista. O fundo musical foi de Jorge Vinicius Sales, cabendo a Zilda Quadros, Jorge dos Santos e Dorloff e Wagner a realização, respectivamente, dos vestuários femininos, dos masculinos e dos cenários.

Em seguida foi encenada *Bôca de Ouro*, tragédia carioca, em três atos, de Nelson Rodrigues. Essa peça, que estreou em 20 de janeiro de 1961, foi dirigida por José Renato e teve cenários e figurinos de Anísio Medeiros.

Além de seus dezesseis intérpretes, *Bôca de Ouro* exigiu, ainda, diversos figurantes. Seus personagens foram assim distribuídos: "Bôca de Ouro" — Milton Moraes; "Dentista" — Rodolfo Arena; "Secretário" — Ferreira Maia; "Caveirinha" — Magalhães Graça; "Repórter" — Joel Barcelos; "Fotógrafo" — Josef Guerreiro; "Dona Guigui" — Vanda Lacerda; "Agenor" — Osvaldo Louzada; "Leleco" — Ivan Cândido; "Celeste" — Beatriz Veiga; "Prêto" — José Damasceno; "Primeira Grã-fina" — Elizabeth Gallotti; "Segunda Grã-fina" — Lícia Magna; "Terceira Grã-fina" — Shulamith Yaari; "Maria Luísa" — Teresa Raquel, e "Locutor" — Hugo Carvana.

Francisco José Guerreiro Chaves foi o assistente de direção; Mário Figueiredo, contra-regra; Jardel, maquinista e, Antônio Moraes, electricista.

Nair Silva e Felicíssima de Almeida Alexim realizaram os vestuários femininos, e Jorge dos Santos, os masculinos. Os cenários foram realizados pelo Studio Image.



Aspecto da inauguração da sede do Teatro Nacional de Comédia. Na primeira foto vemos o então Ministro da Educação, prof. Clóvis Salgado, ao lado do diretor do SNT, prof. Edmundo Moniz, quando descerrava a placa comemorativa



O dr. Austregesilo de Athaide, presidente da Academia Brasileira de Letras, quando discursava em nome desta instituição cultural



Flagrantes da inauguração da sede do Teatro Nacional de Comédia. Na foto de cima, o prof. Edmundo Moniz, diretor do SNT, quando discursava e na de baixo, o então ministro da Educação e Cultura, prof. Clóvis Salgado, percorrendo as instalações daquela casa de espetáculos





Dois flagrantes da inauguração do TNC, vendo-se na foto de cima o prof. Edmundo Moniz, diretor do SNT, o teatrólogo Nelson Rodrigues e o poeta Manuel Bandeira e na de baixo, o sr. Luiz Gonzaga Paixão, chefe da Administração do SNT, o diretor Edmundo Moniz, o prof. Bandeira Duarte, o sr. Manoel Pereira Malheiro, diretor substituto e o dr. Paulo Alberto Rodrigues, engenheiro construtor do TNC



TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

Aldo Calvet

A inauguração da "Sala Machado de Assis" — teatro sede do TNC — vale, por si só, como afirmação incontestável da tenacidade e do labor construtivo de uma administração.

Há mais de meio século, a classe teatral se bate e luta visando a um único objetivo: a construção de teatros no país. Os tantos apelos da gente do palco, neste sentido, foram sempre endereçados aos governos, aos poderes constituídos da República, pois que da iniciativa privada pouco ou quase nada se devia esperar tão segura a convicção geral de que o investimento de capital em tal empreendimento oferece as mínimas vantagens de lucros imediatos em relação, hoje em dia, aos negócios imobiliários.

O clamor dos trabalhadores cênicos no tocante à construção de novas salas de espetáculos chegou aos ouvidos das autoridades públicas, tanto assim é verdade que, em memorável festa no Teatro Municipal, a 17 de setembro de 1945, o Sr. Getúlio Vargas, por sugestão do Sr. João Massot, na época respondendo pelo expediente do Serviço Nacional de Teatro, assinou o Decreto-Lei n.º 7.959, dispondo sobre a locação de teatros, isto é, não permitindo que os poucos restantes ainda não transformados em cinemas sofressem solução de continuidade.

Ainda quando Presidente constitucional, o Sr. Getúlio Vargas reconhecia que o grande problema que afligia a classe teatral era exatamente a falta de teatros do Rio Grande ao Amazonas. Este ou aquele, com parcela maior ou menor no concernente à expansão das artes cênicas brasileiras, nestes últimos trinta anos, procurou por todos os modos repisar o mesmo

assunto, e enquanto o SNT conseguia do Presidente da República autorização para construção de teatros em edifícios autárquicos, um por conta da Caixa Econômica Federal, na área compreendendo as Avenidas Almirante Barroso, Rio Branco e 13 de Maio, outro na Avenida Passos, a cargo do I.A.P.C., a Lei Municipal n.º 688, de 31/12/51, criava a zona teatral no antigo Distrito Federal, tentando, assim, obrigar a iniciativa particular a dotar a cidade de mais teatros.

Parece que faltava o exemplo do Governo, porque todos os esforços foram baldados apesar do aparecimento de umas poucas salas durante luta de quase meio século, citando-se o Teatro da Tijuca, o Teatro da Maison de France, o Teatro Zaquia Jorge (Madureira), o Teatro do Rio, o Teatro da Praça, o Teatro de Bolso (improvisações), e do governo municipal o Teatro Arthur Azevedo (Campo Grande) e o Teatro Armando Gonzaga (Marechal Hermes), e por último, o Teatro Santa Rosa (Ipanema).

TEATRO FEDERAL

Em tudo, como se observa, faltava a decisão de modo objetivo do governo federal que veio precisamente por inspiração da tenacidade e do empenho do Sr. Edmundo Moniz, à frente do Serviço Nacional de Teatro, no período governamental do Sr. Juscelino Kubitschek.

A "Sala Machado de Assis" constitui, pois, um acontecimento histórico na vida teatral do Brasil, porque foi a primeira erguida pelo governo federal, e situada em local que põe viva à me-

mória tôda uma gloriosa época da Comédia de Costume do Brasil. Pois ali, ao lado, no "Trianon", teve início a emancipação da dramaturgia nacional com as temporadas inesquecíveis de Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Apolônia Pinto, com originais de Oduvaldo Viana, Viriato Correia, Gastão Tojeiro, Cláudio de Souza, Armando Gonzaga, Renato Viana e tantos outros.

A "Sala Machado de Assis", sede do Teatro Nacional de Comédia, inaugurada no dia 21 de dezembro de 1960, em homenagem ao escritor carioca que tanto pugnou pela arte teatral, comporta trezentos espectadores entre balcão e platéia. Seu palco mede nove metros de fundo, sendo que a bôca de cena tem 7 metros e meio de largura por sete de altura e um urdimento de quinze metros. Dispõe de ar refrigerado perfeito e de poltronas estofadas que são a última palavra no gênero para casas de luxo. É dotada de oito confortáveis camarins.

O espetáculo de inauguração foi um acontecimento de relêvo social e artístico, não sòmente pela apresentação das peças "Não Consultes Médico" e "Lição de Botânica", de Machado de Assis, e "O Boca de Ouro", de Nelson Rodrigues, encenações primorosas, quer pela disciplina dos intérpretes, quer pela montagem em perfeita sintonia com os mais avançados processos da tecnologia teatral, mas também pelo comparecimento do mundo oficial, de figuras expressivas da intelectualidade, das artes, da imprensa e das classes trabalhadoras do país. Nessa noite de 21 de dezembro de 1960, em que se abriam ao público as portas do primeiro e moderno teatro do govêrno federal com espetáculos tão interessantes, o Sr. Edmundo Moniz consolidava a idéia que tantos outros alimentaram e pela qual tanto se bateram sem alcançarem, no entanto, situação de tamanha objetividade, pois a existência ou sobrevivência da tantas vêzes sonhada Comédia Brasileira tinha agora a sua oficina de trabalho para um rendimento seguro e proveitoso.

FATOS E ARGUMENTOS

Edmundo Moniz lutou primeiro pela constituição do elenco do Teatro Nacional de Comédia. Muitos não compreenderam de início êsse propósito, desejando que o Diretor do SNT, antes do Decreto n.º 38.912, de 21 de maio de 1956, criando o TNC, promovesse a construção de sua sede. Na história universal do teatro a assertiva não encontra tradição. Primeiro têm sido organizadas as companhias. Leve-se em conta, ainda mais, a realidade do Rio de Janeiro, dispondo do Teatro Municipal, construído especialmente para a Comédia Brasileira, a servir apenas para exhibir mais ou menos regular número de espetáculos líricos e de "ballet". Era preciso mostrar aos podêres constituídos da República a necessidade de dotar o país do seu teatro oficial declamado pleno de seiva criadora, consciente das suas possibilidades no campo das atividades artísticas. Disto, evidentemente, se encarregou em nada menos de cinco temporadas consecutivas o Teatro Nacional de Comédia, levando à cena originais de grande montagem, a saber — no Teatro da Maison de France — a primeira, "Memórias de um Sargento de Milícias", de Manuel Antônio de Almeida, adaptação do romance por Francisco Pereira da Silva: "O Dilema do Médico", de Bernard Shaw, em tradução de R. Magalhães Júnior; a segunda — no Teatro República — com "As Guerras de Alecrim e Manjerona", de Antônio — o "Judeu"; "O Telescópio", de Jorge Andrade; "Pedro Mico", de Antônio Callado; "Jôgo de Crianças", de João Bethencourt; e "A Bela Madame Vargas", de João do Rio; no Teatro da Maison de France, novamente, realiza a terceira em homengem a Machado de Assis e Arthur Azevedo, pondo no palco, respectivamente, "Antes da Missa", e "A Jóia"; a quarta temporada verifica-se no Teatro Serrador, com "A Beata Maria do Egito", de Rachel de

Queiroz; "As Três Irmãs", de A. Tchekov, versão de Maria Jacintha; e "D. Juan Tenorio, de Zorrilla, em tradução de Manuel Bandeira; e, finalmente, a quinta, já na "Sala Machado de Assis", com as peças citadas linhas acima. Reunindo elencos sempre numerosos e de valores autênticos, o Teatro Nacional de Comédia, nessas temporadas, contou com a colaboração dos diretores, Armando Couto, Gianni Ratto, João Bethencourt, Paulo Francis, José Maria Monteiro, Ziembinski, Luis Escobar e José Renato; dos cenógrafos e figurinistas Anísio Medeiros, Athos Bulcão, Bellá Paes Leme, Gianni Ratto, João Maria dos Santos, Kalma Murinho, Maria Celina Simon, Millor Fernandes, Napoleão Muniz Freire, Decar Niemeyer, Odette e Salvador Dali; com os seguintes intérpretes: Adila Araújo, Beatriz Veiga, Beyla Genauer, Carmen Silvia Murgel, Dalia Palma, Grace Moema, Mirian Roth, Hilda Cândida, Munira Haddad, Flavia Martino, Regina Aragão, Nirtô Daerpo, Helena Xavier, Isabel Teresa, Isolda de Sousa, Kleber Macedo, Thereza Rachel, Vera Lúcia Magalhães, Elizabeth Gallotti, Glauce Rocha, Iracema de Alencar, Lícia Magna, Vanda Lacerda, Magalhães Graça, Diego Cristian, Armando Costa, Allan Lima, Edson Silva, José Jonas, Francisco Romão de Lima, Labanca, Paulo Saraceni, Maurício Sherman, Emílio de Mattos, Nelson Vaz, Paulo Navarro, Napoleão Muniz Freire, Ivan Cândido, Jorge Levi, Antônio So-

riano, Ezechias Marques, Fábio Sabag, Haroldo de Oliveira, Milton Marcos, Milton Moraes, Paulo Padilha, Sebastião Vasconcellos, Cláudio Mac Dowell, Ivo Ribeiro Siqueira, André José, Raimundo Furtado, Paulo Dourado, Cataldo, Ferreira Maya, Jaime Costa, Josué Moraes, Josef Guerreiro e Marcílio Nogueira.

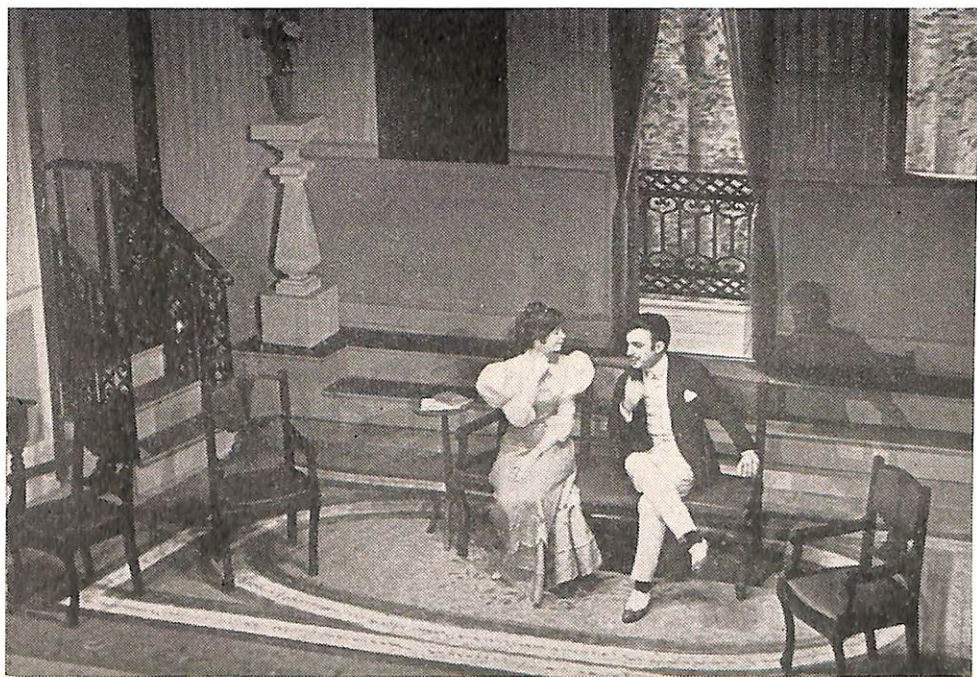
CONCLUSÃO

Não é demais assinalar ainda uma vez a extraordinária importância que representou para o desenvolvimento cultural a aquisição da sede própria do Teatro Nacional de Comédia, no Rio, tendo-se notícia de que, após a conquista desse Teatro no Estado da Guanabara, o Dr. Edmundo Moniz triunfou de outra árdua batalha, obtendo do governo federal a transferência do Serviço do Patrimônio da União para o SNT do ex-cinema Broadway, em São Paulo.

Se o Sr. Edmundo Moniz contou com o apoio do Presidente Juscelino Kubitschek e do Ministro Clóvis Salgado, na sua primeira gestão, para realizações tão relevantes, é certo que, com sua capacidade de ação e seu prestígio político, agora novamente à frente do Serviço Nacional de Teatro, continue êle a obra de indiscutível importância que é dotar de novos teatros vários outros centros do país.



Duas cenas de "Não consultes médico", de Machado de Assis, montada pelo TNC na inauguração da casa de espetáculos do conjunto oficial do SNT





Cenas de "Lição de Botânica", de Machado de Assis, que constituiu o espetáculo da inauguração do TNC, vendo-se na primeira foto Beatriz Veiga e Paulo Goulart e na segunda Beatriz Veiga, Elizabeth Gallotti e Suzana Negri





Duas cenas de "Bôca de Ouro", de Nelson Rodrigues, montada pelo TNC, vendo-se na primeira foto Ivan Cândido e Beatriz Veiga e na segunda, Milton Moraes e Iolanda Castro





O sr. Edmundo Moniz ao lado do Ministro de Educação e Cultura sr. Oliveira Brito quando assumia a direção do SNT. Entre pessoas destacam-se a atriz Aimée, o sr. Pedro Calmon, magnífico reitor da Universidade do Brasil, o embaixador Paschoal Carlos Magno, o sr. Bandeira Duarte e o sr. Paulo Filho, diretor-presidente do *Correio da Manhã*



Outro aspecto da posse do sr. Edmundo Moniz, onde se vêem o sr. Raymundo Magalhães Junior, então presidente da SBAT e o escritor Jorge Amado

EMPOSSADO O DR. EDMUNDO MONIZ NO CARGO DE DIRETOR DO SNT

O Dr. Edmundo Moniz, que durante o mandato do Dr. Juscelino Kubitschek na Presidência da República exerceu o cargo de Diretor do Serviço Nacional de Teatro, foi nomeado pelo atual Governo para ocupar a mesma função. A sua posse foi verificada no Gabinete do Ministro da Educação e Cultura, Dr. Oliveira Brito e contou com as figuras mais representativas do teatro, das artes, das letras e da sociedade. O ato teve lugar no dia 17 de outubro de 1961 e o Ministro da Educação, quebrando uma praxe, usou da palavra enaltecendo o empossado.

No dia 18 do mesmo mês verificou-se a transmissão do cargo, na sede do Serviço Nacional de Teatro, à Avenida Presidente Vargas n. 418 — 11.º andar, quando o Diretor substituto sr. Manoel Pereira Malheiro passou o cargo ao Dr. Edmundo Moniz.



O sr. Edmundo Moniz na transmissão do cargo de diretor do SNT, ladeado pelo embaixador Álvaro Lins, o sr. Manuel Pereira Malheiro, diretor substituto do SNT, sr. Lopes Gonçalves, presidente do ABCT, do sr. Raul Pedrosa de Pen Club, das atrizes Gercy Camargo e Graça Moema, do ator Jaime Costa e do sr. Joaquim, funcionário da Campanha do SNT



Outro aspecto da transmissão do cargo onde se vêem, além do sr. Edmundo Moniz, do embaixador Álvaro Lins, do sr. Manuel Pereira Malheiro, a sra. Ruth Jacome, o sr. Egas Moniz, o sr. Jorge Gonçalves e o sr. Carlos Gutemberg

HOMENAGEADO O DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

As Associações de Classe do Rio, São Paulo e Pernambuco coadjuvadas por homens de letras e figuras da sociedade, prestaram significativa homenagem ao Dr. Edmundo Moniz, oferecendo-lhe um grande jantar em regozijo pela sua volta ao cargo de Diretor do Serviço Nacional de Teatro, órgão do Ministério da Educação e Cultura. A homenagem foi presidida pelo Dr. Oliveira Brito, ministro da Educação. No transcurso do jantar que teve lugar na Churrascaria Recreio, verificou o professor Edmundo Moniz o quanto é estimado no seio da Classe Teatral, que ali estava coesa para apoiá-lo na sua difícil missão de comandar o órgão que tem a função de trabalhar em benefício do teatro do Brasil.

Ao lado do homenageado estiveram o dr. Péricles Madureira de Pinho, chefe do Gabinete do Ministro da Educação; Maria Clara Machado, diretora do Serviço de Diversões do Estado da Guanabara e do Teatro Municipal; dr. Elpídio dos Reis, chefe do Serviço de Censura das Diversões Públicas do Estado da Guanabara e os Embaixadores Paschoal Carlos Magno e Paulo Haslocker.

OS PROMOTORES DA HOMENAGEM

Foram promotores da grande homenagem as entidades que se seguem: Sindicato dos Atôres Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado da Guanabara, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Associação Brasileira

de Críticos Teatrais, Sociedade de Artistas Líricos Brasileiros, Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresas de Diversões, Instituto Brasileiro de Teatro, Associação Brasileira de Empresários Teatrais, Associação de Teatro Amador, Federação Circense de São Paulo, Associação de Críticos Teatrais de Pernambuco, União Brasileira de Escritores e Associação Brasileira de Teatro Folclórico, que receberam inúmeras adesões de amigos e admiradores do homenageado.

OS QUE FIZERAM USO DA PALAVRA

Usaram da palavra Raymundo Magalhães Júnior, em nome da SBAT; Lopes Gonçalves, em nome da ABCT; Aristides De Basile, em nome do Sindicato dos Atôres de São Paulo e das Companhias Fernando D'Avila, Walter Pinto, Gilberto Bria, Teatro Cacilda Becker, Teatro Maria Della Costa, Nydia Lícia, Pequeno Teatro de Comédia, Gilda Mattia e artistas de São Paulo. Em nome do Sindicato dos Atôres do Rio falou o sr. Delorges Caminha, seu presidente; o sr. Aldeney Faya falou pela Federação Circense de São Paulo; em nome dos amadores falou o sr. Carlos Nobre; o sr. Carlos Angel Lopes fez uso da palavra em nome da Associação dos Proprietários de Circos; o sr. Alfredo de Oliveira falou em nome da Associação dos Críticos Teatrais de Pernambuco e do teatro do Nordeste; o ator Ferreira Maya saudou o homenageado em nome do elenco do TNC; em nome

da Sociedade dos Artistas Líricos Brasileiros, falou o seu presidente sr. Ignácio Guimarães.

O embaixador Paschoal Carlos Magno falou em nome do Dr. Oliveira Brito, ministro da Educação, enaltecendo a figura do homenageado.

PESSOAS PRESENTES

Entre as pessoas presentes conseguimos anotar as seguintes:

Joracy Camargo, Sylvia Chalreo, Almir Azevedo, Daniel Rocha, Luiz Peixoto e sra., Mário Nunes e sra., Davina Fraga, Zora Seljan, Lúcio Fiuza, Ruth Peixoto, Mercedes Batista, Aristides De Basile, Sylvio Chechia, Raul Roulien, Ferreira Leite, Corujão (A Noite), Nelly Rodrigues, Lopes Gonçalves, Cursino Raposo, Wilson Lopes, Mione Amorim, Ofelia Moniz Sodrê, Eduardo Moniz, R. Magalhães Júnior, Alcides Rego Santos, Ferreira Maia, Alfredo de Oliveira, Delorges Caminha, Dilene, José Herdeiro, Zezé Leme, Aimée, Alda Garrido, Américo Garrido, Dercy Gonçalves, Jayme Costa, Grace Moema, Henrique Pongetti, José Wanderley, Inácio Guimarães, José Guimarães e sra., Manuel Bandeira, Lúcia Benedetti, Antonio Olinto, Ari Figueiredo, Martins de Oliveira, Rodolfo Arena, Yolanda Cardoso, Beatriz Veiga, Magalhães Graça, José Renato, Lícia Magna, Sylvio da Silva Couto, Armando Couto, Diana Morel, Otavio Alvarenga e sra., Antonio Sampaio, Alvaro Dias, Silva Filho, Ney Machado, Bricio de Abreu, Jarbas Andrea, Maria Wanderley, Cid Leite da Silva e sra., João Rios e sra., Asterio de Campos, Aldeny Faya, Carlos Angel Lopes, Carlos Nobre, Candida Vilas Boas, desembargador Frutuoso Bulcão e sra., Moniz Bandeira, Alvaro de Assumpção, Giselda Portocarrero, Maria Amélia Correia Pinto, Tancredo Madeira de Lei, José Ribamar de Freitas, Oduvaldo Viana, Van Jafa, Bandeira Duarte, Gercy Camargo, Heckel Tavares, Agnelo Macedo, Aldo Calvet, Pedro Serrado, Maria Barreto Leite, Luiza Barreto Leite,

Norma Moniz, Diva Moniz, Heitor Fernando, Nestor Barreto, Cataldo, Fernando Sales, Gilda Alves Duarte, Sylvio Teles, Antonio de Souza, Olavo de Barros, Eurico Nogueira França e sra., Brutus Pedreira, Edgard da Rocha Miranda e sra., J. Maia, J. Gama, Ribeiro Fortes, Luciano Bastos, Orlando Macedo, Lino Fernandes, Ruth Jacome de Campos, Maria Mendes, Potiguar de Souza, Anthony Vasconcelos, Jairo Hofacker, Benedito Papert, Wanderley Amaral, Wladimir Hofacker, Humberto Militelo, Arlindo Alves, Telma Lima, Carlos Hugo Christensen e muitos outros.

COMO FALOU O HOMENAGEADO

Com palavras repassadas de emoção o homenageado assim se dirigiu aos presentes, ao grande jantar que lhe foi oferecido:

“Sinto-me profundamente envaidecido e, ao mesmo tempo, emocionado com a presença de tantas pessoas eminentes, de tantos amigos e colaboradores que vieram aqui, desinteressadamente, conduzidos por um gesto generoso de estima e de solidariedade ao meu presente retôrno à direção do Serviço Nacional de Teatro.

Nesta direção, cheguei de nôvo, após vários meses de ausência, com a mesma isenção de espírito, o mesmo senso de imparcialidade, a consciência tranqüila do dever cumprido, a segurança e a certeza de que continuarei, acima dos interesses e das paixões individuais, a obra que vinha realizando pelo desenvolvimento do teatro brasileiro.

O que se fez na minha administração, o que levei avante não constitui segredo para ninguém. Aí está a Campanha Nacional de Teatro que simplificou extraordinariamente os trâmites burocráticos e o manejo das verbas pela distribuição de crédito. A verba de 14 milhões do SNT subiu, em cinco anos para 150 milhões e teremos, provavelmente em 1962, um aumento ainda mais considerável. Aí



Dois aspectos do jantar de homenagem ao prof. Edmundo Moniz, por motivo de sua volta à direção do SNT. Na primeira foto vemos o prof. Lopes Gonçalves, Alfredo de Oliveira discursando, prof. Edmundo Moniz, o Ministro Oliveira Brito e o ator Ferreira Maia. Na segunda, o ator Delorges Caminha, presidente da Casa dos Artistas, quando discursava, o embaixador Paschoal Carlos Magno e o prof. Péricles Madureira de Pinho, chefe do gabinete do Ministro de Educação



está o Teatro Nacional de Comédia que foi o grande sonho de José de Alencar, Arthur Azevedo, Machado de Assis, Coelho Neto, ou melhor, de todos os grandes homens de nossas letras que amavam o teatro. As cinco temporadas do TNC com a montagem de peças nacionais e estrangeiras, antigas e modernas, com a sua recente excursão ao Nordeste e encerramento em Brasília bastam para mostrar a vitalidade deste empreendimento que já se integrou, definitivamente, na vida artística e cultural do país.

A minha administração coincidiu com o surto gigantesco do desenvolvimento econômico e industrial que se verificava no Brasil. Foi um período de notáveis realizações em todos os setores da atividade material e espiritual. Não só me coube construir o primeiro teatro federal, aqui no Rio de Janeiro, em plena Avenida Rio Branco, no antigo edifício do Parisiense, como também conseguir, em São Paulo, na Avenida Ipiranga, o antigo cinema Broadway para a construção de um teatro moderno, com duas salas de espetáculo, que estejam de acôrdo com todos os recursos atuais da técnica teatral.

Minha atividade, porém, não ficou no Rio e em São Paulo. Contribuí para a construção e reconstrução do Teatro Municipal de Belo Horizonte, do Teatro Castro Alves da Bahia, do Teatro Deodoro de Alagoas, do Teatro Alberto Maranhão de Natal, do Teatro José de Alencar de Fortaleza, do Teatro Pervedwsky do Rio Grande do Sul, e de outros teatros em várias cidades do Norte e do Sul do país.

No campo da divulgação cultural, incentivei a seção de publicações com o lançamento de inúmeras obras dos mais destacados autores da dramaturgia moderna. Preparei duas bienais do teatro brasileiro no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Organizei, em Paris, a primeira exposição de fotografias do Teatro Brasileiro.

Tanto quanto me foi possível aumentei as verbas de auxílio para as companhias profissionais, os circos, os

grupos de amadores, as entidades teatrais. Tive sempre em mente o amparo ao teatro infantil, organizando dois festivais, e realizando inúmeros espetáculos destinados à criança, obra que considero da mais alta importância educativa.

Na parte pedagógica, não só ampliei as atividades do Conservatório Nacional do Teatro como colaborei no projeto, que já se acha no Congresso Nacional, estabelecendo as bases do ensino dramático.

Se invoco, presentemente, alguma coisa do que fiz na minha administração passada é para retornar o fio de minha obra que ficou em metade de sua realização, mas que poderei continuar sob a superior orientação do ministro Oliveira Brito com a mesma tenacidade, a mesma energia, o mesmo senso de objetividade que sempre serviram de base às minhas idéias e à minha ação.

Volto a direção do Serviço Nacional de Teatro certo de que poderei dar a minha contribuição, no campo do teatro, à revolução que se processa, presentemente, no Brasil, em todos os setores, para que ele vença o seu atraso, atingindo a área dos países desenvolvidos.

Pertenço ao número dos que não temem a crise pela qual o Brasil atravessa, atualmente, pois sei que se trata de uma crise de crescimento.

Mesmo que haja, a tentativa reacionária de conter o desenvolvimento material e espiritual do país, isto não passará de uma tentativa que vai de encontro às forças renovadoras da história.

Já ninguém deterá o Brasil em sua marcha para novos dias. Já ninguém impede que ela cumpra o seu destino dentro do quadro atual em que se processa, dialéticamente, o salto qualitativo.

Sou favorável ao debate democrático que julgo imprescindível em qualquer circunstância. Mas não estou de acôrdo com a crítica pela crítica que tem como consequência o negativismo pelo negativismo.

Em todos os campos da atividade humana há períodos de crises. Um passo para trás, dois passos para a frente. Mas a crise é sempre superada, pois todo e qualquer problema já traz em si a sua própria solução. Muitas vezes, o período de crise não é mais do que o período de gestação, já que traz em seu ventre uma outra fase de realizações fundamentais para o progresso da sociedade e do homem.

O Brasil encontra-se, hoje em dia, tanto no teatro como na poesia, no romance, na pintura, na escultura, na arquitetura, na música, não só na vanguarda do desenvolvimento cultural do Continente sul-americano como também no mundo contemporâneo.

Possuímos uma arte própria de natureza nacional e universal que se

impõe pela originalidade, pela força, pela profundidade, atingindo a plenitude tanto na forma como na substância.

Pode-se dizer que ainda temos de aprender com os povos desenvolvidos. Mas os povos subdesenvolvidos, por sua vez, livres das tradições, poderão explorar um terreno virgem e criar novos valores que estejam fora das restrições preconceituais, abrindo uma iluminada perspectiva de experiência que constitui uma superação de tudo o que se fez até agora.

Creio no Teatro Brasileiro. Creio nas suas possibilidades inesgotáveis. Creio que ele se afirma de dia para dia. Creio na sua democratização. Estou certo de que mais do que nunca devemos contribuir para aproximar o teatro do povo e o povo do teatro”.



Um flagrante do jantar em homenagem ao diretor do SNT prof. Edmundo Moniz, vendo-se, o poeta Manuel Bandeira

ÍNDICE

O teatro de Arthur Azevedo — <i>Josué Montello</i>	3
O arquiteto de um momento — <i>Anisio Medeiros</i>	18
Burgain, nosso primeiro autor teatral romântico — <i>Lopes Gonçalves</i>	22
O teatro em Pernambuco — <i>Valdemar de Oliveira</i>	26
Teatro da criança — <i>Joracy Camargo</i>	34
A peça como expressão estética — <i>Anatol Rosnfeld</i>	39
História dos gêneros teatrais — <i>Otto Maria Carpeaux</i>	45
Teatro Arthur Azevedo	50
Será possível ensinar escrever para o teatro? — <i>Alfredo Mesquita</i>	55
Como vejo a peça de teatro — <i>Edy Lima</i>	57
Como se adquire os direitos autorais de uma peça teatral — <i>Djalma Bittencourt</i>	59
Natureza do direito de autor — <i>Thomas Leonardo</i>	63
Inauguração do Teatro Nacional de Comédia	68
Teatro Nacional de Comédia — <i>Aldo Calvét</i>	72
Empossado o Dr. Edmundo Moniz no cargo de Diretor do SNT	79
Homenageado o Diretor do Serviço Nacional de Teatro	81

Composto e impresso nas oficinas da
EMPRESA GRÁFICA DA "REVISTA DOS TRIBUNAIS" S.A.
Rua Conde de Sarzedas, n. 38 — S. Paulo — Brasil — em 1962.

