

DIONYSSOS

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



ANO XXI — DEZEMBRO DE 1970/71 — N.º 18

DIONYSOS

ESTUDOS TEATRAIS

DIRETOR DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
FELINTO RODRIGUES NETO

SECRETÁRIO DE DIONYSOS
ELZA LAMARTINE DE FARIA

REDAÇÃO
EUCLYDES F. MACHADO FILHO
EDWALDO CAFÈZEIRO
CURSINO RAPOSO

REVISÃO
TARSILA PEREIRA GONÇALVES

AVENIDA RIO BRANCO, 179 - 6.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

ANO XXI – DEZEMBRO DE 1970/71 – N.º 18

ex 5958

INTRODUÇÃO

Sábato Magaldi, em "Panorama do Teatro Brasileiro", diz que: "Gostaríamos que fossem estudados em monografias, aspectos particulares quase desconhecidos do nosso palco para mais tarde, sobre terreno firme, elaborar-se a história que o teatro brasileiro merece".

Dentro desse princípio alguns números de "Dionysos" têm sido monográficos. Este pretendeu levantar estudos gerais do teatro brasileiro. Foi nossa intenção a de estudar a contribuição na luta por um texto e um espetáculo brasileiros através das mais diversas tendências e estilos da época. Assim tentamos localizá-los na vanguarda, no teatro moderno, no de costumes, no romântico, no colonial. Além disso não poderia ficar esquecida a presença da cenografia, da crítica teatral e bibliográfica, das escolas de teatro, do teatro infantil e de bonecos, das empresas e das casas de espetáculo. Não houve a pretensão de um apanhado cronológico das várias fases estilísticas por que se tem manifestado o nosso teatro. O critério da visão de época foi, sobretudo, sincrônico. Mas, como toda diacronia nada mais é que um conjunto de sincronias... Esperamos em novas oportunidades poder complementar as lacunas.

O Setor de Difusão Cultural, responsável pela publicação de "Dionysos" e pela execução editorial do Serviço Nacional de Teatro vem tentando, através de outras publicações, abordar pontos mais específicos e mais amplos das atividades teatrais. Assim é que, considerando o incentivo à nossa dramaturgia, buscou-se, de preferência editar dramaturgos novos, especialmente, os premiados em nosso concurso, ao lado de textos que, tendo despertado algum interesse, encontravam-se quase esquecidos. Eis alguns desses títulos: "Caramanchão próximo ao milagre" de Edson Newton de Campos; "O Sótão e o rés do chão" ou "Soninha toda pura" de José Ilclemar Nunes Ferreira; "Foto de crepúsculo" de Maria Helena Kühner; "Suave é a bomba" de Luiz Carlos Saroldi; "Recomeçar" de Wanda Fabian; "Um santo homem" de Otto Prado; "A formatura" de Maurício Segall; "O caso dessa tal de Mafalda, que deu muito o que falar e que acabou como acabou num dia de carnaval" de Carlos Alberto Soffredini; "As alegrias mortas" de Carlos Eduardo Barbosa; "Se eu te esquecer, Jerusalém" de Ari Chen; "Os Azeredo mais os Benevides" e "Papa Highirte" de Oduvaldo Viana Filho; "A farsa do bode expiatório" e "Espantagato" de Luiz Maranhão Filho; "Os

mistérios do amor narrados em prosa e verso por ilustre cantador” e “Histórias e aventuras mil de um arcanjo varonil” de Eduardo Borsato; “O Sétimo dia” de Ari Chen; “Pavana para um macaco defunto” de Antonio Galvão Naclério Novaes; “O berço de ouro” de E. C. Caldas; “As feras” de Vinicius de Moraes; “A Construção” e “O auto da cobiça” de Altamar de Alencar Pimentel; “O Apocalipse” ou “O capeta de Caruaru” de Aldomar Conrado; “O começo é sempre fácil, o difícil é depois” de Milton de Moraes Emery; “Reencontro dos Deuses” de Jayme dos G. Wanderley; “Casa Grande & Senzala” de José Carlos Cavalcanti Borges; “A Casa Branca da serra” de Gutta Pinho; “Era uma vez um vagabundo” de José Wanderley e Daniel Rocha; “Olhos de ressaca” de H. Pereira da Silva; “Julgai-me senhores” de Sandoval Wanderley; “Maria da Ponte” de Guilherme Figueiredo.

Mas, se esse trabalho é de interesse imediato para a permanência das nossas atividades teatrais não desprezamos um outro que, a longo prazo, visará ao preparo dos nossos futuros espectadores. Daí a edição de peças destinadas às crianças: “Teatro Infantil” coletânea de textos organizada por Lúcia Benedetti; “O ovo de Colombo” e “Era uma vez de verdade, Tiradentes” de Marília Gama Monteiro; “A Bela Dorminhoca” de Nancy Navarro de Carvalho.

Outros estudos e pesquisas em profundidade sobre temas gerais e específicos da atividade teatral também integram uma coleção: “Cartilhas de Teatro”.

Essa tem sido a política editorial da atual gestão do Serviço Nacional de Teatro que, nesta oportunidade, comemora os quatrocentos anos da edição da primeira peça teatral no Brasil 1567/1570 – 1970), “O auto da pregação universal” de José de Anchieta. Ao S.N.T. cabem os louvores pelo efetivo acerto da linha de publicações. A nós, simples executores, a culpa dos desacertos.

Resta-nos uma palavra de agradecimento àquêles que não mediram esforços em colaborar com as nossas solicitações.

*Elza Lamartine de Faria
Secretário de “Dionysos”*

O TEATRO AGRESSIVO 1

— Anatol Rosenfeld —

I — A TRADIÇÃO DA VIOLÊNCIA

UM dos traços mais característicos do teatro atual é a sua crescente violência e agressividade. O fenômeno é universal e se manifesta também no Brasil. A agressão pode verificar-se de duas maneiras. Ela pode manter-se dentro dos limites do palco, atacando o público de um modo indireto, pelo palavrão, a obscenidade (“Volta ao Lar”, “Navalha na Carne”) etc. ou pela veemência da sátira ou acusação dirigida contra personagens cênicas que representam amplas parcelas do público (p. ex., o diretor do hospício da peça “Marat/Sade” ou certas personagens caricatas de “O rei da vela” que ridicularizam certas camadas paulistas).

A outra maneira, muito atual, freqüentemente fundida com a primeira, leva a violência além do palco. A agressão é direta, atravessa a “ribalta” e visa de forma crassa aos espectadores presentes (concebidos em geral como representantes de classes ou camadas sociais). Como caso extremo, neste sentido, pode ser citada a peça alemã “Insulto ao público” em que os atôres, como porta-vozes do autor Peter Handke, agridem o público de cara, com expressões ofensivas (ou como tais usadas) como germanos murchos, caras de bofetada, malandros, trastes rejeitados pela civilização ocidental, assassinos, bêstas, porcos nazistas, hordas vermelhas, puxa-sacos, centopéias, zeros, sífilíticos, esclerosados, fascistas, pestes, abortistas, isto para só citar algumas palavras citáveis, entre as quais se encontram ainda, como suprassumo do insulto, as de “senhoras e senhores”. A agressão direta, pode, evidentemente, dispensar a palavra e verificar-se através de movimentos, gestos e ruídos chocantes ou mediante tôda uma série de comportamento que envolvem o público diretamente visado (a moldura do palco é furada por objetos arremessados à platéia, os atôres descem à sala e sacodem espectadores, etc.).

José Celso Martinez Correia, que no Brasil se tornou expoente virulento desse tipo de teatro, destaca que “O rei da vela” peça da qual foi o encenador, “agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama muitas vèzes o espectador de burro, recalçado e reacionário” (Ver APARTE n.º 1; tôdas as citações de José Celso são extraídas da entrevista publicada neste periódico)². Em várias entrevistas acentuou que pretende esbofetear o público e fazê-lo engulir sapos e até jibóias. É preciso salientar que não se pretende “retirar as cargas explosivas de tôdas as inovações”, quando se incorpora os processos agressivos numa tradição, segundo a crítica que José Celso faz ao crítico Décio de Almeida Prado. O fato é que é dever do crítico referir os processos criativos à tradição para poder distinguir o que é nôvo. O nôvo só se destaca do pano de fundo do já feito. Não se diminui os méritos de José Celso, notável diretor do Teatro Oficina, quando se demonstra que o próprio Aristófanes já agrediu os atenienses nas suas famosas

1. Transcrito de *Teatro Paulista*, 1967 com alterações do autor.

2. *Teatro Paulista*, 1967.

parábases, chamando-os de desleais, injustos, ingratos, desavergonhados, etc. — para não mencionar as obscenidades da sua dramaturgia, as quais, na época em que escreveu as suas comédias, apesar de sua raiz ritual já devem ter exercido certo efeito chocante, visto o próprio autor criticar as obscenidades dos seus colegas e concorrentes.

O teatro agressivo tem, de fato, a grande tradição do anti-tradicionalismo e anti-academismo, típica da arte moderna, cujos movimentos vanguardistas muitas vezes se distinguem pela revolta violenta. A ruptura com os padrões do “bom comportamento”, do “bom gosto” e da “ordem consagrada” é traço essencial da maioria dos movimentos artísticos do nosso século, desde o futurismo, expressionismo e dadaísmo. Tristan Tzara e seus amigos se propuseram especificamente a promover “noites de injúrias” a fim de flagelar e irritar o público. O teor de violência inerente ao surrealismo é conhecido. Marcel Duchamp por sua vez declarou que um dos fins principais da sua vida consistiu em “uma reação contra o bom gosto”. O mesmo protesto caracteriza também contra o expressionismo que se dirige contra todas as normas de imitar e configurar o mundo. Daí a destruição e deformação da realidade empírica, processo em que se exprime entre outras coisas um protesto veemente contra toda a civilização ocidental e burguesa.

No teatro essa revolta se manifesta no mínimo desde Alfredo Jarry e seu “Ubu roi”, deflagrando depois, vigorosa, em obras de Apollinaire e Roger Vitrac. “Em “Victor, ou les enfants au pouvoir” (Vitrac, 1938) uma bela moça se mostra incapaz de dominar a prisão de ventre. Vitrac estava ligado a Antonin Artaud, principal representante teórico do teatro violento, concebido como “foco de perturbação” e “irrupção vulcânica”. Artaud influenciou fortemente em Jean Genet, Peter Brook e José Celso, sem que se queira dizer com isso que todos tenham interpretado corretamente as impressões do propugnador de um teatro “total”, anti-literário, baseado sobretudo na direção. Adepto da teoria da catarse, Artaud se empenha por um teatro concebido como espelho do inconsciente coletivo, capaz de libertar os recalques ao ponto de, tal como a peste, impelir o espírito para a fonte originária dos conflitos. Como por meio da peste um abscesso gigantesco seria coletivamente drenado, assim “o teatro foi criado para extinguir abscessos coletivamente”. A ação do teatro, tal como a da peste, “é benéfica pois, ao compelir os homens a verem-se tais como são, faz que a máscara tombe, põe a nu a mentira, o relaxe, a baixaza e a hipocrisia deste nosso mundo...” (Artaud, “O teatro e seu duplo”, Ed. Minotauro, Lisboa). Artaud prega “o teatro da crueldade” (não é aqui o lugar para definir esse termo complexo, tal como usado por ele), um teatro mágico-onírico capaz de libertar as obsessões, o terror e a violência contidos nos nossos sonhos emanados do inconsciente. “É com a intenção de atacar, por todos os lados, a sensibilidade do espectador que advogamos um espetáculo repugnante que, em vez de tornar o palco e o auditório dois mundos fechados, sem comunicação possível, dissemine as suas explosões visuais e sonoras sobre a massa inteira dos espectadores.”

II — O MANIFESTO DE JOSÉ CELSO

Artaud e Brecht coincidem na sua luta contra o teatro digestivo ou culinário, assim como na tendência de obter uma nova relação entre palco e platéia. O desempenho épico, com direção ao público, o envolvimento deste num plano que suspenda a separação entre espectador e ator e force este a tomar parte mais ativa na ação, ultrapassando a identificação passiva da

contemplação “desinteressada” — tôdas essas concepções elaboradas por Brecht correspondem de um ou de outro modo às teses de Artaud.³

Poder-se-iam encontrar outras analogias entre Brecht e Artaud. O que, no entanto, os separa radicalmente é o racionalismo crítico do primeiro e o irracionalismo “incandescente” do segundo; a severa disciplina estética e intelectual daquele (pelo menos na sua fase madura) e o impulso anárquico dêste. Brecht criou um teatro sócio-político, de tendência imanentista, Artaud imagina um teatro essencialmente metafísico. É verdade, também Brecht procura atingir o público através de recursos de choque, mas êstes se dirigem sobretudo à sensibilidade, à imaginação e ao intelecto concebido como faculdade superior do ser humano, aliás de modo algum separada do domínio de impulsos e emoções. O teatro agressivo, ao contrário, tende a golpear ou pelo menos coçar os nervos, o estômago e outros órgãos geralmente considerados como pouco relevantes para a apreciação estética.

José Celso, a julgar pelas suas últimas encenações (o gigantesco boneco de “O rei da vela” corresponde a recomendações de Artaud) e pelo seu manifesto-entrevista, segue muito mais a linha do teórico francês do que a do dramaturgo alemão, criando embora uma forma original, bem brasileira de encenação. Com efeito, o diretor confessa que “hoje não acredito mais na eficiência do teatro racionalista”. É verdade que tão pouco acredita no “pequeno teatro da crueldade”, mas isso não se refere a Artaud, cuja concepção é tudo menos pequena. O que José Celso exige é “um teatro de crueldade brasileiro”, “teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos.” O famoso violão-projétil de Sérgio Ricardo, quebrado de encontro à cara do público, precisa multiplicar-se, segundo José Celso. Considerando o público a que se dirige, a eficácia de uma peça não se mediria pela exatidão sociológica (ou seja, pela sua verdade), “mas pelo nível da agressividade”. “Não se trata mais de proselitismo, mas de provocação”, cabendo ao teatro “degelar na base da porrada”, a classe média que frequenta os teatros. “O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. Da anticultura, do rompimento com tôdas (as) grandes linhas do pensamento humanista. Com todo (o) descaramento possível, pois sua eficácia hoje sòmente poderá ser sentida como provocação cruel e total”, através de uma arte que “será ameaçadora, perigosa” e que “testemunhará... tôda esta fase violenta e descarada que o Brasil e o mundo estão atravessando...”

III — MOTIVOS E RECURSOS ESTÉTICOS DA AGRESSIVIDADE

Entende-se a ira dêste (e de outros) “angry young man” em cujo manifesto transparece algo dos motivos profundos do teatro agressivo atual. O impulso criativo e o potencial de forças devem ser investidos “no sentido de deixar vir nossa ira recalçada à tona”. Não se pode deixar de notar o senso de justiça e o “pathos” da sinceridade que se manifestam muitas vezes através da irrupção dessa ira vomitando visões obscenas, blasfemas e asquerosas. Em alguns casos parece revelar-se um desejo quase religioso de catarse, de uma

3. Para obter tal relação nova, Artaud exigiu a substituição de palco e sala por “uma espécie de local único, sem separações, nem barreiras de nenhuma espécie... “Estabelecer-se-ia uma comunicação direta” entre ator e espectador, pelo fato de êste, colocado no meio da ação, ser por ela envolvido e afetado.” Brecht, no entanto, tende a preferir o palco à italiana, isto é, o palco ilusionista, provavelmente para, usando a ilusão rompê-la. A participação a que Brecht visa é crítica, ao passo que Artaud, desejando criar uma nova ilusão, pensava numa participação mágico-ritual.

grande purgação coletiva; desejo que não hesita em transformar o palco, eventualmente em verdadeiro purgante, em lugar escatológico, tanto no sentido fecal como religioso. O impulso de arrancar a máscara de um mundo mentiroso, cínico, hipócrita é legítimo. A máscara — símbolo do teatro e de Dionísio, deus do teatro — sempre serviu para desmascarar as aparências e convenções e revelar a verdade. Não há dúvida que o morno conformismo de amplas camadas saturadas, mantido em face de um mundo violento e ameaçador, repleto de miséria terrível, exige recursos fortes para ser abalado. A “ira recalçada” decerto se liga também a um sentimento de urgência. Profundas mudanças sócio-culturais se verificam com uma velocidade nunca antes conhecida, devido às várias revoluções científicas, técnicas e industriais dos últimos dois séculos. Encontramo-nos num limiar cultural, enfrentando crises imprevisíveis, crises talvez só comparáveis àquelas que abalaram tôdas as estruturas na época neolítica, quando a cultura dos caçadores foi substituída por aquela dos camponeses e pastôres. No entanto, os que dirigem os destinos dos povos — em geral demasiado velhos para sequer entender a linguagem da juventude, fincados ainda, em face da velocidade das mudanças, numa cultura quase arcaica, totalmente diversa daquela dos jovens — pensam em reformas, na medida em que nelas pensam, em têrmos de décadas, quando hoje se impõe pensar em têrmos de anos e meses. Na época do biquíni, quando uma moça de 14 anos explica ao pai enrubecido o que (e para que fim) se encontra na caixa do freguês asiático do bordel parisiense, no filme de Buñel, a censura defende ainda preceitos da era vitoriana. É dever dos intelectuais e artistas, cujas funções incluem a da crítica, analisar criticamente semelhantes contradições e, se necessário, manifestar a sua revolta em face delas. Cabe-lhes advertir e chamar a atenção sôbre a necessidade urgente de adaptar, na medida do possível, a realidade aos valores oficialmente consagrados (p. ex. democracia, igualdade e liberdade) e quase sempre inscritos nas próprias constituições. É imperativo categórico para o intelectual e artista, desmascarar a perversão semântica dos têrmos e o uso mistificador das idéias e dos ideais. Quando a tensão entre as metas e a realidade, entre a verdade e a retórica, entre a necessidade de transformações e a manutenção do “status quo”, entre a urgência da ação e o conformismo geral se torna demasiado dolorosa, é inevitável a “ira recalçada” e a violência das manifestações artísticas.

No uso do palavrão, indispensável na correta abordagem dramática de certos ambientes (que não podem ser vedados à arte) exprimi-se, ademais, o curto-circuito da explosão irada que despreza a metafórica ornamental de eufemismos elegantes; a aspiração à verdade, o cansaço de circunlóquios manhosos, o desejo de abalar convenções tidas como ultrapassadas. Manifesta-se neste emprêgo ainda a vontade de, através do choque, romper a moldura estética a fim de tocar a realidade. É evidente que êste recurso, geralmente ligado ao uso agressivo do obsceno, do repugnante e da blasfêmia, sômente merece ser defendido quando tenha relevância como elemento significativo dentro do contexto de uma verdadeira obra de arte de cuja totalidade lhe vem o sentido. Sem isso se tratará de mera pornografia, de subliteratura ou subteatro.

Entretanto, dentro da obra de arte moderna, o obsceno, o repugnante e mesmo a blasfêmia, além da sua eventual necessidade proveniente do contexto (quando se trata de manifestações de personagens tais como rufiões, neuróticos e angustiados em crise religiosa etc.) podem ter ainda o significado específico de uma agressão destinada a romper os padrões da estética tradicional que conhece a arte como campo lúdico isolado da vida real. A essa esfera segregada do objeto (ou da representação) artístico corresponde, no que tange aos apreciadores, a teoria clássica do “agrado desinteressado” res-

saltado particularmente por Kant. Trata-se de um "prazer estético" que, protegido pela moldura do campo lúdico, nunca chega a impelir os nossos impulsos em direção ao real, já que a mera "aparência", a mera ficção e representação não atingem à nossa vontade (esta sempre é "interessada" na presença real dos objetos, não se satisfazendo com a sua representação). Atingem apenas à sensibilidade, à imaginação e ao entendimento, faculdades cujo jôgo harmônico, ligado à pura contemplação do objeto, nos proporcionaria aquêle prazer destituído de interêsse vital.

A arte moderna parece esforçar-se por ultrapassar êste campo lúdico. Por isso mesmo insiste em produzir "frissons" e choques a fim de suscitar realidade. O obsceno tende a romper a moldura daquele agrado desinteressado, isto é, de um prazer que não atira os nossos impulsos em direção ao real. Segundo alguns antropólogos, certas côres e sons, que no mundo animal suscitam reações vitais (sexuais), exerceram originalmente efeito semelhante também sôbre o "homo sapiens". Sômente em fases tardias o homem "desligou" tais reações suscitadas por determinados estímulos os quais, desta forma, de vitais se transformam em puramente estáticos. O choque do obsceno seria capaz de reconquistar a dimensão do estímulo vital, provocando uma reação "interessada", isto é, uma atitude não meramente contemplativa.

Kant, de resto, não se dirige explicitamente contra o obsceno, mas sômente contra um único tipo de feio (o feio é uma categoria estética importante, tanto dos estilos modernos como do barroco, para não falar dos monstros mitológicos, tão importantes na arte antiga). O único tipo do feio não admitido por Kant é o repugnante. Êste, suscitando nojo (reação vital negativa), impõe a realidade, visto que neste caso "a representação artística do objeto já não pode ser diferenciada, na nossa sensibilidade, da própria natureza do objeto como tal", isto é, o asco como reação vital, impede a atitude contemplativa e com isso a atitude desinteressada e a ilusão estética. A inclusão consciente do nauseabundo na arte atual (pense-se por exemplo nos romances de Sartre e Grass) tem razões variadas (algumas delas filosóficas.) Ela é característica, de qualquer modo, de uma arte que não admite ser confinada à esfera lúdica, procurando ultrapassá-la para infundir-lhe mais virulência e poder agressivo.

Funções semelhantes exercem o obsceno e a blasfêmia (esta, precisamente pela negação, invoca poderosamente a presença da esfera religiosa). Trata-se em todos os casos de um protesto, de uma provocação (para falar com José Celso), de uma atitude inconformista, da imposição violenta da realidade, nos seus aspectos vitais, religiosos, morais, assim como da representação contundente da decomposição dessas realidades. Categoria importante, na arte moderna, é também o humor negro que se enquadra perfeitamente nas concepções expostas. Êste tipo de humor torna-se chocante devido ao modo sereno, indiferente ou mesmo alegre e satisfeito com que são apresentados aspectos tétricos da realidade. O humor negro revela um mundo perverso através da própria perversidade da maneira de revelar. Os aspectos horrendos do mundo não devem ser humanizados através do enfoque "poético" e embelezador que tende a dar sentido mesmo ao absurdo. O assassínio em massa não deve ser encampado pela compaixão sem compromisso e pela retórica oficial do "êles não morreram em vão". O "étos" do humor negro é a convicção de que seria desumano humanizar o desumano e que seria obsceno, num sentido mais fundamental, suscitar prazer estético através da representação piedosa e perfumada do terrível.

IV – OBSERVAÇÕES CRÍTICAS

Reconhecer a eventual viabilidade estética de um teatro agressivo e violento, assim como os motivos freqüentemente justos de sua manifestação, não implica acreditar, desde logo, no seu valor geral e na sua eficácia necessária, no sentido de abalar o conformismo de amplas parcelas do público. A violência pode certamente funcionar — e tem funcionado — no caso de peças e encenações excelentes ou ao menos interessantes. O mérito de José Celso no terreno artístico é indiscutível. Mas fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas elementos num contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional.

Contraditório porque uma violência que se esgota na “porrada” simbólica e que, por falta de verba, nem sequer se pode permitir o arremêso de numerosos violões, tendo de limitar-se ao lançamento de palavrões e gestos explosivos, é em si mesma, como princípio abstrato, perfeitamente inócua. Contraditória ainda porque a violência em si, tornada em princípio básico, acaba sendo um clichê confortável que cria hábitos e cuja força agressiva se esgota rapidamente. Para continuar eficaz — isto é, chocante — ela teria de crescer cada vez mais até chegar às vias de fato. Num “happening” desta ordem a companhia deve nutrir duas esperanças contraditórias: 1) (Por razões de eficácia e orgulho profissional) a de que o público, vigorosamente provocado, responda com vigor e 2) (Por razões financeiras) a de que haja um número bem maior de espectadores do que de atôres, de modo que estes apanhem violentamente.

Além disso é completamente irracional uma violência que, desligada da “exatidão sociológica”, e possivelmente, da validade artística e da interpretação profunda da realidade, se apresenta como único critério da eficácia de uma peça. É irracional na medida em que é conhecida apenas como explosão de “Ira recalçada”, sem ser posta a serviço da comunicação estética, incisiva e vigorosa, de valores positivos ou negativos, valores em conflito, valores criticados ou exaltados. A mera provocação, por si mesma, é sinal de impotência. É descarga gratuita e sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo e confirmá-lo no seu conformismo. O público burguês, de antemão informado pela crítica e pelos conhecidos, paga dinheiro para ser agredido e insultado e os “gourmets” em busca de pratos requintados adoram engulir sapos e jibóias, quando não há necessidade de esforço intelectual. Quanto à companhia teatral, fornece dócilmente os insultos e sapos encomendados.

Dêste teatro neo-culinário, que estabelece uma situação dúbia de morno conluio sadomasoquista, o público burguês, na medida em que se arrisca a frequentá-lo, acaba saindo sumamente satisfeito, orgulhoso de ter dado provas de espírito “avançado e vanguardeiro”; e vai para casa agradavelmente esbofetado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido do seu generoso liberalismo, da sua tolerância democrática e do seu amplo horizonte mental, já que não só permite mas até sustenta um teatro que o agride e provoca. No íntimo, porém, sabe perfeitamente que um teatro que é provocação e nada mais, não o atinge de verdade.

UM PRECURSOR DA VANGUARDA: QORPO SANTO

— Henrique Oscar —

NO V Festival Nacional de Teatros de Estudantes promovido no Teatro Nacional de Comédia do Rio de Janeiro, em janeiro de 1968, por Paschoal Carlos Magno, um grupo gaúcho revelou um autor teatral sul-riograndense até então desconhecido na ex-capital federal e nos outros grandes centros do país: José Joaquim de Campos Leão, *Qorpo Santo*. O comentário de um crítico teatral dá bem idéia da importância do acontecimento: "A julgar pela mostra apresentada, a descoberta de Qorpo Santo é um acontecimento de notável importância, que, não só torna parcialmente obsoletos todos os livros de história da dramaturgia brasileira que não mencionam a sua obra, como também transcende as fronteiras do Brasil e merece ser estudado dentro de um contexto internacional; o autor gaúcho é, muito provavelmente, o primeiro precursor mundial do teatro do absurdo, uma vez que algumas décadas antes de Alfred Jarry êle colocava em prática as idéias de *antiteatro* baseado no mais violento *nonsense*, algumas das quais dignas de fazer inveja ao próprio Ionesco e aos seus seguidores" (Yan Michalski, "Jornal do Brasil" 8 de fevereiro de 1968).

Na realidade, Qorpo Santo até então só não era desconhecido de seus conterrâneos. Êstes, porém, formavam dêle uma idéia errônea, preconcebida, de que não escapou nem um homem da sensibilidade de Álvaro Moreira, segundo a qual tratava-se apenas de um louco, um maníaco, que escrevia furiosamente, opinião formada por seus contemporâneos e transmitida aos

descendentes que, naturalmente, a repetiam sem reestudarem os escritos do autor que era objeto de tal juízo. Admitamos que isso não era fácil, pois sua produção literária, desprezada quando surgiu, desapareceu quase completamente.

Um conterrâneo seu houve, porém, que o reabilitou, revelou e trouxe até nós: Guilhermino César. No livro "Qorpo Santo — As Relações Naturais e Outras Comédias", edição da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 1969, única e preciosa fonte para o estudo do autor em questão, e na qual se baseia êste artigo, conta êle que ao escrever uma "História da Literatura do Rio Grande do Sul", em 1956, procurou em vão escritos de Qorpo Santo, sendo, porém, depois informado da existência de três fascículos de sua obra "Enciclopédia ou Seis Meses de uma Enfermidade", que calcula ter chegado pelo menos a oito e que no livro IV encontrou nada menos de dezessete peças teatrais, algumas inacabadas. Sugeriu, então, (em 1962) a professores do Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia do Rio Grande do Sul que encenassem três dessas peças: "As Relações Naturais", "Mateus e Mateusa", "Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte", que acabaram sendo levadas quatro anos depois (em 1966) no Clube de Cultura de Pôrto Alegre, sob a direção de Antônio Carlos de Sena. Foram as duas últimas dessas três, as apresentadas aqui no Rio em 1968 e que revelaram o autor.

Além dessas, escreveu mais (ou pelo menos dêle foram encontradas

ainda) as seguintes peças: "Hoje Sou Um; Amanhã Sou Outro" (°), "A Separação de Dois Esposos", "O Marido Extremoso" ou "O Pai Cuidadoso"; "Um Credor da Fazenda Nacional" (°); "Certa Entidade Em Busca de Outra" (°); "Uma Pitada de Rapé"; "Um Assovio" (°) "Lanterna de Fogo" (°); "Um Parto" (°); "O Hóspede Atrevido" ou "O Brilhante Escondido" (princípios de uma comédia); "A Impossibilidade da Santificação" ou "A Santificação Transformada"; "O Marinheiro Escritor"; "Duas Páginas em Branco" (apontamentos para comédia); e "Dous Irmãos" (notas para uma comédia). As três representadas e as seis assinaladas (°) a seguir estão incluídas no mencionado livro de Guilhermino César.

Não há espaço num artigo das proporções dêste para uma biografia minuciosa de Qorpo Santo. Limitamos, por isso, a fornecer alguns dados essenciais para melhor compreendê-lo e situá-lo. Nasceu José Joaquim de Campos Leão em 1829 na Vila do Triunfo e faleceu em 1883 em Pôrto Alegre. Trabalhou no comércio na juventude, dedicou-se depois longamente ao magistério, tendo inclusive sido fundador e diretor de um colégio. Foi ainda vereador e subdelegado de polícia. Por volta de 1864 ter-se-ia instaurado a moléstia então denominada "monomania" e que os psiquiatras contemporâneos acreditam seja esquizofrenia. A partir dêsse momento, a Justiça gaúcha começou a perseguí-lo, nomeando-lhe curador e privando-o da gestão de sua pessoa e bens, embora o resultado do exame de sanidade mental a que foi então submetido lhe fôsse favorável. Em 1867 o Juiz de Órfãos de Pôrto Alegre o manda submeter a nôvo exame, em que é outra vez dado como são e, inconformada a autoridade o remete para o Rio de Janeiro, a fim de aqui ser examinado. Recolhido ao antigo Hospício de Dom Pedro II, é ali declarado são, mas lhe recomendam um estágio numa casa de saúde. Vai para a do Doutor Eiras e dali sai em 1868 com nôvo atestado de

perfeita sanidade mental, o que o autoriza a voltar a Pôrto Alegre. Mal ali chega, porém, exigem-lhe nôvo exame e é outra vez dado como interdito. Ainda assim, até 1871 conseguiu publicar o jornal "A Justiça", colaborar em outras publicações e retornar à atividade de comerciante. Os três fascículos da "Enciclopédia", que Guilhermino César pôde compulsar, englobam escritos datados de 1862 a 1871, trazendo como data de publicação o ano de 1877, no qual foi aberta a "Tipografia Qorpo Santo", em que foram impressos os mencionados fascículos.

Depois do excelente estudo crítico que Guilhermino César incluiu no seu mencionado volume e de alguns artigos aparecidos na imprensa, torna-se mais fácil classificar e definir a obra teatral de Qorpo Santo, bem como estabelecer sua importância. Precursor de Alfred Jarry, cuja obra data do último quartel do século passado e que era tido até agora como o precursor do teatro do absurdo e do de vanguarda em geral, seu teatro, pela sua forma inteiramente revolucionária na literatura brasileira (e mesmo universal) daquele tempo, utiliza recursos, emprega meios que são os dos dramaturgos mais avançados dos nossos dias. Não nos limitamos, por isso, como Guilhermino César a reivindicar para Qorpo Santo um lugar entre os maiores dramaturgos da língua portuguesa, mas o colocamos como um inequívoco precursor de todo o teatro de vanguarda, incluídos o dadaísta, o surrealista e o do absurdo.

Qorpo Santo, a seu tempo, como bem observa Guilhermino César, foi um reformador e mesmo um inovador. Enquanto nossa literatura dramática, embora pretendendo-se realista (ou moralista) como a de José de Alencar, era ainda totalmente romântica, o teatro do autor gaúcho aparece com um tom nôvo efetivamente realista, um estilo incisivo, violento, despojado de pieguices ou sentimentalismo, cheio de ironia causticante, com a qual se vingava dos que o perseguiram, ridicularizando-os, bem como às leis em que

se baseavam para fazê-lo, não hesitando nem diante de uma linguagem desabrida, impensável na época (“cobertos de peles d’escrotos” — “Um Assovio”, versos finais), nem de temas ainda menos abordáveis, como o homossexualismo, em “A Separação de Dois Esposos” (segundo Guilhermino César).

Qorpo Santo autoriza a seus encenadores liberdades que encantarão os diretores contemporâneos, que se sentem sufocados já não pelas rubricas dos textos que montam, mas pelas próprias falas dos mesmos. Em “As Relações Naturais” há uma rubrica assim: “dão dous ou três passeios pela sala, e sentam-se em um sofá; *conversam sobre várias cousas*”... Em “Um Credor da Fazenda Nacional” a rubrica final diz: “Pode acabar assim (conforme o autor sugere); ou com a cena da entrada do Inspetor, repreendendo a todos pelo mal que cumprem seus deveres e terminando por atirarem com livros e penas; atracações e decomposturas; etc.”, o que parece um típico texto de *cannovaccio* da “Comédia dell’Arte”...

“As Relações Naturais” é sua peça mais conhecida. Como quase sempre, o autor mostra-se nitidamente sob a pele do protagonista, que nesta obra muda de nome várias vezes (o que também acontece em outras): Imperitante, Truquetruque, Malherbe. Este último nome recorda-nos que em outras peças êle aparece diversas vezes com o nome de Robespierre, que grafa “Robespier” e que há um personagem Almeida Garrett. “As Relações Naturais”, que na realidade são as relações sexuais, começa por um monólogo do protagonista que se define como o autor. Diz que vai escrever um trabalho: “E será esta a comédia em 4 atos a que denominarei *As Relações Naturais*” (...) “São hoje 14 de maio de 1866. Vivo na cidade de Pôrto Alegre, capital da Província de São Pedro do Sul; e, para muitos, Império do Brasil... Já se vê, pois, que é isto uma verdadeira comédia...”

Em “As Relações Naturais” temos claramente definidas duas situações: a de um marido, com a espôsa e quatro filhas, e a transformação dessas personagens na dona de um bordel, nas suas quatro “funcionárias” e no cliente do mesmo. A certo momento, o personagem masculino diz: “Minhas santinhas, minhas santinhas, eu queria dormir com vocês esta noite” e mais adiante, uma das filhas-prostitutas (Mildona) diz: “O Sr. não reparou bem; eu não sou a sua encantadora filha, mas a jovem a quem o senhor em vez de amizade, há sempre confessado tributar amor.” Nessa mesma peça há a seguinte fala: “Êle está esquecendo que os discípulos o fizeram padre eterno e que por isso não deve tocar em carne”. A propósito dessa fala cabe recordar a explicação que o próprio autor deu para seu nome literário, que passou a colocar sempre após o civil, mesmo em documentos oficiais: “A palavra corpo-santo foime infiltrada em tempo em que vivi completamente separado do mundo das mulheres” (possivelmente quando de suas internações). Uma última fala de “As Relações Naturais”, para mostrar o recurso a afirmações sem nexo como faz Ionesco, por exemplo em “As Cadeiras”, quando o Velho cita entre os convidados “os comerciantes, os prédios, as canetas e os cromosomas”: “Minha, mais que tôdas as mulheres, querida mãe! Eis-me prostrado a seus pés, para pedir-lhe perdão de quantos pecados hei cometido, ou guisados hei comido!”...

Embora “As Relações Naturais” seja no consenso mais ou menos geral — basta atentar em que Guilhermino César a escolheu para incluir no título de seu livro a — melhor peça de Qorpo Santo, não sei se “Mateus e Mateusa” não lhe é ainda superior. Será, no mínimo, de igual importância. As “relações naturais” da peça que leva êsse título, já o dissemos, são as relações sexuais. Estas, porém, não estão

ausentes das outras peças de Qorpo Santo. O sexo, pelo contrário, constitui uma de suas principais obsessões. A outra é a revolta contra as "instituições", sobretudo as leis, principalmente, é claro, por causa do mau uso que delas se fêz, cerceando-lhe a liberdade durante quase tôda a vida. O protagonista de "As Relações Naturais", no 1.º ato ("Impertinente") e através do qual obviamente fala o autor, já afirma: "o direito há muito que é morto!"

Esse aspecto predomina em "Mateus e Mateusa", peça que tem protagonistas dois velhos com êsses nomes e 80 anos cada um. Num comêço de briga entre ambos, Mateusa atribui a atitude hostil do marido para com ela por que: "já não lhe sirvo para os seus fins" e apostrofa: "Já não quer mais dormir comigo! Feio!" E em conflito posterior lhe diz: "Não se chegue para mim que eu não sou mais sua! Não o quero mais! Já tenho outro com quem pretendo viver dias mais felizes!..." Atente-se para o fato de que se trata de uma discussão entre um casal octogenário! O marido tenta impor-se: "Você é minha mulher e tanto pelas leis civis como canônicas tem obrigação de me amar e de me aturar; de comigo viver até eu me aborrecer!"

Ponto culminante da peça e da obra de Qorpo Santo, esta cena, escrita no interior do Brasil em 1866, bastaria, por si só, para assegurar a seu autor o título legítimo de precursor de todo o teatro de vanguarda e sobretudo do de absurdo. Veja-se a resposta da mulher: "É muito gracioso e até atrevido! Querer cercear a minha liberdade! *E ainda me fala em leis da Igreja e civis, como se alguém fizesse caso de papéis borrados! Quem é que hoje se importa com leis (atirando-lhe com o Código Criminal), sr. banana! (...)* Pegue lá o Código Criminal, traste velho em que os Doutores cospem e escarram todos os dias, como se fôsse uma nojenta escarradeira!" Ao que surpreendentemente o marido responde: "Obrigado pelo presente: adivinhou ser coisa de que eu muito neces-

sitava! (Mete-o na algibeira. À parte:) Ao menos servirá para algumas vêzes servir-me de suas fôlhas uma em cada dia que estas tripas (pondo a mão na barriga) me revelarem a necessidade de ir à latrinal!" Mautesa retruca: "Ah! já sabe que isso não vale cousa alguma e principalmente para as Autoridades — para quem tem dinheiro!" (Pega em outro — a Constituição do império — e atira-lhe na cara). Gritando, Mateus adverte: "Ai! Cuidado quando atirar sra. d. Mateusa! Não continuo a aceitar seus presentes se com êles me quiser quebrar o nariz! (Apalpa êste e diz:) Não partiu, não quebrou, não entortou! (E como o nariz tem parte de cêra fica com êle assaz tôrto. Ainda não acaba de endireitá-lo, Mateusa atira-lhe com outro de História Sagrada, que lhe bate numa orelha postiça e que por isso cai com a pancada, dizendo-lhe:) "Eis o terceiro e último, que lhe dou para... os fins que o senhor quiser aplicar!" Mateus, por sua vez, atira com os livros na mulher, ameaça-a com uma bengala e ela defende-se com uma cadeira...

Percebe-se facilmente a comicidade e, ao mesmo tempo, o lado sarcástico, de revolta e inconformismo nesta cena de briga entre dois octogenários. O "sense of humour" não falta, contudo, ao autor, que o alterna com as cenas de violência e, em certo momento Mateus indaga da mulher: "Por que não quiseste tu o teu nome de batismo que te foi pôsto por teus falecidos pais? Ao que esta responde: "Porque achei muito feio o nome de Jônatas que me puseram e então preferi o de Mateusa, que bem casa com o teu!" Essa história de nomes não lembra recursos semelhantes de Ionesco em "A Cantora Careca", por exemplo, onde tôda uma família se chama "Boby Smith", ou em cuja peça "Jacques ou a Submissão" numa família todos se chamam Jacques e na outra Robert?

Esta irreverência, esta sátira de um gaúcho, em 1866, não antecede

tudo o que um Alfred Jarry faria no último quartel do século passado, não lembra o teatro de Appolinaire (“Os Seios de Tirésias”), não se antecipa aos velhos dentro de latas de lixo do teatro de Becktt? O que se pode dizer é que a estrutura das peças às vezes não é coerente, que falta lógica no desenvolvimento das situações. Mas isto existe numa peça como “A Cantora Careca” de Ionesco? É, aliás, mais do teatro de Ionesco, do que do de qualquer outro autor dessa fase ou corrente (vanguarda e absurdo) que o teatro de Qorpo Santo se aproxima. Nada há na obra dêste que não encontre a justificá-la paralelo na do romeo-francês.

Tudo isto só se confirma nas outras peças coligidas e publicadas no livro de Guilhermino César. Vale a pena, ainda que rapidamente, apontar as características do teatro no qual propomos a inclusão de sua obra, encontráveis em outras de suas peças. Assim, por exemplo, em “Hoje Sou Um; E Amanhã Outro”, um ministro anuncia ao rei “Dourado” que foi feita no Império do Brasil uma grande descoberta, segundo a qual os corpos não são mais do que invólucros de espíritos, ora de uns, ora de outros; que o que é hoje Rei como V. M., ontem não passava de um criado e que o autor de tal descoberta é o próprio Qorpo Santo. Uma carta redigida no comêço da obra é datada de 9 de maio de 1866 e outra, no final, de 9 de abril do mesmo ano; isto é, a ação recuou de um mês... De outra parte, o rei, que no comêço se chamava Dourado, no final assina-se Qorpo Santo...

As frases de “nonsense”, como assinalei, são frequentes. Em “Eu Sou Vida; Eu Não Sou Morte”, um diálogo amoroso o homem indaga: “Como pedes àquele que te ama; mais que à própria cama?” e a mulher responde: “Ha! Ha! Ha! meu queridinho; quanto me deste, quanto me felicitaste com as maviosas expressões dêsses teus bofes, ou pulmões — envoltórios dos co-

rações!” Adiante, ela insiste: “Quero a comédia.” Ele responde: “Qual comédia, nem comédia! O que me comprometi a fazer-lhe foi uma comparação bonita; e não comédia.” Quanto ao desprezo pela lei, encontra-se nessa peça outra afirmação no mesmo sentido: “Não quer acreditar que não há direito, que ninguém faz caso de papéis borrados, que isso são letras mortas”. Nessa mesma peça uma rubrica manda que o rapaz passe a deramar lágrimas, com os braços nos ombros da moça, *por espaço de cinco minutos*... A rubrica final desta peça diz: “Assim deve terminar o Segundo Ato; e mesmo findar a Comédia, que mais parece — Tragédia”.

“Um Credor da Fazenda Nacional” é das mais lúcidas e coerentes peças de Qorpo Santo, em que o personagem que tem o nome do autor tenta em vão receber uma dívida de que é credor da Fazenda Nacional, um aluguel. A sátira ao ambiente da repartição pública e aos seus funcionários já agora nos lembra o próprio Gógol. Só que a vítima da burocracia, aqui, perde efetivamente a paciência e incendeia móveis e papéis, como protesto, antes de se retirar. É a êste final, aliás, que conforme já foi assinalado, o autor admite que se acrescente outro, moralizante, em que o Inspetor repreende a todos, pelo mal que cumprem seus deveres, mas apesar disso prevê que depois ainda se atirem com livros e penas, haja atracações e descomposturas...

Em “Um Assovio” é que temos “bunda”, “bundudo” e tambores “cobertos de peles d’escrotos!”, mas também uma daquelas enumerações de palavras em que entram algumas sem nexos, como Ionesco costuma fazer: “maridos, mulheres, genros, criados ou *quiabos*”. Desta peça são personagens Fernando de Noronha e Almeida Garrett e seu final mais uma vez lembra Ionesco. No de “As Cadeiras”, dêste último, em que um “Orador” foi contratado para revelar ao mundo a men-

sagem de um casal de nonagenários, sua experiência de vida, etc, quando vai falar emite apenas sons inarticulados porque é mudo. Em "Um Assovio", o "Flautista" diz: "Senhores! Silêncio! O mais profundo silêncio. Vou tocar a mais agradável peça e de minha composição, que se possa ter ouvido no planeta que habitamos! Ouçam! Ouçam! (Todos ficam silenciosos e põem os instrumentos debaixo do braço esquerdo — três outros personagens que também são músicos. O Flautista levando a flauta à boca:) Fi..... u..... (Desce o pano).

"Certa Entidade Em Busca de Outra" é uma peça curta, onde o mais pitoresco está na rubrica que manda o velho Brás "apalpar os peitos de Tagarela" (mulher pouco comedida ou respeitável) dizendo: "Que pomos deliciosos!" Em "Lanterna de fogo" — outra peça menor — encontramos os primeiros sinais de uma revolta religiosa, talvez fôsse melhor dizer até eclesiástica, porque possivelmente é contra as autoridades da Igreja, principalmente, que êle se manifesta, talvez porque também estas se tenham envolvidos em seus problemas. Fala em "Bispados, Papados", discorre sôbre Deus e temas religiosos, às vêzes como se os tratasse a sério: "Outros, porém, há que nos põem em dúvida, dizendo que tais entes são inspirados; uns pelo Espírito Santo; outros por Jesus Cristo; outros, pelo Próprio Deus ou Pai Eterno"; mas logo adiante encontramos: "E quanto mais chegam à impostura chamada Religião, mais apaixonados são do tal melão e às vêzes ainda verde êles o vão chupando!...

Em "Lanterna de Fogo" encontramos outra coincidência com Ionesco: "Batem à porta do quarto". O personagem (Robespierre, grafado "Robespier") "Abre a porta". Diz: "Pode entrar quem aí está". Rubrica: "Não aparece pessoa alguma", tal como em

"A Cantora Careca", em que se discute se quando a campainha toca é porque há alguém e se chega à conclusão de que algumas vêzes pode haver, mas de outras também não... Finalmente, em "Um Parto", a nota e última peça de Qorpo Santo transcrita por Guilhermino César em seu livro, temos a seguinte fala: "São (abrindo o relógio) nove horas do dia, cinco da tarde, duas da noite, seis da madrugada e ainda dormem! É muito, muitíssimo grande (figurando com as mãos o tamanho) grandíssimo dormir!"...

Todos os exemplos acima e muitos outros que poderiam ser apontados se este artigo não tivesse uma limitação de espaço, parecem, pois, demonstrar exaustivamente que Qorpo Santo foi de fato um precursor do que se costuma denominar teatro de vanguarda e, sobretudo, do de absurdo. As incoerências, a falta de lógica e de concatenação que se encontram em algumas de suas obras, conforme observação já feita, integram intencionalmente a maioria das peças do último gênero citado, parecendo mesmo, por vêzes, uma característica do mesmo.

O que levou êsse autor — que organizou também uma ortografia simplificada supostamente fonética, mas na realidade bastante impraticável e um Decálogo do Jornalista: "O que é; ou como deve ser um verdadeiro redator de jornal" perfeitamente lógico — não interessa. Cabe-nos, apenas, verificar o que êle escreveu, os recursos que utilizou, seu estilo, as técnicas de que se serviu e mostrar em que gênero seu teatro se situa, para concluir que êle foi um verdadeiro precursor do teatro de vanguarda, que empregou, quase um século antes, os meios próprios do atual teatro de absurdo.

Pode-se, aliás, perfeitamente, indagar se seria louco ou extremamente lúcido quem escreveu na cena inicial

de "As Relações Naturais": "Leve o diabo esta vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever; e sem nada ler; sem nada ver (muito zangado). Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou

aqui me incomodando! Levem-me trinta milhões de diabos para o Céu da pureza, se eu pegar mais em pena antes de ter... Sim! Sim! Antes de ter numerosas moças com que passe agradávelmente as horas que eu quiser"...

sagem de um casal de nonagenários, sua experiência de vida, etc, quando vai falar emite apenas sons inarticulados porque é mudo. Em "Um Assovio", o "Flautista" diz: "Senhores! Silêncio! O mais profundo silêncio. Vou tocar a mais agradável peça e de minha composição, que se possa ter ouvido no planeta que habitamos! Ouçam! Ouçam! (Todos ficam silenciosos e põem os instrumentos debaixo do braço esquerdo — três outros personagens que também são músicos. O Flautista levando a flauta à boca:) Fi..... u..... (Desce o pano).

"Certa Entidade Em Busca de Outra" é uma peça curta, onde o mais pitoresco está na rubrica que manda o velho Brás "apalpar os peitos de Tagarela" (mulher pouco comedida ou respeitável) dizendo: "Que pomos deliciosos!" Em "Lanterna de fogo" — outra peça menor — encontramos os primeiros sinais de uma revolta religiosa, talvez fôsse melhor dizer até eclesiástica, porque possivelmente é contra as autoridades da Igreja, principalmente, que êle se manifesta, talvez porque também estas se tenham envolvidos em seus problemas. Fala em "Bispados, Papados", discorre sobre Deus e temas religiosos, às vezes como se os tratasse a sério: "Outros, porém, há que nos põem em dúvida, dizendo que tais entes são inspirados; uns pelo Espírito Santo; outros por Jesus Cristo; outros, pelo Próprio Deus ou Pai Eterno"; mas logo adiante encontramos: "E quanto mais chegam à impostura chamada Religião, mais apaixonados são do tal melão e às vezes ainda verde êles o vão chupando!...

Em "Lanterna de Fogo" encontramos outra coincidência com Ionesco: "Batem à porta do quarto". O personagem (Robespierre, grafado "Robespier") "Abre a porta". Diz: "Pode entrar quem aí está". Rubrica: "Não aparece pessoa alguma", tal como em

"A Cantora Careca", em que se discute se quando a campainha toca é porque há alguém e se chega à conclusão de que algumas vezes pode haver, mas de outras também não... Finalmente, em "Um Parto", a nota e última peça de Qorpo Santo transcrita por Guilhermino César em seu livro, temos a seguinte fala: "São (abrindo o relógio) nove horas do dia, cinco da tarde, duas da noite, seis da madrugada e ainda dormem! É muito, muitíssimo grande (figurando com as mãos o tamanho) grandíssimo dormir!"...

Todos os exemplos acima e muitos outros que poderiam ser apontados se este artigo não tivesse uma limitação de espaço, parecem, pois, demonstrar exaustivamente que Qorpo Santo foi de fato um precursor do que se costuma denominar teatro de vanguarda e, sobretudo, do de absurdo. As incoerências, a falta de lógica e de concatenação que se encontram em algumas de suas obras, conforme observação já feita, integram intencionalmente a maioria das peças do último gênero citado, parecendo mesmo, por vezes, uma característica do mesmo.

O que levou êsse autor — que organizou também uma ortografia simplificada supostamente fonética, mas na realidade bastante impraticável e um Decálogo do Jornalista: "O que é; ou como deve ser um verdadeiro redator de jornal" perfeitamente lógico — não interessa. Cabe-nos, apenas, verificar o que êle escreveu, os recursos que utilizou, seu estilo, as técnicas de que se serviu e mostrar em que gênero seu teatro se situa, para concluir que êle foi um verdadeiro precursor do teatro de vanguarda, que empregou, quase um século antes, os meios próprios do atual teatro de absurdo.

Pode-se, aliás, perfeitamente, indagar se seria louco ou extremamente lúcido quem escreveu na cena inicial

de "As Relações Naturais": "Leve o diabo esta vida de escritor! É melhor ser comediante! Estou só a escrever, a escrever; e sem nada ler; sem nada ver (muito zangado). Podendo estar em casa de alguma bela gozando, estou

aqui me incomodando! Levem-me trinta milhões de diabos para o Céu da pureza, se eu pegar mais em pena antes de ter... Sim! Sim! Antes de ter numerosas moças com que passe agradávelmente as horas que eu quiser"...

OS COMEDIANTES: um movimento de renovação

— Agostinho Olavo —

A Semana de Arte Moderna marca o início da renovação em todos os campos da expressão estética, no Brasil.

Foi de S. Paulo, que veio em 1922, êsse grito de rebelião. Como bem diz Rugero Jaccobi: “E de onde mais poderia vir? Só dali, do centro do europeísmo científico, da organização industrial, da consciência operária. Caldeirão de raças. Transformadora de emigrantes em milionários, revolucionários e criadores”.¹

Os seus três festivais abalaram o mundo intelectual e artístico paulista. Causaram tal alvoroço que um dos seus organizadores, com muito espírito, comentava mais tarde “... a um público que vivia às voltas com Camilo Castelo Branco e Manoel Bernardes, a Semana causou tanto espanto quanto ao silvícula brasileiro a primeira missa que se disse no Brasil”.

O Teatro teve representantes na Semana de Arte Moderna de S. Paulo: Oswald de Andrade escreveu as primeiras peças em oposição às fórmulas passadistas que então reinavam nos palcos brasileiros. Entretanto, ou por falta de recursos ou por desconhecimento dos problemas técnicos, as tentativas teatrais de Oswald de Andrade não foram montadas na época. Suas peças “O Homem e o Cavalo”, “A Morta” e “O Rei da vela”, ficaram anos esquecidas nas bibliotecas e só muito

mais tarde, em 1967, portanto mais de quarenta anos depois da Semana, “O Rei da Vela” foi levado à cena.

Em seu Panorama do Teatro Brasileiro, ao referir-se ao esquecimento a que fôra relegado um dos maiores nomes da Semana de Arte Moderna, lamenta Sabato Magaldi “que as incursões dramáticas de Oswald de Andrade tenham dormido nos livros sem nunca passarem pela prova do palco” e acrescenta: “Longe de nós pensar que uma encenação em nossos dias, fizesse às suas três peças a justiça que os contemporâneos lhe recusaram. Tanto “O Homem e o Cavalo”, “A Morta” e “O Rei da Vela” talvez sejam incapazes de atravessar a ribalta. Mas sua não funcionalidade se explica por excesso, por riqueza, por esquecimento dos limites do palco — nunca por indigência, por visão parca, por vôo medíocre. Se fôsse mostrado a Oswald de Andrade, na prática, o resultado de suas criações generosas e livres, êle teria encontrado, por certo, em novas pesquisas, o veículo para o prodígio de uma imaginação riquíssima e uma total ausência de convencionalismo.”²

Flávio de Carvalho, logo após as comemorações da Semana, lançou 3 espetáculos teatrais que denominou de Experiência N.ºs 1, 2 e 3, peças que, vaiadas na época, caíram no esquecimento.

Mário de Andrade, o escritor de maior prestígio de seu tempo, musi-

1. RUGERO JACCOBI: Teatro in Brasile — Cappelli editore — Bologna — 18 documenti di Teatri — 1961.

2. SABATO MAGALDI: Panorama do Teatro Brasileiro — Difusão Européia do Livro em S. Paulo em 1962.

ólogo, romancista e grande conhecedor da língua, escreveu várias peças entre as quais devemos citar: "Moral Quotidiana" — cheia de espírito e num linguajar que quebra tôdas as regras do português clássico e lança definitivamente o Brasileiro como língua autônoma.

Embora o teatro estivesse ausente nas primeiras manifestações da Semana, o espírito renovador daquele movimento começou indiretamente a invadir o campo da cena e a dar as primeiras manifestações de reação que culminariam nos dois acontecimentos fundamentais da renovação teatral brasileira: "Os Comediantes" e o Teatro do Estudante".

OS PIONEIROS

O primeiro a reagir contra o atraso do Teatro no Brasil, foi Renato Viana e é preciso frisar que Renato Viana deu início ao seu trabalho de reação ligando-se a dois elementos de sucesso da Semana de Arte Moderna de S. Paulo. Queremos nos referir a Vila Lobos, compositor de reputação internacional, renovador da música brasileira e a Ronald de Carvalho, autor de uma esplêndida "Pequena História da Literatura Brasileira" e poeta dos mais sensíveis que nos deixou obra nova e original embora pouco extensa pois morreu prematuramente. Dêle disse Tristão de Athayde ao se referir a sua "Pequena História da Literatura":... Ronald de Carvalho ficará nas letras pátrias como o primeiro artista que versou a nossa história literária, fazendo de um livro de ciência uma obra de arte".

Renato Viana foi o primeiro a trazer ao conhecimento do público brasileiro as teorias de Antoine (*teatro livre*), de Paul Fort, Copeau, Max Reinhardt, Gordon Graig, Stanislavsky, Meyerhold e Komisarjevsky, quando lançou o seu movimento a que chamou "Batalha da Quimera", com a peça de

sua autoria "A Última Encarnação de Fausto". A crítica atual é unânime no julgamento de suas peças: cerebrais, melodramáticas e falsas. Mas, malgrado a fraqueza de sua dramaturgia, Renato Viana foi um pioneiro e ficará na história do teatro moderno brasileiro pelo muito que o amou, pelos esforços contínuos de fazê-lo conhecido em todo o território nacional, pelas escolas que criou transmitindo a uma geração inteira um gosto e uma paixão pelo teatro que era para êle uma verdadeira religião.

O segundo movimento de tentativa de renovação foi encabeçada por Álvaro Moreyra. Chamou-o de Teatro de Brinquedo que êle assim define em seu livro de memórias — "As amargas, não"—: Teatro de Brinquedo... eu queria um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticências. O último ato não seria o último ato... Justamente eu queria o Teatro de Brinquedo que tinha a legenda de Goethe: A humanidade divide-se em duas espécies: a dos bonecos que representam um papel aprendido e a dos naturais, espécie menos numerosa, de entes que vivem e morrem como Deus os criou. Um teatro de bonecos? Sim. Mas supondo que nessa estação do século XX, os bonecos de tal maneira aperfeiçoados, dessem a sensação de gente de carne, osso, alma, espírito... Por que, de brinquedo? Porque os cenários imitavam caixas de brinquedos, simples, infantis. Um teatro, que não contrariou, aquela cantiga que resume tôdas as histórias, tôdas as filosofias, todos os pontos de vista: "Les marionettes/Font, font, font/Trois petits tours/Et puis s'en vont".

O Teatro de Brinquedo reuniu em torno de Álvaro Moreyra, um grupo de intelectuais que mais tarde se afirmaram no mundo cultural e político brasileiro. Eram êles: Luiz Peixoto, Atilio Milano, Marques Pôrto, Alvarus, Joracy Camargo, Vasco Leitão da Cunha, Brutus Pedreira, Heckel Tava-

res, Sérgio da Rocha Miranda, Frederico Barreto, Fernando Guerra Duval, René de Castro e Flávio de Andrade.

A tentativa de Álvaro Moreyra foi, no seu sentido de renovação, a que mais se aproximou dos princípios pregados pelos organizadores da Semana de Arte Moderna de S. Paulo.

Também alguns artistas independentes, ídolos das platéias brasileiras, confinados às comédias de "boulevard", que nos vinham da França, tentaram de quando em vez, com riscos de prejuízos materiais, reagir contra a estagnação de seus repertórios, e montaram grandes peças do repertório internacional: Procópio Ferreira monta Molière e Jaime Costa, apresenta, pela primeira vez, Pirandelo no Brasil, aproveitando a presença do célebre italiano, no Rio.

Todos êsses movimentos, embora sem continuidade, mostram a efervescência das idéias novas e o interesse da geração dos 30/40 pelo bom teatro, criando clima propício ao aparecimento dos dois grupos que influíram de maneira definitiva na renovação do teatro brasileiro: "O Teatro do Estudante" e "Os Comediantes".

O TEATRO DO ESTUDANTE

Em 13 de fevereiro de 1938, a Casa do Estudante Brasileiro estabeleceu as bases de um Departamento Cultural sob a direção de Pascoal Carlos Magno, poeta, romancista, teatrólogo, crítico e diplomata ilustre que, cheio de entusiasmo e idealismo, congregando estudantes de ambos os sexos e de tôdas as classes, organizou o "Teatro do Estudante" que impôs ao público do Brasil um repertório shakespeariano e grego e revelou diretores e vocações artísticas marcantes.

O "Teatro do Estudante" teve o seu ponto culminante, em 1948, com a estréia do "Hamlet", com a direção do alemão Hoffmann Harmisch, que revelou ao público brasileiro um dos

maiores talentos dramáticos da nossa geração, Sérgio Cardoso, jovem estudante de direito, que, da noite para o dia, foi consagrado como a revelação maior de nossos palcos.

O "Teatro do Estudante", espraiou-se por todo o Brasil. Hoje, no território nacional, funcionam numerosos teatros de estudantes, uns incorporados às Universidades e Escolas Superiores, outros, independentes, com programa e tendências diversas, mas todos fiéis ao ideal de Pascoal Carlos Magno, isto é, a realização de espetáculos de alto nível cultural e a descoberta de novos valores da literatura dramática nacional.

OS COMEDIANTES

A revolução mais efetiva, entretanto, veio com o grupo "Os Comediantes", considerado, atualmente, nos compêndios de história de teatro, como o marco mais definitivo de sua renovação, verdadeiro divisor de águas.

No mesmo ano de 1938, em que, na Casa do Estudante, se criava o Departamento Cultural, na Associação dos Artistas Brasileiros, o seu Presidente, Celso Kelly criava o Departamento de Teatro e encarregava de sua direção, Jorge de Castro, T. Santa Rosa e Luiza Barreto Leite.

Imediatamente, iniciaram-se os trabalhos de escolha de repertório e várias peças foram selecionadas, traduzidas, estudadas e mesmo ensaiadas, entre outras: "Antes do Café", de O'Neil, "A Noite de Reis", de Shakespeare (*para o qual Santa Rosa desenhou admiráveis cenários e figurinos*), "A Jarra", de Pirandelo, tradução de Jorge de Castro; "Noé", de Obey; "Escola de Maridos", de Molière; "A Beira da Estrada", de J. J. Bernard, tradução de Agostinho Olavo; e "A Dama Morena dos Sonetos" para a qual foi convidado Brutus Pedreira para o papel de Shakespeare.

De volta de Londres, onde fizera seus estudos, Jorge de Castro ansiava pela criação de um grupo que, a exemplo dos que vira, em Paris, com Dullin, Copeau, Baty, Pitoeff e Jouvet, renovasse o nosso teatro em todos os seus elementos: Elenco, Repertório Cenografia e Direção.

Entretanto, foram seus companheiros de ideal que criaram o grupo que se chamou "Os Comediantes", quando êle abandonou a idéia para dedicar-se a atividades artísticas mais compatíveis com o seu temperamento.

Liderado por Brutus Pedreira, pianista ilustre, de vasta cultura e apurada sensibilidade, o grupo teve orientação segura.

Assumindo a sua direção, Brutus Pedreira fixou-se, definitivamente, no texto de Pirandello "Cosi é (*se vi pare*) que êle mesmo traduziu, primorosamente, com o título da versão francesa: "A verdade de cada um"³ e chamou para dirigí-la Adacto Filho. Dos figurinos que seriam executados por Clotilde Cavalcanti, (Tilde Canti), encarregou-se Gustavo Dória que, juntamente com o autor destas linhas ingressara no grupo.

Para o segundo espetáculo foi escolhido o original de Marcel Achard "Voulez-vous jouer avec moi?", na feliz tradução de Alvaro Moreyra: Uma mulher e três palhaços".

Brutus a igual do que vira no "Théâtre des Quatre Saisons", que por aqui passara, decidiu realizar o espetáculo numa simples rotunda com um ou dois elementos construídos.

A medida, além de atender a seus apurados pontos de vista estéticos, tinha a vantagem da economia, pois os recursos que o grupo conseguira eram mínimos para atender às despesas com os dois espetáculos.

Na véspera da estréia, em 14 de janeiro de 1940, no nervosismo de

3. Anos mais tarde, Brutus Pedreira ao ceder essa tradução ao TBC, voltou ao título original "Assim é, se lhe parece".

todos os ensaios gerais, ao se tentar montar a rotunda em harmonia com os elementos construídos, viu o grupo, aterrado, que nada se relacionava entre si e que o ambiente, que se esperava sugerir com aquela pobre rotunda, velha e suja e aquêles "appliques" desproporcionados, não fôra criado e chegou à cruel verdade de que com aquê-le cenário o espetáculo estava fadado, de antemão, ao mais fragoroso insucesso.

Houve um momento de desalento total e, pouco, os esforços e sacrifícios de meses e meses a fio não foram destruídos. Mas o grupo era jovem e sua capacidade de resistência foi maior que tudo, e, no dia seguinte, de madrugada, lá estavam êles apelando para a solidariedade da gente de teatro, essa magnífica solidariedade que, sempre nos momentos de crise, esquecida de antipatias e rivalidades, surge em defesa de uma esplêndida tradição teatral: "The show must go on!".

A seu apêlo responderam: Gilberto Trompowsky que, no Municipal, trabalhava febrilmente, para terminar no prazo, a sua belíssima decoração para o baile de gala e que, imediatamente, sem pensar no prejuízo que poderia lhe advir, emprestou os trainês necessários para a montagem dos dois cenários além da mão-de-obra necessária e o artista Leviano Fanzeres, velho amigo, que, generosamente, pôs à disposição do grupo o que de melhor havia em sua casa de antiguidades.

E à noite, depois de 12 horas de trabalho intensíssimo, o pano abriu-se sôbre um sóbrio cenário que, se não era exatamente um salão provinciano da Itália, tinha todo o sabor do passado e valorizava extremamente os figurinos de Gustavo Dória.

E as angústias, o cansaço, o nervosismo, o esforço hercúleo daqueles jovens plenamente compensados, quando após as últimas frases da jovem do véu, frases de uma piedade infinita, ditas pela voz grave de Sílvia de Fi-

gueiredo: "Estamos, com vêm, diante de uma desgraça que deve permanecer oculta porque só assim terá valor o remédio que a piedade lhe deu", uma quente e prolongada salva de palmas ecoou pelo teatro antes mesmo do cair do pano.

A revolução se processou e estava vitoriosa.

Nos bastidores corria a nova alvissareira de que a primeira dama do país, D. Darcy Vargas dissera à Adalgisa Neri: "Esses meninos têm talento" e entregara a Brutus Pedreira uma palavra de recomendação para um dos maiores vultos do governo Getúlio Vargas: Gustavo Capanema, Ministro da Educação.

O Grupo ofereceu então uma "reprise" da peça à Fundação Getúlio Vargas e Brutus Pedreira encarregou a pintora Bella Paes Leme de fazer os cenários definitivos para esse espetáculo, tendo assim a honra de ter revelado ao público um dos mais excepcionais cenógrafos do Brasil.

Por essa ocasião, chegara ao Brasil Zigmiew Ziembinsky que logo se incorporou ao grupo e já na "reprise" de "A Verdade de Cada Um" prestou sua valiosa colaboração iluminando magnificamente os cenários criados por Bella Paes Leme.

Sete dias após a estréia de "Cosi é" (*se vi pare*) voltavam os Comediantes à cena com "Uma mulher e 3 palhaços" dirigida por Adacto F.^o, com cenários de Agostinho Olavo e figurinos de T. de Santa Rosa.

Durante algum tempo, trabalhou o grupo em silêncio. Reviu os espetáculos, apurou os ensaios e, somente em 1941 voltou a ocupar as colunas dos jornais. Em 28 de janeiro daquele ano, o "Correio da Manhã" publicava:

"NOITE DE GALA NO MUNICIPAL"

A 1 de setembro próximo, por concessão especial do prefeito Henrique Dodsworth, o Teatro Municipal

abrir-se-á para a estréia de "Os Comediantes" com "A Verdade de Cada Um", peça em 3 atos de Pirandelo.

O espetáculo revelará a nossa sociedade esse grupo de artistas amadores que trabalha sob a orientação de Brutus D.G. Pedreira e os lucros se destinarão à Fundação Darcy Vargas — Casa do Pequeno Jornaleiro — sob o patrocínio da senhora Adalgisa Neri Fontes. Por todos esses motivos, os nossos meios culturais esperam com ansiedade essa magnífica festa de arte em que Pirandelo, numa comédia finíssima, será interpretado em toda a sua riqueza e intensidade dramática".

Em 30 de outubro do mesmo ano o mesmo periódico informava de que por motivo de doença de um dos elementos mais destacados daquele conjunto e que interpretaria um dos principais personagens da célebre peça de Pirandelo ficava a anunciada estréia adiada "sine die", estréia essa que se realizou a 18 de novembro de 1941 não mais no Municipal mas no Teatro João Caetano.

Transcrevemos a seguir a crítica de "O Diário de Notícias", de 18 de novembro de 1941, por marcar o momento exato em que o grupo se afirmou definitivamente, no conceito da crítica especializada:

"O núcleo de amadores teatrais integrado no quadro social da Associação dos Artistas Brasileiros com sede no Palace Hotel acaba de repetir, no João Caetano, com um brilho inexcedível, artístico e social um dos espetáculos que deu há tempos no Teatro Ginástico quando ali realizou uma temporada com o auxílio e sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro.

Trata-se de curiosa comédia de Pirandelo "Cosi é" (*se vi pare*), traduzida por Brutus Pedreira com o título "A Verdade de cada um que bem se aproxima do título empregado na versão francesa: "Chacun sa verité"

Como já acontecera no Ginástico quando a Comédia em aprêço foi esplendidamente representada sob os

auspícios daquele órgão do Ministério da Educação, na interpretação agora apresentada pelos inteligentes amadores de "Os Comediantes", o espetáculo redundou num êxito digno de menção, num autêntico sucesso de bom teatro de dicção, numa noite de festa artística merecedora dos mais francos e ardentes aplausos.

Trata-se aliás, de uma "reprise" que se impunha. A reposição em cena dos espetáculos que "Os Comediantes" realizaram há tempos no teatro oficial do SNT, sob os seus auspícios, deveria ser de novo levada a efeito, naquela casa de espetáculo, agora que, no mesmo teatro, o SNT vai realizar uma temporada com grupos de amadores locais".

Vitoriosa a iniciativa, passou o grupo, já agora sob o patrocínio do Ministro da Educação, Dr. Gustavo Capanema, a organizar o repertório de sua segunda temporada que, após vários estudos e pesquisas, ficou assim constituído:

"Capricho", de Musset; "Escola de Maridos", de Molière; "Fim de Jornada", de Sheriff; "O Escravo", de Lúcio Cardoso; "Pelléas e Melisande", de Maeterlinck; "O Leque", de Goldoni e "Vestido de Noiva", de Nelson Rodrigues.

No dia 30 de novembro de 1943, no Teatro Ginástico iniciou-se a 2.^a Temporada de "Os Comediantes" com as peças "Um Capricho", de Musset e "Escola de Maridos", de Molière.

Comentando a estréia do Grupo assim se expressou o crítico L.C. de "O Correio da Manhã":

"A belíssima realização artística que foi o espetáculo de início da temporada de "Os Comediantes" — havido no sábado, no Ginástico — constitui uma lição magnífica do que pode um grupo de amadores bem orientados. Tudo esteve harmonioso, encantando: representação, cenários, vestuário.

Com adorável cenário de Agostinho Olavo, viu-se e ouviu-se "Capricho" de Musset como um sonho, em

finíssima interpretação de Nadyr Braga e Stella Perry, secundadas com felicidade por Dalmo Gaspar. Com que vaporosidade se nos apresentou Mathilde na criação da primeira daquelas senhoritas! Soube Nadyr Braga com a sua voz e a sua figura delicada, proporcionar momentos de enorme emoção em seu papel. E também, como se a figura de Madame de Lery para ela tivesse sido escrita, Stella Perry, foi da mesma finura.

Após Musset, houve Molière com a sua graciosa comédia "Escola de Maridos", em tradução de Artur Azevedo. De novo tivemos para satisfação de todos, Nadyr Braga e Stella Perry, aquela na astuciosa e amorosa Isabel, esta na serena Leonor. Auristela de Araujo foi a terceira figura feminina: teve o seu cargo, com êxito, o papel de Lisette, a clássica criada das comédias antigas. Nelson Vaz foi um Aristo bem realizado, elegante; Dalmo Gaspar interessou no apaixonado Valério. Carlos Perry deu-nos um Ergasto algo leve e movimentado, êsse tipo, também tradicional no velho teatro de comédia, do criado que auxilia os amores contrariados do patrão e acabou tendo em "Figaro" a sua mais famosa versão.

Em pontas colaboraram Carlos Rinaldi (Criado) em "Capricho", e Isaac Paschoal (Comissário), Ferreira Maia (Notário) e Nelio Braga (Lacaio), em "Escola de Maridos".

O grande louvor da noite, como intérprete, foi Magalhães Graça, que teve a seu cargo o difícil papel de Sganarelo, da peça de Molière. Comprovando possuir inegável talento de comediante, êsse jovem, que também é brilhante pianista, representou como um ator de primeira grandeza. Tudo nêle se apresentava perfeito, o que bem compreendeu o finíssimo e grande público cujo entusiasmo pela esplêndida arte cênica de José Magalhães Graça por duas vezes não pôde ser contido, em meio da representação, para explodir em calorosos aplausos prolongados.

Adacto F.^o mereceu a especial homenagem que recebeu: a êle se deve a soberba direção cênica que tão belo tornou o espetáculo. E também palmas bem justas couberam a Santa Rosa pelo primor de cenário de "Escola de Maridos".

O esforço de "Os Comediantes", que há de ter sido enorme — foi coroada por sucesso pleno.

Esse triunfo, que enche de satisfação aquêles que muito confiam na missão cultural do amadorismo, não pode ficar limitado ao público que, no sábado e no domingo, encheu o Ginástico. Precisa ser prolongado e ter seus efeitos a alcançar, por exemplo, a mocidade acadêmica, razão pelo qual se impõe sejam "Capricho" e "Escola de Maridos" repetidos mais uma ou duas vêzes em representações para os estudantes. Espetáculo assim, o mais encantador dos havidos neste ano no Rio, tem que ser amplamente apreciado pelos meios cultos da cidade".

A temporada 1943/1944 prosseguiu sua carreira vitoriosa com espetáculos no Teatro Ginástico e no Teatro Municipal até culminar na estréia de "Vestido de Noiva", de Nelson Rodrigues que para a maioria dos críticos e ensaístas de teatro é o marco decisivo da renovação da dramaturgia brasileira.

Diz Sabato Magaldi: "Talvez em tôda a história do teatro brasileiro nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais.

Após a estréia dos Comediantes em 1943, cada poeta, jornalista ou curioso se sentiu no dever de expressar o seu testemunho sôbre uma obra que igualava o teatro a nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal."

Diz Décio de Almeida Prado em sua "Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno" — "Vestido de Noiva" é dêsses encontros felizes de um autor

e um diretor que se compreendem e valorizam mutuamente, ambos no ápice de suas carreiras. Acrescentaríamos a êsse encontro memorável o nome de Santa Rosa com a sua arquitetura cênica e seus esplêndidos figurinos.

Santa Rosa "intelectual completo tinha perfeita visão de todo o fenómeno teatral e nunca procurou sobrepor os cenários e figurinos aos demais elementos do espetáculo. Deixou-lhes "o discreto sublinhar da ação preenchendo assim o seu papel. Embora vindo da pintura, Santa Rosa condenou a contrafação das tentativas de erguer no palco "quadros e cavalete" em vez de uma obra arquitetônica e colorística. Subordinou sua inspiração à poesia porque evadida do preconceito do verso a poesia penetrou no âmbito de tôdas as artes. Beneficiário da Semana de Arte Moderna atualizou o nosso palco pelos princípios das novas correntes estéticas já vencedoras nas outras artes. ⁴

A presença de Lúcio Cardoso no repertório de "Os Comediantes" é mais um elemento da grande revolução que se processava pois que os dramaturgos de antes do século até a criação daquele grupo nunca foram considerados escritores pelos homens de letras e foi justamente a presença de Lúcio Cardoso nos palcos brasileiros que, com o prestígio de seus poemas e romances, veio quebrar aquêles preconceito de seus irmãos de armas e interessá-los no teatro como obra de arte literária.

Com a segunda apresentação de "Os Comediantes" e o sucesso retumbante de "Vestido de Noiva", firmou-se definitivamente o prestígio do grupo e das correntes estéticas que pregava. A febre de renovação invadiu o Brasil. Em Recife, inaugurou-se o "Teatro de Amadores de Pernambuco" e no Rio

4. Palavras de Sabato Magaldi na homenagem póstuma prestada a Santa Rosa pela Fundação Bienal de S. Paulo — 1963.

foi fundado o Teatro Experimental do Negro e o "Teatro de Câmera", êste último, de vida efêmera, mas que teve o mérito inegável de ter sido o primeiro a tentar um repertório exclusivamente nacional com real sucesso, abrindo caminho para a incipiente dramaturgia nacional. Dulcina de Moraes, estrêla popularíssima dos palcos cariocas, sob a orientação da escritora Maria Jacinta, funda o "Teatro de Arte", onde representa Lorca, G.B. Shaw, Oscar Wilde e D'Annuzio. Incentivados pelos crítico Décio de Almeida Prado, vários grupos de amadores são criados em S. Paulo e Alfredo Mesquita, também na Paulicéia, funda a Escola de Arte Dramática.

"Os Comediantes" passaram por uma fase profissional mas desastres financeiros, malgrado o brilho das estréias entre as quais devemos salien-

tar a de "Desejo", de O'Neil e a de "A Rainha Morta", de Montherlant, levaram o grupo a se dissolver.

Mas a sua influência fôra decisiva no cenário teatral brasileiro e seu exemplo foi seguido.

O grande continuador da obra de "Os Comediantes" foi o Teatro Brasileiro de Comédia. Criado em S. Paulo com a colaboração de Francisco Matarazzo S.^o, pelo industrial italiano Franco Zampari, com sólidos recursos financeiros, reuniu todos os jovens artistas que se haviam destacado nos movimentos anteriores, entre outros: Cacilda Beker, Sérgio Cardoso, Jardel, Margarida Rey, Maria Della Costa, Sandro Polônio, Paulo Autran, Tônia Carrero (hoje nomes famosos da cena brasileira) e deu um impulso admirável ao teatro paulista, dominando o panorama nacional por vários anos.

TEATRO POPULAR MUSICADO

Olavo de Barros

PEDIU-ME a direção da revista "Dionysos", órgão do Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação e Cultura, meia dúzia de páginas sobre teatro.

Sentindo-me altamente honrado com o pedido, muito embora tenha encarado desde logo a responsabilidade do cometimento, acedi. Meti mão à obra, escolhendo então para tema dêste meu modesto, mas bem intencionado trabalho, o teatro popular musicado.

Para tanto, consultei livros, revistas, jornais e velhos programas de teatro, transcrevendo dêles quase textualmente o que julguei mais conveniente para o meu trabalho, que nada tem de literário, nem de pretensioso.

Após êste pequeno intróito, que para mim se fazia necessário, vamos aos fatos.

Falemos pois do Teatro Popular Musicado.

Começarei então pelo princípio. E o princípio é definir os mais destacados gêneros de peças de teatro popular musicado.

Como mais destacados, temos então: a OPERETA, a MÁGICA, a BURLETA, a PARÓDIA e a REVISTA.

A opereta é, pode-se dizer, uma ópera-cômica de pequena importância. O gênero é cheio de alegria, de bom humor, de graça e de espírito. No gênero opereta podem incluir-se as óperas-burlescas, peças feitas sobre assuntos de pura fantasia, sérias na forma, mas grotescas no fundo. Apesar de muitas óperas-burlescas terem maiores exigências musicais que a opereta, nem por isso deixam de pertencer ao gênero.

A Opereta surgiu triunfalmente, no Rio de Janeiro, em 1846, quando aqui aportou uma companhia francesa que trazia no seu elenco duas magníficas atrizes-cantoras: a Duval e a Eugênia Mége, que se tornou amante do médico brasileiro Antônio José Peixoto, proprietário de uma casa de saúde à rua do Sabão (*mais tarde General Câmara*), sendo por êsse motivo assassinada pelo marido, o ensaiador Emilio Mége, no dia 19 de junho de 1847. A estréia dessa companhia, na noite de 26 de setembro de 1846, no Teatro São Francisco, à rua da Sé Nova, hoje rua do Teatro, e que dava fundos para a rua do Cano, a atual Sete de Setembro, aconteceu com a opereta de Planard e Herold, "Le Pré aux Clercs", que constituiu um êxito espetacular!

Foi, porém, no Alcazar Lyrique, à rua da Vala, hoje Uruguaiana, que a opereta, a partir de 1859, gozou o maior favor público. O Alcazar era então, por essa época, a perdição de circunspectos chefes de família, de maridos transviados e o atrativo da boêmia carioca.

Uma das figuras que mais despertaram a atenção dos aficionados das operetas do Alcazar, isso por volta de 1864, foi a bela Aimée, não só pela sua brilhante atuação, especialmente, nas operetas "Bon soir, Mr. Pantalon",

“En classe, Demoiselles” e “A Grã-Duquesa de Gerolstein”, de Offenbach, como pelas centenas de maluquices que praticava fora do teatro. Machado de Assis, que por êsse tempo fazia crítica teatral, no “Diário do Rio”, retratou-a assim: “Aimée é um demônio louro, uma figura esbelta, graciosa, meio angélica, uns olhos vivos, uma bôca amorosamente fresca, que parece ter sido formada por duas canções de Ovidio. Enfim, Aimée é a graça parisiense, puríssima”.

O ator Furtado Coelho, que chegara ao Rio de Janeiro em maio de 1856, dedicou esta quadrinha à endiabrada artista:

Se as Graças vissem-na um dia
Nesse mundo que é um teatro,
Diriam umas às outras:
Não somos três... somos quatro!

A bela Aimée, que deixou definitivamente o Brasil em agosto de 1868, mereceu de Henrique Fleiuss, notável desenhista e caricaturista, uma página da “Semana Ilustrada”, na qual, ao centro, de chapéu de homem, uma coroa de louros num braço e numa das mãos u’a maleta cheia de libras esterlinas, a terrível francesinha sorria, enquanto, à sua volta, viam-se várias mulheres ajoelhadas, agradecidas aos céus, por se verem livres dela; padres que voltavam tranqüilamente a rezar suas missas; casais que se reconciliavam; funcionários públicos que voltavam a assinar o ponto nas suas repartições, etc. Embaixo da página havia esta oitava:

Tendo já recheado a bôlsa
com soberbas amarelas,
eis que dá sebo às canelas
a Grã-Duquesa; e lá vai,
deixando o Brasil inteiro,
em tanta dor mergulhado,
mais pobre, mais arrazado
do que fica o Paraguai.

Foi-se a Aimée, mas a opereta não deixou de imperar no Brasil com todo o vigor da sua realeza. Compositores de nomeada se popularizaram, tais como Offenbach, com “A Filha do Tambor-Mor”, “A Bela Helena”, “A Grã-Duquesa de Gerolstein”, “Orfeu no Inferno”, “Perichole”, “Arquiduquesa” e tantas outras; Victor Roger, com “Os 28 dias de Clarinha”; Zeller, com “O Vendedor de Pássaros”; Lecocq, com “A Filha de Mme. Angot”; Audran, com “Mascote”, “Boneca” e “A Cigarra e a Formiga”; Planquette, com “Sourcouf” e “Sinos de Corneville”, de grande popularidade no mundo inteiro; Grangée Thiboust, com “Mimi Bamboche”, que no Brasil foi representada com o título de “Mimi Bilontra”; Hervé, com “Man’zelle Nitouche”; Louis Ganne, com “Mme. de Thebes” e “O Saltimbanco”; Sidney com “Geisha”; Sá Noronha, com “A Princesa dos Cajueiros” e Abdon Milanez, com “A Donzela Teódora”, textos de Arthur Azevedo; Ciriaco Cardoso, com “O Solar dos Barrigas” e “O Burro do Senhor Alcaide”; Suppé, com “Bocaccio” e “Dona Juanita”, que foi estreada, com notável êxito, na Fenix Dramática”, em 1885, com a cantora Irene Manzoni na protagonista.

A "Dona Juanita", em pleno sucesso, teve de deixar o cartaz, por que a Irene Manzoni, vítima de pertinaz resfriado, parou de cantar. Mas, semanas depois, voltava ao palco, declarando aos jornais, dias antes de sua "reentr e", que estava completamente curada, graças ao Alcatrão de Jataí, do farmacêutico Honório do Prado, ao que Arthur Azevedo glosou desta maneira a declarao da artista:

A Irene Manzoni ao povo
E ao farmacêutico Prado
Diz poder cantar de nôvo,
Por ter a voz recobrado.
Santo Deus, que cousa boa!
Que milagrosa mesinha!
Faz até uma pessoa
Recobrar o que não tinha...

Tôdas essas operetas, cheias de alegria, de bom humor, de graça, de espírito, que durante anos e anos dominaram os nossos palcos, começaram porém a empalidecer com o aparecimento, no Brasil, principalmente, das operetas de estilo vienense, que traziam a lembrança de príncipes neurast nicos, princesas ricas e apaixonadas, atmosferas perfumadas de restaurantes e cabar s luxuosos... Apresentadas por elencos precedidos de grande fama, tivemos então em alemão, italiano, espanhol e português: "A Viúva Alegre", "O Conde de Luxemburgo", a "Eva", "A Mulher Ideal", com que a Companhia Vitale, na noite de 31 de julho de 1914, inaugurou o Teatro República; "A Dança das Libelulas" e "Amores de príncipe", tôdas elas de Franz Lehar; "A Princesa dos Dólares" e "Rosa de Estambul", de Léo Fall; "A Casa das Três Meninas", de Schubert; "Amor de Máscara", de Darcl e, inspirada no romance "L'amour Masqu ", de Balzac; "Princesa das Czardas", de Emerik Kalmann; "Duquesa do Bal-Tabarin", de Lombardi; "Casta Suzana", de Jean Gilbert; "Sonho de Valsa", " ltima Valsa" e "Sangue Vienense", de Oscar Straus, etc.

Das operetas vienenses, apresentadas no Rio de Janeiro, a que mais emocionou os apaixonados do gênero foi, porém, "A Viúva Alegre". Sua música popularizou-se r pidamente, e, nos bares, nos caf s, nos cinemas, nos teatros e nos cabar s, não se ouvia outra coisa. Nas ruas, a famigerada banda alemã, com tôda estridência desafinada dos seus instrumentos, embutia nos nossos ouvidos, aos choques violentos das notas tromb nicas, tôda a música da "Viúva Alegre". E o carioca,   fôrça de tanto ouvir essa música, acabou por decor la e, insensivelmente, mesmo nos atos mais sérios da vida, a trauteava, assobiando ou cantando.

Em 1907, num concurso popular promovido pela "Fôlha do Dia", a formosa artista-cantora Giselda Morosini que,   frente da Companhia Vitale, nos visitava pela primeira vez, foi então considerada a melhor intérprete da Ana de Glavary, d'"A Viúva Alegre". O jornalista Eduardo Magalhães, autor dos dramas "Silvia" e "Rosa do Adro", mandou-lhe um bonito soneto, acompanhado desta dedicatória: "A Giselda Morosini, "la piu bela "V dova Alegre", que tem mais luz nos olhos que a ribalta quando iluminada". Dias depois, num bilhete perfumado, dizia-se um grande apaixonado de sua arte, pedindo-lhe, por fim, "a esmola de um sorriso apenas!"

Como o poeta lhe pedisse “apenas” a esmola de um sorriso, a cantora, sorrindo, agradeceu-lhe os versos. E quando o jornalista Basílio Viana, da “Revista da Semana”, perguntou-lhe, malicioso, se ela não lhe havia dado “mais nada”, a formosa cantora, com um ar de candura, respondeu:

— Poi lui non m'há cercato niente piu... (*Pois éle não me pediu mais nada...*).

A propósito ainda dessa popular opereta, vou contar um episódio divertido, acontecido em Itaqui, no Rio Grande do Sul, na noite da estréia da Companhia de Operetas Vicente Celestino. Foi que, na altura do segundo ato, desabou sôbre a cidade um tremendo temporal. E no palco, bem como numa grande parte da platéia, chovia tanto quanto lá fora, na rua. O Vicente Celestino, que era o “Conde Danilo” e a Laís Arede, a “Ana de Glavary”, apareceram na cena, então, de guarda-chuvas abertos. Enquanto isso, antes do ato terminar, inúmeros espectadores, aproveitando uma rápida estiada, abandonaram o espetáculo. Mas voltaram no dia seguinte para assistir tôda a peça. E quando no segundo ato deram pela falta dos guarda-chuvas, passaram a reclamar em altas vozes:

— Os guarda-chuvas! Queremos os guarda-chuvas! Queremos os guarda-chuvas!...

O Vicente, a Laís e mais dois ou três artistas, não tiveram outro remédio senão atender às exigências do público. Foram apanhar os seus guarda-chuvas e passaram a representar todo o segundo ato de guarda-chuvas abertos, enquanto lá fora a noite estava deslumbrantemente enluarada. E assim foi “A Viúva Alegre” apresentada nas três noites seguintes e com as lotações do velho teatro Itaqui esgotadas.

Era a fase áurea das operetas vienenses.

Mas... “tout passe, tout casse, tout lasse...”, “A Viúva Alegre”, o “Conde de Luxemburgo”, a “Eva”, o “Sonho de Valsa”, todo o excelente repertório vienense, enfim, passou a ser explorado por inúmeros mambembes, com péssimos cantores e cenários de museu, o que acabou por infastiar o público. Essas operetas já não encontravam eco nas platéias. Suas bonitas melodias já não eram mesmo cantadas ou assobiadas. O cinema, com os seus deslumbrantes musicais, acabou por lançar a última pá de cal sôbre a pobreza franciscana dos espetáculos vienenses. E isso durou até 1933, quando por iniciativa dos empresários Nicolino Viggiani e Manoel Pinto, duas novas operetas foram montadas com luxo e grandes elencos: “A Canção Brasileira”, de Luís Iglesias e Miguel Santos, com música de Henrique Vogler, no Teatro Recreio, com Gilda Abreu e Vicente Celestino nos papéis principais e “Venus”, de Robert Stoltz, no Teatro João Caetano, com Margarida Max, Marcel Klaus, Silvio Vieira e coreografia de Chinita Ulmann. O público, em grande massa, compensou a iniciativa, os esforços empregados por Pinto e Viggiani. Mas, apesar disso, o gênero não entrou nas cogitações dos demais empresários. Alegavam êles que a opereta era um gênero de espetáculo demasiadamente dispendioso e que havia mesmo falta de atôres e cantores imprescindíveis a peças dessa natureza... Que os melhores tinham-se voltado para os espetáculos de revista e para os “shows” dos cassinos, o que era uma verdade. Tanto assim, que nem mesmo Viggiani e Pinto, apesar do êxito de “Vênus” e da “Canção Brasileira”, se arriscaram a novas promoções. E já ninguém mais pensava em teatro de opereta quando o empresário brasileiro Vitor Barbara, tendo viajado aos Estados Unidos, trouxe de lá um dos grandes sucessos da Broadway, a opereta “My Fair Lady”. E trouxe também para sua montagem no Rio de Janeiro cenários, figurinos, coreógrafos, diretores e até

maestro e sonoplasta. Confiou os principais papéis da peça a Bibi Ferreira, a Paulo Autran, Jayme Costa, Lisia Demoro, de voz lindíssima, a Sérgio Viotti, Elsa Gomes e Hélio Paiva. Contratou coros e bailarinos do Municipal... E então, o excelente musical extraído da peça de Bernard Shaw, "Pigmalião"; o encanto das músicas de Frederick Loewe, que logo tomou conta da nossa cidade; o esplêndido desempenho dos atôres; a excelência dos nossos jovens bailarinos; o luxo dos figurinos e o pulso firme da direção, foram a nota predominante de 1962. Foi êsse conjunto de surpreendentes e maravilhosas belezas que facilmente empolgou os sentidos superiores do público que, submisso, se rendeu, de nôvo, a êsse incomparável gênero de espetáculo.

A opereta brilhava de nôvo entre nós. Tanto assim que, após o sucesso de "My Fair Lady", que esteve perto de um ano em cartaz, vieram dos "states": "Como Vencer na Vida sem Fazer Força", música de Frank Loesser e "Noviça Rebelde", com o título de "Música Divina Música", partitura de Richards Rodgers.

Depois de "My Fair Lady", "Como Vencer na Vida" e "Noviça Rebelde", Berbara foi buscar aos Estados Unidos "Alô, Dolly", opereta baseada na peça de Thornton Wilder, "A Casamenteira", com música de Jerry Herman e apresentou-a então no Teatro João Caetano, com a mesma bela montagem da Broadway e com Bibi Ferreira, Paulo Fortes e Lisia Demoro nos principais papéis.

Essas quatro operetas obtiveram tão grande êxito, que suas músicas, ainda hoje, continuam sendo tocadas e cantadas de Norte a Sul do Brasil.

Assim, a opereta voltou a receber os aplausos do público. Dêsse público que sabe separar o trigo do joio...

Falemos agora da MÁGICA, um gênero de peças de teatro popular musicado, que, ainda no comêço do século, maior concorrência chamou às nossas casas de espetáculos.

Nas MÁGICAS, cuja ação era sempre fantástica ou sobrenatural, predominava o grandioso. Seus autores ou tradutores entregavam-se abertamente à fantasia num meio e num mundo convencional, sem pensar na verossimilhança e não tendo outro objetivo que não fôsse a ilusão e o prestígio que lhes poderiam dar o luxo da encenação, o esplendor do cenário, a riqueza dos figurinos, a graça dos bailados, o encanto da música. Numa palavra: tudo o que o desenvolvimento cênico mais deslumbrante, mais extraordinário e mais variado podiam reunir para surpreender, deslumbrar e encantar o espectador. E os nossos teatros apresentaram, realmente, mágicas bem montadas e excelentemente dirigidas por diretores brasileiros e portugueses.

Entre muitas das mágicas apresentadas nos palcos cariocas, umas traduzidas, outras originais e algumas delas adaptadas, e que tiveram verdadeiro êxito, citarei: "Ali-Babá e os 40 Ladrões"; a "Pêra de Satanás"; "O Bico do Papagaio"; "A Rainha dos Gênios", de Vicente Reis; "A Galinha dos Ovos de Ouro" e "O Gato Preto", de Eduardo Garrido; "O Diabo Côxo", de Soares de Sousa Junior; "A Fada de Coral", de Assis Pacheco; "As Maças de Ouro", de Chivot e Blondeau, música de Autran; "O Pé de Cabra", de Cogniard Frères, música de Luis Moreira e Capitani; "O Poço Encantado", de Beaumont e Bucari; "A Pomba Azul", de Garrido, música de Paulino Sacramento e Costa Júnior e muitas outras.

Êsse gênero de peças, delícia dos meus tempos de juventude, seria ainda hoje uma boa fonte de renda para as emprêsas teatrais, um belo espetáculo para distrair, pois, presta-se a montagens luxuosas, grande figuração, maquiagem complicadas e efeitos de luz feéricos.

Outro gênero de peças, desconhecido do público de hoje frequentador dos nossos teatros, é a PARÓDIA, imitação burlesca de uma ópera, de uma ópera-cômica ou de uma opereta, na qual o autor procura voltar para o lado cômico as situações sérias, seja fazendo aparecer os defeitos da obra parodiada, seja apresentando o reverso da medalha, no sentido diametralmente oposto ao que tratou a sério, seja enfim por todos os meios que a fantasia e o espírito sugerem ao imitador. Arthur Azevedo parodiou com muito sucesso as operetas "La Fille de Mme. Angot" e "La Petite Mariée", de Lecocq e "Mascote", de Audran, dando-lhes os títulos de "A Filha de Maria Angu", "A Casadinha de Fresco" e "Mascote na Roça"; Orlando Teixeira fez do "115 Rue Pigalle", de Pissón, a "Rua dos Arcos 109"; Pereira Magalhães, Caetano Filgueiras e Barroso Pereira parodiaram a opereta de Offenbach, "A Grã-Duquesa de Gerolstein", dando-lhe o título de "A Baronesa de Caiapó"; Machado de Assis, Flávio Farnese e Gentil Braga deram o título de "Candinha ou Cenas da Vida Fluminense" a uma paródia da "Traviata", de Verdi; "Barba de Milho" era uma paródia de Augusto de Castro, da opereta "Berbe Bleu"; "Orfeu na Roça", uma paródia do ator Vasques da opereta de Offenbach, "Orfeu no Inferno"; "O Visconde de Calemburgo" era uma paródia de Gastão Busquet da opereta de Lehar, "O Conde de Luxemburg", assim como "A Viúva da Alegria" era uma paródia de Mauro de Almeida e Luís Rocha da opereta "A Viúva Alegre".

Essas paródias e muitas outras tiveram excelentes intérpretes e muitas delas alcançaram para mais de um centenário de representações, no Rio e São Paulo, principalmente.

Quanto à BURLETA — que é um gênero de peça exclusivamente brasileiro, de um caráter alegre e vivo, que se aproxima da opereta, teve sua época brilhante quando se chamavam "A Capital Federal" e "A Viúva Clark", de grandes montagens, ambas de Arthur Azevedo, com partituras de Nicolino Milano; "O Mambembe" e "O Cordão", também de Arthur Azevedo, a primeira com partitura de Assis Pacheco e a segunda com partitura de Paschoal Pereira. "Flor de Junho", de José Pizza, com partitura de Luis Moreira; "Sertaneja" e "Juriti", sentimentais, de Viriato Correia, com partituras de Chiquinha Gonzaga; "Forrobodó", divertidíssima, de Luis Peixoto e Carlos Bettencourt, com partitura, também, de Chiquinha Gonzaga; "Cabocla Bonita", de Marques Pôrto e Ari Pavão, com partitura de Assis Pacheco e Sá Pereira e "Luar de Paquetá", texto e partitura de Freire Junior.

A BURLETA teve bastantes admiradores. Era um teatro de sorrisos e de suspiros, de graça ingênua e limpa, de colorido um tanto grotesco que, à falta de bons libretistas, acabou por desaparecer, o que é muito para se lamentar, pois como teatro popular musicado, a não ser a opereta, nada lhe seria comparado.

Temos, por último, a REVISTA, cuja decadência, no Brasil, foi tão rápida que hoje, se não está morta, encontra-se em estado comatoso.

A revista brasileira — a revista de hoje, evidentemente — está longe de satisfazer uma platéia exigente, que pagou PARA VER, PARA OUVIR e PARA SENTIR. Seu lado artístico, dado em cenografia, em luz, em "feérie", foi, de Walter Pinto e Chianca de Garcia para cá, pôsto de parte. As revistas de hoje perderam, para o público, o melhor dos seus chamarizes e noventa e nove por cento dos seus atrativos, e, capengas, desengraçados, farrapentas, arrastam-se, com dificuldade, nas muletas da baixa pornografia, explorando, em exclusivo, a nota chula da piada pesada, estúpida e obscena.

Não devemos negar que é na revista que podem estar os nossos costumes, o espontâneo do nosso espírito, as raízes da música nativa e racial, o dilúvio do nosso sentimento, e, com certeza, quando bem orientada, a sugestão direta da propaganda nacional. Ésse gênero de espetáculo que o turista mais aprecia. Na revista talvez pudéssemos dar-lhe a mais intensa presença de constante exaltação do Brasil, em virtude dos detalhes cenográficos e das imagens. Bastaria para tanto que o Departamento de Turismo da Guanabara descobrisse uma facilidade financeira que não existe para empresários do gênero. Realizado isso, não seria impossível renovar no Brasil, de alto a baixo, o teatro de revista, até lhe dar uma linha de beleza que anda por aí desgraçadamente perdida, mas que pode ser encontrada ainda.

O TEATRO DE COSTUMES NO BRASIL

— R. Magalhães Júnior —

(da Academia Brasileira de Letras)

Escrito especialmente para DIONYSOS

O teatro brasileiro nasceu no ano de 1838, com a representação da nossa primeira tragédia, *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (*futuro Visconde de Araguaia*), e com a da nossa primeira comédia, *O Juiz de Paz na Roça*, de Luís Carlos Martins Pena. Por maior que fôsse o êxito da tragédia em versos brancos, devido mais ao gênio dramático de João Caetano dos Santos do que ao talento literário de Gonçalves de Magalhães, a pequena comédia teria bem mais longa vida, sendo ainda representada em nossos dias, muitos anos depois de ter sido esquecida a obra do ilustre poeta romântico. A prosa chã, que provocava gargalhadas, com a crítica aos costumes do interior do Império, evidenciando a ignorância dos pequenos magistrados roceiros, atingiu mais vivamente o público, tanto por sua natureza objetiva e imediata como por sua comicidade, a que não faltava o traço grosso da sátira. Dêsse modo, Luís Carlos Martins Pena foi o verdadeiro fundador de uma tradição teatral, que êle mesmo aprofundaria e que iria fazer escola.

Não lhe faltou o desejo de imitar Gonçalves de Magalhães, de alçar-se às alturas da tragédia em verso — segundo o modelo clássico francês de Racine — e de vir a ser representado pelo maior ator de seu tempo, aquêle orgulhoso João Caetano dos Santos, que não condescendia em figurar no elenco de simples farsas ou comédias. Daí ter escrito *Vitiza, ou o Nero da Espanha*, revivendo a mesma época e até alguns dos personagens que Alexandre Herculano colocara em seu famoso romance *Eurico, o Presbítero*, numa tragédia que nada acrescenta à sua obra. O que lhe daria permanência em nosso teatro seriam comédias e farsas de críticas aos costumes da Regência e do início do Segundo Reinado, como *A Família e a Festa na Roça*, *Judas em Sábado de Aleluia*, *Os Dois ou Inglês Maquinista*, *O Noviço* e até mesmo em *As Casadas Solteiras ou Bolyngbrock & Cia.*, embora sendo esta, como realmente é, uma simples adaptação da comédia francesa *Les Trois Dimanches*, conforme descobriu, em recente pesquisa, o professor Darcy Damasceno.

Todo o pequeno mundo do Rio de Janeiro e de seus arredores, dos fins da década de 1830 aos fins da década de 1840, palpita flagrante de vida e de colorido em tôda uma série de peças, geralmente curtas, mas movimentadas e curiosas: ciganos e traficantes, contrabandistas e escravos, caixeiros e guardas nacionais, viúvas e empregados da Alfândega, moedeiros falsos e ladrões, irmãos das almas e outros parasitas, capitães do mato e sedutores, caipiras e negociantes, recrutas e sacristães, meninas namoradeiras e rapazes atrevidos, dispostos a raptá-las. Isso fêz com que peças como as já citadas, *Os irmãos das Almas*, *O Terrível Capitão do Mato* e *As Desgraças de Uma Criancinha*

recebessem aplausos na época em que foram lançadas e atravessassem os anos, com igual sucesso. Em *Quem casa quer casa*, comédia-provêrbio como então era moda na França — não nos esqueçamos de que o grande poeta romântico Alfred de Musset foi um dos seus cultivadores — já Martins Pena punha o dedo sobre o problema da crise das habitações e as dificuldades de se entenderem as novas gerações com as antigas.

O que é muito curioso, quando se examina a grande bagagem teatral de Martins Pena — numerosa sobretudo quando se leva em conta o fato de que morreu com pouco mais de trinta anos — é que o comediógrafo de excepcionais qualidades, que ele foi, tivesse desperdiçado boa parte de seu tempo escrevendo obras inteiramente mediócras, no gênero dramático, sem avaliar em que lado estava a sua verdadeira vocação e para onde se dirigiam os seus dons naturais. Assim é que gastou tempo, tinta e papel em dramas sensorões e extensos, de um romantismo exagerado e uma linguagem artificial, que não parecem obras do mesmo autor daquelas certas comédias de costumes, tão exatas, tão enxutas, tão isentas de superfluidades, onde a ação se encadeia sem saltos e até mesmo as situações mais grotescas e absurdas parecem naturais e aceitáveis, tal a destreza do autor no modo de apresentá-las. *D. João de Lira ou O Repto*, *Fernando ou o Cinto Acusador* (citado por Luís Francisco da Veiga, Sílvio Romero e outros como *Fernando ou o Santo Acusador* por má leitura do manuscrito, no qual Martins Pena grafara “sinto”, com “s”, em vez de “cinto”), *D. Leonor Teles* e os demais nem sequer chegam aos pés de comédias como *O Namorador ou A Noite de São João*, como *Os Três Médicos* ou *O Caixeiro da Taverna*.

Pesquisando a fundo a vida e a obra de nosso primeiro comediógrafo, para o livro *Martins Pena e seu tempo*, já entregue à LISA Editôra, de São Paulo, animado pelo dinamismo de Leôncio Balbino da Silva, pude verificar que nem tudo em Martins Pena é verdadeiramente original, sem por isso deixar de ser profundamente brasileiro. Em alguns passos de suas obras ele imitou Molière — não é este o momento adequado para demonstrá-lo, pois o confronto exigiria muito espaço — mas deve ser absolvido não só porque Molière também imitou, confessando “*Je prend mon bien où je le trouve*”, mas ainda por ter imitado bem, fazendo pequenos empréstimos e dissimulando-os tanto quanto lhe era possível. E a tal ponto que nos coube a primazia de indicar tal circunstância, jamais assinalada por qualquer pessoa que se tenha ocupado da obra de Martins Pena. Sem nos alongarmos sobre este aspecto, meramente incidental, aqui deixamos a pista para quem quiser fazer a verificação. As duas comédias de Martins Pena mais impregnadas de *molièrismos* são *A Família e a Festa na Roça* e *Os Três Médicos*. Quem tiver interêsse pelo assunto aguarde, dentro de alguns meses, a publicação de *Martins Pena e seu tempo*.

Desaparecido Martins Pena, vitimado pela tuberculose que já levava do Brasil para o rigoroso clima hibernial de Londres, onde fôra servir como adido de embaixada, houve uma pausa de dois anos em nossa produção teatral cômica e o teatro de costumes ficou à espera de um continuador à altura. Apareceu, então, o Dr. Joaquim Manuel de Macedo, que estreou nas letras, vitoriosamente, com um pequeno e lidíssimo romance sentimental, *A Moreninha*. Ele escreveria muitos outros romances, como *Vicentina*, *A Luneta Mágica*, *As Mulheres de Mantilha*, *O Moço Loiro*, *O Rio do Quarto*, *A Carteira do Meu Tio*, etc. Macedo foi também autor teatral, sendo sua primeira peça, o drama *O Cego*, representado no mesmo ano da morte de Martins Pena. Como este, Macedo também teve ilusões teatrais e se dedicou, de início ao drama do que à comédia. Além de *O Cego*, escreveu *Cobé*, em cinco atos, e *O*

Sacrifício de Isac, ambos em versos, mas sem conquistar sucesso igual ao que obtivera, em 1851, com a opereta *O Fantasma Branco*. Assim como Martins Pena imitou uma peça francesa em *As Casadas Solteiras*, também Macedo fez o mesmo em *O Primo da Califórnia*, mas conservando os cuplês e as músicas que aquêlé suprimira da peça imitada.

O êxito voltaria a bafejar Joaquim Manuel de Macedo com as representações de comédias jocosas como *O Nôvo Otelo*, paródia abreviada da tragédia shakesperiana, representada em 1860; como *A Torre em Concurso*, representada em 1861 e, ainda, como *Cincinato Quebra-Louça*, comédia representada em 1871. O teatro de Joaquim Manuel de Macedo foi revivido, bem recentemente, através de uma de suas pequenas peças, praticamente esquecida, mas que de súbito se tornou conhecidíssima, através das representações de *O Tablado*, no Patronato da Gávea. Essa peça era *O Macaco da Vizinha*, publicada pelo editor Cruz Coutinho, com o nome do autor abreviado para Dr. Macedo. Por ingenuidade e desconhecimento de que essa comédia figurava já em levantamentos bibliográficos da obra de Macedo, inclusive o de Arthur Mota, publicado há quase meio século na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, ou por golpe publicitário sem dúvida inteligente, *O Tablado* anunciou a “descoberta” de um comediógrafo inteiramente “desconhecido”, com um gênio cômico superior ao de todos os medalhões do teatro brasileiro no século passado. Em artigo publicado na imprensa e em entrevista a alguns jornais, esclarecemos que o alarde não tinha razão de ser: a comédia era justamente de autoria de um daqueles medalhões, autor conhecidíssimo, lidíssimo, representadíssimo. O estilo de *O Macaco da Vizinha*, a que *O Tablado* deu, aliás, primorosa encenação, é o estilo típico de Joaquim Manuel de Macedo, com a mesma naturalidade, com a mesma graça por vêzes ingênua, com que êle desenvolveu os episódios de *A Torre em Concurso* e *Cincinato Quebra-Louça*.

Traço curioso da biografia do Dr. Macedo como autor de teatro: êle não viu as possibilidades teatrais de dois de seus romances, ambos muito representados no terceiro quartel do século passado em adaptações alheias. Um dêles foi *O Moço Loiro e o outro A Moreninha*. O primeiro foi objeto de uma adaptação teatral pouco depois de seu aparecimento. E *A Moreninha* de nada menos de quatro, três das quais em vida de Macedo. A primeira, levada à cena em 1848 — quando Macedo ainda não tinha descoberto o caminho do teatro, foi *A Moreninha ou os Amores de um Estudante*, em cinco atos e oito quadros, com números de canto e de dança, encenada no Teatro São Januário, a 15 de dezembro de 1848, como assinala José Galante de Sousa em *O Teatro no Brasil*. A segunda adaptação, levada à cena a 25 de setembro de 1859, era assinada por J.C.S.P.F. A terceira, do próprio Joaquim Manuel de Macedo, que só acordou trinta anos depois, foi à cena em 1878, pela Companhia Lucinda Simões-Furtado Coelho. Lucinda Simões em suas *Memórias* se refere ao sucesso da peça, em que apareceu como a moreninha Carolina, embora já com 28 anos. Uma quarta adaptação, escrita por Miroel da Silveira para Bibi Ferreira, que a representou com sucesso, foi vinte anos depois transformada em comédia musicada, para melhor explorar o talento de Marília Pera. Essa transformação teve a colaboração de Cláudio Petraglia. Êste fez nova adaptação, desta vez para o cinema, coincidindo a filmagem com o sesquicentenário de Joaquim Manuel de Macedo. *A Moreninha*, nas suas várias adaptações, filia-se ao teatro de costumes: os dos estudantes de medicina do Rio de Janeiro em suas “repúblicas”, na primeira metade do século passado, e os da vida familiar e dos namoros em Paquetá

(onde, aliás, Martins Pena colocou a ação do primeiro ato de *As Casadas Solteiras*).

Outra figura importante do nosso teatro de costumes é José de Alencar. Foi mais um homem de talento que se preocupou com o drama, com a ambição de ser representado por João Caetano dos Santos, desviando-se da sua natural tendência para a comédia. No mesmo ano em que publicou em folhetins *O Guarani*, o mais popular de todos os seus romances, resolveu Alencar tomar o teatro de assalto. Em seu escrito autobiográfico *Como e Porque Sou Romancista*, êle confessa que, quando estudante, tinha inveja dos êxitos literários de Joaquim Manuel de Macedo. Com *O Guarani*, devia ter sentido que superara Macedo como romancista. Mas havia ainda outro território a conquistar: o do teatro. Escreveu febrilmente suas primeiras comédias. Na primeira delas, *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso*, o que há de mais importante, no primeiro ato, é o estudo dos costumes da cidade do Rio de Janeiro e dos seus tipos populares, uma variada e pitoresca fauna urbana. O cenário dêsse ato não é um interior, o salão de uma residência, uma biblioteca, escritório ou *boudoir*, mas uma rua. E precisamente a Rua do Ouvidor, que espelhava tôda a vida fluminense — como então se dizia — rumorosa e palpitante, centro do comércio elegante, das casas de alta costura das modistas francesas, das livrarias, dos jornais, das tabacarias, das grandes confeitarias e dos hotéis. Era o lugar onde desfilavam as elegantes da época e os *dandies*, que Alencar em romances como *A Pata da Gazela* chamaria de *leões da elegância*. Mas era também o reduto de intrigantes de tôda a espécie, de especuladores de má morte, de vendedores de bilhetes de loteria, de parasitas inveterados e mordedores impertinentes, sempre à espreita, em busca de vítimas desavisadas.

Chegar ao Rio de Janeiro e não ir diretamente à Rua do Ouvidor, para contemplar, maravilhado, as suas seduções, seu desfile de elegâncias e de tipos pitorescos, não era bem ter chegado à Côrte do Império. Só a passagem por aquêles poucos quarteirões intensamente movimentados, por aquela via estreita e pletórica, na qual mal podiam caber as saias-balões de crinolina das damas nobres e burguesas, valia realmente como um certificado de presença. O galã de *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso*, o primo Ernesto, vem do interior e está habituado à vida serena e pacata do campo, que exalta em contraste com o turbilhão daquele formigueiro humano. O ambiente da capital do Império lhe parece um pandemônio. As próprias mulheres, pintadas e extravagantemente vestidas, com penteados rebuscados e maneiras afetadas, eram o que havia de mais artificial. No primeiro ato, Ernesto detesta o Rio de Janeiro. É o verso da medalha, desagradável e quase apavorante. Mas há também o reverso, no segundo ato, quando êle se rende, fascinado, aos encantos da prima Júlia, decidindo-se a ficar na cidade que antes repelia. Mas a prima Júlia insiste em segui-lo, para o interior, pois morre de amores é pelo campo, de onde viera o primo... O segundo ato decorre nas Laranjeiras, bairro tão bonito e tão acolhedor, que a cidade passa a ser considerada, então, a Princesa do Vale.

Imediatamente depois de *O Rio de Janeiro, Verso e Reverso*, Alencar voltou ao cartaz com outra comédia de costumes, *O Demônio Familiar*, cuja figura central é um pequeno escravo, criado por uma família rica como uma "cria da casa", com certos privilégios que o levam a atrever-se a influir na vida dos que o cercam, tecendo as mais complicadas intrigas, para chegar aos fins que tem em vista: ser guindado a cocheiro, na boléia de uma carruagem, de chicote em punho, fustigando belos cavalos e passeando de um lado para outro,

nas ruas da Côrte. A crítica da época, tanto a de Paula Brito, em *A Marmota*, como mais tarde a de Machado de Assis no *Diário do Rio de Janeiro*, aproximaram *O Demônio Familiar* de *O Barbeiro de Sevilha*, de Caron de Beaumarchais, cuja figura central, Fígaro, é também um intrigante de mão cheia. Machado de Assis disse que o moleque Pedro “é o Fígaro brasileiro, menos as intenções filosóficas e os vestígios políticos do outro”. Tanto êle como Paula Brito insistem na comparação, falando nas “intrigas do Fígaro fluminense” e outras expressões semelhantes. Para Machado, *O Demônio Familiar* é uma genuína comédia de costumes, pois apresenta “um quadro com o verdadeiro cunho familiar”. Acentua que “reina ali um ar de convivência e de paz doméstica, que encanta desde logo; só as intrigas de Pedro transformam aquela superfície: corre a ação ligeira, interessante, comovente mesmo, através de quatro atos bem terminados”. Quatro atos que, aliás, Viriato Corrêa, na década de 1920, reduziu a apenas três, numa hábil adaptação, realizada para aproveitar o talento cômico de Procópio Ferreira, quando jovem.

No mesmo ano, escreveu José de Alencar o libreto de uma ópera cômica, ou opereta, o que o liga mais uma vez a Macedo, mostrando-o desejoso de imitar o êxito de *O Fantasma Branco* e de *O Primo da Califórnia*. Essa tentativa, que só iria à cena em fins de 1860, com música de Elias Álvares Lobo, também filia José de Alencar à fonte original da nossa comédia de costumes, isto é: a Martins Pena. É que o libreto escrito por Alencar se intitulava *A Noite de São João*. A primeira versão foi publicada no *Diário do Rio de Janeiro* e a segunda tirada em volume, com alterações. Na primeira, a ação se passava na freguesia do Brás, em São Paulo, que Alencar conhecera quando ali estudava direito. Na segunda, passava-se em Botafogo. O início da ação se aproxima ao de *O Namorado* ou *A Noite de São João*, de Martins Pena. Mas só o início. O fato de ter Alencar ido buscar para motivo de seu libreto uma festa popular, uma ambientação folclórica, mostra a influência de Martins Pena, que se preocupou em fazê-lo, quer na obra citada, quer em *O Judas em Sábado de Aleluia*, quer em *A Família e a Festa na Roça*, que se encerra com a folia do Divino Espírito Santo, não só descrita minuciosamente mas desenhada por Juan-Baptiste Debret. Outras peças de Martins Pena são ambientadas na noite de Rei e na noite do Natal, com alusões à missa do galo. etc.

Lamentavelmente, Alencar logo se afastou dessa trilha. Influenciado pelo teatro de Alexandre Dumas Filho, enveredou pelo chamado “teatro de tese”, em obras menos felizes, como *O Crédito*, *As Asas de Um Anjo*, *A Expição*, *O Que é o Casamento?*. O desejo de ser representado por João Caetano fê-lo tentar também o drama, para o qual não tinha vocação. Escreveu *O Jesuíta*, peça de intenções patrióticas, porém mal imaginada e mal desenvolvida, que o grande ator recusou e que, representada quatorze anos mais tarde por outra companhia, marcou o maior desastre de sua carreira literária e teatral. A essa altura já havia surgido outra importante figura do nosso teatro de costumes: o carioca Joaquim José de França Júnior. Ainda estudante de direito, França Júnior escreveu, aos 23 anos, suas duas primeiras comédias ambas de costumes acadêmicos, *A República Modelo* e *Meia Hora de Cinismo*, entendendo-se por “cinismo” as patuscadas dos alunos da Academia de Direito. A última teve depois uma canção intercalada na ação, com música do maestro Emílio Lage e letra de Castro Alves: *A Canção do Boêmio*.

A produção de França Júnior foi abundante. Escreveu comédias curtas como *O defeito de Família*, *Entre para o Clube Jácomo*, *A Lotação dos Bondes*, *Maldita Parentela*, etc. Como Martins Pena, comentou provérbios, em *Amor*

Com Amor se Paga e Dois Proveitos num Saco. Escreveu peças de ambientação folclórica, como *Direito por Linhas Tortas*, cujo primeiro dos quatro atos decorre durante um típico leilão de prendas, e como *Um Carnaval no Rio de Janeiro*. Comentou o sistema eleitoral do Império em *Como se Fazia um Deputado* e criticou o regime parlamentar em vigor no seu tempo em *Caiu o Ministério!* — tudo isso com muita verve. Mas a sua obra prima foi, sem dúvida, *As Doutôras*, em que mostra o impacto causado nos círculos brasileiros e, principalmente, no âmbito familiar, com a formatura das primeiras moças, em nossas escolas superiores, na década de 1880. Era um avanço estarrecedor, numa época em que muitos pais ainda deixavam que as filhas permanecessem analfabetas, na presunção de que assim seriam mais puras, impedidas como estavam de escrever bilhetes para namorados, ou de lê-los. Era bem mais fácil, assim, induzi-las a casamento de conveniência, geralmente tratado pelos pais, ou impostos sob ameaça, como se vê em tantas comédias de Martins Pena. De repente, tudo começou a mudar, quando algumas moças se prepararam para enfrentar os exames vestibulares e para pleitear o título de doutôras. França Júnior, que era ligado ao Partido Conservador do Império — tal como José de Alencar — escreveu uma peça em que satirizava essas ambições femininas. Para êle, o lugar da mulher era o lar, cuidando dos quitutes e tendo filhos. Que os consultórios médicos, as enfermarias, os autos judiciários e a tribuna do júri ficassem reservados apenas aos homens, êstes, sim, obrigados a “sustentar a casa”, onde a mulher era um ornamento, ou uma “boneca”, segundo o conceito de Ibsen.

Entretanto, era tal a graça de *As Doutôras*, tão pitorescas as situações imaginadas, tão fluente e cômico o diálogo, que as próprias mulheres aplaudiam. Essa comédia suplantou tudo quanto França Júnior escreveu para o teatro. O autor dos *Folhetins* e de *Política e Costumes* (volume por mim organizado para a *Civilização Brasileira*) era um anotador vivaz e agudo da vida nacional, sob todos os aspectos. Ao lado dêssas crônicas, *As Doutôras* ficou, perdurando em nosso repertório teatral como um documento de seu talento e da facilidade com que seu autor sabia armar uma comédia, ferindo ora a nota grotesca, ora a satírica, ora a sentimental. Enquanto se perderam os textos de muitas de suas obras, como o da comédia em quatro atos *O Beijo de Judas*, por exemplo o de *As Doutôras* sobrevive, sobretudo por ter sido, em boa hora, reeditado pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Quando dirigia a Vera Cruz, o cineasta Alberto Cavalcanti chegou a programar a filmagem de *As Doutôras*, mas a empresa entrou em crise e o dispensou antes que tal projeto se concretizasse.

Contemporâneos de França Júnior, Bruno Seabra, Quintino Bocaúva, Machado de Assis, Joaquim Serra, Sizenando Nabuco, Pinheiro Guimarães e outros também escreveram comédias, algumas das quais se enquadrariam na tradição da nossa comédia de costumes, ao passo que Castro Alves derivou para o teatro dramático de fundo histórico, filiando-se à tradição que vinha de Gonçalves de Magalhães e foi também cultivada por Joaquim Norberto de Sousa Silva e Francisco Adolfo de Varnhagen. Mas outra grande figura do teatro de costumes surgiria em breve, com o desabrochar do talento teatral de Artur Azevedo. Dezesete anos mais moço do que França Júnior, começou a escrever para o teatro ainda menino e, apenas adolescente, já era representado por artistas profissionais. Sua primeira peça, escrita no Maranhão, foi *Amar por Anexis*, inspirada na comédia francesa *Les Jurens de Cadillac*, imitada por Luís Guimarães Júnior com o título de *As Pragas do Coronel*. A peça francesa, de autoria de Pierre Berton, tinha como figura

central um militar de linguagem incontinente, que soltava pragas e palavões, tôdas as vêzes que abria a bôca. Na comédia de Arthur Azevedo, a figura principal é um carteiro tímido, que só consegue falar por meio de provérbios. Inclusive ao fazer uma declaração de amor...

Um dos seus fortes seria o teatro de revista, explorado ora sòzinho, ora com colaboradores como Moreira Sampaio, companheiro de seus grandes êxitos — *O Bilontra*, *O Mandarin*, *O Carioca*, *Mercúrio*, etc. — ora em colaboração com seu irmão Aluizio Azevedo, com quem escreveu *Fritzmack e República* — ora sòzinho, como em *O Tribofe*, *O Major*, *A Fantasia*, *O Jagunço*, ora com a colaboração de Gastão Bousquet, como em *Guanabarina*. Se essas revistas perderam quase todo o interêsse, por serem comentários a episódios do momento, alusões a coisas efêmeras, o mesmo não aconteceu com suas burletas e com suas comédias. A mais famosa das burletas foi, sem dúvida, *A Capital Federal*, mostrando o Rio de Janeiro da década de 1890, quando a antiga Côrte Imperial passara a ser a capital da República.

O grande comediógrafo retomou a tradição fundada por Martins Pena, ao escrever *Uma Véspera de Reis*, para o ator Xisto Bahia, com imenso sucesso. Embora sem conhecer a cidade do Salvador, Arthur Azevedo valeu-se de informações daquele popular ator cômico para ali ambientar a sua peça, descrevendo as festividades baianas de tal data. Tamanho foi o êxito de *Uma Véspera de Reis* que essa comédia em um ato teve uma continuação em quatro atos, com o título de *O Barão do Pituaçu*, escrita sete anos depois. Em peças como *O Liberato*, representada em 1881, e como *A Família Salazar*, escrita em 1884, em colaboração com Urbano Duarte, Artur Azevedo pôs em cena costumes e aspectos dos tempos da escravidão. Essa última peça, proibida pela censura (*estava então no poder o gabinete escravagista presidido pelo Barão de Cotegipe*), foi mais tarde publicada com o título de *O Escravocrata*. Noutras peças, como as comédias *O Retrato a Óleo*, *O Dote*, *O Badejo*, *O Oráculo*, etc., Arthur Azevedo foi um expositor dos costumes brasileiros do seu tempo e um risonho crítico social. O carnaval carioca inspirou-lhe a burleta *O Cordão*, representada já no ano de sua morte. Mas foi principalmente em duas obras escritas em colaboração, *O Genro de Muitas Sogras*, com Moreira Sampaio, e em *O Mambembe*, com José Piza, que o seu talento de autor cômico deu o melhor de si. Em cêrca de quarenta anos de atividade teatral, além de sua obra jornalística, de seus contos e de seus versos humorísticos, Arthur Azevedo deixou mais de 120 obras teatrais, incluídas as comédias, revistas, burletas, operetas e cenas cômicas originais, traduções, adaptações e paródias.

Pode-se dizer que êle e França Júnior dominaram, durante certa época, a cena teatral brasileira. Mas França Júnior nada mais deu, depois de *As Doutôras*, ao passo que o talento de Arthur Azevedo continuou a florescer, sem declínio, por mais duas décadas. Quatro anos antes de sua morte, estreara modestamente um jovem empregado no comércio, com uma peça em colaboração, *As Obras do Pôrto*. Era Gastão Tojeiro. Tinha 24 anos, mas só aos 30 teria sua segunda peça, *A Mão Negra*, representada no Rio. Era esta um drama policial, escrito sob o pseudônimo de George Sydney, ao passo que a primeira era uma revista. Em 1912, é que Gastão Tojeiro descobre o seu verdadeiro caminho: a comédia de costumes. Escreve, ainda uma vez sob pseudônimo, *O Cachorro da Madame*. Desde então produziu cêrca de uma centena de peças que se tornaram popularíssimas e que, não raro, eram remodeladas, atualizadas e apresentadas sob novos títulos. Percebeu o nascimento dos fãs de cinema (a palavra é uma abreviação de *fanáticos*) ou cine-

maníacos, como outrora se chamava, e explorou em cenas cômicas os amores ideais de mocinhas que erigiam *astros* da tela em amantes platônicos. Foi assim que escreveu *As Fãs de George Walsh* nos fins da década de 1910, transformada em *As Fãs de Rodolfo Valentino* na década de 1920 e em *As Fãs de Robert Taylor* na década de 1930. Peças de sua autoria, como *A Inquilina de Botafogo*, *Os Sonhos do Teodoro* (um comentário crítico à paixão pelo jôgo do bicho), *O filho do Rei do Pregão*, *O Tenente era Porteiro*, *Sai da porta*, *Deolinda!*, *Minha Sogra é da Polícia* e outras que tais, primam, às vêzes, pelo absurdo e pelos recursos fáceis, ou cediços, com o intuito de fazer rir. Mas a comédia *Onde Canta o Sabiá*, quadro magistral da vida burguesa carioca, teve um êxito extraordinário, ficando cêrca de meio ano no cartaz do antigo Teatro Trianon, na interpretação de um modesto grupo de artistas nacionais. Venceu por si, sem o bafejo de celebridades. *O Simpático Jeremias* foi um êxito extraordinário, mas se beneficiou da interpretação e da fama de Leopoldo Fróes.

Nessa época, enquanto Paulo Barreto (João do Rio), tentava impor a comédia sofisticada, apresentando aspectos de uma sociedade elegante semi-cosmopolita, em *A Bela Madame Vargas* e em *Eva*, Gastão Tojeiro era o senhor quase absoluto dos cartazes. Mas não tardaram a aparecer, no campo do teatro de costumes, Viriato Corrêa, com *Sol do Sertão* e *A Juriti*, e Claudio de Sousa, com *Flôres de Sombra*. Outros nomes que merecem menção: Luís Peixoto e Carlos Bittencourt, com *O Forrobodó*; Armando Gonzaga, com *Cala a Bôca*, *Etelvina!* e com *O Ministro do Supremo*, além de muitas outras comédias; Oduvaldo Viana, com *Manhãs de Sol* e *A Casa do Tio Pedro*, iniciando uma produção que culminaria com peças sofisticadas como *Amor, Canção da Felicidade* e *O Vendedor de Ilusões*; Abadie Faria Rosa, que foi o primeiro diretor do Serviço Nacional de Teatro, com *Longe dos Olhos*, *Nossa Terra*, etc.; Joracy Camargo, com as suas primeiras comédias, entre as quais *Mania de Grandeza*; e ainda Miguel Santos, Luís Iglésias, Gastão Barroso e outros. Presentemente, uma das mais altas expressões dessa tradição é Abílio Pereira de Almeida, expositor e crítico dos costumes paulistas e talento teatral de primeira ordem.

O ROMANTISMO NO TEATRO BRASILEIRO

—Aldomar Conrado—

N o prefácio à peça “Antônio José ou o Poeta e a Inquisição”, diz seu autor, Gonçalves de Magalhães: “Lembrarei somente que esta é, se não me engano, a primeira tragédia escrita por um brasileiro, e única de assunto nacional”. Com esta afirmativa caracterizava-se um movimento que esboçava seus primeiros passos (*o Romantismo*) e que até hoje ainda está presente na criação artística do nosso país. A estréia da peça foi a 13 de março de 1838, data histórica para o teatro brasileiro. E segundo informa o próprio Magalhães “ou fôsse pela escolha de um assunto nacional ou pela novidade da declamação e reforma da arte dramática (*substituindo a monótona cantilena com que os atôres recitavam seus papéis, pelo novo método natural e expressivo, até então desconhecido entre nós*) o público manteve-se atencioso, e recompensou as fadigas do poeta.”

O Brasil estava a se descobrir. E tudo era motivo para despertar o orgulho e o desejo de participação entre os jovens artistas. A terra, o povo, a língua, a formação de um sentimento de nacionalidade. Em relatório apresentado em 1872, o romancista Joaquim Manoel de Macedo nos deixou um impressionante testemunho dos “mitos” da jovem nacionalidade. Antonio Soares Amora, em seu livro “O Romantismo”, destaca oito dos grandes “mitos” apresentados por Macedo. Um contato com êles explica muito da atitude dos artistas românticos brasileiros. O “mito” da grandeza territorial do Brasil, o “mito” da majestade e da opulência da natureza brasileira,

o “mito” da igualdade de todos os brasileiros, o “mito” da benevolência, da hospitalidade e da grandeza de caráter do povo brasileiro, o “mito” das grandes virtudes dos nossos costumes patriarcais, o “mito” das invulgares qualidades afetivas e morais da mulher brasileira, o “mito” do alto padrão da civilização brasileira e o “mito” da nossa privilegiada paz otaviana. Tudo isto está muito presente nas “canções do exílio” de Magalhães, de Gonçalves Dias e de Casimiro de Abreu.

E nas numerosas páginas descritivas escritas sobre a nossa natureza; e nos romances e peças de teatro, escritas entre 40 e 80, sempre todos frutos de um clima de profunda exaltação nacional. E uma outra característica importantíssima desse período é ressaltada pelo próprio Magalhães: “Eu não sigo nem o rigor dos Clássicos nem o desalinho dos segundos (*Os Românticos*) antes, faço o que entendo e o que posso. Isto digo aos que ao menos têm lido Shakespeare e Racine”. A liberdade de criação era, sem dúvida, a postura de todos êles. Embora esta liberdade não tivesse uma totalidade anárquica, e estivesse sempre em função de algum objetivo. Não havia criação pela criação. Os problemas brasileiros tinham urgência de solução. Os artistas românticos empenharam-se nesta tarefa.

Ainda de Magalhães, vem uma nova peça “*Olgiato*”, com toques cornelianos. Mas Gonçalves Magalhães, embora pioneiro, não seria a figura mais importante do teatro romântico brasileiro.

A 4 de outubro de 1838, exatamente meio ano depois da estréia de "Antonio José ou o Poeta e a Inquisição", a mesma companhia de João Caetano, apresentava um novo autor brasileiro, Martins Pena, com a comédia "O Juiz de Paz na Roça". A realidade brasileira impunha-se agora no palco. Magalhães, embora obcecado pelo desenvolvimento de uma cultura nacional, apresentara figuras da Corte de Lisboa, grandes personagens vivendo dramas morais que se encontrariam em páginas de qualquer autor de qualquer país. Com Martins Pena a gente brasileira se apresenta e exige o seu lugar. Nos seus 11 anos de atividade criativa (*Martins Pena escreveu dos 22 aos 33 anos, quando morreu*), outra preocupação não o perseguia senão a gente brasileira nos seus aspectos mais variados. E o fez com tanta autenticidade que merece de Silvio Romero a observação de que a sua comédia é o painel histórico da vida do país, na primeira metade do século XIX. Na sua representação das várias facetas da nossa sociedade, Martins Pena ainda hoje apresenta uma incrível atualidade. Suas observações sobre religião e política — atingindo nesta os três grandes poderes (*Legislativo, Executivo e Judiciário*) ainda funcionam perfeitamente para os costumes atuais. Não nos cabe aqui uma análise da obra do grande comediógrafo, e apenas fornecer uma informação mais geral. Ninguém já deixou de ouvir falar em Martins Pena. "As Casadas Solteiras", "O Judas em Sábado de Aleluia", "Os Irmãos das Almas", "Quem Casa quer Casa", "O Noviço", "A Barriga do Meu Tio", têm sido momentos de grande alegria de diversas gerações.

Com o caminho aberto por Gonçalves de Magalhães, tornou-se cada vez mais urgente a formação de um elenco brasileiro. E o sucesso das comédias de Martins Pena foi cada vez mais justificando a necessidade. Como imaginar portugueses nos papéis de

gente brasileira? Nunca é demais falar em João Caetano, responsável pela primeira companhia brasileira de teatro e que legou para as gerações sucessivas dos atôres um testemunho da maior importância nas suas magistrais "Lições Dramáticas". Embora representasse muitos originais estrangeiros, cujos tipos assentavam-se melhor à sua formação de ator, João Caetano interessou-se sempre pelos originais brasileiros, e não se limitou a representar nas capitais. Viajou pelo interior sem cessar. Apesar do seu talento receber um grande reconhecimento por parte de todos, morreu em grande pobreza. E nos deixou um exemplo de uma grande figura (*o primeiro grande ator*) do teatro brasileiro.

Se Martins Pena foi eminentemente comediógrafo, poetas e romancistas do Romantismo voltaram-se para o teatro, certamente por ser este um veículo de comunicação mais imediata. Já falamos de Gonçalves de Magalhães, que lançou o problema de um teatro brasileiro, embora na realidade se mantivesse prêso às fórmulas e temas cornelianos. Mas os outros grandes nomes do Romantismo, tiveram o seu momento de teatro. Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, José de Alencar, Castro Alves, Joaquim Manoel de Macedo, as figuras dominantes. Mas outros nomes também contribuíram na fase romântica do nosso teatro, citando-se, entre êles, Quintino Bocaiúva, Pinheiro Guimarães, Castro Lopes, Araújo Pôrto Alegre. Com o poeta Gonçalves Dias, o teatro vive uma contradição entre o poeta e dramaturgo. Como poeta, foi dos mais radicais na perseguição dos motivos eminentemente brasileiros. Sua "Canção do Exílio" e seus quatro "cantos" indígenas são os grandes testemunhos disto. No entanto, no teatro, Gonçalves Dias deixa-se conduzir pelos valores universais. Suas obras poderiam ter sido escritas por um dramaturgo português. Na juventude escreve "Patkull" e "Beatriz Cenci". E

logo imediatamente vem "*Leonor de Mendonça*", onde o seu gênio poético aparece com maior intensidade. Tôdas estas peças são do período da sua juventude, e da fase adulta, só nos deixa "*Boabdil*". Não teve oportunidade de ver nenhuma das suas peças representadas no Rio e em São Paulo. O poeta pareceu interessar muito mais que o dramaturgo. Sòmente, após a sua morte, é que o teatro e a platéia passam a lhe fazer justiça. Ainda hoje "*Leonor de Mendonça*" é incluída, com sucesso, no repertório das companhias.

Álvares de Azevedo é de origem paulista. Morreu aos 21 anos, deixando tôda a sua obra inédita e mais uma lenda no mundo do romantismo. Foi a caracterização exata de um artista romântico. Profundamente integrado na sociedade boêmia da sua época, chegou a organizar uma sociedade epicurista, onde se praticavam atos de libação e donjuanismos, segundo as pegadas da lenda deixada por Lord Byron. Sua contribuição para o teatro foi incompleta, pois não chegou a escrever pròpriamente uma peça, e sim uma tentativa dramática. "*Macário*" é um exemplo da liberdade desordenada que dominava o poeta. E também dos seus lampejos de uma genialidade que não foi concretizada por causa de uma morte prematura. No entanto, o leitor deve entrar em contato com "*Macário*", e experimentar o delírio de um grande talento romântico.

Casimiro de Abreu, também outro poeta morto com 21 anos, sem tempo para deixar uma obra mais conforme ao seu talento. Exilado para Lisboa, por determinação do pai que desejava afastá-lo da Arte e transformá-lo num comerciante, em Portugal, sem fugir à sua vocação, estreita suas relações literárias, e logo inicia sua carreira de escritor, publicando poemas e ensaios de ficção, em jornais portugueses. Ainda em Lisboa faz a sua estréia como dramaturgo, apresentando no

Teatro D. Fernando, em 18 de janeiro de 1856, a peça "*Camões e o Jao*", cena dramática em um ato. Segundo o próprio Casimiro "*Camões e o Jao*" foi a primeira das suas obras que "passou da pasta dos ...acanhados ensaios ao domínio da crítica". Aplaudida com entusiasmo pelo público, é a única obra dramática do poeta que se consagraria três anos depois com "*Primaveras*". Identificando-se com as dores do poeta português, Casimiro apresenta o poeta torturado pelo Destino e pela falta de compreensão dos seus contemporâneos. No Prólogo de "*Camões e o Jao*", escreve Casimiro de Abreu: "Como o índio, prefiro a Portugal e ao mundo inteiro o meu Brasil, rico, majestoso, poético, sublime. Como a planta dos trópicos, os climas da Europa enfezam-me a existência, que sinto fugir no meio dos tormentos da saudade. Feliz aquêle que nunca separou da pátria!" O Casimiro, dramaturgo, faz sua estréia aos 17 anos. A simplicidade do seu diálogo faz-nos lastimar que o tempo não tenha lhe permitido uma maior criação no terreno dramático.

Castro Alves, o poeta da Abolição, também deixou a sua contribuição para o teatro brasileiro, e sem dúvida, uma das melhores do período romântico. Para o crítico Sabato Magaldi "depois de "*Leonor de Mendonça*", "*Gonzaga ou a Revolução de Minas*", de Castro Alves, é provávelmente o drama romântico mais inspirado da nossa literatura, transbordante de riqueza e de intenções. Se algumas peripécias nascem da inverossimilhança e do gôsto melodramático, será forçoso explicá-los pela extrema juventude do poeta, que escreveu a peça aos vinte anos. Quanto vigor, porém, e que visão do espetáculo como ampla arquitetura!"

Em lugar de escolher Tiradentes para protagonista, Castro Alves escolhe o poeta Gonzaga, que lhe dava a oportunidade de criar o papel de Marília, para Eugênia Câmara, a grande pai-

xão do poeta. A figura de Gonzaga é mitificada, mesmo fugindo à realidade histórica que não lhe confere uma coragem irrepreensível no momento da derrota. Castro Alves, engajado na luta pela abolição da escravatura, traça um paralelo desta com a luta pela liberdade do Brasil. Tôda a sua peça se engaja na defesa dos escravos e até na proclamação da República. Mais um poeta a se lamentar ter morrido tão jovem, sem poder deixar uma criação mais consciente no campo da arte dramática.

Não só os poetas do Romantismo empolgaram-se com as possibilidades do teatro. Os romancistas também. Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar são os dois grandes nomes do romance romântico que passam a atuar com grande eficiência e dedicação no teatro de então. Macedo tinha uma grande penetração popular, através do seu romance "A Moreninha", escrito em Itaboraí, em apenas um mês das suas férias acadêmicas. O sucesso alcançado com êste romance certamente influenciou para que Macedo se decidisse pela vida literária. Passa então a escrever romances e peças de teatro e até livros de crítica da vida social e política brasileira. "O Moço Loiro", "Os Dois Amôres", "Rosa", "Vicentina", "O Forasteiro", confirmam sua posição especial de romancista entre os leitores de então, e "O Cego", "Cobê", "O Fantasma Branco", iniciam-lhe como autor dramático.

Dez anos depois que Gonçalves Magalhães e Martins Pena tinham aparecido no palco, estréia "O Cego", drama de Macedo. Não houve maior repercussão por parte da platéia. Já a ópera "O Fantasma Branco", recebe uma melhor acolhida. Dêste período "O Primo da Califórnia" é certamente o maior sucesso de Macedo, e ainda com a inovação romântica de *nacionalizar* um espetáculo parisiense.

Sem muito êxito faz novas excursões dramáticas: "Cobê" "Amor e Pátria", e "O Sacrifício de Isaac". Pu-

lando de um tema para outro, Macedo tentava encontrar no palco um sucesso igual ao que atingira com a publicação de "A Moreninha". Mas na realidade, a sua passagem de um gênero para outro, de um tema para outro, revelam o ecletismo do seu espírito, denunciado por Machado de Assis, em exame da obra de Macedo. São várias ainda as incursões do romancista no teatro: "Romance de uma Velha", "Cincinato Quebra Louça", "O Macaco da Vizinha", "A Moreninha", adaptação do famoso romance, e "Antonica da Silva", uma burleta. No entanto, apesar de suas marchas e contra-marchas, por causa da sua comunicação imediata com o público, Macedo nos legou algumas das melhores peças do século XIX. Difere de Martins Pena, pois em lugar do particular procura o genérico. Não deixou uma galeria de tipos, como Martins Pena. Criticava o vício e não o viciado. Preocupava-se em criticar a sociedade impiedosa em seus múltiplos aspetos. "Lusbela" é o drama de expiação de uma decaída. "Remissão de Pecados", ilustra o adultério, o roubo, a prostituição e a falta à palavra empenhada.

Uma característica do teatro de Macedo é a sua total despreocupação de uma pesquisa no campo da forma. Como seus temas encontravam acesso no público médio, o autor não se sentiu com o dever de pesquisar uma forma própria e original. No entanto, seu estilo é de profunda personalidade, pelo seu encanto e pelo seu ritmo constantemente adolescente.

Outro romancista da maior importância para a literatura brasileira, José de Alencar, também contribuiu para o nosso teatro de uma forma muito importante. Sua preocupação foi sempre a realidade brasileira, a gente brasileira. Não foi somente um indianista, embora "O Guarani" ainda seja a sua obra de maior aceitação popular. Politicamente, era um liberal, e isto também imbui a sua filosofia de vida. Não existe nenhum

preconceito em José de Alencar, e tôda a sua obra é impregnada de uma profunda ternura pelos habitantes da sua pátria. Dedicou-se à política, sentindo-se na obrigação de seguir os passos do seu pai, mas só encontra nela aborrecimentos, e até uma desinteligência com o Imperador, que não acolheu a indicação do seu nome para senador. Muitas são as críticas que lhe são feitas. Mas ninguém ainda conseguiu tirar-lhe do lugar de primeiro grande ficcionista nacional. Seus perfis femininos (“*Diva*”, “*Luciola*”, “*Tracema*”, “*Senhora*”), seus quadros da sociedade, sua análise cada vez mais detalhada dos sentimentos brasileiros, ainda hoje encontram a maior receptividade por parte do leitor. Quase ninguém, que fôr alfabetizado, deixou de se empolgar e de se enternecer por José de Alencar. “*As Minas de Prata*”, “*A Pata da Gazela*”, “*Viúva*”, “*Cinco Minutos*” “*O Tronco do Ipê*”, são tesouros indiscutíveis da nossa cultura.

Em relação ao teatro tem uma atitude estranha. Sua atividade teatral limitou-se a apenas quatro anos, dos 28 aos 32. Sua estréia é acompanhada do mesmo êxito que conseguira como romancista. Em poucos meses são encenadas três obras suas: “*Rio de Janeiro (Verso e Reverso)*”, “*O Jesuíta*”, composta para João Caetano, que no entanto, desistiu de montá-la depois de alguns ensaios. Sua apresentação, depois, não tem grande aceitação do público; a peça foi prejudicada por um desempenho deficiente. O autor fica achando que o público não tinha muito interesse pela produção nacional. Sua atitude para com seus colegas predecessores é muito injusta. De Martins Pena e Macedo diz o seguinte: “O primeiro, Pena, muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico, do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia. Depois

de Pena veio o Sr. Dr. Macedo, que, segundo supomos, nunca se dedicou seriamente à comédia; escreveu em alguns momentos de folga duas ou três obras que foram representadas com muito aplauso”, Seu grande fascínio são Molière e Dumas. A experiência brasileira até então lhe parecia desprovida de um maior interesse. Sua grande preocupação é sempre de ordem moral. Comove-se com “*A Dama das Camélias*”, e faz a sua “*As Asas de um Anjo*”. Seu diálogo tem sempre uma profunda teatralidade, embora a colocação moral *a posteriori* embarace os movimentos dos personagens. Sua comédia “*Verso e Reverso*”, é, para Sabato Magaldi, “uma das mais graciosas e inteligentes obras nacionais, e só encontra paralelo na burla “*A Capital Federal*”, de Artur Azevedo”. Sua comédia “*O Demônio Familiar*” é considerada como uma das melhores do teatro brasileiro, embora muitos lhe critiquem seus propósitos claramente abolicionistas. Integra-se, com grande paixão, na vida do Rio de Janeiro, e enquadra-se nos novos valores burgueses que vão substituindo os antigos valores aristocráticos. “*O Crédito*” é uma defesa dos novos valores econômicos. A instituição do crédito já merecera uma referência elogiosa em “*Verso e Reverso*”.

A grande preocupação de Alencar, em relação à comédia, era “fazer rir sem fazer corar”, sua comicidade é sempre com decôro, eliminou os chamados “à parte” e os solilóquios, usados abusivamente até então. Suas comédias “*O Crédito*”, “*As Asas de um Anjo*”, “*A Expição*” e “*O que é um Casamento*”, são exemplos eloqüentes da sua aptidão como comediógrafo.

Se pretendia “fazer rir sem fazer corar”, também pode-se dizer que pretendeu “fazer chorar sem fazer arrepiar”. “*A Mãe*”, é um exemplo disto. Também desta vez os críticos denunciavam o excesso da sua propaganda abolicionista. Ainda deve ser referi-

da a sua comédia lírica "A Noite de São João".

Alencar não se contenta com uma só atitude, e passa a esquadrihar as várias sutilezas do comportamento humano, enriquecendo assim a ação. Também, não se limita a problema do *único amor*, e passa apresentar também a possibilidade de um *segundo amor*. Embora não investisse contra o mito do amor único, admite as possibilidades de um *segundo* com as mesmas possibilidades de construção.

Nesta rápida visão sobre o período romântico do teatro brasileiro, pode-

mos constatar que a maioria dos seus autores poderiam ter realizado muito mais: 1.º) se tivessem se dedicado mais ao teatro; 2.º) em alguns casos, se tivessem vivido mais. No entanto, o importante a se verificar, que foi sem dúvida um período que deixou os nomes que merecem mais o carinho dos que amam a poesia, o teatro e o romance do Brasil. Certamente a doação que fizeram de si pela construção de uma literatura nacional, por uma participação nos problemas de urgência da sociedade de então, garantiu um lugar muito especial dentro de todos nós.

O TEATRO NO BRASIL COLONIAL

— Edwaldo Cafèzeiro —

Para o estudo de: a) uma dramática primitiva: indígena e negra; b) um teatro popular introduzido por colonizadores brancos; c) um teatro popular engajado; d) um teatro dito erudito.

HÁ uma tarefa a desafiar os pesquisadores do nosso teatro. Trata-se do levantamento da produção teatral (seria, talvez, melhor dizer, manifestação dramática) de nativos, colonos negros e brancos. Até aqui os que se propuseram estudar as manifestações dramáticas que tiveram lugar no Brasil colonial, se preocuparam especialmente com o teatro erudito. Ora, todos conhecemos as imposições da Metrópole para sua Colônia em relação a tudo o que, de certa forma, estivesse ligado à formação cultural. A censura que nos era imposta, tanto no âmbito da política, da religião e da cultura em geral, vai se tornando maior e mais despótica à medida em que se desenvolve uma consciência brasileira. Esse é o motivo por que nos faltam tantos documentos relativos ao teatro nesse período e, em consequência, que a maioria dos textos manifestem, de uma forma ou de outra, o interesse de Portugal. O próprio Anchieta foi impellido a escrever o primeiro texto, tido como iniciador do teatro brasileiro porque, segundo a crônica:

Zelava com cuidado sôbre as indecencias das igrejas (sic): e para impedir as que se commettião em alguns actos que se representavam nellas, introduzio, com parecer dos moradores de S. Vicente, em lugar destes, hum muito devoto, a que chamava Prêgação universal; porque servia para todos, Portuguezes, e Indios, e constava de huma e outra lingoa: concorria a ella toda a Capitania, e representava-se na vespera de Jubileo de dia de Jesu, que a volta do acto ganhava grande numero de povo.¹

Assim, é comum a informação de que após os jesuítas vivemos um período de “calmaria”, de mais ou menos cento e cinquenta anos sem teatro e só a partir da chegada de D. João VI se iniciou uma “nova era” para as nossas atividades cênicas. Dito isto, é preciso, entretanto, ficar bem claro que concordamos com Décio de Almeida Prado quando afirma:

O teatro brasileiro, como atividade de contínua, alicerçada nos três elementos constitutivos da atividade teatral — atôres, autôres e público estáveis — só começa, de fato, com a independência. Não nos faltam é certo, desde os primeiros séculos, espetáculos teatrais.²

1. Marinho, H. — (I, p. 40).

2. PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática, in A Literatura no Brasil, (II, pág. 249).

Mas a nossa intenção aqui é dar ao teatro um campo de atividades bem mais amplo que o assim entendido. Acreditamos no teatro como uma manifestação didática antes de ser estética. A mímica, os jogos cênicos, as danças e outras formas primitivas de representações instituídas por cerimônias, sejam políticas, eróticas, religiosas, estéticas, têm, antes de tudo, uma função de ensinamento, de fixação de experiências ou credibilidade.³ Por isto mesmo o teatro, saído da exigência de uma necessidade humana, é ciência antes de ser arte e, ao tornar-se numa atividade artística será sempre nacional. Daí, se a imposição era português a teatro era nosso e Anchieta valeu-se dêle; por isso, ao lado daquele e de outros teatros impostos por elites culturais, jamais faltou a verdadeira expressão dramática original a qualquer povo. Apesar de longa, faz mister transcrever a opinião de um ilustre sociólogo a respeito:

Il n'est pas difficile de trouver ces formes de théâtralisation pour ainsi dire *spontanées*: les danses au cours desquelles les Indiens Zuñis mettent en scène les *Katchinas* et répètent ainsi la création du monde et de la société *pueblo*, la célébration du Candomblé à Bahia, du Vaudou en Amérique centrale, les danses chamaniques de Sibérie, les fêtes qui accompagnent la Kula dans les îles du Pacifique Nord, sont, elles aussi, des actes de dramatisation: en y représente charnellement les symboles qui incarnent la cohérence de la société et l'immobilité d'un temps qui échappe à l'histoire. De cette représentation, l'homme tire la conviction répétée de son existence et la confirmation de sa vie collective: certaines sociétés n'ont même d'existence que par ces dramatisations mythiques et l'on sait que les Noirs esclave en Amérique ont recréé ainsi une Afrique fantôme dans la déréliction de leur exil."⁴

Por outro lado, se pensarmos na necessidade de um meio de comunicação inter-línguas, numa "Babel" de algumas centenas de línguas indígenas, além daquelas que falavam os colonizadores (português, espanhol, francês, alemão, latim, grego etc., teremos de reconhecer nesse teatro, além das suas funções clássicas, uma atividade de comunicação, paralela, e mesmo integrada, àquela prestada pela chamada *língua geral* dos indígenas brasileiros. Há, também, a observar, no teatro medieval, pelo menos na Península ibérica, e não sei informar se o mesmo acontece em outras regiões, a constância do plurilingüismo. É o que observamos em Torres Naharro: *Comédia soldadesca*, *Comédia seráfica*, *Comédia tinellaria*; em Gil Vicente: *Auto da fama*; em outros textos da chamada escola vicentina: *Auto de d. Luís e dos turcos*, *Dos Enanos*, *Dos dois ladrões* etc. e ainda, em outros autos como a *Farsa del Sacramento*, *llamada de los lenguajes*, *Entremés de las esteras*.

A) PARA O ESTUDO DE UMA DRAMÁTICA INDÍGENA E NEGRA

Antes é preciso atentar para o caráter específico do próprio material. Trata-se de uma teatralidade, de uma expressão teatral cuja dificuldade de documentação incide, de início, na ausência de um texto propriamente teatral, nas proibições oficiais de transcrições e/ou preservação dos costumes, e, em

3. CASTAGNINO, Raul (III, p. 25): "Ese instinto preestético de teatralidad estaria relacionado con formas primitivas de expresión, propias del ser humano, con language de gestos y ademanes, con formas pantomínicas, las cuales, en época de maior evolución intelectual, habrían reaparecido como símbolos, cargadas de magia y transcendencia con arreglo a modalidades de expresividad religiosa".

4. DUVIGNAUD, Jean (IV, p. 3 e 4)

terceiro lugar, no cruzamento das relações de tais expressões, quer pelo contato quer por outros interesses e imposições. O único motivo de estarem aqui, estudadas juntas, dramáticas negras e ameríndias é o fato de serem ambas expressões de teatralidade, já definida por Barthes quando estudava o teatro de Baudelaire:

Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène a partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur." 5

Decorrência, pois, de uma série de fatos já relatados, esse instinto de teatralidade, não se desenvolvendo pelo teatro, (aqui é preciso não confundir uma natural evolução do teatro popular com o teatro dito folclórico) manifestou-se por intermédio de outros "canais", hoje, únicas fontes possíveis de pesquisas. Apesar das possíveis e inevitáveis deturpações, são o folclore, as danças e músicas os "canais" de que, felizmente, ainda dispomos para o estudo dos nossos autos populares. Num dos seus trabalhos fundamentais, e dos mais importantes que conhecemos sobre nossas danças dramáticas, Mario de Andrade informa:

Há mais um elemento importantíssimo de constituição e realização que é comum a tôdas as nossas danças dramáticas, e deriva de outros costumes. Me refiro à parte dos bailados, consistindo num cortejo que perambula pelas ruas, cantando e dançadinho, em busca do local onde vai dançar a parte propriamente dramática do brinquedo. Esse cortejo, quer pela sua organização quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dele já constitui um elemento especificamente espetacular. Já é teatro. 6

Tentemos documentar algumas dessas cerimônias dramáticas: na Antologia do Folclore Brasileiro, 7 Luís da Câmara Cascudo transcreve um texto do Pe. Nóbrega onde se descreve uma tal *cerimônia do maracá*, diz o seu autor:

De certos em certos anos vêm uns feiticeiros de mui longes terras, fingindo trazer santidade e ao tempo de sua vinda lhes mandam limpar os caminhos e vão recebê-los com danças e festas segundo o seu costume; e antes que cheguem ao lugar andam as mulheres de duas em duas, dizendo publicamente as faltas que fizeram a seus maridos umas às outras, e pedindo perdão delas. Em chegando o feiticeiro com muita festa ao lugar, entra em uma casa escura e põe uma cabaça, que traz em figura humana, em parte mais conveniente para seus enganos e mudando sua própria voz em a de um menino junto da cabeça lhes diz que não curem de trabalhar, nem vão a roça (...) outras cousas semelhantes lhes diz e promete, com que os engana, de maneira que crêem haver dentro da cabaça alguma cousa santa e divina, que lhes diz aquelas cousas as quais crêem. Acabado de falar o feiticeiro, começam a tremer, principalmente as mulheres, com grandes tremores no corpo, que parecem demoninhadas (como de certo o são) deitando-se em terra, e escumando pelas bocas, e nisto lhes persuade o feiticeiro que então lhes entra a santidade; e a quem isto faz tem-lho a mal. 7

Outra cerimônia, bem mais poética é a que comenta Martius denominando-a *dança dos puris*: define êle: "É a queixa de uma flor, que se queria colher da árvore, mas que havia caído em terra". E prossegue a sua descrição:

5. Barthes, Roland. (V, pág. 41-42)

6. ANDRANDE, Mário de - (VI, vol. I, p. 29)

7. CASCUDO, Luís da Câmara (VII, p. 19 e 20)

A idéia que nos ocorria, diante d'êste quadro melancólico, era de saudade de um paraíso perdido. Quanto mais se prolongava a *dança dos Puris*; tanto mais se excitavam êles, e tanto mais alto elevavam as vozes. Depois passaram de uma toada para outra, e a dança tomou feição inteiramente diversa.

As mulheres remexiam os quadris fortemente, ora para frente, ora para trás, e os homens davam umbigadas; incitados pela música, pulavam fora de fila, para saldar dêsse modo os assistentes.⁸

A informação a seguir é de Mello Morais Filho⁹ sôbre os *Cucumbis* aos quais Mário de Andrade chama também *Quicumbis*:

Na primitiva, êsses bandos, constituídos por escravos d'Africa, eram numerosíssimos, sendo as suas cantigas bárbaras unicamente na linguagem de suas terras natálicas¹⁰ (...) E a dança dos *Cucumbis* ressoou estrepitosamente nas florestas, ao tinir das correntes dos cepos e dos gemidos nas senzalas, ao som de açoute nas surras da escada e do soluço da mãe escrava a quem tiravam para sempre dos braços o filhinho nu e misérrimo.¹¹

Transcrevemos a seguir um trecho do auto onde se pode notar o pluri-lingüismo:

Feiticeiro

E... mamaô! E... mamaô
Ganga rumba, siderê iace
e... mamaô! E... mamaô!

Todos

Zumbi, matêquerê
Congo cucubi-êia

Feiticeiro

Zumbi, zumbi, êia Zumbil!
eia, mamêto michicongo
eia papêto

Côro

Zumbi, Zumbi, eia Zumbil!¹²

Em seus estudos sôbre as danças dramáticas brasileiras Mario de Andrade procura distinguir os reisados, que lhe parecia "se tratar mais dum teatro lírico que duma dança dramática exatamente."¹³ Para nós, até que melhor juízo apareça, os reisados — "teatro lírico" e as danças dramáticas portadoras de maior coreografia — são ambos dotados do mesmo conteúdo teatral épico do auto medieval, por isso reuniremos aqui os títulos arrolados pel grande mestre de ambas as qualificações: Reisados: O *bumba-meu-boi*; *Antônio Geraldo*; da *pastorinha*; da *Iria, a fidalga*; do *cego*; da *barca bela*; do *Zé do vale*; do *calangro*; da *borboleta*; do *maracujá*; do *picapau*, ou do *pinicapau*; do *cavalo marinho*; da *cacheada*; do *caipora*, hoje a *caipora*, também nomeado o *caiporinha*; da *Maria Teresa*; do *Mestre Domingos*; o *folgado da trança*; o *folgado das belas frutinhas*; o *reisado da sereia*; o *do engenho*; o da *burrinha* ou *mulinha de ouro*; o do *babau*; o *dos caboclos*; e o *dos guaribas*. Danças

8. CASCUO, Luis da Câmara (VII, p. 81)

9. Idem, idem, p. 199

10. Idem ib. p. 200

11. e 12. Idem Ib. 200 e 201

13. ANDRADE, Mário. Danças dramáticas do Brasil, VI, p. 44, I

dramáticas, *pastoris*; as *cheganças* (duas, as de marujos e as de mouros) os *reisados*; os *cordões de bichos*; o *bumba-meu boi*; os *congos*, o *congado*, ou a *congada*; o *Moçambique*; o *Quilombo*; os *cucumbis* ou *quicumbis*; as *taiêiras*; o *maracatu*; os *caboclinho* ou *caboclos* (Nordeste); os *tapuias*; ou *tapuiadas*; os *caiapós*; o *auto do Pagé*; a *dança dos meninos índios*; *Os cablocos de Itaparica* (Bahia), a *cana verde*; e a *dança dos velhos*.¹⁴

Outra importante fonte de estudo é a *Discoteca etno-lingüístico-musical editada* por P. Alcionílio Brüzzi ALVES DA SILVA e publicada pelo "Centro de Pesquisas" de Iauareté (Amazonas, especialmente para as manifestações dramáticas de danças de índios.

Para os estudos das cerimônias de negros não podem ficar esquecidos os *candomblés* baianos conforme já transcrevemos do parecer do ilustre sociólogo Jean Duvignaud, e, especialmente, os estudos de Waldeloir Rêgo.¹⁵

B) UM TEATRO POPULAR INTRODUZIDO POR COLONIZADORES BRANCOS

O fato de existir documentos que comprovam montagem de espetáculo teatral anterior ao teatro jesuítico¹⁶ e é, ao que tudo indica, a existência deles, uma das determinantes que levaram os padres a redigir o seu teatro, apesar das proibições dos seus superiores. Tais documentos comprovam que os colonizadores brancos trouxeram outro teatro. Uma vista d'olhos no teatro popular da Península ibérica nos leva a encontrar semelhanças e identidades com as danças dramáticas e reisados acima relacionados por Mário de Andrade. Um trabalho que me parece fundamental é uma tentativa de estabelecimento da sua tradição, embora saibamos das dificuldades de separação do que é autenticamente indígena, negro, ou europeu.

Galante de Sousa¹⁷, sobre o problema, informa:

Cabe aqui uma palavra ainda a respeito das "lapinhas" ou "presépios" que os jesuítas introduziram no Brasil e que passaram a fazer parte das nossas festas folclóricas. Fernão Cardim refere-se a alguns a que teve ocasião de assistir.

O presépio apareceu em Portugal, em 1391, introduzido pelas freiras de Salvador. Depois, informa Câmara Cascudo, no século XVI o assunto foi dramatizado no plano popular. Vieram, a seguir, os "pastoris" que substituíram as "lapinhas" e delas passaram a diferir, porque estas, ao contrário daqueles, eram representados diante do presépio, sem intercorrência de cenas alheias ao devocionária.

Teriam sido somente os jesuítas os introdutores do presépio e da lapinha no Brasil? Acreditamos que uma vista d'olhos no teatro popular da Península ibérica do século XVI é o bastante para justificar a nossa dúvida. Isto porque ao lado dos *autos de devoção* como os denominou Gil Vicente, aí estão as *farsas de folgar*, as *comédias*, toda a produção dos *pátios de comédias*, da

14. ANDRADE, Mário. Danças dramáticas do Brasil, (VI, vol. 1, p. 48 a 54)

15. Cf. RÊGO, Waldeloir. Seis deuses nagôs em festa na Bahia — Cia. Melhoramentos de S. Paulo.

16. Cf. SOUSA, Galante — (IX, p. 96): "Este auto [da Pregação Universal] é considerado cronologicamente, o primeiro que se escreveu no Brasil. Antes, porém, a 25 de julho de 1564, foi representado na aldeia de Santiago, na Bahia, o *Auto de Santiago*."

17. SOUSA, Galante, (X, p. 89 e 90).

chamada *baixa comédia*, e que dizer ainda do chamado teatro de cordel? ¹⁸ Assim é que ao lado da grande contribuição jesuita é preciso tentar o levantamento da contribuição leiga de que nos restam alguns autos, muitos, incorporados ao nosso folclore. É o caso do *bumba-meu-boi mestre Domingos*, *burri-nha* ou *mulinha de ouro*, os *pastoris*, as *cheganças*, *baile de quatro pastoras e um velho*, *baile de caçador*, *baile da aguardente*, *baile do meirinho*, *dos quatro partes do mundo*, *do triunfo de amor*, *de Elmano*, *da Patruscada* ¹⁹ cujos temas nos parecem de visível tradição ibérica.

Um desses autos, de enredo religioso pastoral, contém traços sensíveis da índole ibérica e, como não podemos, no espaço que nos é reservado por este artigo, transcrevê-lo, tentemos um comentário de sua trama:

Didascália transcrita por Mello de Moraes filho: ²⁰

Baile da tentação

Personagens

Satanaz	A segadora
Anjo	O pastor Jovino
A cigana	O carpinteiro
A pastora	

Cenário: (o presépio acha-se encenado para a apresentação deste baile e figura um bosque).

O câro canta uma saudação ao nascimento de *Deus menino*. A cigana entra cantando e declamando seus pregões. Satanás dá a mão para ser lida, é reconhecido pela cigana, mas insiste em que ela lhe consiga o amor da pastora. Eis a resposta da cigana:

Cigana: Em breve tu a terás
Este prazer hei de dar-te (p. 8)
(*Satanaz sai*)

As falas a seguir devem ser monólogo da cigana, pois só depois aparece a pastora cantando. Continua.

Cigana: Pastora altiva, eu espero
tua felicidade de fazer
pois um belo cavalheiro
por esposo has de ter (p. 8 e 9)
(*sai*)

Pastora: (*entra cantando*)
O meu gado pastorando
Desde que amanhece o dia,
Vivo alegre e contente,
Com a graça de Maria,

E assim ando
Sem me cansar

18. Ver Teatro Popular português: o cordel e os pátios de comédias. In Dionysos n.º 16.

19. Cf. Moraes Filho, Melo, (IX, p. 3)

20. Idem ib.

Com meu rebanho
Para pastar

(fala)

Antes de vir prá este sitio
Com meu rebanho a pastar,
Um cavalheiro avistei
Que não pertence ao lugar!

Vinha embuçado em uma capa
que até o rosto cobria,
Passou por mim e salvou-me
Dando-me suave — bom dia.

Eu fiquei de pé atrás
E responder não ousei
Na posição em que estava
Na mesma me conservei

Pois a um desconhecido
Eu não devia salvar (p. 10)
Podia ser um malvado
Que me viesse tentar

Cigana (entra e canta)

Minhas bonitas fazendas,
Para servir ao freguês
tenho seda, chita e rendas
e belo fio escocês

Meu negocio
Venho fazer
Minhas fazendas
Venho vender. (p.12)

A cigana lê a mão da pastora e a informa sôbre os interesses do cavalheiro (Satanás). A pastora recusa alegando gostar do pastor Jovino e não se interessar pelas riquezas do outro pretendente. Tenta sair quando satanáas embarca-lhe os passos. A pastora pede socorro e desmaia. Entra o anjo e avisa a Jovino o perigo que êle está correndo, mas garante-lhe que a pastora o ama e êle, anjo, não permitirá que satanáas o vença, basta que o pastor o solicite na hora necessária. Aí Jovino quer saber-lhe o nome: era Gabriel.

Satanaz:

Ês minha, embora por fôrça...
Eu te hei de convencer;
Ninguém eu temo no mundo,
Que me possa escarnecer

Pastora:

Socorro, meu Deus, Socorro!
Vem Jovino, socorrer
A tua bela pastora,
que de susto vai morrer.

Cai desmaiada nos braços da cigana, Satanás corre a agarrá-la com o fim de fugir, entra Jovino com um punhal e dirige-se a Satanás.

Jovino

Prá traz senhor, não queirais
Assassino me fazer,
Se ousais tocar-lhe no corpo,
Aqui vos farei morrer. (p. 26)

Satanaz (rindo-se)

Insensato que julgais
Que temo do teu punhal
De certo não me conheceis
Pretensioso rival.

(atira a capa para longe)

Então vê se me conheces,
E vem com o teu punhal
Imbeber neste meu peito,
Que não ficará sinal.

Jovino

Se resiste a esta arma,
Com outra hei de lutar
(mostra o cabo do punhal)

Resiste agora, se queres,
E vem-me a noiva roubar!

(Satanás contorce-se, dirigindo-se para a pastora a quem vai pondo a mão.)

A mim, Gabriel, salvai-me,
Mandai vossa proteção,
Que Satanaz tão maldoso
Quer ferir meu coração

Anjo (entra)

Para traz, tirano,
Para traz, maldito; (p. 27)
Deixa a pastora
Pelo Deus bendito

Satanaz

Gabriel, anjo malvado
Que me roubou a inspiração;
Hei de vingar-me de ti
Pra ti só maldição

Gabriel

Não sejas tão petulante,
Olha o símbolo de Deus!

(apresenta-lhe a cruz)

Desafio-te e não temo
Com êste emblema dos céus (p. 28)
(*Satanaz contorce-se*)

Aí entra a segadora e o carpinteiro, declamam uns versos sôbre o natal e depois abre-se a cortina e aparece: Satanás que cai no chão, levanta-se e foge em direção à saída, o anjo o acompanha com a cruz em punho até desaparecer e a pastora que recobra os sentidos.

C) UM TEATRO POPULAR ENGAJADO

Êste teatro constitui num filão que vem do teatro jesuítico e se bifurca numa atividade didática-religiosa (em seus inícios) e política partidária, à medida que se vai formando uma mentalidade brasileira que, aqui em nosso estudo seu limite é a Independência, mas, todos sabemos, chega a nossos dias. Ora trata-se de um engajamento religioso de catequese cujo grande e provávelmente, único exemplo, é o teatro de José de Anchieta ou pelo menos a êle atribuído. (É que a tarefa era educar, instruir, cristianizar e a questão artística entrava aqui como auxiliar e não raro costumam os professôres copiar textos de outros autores desde que coincida o tema, ou quando não, adaptá-los). Os cronistas dão-nos conta de que o primeiro dêstes autos foi a "*Pregação Universal*" escrito em circunstâncias já comentadas no início dêste trabalho. Infelizmente dêle restam-nos apenas estas duas estrofes:

A viagem está acabada,
A nau vai-se alagando,
E desta vida em que ando,
Por tantas causas errada
Meus dias já não são nada,
Pois peço por tantas vias;
Triste de Francisco Dias!
Não lhe sinto salvação,
Se vós Mãe da Conceição,
Não pagais as avarias.

.....
Virgem pura, sou quem vêdes,
Diante de vós me venho,
Tirais, vos peço, estas rêdes,
A êste pobre Pero Guedes,
E quantos pecados tenho;
Acho-me tão enredado,
Que hei mêdo da perdição,
Quero deixar o pecado,
E ser devoto casado
Na vila da Conceição 21

Galante de Sousa transcreve informações sôbre o engajamento do auto: "Dos dizeres do biógrafo de Anchieta [Simão de Vasconcelos na Vida do Venerável Padre José de Anchieta] diz que uma destas personagens era Francisco Dias Machado indivíduo de "ruim viver" e que não se emendara

21. SOUSA, J. Galante de (IX, p. 87. 1).

apesar das reprimendas: “as avarias desta alma, provável é que não as pagou a Virgem, porque o que comumente se diz, é que morreu mal, excomungado e obstinado”. A outra era Pedro Guedes que constituia o “grande escândalo da vila. Vivia “amancebado” mas acabou aceitando as imposições dos padres e “se casou logo na mesma vila, com uma filha de Heitor Mendes, com espanto dos que o conheceram, fazendo ao diante vida exemplar.”²² Vê-se pois que o engajamento teve início no primeiro auto jesuítico, e o que é mais importante, não era só religioso.

O teatro Jesuítico, vale dizer, a obra de Anchieta, encontra-se já publicada, e em edição crítica²³ por Maria de Lourdes de Paula Martins (Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954). Antes de remeter o leitor interessado nesses textos ou em seus estudos para a obra citada e a do prof. Leodegário Azevedo Filho²⁴, queríamos chamar atenção para alguns aspectos do teatro de Anchieta e para tanto lançamos mão do seu primeiro auto bilingüe:

“*Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarde*”²⁵

A professora Maria de Lourdes de Paula Martins informa que a peça se iniciou no pôrto. Aí há a fala do índio dirigida ao padre, em português e aos índios, em Tupi.

Ao padre começa, dizendo:

Vinde, pastor, desejado
visitar vosso curral,
pois, por ordem divinal
para nós sois cá mandado
do reino de Portugal

Aos índios:

Pejorí
jandé rúba rúba ri
Perorý bamo pekuápa.
Peapy sykamo, kou
Ko sekoú. Mamó suí
ou, paraná rasápa²⁶

‘Vinde
abraçar-vos alegremente
pela chegada de nosso pai
tranquilizando-vos, hoje
aqui está. De longe
veio, atravessando o mar.’^{26-A}

Ao sair do pôrto a peça prossegue no caminho da igreja; estamos pois diante de uma peça com plenas características do teatro medieval, vejamos, por exemplo o *Auto dos dois ladrões* em que a cena se desenvolve por várias ruas ou o *Quem tem farelos?* de Gil Vicente com as mesmas características, ainda à semelhança deste último com outros textos, a fala dos demônios e a interferência do anjo. A dança dos dez meninos índios merece transcrição; pelo menos de algumas estrofes

Xe retáma moorýpa,
erejú xe rubigué!
Xe abé, nde robaké
ajú, uijemborymboryba
.....

‘Alegrando minha terra
vieste ao meu encontro
também eu a tua presença
compareço festivamente’
.....

22. Idem, Idem, p. 87 e 88.

23. PAULA MARTINS, Maria de Lourdes de, (XII).

24. AZEVEDO FILHO, Leodegário A. (XIII).

25. PAULA MARTINS, Maria de Lourdes de, (XII, p. 665 a 678).

Ko xe anáma ruri pa
nde rapépe, nde repiáka
Xe abé, xe mojemuáka
nde moorykatú potá
..... 26

'o meu povo veio aqui
ao teu encontro para te ver
Eu também enfeitando-me
quero homenagear-te'
..... 26A

Ainda no intuito de mostrar o aproveitamento da dramática indígena, transcrevemos algumas estrofes da *dança dos machatins do auto do Dia da Assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba*:

Sarauá jamo oroikó
Kaápe orojemoña'nga.
Orojú nde monoránga,
oré aiba reropó

Nde irúmo bi torosó
Tupã retáme oroikébo!
Ejóú, xe rerobáka
nde rekokatú kotý

'Vivemos como selvagens
somos filhos da floresta.
Viemos saudar-te
renunciamos os vícios'

'te acompanharemos
entrando no reino de Deus!
Vem ensinar-nos
a seguir tuas Leis'

(*dançam dois em presença dos do sertão dizem*)

Ybytyrípe uitekobo
mbaé naikuabetéi...
Koi aroporaséi
xe anáma serekobo 27

'Vivendo na serra,
não sei muita coisa
Danço aqui
à moda dos meus' 27A

Dêse teatro engajado digamos, didática e religiosamente, apesar de tôdas as suas implicações políticas, passamos a um engajamento político partidário, pela nossa Independência e contra o regime monárquico. Infelizmente, como era de se esperar, a documentação que nos sobrou é mínima. Resta-nos os juízos apavorados dos cronistas, alguns títulos de peças posteriores como "*O dia de júbilo para os amantes da liberdade ou A queda do tirano*" de Camilo José do Rosário Guedes, para cuja encenação o ator que deveria representar o papel de tirano foi obrigado a declarar pelos jornais: "*para bem do drama é que se prontificara a fazer semelhante papel, pois que seus sentimentos eram inteiramente opostos ao que se via obrigado a fazer em cena*".²⁸ Tam pouco qualquer de nós pretenderá para si a situação do ator que desempenhou o papel do traidor J. Silvério dos Reis na peça *Tiradentes* encenada no Lucinda, nos primeiros anos da República²⁸: "*foi obrigado a vir à cena, várias vèzes, para receber os apupos da platéia, e, se não fôsse a policia, seria agredido ao fim do espetáculo*".

Melo Moraes Filho²⁹ transcreve um auto sôbre o tema de *Liberdade* em que se representam a liberdade e o despotismo a princípio debatendo-se sôbre a importância de cada um e, no final do auto, após uma luta sagra-se, evidentemente vitoriosa, a liberdade. Vejamos apenas algumas estrofes finais:

26. e 26-A. Transcrição e tradução de Maria de Lourdes de Paula Martins.

27. PAULA MARTINS, Maria de Lourdes de, (XII, p. 676 e 677).

27-A. (Idem, Idem, p. 569 e 570).

27. PAULA MARTINS, Maria de Lourdes de, (XII, p. 570).

28. SOUSA, Galante de p. 155).

29. MORAIS FILHO, Melo, (X, p. 105 e segs.).

Liberdade: Jamais nunca a escravidão
Dominará nossos peitos,
Os humanos liberais
A mandões não estão sujeitos.

(O despotismo desembainha a espada e diz)

Eia, pois, já decidamos
Quem de nós tem mais poder;
Eu vos mostro desde já
Quem de nós há de vencer.

.....

(A Liberdade desambainha a espada e diz)

Se tu, temerário ousares
Atacar a Liberdade,
Pagarás caro o arrôjo
Desta tua atrocidade

Apesar de infames servos,
De vis perdidos escravos,
O mundo há de ser livre
Com seus defensores bravos.

(Saem de dentro pessoas armadas, para as quais a Liberdade diz:)

Constância, filhos meus, patriotismo,
Calque-se uma vez o despotismo
Heróis quais sois na paz e na peleja,
O monstro fulminar, que ainda arqueja.

Vai por aí a fora até que o despotismo vencido, se ajoelha e os vitoriosos saem cantando em marcha.

D) UM TEATRO ERUDITO

Voltemos ao teatro jesuítico. Pelas características medievais e barrocas,³⁰ o teatro de José de Anchieta integra êste ítem e o anterior. Há que se notar a inexistência ou desaparecimento de textos, o que deixa muitos autores reduzidos a simples citação.

Comecemos por *Gonçalo Ravasco Cavalcânti de Albuquerque* de quem sôbre os seus "*Autos Sacramentais*" diz Sacramento Blake³¹ "Obras dramático-piedosas de que os jesuitas tiraram muito proveito em suas catequeses. Nunca foram impressos (os autos) nem sei onde param. São três autos". Do poeta baiano *José Borges de Barros* diz o autor acima citado: "A *constância em triunfo*: comédia. Dou notícias dessas obras reportando-me a *Barbosa Machado*."³²

Outro autor de quem apenas se sabe o título de um drama que escreveu e imprimiu em Roma chamado *Sacrificium Jepkte Sacrum* e é de *Salvador*

30. Cf. ROSENFELD, Anatol, XIV, p. 49: "Trata-se de uma arte que é muito mais da imagem do que da palavra e que procura impressionar o povo, colocando os fiéis em estado de admiração devota."

31. BLAKE, Sacramento (XI, 184, vol. 3).

32. Idem, Idem, (XI, 352/353, vol. 4).

de Mesquita. Há ainda outros autores cujas obras apenas conhecemos o título, mas nosso caso aqui não fazer tal rol.

Dos dramaturgos dessa época, até o momento, restam-nos poucos textos. Entre êles merece certo destaque Manuel Botelho de Oliveira que escreveu em espanhol as comédias "*Hay amigo para amigo*" e "*Amor, Engaños y Celos*". Apesar de escritas em espanhol, devem ser arroladas, ao lado das peças em espanhol de Anchieta, da mesma forma que a grande quantidade de peças bi e trilingües de várias outras literatura, em nosso teatro barroco. No seu *Prólogo ao Leitor* (19) diz que pretendeu fazer qualquer coisa de arte total escrevendo em português, espanhol, italiano e latim, queria mostrar "a notícia que tinha de tôda a Poesia" e que a importância de sua obra seria "quando não fôsse pela elegância dos conceitos, ao menos pela multiplicidade das linguas", queria que "participasse êste livro de tôda a composição poética" e ainda: "Com o título de *Musica do Parnaso* se quer publicar ao Mundo: porque a Poesia não é mais que canto poético, ligando-se as vozes com certas medidas para a consonância do metro." ³³

Eugênio Gomes ³⁴ compara as duas comédias de Botelho de Oliveira com outras duas comédias de Roja Zorilla e Montalvan: "*Hay amigo para amigo* é uma réplica deliberada à comédia *No hay amigo para amigo* de Francisco de Roja Zorilla, enquanto *Amor, Engaños y Celos* se identifica por mais de um aspecto com a comédia *La más constante mujer* do Doutor Juan Perez Montalvan."

Restam-nos agora os dramaturgos da Inconfidência e Antônio José, o Judeu. Quanto ao(s) primeiro(s) pouco mais sabemos que *O Parnaso Obsequioso* do futuro inconfidente Claudio Manuel da Costa e *Enéias no Lácio* de Alvarenga Peixoto, para os quais transcrevemos a opinião abalizada de Sabato Magaldi ³⁵:

O Parnaso Obsequioso, drama de Cláudio Manuel da Costa (1729-1789). O futuro inconfidente escreveu peça "para se recitar em musica" no dia 5 de dezembro de 1768, data do aniversário de D. José Luís de Meneses, Conde de Valadares, Governador e Capitão-General da Capitania de Minas Gerais. São interlocutores Apolo, Mercúrio, Calíope, Clio, Talia e Melpomene, representando a cena o Monte Parnaso. *O Parnaso Obsequioso* resulta num cântico das musas e dos deuses olímpicos em louvor do aniversariante, novo governador das Gerais. Estranharíamos o tom bajulatório da pequena obra, se êle não fôsse norma em tôdas as manifestações públicas da época. O elogio estende-se a todo o tronco dos Meneses. O mérito teatral é escasso, num verso duro, precioso e europeizante, que faz referência à "fereza" da terra. (...)

Outro inconfidente, Alvarenga Peixoto (1744-1793), escreveu o drama *Enéias no Lácio*, infelizmente desaparecido. Pela qualidade literária dos poetas e pela importância de Vila Rica, na época, o desconhecimento quase completo de seu teatro é uma das lacunas mais lamentáveis do século XVIII.

Outra figura importante do teatro da época e Antônio José, O Judeu, constitui expoente da dramaturgia em língua portuguesa. Como se vê o teatro dos inconfidentes está a desafiar a argúcia dos pesquisadores do teatro brasileiro. O objetivo dêste trabalho é, entretanto, um plano geral do teatro que se realizou no período colonial brasileiro, por isso ficará para estudos posteriores a particularização dos temas.

33. OLIVEIRA, Manuel Botelho de, (XVI).

34. In "A literatura no Brasil", (II, p. 384, vol. 1, tomo 1).

35. MAGALDI, Sabato, (XVIII, p. 30).

BIBLIOGRAFIA

- I – MARENHO, H. – *O teatro brasileiro*, Garnier, Paris, Rio, 1904.
- II – COUTINHO, Afrânio – *A literatura no Brasil*, Editorial Sul Americana, Rio [1956].
- III – CASTAGNINO, Raúl – *Teoria del teatro*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1959.
- IV – DUVIGNAUD, Jean – *Sociologie du théâtre*, Presses Universitaires de France, 1965.
- V – BARTHES, Roland – *Essais critiques*, SEUIL, Paris, [1964].
- VI – ANDRADE, Mário – *Danças dramáticas do Brasil*, Livraria Martins Editôra, São Paulo [1959].
- VII – CASCUDO, Luís da Câmara, – *Antologia do folclore brasileiro*, Livraria Martins Editôra, São Paulo [s/d].
- VIII – ALVES DA SILVA, P. Alcionílio Brüzzi, – *Discoteca etno-lingüístico-musical*, “Centro de Pesquisas” de Iauretê (Amazonas) 1961.
- IX – RÊCO, Waldeloir, – *Seis deuses nagôs em festa na Bahia*, Melhoramentos, 1970.
- X – SOUSA, J. Galante de – *O teatro no Brasil*, Instituto Nacional do Livro, Rio, 1960.
- XI – MORAIS FILHO, Melo, – *Serenatas e saraus*, Garnier, Rio, 1901.
- XII – ANCHIETA, José – *Poesias*, Transcrição, tradução e notas de Maria de Lourdes de Paula Martins, São Paulo, Museu Paulista, 1954.
- XIII – AZEVEDO FILHO, Leodegário de, – *Anchieta a Idade Média e o Barroco*, Gernasa, Rio de Janeiro, 1966.
- XIV – ROSENFELD, Anatol, – *Teatro épico*, Coleção Buriti [São Paulo Editôra S. A., São Paulo].
- XV – BLAKE, Sacramento – *Diccionario bibliographico brasileiro* (reimpressão de offset) Conselho Federal de Cultura, Rio, 1970.
- XVI – OLIVEIRA, Manuel Botelho – Pref. e org. de Antenor Nascentes. Instituto Nacional do Livro, 1953.
- XVII – MACALDI, *Sabato* – *Panorama do teatro brasileiro*. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1962.

O PENSAMENTO CRÍTICO

Rubem Rocha Filho

Não se pode falar num pensamento crítico explícito e definido movendo as intenções cênicas e catequéticas dos jesuítas. O teatro colonial brasileiro, quase resumido na obra anchietana, mal apresenta uma realidade palpável e autônoma, a tal ponto está ligado a festejos e comemorações religiosas, sendo difícil a percepção de uma auto-avaliação crítica de suas próprias realizações. Ainda assim, considerando parte intrínseca do fenômeno teatral algum traço crítico que o justifique e até explique, descobriremos na essência da mensagem catequética da Contra Reforma, a conceituação primeira do “por que” daquela prática artística.

Um teatro de compromisso pedagógico, de fins religiosos e éticos óbvios, visando a um público de índios, colonos, soldados, marujos e comerciantes, ainda mais elementar porque tentava cumprir à risca o ensinamento de Santo Inácio (“Usem a língua da terra”), não fugia ao princípio filosófico básico do momento barroco: a fugacidade, a ilusão total, a abstração pelo excesso, o exuberante que leva ao vazio. O palco como o grande captor da “Vanitas” do mundo, a multiplicidade de cenários e personagens, a confusão entre a paisagem real e o que se propunha na cena, a fusão de fatos ocorridos e de passes mágicos do Auto, não poderiam ser relegados ao Velho Mundo. Com a necessária redução ao público e à problemática indígena, a Companhia de Jesus traduzia no Brasil sua queixa das aparências perecíveis, a denúncia da vaidade e caducidade das coisas do

mundo. Sérgio Buarque de Holanda aponta, na nossa cultura espiritual, o pendor para a pompa, o luxo, o brilho exterior e o artifício — sem dúvida, corolários do uso teatral para a mensagem catequética.

Também no pensamento teórico de Santo Inácio, homem de ação, soldado e não pensador, vemos a base do recurso cênico para a conquista das imaginações — “o exemplo arrasta” —, tocados pelos sentidos, pela representação visual e audível; no Brasil do século XVI, pouco adiantava apelar somente para o verbo e o racional. Curiosamente, no “Diálogo Sobre a Conversão do Gentio”, escrito pelo Padre Manoel da Nóbrega em 1557, a personagem de Mateus Nogueira assim define o público para o qual se dirigiam os sacerdotes, adjetivando em sua simplicidade a necessidade do teatro como meio de comunicação único naquelas circunstâncias: “Como os índios não sabem no que crer e o que adorar, não podem entender a prédica do Evangelho, que se funda na crença e adoração de um só Deus; e como os indígenas não adoram nada, não creem em nada, tudo o que se lhes diz não vale nada”. Era preciso, então, mostrar com as côres mais vivas e próximas, arregimentando seus demônios e explodindo em seus sentidos maravilhados.

Gonçalves de Magalhães nos dá a proposição crítica que o moveu a escrever a “primeira tragédia do autor brasileiro, e única de assunto nacional”. Como nestas notas não há lugar para nossas observações críticas, nos limitaremos a registrar o que a con-

temporaneidade expressou criticamente a respeito do que se escrevia ou de como se passavam as coisas no teatro brasileiro. O depoimento do autor, se muitas vezes não descreve a realidade, pelo menos detona o objetivo a ser alcançado, a vontade com frequência distante do atingido. Mas no caso dêste poeta menor, seu prefácio ao "Antônio José ou o Poeta e a Inquisição" revela o êxito da união do texto ao desempenho de João Caetano". Ou fôsse pela escolha de um assunto nacional, ou pela novidade da declamação e reforma da arte dramática (substituindo a monótona cantilena com que os atôres recitavam seus papéis, pelo nôvo método natural e expressivo, até então desconhecido entre nós), o público mostrou-se atencioso, e recompensou as fadigas do poeta".

Mas qual era esta "reforma da arte dramática" a que se refere o nosso esquecido (e com que justiça) Gonçalves de Magalhães, que ao menos teve o mérito de expressar com clareza analítica o debate entre neo-clássicos e românticos? Em 1861, o próprio João Caetano responde melhor que ninguém, pois nas suas "Lições Dramáticas" não foram poupados os segredos de sua busca artística e profissional; dois anos antes da morte, o maior ator brasileiro de então, "apontava apenas como idéia, sem a louca pretensão de julgar acertado", sua experiência de palco, a visão criativa do ator. Suas páginas ainda hoje merecem consideração e estudo; para seu tempo, João Caetano apresentava um pensamento crítico e realista atilado e corajoso, especialmente se pensarmos no ranso neo-clássico do qual êle deveria se liberar para a caracterização mais aprofundada das personagens que transpunha para a cena. Vejamos neste pequeno trecho a importância artesanal e criativa de sua pesquisa do meio ambiente: "Senhores, o estudo de um papel ou a sua criação, na frase da arte, é de onde parte a reputação do

ator. É portanto de absoluta necessidade estudarem-se os tipos na sociedade ou na história, segundo as épocas em que êles existem ou existiram. "Mas as Lições não se prendem à teoria da arte interpretativa, descem ao nível da prática e do imediato: "É preciso esquecer-se de que tem braços, para que êles se movam a propósito; sintam o que diz que os movimentos se farão por si só. E em verdade, quem sente o que diz aciona naturalmente."

Procurando um ponto de vista exterior a seu trabalho, e logo a opinião de um estadista e humanista a par das correntes estéticas da época, transcrevemos o juízo de Joaquim Nabuco sobre João Caetano: "...as paixões que êle sabia expressar adequadamente eram os grandes instintos do homem; a impressão que causava era magnética, um como que eflúvio da própria pessoa. A majestade do porte, a beleza máscula, sombria do rosto, a gravidade natural dos movimentos, a extensa sonoridade da voz, o brilho elétrico do olhar, a mobilidade incomparável da fisionomia, os rugidos da alma que parecia nestes momentos uma caverna de leões bramindo, ao mesmo tempo, uns de cólera, outros de vingança, outros de ciúme, mas ouvindo-se acima de tôdas a nota do amor ferido..."

Dentro do panorama romântico e indianista, a questão do drama histórico, que na França e na Alemanha tanta disputa criou, deu margem a algumas páginas lúcidas do nosso maior poeta do Romantismo em suas incursões dramáticas. Gonçalves Dias teorizou no prefácio à sua bela "Leonor de Mendonça" sobre o impasse que a nova estética propunha às sensibilidades do tempo, não permanecendo êle na tentativa dúbia e frustrada de seu antecessor Gonçalves de Magalhães, que afirmava: "Eu não sigo nem o rigor dos Clássicos, nem o desalinho dos Românticos, antes faço o que entendo e o que posso". O prólogo de Gonçalves Dias levanta, de imediato, a problemática da fatalidade e do sub-

jetivismo, concepções que o Romantismo questionou no palco, no poema e no romance; diz o grande maranhense: "É a fatalidade cá da terra que eu quis descrever, aquela fatalidade que nada tem de Deus e tudo dos homens, que é filha das circunstâncias e que dimana tôda de nossos hábitos e da nossa civilização; aquela fatalidade, enfim, que faz com que um homem pratique tal crime porque vive em tal tempo, nestas ou naquelas circunstâncias". Sábato Magaldi, baseado neste conceito crítico, releva a consciência histórica do autor, fato imprescindível dentro da nova estética, mas cuja visão de seriedade e maturidade foi tristemente sacrificada na produção de nossos outros românticos para o palco.

Na transposição da mentalidade romântica para o realismo, o descobrimento do palco como espelho social e psicológico, José de Alencar representa a adesão ao espírito melodramático e participante do teatro francês, que êle mesmo define: "...a escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho". Este grande romancista encarou com a mesma seriedade e perfeccionismo artesanal a técnica do palco, tentando se aproximar do mecanismo das "pièces bien faites"; se na comédia ligeira conseguiu maior aceitação da posteridade, não diminui em interesse documental a sua produção dramática, e, graças à sua necessidade de exame crítico, possuímos uma das primeiras avaliações globais do que nossa dramaturgia tão escassa produziu até então: "O primeiro, Martins Pena, muito conhecido, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia. Depois de Pena veio o Sr. Dr. Macedo, que, segundo supomos, nunca se dedicou seriamente à comédia; escreveu em alguns momentos de folga duas ou três obras que foram representadas

com muito aplauso. Não achando pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira: na França".

À propósito de sua última obra teatral, "O Jesuíta", José de Alencar escreveu o estudo "O Teatro Brasileiro", no qual descreve a tentativa de captar e compreender o gênio da nacionalidade através da arte cênica, tarefa ciclópica que seu ciclo ficcional indianista e histórico pretendeu cobrir. Com modéstia e simplicidade, mas com um potencial de espontaneidade e abertura imensamente maior, Castro Alves também externa um pensamento crítico a respeito do seu "Gonzaga ou a Revolução de Minas", obra de desalinho juvenil e vibração incontida: "O lirismo, o patriotismo, a linguagem, creio que serão bem recebidos por corações de vinte anos, porque Gonzaga é feito para a mocidade". E esta mocidade, tenha que idade tiver, mais de um século depois, não esquece o seu poeta.

A edição das comédias de Machado de Assis tem sido precedida de uma carta crítica de Quintino Bocaiúva, cujos conceitos ainda perduram na avaliação da produção teatral de nosso maior romancista. Todos conhecem a frase lapidar — "as tuas comédias são para serem lidas e não representadas" — e poucos se questionam se as comédias realmente merecem ser lidas, ou esquecidas como um desvio menor daquele gênio de sutileza introspectiva. O que mais nos parece relevante, no cômputo destas notas, foi a contribuição como crítico de jornal que Machado nos legou. Apesar de se filiar ideologicamente à corrente das peças de tese, que dominavam o palco europeu das últimas décadas do século, Machado professou a necessidade de uma visão multilateral da criação dramática: "As minhas opiniões sobre teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as má-

ximas da escola realista, nem aceito, em tôda a sua plenitude, a escolha das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e Racine.” Em Machado de Assis crítico, temos antes de tudo de aplaudir um sentido da realidade teatral e social brasileira, a condenação de nossa triste subserviência ao encaminamento estrangeiro das idéias teatrais, o empanurramento dos textos importados: “Daqui o nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de criado de servir que passa de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha”. Pobre teatro brasileiro, se Machado visse que pouco mudaram as coisas um século depois...

Além da importância opinativa, seja porque trai documentalmente o gosto da mentalidade melhor de seu tempo, seja porque alguns conceitos permanecem válidos para o pensamento crítico de agora, Machado de Assis em seus anos de crítica e crônica teatral representa um farto material para o historiador e o cronista do teatro carioca do século XIX, na sua segunda metade. Graças a seus artigos jornalísticos, podemos reviver a apresentação de divas e dramalhões, acompanhando a evolução cênica; de Furtado Coelho, o grande ator português representante do nôvo estilo, Machado diz em 1859: “O que se nota neste artista, e mais que em qualquer outro, é a naturalidade, o estudo mais completo da verdade artística. Ora, isto importa uma revolução, e estou sempre do lado das reformas.” Que nos fique de Machado êste sôpro de renovação.

A dramaturgia e o movimento teatral da passagem do século, da nossa despreocupada e maltrapilha “belle époque”, fornecem um pensamento crítico mais facilmente apreensível pela incidência de crônicas e artigos especializados (desculpem a força de expressão) nos jornais, mas, em com-

penção, confunde ainda mais as noções essenciais de crítica com as observações da crônica e do registro. Assim funcionava, por exemplo, o folhetim “O Theatro”, de A Notícia, que em 4 de fevereiro de 1897 contava com as palavras do autor o histórico da feitura de “A Capital Federal”, um dos grandes êxitos de Arthur Azevedo — a certa altura, êle explica: “Como uma simples comédia saía do gênero dos espetáculos atuais do Recreio Dramático, e isso não convinha nem ao empresário, nem ao autor, nem aos artistas, nem ao público, resolvi escrever uma peça espetaculosa que deparasse aos nossos cenógrafos, como deparou, mas uma ocasião de fazer boa figura, e recorri também ao indispensável condimento da música ligeira, sem, contudo, descer até o gênero conhecido pela característica denominação de *maxixe*”.

Por outro lado, o grande romanista de “O Cortiço” se vê na obrigação de escrever sôbre o irmão teatrólogo, e nestas frases de Aluzio Azevedo percebemos um pouco do que se passava no teatro brasileiro — “Por desafio, antes de completar 21 anos, aproveitando a partitura de Lecocq, mundialmente famosa, “La Fille de Madame Angot”, Arthur escreveu a paródia “A Filha de Maria Angu”, que é também saborosa comédia dos costumes do Rio de Janeiro, ao tempo do famoso Alcazar Lyrique, de Arnaud, na rua da Vala. Era o meio de atrair para a comédia o público viciado pelo trololó, mas com partitura de um dos maiores compositores da música ligeira daquele tempo.” E também como folhetinista ou cronista, Arthur serviu aos costumes teatrais do Rio; com maior combatividade e concentração que a atividade de Machado, o comediógrafo de “O Mambembe” profissionalmente registrou tudo o que se passava em palcos, platéias e camarins. Que um de seus poemetas illustre esta atividade estafante e animada, à propósito de um reparo menos lisonjeiro que outro crítico publicara sôbre Sarah Bern-

hardt: “Um jornalista hoje disse, /Divina Sarah, que tens/A “apatia da velhice”... E eu gastei cinco vinténs /Para ler essa tolice.../Quantos anos tens? Talvez/Quarenta e nove ou cinquenta.../Pois bem: — eu peço-te, — vês?/Quando tiveres sessenta,/Volta ao Brasil outra vez...”

Décio de Almeida Prado cita o livro “Galeria Theatral, Esboços e Caricaturas, Rio de Janeiro, 1884”, cujo autor é o jornalista José Alves Visconti Coaracy, que assina sob o pseudônimo Gryphus, como sendo uma das fontes do pensamento crítico desta época; nêle encontramos uma tentativa de biotipologia humana de nossa dramaturgia; uma companhia apresentava invariavelmente um elenco dentro dos seguintes moldes, que envolveriam a variedade de combinações que o autor tramava: o galã, a ingênua, o pai nobre, a dama galã, a dama central, o cômico, a dama caricata, o tirano ou o cínico, a lacaia ou *soubrette*. Tal disponibilidade limitada bem demonstra a facilidade, a concessão ao gôsto digestivo que se caracterizou no fim do século e se estendeu pelas primeiras décadas de 1900; quando, em forte e famosa polêmica, Arthur Azevedo respondeu com amargura à ofensiva do Sr. Cardoso da Motta, traduzia a aventura profissional de quem precisava sobreviver com o gôsto das platéias: “Tôdas as vêzes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras e apodos, injustiças e tudo isto a sêco; ao passo que, enveredando pela “bambochata”, nunca me faltaram elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula da glória, mas — que diabo! — ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!... E retirando-nos do momentâneo, da crise que se dizia peculiar ao instante social, descobriremos na mesma defesa de Arthur Azevedo uma verdade crítica permanente em qualquer dramaturgia: “E não tem razão o Sr. Cardoso da Motta em considerar a paródia o gênero mais nocivo,

mais canalha e mais impróprio de figurar num palco cênico. Eu, por mim, francamente o confesso, prefiro uma paródia bem feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçudos e mal escritos em que se castiga o vício e premia a virtude”.

A história, a historiografia, a crônica e a análise crítica continuam, na primeira metade dêste século, sem fronteiras limitativas, restritas e absolutas. O professor e crítico Olavo de Barros, por exemplo, em seus dois volumes de anedotário teatral, que Edmundo Moniz muito bem define como “o teatro vivido em sua intimidade como complemento do teatro representado”, não escapa de uma visão crítica mesmo quando só quer dar um sentido humano e inesperado da vida teatral. Também as quadras de Paulo Orlando, no livro “Coisas de Teatro” (1942), demonstrando a leveza e a verve do jornalista que retrata o dia a dia teatral, não deixam de impor preferências e julgamentos, sendo modalidades de expressão do pensamento crítico teatral brasileiro; vejamos, por exemplo, o que diz êle quando o poeta Alvaro Moreira organizou uma companhia para o Regina, conseguindo auxílio financeiro: “No Regina, o seu Moreira/que andava da sorte ao léo,/Vai papando os tais pacotes/que lhe caíram do céu.../Enquanto isso Elza Gomes/Que tem uma troupe afamada,/Lá na Praça Tiradentes/Faz fôrça e não leva nada...”

Em 1937, a Comissão de Teatro Nacional do Ministério da Educação e Saúde, que logo foi dissolvida para a criação do Serviço Nacional de Teatro, publica dois fascículos que merecem a atenção do estudioso. Joracy Camargo escreve sôbre a situação atual e a solução necessária do Teatro Brasileiro, com um adendo sôbre Teatro Infantil. O autor de “Deus lhe Pague”, que alguns anos depois publicaria “O Teatro Soviético”, preconiza a popularidade e o debate de temas sociais no palco, transcreve planos e

sugestões praticadas em Moscou, cita abundantemente Nathalia Satz que cuidava do teatro para crianças na Rússia, onde se "alcançou um grau de perfeição". Estranhamente, ou sintomaticamente, a outra publicação oficial de 1937, intitulada "Teatro, Padrão de Cultura", de autoria de A. Sá Pereira, enaltece o movimento teatral da Alemanha nazista, transcreve declarações do Dr. Goebbels, reverbera contra a "licenciosidade do nosso teatro" e explicita a excelência do método hitlerista para "educar o povo e coletivizar as multidões" através do teatro, e "sanar o pesado encargo de 8.000 atôres desocupados". A curiosidade destas duas publicações, no mesmo ano e partindo do Estado Nôvo, reside na evidência da confusão de conceitos e propósitos, que o momento cultural brasileiro vivenciava então. A nossa crítica teatral, como que fortuito acaso, ilustra historicamente êste impasse paradoxal, retrato da situação brasileira indecisa dois anos antes da Grande Guerra.

De 1945 para cá ainda é muito difícil e arriscado opinar sôbre a crítica ou tentar sistematizá-la. A figura profissional do crítico diário continua vinculada ao cronista, ao repositório de documentação de estréias, elencos, ocorrências gerais. Os quatro volumes de Mario Nunes "40 Anos de Teatro" servem de amostra da função documental do jornalista especializado; já a atitude da coluna de teatro que Paschoal Carlos Magno manteve por muitos anos no "Correio da Manhã", ultrapassa o documental e começa uma fase de influência direta e positiva no próprio andamento do teatro brasileiro. É o uso do jornal para a mobilização de público, e inicialmente para a arregimentação de tôda uma nova geração de profissionais de teatro; seja no Teatro de Estudantes, no Duse, nos festivais universitários, ou mais perto na Aldeia de Arcozelo, Paschoal ilustra melhor que ninguém a função publicitária e promocional de uma coluna crítica usada para a cultura, a refor-

mulação de padrões, a imposição de um gôsto melhor.

Entre muitos autores e ensaístas que, transcendendo a crítica jornalística, publicam estudos e opiniões, mantendo a permanência de seus depoimentos e sistematizando sua visão do fenômeno teatral brasileiro e mundial, três intelectuais de São Paulo nos chamam a atenção: Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld; seja pelo número de livros e trabalhos publicados, seja pelo nível excelente de sua informação intelectual e pelo senso da realidade do ambiente em que trabalham, os três mencionados nos afiguram como representantes legítimos do que melhor se espera da crítica teatral no Brasil de agora. Infelizmente não podemos citar, e muito menos analisar, as muitas contribuições, esparsas ou mais constantes que o pensamento teatral brasileiro tem revelado. Ora abordando temas universais, como autores e diretores importantes do estrangeiro, (são exemplos o estudo de Beckett por Luís Carlos Maciel, de Brecht por Gerd Bornheim, etc.) ora estudando a história e a documentação do que ficou em nossa arte dramática (exemplificam o arquivo e as publicações do devotado Brício de Abreu, o estudo de Apolônia Pinto de José Jansen, os livros de Magalhães Júnior sôbre Arthur Azevedo e Leopoldo Fróes) ou ainda reunindo a fundamentação teatral das nosas raízes folclóricas, (como o levantamento do texto do Bumba Meu Boi por Hermilo Borba Filho), as manifestações são constantes e a receptividade dos editôres é menos hesitante.

Assim como não podemos avaliar o teatro separadamente dos outros aspectos sociais, econômicos e culturais de um país, não podemos tentar a conceituação do pensamento crítico brasileiro no teatro desvinculado dos outros fatores que formam a totalidade do fenômeno teatral. Assim, a falta de público, o incentivo governamental, a ausência de autores nacionais, as me-

didadas censórias restritivas são facetas de um mesmo panorama global, que tanto toca, encorajando ou desanimando, as sensibilidades que seriam atraídas para o teatro como atôres, dramaturgos ou críticos; os mesmos males que acometeriam jovens intérpretes, dificultariam ou desviariam uma vocação crítica. Apesar de tudo, na maior penúria, na extrema escassez de interesse, a imprensa não mais parece dispensar o crítico teatral, que dependendo do indivíduo que exerça a função, poderá

relativamente influir no movimento teatral à sua volta. No momento, ninguém acredita na infalibilidade da crítica, nem em sua autoridade sobre o público, mas a melhor parte da classe teatral aguarda e respeita uma atitude crítica criadora que espelhe e debata seu estado; se a crítica conseguir transmitir esta sutil dialética entre o artista e o espectador, orientando a ambos, mas nunca se desvinculando do processo, terá a vitalidade necessária para a sua permanência.

O ENSINO DO TEATRO NO BRASIL (depoimento)

— B. De Paiva —

MUITA gente poderia preparar êste trabalho. Gente melhor por muitos aspectos, principalmente um Paschoal Carlos Magno, ou um Luiz Peixoto, ou um Alfredo Mesquita, um Suassuna ou uma Dulcina de Moraes. Esquecia-me do Martim Gonçalves.

Mas me chamaram e assim vou dizendo o que penso. Certo ou errado não sei, mas comecei a fazer teatro nos fundos de quintal da minha rua, passando depois ao "mambembe" dos circos (*a minha grande lição de distanciamento, do épico e do tropicalismo*); chegando ao Rio e fazendo como quase todo mundo fêz (*menos a "patota" do "Pasquim", vírgula, e sêsse olhos que a terra há de comer viram o Paulo Francis, "lindo de morrer", fazendo o "Príncipe de Verona" no "Romeu e Julieta" do Silva Ferreira, quer dizer: o SF dirigiu, a peça era mesmo do Shakespeare, ou não, PF?*): o Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno, nunca pensando que um dia, viria a dirigir uma Escola de Teatro.

De 54 a 57, durante as aulas do "Curso de Teatro" do "Duse", convivi com um bocado de gente que ainda hoje aí está, fazendo fôrça no palco, carregando uma carga que, em algumas civilizações, diz-se ser a responsável pela cultura do povo, e o foi, pelo menos na Grécia, na França, na Alemanha e na Inglaterra, povos que, sem o seu Teatro, quase não poderiam "cartar-se" como foros de cultura e civilização. E um dia, graças a dois grandes amigos, hoje membros do Conselho Federal de Educação, Martins Filho e Valmir Chagas, dei-me com os costados à frente da direção de um Curso de Arte Dramática, na Universidade do Ceará. Então comecei a olhar, com calma, êste negócio de ensinar Teatro. Que é coisa não tão fácil de se ensinar e de se aprender na escola, como música e pintura, e que precisa, quando se pensa na demonstração da cultura nacional — de se apoiar em "riba" do povo.

Mas foi o comêço: 1960. Neste curso (*ainda não havia acontecido o ato definitivo do Presidente Castelo Branco, autorizando a profissão e definindo o ensino de teatro no País, aliás autorização esta ainda não regulamentada*), em caráter experimental, propúnhamos uma série de disciplinas, em que se dava maior ênfase ao processo de laboratório (*ou oficina*), o que resultou em experiências teatrais e espetáculos.

E foi com os espetáculos dos Teatros Universitários que as Reitorias verificaram o poder promocional do teatro e com êle, primeiramente, passaram a se preocupar. A orgia das promoções teatrais das universidades, em certa época, chegou a bater todos os recordes, tendo uma Reitoria produzido um clássico em que a despesa de montagem chegou a mais de 100 milhões de cruzeiros antigos (*usando apenas atôres amadores, técnicos e diretores-funcionários*), quando nem mesmo numa grande realização profissional do Rio

ou de São Paulo, com "royalty (*"My Fair Lady"*), se gastou tanto. Grandes foram os esforços dos sempre abnegados idealistas: Benedito Nunes na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, Martim Gonçalves com a Escola de Teatro da Universidade da Bahia, a Turma da Escola de Belas Artes, o Departamento de Teatro da Universidade de Pernambuco, o Rubens Teixeira com o Curso de Teatro na Universidade da Paraíba, o Curso de Teatro de Minas Gerais e do Rio Grande do Sul, dirigindo este último um dos mais entusiastas e capazes homens de teatro, afastado de cargo e função, apesar de ter, entre tantas coisas boas realizadas, descoberto o Qorpo Santo, que revelou fazer-se no Brasil, em matéria de texto, ainda no século passado, um teatro de vanguarda mais sério que o Europeu.

Mas a preocupação das Reitorias ficava apenas no processo das relações públicas, no "tira-onda" de príncipe da Renascença, ou de protetor das artes, cantado e purificado nas loas e cenas das promoções, ditas culturais; era o carreamento de dinheiro sem perspectiva, sem planejamento. Houve quem fizesse, numa Escola de Teatro, grandes montagens, contratando atôres profissionais e diretores estrangeiros, a pêsso de ouro, desprezando quase por completo o potencial discente, para apresentar peças por uma noite, no máximo por uma semana.

Assim mesmo o Teatro do Brasil caminhou; mesmo que o material humano principal não tivesse sido "feito" através do processo racional de ensino e a maioria dos grandes "ídolos" fôsse lançada pela crônica, como ainda hoje acontece ao se fabricar uma atriz através das manchetes, na trilha atrasada de um Scott Fitzgerald.

Como provar que é necessário o ensino de Teatro, onde angariar gente para provar do futuro de tal mercado de trabalho, num país onde se pagam fortunas, ano trás ano a diretores estrangeiros, onde se contrata por milhares de dólares um "Maitre d'Opera", onde a maior prova de invenção do Teatro Nacional está numa peça cujo texto e diretor são estrangeiros e que precisou derrubar o palco para erguer o cenário? Quanto ao último fato, a própria experiência em si feita por um homem completamente alheio à nossa realidade (*sócio, etno, cultural e política*), o qual declara "*não fazer teatro*", (*embora use palco, platéia, atôres, trajes, adereços, luzes, texto — mesmo como comédia dell'arte — e público pagante*) mas aceita o alto patrocínio no seu espetáculo de um Serviço Estadual de TEATRO. Seria importante, pelo menos, que a proposição estética do trabalho merecesse um seminário de análise dentro do centro de pesquisa de uma universidade qualquer, através do seu competente departamento de drama, mas não: resta apenas a experiência que influenciará, até o esgotamento, os novos grupos, ensinará meia dúzia de críticas dos jornais ditos importantes, fornecerá dólares pagos em direitos aos autores e dará oportunidade de sobrevivência aos atôres para, terminada a temporada, permanecerem no desemprego enquanto não vem "o papel" da novela que vai estrear no mês que vem.

Pareceria, à primeira vista, que a paixão me move a revelar estes pontos de vista. Não. É que, pela "Lei Castelo Branco", se definia uma profissão, isto é: era traçada a proposição de um processo sócio-econômico pelo qual se permitiria um mercado de trabalho a indivíduos que quisessem, soubessem, pudessem ou aprendessem a representar. Também no acredito apenas no poder da lei sem a fiscalização da atividade, principalmente a do "show-business", sem o contrôle honesto dos sindicatos específicos, como ocorre nos Estados Unidos e na Inglaterra. Julgo que a atividade operacional do ensino de teatro permitiria o condicionamento de uma infra-estrutura formativa ou

mesmo informativa à comunidade de artistas ou pretensos artistas, jovens ou velhos, que achassem valer a pena a profissão de homem de teatro. Mesmo havendo quem diga que para se ser famoso no Teatro basta um cartão de Vinícius, uma "recauchutagem" na Socila ou uma citação do "Pasquim". Mesmo havendo quem diga, e uma grande maioria (*esta Revista não comporta que se exponha na íntegra tal opinião*), quais sejam os pré-requisitos para uma jovem de Ipanema ou Campo Grande chegar a ser 1.^a atriz, eu acredito que a profissão mereceria maior respeito, principalmente dos que a fazem e dela vivem.

Penso que o ensino de teatro no Brasil funcionando regularmente e com um reexame dos Pareceres do Conselho Federal de Educação quanto ao assunto, com o reconhecimento oficial de que é uma atividade didática onde o processo pedagógico não encontra similar na filosofia do Ensino, pois que o Teatro é arte, e terapia, e comunicação, e ciência, e artesanato, onde o comportamento do indivíduo encontra possibilidades de um mais completo processo de análise e definição de uma personalidade ou da sua própria. O homem de teatro, principalmente o Ator, é um ser possuidor de comportas culturais tão díspares e extradimensionais, que dêle se disse: "apenas depois de formado em ciências e filosofia, de uma viagem a todos os rincões onde se processaram tôdas as culturas das civilizações universais de aperceber-se dos fenômenos enfáticos das religiões mais primitivas até as mais intelectualizadas, permitir-se-á a alguém ser um iniciado do Teatro". E eu diria que é necessária a descoberta do próprio corpo (*em cada gesto a sua expressão exterior, os ritmos, os desenhos e as características de cada músculo e nervo*), da própria voz (*que é interior e exterior*), da própria alma e da alma dos outros. Tudo isto condicionaria para a sociedade um indivíduo que teria começado como sacerdote, teria crescido como cientista ou artezão, e poderia transformar-se no ser mais político e revolucionário dos dias de hoje, tão perigoso que é o único espécime da técnica de comunicação em que se tolfhem todos os movimentos objetivos e subjetivos através de uma exdrúxula e dia-a-dia renovada legislação de comportamento social.

Acredito que, como ocorre nos Estados Unidos da América do Norte, onde o ensino do Teatro ingressou em tôdas as grandes e principais universidades, propiciando dentro dos Departamentos de Drama um futuro mercado de trabalho para milhares de formandos que não mais aspiram às luzes da Broadway, mas ao ensino do drama nas escolas de nível médio; fazendo com que em centenas de comunidades de dezenas e dezenas de Estados, o movimento de cultura através do teatro propicie, como vi acontecer, num só dia, em uma cidade de pouco mais de 100.000 habitantes, a encenação em quinze lugares diferentes por moços de 10 a 20 anos, de espetáculos de Shakespeare, Sófocles, O'Neill e Calderon. Assisti ao ensaio geral de "O Auto da Compadecida" na Universidade de Lawrence, em Kansas. O espetáculo de autor brasileiro recebia, é verdade, um tratamento cênico especial do país que o encenava (*o que me fêz ver a universalidade mesmo de Suassuna*), mas o que mais me impressionou foi que a informação cultural, geral, sôbre o autor, dos participantes da encenação, nos aspectos históricos, estéticos, culturais enfim, eram mil vêzes maior do que o que poderia vir a saber ou descobrir (*após longa pesquisa*), qualquer dos brasileiros que já fizeram ou farão as histórias de João Grilo por todo êste Brasil. No dia em que o Conselho Federal de Educação tiver tempo (*com os milhares de problemas que já leva às costas, inclusive o de investigar denúncias que lhe chegam de todo o país*), sômente mesmo quando tiver tempo é que poderá decidir tornar

obrigatório, mesmo com opção, o ensino do teatro na escola primária e secundária. Meu pensamento é o de que o ensino do Teatro nas escolas do Brasil formará líderes pela atividade desinibitória que os exercícios dramáticos propõem, e condicionará uma nova realidade da língua falada, quando o estudante descobrir o potencial da própria voz que ele desconhece. Formará novos indivíduos à custa de um processamento de psicologia prática através de permanente estudo das relações indivíduo versus personagem. Dará uma informação geográfica, histórica e política no material de consulta em que se debruçarão os estudantes e que é todo o teatro do mundo. Mostrará a milhares que o maior veículo de informação, portanto de comunicação, das suas sensações emocionais e sociais está na íntima e dinâmica relação entre a força da voz e do gesto e na expressão que esta voz e este gesto podem desenvolver no contacto da emoção com a razão e que se caracteriza no instante do diálogo, não apenas no diálogo do palco mas sim, e principalmente, no diálogo do mundo.

Espero que, quando um dia se definam as metas da educação e da cultura do nosso povo, entenda-se que o teatro é cultura porque e que poderá ser desenvolvido pela educação, e nenhum propósito de dar educação a uma geração se fará sem o reconhecimento e a decisão de sedimentação da cultura que a história e a vivência anônima de cada gente e de cada época traz aos pósteros. Gostei dos pósteros, sem querer ferir os coevos.

Agora, dirigindo o antigo Conservatório de Teatro que, após trinta anos, agregou-se a uma verdadeira estrutura de formação universitária, começo a ter uma esperança maior da abertura de uma frente de esforços para aquilo que acredito ser de uma validade maior: ampliar o mercado de trabalho e a missão de informação que o teatro poderá dar.

A Escola de Teatro encontra estímulo dentro do espírito de universidade com que a norteia o seu primeiro Reitor o Professor Alberto Soares de Meirelles. A Escola de Teatro da Fefieg. Cabe aqui um recado ao meu amigo Flávio Rangel, que disse achar estranha a sigla e que nem Lawrence Olivier descobriria a escola sob tal sigla. E quem sabe o que é NASA, e TBC, e TNC, e URSS? Quando ia morrendo o mundo das siglas, foi o próprio pessoal de uma das melhores "patotas" que já apareceu que propôs, por achar válida, fôsse inserida no contexto da técnica de comunicação — Na "Revista Senhor", a ressurreição das siglas e desta vez, inclusive, a de substantivos próprios e vieram os JK, JG, e inclusive o seu, meu querido FR. E o que é um nome? ... leiamos Shakespeare. Se você chegar a ler este "Dionysos", dê um pulo no antigo Conservatório e venha ajudar à FEFIEG a, finalmente, fazer uma Escola que, quem sabe poderá no futuro lhe oferecer atôres para os espetáculos que, espero, continuará a dirigir por muitos e muitos anos.

O ensino de teatro no Brasil aconteceu de primeiro, acredito, com o Anchieta, depois deve ter havido alguma coisa que provocou uma briga entre José de Alencar, Martins Penna e João Caetano. Este último publicou até um livro de formação. O certo é que pouco existe para pesquisar sobre o ensino do teatro. A maior escola foi mesmo a do palco, pelos tempos afora. Não esqueço Renato Viana, que ainda está a merecer um estudo sério, nem o mais honesto e trabalhador dos que se preocuparam com o ensino do teatro à nossa juventude o que só ele pode dizer: "Graças a mim São Paulo tem a melhor tradição de atôres", Alfredo Mesquita. E Dulcina de Moraes com a sua Fundação Brasileira de Teatro, que nunca deveria ter morrido.

E para que se possa ter uma idéia, pelo menos, de como tem sido a luta pelo ensino do teatro no Brasil, aí vai um apêndice de toda a legis-

lação, a partir do instante em que teve início a vida de uma das mais tradicionais escolas de arte dramática do Brasil, o antigo Curso Prático de Teatro, depois Conservatório de Teatro, depois Conservatório Nacional de Teatro, depois Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara. E mais alguns dados mais antigos. A luta é velha.

Este apêndice vale mais que tudo.

APÊNDICE

- 15/Maio/1829

– *Aviso n.º 88*, proíbe os estudantes de direito de São Paulo de realizar representações teatrais durante o tempo letivo, mesmo em teatro particular, por considera S.M. o Imperador que são impróprias do seu caráter. (N.: não teria sido o momento ideal da criação do 1.º curso de teatro, ou da fundação do 1.º teatro universitário?)
- 2/Agosto/1834

– *Decreto* que aprova os estatutos da sociedade de atôres e mais empregados. (N.: cento e trinta anos antes da lei n.º 4.641/65, do Presidente Castelo Branco; seria o prenúncio?).
- 4/Janeiro/1846

– *Requerimento* à Câmara, pedindo entre outras providências meios para sustentar uma escola dramática. (N.: o pedido era de um empresário, quando ainda êstes entendiam da necessidade de atôres formados em escola).
- 27/Outubro/1858

– *Decreto n.º 2294*, aprova os estatutos da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, em cujos fins rezava: “Preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos. (N.: a ópera era a linguagem de maior comunicação à época... melodramáticos?!... como hoje são os melodramas da televisão? Se a música e a ópera mereciam preocupações por que não o Teatro? – Por isso o Imperador mandou o Carlos Gomes estudar na Europa, nunca fêz nada pelo João Caetano, a não ser aprovar loterias para o grande trágico reconstruir teatros. Houve mais incêndio na vida do JC do que na história incendiária dos teatros do Brasil. Será a estátua na porta do Teatro João Caetano hoje, uma homenagem ao corpo de bombeiros?).
- .../.../1861

– *Memória* tendente à necessidade de uma escola dramática para ensino das pessoas que se dedicarem à carreira teatral, provando também a utilidade de um teatro nacional, bem como os defeitos e decadência do atual; esta memória foi redigida por João Caetano ao Sr. Marquês de Olinda. (N.: leia-se com atenção esta memória, escrita a 110 anos; troquem-se as datas e o tra-

- balho terá atualidade quanto às suas pretensões. São as mesmas dos nossos dias. As aspirações de JC continuam sendo as da classe teatral brasileira de 1971 — Esta Memória vem publicada às fls. 65 a 70 in *Licções Dramáticas* — João Caetano dos Santos — Edição do SNT/MEC — Rio 1962.
- .../.../1873/1877 — O Deputado Cardoso de Menezes, (Barão de Paranapiacaba) homem de teatro, (às escondidas) propõe à Côrte entre outros benefícios, um Lyceu de Arte Dramática, formando um curso de dois anos. Este projeto foi discutido quatro anos depois e suas resoluções adiadas “sine-die” (N.: o Barão traduziu para S.M. “Alceste”, de Eurípedes, com um dos melhores trabalhos introdutórios sobre o teatro grego, principalmente quanto à peça em causa e o relacionamento entre os três trágicos).
 - 16/Julho/1928 — *Decreto n.º 5.492*, (É a chamada “Lei Getúlio Vargas”, onde pela primeira vez se colocam dentro de uma dimensão mais ou menos humana, nos seus aspectos sociais, os que fazem teatro. Até então esta “gente de palco” era tratada nos mais baixos níveis, comparada aos rufiões e rameiras, em dezenas de documentos policiais: vejam-se o sem número de alvarás e editais) — N.
 - 26/Dezembro/1937 — *Decreto Lei 92*, criando o Serviço Nacional de Teatro no MEC (N.: no seu Art. 3.º — letra “e”: “Promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro”.)
 - .../.../1939 — *Criação do Curso Prático de Teatro do SNT*, baseado no art. 3.º, letra “e” do DEC. 92/37, por Abadie de Faria Rosa. Não havia currículo. O primeiro quadro de funcionários do SNT incluía os nomes de LUCILIA PEREZ, CHAVES FLORENCE e OTÁVIO RANGEL para orientar as aulas de Arte de Representar. A direção do CPT coube ao Teatrólogo Benjamim Franklin de Araujo Lima. N.º de matrículas em 1939: 152; 1940: 200; 1941: 131; 1942: 135; 1943: 148; 1944: 106; 1945: estas matrículas dividiam-se entre os cursos de ator, dança e canto (Notas de Mário Hora in “Dionysos”) —
 - 17/Setembro/1945 — *Decreto-Lei n.º 7.958*, institui o Conservatório Nacional de Teatro, (CNT) — Art. 1.º: “Fica criado na Universidade do Brasil, com sede no Distrito Federal, o Conservatório Nacional de Teatro”. (N.: o decreto foi assinado pelo Presidente Getúlio Dornelles Vargas que foi deposto menos de um mês após, em 15 de outubro de 1945, e o D.L. não foi cumprido).

- 16/Agosto/1949 - *Portaria n.º 369*, do Ministro da Educação e Cultura Dr. Clemente Mariani. Faculta matrículas a alunos ouvintes do C.P.T. (N.: com a "morte" do DL 7.958, sobrevive como se lê o Curso Prático de Teatro).
- 25/Agosto/1949 - *Portaria n.º 8*, do diretor do SNT, Professor Thiers Martins Moreira, baixa instruções para a organização de textos destinados às aulas do CPT.
- 30/Março/1950 - *Portaria n.º 2*, do Diretor do SNT (respondendo pelo expediente) Dr. Josué Montello, faculta matrículas a atôres profissionais no CPT.
- 7/Novembro/1950 - *Portaria n.º 8*, inicia a normalização para as inscrições no CPT.
- De 9 a 13/Julho/1951 - Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, (N: quem um dia se interessar por teatro, deverá ler os Anais, principalmente as páginas 55/72 e 159/169, e verificará como eram altos os ideais ali sonhados).
- 28/Janeiro/1952 - *Portaria n.º 47*, o Ministro da Educação e Cultura, Sr. Simões Filho, aprova o Currículo do CPT, e revoga as portarias de n.º 241 e 436, de 23/5 e 20/11 de 1950, respectivamente.
- 5/Março/1952 - *Portaria n.º 5/*, o Diretor do SNT regulamenta o Curso Prático de Teatro.
- 3/Fevereiro/1953 - *Portaria n.º 54*, o Sr. Ministro da Educação Professor Simões Filho, altera a denominação de Curso Prático de Teatro, passando-se a chamar Conservatório Nacional de Teatro.
- .../.../1953 - Segundo Congresso Brasileiro de Teatro, realizado entre os dias 25/29 de novembro de 1953. (N.: Vide notas das fls. 62/80 e 92/100 dos Anais do Congresso).
- 26/Fevereiro/1958 - *Portaria n.º 7*, Regulamenta o ensino no Conservatório Nacional de Teatro, baixada pelo Diretor do SNT.
- 8/Março/1958 - *Portaria n.º 9*, modifica o art. 10, reformulando e determinando os cursos do CNT, do Diretor do SNT.
- 21/Agosto/1958 - Decreto n.º 44.318, aprova o Regimento do Serviço Nacional de Teatro do MEC (Ministro da Educação: Dr. Clovis Salgado e Diretor do SNT, Dr. Edmundo Moniz) n.: Vide: Cap. I, Art. 2.º, itens VIII e X; Cap. II, Art. 3.º item 1 e Art. 5.º; Cap. III, Art. 8.º, itens I a VI; Cap. III, Art. 16 e seus 8 itens; Cap. IV, Art. 20; Cap. VI, item III; Cap. VII, art. 25; todos se referem especificamente ao CNT.
- 19/Novembro/1958 - *Portaria n.º 553*, O Ministro Clóvis Salgado, institui o Conselho de Orientação Pedagógica do CNT.

- 25/Abril/1962 — *Portaria n.º 9*, O Diretor do SNT, Edmundo Moniz, institui a Comissão de Bólsas de Estudos do CNT.
- 22/Novembro/1963 — *Portaria n.º 52*, O Diretor do SNT., Roberto Freire, regulamenta a Concessão de Bólsas do CNTe.
- 27/Maio/1965 — *Lei n.º 4.641*, O Presidente Castelo Branco, tendo na época como Diretor do SNT, Heliadora Carneiro de Mendonça, realiza a primeira grande decisão em benefício do Teatro como profissão e como ensino. A Lei dispõe sôbre os cursos de teatro e regulamenta as categorias profissionais competentes (D.O.31/05/65, página 5.137).
- 22/Setembro/1966 — *Lei n.º 5.109*, prorroga os prazos previstos na Lei n.º 4.641 (n.: é o início do longo itinerário da “Lei Castelo Branco”, entre o MEC e o MT, e onde se discutem os interesses do Teatro, do cinema e da televisão).
- .../.../1965 — *Parecer 608*, Câmara do Ensino Superior, (através do Processo 962/65) e do CFE propõe os currículos para os Cursos de Direção, Cenografia e Professor de Arte Dramática; e *Parecer 727*, Câmara do Ensino Médio, êste sendo submetido ao Ministro da Educação com a proposta de Regulamentação dos Cursos de nível médio para teatro.
- .../.../1965 — *Parecer 791/65*, A Câmara do Ensino Superior propõe e o Ministro da Educação homologa a “função no Conservatório Nacional de Teatro”.
- 20/Junho/1966 — *Portaria n.º 195* do Ministro da Educação e Cultura, sôbre Registro Profissional de Nível Superior e médio em Teatro.
- 1/Agosto/1967 — *Decreto 61.123*, Regulamenta a Lei 4.944, de 6/4/66, que dispõe sôbre Proteção aos artistas.
- 8/Abril/1969 — *Parecer 223*, de acôrdo com os processos 1.204/67 e 913/68, do CFE, devolve projeto de Regimento do Conservatório Nacional de Teatro, oferecendo, observações para as necessárias correções.
- 20 Agosto/1969 — *Decreto Lei 773*, cria a F.E.F.I.E.G., à qual é agregado o Curso Superior de Teatro do SNT, (ou seja o Conservatório Nacional de Teatro, conforme inciso I, art. 3.º do Decreto 44.318, de 21/8/58) — É criada a Escola de Teatro da F.E.F.I.E.G..
- 9/Setembro/1969 — *Decreto-Lei n.º 841*, altera o de n.º 773, de 20/8/69, corrige o Título de Curso Superior de Teatro do SNT. para Conservatório de Teatro do SNT.
- 18/Agosto/1970 — *Portaria n.º 3.511*, do Ministro do Trabalho e Previdência Social, das Comunicações e da Educação, cria concessão especial a fim de estudar

projeto de Lei e sugestões encaminhadas ao M.T.P.S., relativos a Regulamentação de profissão radialista e disciplinando o aprimoramento de cinema, rádio e televisão do País.

- 23/Novembro/1970 — Portaria n.º 3.627, do Ministro do T.P.S., das Comunicações e da Educação, prorroga por 90 dias o prazo fixado na Portaria n.º 3511, de 18/8/70, e inclui nos trabalhos o estudo de uma complementação global dos profissionais das atividades de espetáculos de diversões públicas e de rádio difusão.

Quem foi Coordenador do CNT?

Eis:

Benjamim Lima
Santa Rosa
Agnello Macedo
Daniel Rocha
José Wanderley
Edwaldo Cafêzeiro
Gustavo Doria
Maria Clara Machado
B. Paiva

OS QUATRO HERÓICOS MOSQUETEIROS DO ENSINO TEATRAL NO BRASIL

1924-1950 — (RENATO VIANA)

O seu Teatro Anchieta. Foi o primeiro tipo de oficina teatral. Funcionava como Escola Dramática, dando ao ator toda a visão do espetáculo. Durante anos ele fez o mais moderno tipo de teatro no Brasil embora hoje só se recordem "Os Comediantes". Antes de Ziembinsky e Santa Rosa, construiu-se o cenário, iluminou-se a cena, ouviu-se a sonoplastia, pois, Renato Viana era o quimérico sonhador do "Teatro de Arte" brasileiro, modelo de Stanislavsky e Copeau. Muitas falhas existiam no autor e ator, mas o homem de teatro merecia uma lembrança maior: Sonhava com uma Escola.

1948 — (ALFREDO MESQUITA)

Escola de Arte Dramática de São Paulo, a famosa EAD, ou ainda a Escola do Alfredo Mesquita, pois foi o Alfredo que se deu de completo ao

sonho de formar atôres de teatro. Não fôsse o EAF e o Teatro Moderno do Brasil teria perdido a maioria dos seus grandes intérpretes.

Foi o único que, até hoje, funcionou no mais perfeito processo pedagógico e didático.

A EAD acha-se inscrita como pessoa jurídica sob o n.º 2.677, do livro n.º 3 do Registro Civil do pessoal jurídico em data de 18/2/54, de São Paulo.

Hoje está Agregada a universidade de São Paulo, tentando ainda arranjar-se no contexto legal do ensino de uma profissão praticamente condenada ao estado de pária na cultura brasileira

1952-1956 — (PASCHOAL CARLOS MAGNO)

Curso de Arte Dramática do Teatro Duse (sede do Teatro do Estudante do Brasil) — de Paschoal Magno. O Festival do Autor Nôvo do Teatro Duse, foi o mais importante laboratório de Dramaturgia do Brasil. O Autor era testado em todos os valores do espetáculo. Quem Viu?

1955 - 1966 — (DULCINA DE MORAES)

A Fundação Brasileira de Teatro, reconhecida, como de *Utilidade Pública* pelo Decreto n.º 1.231, de 8/11/55 e pela Lei 892, de 12/8/57.

Registrada sôbre o n.º 903-M na Secretaria Geral de Educação e Cultura da PDF, foi a mais importante de tôdas as Escolas de Teatro da Guanabara; foi ainda um dos mais sérios grupos de professores de teatro do Brasil, propiciando uma formação de atôres e diretores, dos mais inteligentes e lúcidos. Ninguém entendeu Dulcina de Moraes, que idealisticamente perdeu o seu único patrimônio particular, para doá-lo a uma fundação onde o ensino de teatro era o grande fim.

13/1/1908 —

Lei n.º 1167, funda a Escola Dramática Martins Pena, o grande sonho de Coelho Neto. Em 8/6/1911, ei-la retificada pelo Decreto-Lei n. 832.

Três homens de teatro, entre outros, foram diretores da Escola: Coelho Neto, Renato Viana e Luiz Peixoto e é doce lembrar-se que Cecília Meirelles ali trabalhou e que, por incrível que pareça, a Escola sobrevive em períodos oscilantes às vêzes tímidos e às vêzes entusiasmantes. Poderia ajudar e muito, como importante traço de união do teatro brasileiro com a juventude, a casa que formou Procópio e Dulcina, e da qual muitos moços de talento fazem o ponto de partida para as suas esperanças.

E em Salvador, em Recife, em Belém, em Belo Horizonte, em Fortaleza em bisxtos instantes dos últimos quinze anos por meses e alguns semestres mesmo, fizeram-se junto às Reitorias os Cursos de Teatro, dos quais surgiram em nível regional e nacional grandes promessas do teatro vivo do Brasil.

E muito há por contar e reconhecer, se mais não conto é porque sendo de teatro reconheço-a como a mais anônima das artes. Só o povo pode vê-la e amá-la. Até que um dia seja de verdade tão digna como muitas outras profissões...

ASPECTOS DA CENOGRAFIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

— *Lenin Peña e Pedro Louzada Rocha* —

Alunos do 3.º ano do curso de Cenografia, do Conservatório Nacional de Teatro do Rio de Janeiro sob orientação do Prof. Henrique Oscar

A cenografia brasileira moderna começa com Tomás Santa Rosa, (1912-1956). Nesse setor seu trabalho mais famoso é o para a peça "Vestido de Noiva" de Nelson Rodrigues, espetáculo do grupo "Os Comediantes" estreado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a 28 de dezembro de 1943. Com essa apresentação não era somente a moderna cenografia brasileira que surgia, mas toda uma nova concepção do espetáculo, responsável pela ruptura com o estilo tradicional que até então predominava e também a oportunidade do advento de uma nova dramaturgia, pois a obra, da mesma maneira, renovava a literatura dramática brasileira.

Santa Rosa foi também pintor, crítico de arte, paginador e desenhista de jornais e revistas, ilustrador dos mais conceituados, professor e fundador da escola de cenografia da Escola Nacional de Belas Artes e técnico da mesma especialização no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Inicialmente autodidata e nascido no interior do país, revelou-se ao começar a trabalhar no Rio de Janeiro, ligando-se aos meios intelectuais, particularmente do pintor Cândido Portinari. Nos seus quadros utilizava a perspectiva para marcar nitidamente os espaços, numa tendência curiosa que se manteria em grande número dos seus cenários, revelando as influências poderosas da época de sua formação e sua vocação espontânea para a decoração teatral. Além da influência já assinalada de Cândido Portinari, nota-se nele a dos pintores me-

xicanos e a do pós-cubismo francês. Teve atuação intensa junto ao teatro brasileiro. Além de cenógrafo e figurinista de muitos espetáculos foi um dos fundadores do grupo "Os Comediantes". Durante a década de atividade desse conjunto, renovou a cena brasileira, Santa Rosa esteve sempre entre seus principais orientadores.

No setor cenográfico brasileiro é inavaliável a contribuição de Santa Rosa, na qual avultam além dos cenários de "Vestido de Noiva", os de "A Morte do Caixeiro Viajante" de Arthur Miller. Dedicou-se também aos cenários para óperas, visando renovar os moldes da cenografia nacional, caracterizada por um gosto padronizado e importado pelas companhias líricas estrangeiras.

Fernando Pamplona, um dos seus principais discípulos, auxiliares e continuadores, declarou "Sob a influência de Santa Rosa começou-se a valorização da forma do espetáculo, onde todos os setores de atividade se harmonizaram em função da síntese teatral e não mais de um de seus elementos apenas". Procurou-se a dignificação da direção através da introdução de diretores de teatro dramático influenciando em novas interpretações e encenações; deu-se nova forma a interpretação do guarda-roupa e dos cenários.

A propósito de Santa Rosa, convém recordar de passagem, que o famoso pintor Cândido Portinari, que, como foi assinalado influenciou aquele, também realizou algumas incursões no domínio da cenografia, particular-

mente para bailados, como "Serenade", com música de Tacha e coreografia de G. Balanchino, para o American Ballet e "Yara", bailado de tema brasileiro, com argumento de Guilherme de Almeida, música de Francisco Mignone, com coreografia de Vania Psota, para o Original Ballet Russo do Cel. W. De Brasil, cujos croquis originaram a famosa série "Os Retirantes".

Santa Rosa deixou discípulos que se tornaram seus continuadores, como o citado Fernando Pamplona e Anísio Medeiros. O primeiro não só é cenógrafo como excelente técnico teatral. Projetista de teatros e executante de cenários na Escola Nacional de Belas Artes e responsável pelo departamento de cenografia da Escola Dramática Martins Pena. Entre seus muitos trabalhos destacam-se os cenários para a comédia "O Noviço" de Luiz Carlos Martins Pena, no espetáculo comemorativo do 150.º aniversário de nascimento do fundador da comédia brasileira e encenado em 1965 no Teatro Nacional de Comédia do Rio de Janeiro. Esse trabalho baseava-se numa visão estilizada do espírito da época (1844) com utilização de elementos populares (*folclore*) nacionais.

Anísio Medeiros é professor e responsável pelo departamento de cenografia do Conservatório Nacional de Teatro e professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Participa também da renovação do cinema brasileiro, realizando para o mesmo trabalhos de importância em cenografia e trajes, inclusive devendo colaborar em um filme dos produtores e diretores italianos Guarnieri e Prósperi.

Tem feito muitos cenários para peças nacionais e estrangeiras. Seu trabalho caracteriza-se pelo despojamento das fórmulas rotineiras de obediência à realidade pela solução visual, constante em todos os seus trabalhos. Ele vai mostrando o cenário: leve, transportável, independente da arquitetura do palco e não se prendendo a dogmas pré-fixados acerca de estilos cênicos, mas parte do material dramá-

tico a ser trabalhado. Essa solução foi válida sobretudo para "As Aventuras de Ripió Lacraia" de Francisco de Assis, montada em espetáculo destinado a ser exibido nos mais variados locais. Anísio Medeiros não comunga com a doutrina da criação do ambiente físico mediante a imitação naturalista da vida. Prefere sugestões (*simbólicas às vezes*) e formas cenográficas que muito pouco tem em comum com o realismo. A respeito do seu trabalho para a peça "Bôca de Ouro" de Nelson Rodrigues, o próprio artista declarou: "Não concordo em que a realização plástica deixe de ambientar o texto e os personagens. A solução visual de "Bôca de Ouro" só foi possível porque se tratava de um conflito deformado pela imprensa. Não foi gratuitamente que usei fotografias e projeções; tampouco pela pretensão de inovar. Enquanto os diapositivos traziam ao espectador a realidade, as deformações do repórter lhe eram apresentadas pelas soluções de cenografia que todos viam". Seus cenários para a peça "O Pagador de Promessas" de Dias Gomes constituem talvez, sua obra mais importante. Caracterizou-se pela visualização cenográfica dinâmica do texto e o maior rendimento estético possível. Um elemento plástico (*porta de igreja*) utilizado em diferentes dimensões era trazido a vários planos, levado até a bôca de cena, em proporções gigantescas dando uma sensação de massa esmagadora.

Cláudio Moura, atual responsável pelo ensino de cenografia na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro é outro cenógrafo de projeção. Destacam-se entre seus mais importantes trabalhos a cenografia para a peça musicada "A Úlcera de Ouro", de Hélio Bloch, levada no Teatro Santa Rosa do Rio de Janeiro. Ali evidenciou sua preocupação com a renovação da cenografia. Tendo necessidade de múltiplas mudanças de ambiente, realizou seu trabalho empregando painéis substituíveis que se movimentavam sobre um carro, permitindo assim mudanças

rápidas no dinamismo do espetáculo, havendo por vêzes painéis que acompanhavam o ritmo do deslocamento dos intérpretes. Empregou côres várias, predominantemente o laranja.

Precisa ser destacada na moderna cenografia brasileira a colaboração de artistas europeus, sobretudo italianos, como Gianni Ratto, Aldo Calvo, Bassano Vaccareni e Talio Costa. Trabalharam em sua maioria para o Teatro Brasileiro de Comédia, à exceção do primeiro, e fizeram sobretudo cenários para peças estrangeiras, incorporando notas técnicas de construção. Também quanto ao repertório a que têm servido, Gianni Ratto é uma exceção, porquanto entre seus mais importantes trabalhos no Brasil figuram as cenografias da peça "A Moratória" do brasileiro Jorge Andrade, a comédia musical de ambiente brasileiro do comêço do século "O Mambembe" de Arthur Azevedo e "Rasto Atrás" do mesmo Jorge Andrade, espetáculos de que também foi o diretor. No seu terceiro trabalho citado, dado o grande número de ambientações e a impossibilidade técnica de realização de tôdas, partiu para uma solução despojada enfatizando as locações, empregando para êsse fim o palco giratório e projeções, com resultado de grande efeito.

Uma corrente mais nova da moderna cenografia brasileira surgiu nos últimos anos e vem trabalhando ao lado dos nomes anteriormente citados. Entre seus componentes figura Ana Leticia. Gravadora de renome internacional, que tem trabalhado sobretudo para o melhor grupo especializado em teatro para crianças e jovens do país, o "Tablado". Além de cenários para as obras da diretora do grupo, Maria Clara Machado, maior autora brasileira do gênero, os fêz também para peças como "O Médico à Fôrça" de Molière. Como artista de posição da vanguarda nas artes plásticas no Brasil, man-

tém posição coerente no seu trabalho como cenógrafo.

Outro cenógrafo dessa corrente é Marcos Flaksman, que estudou inclusive na Europa, tendo feito estágios sobretudo na França e trabalhado sob a orientação de René Allio e Jacques Pelier, tendo sido convidado a colaborar com os Centros Dramáticos Franceses. Apesar dos seus estudos no exterior, Marcos Flaksman se enquadra nos padrões da cenografia brasileira contemporânea. Assim, seu cenário para "Dois Perdidos Numa Noite Suja", de Plinio Marcos — O autor brasileiro cujo aparecimento despertou maior interesse nos últimos anos e cuja obra retrata sempre a vida das camadas mais humildes do país — caracteriza-se pelo emprêgo de elementos que permitem dar idéia do ambiente de um compartimento de hospedaria miserável de grande cidade do país com dois painéis (*paredes incompletas*), uma porta e duas camas. Estes elementos bastam para sugerir o ambiente.

Posição mais ousada tem o cenógrafo Helio Richkener, que cursou o Instituto de Cenografia de Praga e trabalhou com Joseph Svóboda. Seus cenários mais famosos são os para a peça "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade, obra de vanguarda de há trinta anos atrás, mas somente encenada no ano passado e a montagem que foi apresentada na Itália, em Florença, no Teatro della Pergola, na "4.^a Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili". Os elementos empregados tinham de uma parte características realistas. De outra, o artista surpreendia a platéia com elementos de tamanho gigantesco, que ligados a iluminação e mecanismos especiais permitiam escandalizar a platéia, apresentando-se no início como obscenos, em virtude das suas proporções desmedidas. A montagem dêste espetáculo, aliás, embora a partir de um texto com mais de um quarto de século, correspondia a uma linha definida como de *teatro de agressão*, destinado a sacudir a platéia de uma passividade e indiferença e levá-

la a reagir em primeiro lugar contra a provocação do que é abjeto e, a seguir, contra uma situação que se condena.

O cenógrafo brasileiro mais em evidência hoje, porém, é Flávio Império. Professor de Arquitetura da Universidade de São Paulo, realizou estudos de especialização em desenvolvimento urbano, planificação em sociologia e teoria das informações. Apresentou seus trabalhos de cenografia em numerosas exposições do Brasil e no exterior, tendo inclusive participado da Quadrienal de Praga em 1967.

Em 1968 Flávio Império apresentou dois trabalhos particularmente importantes. O primeiro foi para "Roda Viva", uma peça do compositor e cantor Chico Buarque de Holanda, que procura desmistificar a televisão comercializada, mostrando como esta, de acordo com os seus interesses, cria falsos ídolos que impõe à platéia e os destrói quando lhe convém. Esse sentido foi muito reforçado por uma encenação muito violenta. O palco é apresentado como um "écran" de televisão no qual decorre a ação e toda ela se caracteriza por um clima alegórico, em que os personagens mais do que nunca correspondem a figuras simbólicas. Maior repercussão ainda teve a sua montagem de uma adaptação da peça de Bertold Brecht "Os Fuzis da Senhora Carrar", intitulada primeiro "Os Fuzis de Dona Tereza Carrar" e depois, simplesmente, "Os Fuzis". Aqui é impossível distinguir o trabalho do cenógrafo da direção, igualmente de Flávio Império.

O público ao ingressar na platéia encontrava em curso uma variação gravada, repetida em pedal, com vozes que descreviam o uso e o efeito do napalm (*gasolina gelatinosa*). Aí mostrava a confluência de diversas manifestações artísticas e isto com um produto de pesquisas de mais de dez anos, pois dava ao texto um valor equivalente às outras manifestações como

o som, a luz e o cheiro. A platéia assim tinha de utilizar os cinco sentidos. O que mais se destacava no espetáculo eram os efeitos plásticos. Estes compreendiam elementos característicos da vida rural. Ficava em destaque no fundo, um crucifixo enorme de estilo barroco que efetivamente participava do espetáculo.

Este começava com a projeção de "slides" de touradas, seguidos de outros só do touro, de um só de perto do seu corpo e por fim a ferida do touro. Com esse elemento Flávio Império punha em prática o princípio de descondicionamento para entrar logo a seguir em condicionamento, pois de início a platéia manifestava alegria, juntamente com a do público da tourada. A medida que as projeções prosseguiam o espectador ia sentindo que a alegria do começo não era senão uma manifestação de sadismo. A música que acompanhava os "slides" era alienatória, fazendo com que a platéia aceitasse o que se queria comunicar com o espectador, sem resistência, para não prejudicar a compreensão do mesmo. O coro, constituído de mulheres do povo, de origem grega mas tinha estrutura de vanguarda. Eram elementos que além de participar, dizendo trechos da obra tomavam contacto com a própria platéia e faziam com que cada palavra e cada frase não fossem simplesmente ouvidas, mas também sentidas com o tato, o que era conseguido com a aproximação física com os espectadores. A importante iluminação enfatizava o crucifixo com mutações constantes de côres. Por fim, numa "cena religiosa" era fulminado insenso, cujo fumo atingindo fortemente a platéia atuava sobre o olfato desta. Com esses recursos o espetáculo forçava o público a uma participação maior e a uma tomada de consciência das idéias que lhe eram propostas numa variante do já mencionado dito "teatro de agressão", a mais nova corrente do moderno teatro brasileiro.

DE TEATRO DE BONECOS

— Stella Leonardos —

No outro dia traduzíamos e adaptávamos um livro de divertimentos para crianças. Súbito largamos o trabalho, corremos para a cozinha e começamos a mexer nas frutas e legumes. Havia sido dia de feira, de sorte que podíamos escolher boas maçãs, laranjas, pepinos, cenouras, tomates, etc.

— Que é que a senhora está fazendo com êste ferrinho de cavar batata? — quis saber a cozinheira — Alguma salada nova?

— Não — respondi — Que é da caixa de passas? Que é dos feijões? Estou fazendo olhos para meus bonecos. Vou fazer as caras deles de legumes e os corpos de meia, branca. Aquêles pares descasados, que guardei.

A cozinheira, já na casa há uns vinte anos, saiu-se com esta:

— É ê! A senhora inventa cada moda!

— Não fui eu que inventei. Está no livro. Quero só ver como é que ficam, se a gente pode brincar com êles.

— Brincar?

— É, se as crianças podem brincar.

A mestre-cuca olhou-nos entre irônica e acusadora:

— Tem certeza que é pra criança brincar que a senhora veio fazer bonecos de legumes, hein?

Não, não era. A simples idéia de confeccionar os bonecos seduzia-nos. Como ficam engraçados assim, vegetais! Pena que não duresm muito. E depois não se pode passar o dia inteiro fazendo bonecos se não há crianças com quem brincar.

Voltamos para a máquina de escrever. Era um capítulo sôbre teatrinho de bonecos, meio no estilo de "Punch and Juddy" — uma cena curta de *puppet-show*. E nosso encanto prolongou-se pela tarde.

Ali estávamos lidando com bonecos feitos em casa, inventando chistes para crianças brasileiras. E no entanto, que longo caminho, da Antiguidade até hoje, havia feito o ator boneco!

Só o histórico de sua origem e o percurso de seu desempenho daria livros (*Já não se moviam, nos primórdios? Cabeça, pernas e braços?*) Desde as escavações do Egito. Desde a antiga Grécia, onde eram chamados *neuro-spata*. Desde Roma, conhecidos por *simulacra* e *imagungulae*. Desde a velha Itália em que de *barattini* passaram a *pupazzi*.

Aliás, quem quiser ter um resumo interessante do assunto pode ler o trabalho de Lúcia Benedetti, ou melhor, o Capítulo VIII de "Aspetos do Teatro Infantil" (*recentemente editado pelo Serviço Nacional de Teatro*). Esta escritora excelente, pioneira do teatro infantil em nossa Terra, não pretendeu exhibir conhecimentos. Teve o cuidado de fazer um bom estudo acessível ao leigo, indicar pessoas e livros, inclusive, de contribuição brasileira à matéria:

Donatello Grieco, Yvonne Jean, Suzana Rodrigues, Zora Seljan, Maria Clara Machado, Vera Milward de Carvalho, Léa Ferreira Pinto Milward, Elza Milward Dantas de Araújo. (*Ampliaremos a lista por nossa conta, com Íris Barbosa e Maria Mazzetti*). O que dá veracidade e substrato ao ensaio de Lúcia é, sobretudo, sua experiência pessoal como autora e espectadora, naturalmente. Sem aquela participação direta o capítulo sobre teatro de bonecos seria um relatório frio e didático.

Saber que os bonecos, velhos ídolos pagãos, desempenhavam rituais religiosos, e que os cristãos medievais usaram bonecos para encenar histórias de santos, *miracles* e *mystères*, nas igrejas e feiras de antanho, não basta. É preciso se interessar pelos seus irmãos bonecos espalhados pelo mundo. Os da África, por exemplo, que manipulados em segredo, podiam andar e até sentar.

Meses atrás, quando escrevemos “seis peças de teatro para crianças” (*Antologia Escolar*) — Edições de Ouro — 1970 —, tivemos de selecionar obras-primas da literatura de todos os tempos. E sentimos de bem perto, o que é o teatro de bonecos (*já nem dizemos no Oriente*) em Bali. Uma das peças, de grande beleza, inspirada em crianças, vinha de um trecho do *Ramayana*.

Ah conhecer o teatro de bonecos universal *in loco!* Isto daria, em si, roteiros maravilhosos. Como gostaríamos de assistir o japonês, em Kyoto, que rivaliza com o teatro *Noh*. Ou o de Osaka, onde bonecos em tamanho natural representam para adultos.

De um modo ou de outro, sempre houve bonecos na nossa vida.

Dentre os primeiros que nos lembramos, estão os do ventríloquo Batista, pai das cantoras Linda e Dircinha. Nosso tempo de menina foi embelezado e divertido por eles, nas festinhas do clube Fluminense ou festas de crianças, particulares. Depois do espetáculo, papai, admirador do famoso ventríloquo, nos levava para conversar com os bonecos, sentados nos joelhos de seu Batista.

Houve tempo, até, em que acreditamos que os bonecos tivessem alma. O Pinocchio não tinha? Por isto não nos admiramos nada quando um sobrinho de quatro anos aponta a televisão, muito convicto:

— Olha lá! É o Topo Gigio, “o ratinho com alma de criança!”

Nem nos admiramos, tampouco, quando crianças choram para ver o Pisulino (*um garoto de cara de macaco ou um macaco com jeito de garoto?*) Cessada a fase (“mágica”) do *crer-em-tudo* começa a do *faz-de-conta*, dizem os psicólogos. E ninguém melhor que a Emília ou o Marquês de Sabugosa para prová-lo: uma boneca de trapo e um boneco de espiga de milho.

Bonecos houve, depois da adolescência, que nos impressionaram, também. E, dado seu caráter teatral, sua participação na coreografia de festejos populares, não podemos deixar de mencioná-los.

São eles: a) Nordestinos e b) Paulistas.

Incluem-se na primeira categoria:

I — As *calungas* dos maracatus pernambucanos, identificadas por Mário de Andrade como sobrevivências totêmicas.

II — A *babalotim* dos afoxés baianos (“*uma boneca negra nagô com um colar de contas brancas, muito bem vestida, com aqueles olhos arregalados e com riscos paralelos e profundos na face*”).

Na segunda categoria se incluem:

I — *João Paulino e Maria Angu* — Feitos “de jacás bem grandes, grandes cabeças de papelão e braços cheios de trapos”. Casal agigantado que sai da casa do império do Divino, seguido de tocador de bombo e bandos e bandos de crianças.

II — *A Miota* — Mulher alta e magra, roupa de cetim, feita com uma série de carretéis enfiados num cordel “de tal forma que a pessoa que vai dentro da armação, puxando as cordinhas adrede colocadas, comunica a Miota movimentos de títere; fazendo-a mexer seus braços esguios e balançar desordenadamente a cabeça de megera”.

III — *O Boi* — que “conforme a côr com a qual aparece nas festas, chama-se Araçá, Pitanga, Barroso, Espaço, etc.” É o companheiro da Miota, e seu defensor contra os ataques da criança. Com o tempo se torna mais e mais hilariante.

Das mais gratas recordações da nossa infância as ligadas ao teatro de bonecos. Das mais antigas, também. Lembramos, distintamente, as mãos de nossa avó ensinando aos netos que ainda não sabiam falar uma cançãozinha assim:

*“Elles sont sont sont
les petites marionnettes.
Elles font font font
trois petis tours
et puis s'en vont.”*

E aqui Vovó, que ritmara ambas as mãos como se fôsem bonequinhos num *bailet*, agitava-as em gestos ascendentes, arrulhando feito rôla:

— Pruuuuuú!... Pruuuuuú!...

E escondia as mãos. E nós, criancinhas, ficávamos buscando-as, fascinados.

Certa vez perguntei o que era marionete.

— Uma bonequinha, ou um bonequinho cheio de fios que a gente puxa para fazer andar, dançar, se mexer.

E como estivessem em moda, naquele tempo, pequenos chineses de cara de noz e corpo de amendoins enfiados em barbantes, Mamãe fez um pequeno chinês daqueles, amarrou-lhe fios e movimentou-o.

Quisemos saber porque fingia que o chinês cantava (*Uma musiquinha metida a oriental cuja letra era: “Chon, Quinachon, quinachon, chon quina Nagasaki Yokoama, Acôo, dateô”*) Ela explicou:

— Canto para dar vida ao boneco.

— E por que ninguém dá vida aos outros bonecos, Mamãe?

— Porque êste boneco aqui é de teatro.

De modo que *teatro*, para nós, antes de tudo, foi de bonecos. E fazer representar um boneco foi *dar vida* a êle. (*E acaso não é isto o que mestre Marcel Temporal, citado por Maria Clara, compreende como animar bonecos? (“Vamos fazer teatrinho de bonecos?” — Maria Clara Machado, página 7)*)

Havia outra musiquinha que Vovó cantava e que associamos, desde sempre, ao teatro de bonecos:

“Belo belo belo,
tenho tudo
quanto quero:
bela bonequinha
vestidinha de amarelo”.

Tratava-se, ao que parece, da libra esterlina, em ouro, mas nossa imaginação infantil pintava elencos de marionetes vestidinhas de amarelo.

Imaginem que emoção a nossa quando, domingo à tarde, nos levavam ao guinhol ao ar livre da Praia de Botafogo!

Era tudo muito simples. Uma espécie de quarto de alvenaria, branco, com janela na frente, dando para assentos rústicos. A pessoa comprava a entrada (*Quinhentos réis?*). A janela abria e o peitoril servia de palco, com uma pequena cortina eficiente e bonecos que apareciam, conversavam com a criançada, brigavam muito entre eles. Havia entre os personagens um cachorrinho e um moleque retinto bastante engraçados. Havia outro personagem igual ao famoso Chiquinho do “Tico-Tico”: louro, olhos esbugalhados, chapéu largo, roupinha à marinheira. E, na platéia, vendedores de balas, pipocas, algodão doce e baianas que aplaudiam a pancadaria dos bonecos tanto quanto as crianças, os pais das crianças e as babás.

Um dia, quisemos saber porque o guinhol se chamava guinhol. A babá não sabia. Mas Vovô contou que era por causa de um boneco francês:

— Ele representa tão bem que todo mundo vai ver o teatro de Guignol. Quer dizer: de bonecos.

Vovô gostava de bonecos. Havia visto em vários países da Europa bonecos famosos. Tão famosos que os teatrinhos onde ainda representam têm seus nomes. (*Naquela época só sabíamos o nome de uns dois ou três*):

Kasperle ou *Hans Wurst*, na Alemanha; *Mr. Punch*, na Inglaterra; *Don Cristóbal*, na Espanha; *Ricardo*, em Portugal; *Jan Pickel-Harringe* ou *Jan Pikelharinge*, na Holanda. *Polichinelle*, na França; *Jean Klassen*, na Áustria; *Petruscka*, na Rússia; *Hurvineck*, na Tcheco-Eslováquia; *Karagauz*, na Turquia; *João Redondo*, no Rio Grande do Norte; *Mamulengo*, em Pernambuco; *João Minhoca*, no Rio.

No fundo de uma gaveta, junto a livros de histórias para crianças, do mundo inteiro, havia um boneco que Vovô guardava, para brincar com os netos menores e os garotos do vizinho. Era um boneco risonho, de bochechas muito coradas, vestido com um camisolão estampado.

Vovô tirava-o do bolso, de repente, fazia com que aparecesse atrás da porta, dava-lhe as vozes as mais diversas (*grossa, fina, fanhosa, gaga, alegre, triste, amável, malcriada*), os ditos mais cômicos.

— Como é que ele se chama?

— Fantoche. Que tal se a gente mandasse ele pra ser artista do teatro de fantoches?

— Representar com as marionetes?

— Não. As marionetes têm cordões. Já os fantoches se mexem graças aos dedos dos artistas.

Foi aí que ouvimos falar pela primeira vez nos célebres "Piccoli de Podreca", que corriam mundo. Havia elencos de marionetes que representavam peças e até óperas inteiras.

— Para adultos, sabe? Gente grande que gosta déles.

Foi aí que aprendemos, pela primeira vez, a manejar um fantoche. Vovô meteu o dedo polegar num dos braços do boneco, o dedo indicador no buraco da cabeça e o dedo médio no outro braço:

— Repare como começa a *viver*, viu?

E tinha a mão tão hábil que ficamos pensando, hoje, se a interpretação de *mamulengo* como derivada de *mãomolenga* será certa. Parece difícil, e até impossível, manejar com mão molenga um mamulengo como o Doutor Cheiroso, lá de Olinda, ou o Doutor Babau, do Recife.

E não está demais abrir um parêntese, neste ponto, frisar o que Zilda de E. Maranhão conta sobre *babau* (in "*Matolão*", pag. 130 — Recife, 1932):

"Brincadeira popular, obrigatoriamente presente às festas do *hinterland*. O mesmo que mamulengo. Forma primitiva da marionete. No babau são figuras de proa: Cabo 70, prêto Benedito, Zé Rasgado, Simão e Etelvina. Tem como ambiente a vida dos engenhos e das fazendas, preferencialmente. O babau nada tem a ver com o bumba-meu-boi, como alguns autores querem fazer crer. O bumba-meu-boi e o cavalo-marinho, êstes sim, são irmãos gêmeos."

Quanto à origem do mamulengo ser holandesa, isto é outra coisa. De qualquer forma, descendente ou não de Jan Pickel-Harringe, o certo é que o mamulengo participa não apenas dos pregões nas feiras do Nordeste como (*e quem atesta é mestre Câmara Cascudo*) dos dramas de cenas bíblicas e atualidade, por ocasião das festas de igreja, principalmente nos arrabaldes ("*Dicionário do Folclore Brasileiro, J-Z, página 41*"). A propósito de sua função educativa lembramos mestre Alceu Maynard de Araújo (in "*Folclore Nacional*" — II Volume — página 325):

"No Rio Grande do Sul, o etnólogo Carlos Galvão Krebs rastreou a chegada do "Kasperle" com os alemães e depois de ter alegrado a colônia durante um século nos "Kasperletheater", naturalizou-se brasileiro e "se assim Gaspar" para contar as lendas brasileiras, encenar a brasileiríssima "Negrinho do Pastoreio". Não ficou aí, o citado folclorista gaúcho; provocou o encontro, em Pôrto Alegre, do Mamulengo trazido por Augusto Rodrigues e do Gaspar manejado por D. Marta Baumgart, e ambos, de mãos dadas, estão fazendo a alegria da criançada brasileira porque o teatro de fantoches é uma distração sadia, uma forma de recreação que se inscreve entre os mais elevados meios para educar a infância.

Carlos Galvão Krebs, em 1950, saudou tal encontro com as seguintes palavras: "Foi um encontro histórico o do mamulengo pernambucano, rude, cheio de malícia, e o do Kasperle, mais finório e não menos malicioso. Felizmente por essa época, o Kasperle já aprendera a falar o português, e não foi necessário lançar mão da ajuda de um intérprete. Dêsse primeiro encontro nasceu uma cordial amizade, que já começou a dar frutos".

Com a distinção entre marionete e fantoche, pensávamos, à época em que os descobrimos, serem êles os únicos tipos de bonecos de teatro. Descobrimos, contudo, que havia outra espécie, isto é: além dos:

- a) bonecos de cordão ou marionetes
- e
- b) bonecos de luva ou fantoches
- os
- c) bonecos de varinha, ou bastão.

Mas êstes últimos nunca vimos nem aqui nem em outros países.

Pela época em que nos explicaram o que eram marionetes, apareceu lá em casa uma boneca de pano lindíssima, de cabeleira branca e saia de lamê com losangos furta-côres. Era muito cara e viera numa caixa enorme, vendida por um vendedor ambulante.

Ganhamos a boneca, que Mamãe batizou de Colombina e que levávamos a tôda parte, sobretudo para cima das árvores (*A nossa preferência pelas bonecas de pano, agora a compreendemos. À ausência das de hoje, de plástico, resistiam mais às brincadeiras, tendo, inclusive, maior flexibilidade*).

Um dia, estávamos brincando de dar vida à Colombina, com cordoezinhos que amarráramos no pescoço e no pulso da boneca, quando Vovô gritou:

— Meu Fantoche vai ficar com inveja!

Então alguém disse:

— E a Colombina vai dar confiança a um fantoche pobretão dêsses?

Anos e anos passados, a imagem daquela cena emergiu.

— Por que não escrever uma peça para crianças inspirada no teatro de bonecos?

Nasceu assim nosso “O Guinholzinho de Seu Titerote”, que teve a honra de ser premiada no Concurso de Peças Infantis da antiga Prefeitura do Distrito Federal, e o duplo privilégio de ser televisionada aqui e além-mares. No Rio sob a direção estupenda de Roberto de Cleto, num programa do “Grande Teatro Infantil” da TV Tupi, de Fábio Sabag. Em Lisboa sob a direção não menos eficiente da atriz portuguesa Maria Shulze.

Qual o cenário da peça? O guinholzinho ao ar livre que frequentáramos na infância. Qual o tema? A disputa entre Mário Marionetista e Maria Fantocheira. Os personagens? *Seu Titerote* — dono do guinhol; *Mario e Maria*, os titereiros; e gente fingindo boneco (ou boneco fingindo gente, como queiram): *Pierrô, Pierrette, Arlequim, Colombina, Polichinelo, Fantochona, Fantochinha, Fantochão e Mamolengo*. Como música usada na apresentação dos titereiros usamos adaptações das cançõezinhas que Vovó nos ensinara: “Les petites marionnettes” e “Belo belo”.

À-guisa-de ilustração aí vai uma passagem do 1.º Ato de “O Guinholzinho de Seu Titerote”:

FANTOCHONA — Fantochinha! Aonde é que você vai, menina? (*Vendo as marionetes, cumprimenta-as. Entram Fantochão e Mamulengo*)

PIERRETE — Quem são aquêles fantoches? Que esquisitos!

COLOMBINA (*Olhando-os de alto a baixo*) Gentinha, minha filha.

ARLEQUIM — Que é que se pode esperar de fantoches vulgares, com cabeça de pau?

FANTOCHÃO — Protesto! O único de nós que tem cabeça de pau é o Mamulengo. As nossas são de massa de jornal.

POLICHINELO (*Com desprezo*) — Ah! Que espécie de jornais? Jornalinhos e pasquins!

FANTOCHONA (*Avançando de guarda-chuva para o Polichinelo*) — Cale-se ou arranco fora seu narigão pintado com cola de peixe e vermelhão em pó, até sair tinta vermelha, hein!

ARLEQUIM (*Bem humorado*) — Sossega, bruxa de cabelo de piaçaba! Com que ancinho você se penteia?

FANTOCHÃO — Não ofenda minha futura sogra, cavalheiro, ou dou-lhe um sôco neste ôlho de botão côr de burro quando foge!

COLOMBINA — Ora quem fala! Um caipira de cartola, cabelo de barba de milho e ôlho bordado a retroz!

PIERRETE — Eles não têm culpa de serem assim, Colombina. Nem todos podem ter cabeleira de linha de sêda feito nós, e roupas de cetim, veludo, filó, tafetá.

PIERRÔ — É mesmo. Olhe só as trancinhas de palha de cebola da Fantochinha! Olhe o algodãozinho do camisolão dela! (*Fantochinha foge*)

COLOMBINA — Gentinha, minha filha. (*Ao Arlequim*) Vamos arejar um pouco que o ambiente está irrespirável! (*Saem as marionetes em risinhos e cochichos*)

OS FANTOCHES (*Juntos*) Já vão tarde!

FANTOCHONA — Que horror êstes bonecos estrangeiros!

FANTOCHINHA — De onde eles são?

FANTOCHÃO — Dois são franciuses e três, italienses. Às vêzes falam *oui oui e cosi cosà*.

Mas não ficou aí nosso fascínio pelos bonecos.

Certo Natal resolvemos fazer um guinhol para a criançada da família. À falta de tempo, compramos os fantoches que achamos e escrevemos quatro pecinhas como manda a técnica de estórias para teatro de bonecos:

I) Ação rápida

II) Diálogos incisivos

III) Poucos personagens atuando de cada vez.

As peças receberam os títulos de “A rosa azul”, “Tuttifrutti”, “Carnavalzinho” e “O coraçãozinho de ouro”. Tivemos o prévio cuidado de adaptar alguns bonecos ao texto. Pintamos um de prêto, por exemplo, vestimos outros de modo diferente.

Segue-se um trecho entre *Bombo* e *Bimbo*, os dois palhaços de “Tuttifrutti”, trecho em verso, por sinal:

1.º PALHAÇO — Sou Bambo do bombo
bombotibombo.

Não é, mano Bimbo?

2.º PALHAÇO — É, é, é, jacaré!... (*Cumprimentando*)

Sou Bimbo do bumbo
bumbotibumbo.

Não é, mano Bambo?

BAMBO — Sim, sim, sim, sim, jacamim!

BIMBO — Que é jacamim?

Jaca mirim?

- BAMBO — Um galináceo
tipo pernárceo,
Seu Ignoróstico!
- BIMBO — Uil Que pernóstico!
- BAMBO — Veja lá, Bimbo bombástico!
Eu não sou analfabético,
nem tenho ares de gramático,
mas meu falar é sintático
e meu coração é poético!
- BIMBO — Antes fôsse cosmonáutico.
- BAMBO — Pra quê? Você é um lunático.
- BIMBO — E você, o que é?
- BAMBO — Fantástico!
- BIMBO — Fantástico em mentirinhas.
- BAMBO — São muito leves as minhas:
feito bôlhas de sabão.
Não fazem mal a ninguém.
- BIMBO — Mentirinha ou mentirão
não terminam nada bem.
- BAMBO — Deixe de pregar sermão
e vamos à pantomima.
- BIMBO — À quê?!...
- BAMBO — Representação.
Pantomima vem de "panto",
a parte final de espanto
que nos mima: panto-mima.
- BIMBO — Não tenho olhar espantado
nem tenho jeito mimoso.
- BAMBO — Mas eu dou um jeito, teimoso.
Nasci palhaço escolado.

Pudemos constatar, felizes, que a melhor expectativa fôra ultrapassada. As próprias crianças repartiram e decoraram os papéis, ensaiaram e montaram o espetáculo, dando sessões cheias e aplaudidas, para os vizinhos. Henrique, um dos garotos, aparentemente dispersivo, saiu-se muito bem, como diretor. Antônio, de natural retraído, revelou-se o melhor ator e o mais cômico. Ruth, uma das meninas, conseguiu fazer com que sua bonequinha comovesse o auditório. Maria Cecília não só gostou das peças como escreveu outra e encenou-a com seus fantoches, interessando-se, posteriormente, pelo teatro: a montagem, a sonoplastia, a indumentária.

Três das pecinhas foram publicadas em "Teatro da Juventude" (*Comissão Estadual de Teatro de São Paulo*) a admirável publicação dessa nossa admirável Tatiana Belinki, que a dirige com pleno conhecimento da matéria e constante devoção e participação ao teatro infantil e à causa do teatro. A revista divulga peças adequadas ao teatro infantil de acôrdo com a idade do pequeno espectador. Desde peças de fantoches a peças para adolescentes.

Sim, gostamos de bonecos e de teatro de bonecos. Com que alegria escrevemos êste depoimento!

TEATRO INFANTIL DE ONTEM E DE HOJE

— Lucia Benedetti —

O teatro infantil, no Brasil, tem algumas características da riqueza nacional. Basta arranhar um pouquinho o chão e logo aparece alguma coisa.

Um dia, perambulando por Petrópolis entrei num pequenino museu na Praça Rui Barbosa. Havia sido a residência de um acadêmico que eu muito prezara em vida e por sua vontade, se transformara em um museu. Lá encontrei uma partitura manuscrita de Carlos Gomes, um pequeno cravo e, súbitamente, numa vitrina, uma roupa de cetim negro, de jabô cheia de babadinhos de rendas. Era o traje com que a Princesa Isabel, em sua infância, havia usado numa representação teatral na côrte. Comecei a investigar. Dei com a minha primeira informação sôbre teatro de crianças no Brasil. Estou acreditando que, mais cedo ou mais tarde, como nas bateias dos caçadores de diamantes, há de faiscar alguma outra pedra graúda. Não de encontrar mais indícios e mais provas de teatro, tanto no norte como no sul. De minha parte, pesquisadora bisonha, fiquei radiante com o meu diamante e tratei de trazê-lo à luz do dia. Foi assim que ao escrever um estudo do teatro infantil, abri meu capítulo com a maior segurança, dizendo que a Princesa Isabel fazia teatro infantil. Já não está mais no pequenino museu da Praça Rui Barbosa, parece até que fecharam o museu, para fazer obras. Mas, há de estar em alguma parte em Petrópolis, êsse documento interessantíssimo e de valor não só histórico, como sentimental. A peça era representada em francês e se chamava "La Revolte des Fleurs". A nossa princesinha fazia o papel do naturalista Lineu e — com certeza — reservara para a irmã, o papel de Rainha das Flôres. Êsse teatro tão bem vestido e naturalmente, tão bem falado, era o que se dava às pessoas de bom tom, naquela época. Da parte mais humilde, só podemos conjecturar. Talvez mamulengos ambulantes ou os artistas esporádicos. Até que alguém levante da bateia alguma pedra maior, o assunto está sepultado em silêncio. Partimos da Princesa Isabel e já podemos nos sentir bem animados. Havia uma certa desconfiança de que o brasileiro só recentemente se interessara pelo teatro infantil. Essa desconfiança está plenamente justificada. Não se pode encontrar nunca, um livro que examine o problema. Por mais que se reviste, o que já foi feito muitas vêzes, a pesquisa nesse terreno é menos que pobre: é miserável. Por isso mesmo, ao encontrar um dia o pequeno volume de Olavo Bilac e Coelho Netto em que os dois haviam reunido pequenas obras-primas do teatro infantil, senti um relacionamento entre aquela peça da Princesa Isabel e as sátiras de Coelho Netto em cima do teatro infantil em francês. Realmente, Coelho Neto faz uma crítica feroz sôbre o teatro que um dia fizera a nossa princesa Isabel e que ainda faziam as crianças do Brasil inteiro, nos colégios e agremiações. Ora, naquele tempo, tudo que era bonito era em francês. Comia-se em francês, vestia-se em francês e calçava-se em francês. Teatro bom vinha da França e tôda moça e todo rapaz supirava em francês por alguma diva

ou algum galã de outras terras. Ninguém tinha em grande aprêço a pronúncia perfeita da língua pátria. O que era preciso, realmente, era falar bem francês e ter uma pronúncia perfeita. A coisa começava nos colégios, onde os meninos e as meninas aprendiam a declamar em francês ou simplesmente recitavam poesias traduzidas. O Brasil brasileiro estava medrado debaixo de um planejamento francês espetacular. Ora, assim sendo, nada mais natural que os alunos mais adiantados, sobretudo aquêles que tinham governantas francesas, estivessem em condições de fazer teatro infantil em francês. E faziam.

Nada mais natural, também que um escritor brasileiro, apaixonado pela sua língua, um homem que buscava uma musicalidade nova em cada frase que compunha e que acreditava no som como um músico acreditava na sua partitura, se rebelasse. Quem conhece a obra de Coelho Netto há de concordar que êle foi um pesquisador da língua, um inventor de sons, homem que ficou dono de palavras que ninguém mais usou depois dêle. Aquilo que Guimarães Rosa um dia fêz com a literatura do linguajar popular, êle, Coelho Netto, fêz também, porém num outro plano: o plano erudito. A paixão pela sua língua e pela sua terra transparece na literatura de Coelho Netto, numa forma contida, embora patente. Porém, ao fazer teatro para crianças, êle explode. É o dono da língua, querendo vê-la enriquecida, honrada e divulgada em todos os quadrantes, principalmente o infantil.

Não seria êle o primeiro grande nome da literatura brasileira a tomar a si o trabalho de escrever teatro para crianças. Uma outra figura ímpar nas letras — já o fizera antes. No seu livro de memórias, D. Francisca Bastos de Cordeiro, conta que Machado de Assis escreveu uma peça infantil. O livro de D. Francisca registra um Machado de Assis bem diferente daquele sujeito secarrão e fechado que durante tanto tempo foi o tipo divulgado como sendo o Machado de Assis verdadeiro. Nada disso. Era um homem amável, amigo das crianças. Um sujeito que vinha do trabalho trazendo pacotinhos de balas para as crianças da vizinça. E olhe que êle caprichava nas balas, pois D. Francisca — uma das privilegiadas — lembra-se com certa saudade, de umas balas de violetas. A peça de Machado de Assis ficou registrada apenas na memória de sua vizinha no Cosme Velho e ninguém mais sabe dela. Chamava-se “Beijinhos da Vovó”. É nisto que eu me revelo pesquisadora ficcionista. Não é que nutro a esperança de que algum dia, em algum canto, misteriosamente alguém grite: acheil! E apareça a peça de Machado de Assis dentro de algum álbum de poesias, no meio de crônicas ou — quem sabe! — em algum rôlo de velhas músicas. Tudo pode acontecer e peço a todos aquêles que lidarem com papéis antigos, peguem com cuidado e olhem duas vêzes. Oficialmente a peça “Beijinhos da Vovó” está perdida. Porém aqui no meu coração ela está muito viva e pode aparecer a qualquer hora, como nos contos infantis.

Não posso me conformar em perder para sempre tal tesouro, já que o acervo de teatro infantil não é assim tão rico e o nome de Machado de Assis subscrevendo uma obra seria algo de valor descomunal. Assim eu me consolo achando que a perda é apenas temporária e que num dêstes dias vamos ter a peça conosco, como uma pessoa importante que passou longo tempo fora, e por fim, voltou. Quanto a Coelho Netto, sua explosão de amor pela língua pátria se reveste de uma expressão de comicidade muito grande e satiriza sem dó nem piedade o costume de então: a língua francesa em tôda parte. Na sua peça “A Lição” o avô surpreende o neto recitando a fábula de La Fontaine “O Corvo e a Raposa” em francês. O velho ouve uma parte e interrompe o recitativo, fazendo uma alusão a palavra “Jolli”. Para o velho,

Jolli era nome de cachorro e êle queria, por fôrça, descobrir onde estava o cachorro que não se via em parte alguma. O menino explica que se trata de uma fábula que êle vai recitar no Colégio. Que os outros meninos também recitam em francês. Alguns até menores que êle. O velho observa amargo:

— Grande Instituto! E... não recitam também algumas coisas de uns estrangeiros chamados Camões, Bocage, Gonçalves Dias, Bilac, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira...?

— Não. Nós só recitamos La Fontaine, Racine, Victor Hugo e outros. O velho prossegue o interrogatório em tom sarcástico:

— E com certeza lá no teu Instituto canta-se o hino, não?

— Sim. Canta-se a Marselhesa...

— A Marselhesa. Muito bem. E o hino nacional?

— Às vêzes. Mas não o sabemos bem. É muito difícil. O outro sim! "Allons enfants de la Patrie.

Le jour de gloire est arrivé..."

No seu profundo amor à língua e à sua terra, Coelho Netto sentiu o pêso e o perigo dêsse desvio em massa para uma outra língua embora ilustre, mas de outras bandas. Seu senso de educador previa o perigo e tratava de lançar sôbre o costume a sua palavra de censura. Se vivesse hoje, estaria ainda brandindo a sua espada contra o estrangeirismo. Os tempos mudaram, a moda agora é a língua inglêsa. E doi, palavra que doi, naqueles que têm a pachorra de ver e ouvir programas de calouros, ver a quantidade espantosa de jovens de talento, cantando em inglês, imitando na melhor forma o cantor alheio. E isso quando nós estamos querendo expandir as fronteiras da canção brasileira, promovendo festivais internacionais. Mas, por pouco sairia do assunto que não é êsse. O teatro de Coelho Netto tem uma alta comunicação com o público e segue uma linha uniforme: é educativo em tôda sua extensão. Êle ataca as superstições, zomba das credices, bota a criança em face com o ridículo das crenças supersticiosas. Ê um tesouro inestimável êsse que nos deixou o grande Coelho Netto. Como se isso não bastasse interessou no assunto seu grande amigo Olavo Bilac e tivemos assim um enriquecimento maior na literatura — a poesia teatral infantil. Olavo Bilac pode ter sido o boêmio que queiram que tivesse sido, mas quando se dirigia às crianças, largava de lado as coisas de boêmia e falava a sério. Alguns de seus monólogos são altamente educativos, sendo que a peça "A Mentirosa" é uma verdadeira lição, onde o poeta chama a mentira de "o pior dos pecados capitais".

Embora nesta pequena resenha eu tenha mencionado sômente nomes altamente situados na literatura brasileira e que se ocuparam em escrever teatro para crianças, nenhum dêles fêz o teatro que hoje usualmente se vê: adultos representando crianças. Êles escreviam para as crianças representarem, faziam aquilo que se poderia chamar o teatro escolar. Também, nenhum dêles se fêz famoso escrevendo para crianças. O primeiro grande nome a surgir dentro dessa nova linha literária viria ali por volta de 1916 e ocuparia um lugar da maior importância no teatro infantil: Carlos Gois. Fêz também teatro polêmico, pois em suas peças reverberou o preconceito antigo de que a ignorância dos pais justificava a ignorância dos filhos. Ou melhor: o pai ignorante achava que seu filho não devia saber mais que êle. O teatro de Carlos Gois, nesse terreno foi mais que polêmico: foi uma verdadeira campanha e por sinal, vitoriosa.

As peças "Alistai-vos!", "Ensinai a lei!", "A Comenda de Apolinário", "13 de Maio", "Monólogos Cívicos" foram a primeira parte da obra de Carlos Gois,

aquela que está empenhada em sua campanha educacional. Vem em seguida o seu teatro mais dentro da fantasia infantil. Uma opereta: "Branca de Neve", que faz dêle um precursor do gênero musicado. Esse espetáculo, poderia ser incluído entre os do gênero teatro infantil de arte, mas, há muitos e muitos anos não sobe à cena. Carlos Gois foi muito fértil em peças do gênero escolar. Algumas obras-primas do gênero são ainda hoje aplaudidas. Entre outras, "A Dona de Casa", "O Espelho", "A Agulha e a Linha" (do apólogo de Machado de Assis), "O Leque", "Ser Curiosa", etc.

Um largo salto no tempo, por mais de quinze anos o teatro infantil pa-deceu da mais cruel apatia, até que dois grandes escritores Joracy Camargo e Henrique Pongetti tomassem uma atitude a favor do gênero, tão abandonado. Em verdade se deve dizer que embora os escritores tenham deixado de mão por largo tempo êsse gênero os titereiros se encarregavam de divertir as crianças com o teatrinho de bonecos. O querido e famoso "João Minhoca" não pode ser esquecido, nem os espetáculos de Villefâne. Joracy Camargo e Pongetti vieram trazer ao teatro escolar uma contribuição do mais alto valor. Não só ofereciam texto de categoria aos jovens intérpretes, como também ensinavam como montar uma peça. A explicação do que é um palco, como deve ser iluminado, como colocar cortinas e preparar cenários, ainda hoje — se divulgados com mais largueza, — dariam uma grande ajuda a grupos de amadores do interior que carecem de informação. O livro que publicaram de parceria "Teatro Para Crianças" tem a data de 1938. Vem com a graça das ilustrações de Alceu Pena e contém mais de uma dezena de pequenas cenas, fáceis de representar, até mesmo dentro de casa. Já em 1939, despontava uma outra iniciativa interessante nesse terreno: Olavo de Barros lançava o seu teatro para crianças de forma diferente. Era uma verdadeira companhia de teatro composta de crianças. O grupo estreou no teatro Carlos Gomes, com "A Gata Borracheira", numa adaptação de Teófilo de Barros Filho, despertando grande entusiasmo da crítica e do público. Tal foi o gôsto que durante vários anos o grupo fazia sua temporada, sendo a última em 1943. Dêsses artistas precoces, alguns viriam enriquecer o mundo teatral com seu talento em plena fôrça. Destacamos entre os artistas de Olavo de Barros, a grande Dolores Duran cujas músicas estão sempre na nossa lembrança, Natalia Timberg, Daisy Lucidi, Diva Pieranti, Alcino Diniz, e tantos outros talentos que enriquecem nosso mundo artístico. Como autores de peças montadas pelo grupo, Olavo de Barros revelou Silvia Autuori, Teófilo de Barros, Alda Pereira Pinto e outros. Custódio Mesquita fazia músicas, bem como Afonso Henriques, Saint Clair-Senna, Augusto Vasseur, enquanto que Yuco Lindberg cuidava da parte coreográfica. Seria de inestimável valor que essas peças tivessem sido publicadas, bem como as partituras. As dificuldades, porém vão sendo vencidas, agora que o Serviço Nacional de Teatro está pondo em dia as publicações teatrais e dando apoio ao teatro infantil. Quem sabe, talvez em breve tenhamos em mãos essas pequenas jóias. Em matéria de publicações o que tinha até então era bem pouco e atualmente, dos precursores, somente Coelho Netto poderá ser encontrado fora das prateleiras da Biblioteca Nacional, pois seus herdeiros, orgulhosos de seu trabalho pioneiro jamais deixam que se apague a chama de seu trabalho. Os demais estão abandonados, o que faz com que muita gente deixe de conhecer a obra dos fundadores do teatro infantil no Brasil.

Entretanto, um tipo de teatro sempre encontrou guarida em tôdas as bibliotecas e jamais cessou de ser editado. É o famoso teatrinho da Livraria Quaresma. Ainda hoje, tenho em mãos uma edição recente, o que me faz

pensar muito na singularidade do nosso destino. Enquanto autores de grande valor, mas de nacionalidade brasileira permanecem no esquecimento, temos reedições de uma literatura traduzida e, o que é mais curioso — anacrônica. Algumas devem ser contemporâneas da famosa “La Revolte des Fleurs” da princesa Isabel. No meu pequeno estudo “Aspectos do Teatro Infantil” transcrevo uma cena inteira de uma das peças do Teatro Infantil da Livraria Quaresma. É tão absurdo que se existisse censura para a literatura infantil esta peça seria guilhotina. Não resisto ao desejo de reproduzir ao menos umas frases. Aqui vão: “Diana — Ele nos ensinará então e nós, mulheres, ajudaremos a desforra de 1870!”

Todos — Viva Diana!

Franz — Ordinário Marche!

Todos — Viva a Pátria! Viva a República! (*Saem marchando ao som da Marselhesa*). (*Tudo isso representado por crianças, para crianças*).

É de matar passarinhos. Outras peças, entretanto, poderão ser representadas, caso sejam postas numa linguagem mais adequada e correntia. As peças, coligidas por Figueiredo Pimentel parecem ser de outro planeta com sua linguagem particular, muito portuguesa. Mas há que notar que em sua maioria são peças de fundo educativo e moral, razão pela qual, tem sempre um voto de simpatia e louvor. De Olavo de Barros para cá, caiu em ponto morto o teatro infantil, havendo então em 1948 um outro movimento que agitou bastante os meios teatrais. Os “Artistas Unidos” lançavam sua colher torta no teatro infantil, representando “O Casaco Encantado”. O que havia de singular nesse espetáculo era o lançamento de grandes figuras da cena brasileira a serviço da arte para crianças. Saía o teatro do seu tradicional caminho de crianças representando para crianças, de um mundo infantil já-mais visitado pela arte adulta.

Henriette Morineau, Dari Reis, Jacy Campos, Graça Melo, Nilson Pena, Flora May, Fregolente, formavam uma equipe de tal gabarito artístico que causou comoção no público. “O Casaco Encantado” teve uma estréia magnífica, patrocinada por Paschoal Carlos Magno, seu padrinho no mundo das artes.

No livrinho que o S.N.T. editou, “Aspectos do Teatro Infantil”, faço um relato muito minucioso do que ocorreu, dando meu depoimento para algum futuro estudioso. Dêsse encontro da criança com artistas de grande nome e fôrça dramática, poderia ter nascido uma nova forma de teatro infantil, aquêle em que as maiores figuras da cena nacional se apresentassem às crianças, dando assim um sentido mais profundo ao conhecimento da arte na mente infantil. Foi realmente isso que sucedeu, durante algum tempo. Não somente os artistas da pena começaram a trabalhar para crianças, mas, também, os artistas do palco. Depois dêsse grupo maravilhoso que atuou para crianças, durante os dois ou três anos que seguiram à estréia de “O Casaco Encantado” as crianças tiveram contato com artistas do mais alto gabarito que representavam para elas em textos apropriados. Assim, tivemos em cena Sérgio Cardoso, Sérgio Brito, Nicette Bruno, Mara Rubia, Cacilda Becker (*O Casaco Encantado*) — Laura Suarez, Jardel Filho, Maria Dela Costa, e tantos outros grandes artistas. O teatro infantil parecia tomar um rumo realmente nôvo, quando as dificuldades começaram a surgir. Os grandes problemas de sempre não foram resolvidos. Faltava lugar, o lugar-espaço para o teatro de crianças. Falou-se muito em construir um teatro exclusivamente para as crianças. Mas, os projetos caíram por terra. Sobrecarregadas de problemas, as grandes companhias deixaram para os amadores a grandiosa

tarifa de representar para as crianças. E os amadores tomaram conta do terreno. Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga lançaram também várias peças, como "O Sitio do Pica Pau Amarelo", "Revolta dos Brinquedos" etc. A peça "Revolta dos Brinquedos" jamais cessou de ser representada e é das mais queridas do público infantil. Odilo Costa Filho teve o seu "O Balão que Caiu no Mar" em grande estréia, Rebelo de Almeida lançou "O Anel Mágico", Silveira Sampaio escreveu e representou "No Reino dos Animais", Guilherme Figueiredo "A menina sem nome", Paulo Magalhães e Heloisa Helena "História da Baratinha", Daniel Rocha "Joãozinho mais Maria", Geisa Boscoli "Gato de Botas", Alda Pereira Pinto "Maria Sabida", Paschoal Longo "Pinheirinho de Natal", Amaral Gurgel "Caboclo Dagua", Lucio Fiuza, "O Soldadinho do Rei" e muitos, muitos outros. Formavam-se grupos que colhiam os primeiros louros e depois se dissolviam vencidos pelos problemas econômicos. A Lei Jorge de Lima, criada pela Prefeitura do Distrito Federal, veio incentivar muito a produção literária. Mas, os prêmios se tornaram simbólicos com a inflação e nada mais resta dessa bela iniciativa do grande poeta senão uma simples lembrança. Entretanto, alguns grupos se firmaram no conceito do público. Maria Clara Machado com "O Tablado" trouxe uma contribuição magnífica para a arte cênica. Não se limitou a escrever suas peças para crianças. Ela as montava e dirigia. Sua contribuição como diretora de teatro infantil é realmente notável. Soube imprimir um tom à representação, deu-lhe nova dimensão artística, criando um estilo. Autora de numerosas peças, tem hoje um público certo e um enorme crédito nos meios intelectuais. O "Tablado" é hoje um endereço seguro para as crianças que desejam um divertimento sadio e elevado. Suas peças estão quase todas publicadas.

Outra figura de grande importância no terreno do teatro infantil é sem dúvida Zuleika Melo. Enquanto Maria Clara Machado se firmava num endereço certo, Zuleika Melo organizava seu teatro em bases itinerantes. Foi assim que o "Teatro Carroussel" varou os caminhos mais ingratos, indo representar em pequeninas cidades que jamais haviam visto teatro de espécie alguma. Numa "Kombi" super-lotada ela carregava os cenários, os artistas, e o guarda-roupa. Durante vários anos, foi a fada-madrinha de muitas escolas pobres, de hospitais, de pequenos núcleos residenciais. A Kombi sofreu panes, rolou ribanceiras, daria um romance essa história. Hoje suas peças estão editadas em dois bonitos volumes da Gernasa e o "Teatro Carroussel" sempre na lembrança de todos.

Outra experiência interessante foi a de Fábio Sabag, atualmente em novas tentativas na televisão. Durante dez anos a fio ele fazia a criançada se sentar diante do vídeo, no famoso teatrinho Trol, todos os domingos, às duas da tarde. Chegou a criar um hábito e ouvi muitas vezes algumas mães marcarem visitas e passeios "domingo, depois do teatrinho Trol". Criança nenhuma arredava pé antes de ver o que Fábio Sabag tinha para elas. Atualmente retoma a mesma tarefa e desejo que tenha um êxito igual ao que já teve outrora. No momento em que escrevo estas linhas, inúmeras peças estão em cena e muitas em ensaios, todas endereçadas às crianças. No reino dos bonecos, as crianças possuem as maravilhosas invenções de Ilo e Pedro e lá em S. Paulo, fala Suzana Rodrigues.

Às vezes, sugerem em se criar um conselho para orientar o teatro infantil, pois muitas das experiências são inadequadas ao público a que se destinam. Algumas professoras me pediram mesmo que lançasse a idéia de fazer censura nos espetáculos para crianças pois estava havendo uma verdadeira aberração dentro dos teatros, com linguagem desabrida, gesticulação suspeita, sentido

duplo. Nunca o fiz nem farei. Acho que o teatro infantil precisa de orientação, isso sim e foi com essa intenção que propus um curso nos idos de 62. Ali, os interessados poderiam obter informação sôbre a literatura infantil, a psicologia infantil, a literatura teatral infantil, direção, marionetes, mamulengos e teatrinho de sombra. Em suma, uma preparação em regra para os candidatos. E é disso que o teatro infantil se ressentem — Preparação. Enquanto não vem, vamos curtindo as dificuldades de sempre, vamos aplaudindo as iniciativas, a boa vontade e o talento de tanta gente. É errando que se aprende e essa gente, que erra hoje poderá acertar amanhã com uma bela apresentação. O que eu acho mesmo é que é triste passar sem êle, sem o teatro de crianças, mesmo o mais pobrezinho de todos.

CASAS DE ESPETÁCULOS

Sebastião Fernandes

EM se tratando de teatro, não é possível deixar de mencionar a iniciativa, em terras do Brasil, daquela centelha divina diante de uma cabana, em plena floresta — a primeira representação teatral pela mão do jesuíta

Foi em 1557, naquela clareira, na aldeia de São Paulo de Piratininga, bem defronte ao povoado de Santo André da Borda do Campo, que o Padre José Anchieta, pequeno e aleijado, armou um palco-terreiro em frente da ermida. Quanto de beleza e simbolismo no jovem religioso, autor e ator, ante o silvícola — senhor da terra — representar um auto em forma mística.

Sendo o teatro o ápice da civilização, era ali o início da catequese. Evidentemente seria teatro de origem religiosa. Era, porém, um marco em terras brasileiras.

Também no Rio de Janeiro, o teatro apareceria juntamente com os atos religiosos. A Leal e Heróica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, era, no período colonial, burgo de vida pacata, apagada, de aspecto circunspecto, fazia com que as famílias vivessem prêsas nos casarões de paredes tristes, quase sem quadros e sem qualquer distração. Tanto que moleques e mucamas que fôssem alegres eram requisitados para distrair as sinhás atadas a uma vida monótona. Por isso, na época colonial, os domingos eram esperados com avidez, porque, abertas as portas e janelas, a saída para a missa era libertação. Se juntarmos à missa o caráter festivo de sinos e foguetes, as riquezas dos altares, os cânticos dos coros e órgãos, a magnificência e aparto dos bispos, padres e coroinhas, aquilo era deslumbramento, era e é essencialmente teatral. Por isso constituía espetáculo maravilhoso para quem tinha vida encerrada em casarões tristes e monótonos.

E quando havia procissão, então é que a festividade religiosa conseguia o máximo para divertimento. A igreja, apesar de todo o respeito dogmático, dava as primeiras representações que o teatro ainda não conseguia apresentar. Os portugueses trouxeram para a nova colônia a predileção pelo teatro. Há tôda uma seqüência de fatos narrados pelos cronistas e viajantes coloniais, do lundu. Na frente das igrejas os religiosos, nos terreiros os escravos, juntamente com os reinóis, nativos, mulatos e cafuzos ensaiavam as primeiras representações.

Já em 1575, numa província pernambucana, se liam notícias de representações teatrais. Em 1682, no Rio de Janeiro, além do *Te Deum* e procissão, há referências teatrais. No Distrito da Sé, na Bahia, em fins do Século XVII, já existia a Casa da Ópera.

Embora sem meio de divulgação, sem imprensa, Carlos Sussekind de Mendonça, na "*História do Teatro Brasileiro*", refere-se aos rapapés com solenidades pelo nascimento ou bodas lá na côrte lusitana. Além das festividades religiosas — infalivelmente — há notícias de espetáculos teatrais.

Ora, teatro não se improvisa: teatro é trabalho de equipe; teatro é cultura. Daí opinarmos que jamais deixou de existir teatro entre nós, desde os áureos tempos de Anchieta. A predileção do nosso povo pela música e pelo teatro foi evidenciada logo nos primeiros tempos coloniais no agrado dos indígenas, dos reinóis e logo depois com os negros. Se avaliarmos a junção de raças, então vamos encontrar, nos mulatos, uma fôrça formidável, logo aparecendo, na capela de Santo Inácio, ante a côrte de D. João VI, a orquestra de pretos executando canto sacro.

A capacidade do padre José Maurício, na música; e o valor do padre Ventura, no teatro, são dois produtos indígenas, gente nossa que depois se desdobrou até nossos dias, dando material para exportação.

TEATRO EM VILA RICA

Há em código dos tempos coloniais, do Arquivo Mineiro, referências a representações teatrais. Contudo, mesmo falando em "arte de representar", não há, porém, nenhum registro de prédios construídos. Em 1727, há a Carta Régia, para o Governador das Minas, onde El-Rei detalha instruções:

"em ocaziões publicas que ahy se oferecem em que se fazem theatros para asestirem os Governadores e acompanhamento nas festas publicas".

São instruções mostrando a "devida separação, dando o dito Governador o lado direito aos ministros políticos e o esquerdo aos oficiais militares seguindo os tenentes, na mesma ordem que sempre se praticou nas Igrejas". As representações teatrais teriam sido em casas adaptadas e muitas ao ar livre em tablados improvisados. Quase sempre no adro das igrejas. Ao ensejo das festividades da coroação de D. João VI, comemorada em tôda a colônia, também na Vila de Sabará, houve exibição de "*huma Ópera em hum bom Tabelado*", tendo sido levado à cena "*hum Drama em que a Fama disputava com o Tempo sôbre a imortal idade do Nome do Senhor Don João Sexto, cujo retrato estava presente*".

Nas "Cartas Chilenas" (1788) há referências à comédia e a três belos dramas". Em 1817, von Martius, em "*Viagem pelo Brasil*", conta que viu em Vila Rica "*Theatro com actores ambulantes*". Da mesma forma Saint-Hilaire.

Em 1820, Saint-Hilaire, em sua "*Viagem no interior do Brasil*", via nosso primeiro teatro com quatro ordens de camarotes, numa sala bastante bonita. Também o viajante Johann Pohl escreveu: "*Outro prazer dos moradores de Vila Rica é frequentar o teatro que tem três andares, cada um com 14 camarotes*".

Há uma anotação singular de Ferdinand Denis, que visitou Vila Rica d'Ouro Preto: "*Não se vê nessa capital nenhum passeio público, nenhum gabinete literário, nenhum café suportável: acha-se aí todavia uma sala de espetáculos que passa, eu creio, pelo mais antigo teatro do Brasil*".

Nas "*Efemérides Mineiras*", Xaxier da Veiga faz alusão à Casa da Ópera em aviso de fevereiro de 1817, do secretário do Reino. Na metade do século XVIII, as igrejas e conventos ainda eram utilizados para espetáculos teatrais. Depois começou a proibição no interior dos templos, cujo edital é de 1726.

Daí o aparecimento de estabelecimentos designados "*Casa da Ópera*". Mostrando, desde os tempos coloniais, quanto era enraizada nas cidades do litoral e nas províncias do interior a predileção pelo teatro.

CASA DA ÓPERA

O Rio de Janeiro colonial era um vilarejo. Topografia de característica ainda agressiva. Os caminhos inóspitos, de difíceis acessos, cortados de charcos, pois o braço do mar deixava extensos alagadiços. Muitos morros com estradas circundantes flora e fauna exuberantes e vielas fechadas por matas virgens. Depois da fortificação do Castelo, vieram descendo mosteiros e conventos, igrejas, arcos e lapas. Aos poucos apareceram chácaras e quintais, largos e praças, mercados, chafarizes e palácios. No cenário quase indígena o progresso custava a chegar, levando meses os brigues na travessia atlântica. No burgo triste, as festas religiosas, cultos e procissões dominavam reinóis e nativos. Os jesuítas, tanto nas capitais como nas províncias, nos pátios dos colégios, nos palanques improvisados, nos adros das igrejas, sempre tentavam divertir o povo. Junto aos festejos, quase sempre religiosos, lançavam mão para distrair, de representações, canto e dança. Também à maneira dos jograis, que vinham da Idade Média, procuraram, no Brasil, três espécies de representações:

O grupo de *títeres de porta* — junto a uma soleira, separada por uma colcha vermelha;

o grupo dos *títeres de capote*, que por serem ambulantes, andavam pelas ruas, praças, adros de igrejas, principalmente nas feiras;

o grupo de *títeres de sala*, mais importante, a ópera dos fantoches, conhecida em Lisboa por *Ópera dos Bonifrates*, que se realizava dentro de velhas salas.

O interessante é que tais manifestações de teatro de marionetes tinha sempre ao lado um cego tocando rabeça. Esta espécie de teatrinho com bonecos de engonço seria mais tarde superada pelos personagens de carne e osso, com a denominação de ÓPERA DOS VIVOS. Esta designação intrigou tanto Vieira Fazenda, que, ao pesquisar cousas fluminenses, achava mistério o que assim acontecia, porque em Lisboa o teatrinho de bonifrates era com fantoches e o padre Ventura, com gente de carne e osso, conseguia aqui uma diversão semelhante.

As riquezas da colônia fizeram com que o Conde da Cunha, (D. Antonio Alvares), desembarcasse no Rio de Janeiro em 15 de outubro de 1763, elevando o Brasil a Vice-reinado, embora antecederesse outros governantes. O Conde da Cunha criou o Arsenal da Marinha, restaurou fortalezas, levantou quartéis, abriu a antiga rua do Piolho, tapou canais na antiga rua da Vala. Ficou notório pela perseguição aos celibatários e a fundação do primeiro teatro que se fez no Rio de Janeiro.

Em 1763, o Rio de Janeiro era burgo triste, sem diversão. Havia uma figura muito popular, o padre Ventura. Religioso, corcunda, tocador de violão e muito apreciado pelas cantigas. O Conde da Cunha convidou o padre Ventura para reunir alguns cômicos e lhe arranhou uma velha casa do Largo do Capim, denominada "*Casa da Ópera*". O padre Ventura era pardo. Além de tocar violão, cantar lundus, sabia dançar o fado. Como soubesse reger orquestra, e fôsse também diretor de cena, ocorreu-lhe a idéia de ser empresário.

A velha casa do Largo do Capim (*Atualmente Rua dos Andradas*), conforme anota o Barão do Rio Branco, nas "Efemérides", é de 1767, embora não houvesse qualquer espécie de publicações, daí a dificuldade nos nomes de artistas e repertórios. Há porém, o relato do célebre viajante Baron de Bougainville (*Voyage Autour du Monte* — Paris, 1772), falando em números musicais, comédias e nos autores Molière, Metastásio e o popular Antonio José da Silva. Das óperas de Antonio José representavam "AS GUERRAS DO ALECRIM E DA MANJERONA", "OS ENCANTOS DE MEDÉIA", "O LABIRINTO DE CRETA". Era crescente a popularidade do "Judeu". Mas durante uma representação de OS ENCANTOS DE MEDÉIA, um incêndio destruiu a "Casa da Ópera", do padre Ventura.

TEATRO MANUEL LUIS

Sete anos depois do incêndio da Casa da Ópera, do padre Ventura, o antigo barbeiro de D. Luis de Almeida Portugal Soares d'Éça Alarcão Melo e Silva Mascarenhas, muito amigo do 2.º Marquês do Lavradio, conseguia, junto ao palácio do Vice-Rei, uma casa de espetáculos. Salão onde, além das cortinas de damasco e ouro, foi logo colocando bem no alto das armas heráldicas da Casa de Bragança. Além de barbeiro, Manuel Luis era dançarino e tocador de fagote, embora poucos viajantes pudessem dar notícias dos espetáculos, depois não era permitido o ingresso de estrangeiros.

O Teatro Manuel Luis foi inaugurado em 1774, teve vida ativa de funções teatrais até 1810, pois com a chegada da família real de Bragança a 7 de março de 1808, que deixara Lisboa com a invasão do exército de Napoleão, o Rio de Janeiro foi seu providencial destino. Acompanhando a família real viera um séquito de agregados, apaniguados, amigos dos amigos, com mais de quinze mil pessoas, para, num imprevisto, aportar o pequeno burgo. Viu-se, de uma hora para outra, com os problemas de desapropriações, despejos, com que a crônica colonial ficou movimentada. Se a Casa da Ópera do padre Ventura pegou fogo porque cantavam lundus, no Teatro de Manuel Luis acabaram as funções com os próprios reinóis. Virou hospedaria de patrícios...

REAL TEATRO DE SÃO JOÃO

(*São Pedro, Constitucional Fluminense, João Caetano*)

Acostumada à vida da metrópole, a família real e nobres de Lisboa sentiram a falta de diversões no triste burgo colonial. Deixando de existir o Teatro Manuel Luis, foi providenciada a construção de uma casa de espetáculos na Praça do Rocio, defronte a Igreja da Lampadosa. Em 1813, na data natalícia do príncipe Pedro I, foi inaugurada, e recebeu o nome de *Real Teatro de São João*. Ponto preferido, por largo tempo, para toda a manifestação da vida social do Rio de Janeiro, aquele teatro foi, verdadeiramente, uma casa de espetáculos diversos. Os acontecimentos iriam ali refletir, a movimentação da sociedade, os espetáculos propriamente ditos, com inúmeras companhias, nacionais e estrangeiras. Enfim, convém assinalar que sofreu três incêndios, com as devidas reconstruções e até para as labaredas não faltou quem lhe desse cunho político.

Por muito tempo, mesmo com espetáculos de ópera, comédias, ou dramas, em certos momentos, não faltaram discursos, vivas, aplausos e até hinos pa-

trióticos, tudo fazendo do teatro o próprio palco da História, e às vezes história com *h* minúsculo, e pouco se podia divisar entre ficção e a realidade, o que também ainda é teatro... Casa de espetáculo, mesmo com os incêndios e reconstruções, atravessou aquela localidade na Praça do Rocio, depois Praça Tiradentes, desde a Colônia, Primeiro Império, Regência, Segundo Império. Com o advento da República, embora retirado o "Império", continuou a chamar-se *Teatro São Pedro*, hoje *João Caetano*. Submeteram-no, recentemente, a uma reforma demorada e dispendiosa, mas ainda se constituiu um monstro e tormento de empresários e, principalmente, dos artistas, por ausência de acústica.

TEATRO DO PLÁCIDO

Em 1823, no Largo do Rocio (*atual Praça Tiradentes*), um barbeiro do Paço, de nome Plácido, conseguiu uma sala de espetáculos na esquina da rua do Cano (*rua 7 de Setembro*) com a rua do Piolho (*rua da Carioca*), porém, com a condição de só dar espetáculo quando não houvesse récitas no Teatro São João. Então, o Largo do Rocio, palco de todos os atos dramáticos, ou cômicos, assistiu a mais um *sketch*. Uma noite a marquesa de Santos quis ver a peça e passou pelo vexame de ter tido vedada sua entrada. Mas D. Domitila era a favorita; e para desafrontar a paulista, alguns valentões, na manhã seguinte, entraram no teatrinho do Plácido "à valentona", num quebra-quebra digno do príncipe...

TEATRO DA RUA DO LAVRADIO

Em 1824, alguns portugueses que haviam trabalhado no Teatro São Pedro, construíram um teatro na rua do Lavradio, embora com poucas funções.

TEATRINHO DA RUA DOS ARCOS

Em 1826, fundou-se um teatro particular na rua dos Arcos, próximo ao aqueduto, onde trabalharam várias companhias de amadores e também a de Ludovina Soares da Costa. Houve funções por um decênio.

TEATRO DE SÃO FRANCISCO DE PAULA

(*Ginástico Dramático, Théâtre Français*)

Construído em 1832, localizado na rua do mesmo nome, como era hábito dos empresários. Sobre um desenho do notável Grandjean de Montigny, foi a casa de espetáculo organizada e dirigida pelo francês M. Segond. Vieram outras companhias. E mudou o nome de Ginástico Dramático. Há crônica de Machado de Assis referente a um espetáculo em 1859. Desapareceu pouco antes da queda da Monarquia.

TEATRO SÃO PEDRO

Em 1833, na rua do Valongo (*Camerino*), foi inaugurado por João Caetano, um novo teatro São Pedro. Terminou em 1843.

TEATRO DA PRAIA DE DOM MANOEL

(*São Januário, Ateneu Dramático*)

Em 1834, construído por artistas portugueses, a atriz Ludovina Soares da Costa e outros. Ficava na rua do Cotovelo, no sopé do morro do Castelo, bem junto à rua São José. Em 1838, passou a se chamar Teatro São Januário, onde, em 1846 se realizou o primeiro baile à fantasia. Em 1862 tomou a denominação de Ateneu Dramático, tendo sido demolido em 1868.

TEATRO TIVOLY

Em 1847, foi estreado um teatro de madeira, no Campo de Santana, esquina com a rua dos Inválidos. Como era dos alunos do Conservatório Dramático, foi logo reconhecido pelo Imperador. Ainda teve os nomes de *Teatro Paraíso* e *Pavilhão Fluminense*.

TEATRO PROVISÓRIO

Um incêndio, em 1851, destruiu, pela segunda vez o teatro São Pedro de Alcantara. Aguardavam-se duas companhias: uma de ópera, outra de bailados, já contratadas na Europa. Pensou-se então em adaptar-se o Teatro São Januário para substituir a casa de espetáculos destruída pelo fogo. Como edificaram rapidamente o teatro da Praça da Aclamação (*Santana*), no prolongamento da rua dos Ciganos (*Constituição*), e do Hospício (*rua Buenos Aires*), a edificação foi rápida e ficou com a denominação de "Provisório". Aliás a primeira função foi em 1852, no período carnavalesco e o seu proprietário aproveitou para realizar bailes públicos. A inauguração oficial foi depois do período momesco, em março de 1852, em ato imponente, com o comparecimento dos jovens imperadores D. Pedro II e D. Teresa Cristina, numa récita com a ópera MACBETH, de Verdi.

Em 1854, ali estreava João Caetano e a casa de espetáculos tinha o nome de *Teatro Lírico Fluminense*.

Em 1875 foi demolido para ceder lugar às linhas de árvores, canteiros e alamedas do Campo de Santana, delineado pelo admirável Glaziou.

ALCAZAR

As sobras das águas do chafariz do Largo da Carioca corriam por uma vala até a "prainha" — beira-mar, hoje Praça Mauá. Era a rua da Vala que depois da guerra do Paraguai, com os sucessos militares do Sul, denominaram Uruguaiana.

Em 1859, o francês Joseph Arnaud inaugurou espetáculos parisienses, gênero *cabaret*. Muitas são as histórias em torno do Alcazar demolido em 1870.

TEATRO SANTA LEOPOLDINA

Em Botafogo, em 1860 foi inaugurado o *Teatro Santa Leopoldina*. Também em 1860, em São Cristóvão, era inaugurado o *Teatro Variedades*.

TEATRO LUCINDA

Em 1880, na rua Espírito Santo, inaugurou-se o Teatro Lucinda, cujo título era a homenagem do ator-empresário Furtado Coelho à sua esposa, primeira atriz da Companhia. Em 1882, com novo empresário, mudou o nome para *Novidades*. Em 1889, com a guerra da China e a queda do Be-dengó, na Bahia, os teatrólogos Valentim Magalhães e Felinto d'Almeida, apresentaram uma revista, cujo título agrupava os dois fatos da época: "Abolindemrepcotchindegó". Menos do que palavras cruzadas e mais do que erros tipográficos, a revista só levou cinco dias em cartaz, constituindo um dos maiores fracassos do teatro de revista do final do século passado. Em 1909 desapareceu a casa de espetáculos.

POLITEAMA FLUMINENSE

Em 1880, na rua do Lavradio, estreou a Companhia Emília Adelaide. O Politeama Fluminense foi destruído por incêndio em 1894.

TEATRO PRÍNCIPE IMPERIAL

(*Éden Fluminense, Recreio Fluminense, Variedades, Molin Rouge* e, finalmente, *Teatro São José*)

Em 1881, foi inaugurado, no Largo do Rocio, uma casa de espetáculos. Até o incêndio de 1930, teve vários nomes, sempre com o palco iluminado e muitas histórias do teatro brasileiro. Com o incêndio de 1930, desgraçadamente, de suas cinzas saiu mais um cinema.

TEATRO ELDORADO

Inaugurado em 1863, na rua da Ajuda. Mais tarde teria o nome de *Teatro Recreio do Comércio* e, sucessivamente, os nomes de *Jardim de Flora* e *Fenix Dramático*. Com as obras da Avenida Rio Branco, foi demolido. Em 1906, no mesmo terreno construiu-se o *Teatro Fenix*. Posteriormente, passou a cinema Ópera, demolido em 1940.

TEATRO SÃO LUIZ

Com duas frentes, uma para a rua Sete de Setembro, outra para a Rua do Teatro foi inaugurado em 1870.

IMPERIAL TEATRO D. PEDRO II

(*Teatro Lírico*)

Em 1870, na rua da Guarda Velha (*Treze de Maio*), no terreno anteriormente ocupado pelo Circo Olímpico, foi construído o *Imperial Teatro D. Pedro II*. Depois do banimento da família imperial, em 1890 passou a chamar-se *Teatro Lírico*, casa de espetáculos de noites gloriosas e tardes com récitas dos maiores concertistas do mundo. Demolido em 1934.

CASSINO FRANCO-BRASILEIRO (*Teatro Santana, depois Carlos Gomes*)

Em 1872 foi inaugurado na Praça Tiradentes, esquina de D. Pedro I, o *Teatro Cassino Franco-Brasileiro*. Em 1929 destruído por um incêndio e reconstruído em 1932.

TEATRO VAUDEVILLE

Inaugurado em 1874, na Rua São Jorge, teve pouco tempo de função.

TEATRO DA SOCIEDADE RECREIO DRAMÁTICO RIACHUELENSE

Inaugurado em 1877, na rua Ana Neri, por um grupo de amadores.

TEATRO APOLO

Em 1886, na rua dos Inválidos, foi inaugurado, em antiga chácara, o *Teatro Apolo*. Teve pequena existência. Em 1890, na rua do Lavradio, surgiu um teatro também com o nome de Apolo, denominação que durou até 1916. Termina a casa de espetáculos com a morte do proprietário, Celestino da Silva, que doou o prédio à Prefeitura, sob a condição de que no local fôsse construída uma escola, o que foi cumprido.

Também com o nome de *Teatro Apolo*, tivemos em 1940, o terceiro teatro com o nome do deus mitológico. De vida efêmera, porém, o novo teatro da rua D. Pedro I, antiga Espírito Santo.

TEATRO ÉDEN LAVRADIO

Em 1895, inaugurou-se na rua do Lavradio, o *Teatro Éden Lavradio*, de pouca duração. Aliás, em 1824, com igual nome, e na mesma rua, houve início de construção de uma casa para os mesmos fins que, conforme Múcio Paixão, não chegou a ter condição para funcionar.

CASSINO FRANCO-BRÉSILIEU

No teatro construído em 1872, nos fundos do Hotel Richelieu, na Praça da Constituição (*Praça Tiradentes, esquina Espírito Santo — D. Pedro I*), depois *Teatro Santana* e hoje *Carlos Gomes* — Houve fato de significação histórica. Na noite de 15 de julho de 1889, D. Pedro II, acompanhado da Imperatriz e da Princesa Isabel, acabava de ouvir recital da violinista Giuleta Dionesi, quando, na porta partiu um grito de "Viva a República!" Outras vozes revidaram aclamando o monarca. Ao seguir a carruagem imperial pela Praça da Constituição, ouviu-se um disparo. Embora não atingindo o alvo, mais tarde foi o atacante prêso. Era um português de 20 anos e estava há um ano no Brasil. Mas depois de 15 de novembro foi absolvido...

TEATRO HIGH-LIFE

Em 1900, na rua do Lavradio inaugurou-se um teatro de pouca duração, que depois foi casa de jôgo.

HODIERNO CLUB

Fundado em 1902, na Praça da República, de vida efêmera.

PARQUE FLUMINENSE

Em 1902 há notícia de um teatro no Largo do Machado.

TEATRO MAISON MODERNE

Em 1903, na rua Espírito Santo, foi inaugurado um teatro.

PALACE THEÂTRE

Em 1906, na rua do Passeio, foi inaugurado um teatro de nome francês, mais tarde transformou-se em cinema.

TEATRO DA EXPOSIÇÃO NACIONAL

Em 1908, no recinto da Exposição Nacional, na Praia Vermelha, foi inaugurado um teatro dirigido pelo grande Arthur Azevedo.

TEATRO MUNICIPAL

O sonho de Arthur Azevedo, de se ter um teatro Municipal, com casa para comédia dramática foi realizado em 1909. De fato, houve algumas comédias e dramas brasileiros, porém serviu para tôda espécie de demagogia até para bailes carnavalescos.

TEATRO CHANTECLER

Em 1911, na rua Visconde de Rio Branco, foi inaugurado o Teatro Chantecler.

TEATRO POLITEAMA

Em 1911, na rua Visconde de Itaúna, foi inaugurado o Politeama que acabou em cinema.

CINE-TEATRO RIO BRANCO

Na Avenida Gomes Freire, também em 1911, foi inaugurado o Cine-Teatro Rio Branco, que, pelo nome, mostrava a supremacia das películas.

COLISEU SUL-AMERICANO

Em 1913, no Boulevard 28 de Setembro, foi inaugurado o Coliseu Sul-Americano, com funções teatrais.

TEATRO REPÚBLICA

Em 1914, na Avenida Gomes Freire, foi inaugurado o Teatro República que tem, em vários períodos, servido alternadamente, para toda espécie de representações, desde circo até cinema. Também já mudou de nome conforme o empresário e a função.

TEATRO TRIANON

Em 1915, na Avenida Rio Branco foi inaugurado o Trianon, num período em que muito se falava em nacionalismo, daí muitas das peças terem títulos: "NOSSA TERRA" de Abbadie Faria Rosa, "CALA BÓCA ETELVINA" de Armando Gonzaga, "ONDE CANTA O SABIA" de Gastão Tojeiro. Desgraçadamente em 1932 ali a arte dramática dava lugar a mais um cinema.

TEATRO PATHÉ

Em 1915, estreava o Teatro Pathé, na Avenida Rio Branco, logo depois transformado em cinema.

TEATRO CENTENÁRIO

O aniversário da Independência do Brasil, fez com que em 1922, na rua Senador Euzébio, fôsse estreado o teatro que mais tarde se tornou em outro cinema.

TEATRO IRIS

Também em 1922, na rua da Carioca foi estreado o Teatro Iris. Pouco depois, era mais um cinema...

TEATRO ALHAMBRA

Inaugurado em 1933, no Passeio Público, durou pouco tempo.

TEATRO RIVAL

Estreou em 1934, na rua Alvaro Alvim, dispõe de três palcos e, milagrosamente, chegou até nossos dias.

TEATRO REGINA

Inaugurado em 1935, na rua Alcindo Guanabara, depois *Teatro Dulcina*, em honra à grande Dulcina de Moraes.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

(Do Ministério da Educação e Cultura) Avenida Rio Branco 179.

COPACABANA E BAIRROS CIRCUNVIZINHOS

Com uma população avaliada em um milhão de habitantes, este bairro do Estado da Guanabara é, sob muitos aspectos, superior a várias capitais de Estados brasileiros. Teve, no teatro, movimento descontrolado. Um aglomerado difícil de ser enumerado, pois até as próprias casas de espetáculo mudam constantemente de nome. Em verdade existe, além do *Teatro Copacabana*, de real valor arquitetônico, os seguintes: *Teatro Sérgio Porto*, rua Miguel Lemos. *Teatro Poeira*, rua Jangadeiros. *Teatro da Praia*, rua Francisco Sá. *Teatro de Bólso*, praça Gal. Osório. *Teatro Opinião*, rua Siqueira Campos. *Teatro Santa Isabel*, Av. Santa Isabel. *Teatro da Lagoa*, Av. Borges de Medeiros. *Teatro Santa Rosa*, rua Visconde de Pirajá. *Teatro de Ipanema*, rua Prudente de Moraes. *Teatro Glaucio Gil*, praça Cardeal Arcoverde. *Teatro Fonte da Saúde*, av. Epitácio Pessoa.

TEATRO DUSE

Paschoal Carlos Magno foi o escritor que conseguiu organizar, construir e criar um teatro.

Em 1952, no porão de sua residência, no alto de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, houve fato inédito: um poeta construía um teatro. Com sentido de ordem, de organização — raro entre nós — logrou animar a vida dos moços e, em récitas e espetáculos, movimentou várias organizações: Conservatório Nacional de Teatro, Escola Martins Pena, Serviço Nacional de Teatro, Academia de Teatro, PEN Club.

Formou agrupamentos, sociedades, elencos: “Os Comediantes”, “Os Esquecidos”, “Grupo da Coruja”, “Grupo dos 13”, “Teatro Universitário Brasileiro”.

Por muitos palcos iluminados em clubes de amadores em todo o Brasil a flama de Paschoal Carlos Magno, reavivou o espírito de Molière. Era oficina, escola, laboratório, universidade. Os alunos daquela casa de Santa Teresa: *Teatro Duse*, tornaram-se profissionais e espalharam-se por todos os recantos da

terra brasileira e até atravessaram o Atlântico. Sua própria casa, o Teatro Duse, foi, por vinte anos, instantes de cultura e beleza.

TEATRO "O TABLADO"

Desde 1954, num orfanato, houve realização digna de todo o respeito e admiração. Outra oficina, escola de teatro, onde Maria Clara Machado consegue sempre manter, milagrosamente, um palco iluminado. São moços, todos dedicados a arte cênica, que juntamente com Maria Clara Machado conseguiram representar um repertório dos mais elevados. De fato, são ali representadas peças infantís, principalmente de autoria da própria Maria Clara Machado: "O RAPTO DAS CEBOLINHAS", "O BOÍ É O BURRO A CAMINHO DE BELÉM", "A BRUXINHA QUE ERA BOA", CHAPEUZINHO VERMELHO", onde o riso e a ternura, e, sobretudo a poesia, mostram vitórias do difícil teatro infantil.

Professôra, autora, intérprete, tôda uma vida dedicada ao teatro, merece Maria Clara Machado as homenagens pelos grandes triunfos obtidos para o teatro e a cultura brasileira.

TEATRINHOS

Se tivermos de avaliar quanto o nosso povo ama o teatro, basta ver em tôda a história colonial, monárquica e republicana, nas cidades ou nos burgos mais humildes uma casa ou simples sala com a designação de TEATRINHO. Era, e é, na maioria das vêzes, produto de amadores, grupos que se reúnem para representar peças teatrais. Há notícias de representações em livros dos visitantes ou páginas de memorealistas. Assim, em 1760, no tempo do Vice-Rei D. Luiz de Vasconcelos, havia, no Passeio Público, um teatrinho particular. Isso na mais importante cidade do país, sem os mais rudimentares meios de divulgação e comunicação. É digno de nota, em tôdas as províncias, desde as capitánias hereditárias, embora muito escassas as notícias, os viajantes estrangeiros mencionavam sempre o teatro.

Em 1817, há notícia da dissolução de uma sociedade que manteve por muito tempo, no Largo do Rocio, ao lado do Real Teatro de São João, uma outra casa de espetáculos, de cunho particular. Era conhecida por ter sido construída por um grupo de ricos negociantes que mandavam vir de Lisboa atôres então afamados.

Em 1820, o notável Grandjean de Montigny construiu um elegante teatro para um comerciante que mandou fixar seu próprio nome: *Teatro de Luiz de Souza Dias*.

CIRCO

Quando estudamos o Teatro Lírico (*antigo Imperial D. Pedro II*), vimos que o mesmo foi construído num terreno onde anteriormente existia o Circo Olímpico, em 1871. Está aí um dos traços marcantes de que sempre existiu o Circo de Cavalinhos. Vindo dos antigos jograis, é contudo, de difícil classificação como Casa de Espetáculo pois não tem pouso certo. Vida de saltimbancos, correndo os quatro cantos da terra num toldo improvisado, foi dos primeiros picadeiros de circo, que vieram grandes nomes para o teatro.

CONCLUSÃO

Falta-nos espaço para enumerar a quantidade de Casas de Espetáculo que possuímos e principalmente o número de elencos que todos os anos vinham ao Rio de Janeiro, procedentes da Europa. Ópera, comédia, drama, revistas, bailados, concertistas, todos elencos, repertórios e artistas dos melhores que brilhavam nos palcos das grandes cidades do velho mundo. É interessante confrontar o Rio de Janeiro, Capital Federal em 1890, com a hoje Guanabara, com mais de cinco milhões de habitantes. Difícil poderemos indicar o número de grandes casas de espetáculo e muito menos quantos elencos e artistas famosos nos visitam. Evidentemente não progredimos. Há, porém, um fato realmente positivo: em tôdas as casas editôras existe sempre uma biblioteca teatral. É semente que não se deve desprezar.

FONTES PARA A HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL

— J. Galante de Sousa —

REUNIMOS aqui o que nos pareceu de interesse mais imediato como fonte para a história do teatro no Brasil. Deixam, por isso, de ser incluídos, na lista que segue, vários trabalhos, relacionados com outros aspectos e que certamente não poderiam faltar numa bibliografia geral do teatro no Brasil.

Restringindo-nos a êsses limites, procuramos tornar o mais atual possível esta lista bibliográfica, sabendo embora da dificuldade de alcançar êsse objetivo, sobretudo no que se relaciona com o teatro regional.

Dispensamo-nos da indicação de periódicos especializados, consulta naturalmente obrigatória para quem desejar uma visão mais ampla do assunto. A êsse respeito, a *Revista de Teatro*, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, e *Dionysos*, publicado pelo Serviço Nacional de Teatro, constituem subsídio indispensável ao conhecimento do que se faz em matéria de teatro no Brasil.

Embora reconhecamos passível de crítica esta ou aquela denominação, mormente em se tratando das fases evolutivas do teatro nacional, distribuímos a matéria, atendendo mais à comodidade da exposição do que a um rigorismo técnico, nem sempre unânimemente aceito.

1 — OBRAS GERAIS. SÍNTESES.

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, ed. *Curso de teatro*. Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro [Companhia Brasileira de Artes Gráficas] 1954. 99 p.
- BORBA FILHO, Hermilo. *História do teatro*. Rio de Janeiro, Livraria Editôra Casa do Estudante do Brasil [s.d., pref.: 1950] p. 412-24.
- CORREIA, Osvaldo. "Um pouco de história do teatro no Brasil". *Correio Paulistano*, São Paulo, SP, 24 jan. 1954.
- FLEIUSS, Max. "O teatro no Brasil. Sua evolução" in Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ed. *Diccionario historico, geographico e ethnographico do Brasil*. vol. I. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1922. p. 1532-50. Reproduzido in Fleiuss, Max. *Paginas de historia*. 2.^a ed. Rio de Janeiro, 1930. p. 521-88, e *Dionysos*, Rio de Janeiro, fev. 1955.
- HECKER FILHO, Paulo. "O teatro brasileiro" in *Anais do segundo congresso brasileiro de crítica e história literária* [São Paulo] Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1963. p. 191-235.

- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do Livro [1962] 274 p.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro (Alguns apontamentos para a sua história)* Rio de Janeiro, Paris, H. Garnier, 1904. 171 p.
- MENDONÇA, Carlos Sússekind de. *História do teatro brasileiro*. vol. I. (1565-1840) Rio de Janeiro, Mendonça Machado & Cia., 1926. 248 p.
- NORONHA, Eduardo de. *Evolução do teatro. O drama através dos séculos. Compilação de varios estudos*. Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & Cia., 1909. p. 381-415.
- OLIVEIRA, Valdemar de. *O teatro brasileiro*. Edição conjunta com a Universidade da Bahia [Bahia] Aguiar & Souza Ltda., Livraria Progresso [s.d.] 61 p.
- PAIXÃO, Múcio da. "Do teatro no Brasil". *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Tomo especial consagrado ao primeiro congresso de história nacional. Parte 5. Rio de Janeiro, 1917. p. 675-722.
- . *O teatro do Brasil* (Obra posthuma) Rio [de Janeiro] Brasília Editôra [s.d., pref.: 1936] 606 p.
- PONTES, Joel. "Teatro" in Pais, José Paulo & Moisés, Massaud, ed. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo, Editôra Cultrix [1967] p. 247-9.
- PRADO, Décio de Almeida. "A evolução da literatura dramática" in Coutinho, Afrânio et al. *A literatura no Brasil*. vol. II. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S. A. [1955] p. 249-83.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938. 489 p.
- SOUSA, Cláudio de. "O teatro no Brasil". *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Tomo especial. Congresso internacional de historia da America (1922). vol. IX. Rio de Janeiro, 1930. p. 551-86.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960. 2 vols. ilustr.
- VERÍSSIMO, José. "O teatro brasileiro". *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, vol. I, 1910. p. 289-96.
- . *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves & Ca., 1916. p. 373-87.

2 - BIOBIBLIOGRAFIA

- ABREU, Brício de. *Êsses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro, E. Raposo Carneiro, 1963. 439 p. ilustr.
- AZEVEDO, Luís H. Correia de. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938. 116 p. ilustr.
- BASTOS, Sousa. *Carteira do artista. Apontamentos para a história do teatro portuguez e brasileiro*. Lisboa, Antiga Casa Bertrand, José Bastos, 1898. 866 p. ilustr.
- BIBLIOGRAFIA de/sôbre teatro, 1938-67. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 34, 3.º trim. 1968. p. 139-70.
- BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. *Boletim Bibliográfico*. Rio de Janeiro, 1918.

- BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1883-1902. 7 vols.
- CARPEAUX, Oto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 3.^a ed. [Rio de Janeiro] Editôra Letras e Artes, 1964. 335 p.
- COSTA, Francisco Augusto Pereira da. *Diccionario biographico de pernambucanos celebres*. Recife, Typographia Universal, 1882. 804 p.
- COUTINHO, Afrânio, dir. *Brasil e brasileiros de hoje*. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S. A., 1961. 2 vols.
- DICIONÁRIO biobibliográfico de autores teatrais brasileiros. *Anuario Theatral Argentino Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1926. p. 19-69.
- DICIONÁRIO biográfico dos artistas brasileiros. *Anuario Theatral Argentino Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1926. p. 70-105.
- GALERIA nacional. Vultos proeminentes da história brasileira. Editado pelo Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 1932-1936. 10 fasc.
- GAMA, A. C. Chichorro da. *Através do theatro brasileiro (Resenha de autores e de peças)* Rio de Janeiro, Livraria Luso-Brasileira, 1907. 105 p. Reproduzido in Gama, A. C. Chichorro da. *Escorços litterarios*. Rio de Janeiro, Paris, H. Garnier, 1909.
- GUARANÁ, Armindo. *Diccionario bio-bibliographico sergipano*. Rio de Janeiro [Empreza Graphica Editora Paulo, Pongetti & C.] 1925. 280 p. ilustr.
- INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO. *Bibliografia brasileira*. Rio de Janeiro, 1938-1966.
— *Bibliografia brasileira mensal*. Rio de Janeiro, 1967.
- KIRSCHENBAUM, Leo. "Teatro" in Moraes, Rubens Borba de & Berrien, William, ed. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. Rio de Janeiro, Gráfica Editôra Souza, 1949, p. 727-39.
- LEAL, Antônio Henriques, *Pantheon maranhense*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1873-1875. 4 vols. ilustr.
- LEITE, Serafim, S. I. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1949. vols. 8 e 9.
- LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. Pôrto Alegre, Editôra Globo [1967] 316 p.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Anno biographico brasileiro*. Rio de Janeiro, Typographia e Lithographia do Imperial Instituto Artistico, 1876-1880, 4 vols.
- MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca lusitana histórica, crítica e chronologica*. Lisboa, Antonio Isidoro da Fonseca, 1741-1759. 4 vols. Outras edições: Lisboa, 1930-1935; Coimbra, Atlântida Editôra, 1965-1967.
- MARTINS, Ari. "Os nossos autores dramáticos" in *Anais do III congresso sul-riograndense de história e geografia*. vol. III. Pôrto Alegre, 1940. p. 1419-31.
- MELO, Luís Correia de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo [Editôra Gráfica Irmão Andrioli S. A.] 1954. 678 p.
- MENDONÇA, Rubens de. *Dicionário biográfico mato-grossense* [São Paulo, Gráfica Mercúrio S. A.] 1953. 136 p.
- MENESES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo, Edição Saraiva, 1969. 5 vols. ilustr.
- MOREIRA, Júlio Estrêla. *Dicionário bibliográfico do Paraná*. Curitiba, Imprensa Oficial do Estado [1960?] 637 p.

- PAIS, José Paulo & MOISÉS, Massaud, ed. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo, Editôra Cultrix [1967] 286 p.
- QUEM é quem nas artes e nas letras do Brasil (Artistas e escritores contemporâneos ou falecidos depois de 1945) ([Rio de Janeiro] Ministério das Relações Exteriores, Departamento Cultural e de Informações, 1966. 352 p.
- RIBEIRO FILHO, J. S. *Dicionário biobibliográfico de escritores cariocas (1565-1965)* Rio de Janeiro, Livraria Brasileira Editôra, 1965. 285 p.
- SANTOS, Lery. *Pantheon fluminense. Esboços biographicos*. Rio de Janeiro, Typ. G. Leuzinger & Filho, 1880.
- SANTOS, Miguel. "Subsídios para a história do nosso teatro. Livros sôbre teatro, jornais e revistas teatrais". *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, Rio de Janeiro, set./out. 1954, n. 281, p. 14.
- SANTOS, Olinto. "Dicionário do teatro no Brasil". *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, 1941/1942. p. 91-103 e 111.
- SCHÜTZ, Alfred. *O mundo artístico do Brasil*. Rio de Janeiro, Pró-Arte [s.d., 1954] 402 p. ilustr.
- SILVA, Inocência Francisco de. *Diccionario bibliographico portuguez*. Estudos ... aplicáveis a Portugal e ao Brasil. Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1923. 22 vols. A partir do vol. 10, foi completado e ampliado por Brito Aranha.
- SILVA, J. M. Pereira da. *Os varões ilustres do Brazil durante os tempos coloniais*. Pariz, Livraria A. Franck, 1858. 2 vols. As informações do autor devem ser recebidas com reserva, porque freqüentemente são inexatas.
- STUDART, Guilherme. *Diccionario bio-bibliographico cearense*. Fortaleza, Typo-Lithographia a vapor, 1910-1915. 3 vols.
- TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Rio de Janeiro, Leite Ribeiro & Maurillo, 1920-1921. 2 vols.
- VELHO SOBRINHO, J. F. *Dicionário bio-bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro, 1937-1940. 2 vols. Incompleto.

3 - FASE COLONIAL

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Teatro jesuítico". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 set. e 7 out. 1951.
- LEITE, Serafim, S. I. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. vol. II. Lisboa, Livraria Portugalia, 1938. p. 599-613. Introdução do teatro no Brasil.
- — — — vol. IV. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1943. p. 291-300. Belas letras e teatro.
- MORAIS FILHO, Melo. "O teatro de Anchieta". *Archivo do Districto Federal*, Rio de Janeiro, jan. 1897. p. 142-8.
- RIBEIRO, Joaquim. *Capítulos inéditos da história do Brasil*. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1954. p. 114-9.
- TOMÁS, Joaquim. "Anchieta e o nosso teatro religioso". *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 28 agô. 1953. Reproduzido com acréscimos in Tomás, Joaquim. *Anchieta*. Rio de Janeiro, 1954. p. 131-64.

4 – FASE ROMÂNTICA

- AMORA, Antônio Soares. *O romantismo*. São Paulo, Editôra Cultrix [1967] p. 305-8.
- FORNARI, Ernâni. “Martins Pena. Seu tempo e seu teatro”. *Provincia de São Pedro*, Pôrto Alegre, RS, n. 11, março/junho 1948.
- MONIZ, Heitor. *Vultos da literatura brasileira*. 1.^a série [Rio de Janeiro, Marisa] 1933. p. 41-61. Sôbre Martins Pena e o teatro brasileiro.
- PENA, Martins. *Folhetins. A semana lírica*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965. 387 p. Crítica de espetáculos líricos no Rio de Janeiro, de 8 de agosto de 1846 a 6 de outubro de 1847.
- SPALDING, Walter. “Teatrologos del periodo romantico brasileño”. *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires, março 1947. p. 34-9 (apud Oto Maria Carpeaux).
- VASCONCELOS, Mário de. “Ensaio sôbre o teatro no Brasil. Molière e Martins Pena”. *Revista Americana*, Rio de Janeiro, março 1910. p. 432-5.
- VERÍSSIMO, José. “Martins Pena e o teatro brasileiro”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, vol XV, 1898, p. 47-64. Reproduzido in Veríssimo, José. *Estudos de literatura brasileira*. 1.^a série. Rio de Janeiro, Paris, H. Garnier, 1901. p. 167-90.

5 – FASE REALISTA

- ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro, São Paulo, Pôrto Alegre, W. M. Jackson Inc. [1953] 294 p.
- AZEVEDO, Artur. “Em defesa”. *O Paíz*, Rio de Janeiro, 15 maio 1904. Reproduzido em *Autores e Livros*, Rio de Janeiro, n. 10, 19 out. 1941, vol. I, p. 183. O autor se defende das acusações de Cardoso da Mota que o responsabilizara pela decadência do teatro nacional.
- BROCA, Brito. “O teatro naturalista no Brasil”. *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, Rio de Janeiro, jan/fev. 1954, n. 277, p. 6.
- CARVALHO, Aderbal de. *O naturalismo no Brasil*. Maranhão, 1894. p. 187-209. Reproduzido in Carvalho, Aderbal de. *Esboços litterarios*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1902. p. 131-148.
- CASTRO, Viveiros de. *Ideias e phantasias*. Rio de Janeiro, Cunha & Irmão, 1895. p. 23-81.
- LUSO, João, pseud. [Armando Erse de Figueiredo] “O teatro e a abolição”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 29 maio 1938. Reproduzido, com acréscimos, na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, vol. 56, julho/dez. 1938. p. 12-20.
- PACHECO, João. *O realismo*. São Paulo, Editôra Cultrix [1963] p. 159-61.
- VÍTOR, Jaime. *O theatro portuguez no Brazil*. Rio de Janeiro, José de Mello, 1887.
- VITORINO, Eduardo. *Arte dramática. Estudo sôbre a regeneração do theatro no Brazil*. Rio de Janeiro, Typ. Moraes, 1898. 16 p.

6 — FASE CONTEMPORÂNEA

- BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*. São Paulo, Editôra Brasiliense, 1956. p. 259-79. Diversos artigos publicados n' *A Estação Theatral*, Rio de Janeiro, 1911.
- BETHENCOURT, João. "Teatro e poesia". *Teatro Brasileiro*, São Paulo, n. 8, julho 1956. Sôbre as modernas correntes na dramaturgia brasileira.
- IGLEZIAS, Luís. *O teatro da minha vida*. Rio [de Janeiro] Livraria Editôra Zélio Valverde, 1945. 206 p.
- JULIO, Sílvio. *Três aspectos do drama na atualidade brasileira*. Rio de Janeiro, Revista dos Tribunais, 1957. 55 p.
- LINS, Alvaro. *Jornal de crítica*. 4.^a série. Rio de Janeiro, José Olympio, 1946. p. 134-53.
- LOBATO, Monteiro. "O teatro brasileiro (Profecias de vinte anos atrás)". *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo, n. 16, 12 dez. 1941. p. 23-6.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro* [Rio de Janeiro] Serviço Nacional de Teatro [1956-1959] 3 vols. ilustr.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. Crítica teatral (1947-1955) São Paulo, Livraria Martins Editôra S. A. [1956] 484 p.
- *Teatro em progresso*. Crítica teatral (1955-1964) [São Paulo] Martins [1964] 314 p.
- RAWET, Samuel. "Teatro no modernismo. Oswald de Andrade" in Coelho, Saldanha, ed. *Modernismo. Estudos críticos* [Rio de Janeiro] Revista Branca [1954] p. 101-11.
- REIS, Fábio Aarão. *O teatro no Brasil. Autores dramáticos contemporâneos*. Rio de Janeiro, Typ. e Pap. Fonseca, 1917. 42 p.
- STROWSKI, Fortunat. *Le théâtre moderne et le Brésil*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945. 127 p.
- TATI, Miécio. *Estudos e notas críticas*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro. p. 259-313.

7 — TEATRO REGIONAL

- AZEVEDO, Moreira de. *O Rio de Janeiro*. vol. II. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1877. p. 139-63. Sôbre o Teatro São Pedro, do Rio de Janeiro, GB.
- BOCCANERA JÚNIOR, Sílvio. *O teatro brasileiro. Letras e artes na Bahia*. Bahia, Imprensa Economica, 1906. 224 p.
- *Em prol do teatro e das artes na Bahia*. Bahia, Typographia Commercial, 1913. 40 p.
- *O teatro na Bahia. Livro do centenário (1812-1912)* Bahia, Officinas do Diário da Bahia, 1915. 359 p.

- *Theatro nacional. Autores e actôres dramáticos, bahianos em especial.* Bahia, Imprensa Official do Estado, 1923. 488 p.
- CABRAL, Mário. *Crítica e folclore.* Aracaju, Livraria Regina Ltda., 1952. p. 91-5 e 121-3. Teatro amadorista e teatro moderno em Aracaju, SE.
- CÂMARA, Carlos. *O teatro cearense.* Fortaleza, 1922 (apud Carlos Süsskind de Mendonça).
- CAMPELO, Samuel. "O teatro em Pernambuco". *Revista do Instituto Archeologico Historico e Geographico Pernambucano*, Recife, PE, vol. 24, 1922. p. 562-620. História dos teatros.
- "Cem anos de teatro em Pernambuco (1825-1925)" in *Livro do Nordeste.* Commemorativo do primeiro centenário do Diario de Pernambuco 1825-1925. Recife, Officinas do Diario de Pernambuco, de 7 de novembro de 1925. p. 131-7.
- CERQUEIRA, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo.* São Paulo, Guia Fiscal, 1954.
- CÉSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul.* (1737-1902) Pôrto Alegre, São Paulo, Editôra Globo [1956] p. 257-68. O teatro no Rio Grande do Sul.
- CONTRAPONTO. Recife, PE, dez. 1950. Edição especial, comemorativa do centenário do Teatro Santa Isabel, de Recife.
- COSTA, Francisco Augusto Pereira da. "História do teatro de Pernambuco". *Arquivos*, Recife, dez. 1944. p. 211-38
- DAMASCENO, Atos. *Palco, salão e picadeiro em Pôrto Alegre no século XIX.* Rio de Janeiro ..., Editôra Globo [1956] 379 p. ilustr.
- DUARTE, Bandeira. *Efemérides do teatro carioca* [Rio de Janeiro] Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura [s.d.] 118 p.
- DUVAL, Paulo. "Apontamentos sôbre o teatro no Rio Grande do Sul e síntese histórica do Teatro Sete de Abril, de Pelotas, que serviu de quartel dos Farrapos". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*, Pôrto Alegre, RS, 1.º trim. 1945, 97. p. 37-65.
- ECHENIQUE, Guilherme. *História do Teatro Sete de Abril de Pelotas.* Pelotas, Livraria do Globo, 1934 (apud Guilhermino César).
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo.* vol. II. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938. p. 443-75. O teatro no Rio de Janeiro, GB.
- *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis.* 4.ª ed. vol. III. Rio de Janeiro, Conquista, 1956. p. 513-46. O teatro no Rio de Janeiro, GB.
- FAZENDA, José Vieira. "Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro". 1.ª série. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, vol 140, 1921. p. 52-6 e 61-6. O teatro no Rio de Janeiro, GB.
- 4.ª série. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, vol. 147, 1927. p. 82-6, 588-92. O teatro no Rio de Janeiro, GB.
- FONSECA, Edson Nery da. "Destino de um teatro". *Diário de Pernambuco*, Recife, PE, 21 nov. 1951. Sôbre o Teatro Apolo, do Recife.
- FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego. Como era Gonzaga? e outros temas mineiros.* Belo Horizonte, Editôra Itatiaia Limitada [1957] p. 177-83. O teatro em Ouro Prêto, MG.
- FROTA, José Tupinambá da, D. *História de Sobral.* Fortaleza, Pia Sociedade de São Paulo, 1953. p. 552-5. O teatro em Sobral, CE.

- GONÇALVES, Rui. *História literária fluminense* [s.l.] Est. Graph. Barretto & Carbone [s.d.] p. 113-21. Imprensa e teatro no Estado do Rio de Janeiro.
- GUIMARÃES, A. C. d'Araújo. *A côrte no Brasil*. Pôrto Alegre, Livraria do Globo, 1936, p. 118-28 e 169-79. O teatro no Rio de Janeiro, GB.
- LIMA JÚNIOR, Félix. *História dos teatros de Maceió*. Maceió, 1961.
- LISBOA, J. Carlos. "Teatros e Bahia". *Dionysos*, Rio de Janeiro, dez. 1966, n. 14. p. 47-60.
- LISBOA, João Francisco. *Obras*. vol. IV. São Luiz do Maranhão, 1865. p. 591-619. O teatro no Maranhão.
- MATOSO, Ernesto. *Cousas do meu tempo*. Bordeaux, Imprimeries Gounouilhou, 1916. p. 269-338. Teatros e imprensa no Rio de Janeiro, GB.
- MENESES, Raimundo de. "História do teatro em São Paulo". *Fôlha da Manhã*, São Paulo, SP, 24 jan. 1954. ilustr.
- MESQUITA, Alfredo. *Notas para a história do teatro em São Paulo*. São Paulo [Emp. Gráf. da Revista dos Tribunais Ltda.] 1951. 32 p.
- MONTEIRO, Mário Ipiranga. *Teatro Amazonas*. Manaus, Edições Governo do Estado do Amazonas [1965-1966] 2 vols. ilustr.
- MORAIS FILHO, Melo. "O teatro no Rio de Janeiro" in Pena, Martins. *Comédias*. Rio de Janeiro, H. Garnier [1898?] p. V-XLIII.
- NEVES, José Teixeira. *Teatro de província*. Rio de Janeiro, 1957. (Sep. da *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 8, dez. 1956, p. 133-54). O teatro em Diamantina, MG.
- NOBRE, Ulisses. "Teatro da Paz". *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, 1939. O teatro em Belém, PA.
- NONATO, Raimundo. *Aspectos do teatro em Mossoró*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1967. 108 p.
- NOVAIS, Maria Stella de. *O teatro no Espírito Santo* (O teatro jesuítico, o teatro popular. Propulsores do teatro no Espírito Santo. O Melpômene e o Carlos Gomes) São Paulo, 1960 (Sep. da *Revista de História*, São Paulo, n. 42, p. 461-70).
- OLIVEIRA, Martins de. *História da literatura mineira*. 2.^a ed. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1963. p. 108-9 e 330-2. O teatro em Minas Gerais.
- OLIVEIRA, Paulino de. *História de Juiz de Fora*. Juiz de Fora, Companhia Dias Cardoso S. A. [1953] p. 107-8. O teatro em Juiz de Fora, MG.
- OLIVEIRA, Valdemar de. "Grupo Gente Nossa e a sua atuação no meio teatral do Recife". *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, 1939.
- OTÁVIO, Rodrigo. *Minhas memórias dos outros*. Nova série. Rio de Janeiro, José Olympio, 1935. p. 373-82. O teatro no Rio de Janeiro, GB.
- PAIXÃO, Múcio da. *Scenographias (Alguns aspectos do teatro carioca)* Rio de Janeiro, Officinas Graphics do Jornal do Brasil, 1905. 216 p.
- *Os theatros de Campos*. Rio de Janeiro, Typ. Almeida Marques & C., 1919.
 - *Movimento literário em Campos*. Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Commercio, 1924, especialmente p. 358-64. O teatro em Campos, RJ.
 - "Teatro Fluminense. Autores, artistas, temporadas e público". *Revista da Academia Fluminense de Letras*, Niterói, RJ, vol. I, out. 1949. p. 17-25.

- PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco* [São Paulo, Desa, São Paulo Editora S. A., 1966] 161 p. (Coleção Buriti, 8) Exame objetivo da atividade teatral em Pernambuco, de 1930 em diante.
- PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE, ed. *Teatro Santa Isabel. Documentos para a sua história. 1.º vol. 1838-1850.* Recife, Imprensa Oficial, 1950.
- QUERINO, Manuel. "Teatros da Bahia". *Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia*, Bahia, vol. 16, 1910. p. 117-33.
- RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. "No tempo de Morales de los Rios (pai). O teatro". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 fev., 31 março, 17 junho 1956. O teatro no Rio de Janeiro, GB.
- RODRIGUEZ, Valfredo. *História do teatro da Paraíba (Só a saudade perdura) 1831-1908* [Paraíba] Imprensa Oficial, 1960. 40 p.
- ROSA, Abadie Faria. "O teatro no Distrito Federal" in Academia Carioca de Letras, ed. *Aspectos do Distrito Federal.* Rio de Janeiro, Gráfica Sauer, 1943. p. 193-211.
- RUI, Afonso. *História do teatro na Bahia. Séculos XVI-XX.* Edição conjunta com a Universidade da Bahia [Salvador] Livraria Progresso Editora [1959] 129 p.
- "Teatros oficiais da Bahia no século XVIII". *Dionysos*, Rio de Janeiro, dez. 1966, n. 14. p. 33-40.
- SANMARTIN, Olinto. "O teatro em Pôrto Alegre no século XIX" in *Anais do III congresso sul-riograndense de história e geografia.* 3.º vol. Pôrto Alegre, 1940. p. 1729-47.
- SEIXAS SOBRINHO, José. *O teatro em Sabará. Da colônia à república.* Belo Horizonte [Editôra Bernardo Alvares S. A.] 1961. 194 p. ilustr.
- SETE, Mário. "Teatros e cômicos". *Arquivos*, Recife, dez. 1944, n. 5/6. p. 159-86. O teatro em Pernambuco.
- SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul.* Pôrto Alegre ..., Livraria do Globo, 1924. p. 172-6. O teatro no Rio Grande do Sul.
- SILVEIRA, Miroel. "O moderno teatro paulista". *Fôlha da Manhã*, São Paulo, 24 jan. 1954.
- VAMPRÉ, Spencer. *Memórias para a história da Academia de São Paulo.* São Paulo, Livraria Academica, 1924. 2 vols. ilustr. Referências ao teatro na capital paulista, no século XIX, especialmente à participação dos estudantes do curso jurídico.
- VERÍSSIMO, José. *Que é literatura? e outros escriptos.* Rio de Janeiro, Paris, H. Garnier, 1907. p. 222-9. O teatro no Rio de Janeiro, GB.

8 — CONGRESSOS

- ANAIS do primeiro congresso brasileiro de língua falada no teatro. Realizado em Salvador, no quadro das comemorações do X aniversário de criação da Universidade da Bahia, de 5 a 12 de setembro de 1956. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Biblioteca Nacional e Universidade da Bahia, 1958. 498 p.
- ASSOCIAÇÃO Brasileira de Críticos Teatrais, ed. *Primeiro congresso brasileiro de teatro. Anais.* 9 a 13 de julho de 1951. Rio de Janeiro [Emp. Gráf. Ouvidor, 1953] 194 p.

TERCEIRO congresso brasileiro de teatro. *Anais*. 7 a 12 de janeiro de 1957. Rio de Janeiro [Gráfica Editôra Jornal do Comércio S. A.] 167 p.

9 — VÁRIA

- APPLEBAUM, Stanley. *Teatro brasileiro*. Impressões de um norte-americano. Fortaleza, Imp. Oficial, 1952.
- BEVILAQUA, Clóvis. *Epochas e individualidades*. Bahia, Livraria Magalhães, 1895. p. 88-115. O teatro brasileiro e as condições de sua existência.
- CAMARGO, Joraci. *Teatro brasileiro. Teatro Infantil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1937.
- CARVALHO, Jarbas de. *Theatro synthetico*. Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, Rodriques & Cia., 1940. 31 p.
- DORIA, Luís Gastão d'Escragnoille. "Cousas do passado". *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Rio de Janeiro, vol. 71, 1908, 2.^a parte, p. 183-321.
- [FERREIRA], Procópio. *O ator Vasques. O homem e a obra* [São Paulo, José Magalhães, 1939] 512 p. ilustr.
- GRYPHUS, pseud. [Visconti Coaraci] *Galeria theatral. Esboços e caricaturas*. Rio de Janeiro, Typ. e Lith. de Moreira, Maximiano & C., 1884. 277 p.
- JACOBBI, Ruggero. *A expressão dramática* [Rio de Janeiro] Instituto Nacional do Livro, 1956. 198 p.
— *Teatro in Brasile*. 1961 (apud Sábado Magaldi).
- JANSEN, José. *Apolonia Pinto e seu tempo*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1953. 200 p. ilustr.
- LEITE, Luísa Barreto. *Teatro e educação*. Rio de Janeiro [Revista dos Tribunais Ltda., São Paulo] 1954. 40 p.
- LOPES, Oscar. "O teatro brasileiro. Seus domínios e aspirações". *Annaes da Biblioteca Nacional*, vol. 38, 1916. Rio de Janeiro, 1920. p. 35-45. Conferência pronunciada em 23 set. 1914.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Artur Azevedo e sua época*. 2.^a ed. São Paulo, Livraria Martins Editôra S. A. [1955] 326 p. ilustr.
- MORAIS FILHO, Melo. *João Caetano (Estudo de individualidade)* Rio de Janeiro, Laemmert & C., 1903. 81 p.
— *Artistas do meu tempo*. Rio de Janeiro, Paris, H. Garnier, 1904. 184 p.
- PAIXÃO, Múcio da. *Espírito alheio (Episodios e anedotas de gente de teatro)* São Paulo, C. Teixeira & C., 1916.
- PONTES, Joel. *Machado de Assis e o teatro* [Rio de Janeiro] Campanha Nacional de Teatro (SNT), 1960. 89 p.
- POVOA, J. J. Pessanha. *Os dous mundos. Academia-theatro*. São Paulo, Typ. Litteraria, 1861. 50 p.
- QUILELLI, Roberto. "Dez anos de Museu dos Teatros". *Jornal do Comercio*. Rio de Janeiro, 15 maio 1960.
- RELA, Walter. *Teatro costumbrista brasileiro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961. 360 p. Além da "Introdução" (p. VII-XVI), há tradução espanhola de peças de Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Artur Azevedo.

- SANCHEZ-SAEZ, Braulio. *Vieja y nueva literatura del Brasil*. Santiago de Chile, Biblioteca Americana, 1953. p. 109-14. Sobre as origens do teatro brasileiro.
- SANTOS, Miguel. *Dicionário de pseudônimos usados por autores teatrais brasileiros* [Rio de Janeiro] Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1952.
- SAYERS, Raymundo S. *O negro na literatura brasileira* [Rio de Janeiro] Edições O Cruzeiro [1958] p. 257-311. O negro no teatro brasileiro, de 1850 a 1888.
- SILVA, Lafayette. *Figuras de teatro*. Rio de Janeiro, Livraria Editora Leite Ribeiro, Freitas Bastos & Cia, 1928. 233 p.
- *João Caetano e sua época (Subsídios para a história do teatro brasileiro)* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1936. 209 p. ilustra.
- “Artistas de outras eras”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. vol. 169, 1934. Rio de Janeiro, 1939, p. 1-196.
- ULLES, Mario. *A vida íntima do teatro brasileiro. Memórias ... (de 1903 a 1953)* São Paulo, Revista dos Tribunais [1954] 161 p.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos brasileiros*. 2.^a série (1889-1893) Rio de Janeiro, São Paulo, Laemmert & C., 1894. p. 247-54.
- VIDAL, Armando. *O teatro e a lei (Estudos)* Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1932. 203 p.
- VITORINO, Eduardo. *Actores e Actrizes (Autores, jornalistas, criticos, politicos e empresarios de outrora e de hoje)* Rio de Janeiro, Editora A Noite S. A. [1937] 268 p.

ÍNDICE DE COLABORADORES E
COLABORAÇÕES DE “DIONYSOS”
DO NÚMERO 1 AO 17

MARIA AMÉLIA CORREA DA SILVA PINTO

AUTOR	TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
ABREU, Bricio de	— “A Bela Madame Vargas”, no República	101	VIII	9	Dez. 1959
ABREU, Casimiro de	— Camões e o Jao	85-99	III	3	Set. 1952
ACCIOLY Netto, A.	— T.N.C. inicia temporada (O)	49-50	VIII	9	Dez. 1959
ADONIAS Filho	— Uma Peça	39-41	VI	6	Dez. 1955
ALENCAR, Edigar de	— “As Três Irmãs”	136	IX	10	Dez. 1960
ALL Right	— “A Bela Madame Vargas”	89	VIII	9	Dez. 1959
ALVARENGA, Octávio Mello	— Ciúme de Otelô e Iago (O)	3-7	VII	8	Dez. 1957
ALVIM Correia, Roberto	— Observações sobre Teatro	56-59	V	4	Jul. 1954
AMORA, António Soares	— Martins Penna Ante as Fontes de seu Teatro	20-28	X	13	Fev. 1966
ANCHIETA, José de	— Auto Representado na Festa de São Lourenço (Livre Adaptação de Walimir Ayala)	107-155	X	12	Set. 1965
ANDRADE, Jorge	— Auto da Pregação Universal (Fragmentos)	59	XIII	16	Maio, 1968
AUGUSTO, João	— Raizes da Terra (As)	65	VIII	9	Dez. 1959
AYALA, Walimir	— “Memórias de Um Sargento de Milícias”	24-25	VIII	9	Dez. 1959
	— Auto Representado na Festa de São Lourenço, de José de Anchieta — Livre Adaptação	107-155	X	12	Set. 1965
	— Uma Adaptação de Gil Vicente	62-68	X	12	Set. 1965
	— Auto da Alma de Gil Vicente — (Adaptação)	70-93	X	12	Set. 1965
	— José de Anchieta: O Auto de São Lourenço	101-106	X	12	Set. 1965
AZEVEDO, Almir	— “O Noviço”	64	X	13	Fev. 1966
AZEVEDO, Arthur	— Xisto Bahia	88-91	VII	7	Mar. 1956
	— Teatro no Rio de Janeiro em 1903 (O)	79-83	VII	7	Mar. 1956
	— Antoine	84-87	VII	7	Mar. 1956
	— Major (O)	67-78	VII	7	Mar. 1956
	— Brandão, o Popularíssimo, e Arthur Azevedo	62-66	VII	7	Mar. 1956
	— Arthur Azevedo e Manoel Vitorino	60-61	VII	7	Mar. 1956

AUTOR	TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
	— Arthur (O)	57-59	VII	7	Mar. 1956
	— Revista dos Teatros n.º 1 — 1879 — Transcrição do I.º número da Revista dos Teatros” de 1879, dirigida por Arthur Azevedo, o que constitui uma curiosidade para as letras teatrais do Brasil	98-114	VII	7	Mar. 1956
AZEVEDO, Arthur e (Duarte, Urbano)	— Escravocrata (O)	[27]-54	VII	7	Mar. 1956
AZEVEDO Filho, Leodegário A. de	— Poesia Dramática de Anchieta (A)	97-100	X	12	Set. 1965
BALBINO, Antônio	— Teatro e Cultura	[1]	V	4	Jul. 1954
BANDEIRA, Manuel	— Francisco, Bravo!	21	VIII	9	Dez. 1959
	— Beata (A)	115	IX	10	Dez. 1960
BANDEIRA, Moniz	— Caim — Byron — (Tradução)	[71]-106	IX	10	Dez. 1960
BARRETO Leite, Luiza	— Machado de Assis pelo T.N.C.	114-115	VIII	9	Dez. 1959
	— Amor de “Metier” (O)	30-31	VI	6	Dez. 1955
	— Tudo é Poesia	66-67	V	4	Jul. 1954
BARROS, Olavo de	— João Caetano dos Santos	52-53	I	1	Out. 1949
BELLEZA, Newton	— Pelléas e Mélisande, Maurice Maeterlinck — Tradução	41-65	III	2	Jun. 1952
	— Sementeira de D. Juan (A)	3-9	V	4	Jul. 1954
BETHENCOURT, João	— Bacchides de Plauto — Tradução	[75]-115	VI	5	Fev. 1955
BITTENCOURT, Djalma	— Jôgo de Crianças	62	VIII	9	Dez. 1959
	— Como se Adquire os Direitos Autorais de Uma Peça Teatral	59-62	X	11	Dez. 1961
BORBA Filho, Hermilo	— Teatro Popular em Pernambuco	58-65	XIV	17	Jul. 1969
BORBA, José César	— Um Grupo do Nordeste Brasileiro	77-81	XIII	16	Mai, 1968
	— Diálogo com Jouvét	23-27	VI	6	Dez. 1955

AUTOR	TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
BRAGA Filho	- Dança na Televisão (A)	122-124	III	3	Set. 1952
	- Televisão e o Teatro (A)	135-137	I	1	Out. 1949
BRAGA, Ricardo	- Experiência no Teatro Infantil	108-114	V	4	Jul. 1954
	- Caim (Tradução de Moniz Bandeira)	[71]-106	IX	10	Dez. 1960
BYRON	- Atividades do Conservatório Nacional de Teatro	61-68	XIII	16	Maio, 1968
CAFEZEIRO, Edwaldo	- Teatro Popular Português: O Cordel e os Pátios de Comédia	29-58	XIII	16	Maio, 1968
	- Cronologia de Gil Vicente	51-61	X	12	Set. 1965
	- Gil Vicente, Hoje	40-49	X	12	Set. 1965
	- "Pedro Mico"	45	VIII	9	Dez. 1959
	- Dramaturgo Milan Begovic (O)	36-37	I	1	Out. 1949
	- O'Neill - O Homem e sua Obra	3-25	III	3	Set. 1952
	- Antônio Ramos	145	V	4	Jul. 1954
	- Aspectos do Teatro de Garret	31-42	VII	8	Dez. 1957
	- "A Bela Madame Vargas" no República	91-92	VIII	9	Dez. 1959
	- Teatro Nacional de Comédia	72-74	X	11	Dez. 1961
CAMARGO, Joracy	- Compensação do Erro (A)	19-21	XIII	16	Maio, 1963
	- Teatro no Brasil (O)	83-88	XIII	16	Maio, 1968
	- Teatro da Criança	34-38	X	11	Dez. 1961
	- Teatro da Criança	55-57	IX	10	Dez. 1960
	- Depoimento	20-22	VI	6	Dez. 1955
	- Molière Brasileiro (O)	102-106	I	1	Out. 1949
	- Reforma do Teatro pela "Geração Espontânea" (A)	10-13	V	4	Jul. 1954
	- Retorno de D. João Tenório	126-127	IX	10	Dez. 1960
	- "As Três Irmãs"	139	IX	10	Dez. 1960
	- Teatro de João do Rio (O)	99-100	VIII	9	Dez. 1959

AUTOR	TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
CANNABRAVA, Euryalo	— Experiência Criadora no Teatro (A)	8-13	XII	15	Dez. 1967
CARLOS Magno, Paschoal	— “Teatro Nacional de Comédia” no República	51-53	VIII	9	Dez. 1959
	— “Antes da Missa” e “A Jóia” no Teatro da Maison de France	110	VIII	9	Dez. 1959
	— “As Três Irmãs”, no Serrador	131-133	IX	10	Dez. 1960
	— História dos Gêneros Teatrais	45-49	X	11	Dez. 1961
CARPEAUX, Otto Maria	— Maeterlinck e o Teatro	37-40	III	2	Jun. 1952
	— Contribuição e Impopularidade de Strindberg	26-31	III	3	Set. 1952
	— Existencialismo no Teatro (O)	3-5	VI	5	Fev. 1955
	— Atualidade de Holberg	17-19	VI	6	Dez. 1955
	— Teatro de Oscar Wilde (O)	9-11	VII	8	Dez. 1957
CARNEIRO, Heliomar Souza	— Passeio Público e Teatro São João	41-46	XI	14	Dez. 1966
CARVALHO, Jarbas de	— Arthur Azevedo Reclama o seu Teatro	16-18	VII	7	Mar. 1956
CARVALHO, Vítor de	— Martins Penna Comemorado pelo T.N.C.	60-61	X	13	Fev. 1966
CASCUDO, Luís da Câmara	— Aristófanes. Viva o seu Personagem	3-11	XIV	17	Jul. 1969
CAVALCANTI, Valdemar	— Martins Penna no T.N.C.	57	X	13	Fev. 1966
CIANCIO, Luce	— Procura do Autor Pirandello (A)	50-55	V	4	Jul. 1954
CIDADE, Hernâni	— Gil Vicente: Repercussão no Teatro de Camões	29-39	X	12	Set. 1965
CONRADO, Aldomar	— Breve Panorama do Teatro Nôvo Brasileiro	22-24	XIII	16	Mai, 1968
CORNEILLE, Pierre	— Cid (O) — Tradução do Prof. José Oiticica	[47]-102	VII	8	Dez. 1957
CORREA, Juan Antonio	— Perda e Restauração da Bahia (Versão Modernizada em versos portugueses por J. Carlos Lisboa)	130-214	XI	14	Dez. 1966
CORRÊA, Viriato	— Mais Antigo Crítico Teatral do Brasil (O)	3-9	IX	10	Dez. 1960
COUTO, Armando	— Madame, Além de Vargas era Bonita	79-81	VIII	9	Dez. 1959
CRUZ, Osmar Rodrigues e Garcia, Clóvis	— Renovação da Cenografia em São Paulo (A)	29-33	XII	15	Dez. 1967

AUTOR	TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
DEVINELLI, Carlos	- Drama e sua conceituação	58-62	IX	10	Dez. 1960
DÓRIA, Gustavo	- Espetáculo do T.N.C. no República (Transcrito de O Globo, de 18-9-1957)	61	VIII	9	Dez. 1959
	- Jogo de Crianças	55	VIII	9	Dez. 1959
DOUGLAS, James	- Shakes versus Shaw	43-45	VII	8	Dez. 1957
DUARTE, Urbano e Azevedo, Arthur	- Escravocrata (O)	[27]-54	VII	7	Mar. 1956
DUARTE, Bandeira	- Vida Brasileira no Teatro de Martins Penna (A)	42-45	IX	10	Dez. 1960
DULLIN, Charles	- Sinceridade ou Insinceridade (Tradução de Helena Furtado)	61-62	III	3	Set. 1952
EDMUNDO, Luiz	- Teatro no Rio de Janeiro pelo correr do século XVIII (O)	36-41	IX	10	Dez. 1960
EFEGÊ, Jota	- Teatro da Minha Época (O)	45-48	XII	15	Dez. 1967
	- Dilema do Médico (O)	33	VIII	9	Dez. 1959
EMERY, Milton de Moraes	- Dilema do Médico (O)	31	VIII	9	Dez. 1959
ENEIDA	- "Um Sargento de Milícias"	11	VIII	9	Dez. 1959
ESCOBAR, Luiz, Mayer, Rodolfo e Veiga, Beatriz	- Falam sobre "D. Juan", Zorrilla	140-141	IX	10	Dez. 1960
FERNANDES, Millôr	- Nota de Agradecimento	71	VIII	9	Dez. 1959
FERREIRA, Procópio	- No Meu Tempo Era Assim...	43-44	XII	15	Dez. 1967
FIGUEIREDO, Guilherme	- Dionysos	6-10	VI	5	Fev. 1955
	- Fragmento sobre o Mito de Tróia	36-48	V	4	Jul. 1954
FIÚZA, Lúcio	- Introdução a Martins Penna	73-86	I	1	Out. 1949
FLEIUSS, Max	- "A Bela Madame Vargas"	93	VIII	9	Dez. 1959
FONSECA, José Estanislau da	- Evolução do Teatro no Brasil	13-51	VI	5	Fev. 1955
	- Excursão dos Alunos do Conservatório Nacional de Teatro a Volta Redonda	153-154	V	4	Jul. 1954

AUTOR	TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
FORNARI, Cláudio R.	- Busca do "Relêvo" no Cinema (A)	120-123	VI	5	Fev. 1955
FORNARI, Ernani	- Namôro e o Casamento Através da Obra de Martins Penna (O)	89-101	I	1	Out. 1949
	- Autor e a Estréia (O)	11-12	VI	5	Fev. 1955
FRAGA, Antônio	- Correspondência de Ibsen - (Tradução)	20-30	VII	8	Dez. 1957
FRAGA, Ody	- Forma e Espírito do Teatro da Criança	114-116	III	3	Set. 1952
FRANÇA Júnior	- Como se Fazia um Deputado	[87]-154	XII	15	Dez. 1967
FRANCE, Anatole	- Fausto de Goethe (Carta Prefácio)	74-83	III	3	Set. 1952
FRANCIS, Paulo	- Nota Sobre Shaw e "O Dilema do Médico"	29	VIII	9	Dez. 1959
FURTADO, Helena	- Sinceridade ou Insinceridade de Charles Dullin (Tradução)	61-62	III	3	Set. 1952
GARCIA, Clovis	- Impopularidade do Teatro (A)	25-28	XIII	16	Maió, 1968
GARCIA, Clovis e Cruz, Os- mar Rodrigues	- Renovação da Cenografia em São Paulo (A)	29-33	XII	15	Dez. 1967
GERSEN, Bernardo	- Temporada Teatral Parisense (1949-1950)	31-34	III	2	Jun. 1952
GOMES, Eugênio	- Hamlet de Olivier (O)	32-35	I	1	Out. 1949
	- Rei Lear	6-11	III	2	Jun. 1952
GONÇALVES, Eros	- Sara e Tobias	167	VI	6	Dez. 1955
GONÇALVES, Lopes	- Burgain, nosso primeiro Autor Teatral Romântico	22-25	X	11	Dez. 1961
GRUPO de Trabalho	- A Jóia - Evento Artístico	118-119	VIII	9	Dez. 1959
	- de "Popularização do Teatro"	3-4	XII	15	Dez. 1967
	- do Plano de Popularização do Teatro	102-116	XIII	16	Maió, 1968
GUIMARÃES, Hugo	- C.D.N. na Realidade Histórica do Teatro Brasileiro (A)	129-130	V	4	Jul. 1954
HADDAD, Jamil Almansur	- Teatro de Castro Alves (O)	56-60	III	3	Set. 1952
HARNISCH, Hoffmann	- Andaimos nos Cenários Shakespearianos	133-134	I	1	Out. 1949

AUTOR	TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
HELIODORA, Bárbara	— Desenvolvimento de Romeu (O)	47-52	III	3	Set. 1952
	— Evolução de Martins Penna (A)	32-43	X	13	Fev. 1966
	— Explicação	3	X	12	Set. 1965
HORA, Mário	— Breve História do Conservatório Nacional de Teatro	169-180	VI	6	Dez. 1955
	— 130 Anos de Censura Teatral no Brasil	116-119	VI	5	Fev. 1955
HORA, Mário	— Inutilidade da Crítica (A)	74-76	III	2	Jun. 1952
	— Correspondência de Ibsen — Tradução de António Fraga	20-30	VII	8	Dez. 1957
JACCOBI, Ruggero	— Iconografia de Shakespeare	118-124	V	4	Jul. 1954
	— Imortais Personagens de Goldoni (Os)	70-72	III	3	Set. 1952
	— Goldoni e a Comédia Dell'Arte	22-31	I	1	Out. 1949
JANSEN, José	— João Colás	46-54	IX	10	Dez. 1960
	— Introdução ao Estudo da Caracterização	69-70	III	2	Jun. 1952
JORDÃO, Vera Pacheco	— Tablado e "Nossa Cidade" (O)	141-143	VI	5	Fev. 1955
	— Santos Vega	14-19	XII	15	Dez. 1967
JOZEF, Bella	— Em Tórno de Martins Penna	13-19	X	13	Fev. 1966
	— O T.N.C. e O Autor Nacional	102-105	VIII	9	Dez. 1959
KELLY, Celso	— Da Vida ao Palco	10-17	IX	10	Dez. 1960
	— Teatro é Equipe: O T.N.C.	15	VIII	9	Dez. 1959
LEANDRO, Filho e Mendonça, Luiz	— Da Lapinha ao Pastoril (Peça de Natal)	[73]-99	XIV	17	Jul. 1969
	— Natureza do Direito do Autor	63-67	X	11	Dez. 1961
LEORNARDOS, Thomas	— Como Vejo a Peça de Teatro	57-58	X	11	Dez. 1961
	— Shakespeare e o Brasil	3-7	VI	6	Dez. 1955
LINS, Álvaro	— Tirso de Molina	3-15	I	1	Out. 1949
	— Cena do Balcão de Julieta... ou de Melibéia (A)	18-30	IX	10	Dez. 1960

AUTOR	TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
	- Perda e Restauração da Bahia, de Juan Antonio Correa (Versão Modernizada em Versos Portugêses)	130-214	XI	14	Dez. 1966
	- Brasil Restituído (O), de Lope de Vega (Modernização em Versos Portugêses)	61-129	XI	14	Dez. 1966
	- Teatro e Bahia	47-60	XI	14	Dez. 1966
	- Federico Garcia Lorca (Vida-Obra-Teatro)	5-17	XI	14	Dez. 1966
MACHADO de Assis	- "Antes da Missa"	125-135	VIII	9	Dez. 1959
MAETERLINCK, Maurice	- Pellás e Mélisande (Tradução de Newton Belleza)	41-65	III	2	Jun. 1952
MAGALDI, Sábato	- Teatro, São Paulo, 1966	20-28	XII	15	Dez. 1967
MAGALHÃES Júnior, R.	- O Crime da Tijuca e "A Bela Madame Vargas"	89-93	XIII	16	Mai, 1968
	- Arthur Azevedo, Inovador da Linguagem	11-13	VII	7	Mar. 1956
	- Canção Dentro do Pão	69-105	V	4	Jul. 1954
MARCEAU, Marcel	- Martins Penna e Seus Seguidores	107-108	I	1	Out. 1949
MARIANI, Clemente	- Considerações Sobre o "Mime"	107-113	III	3	Set. 1952
MARINHO, Luiz	- Introdução	[1]	I	1	Out. 1949
MARQUES, Oswaldino	- Incelença (A)	[101]-131	XIV	17	Jul. 1969
	- Sombra do Desfiladeiro (A) de J. M. Synge - (Tradução)	65-74	VI	5	Fev. 1955
MARTINS PENNA	- Meirinhos (Os)	109-129	I	1	Out. 1949
MAURICIO, Augusto	- Quarta Temporada do T.N.C. (A)	111-114	IX	10	Dez. 1960
MAURICIO, Jayme	- Millôr Fernandes e sua Experiência de Cenógrafo	75-76	VIII	9	Dez. 1959
MEDEIROS, Anísio	- Arquiteto de um Momento (O)	18-21	X	11	Dez. 1961
MEIRELES, Cecília	- Garcia Lorca	22-25	XI	14	Dez. 1966
MELLO Braga, Oswaldo de	- À Margem da Bibliografia Teatral de Arthur Azevedo	19-23	VII	7	Mar. 1956
MENDONÇA, Luiz e Leandro Filho	- Da Lapinha ao Pastoril (Peça de Natal)	[73]-99	XIV	17	Jul. 1969

AUTOR	TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
MESQUITA, Alfredo	— Será Possível Ensinar Escrever para o Teatro?	55-56	X	11	Dez. 1961
MICHALSKI, Yan	— “O Noviço” no T.N.C.	53-54	X	13	Fev. 1966
MIRANDA, Nicanor	— Crítica do Meu Tempo (A)	51-53	XII	15	Dez. 1967
MONIZ, Edmundo	— André Gide	3-5	III	2	Jun. 1952
	— Eça de Queiroz e o Teatro	53-55	III	3	Set. 1952
	— Ibsen e a sua Obra	12-19	VII	8	Dez. 1957
	— Teatro Nacional de Comédia	3	VIII	9	Dez. 1959
	— Paulo Barreto e “A Bela Madame Vargas”	86-88	VIII	9	Dez. 1959
	— Arthur Azevedo	109	VIII	9	Dez. 1959
	— D. João no T.N.C.	117-123	IX	10	Dez. 1960
MONIZ DE ARAGÃO, Pedro	— Arthur Azevedo	19-27	III	2	Jun. 1952
MONTELLO, Josué	— Teatro de Arthur Azevedo (O)	3-17	X	11	Dez. 1961
	— Aspectos Literários de Arthur Azevedo	3-6	VII	7	Mar. 1956
MORAES, Dulcina	— Porque Escolhi Garcia Lorca	27	XI	14	Dez. 1966
MOREIRA da Fonseca, José Paulo	— Teatro Nacional de Comédia	95-97	VIII	9	Dez. 1959
MORINEAU, Henriette	— Eu e o Teatro no Brasil	41-42	XII	15	Dez. 1967
MOTTA Filho, Cândido	— Teatro	[1]	VI	5	Fev. 1955
MAYER, Rodolfo	— Fala sobre “D. João”, de Zorrilla	140-141	IX	10	Dez. 1960
NASCIMENTO, Abdias	— Espírito e Fisionomia do Teatro Experimental do Negro	71-73	III	2	Jun. 1952
NATHAN, George Jean	— Veneno da “Greasepaint” (O)	15-17	V	4	Jul. 1954
NOGUEIRA, Gastão	— Teatro Entre as Artes Cinemáticas (O)	14-18	III	2	Jun. 1952
	— Esquilo e Shakespeare — Dois Polos da Tragédia	63-69	III	3	Set. 1952
	— “Memórias de Um Sargento de Milícias”	22-23	VIII	9	Dez. 1959
NUNES, Mário	— T.N.C. Inaugura sua Temporada (O)	124	VIII	9	Dez. 1959

AUTOR	TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
	— "Panorama Visto da Minha Poltrona"	124-125	IX	10	Dez. 1960
OBRY, Olga	— Teatro Múltiplo de Donald Oenslager (O)	63-64	VI	5	Fev. 1955
OITICICA, José	— Cid (O) — Pierre Corneille — Tradução	[47]-102	VII	8	Dez. 1957
OLIVEIRA, Valdemar	— Teatro em Pernambuco (O)	26-33	X	11	Dez. 1961
	— Teatro de Amadores de Pernambuco (O) Origem e Evolução	22-29	XIV	17	Jul. 1969
OSCAR, Henrique	— "O Noviço"	59-60	X	13	Fev. 1966
	— Martins Penna	29-31	X	13	Fev. 1966
	— Espetáculo do T. N. C. no República (Transcrito do D. de Notícias de 17-9-57)	61	VIII	9	Dez. 1959
OTTONI, Aureo	— Bibliografia Brasileira de Teatro — (1944-1948)	102-109	III	2	Jun. 1952
	— Bibliografia Brasileira de Teatro — (1938-1943)	168-174	I	1	Out. 1949
PAIVA, B. de	— Teatro em Fortaleza (O)	30-40	XIV	17	Jul. 1969
PEREIRA de Almeida, Abilio	— Meu Depoimento	49-50	XII	15	Dez. 1967
PEREIRA da Silva, H.	— George Bernard Shaw Um Matusalem do Espírito	29-30	III	2	Jun. 1952
PEREIRA da Silva	— "Historia de Tobias e de Sara (A)"	168	VI	6	Dez. 1955
PEREIRA da Silva, Francisco	— Minha Gente (A)	7-8	VIII	9	Dez. 1959
PERES, Lucília	— Lucília Peres e o seu Depoimento sobre Arthur Azevedo	24-25	VII	7	Mar. 1956
PERRY, Carlos	— Iluminação no Teatro (A)	141-143	I	1	Out. 1949
PIMENTEL, Altimar	— Busca de Um Sentido Nacional (A)	66-71	XIV	17	Jul. 1969
PINTO, Serra	— Capital Federal (A)	14-15	VII	7	Mar. 1956
PIRES, Meira	— Teatro do Rio Grande do Norte (O)	13-21	XIV	17	Jul. 1969
PLAUTO	— Bacchides — (Trad. Newton Belleza)	[75]-115	VI	5	Fev. 1955
QUEIROZ, Geraldo	— "Memórias de Um Sargento de Milícias"	18-20	VIII	9	Dez. 1959
RANGEL, Otávio	— Grandes Massas em Cena (As)	120-121	III	3	Set. 1952

	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
	146-148	V	4	Jul. 1954
— Teatro de Cultura da Bahia				
— Propósito de Antônio José da Silva e das "Guerras do Alecrim e Manjerona" (A)	66-67	VIII	9	Dez. 1959
— Teatro Francês entre Duas Guerras (O)	32-46	III	3	Set. 1952
— Introdução à Dramaturgia Vicentina	5-15	X	12	Set. 1965
— "Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro	167	V	4	Jul. 1954
— Armando Gonzaga	134-136	VI	5	Fev. 1955
— Atividades do Grupo dos Quixotes (As)	130-131	III	3	Set. 1952
— Atos do Ministro da Educação e Saúde. Relativos ao SNT. (Port. ns. 240 e 241)	164-166	I	1	Out. 1949
— Bibliografia (O Teatro Jesuítico e Lampião e Cidade Assassinada)	154-155	VI	5	Fev. 1955
— Charles Dullin	78	III	2	Jun. 1952
— Companhia Dramática Nacional	137-139	VI	5	Fev. 1955
— Depoimento de Ferreira Maya (O)	136-139	V	4	Jul. 1954
— D. João e o Surrealismo (Transcrito do Correio da Manhã, 13-12-59)	128-129	IX	10	Dez. 1960
— Empossado o Dr. Edmundo Moniz no cargo de Diretor do S.N.T.	79	X	11	Dez. 1961
— Eugene O'Neill	144	V	4	Jul. 1954
— Estréia da Segunda Temporada do T.N.C. (Transcrito do Correio da Manhã, 12-11-57)	58	VIII	9	Dez. 1959
— Festival de Martins Penna (Sesquicentenário)	66-78	X	13	Fev. 1966
— Graça Mello e o Teatro de Equipe	132	III	3	Set. 1952
— Homenageado o Diretor do Serviço Nacional de Teatro	81-85	X	11	Dez. 1961
— Inauguração do Teatro Nacional de Comédia	68	X	11	Dez. 1961

RATTO, Gianni

READERS, Georges

REBELLO, Luiz Francisco

REDAÇÃO

REDAÇÃO

TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
- Introdução	[1]	III	3	Set. 1952
- Jacques Copeau	80	III	2	Jun. 1952
- Lorca nos Palcos do Brasil	30-32	XI	14	Dez. 1966
- Marceau e o Encantamento do "Mime"	127	III	3	Set. 1952
- Martins Penna no Palco	79-89	X	13	Fev. 1966
- Morte do Caixeiro Viajante (A)	128	III	3	Set. 1952
- Movimento Teatral no Rio em 1948	154-162	I	1	Out. 1949
- Movimento Teatral no Rio em 1957	103-110	VII	8	Dez. 1957
- Nota sobre a "Mise-En-Scène"	9	VIII	9	Dez. 1959
- Nôvo Diretor do Serviço Nacional de Teatro (O)	117-119	VII	7	Mar. 1956
- Edmundo Moniz	127-131	VI	5	Fev. 1955
- Nôvo Diretor do Serviço Nacional de Teatro (O)	88-99	III	2	Jun. 1952
- Panorama Teatral de 1950	135	III	3	Set. 1952
- Pesquisa e Realidade do Curso Prático de Teatro	101-104	III	3	Set. 1952
- Posse do Ministro Simões Filho	81-85 e 109	III	2	Jun. 1952
- Posse do Nôvo Diretor do Serviço Nacional de Teatro (Aldo Calvet) (A)	5-7	XII	15	Dez. 1967
- Posse do Nôvo Diretor do SNT.	149-152	V	4	Jul. 1954
- Quarenta e dois anos com a Cara Pintada	[107]-110	IX	10	Dez. 1960
- Quarta Temporada do T.N.C.	142	V	4	Jul. 1954
- Renato Viana	172-173	V	4	Jul. 1954
- Santa Rosa na Direção do Conservatório Nacional de Teatro	43-44	VIII	9	Dez. 1959
- Segunda Temporada do Teatro Nacional de Comédia (A) - (Transcrição do D. Carioca de 11-9-57)	168-171	V	4	Jul. 1954
- Segundo Congresso Brasileiro de Teatro (O)				

REDAÇÃO

PÁGS.	ANO	N.º	DATA
150-151	I	1	Out. 1949
155-156	V	4	Jul. 1954
54-86	XII	15	Dez. 1967
161-180	XIII	16	Maiço, 1968
50-54	X	11	Dez. 1961
163	I	1	Out. 1949
148	VI	5	Fev. 1955
120	VII	7	Mar. 1956
145	VI	5	Fev. 1955
4-6	VIII	9	Dez. 1959
90-93	X	13	Fev. 1966
137-138	IX	10	Dez. 1960
121	VII	7	Mar. 1956
137-139	III	3	Set. 1952
151-153	VI	5	Fev. 1955
32-35	V	4	Jul. 1954
38-51	I	1	Out. 1949
28-29	VI	6	Dez. 1955
7-10	VII	7	Mar. 1956
8-16	VI	6	Dez. 1955
27-28	X	12	Set. 1965
41-47	XIV	17	Jul. 1969

- Seis Meses de Temporada - (1949)
- Semana do Artista (A)
- S.N.T. 30 Anos de Atividades
- S.N.T. Trinta Anos de Atividades
- Teatro Arthur Azevedo
- Teatro Escolar
- Teatro Infantil do S.N.T.
- Teatro Nacional de Comédia (Decreto de Criação)
- Temporada do T.B.C. no Teatro Ginástico (A)
- Temporadas do T.N.C. (As)
- Terceira Conferência do Instituto Latino-Americano de Teatro
- Três Irmãs (As), de Tchekov - (Transcrito do Correio da Manhã de 21-2-1960)
- Uma Peça de Heloisa Maranhão Premiada pelo Serv. Nac. de Teatro
- Visita do Teatro dos Estudantes de Coimbra ao Brasil
- Ziembinski
- De Ulenpiegel a Liluli
- Cervantes e o Teatro
- Shakespeare, Criador do Drama Náutico
- Arthur Azevedo e o Teatro Abolicionista
- Teatro de Garrett (O)
- Duas Cartas de Gil Vicente
- Aspectos da Dramaturgia Nordestina

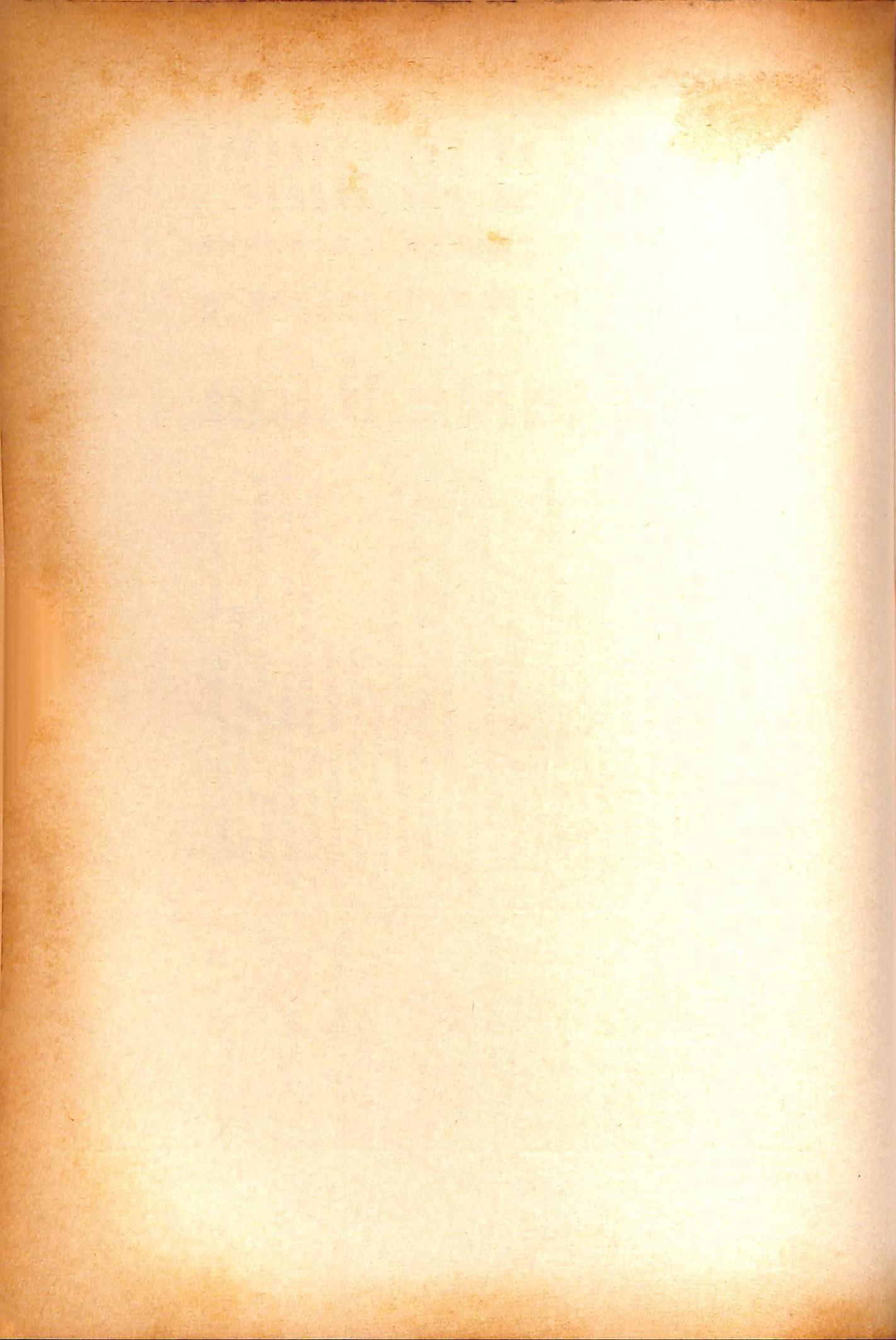
RELGIS, Eugen
RIBEIRO, Joaquim

ROCHA, Andréa Crabbé

ROCHA Filho, Rubem

AUTOR	TÍTULO	PÁGS.	ANO	N.º	DATA
	— O Homem-Títtere de Antonio José — O Destino e os Recursos Cênicos do Barroco	94-101	XIII	16	Maio, 1968
	— Teatro Desagradável	16-21	I	1	Out. 1949
RODRIGUES, Nelson	— Introdução	17-18	XIII	16	Maio, 1968
RODRIGUES Neto, Felinto	— Dialogue de l'Auteur avec son ombre (Fac-simile do Manuscrito)	18-25	V	4	Jul. 1954
ROLLAND, Romain	— Martins Penna	3-12	X	13	Fev. 1966
ROMERO, Silvío	— Friedrich Schiller	31-35	IX	10	Dez. 1960
ROSENFELD, Anatol	— Peça Como Expressão Estética (A)	39-44	X	11	Dez. 1961
RUY, Affonso	— Teatros Oficiais da Bahia no Século XVIII	33-40	XI	14	Dez. 1966
SALGADO, Paulo	— Da Maioridade de Quatro Vocações — "Pedro Mico"	56-57	VIII	9	Dez. 1959
SARAIVA, Antônio José	— Gil Vicente e Bertolt Brecht	16-25	X	12	Set. 1965
SILVEIRA, Celestino	— Temporada Teatral nas Festas da Coroação de Elizabeth II, em Londres (A)	158-166	V	4	Jul. 1954
SILVEIRA, Miroel	— Era Uma Vez Um Crítico	39-40	XII	15	Dez. 1967
SILVEIRA, Tasso da	— Teatro	60-65	V	4	Jul. 1954
SIMÕES Filho	— Introdução: Algumas palavras para "Dionysos"	[1]	III	2	Jun. 1952
SOUZA, Cláudio de	— Primeiro Comediógrafo Brasileiro (O)	12-13	III	2	Jun. 1952
SOUZA, Maria Thereza Silveira de	— Sintaxe Afetiva nas Comédias de Martins Penna (A)	44-50	X	13	Fev. 1966
SOUZA Menezes, Agrário de	— Calabar, drama em 5 atos e Carta Introdução dirigida ao Secretário do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro	[43]-163	VI	6	Dez. 1955
SVARTMAN, Suelly	— Análise das Peças de Lorca	18-21	XI	14	Dez. 1966
SYNGE, J. M.	— Sombra do Desfiladeiro (A) (Tradução de Oswaldino Marques)	65-74	VI	5	Fev. 1955
TCHECOV, Anton	— Fragmentos do Diário de	33-38	VI	6	Dez. 1955

AUTOR	TÍTULO	PÁCS.	ANO	N.º	DATA
TREWIN, J. C.	— “O Dilema do Médico” e o “Discípulo do Diabo”	35-36	VIII	9	Dez. 1959
TRINDADE, Solano	— Rumos de um Teatro Popular	115-116	V	4	Jul. 1954
VARGAS, Maria Thereza	— Teatro Amador em S. Paulo	34-38	XII	15	Dez. 1967
VATNICK, Luba	— História de Um Nariz (A)	117-119	III	3	Set. 1952
VEGA, Lope de	— Brasil Restituído (O) — Modernização em Versos Portuguêses por J. Carlos Lisboa	61-129	XI	14	Dez. 1966
VEIGA, Beatriz	— Diálogo do Autor com a sua Sombra de Romain Rolland — (Tradução)	26-29	V	4	Jul. 1954
VEIGA, Luiz Francisco da	— Fala sobre “D. João” de Zorrilla	140-141	IX	10	Dez. 1960
VERÍSSIMO, José	— Luiz Carlos Martins Penna — O Criador da Comé- dia Nacional	57-68	I	1	Out. 1949
VICENTE, Gil	— Teatro e a Literatura Dramática no Brasil (O)	63-70	IX	10	Dez. 1960
VIEIRA, César	— Auto da Alma (Adaptação de Walmir Ayala)	70-93	X	12	Set. 1965
VIEIRA de Mello, Renato	— Auto da Visitação ou Monólogo do Vaqueiro (Fac- simile)	[36]-37	XIII	16	Mai, 1968
VIOTTI, Sérgio	— Um Uisque para o Rei Saul	[117]-145	XIII	16	Mai, 1968
VITOR, Leo	— Teatro Nacional de Comédia	37	VIII	9	Dez. 1959
WOLFF, Fausto	— “Memórias de Um Sargento de Milícias”	16-17	VIII	9	Dez. 1959
ZAGURY, Eliane	— “Dona Rosita, a Solteira”	28-29	XI	14	Dez. 1966
	— Notas Sobre Molière Para o Dicionário do Teatro	52-61	VI	5	Fev. 1955
	— Martins Penna em Versão Oficial	61-62	X	13	Fev. 1966
	— Morte e Vida Severina: Um Auto de Natal	48-57	XIV	17	Jul. 1969



FOTOGRAFIAS

Bibliografia:

Abreu, Bricio de — *Êsses Populares tão Desconhecidos*
Editôra Raposo Carneiro, Rio, S/D

Sousa, J. Galante — *O Teatro no Brasil* — I.N.L. Rio, 1960

Machado, Maria Clara — *Teatro Infantil* — Agir, Rio, 1959

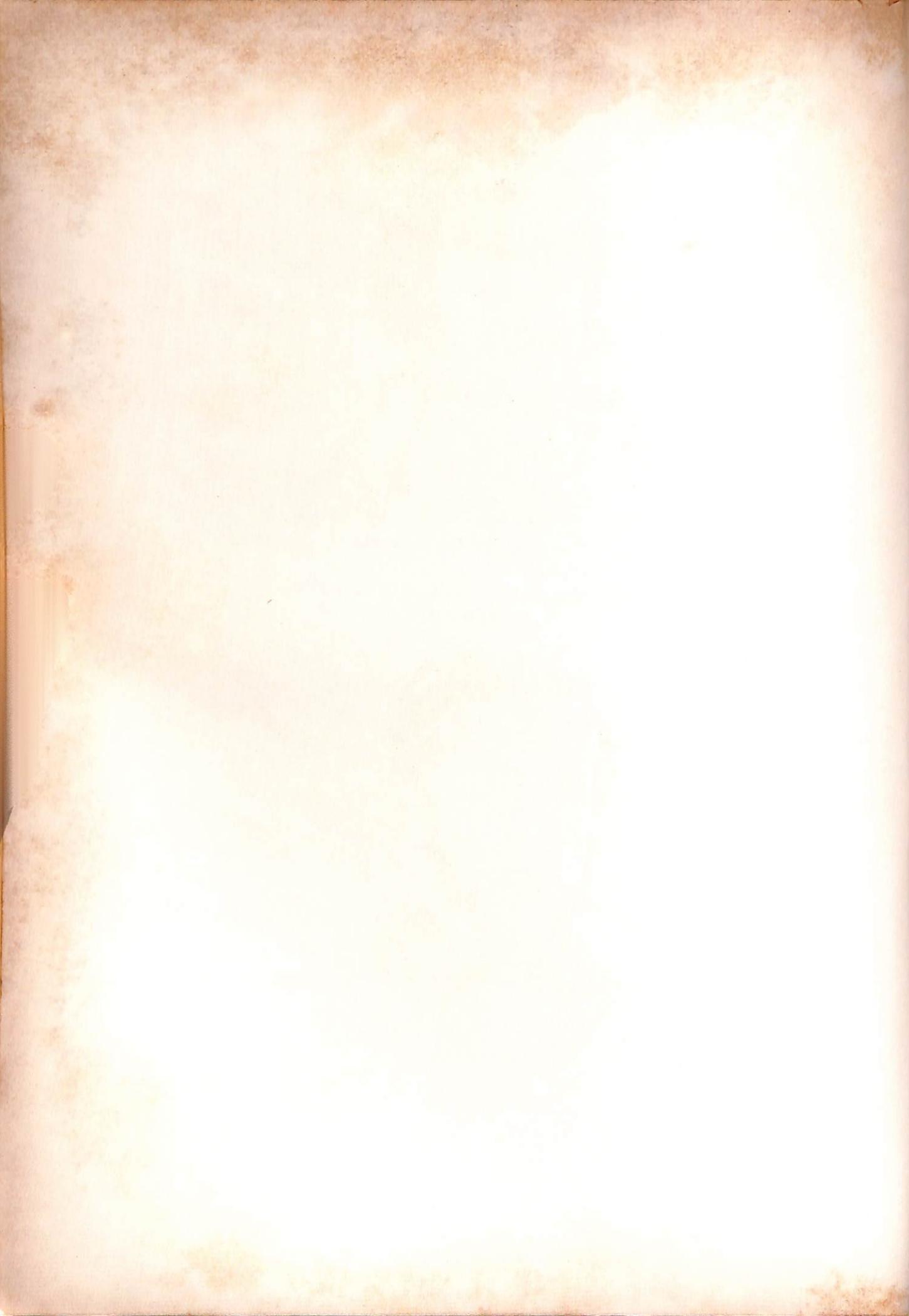
Revistas:

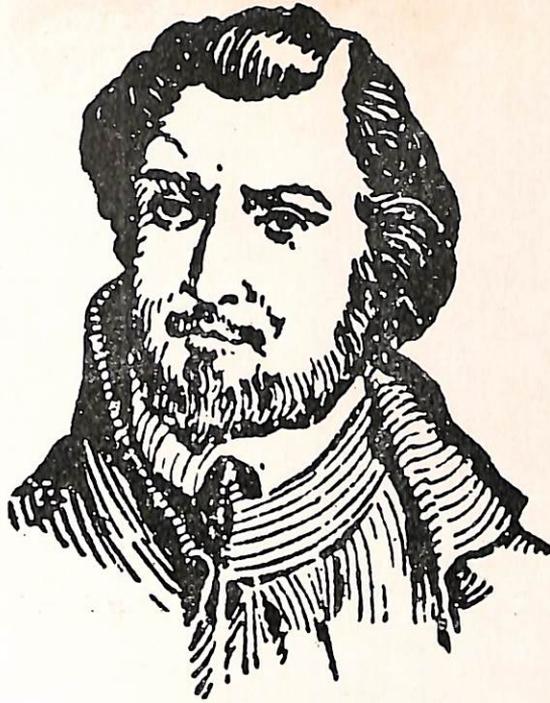
COMÉDIA — Natal de 1949

TEATRO PAULISTA — 1967 e 1968

Museu de Teatro do S.N.T.

Foto: Ney Robson

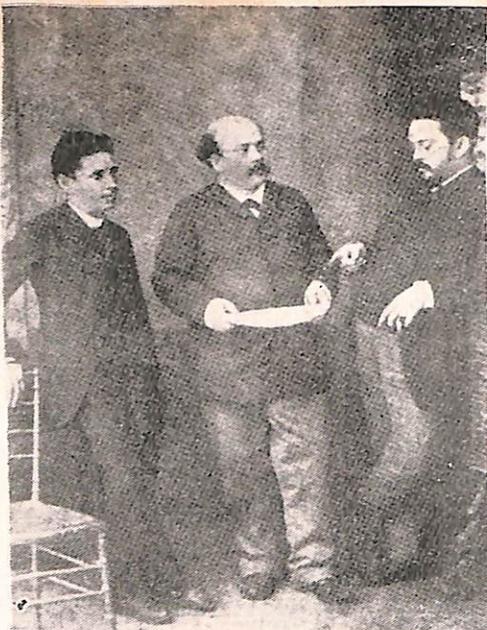




José de Anchieta — Fundador do Teatro brasileiro.



Martins Penna — Fundador da Comédia brasileira.



Luiz Braga Jr. (empresário) e Moreira Sampaio na estréia de "O Mandarim", 1884.



Artur Azevedo (1878).



O drama "Lusbella" de M. J. Macedo. Desenho de Henrique Fleuiss, publicado em "A Vida Fluminense" (Lusbella) Adelaide Amaral e Joaquim Pedro (Pedro Nunes) na cena, 1868.



Ensaio de "O Dote", estreada em março de 1907. Alfredo Silva, Antônio Ramos, Francisco Marzulo, em pé. Artur Azevedo, Lucília Peres e Dias Braga, sentados.



Eugênia Câmara (1868).



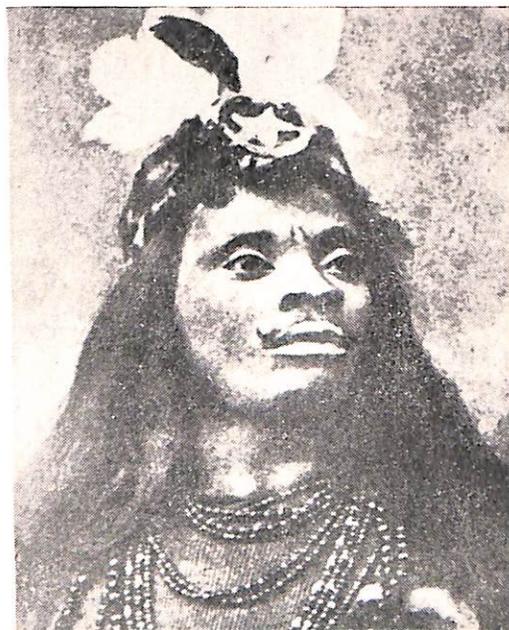
Eleonora Duse.



Maria Falcão, em "A Zebra".



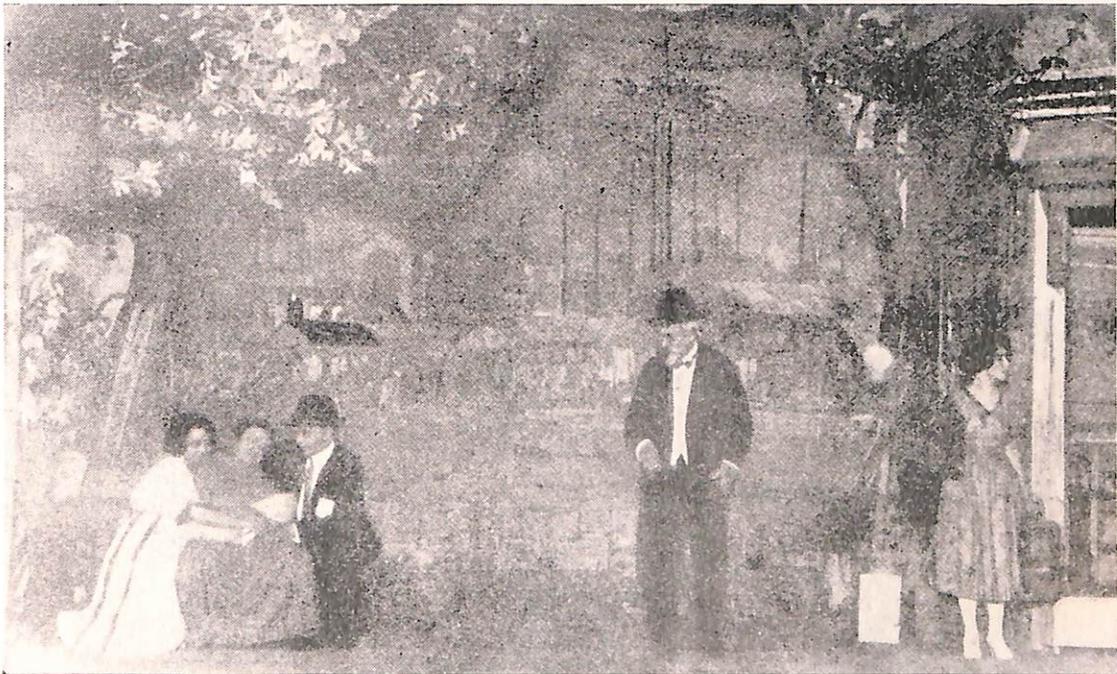
1922 — Antônio Ramos e Ari Nogueira
no Teatro Recreio.



Benjamim de Oliveira, à esquerda, em "Frankstein", 1938, e em "Peri" do
"Guarani", de Alencar.



Teatro da Natureza (1916) — Medalhão, Ema de Souza. Sentados, da esquerda: Maria Falcão, Ferreira de Souza, Alexandre Azevedo, João Barbosa e Judith Rodrigues. Em pé, da esquerda: Pedro Augusto, Aurora, Luiz Soares, Jorge Alberto, Celestino Silva, Castro.



“A casa do Tio Pedro”, no Trianon, 1920. Em cena, Abigail, Apolonia Pinto, Alexandre Azevedo, Edmundo Maia e Palmira Silva.



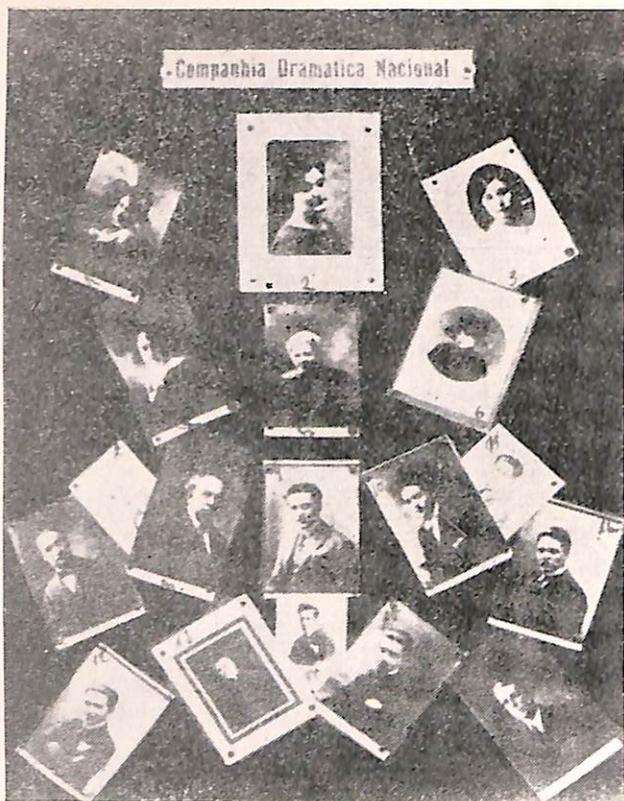
No Teatro Fenix: Maria Della Costa, Ziembinski, Sandro Polonio e Italia Fausta, na montagem de "O Anjo Negro", de Nelson Rodrigues.



Leopoldo Fróes em "O Sol do Sertão", "O Simpático Geremias" e no "Elegante Doutorzinho".



"A Querida Vovó", de Antonio Guimarães, no Trianon. Em cena: Fróes e Apolônia Pinto.



A Companhia Dramática Nacional em 1921. Do alto e da esquerda: Cora Costa, Itália Fausta, Graziela Diniz, Nina Castro, Silva Magioli, Luiza Nazareth, Mendonça Balsemão, João Barbosa, Antônio Ramos, Jorge Diniz, Sampaio, Antonio Laio, Cândido Nazareth, Carlos de Abreu, Santos Lima, Ivo Lima, João Silva e Álvaro Costa.



No Teatro Carlos Gomes, Itália Fausta, Gomes Cardim e Pinto da Rocha, autor de "A Estátua".



Lucília Peres, em "O Admirável Craighton", no Fénix.



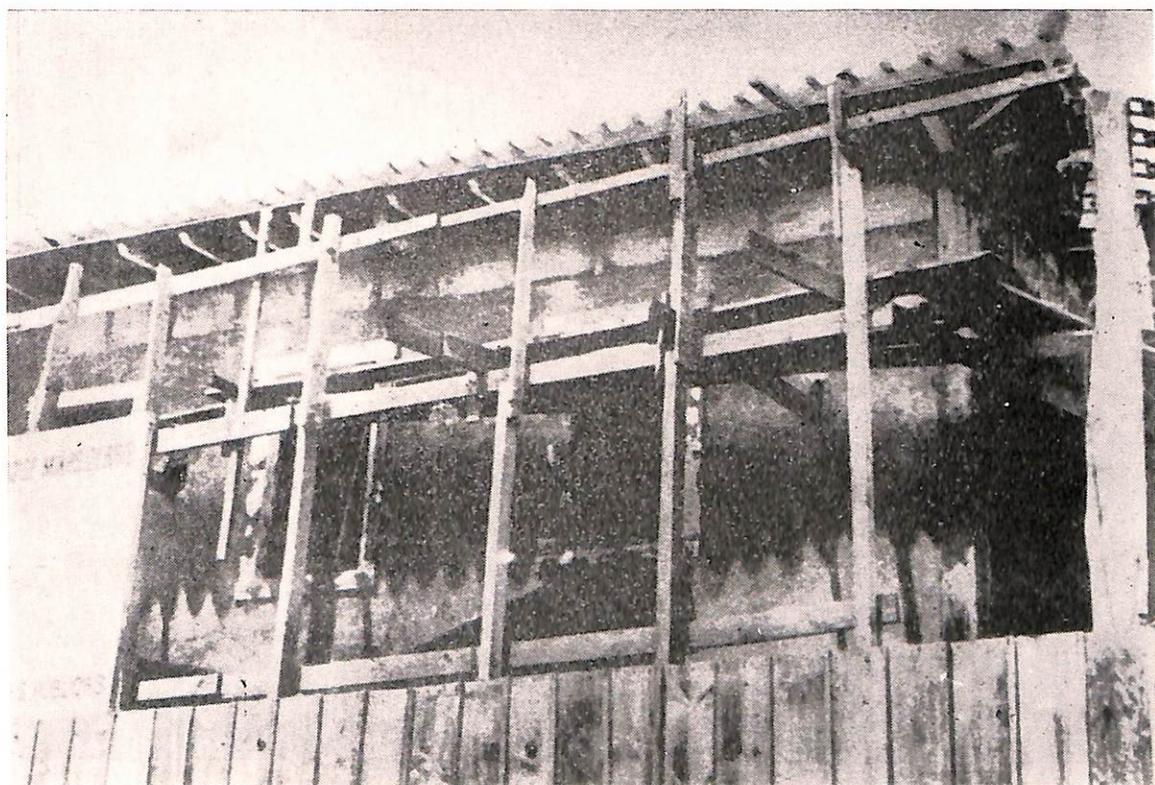
Palmira Bastos, em "Solar das Barrigas", no Teatro São Pedro, do Rio, hoje, João Caetano. 1895.



Cena de "O Grande Industrial", peça de George Ohnet, em versão livre de J. L. Teixeira Júnior, apresentada pelo "Elite Club" no dia 1.º de dezembro de 1900, em seu teatrinho da rua Mariz e Barros. Na foto, Frederico Costa e Anna Coulomb Costa.



Atila, Dulcina e Conchita numa cena de "A Marquesa de Santos", de Viriato Correa, no Teatro Regina.



Teatro de Sabará — Inauguração estimada por volta de 1800.



Renato Viana, Eugênia Brazão, Iracema de Alencar, Itala Ferreira, Gabriel Macedo e Atila Moraes, em 1931, durante os ensaios de "Divino perfume", no João Caetano.



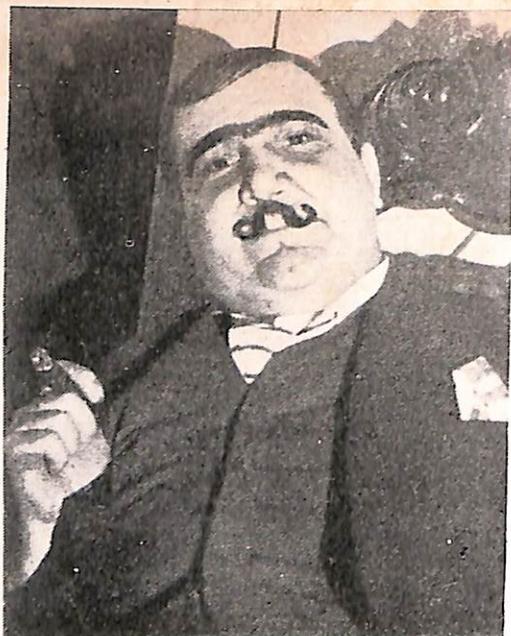
Margarida Max entre Mesquitinha e J. Figueiredo, na revista "Pão de Açúcar", no Recreio, em 1928.



Procópio Ferreira, no "Avarento", de Molière, e em "Deus lhe pague".



Bibi Ferreira estréia no palco em "Lá Locandiera" de Goldoni em 1941 na Cia. de seu pai.



Jaime Costa, no Glória, em "O Costa do castelo".



Dulcina, em "Pigmalião", de Shaw.



Dulcina e Odilon, em "Chuva" - 1948.



Margarida Max, no Teatro Recreio.



Iracema de Alencar, em "Berenice", de Roberto Gomes, no João Caetano.



Bons tempos do Teatro Recreio, em 1928.



Margarida e seu elenco feminino, no Teatro Recreio.



Qorpo Santo e espôsa. Foto cedida pelo professor Rodrigues Alves.



Teatro de Ouro Preto — construção anterior a 1746.



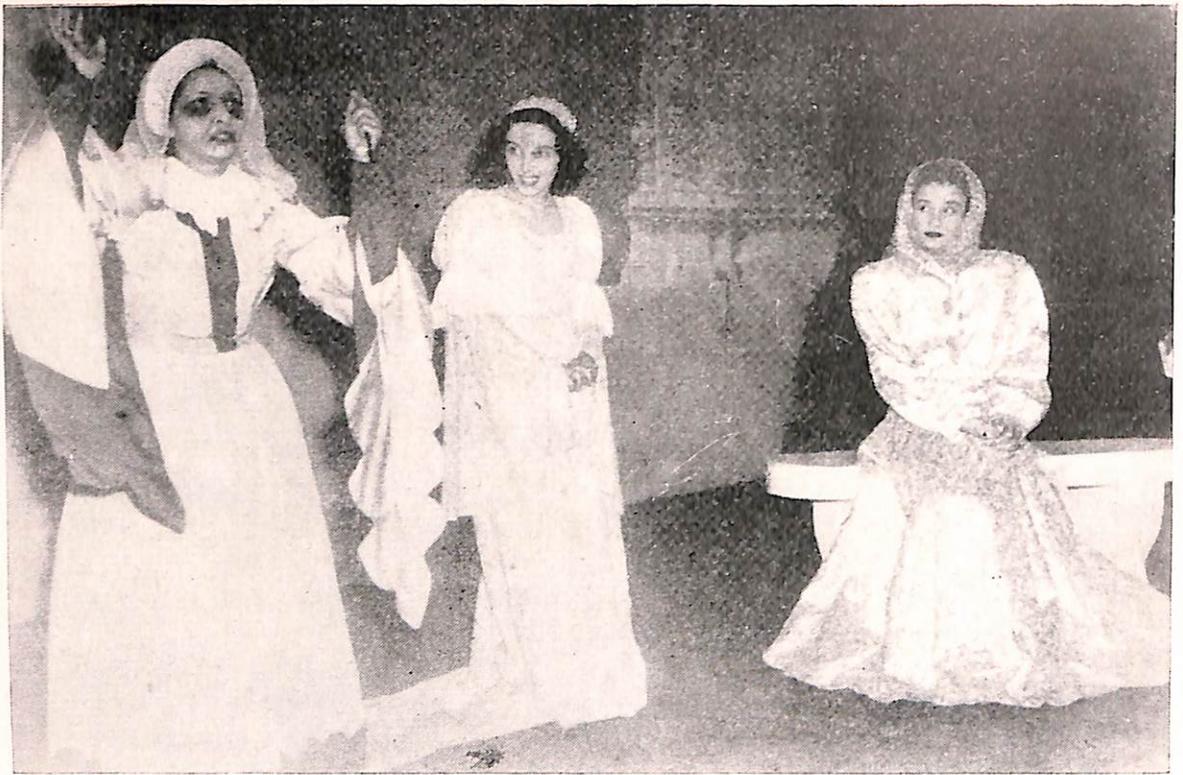
Beatriz Costa — 1941.



Henriette Morineau, em 1930.



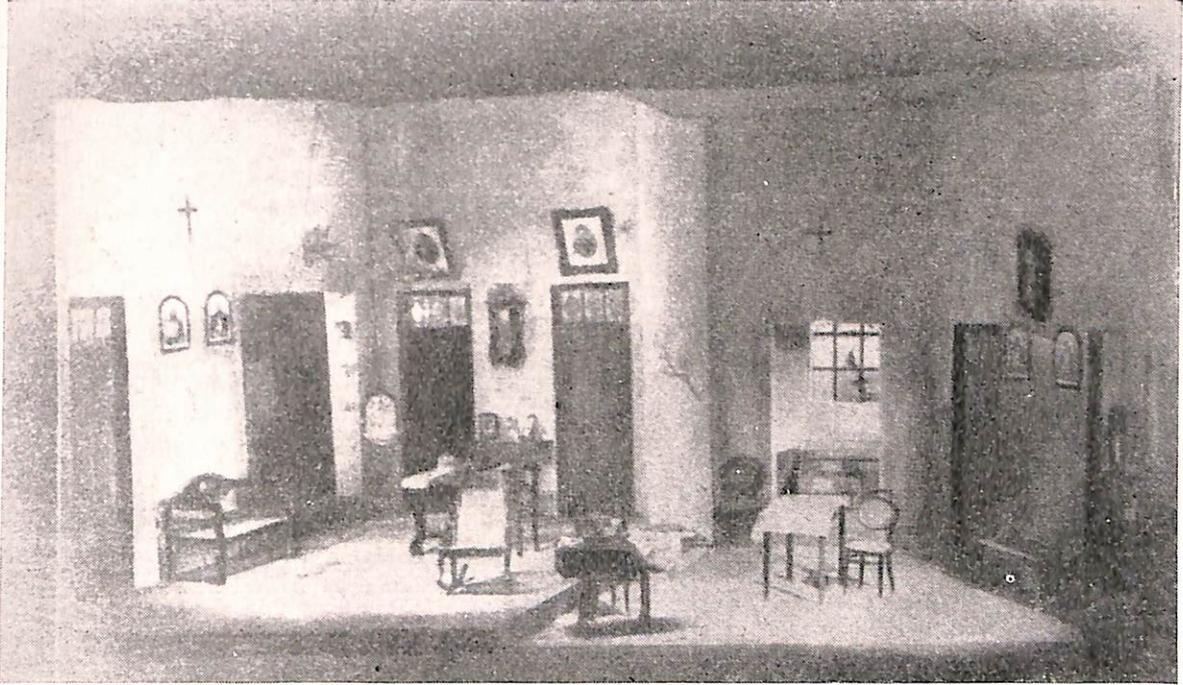
Maria Sampaio, em 1950.



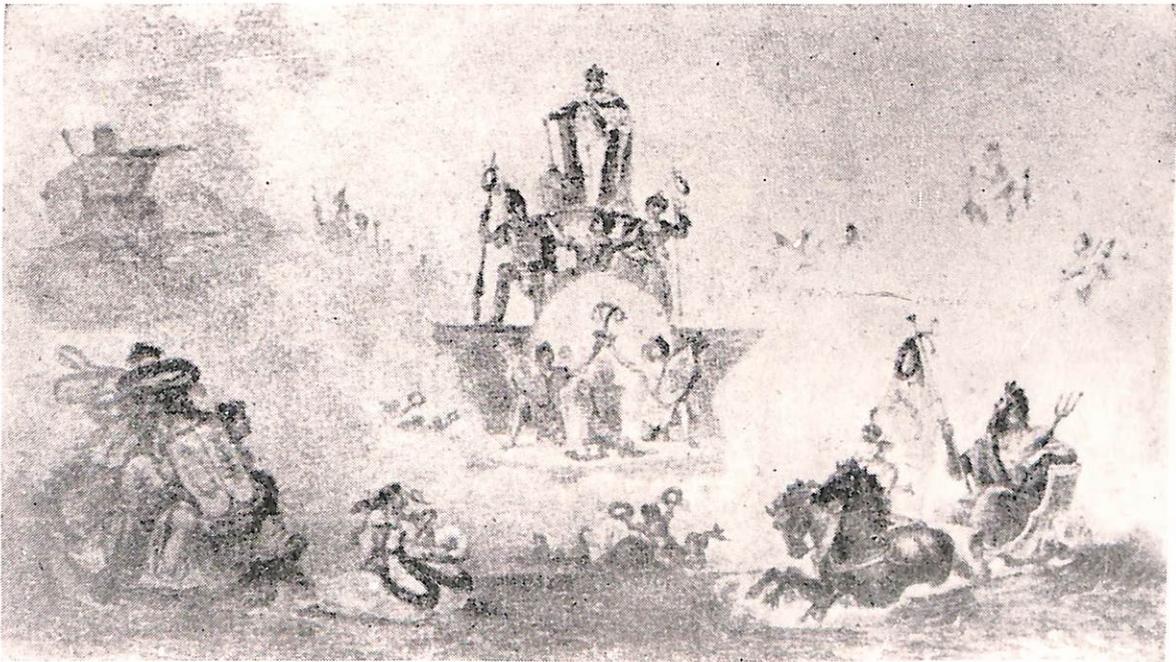
Teatro Universitário, do Rio de Janeiro — uma cena de “Romeu e Julieta”.



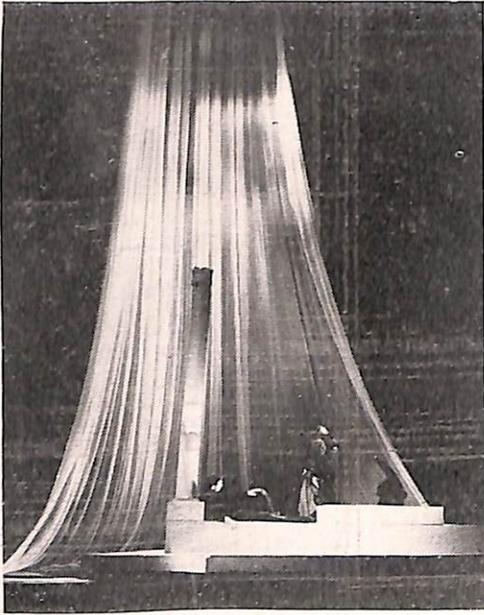
“Romeu e Julieta”, pelo Teatro do Estudante do Brasil.



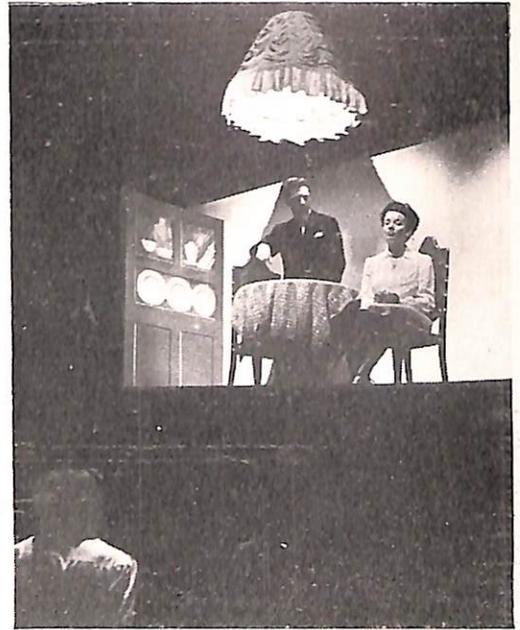
Cenário de Gianni Ratto para "A moratória", de Jorge Andrade, em 1955.



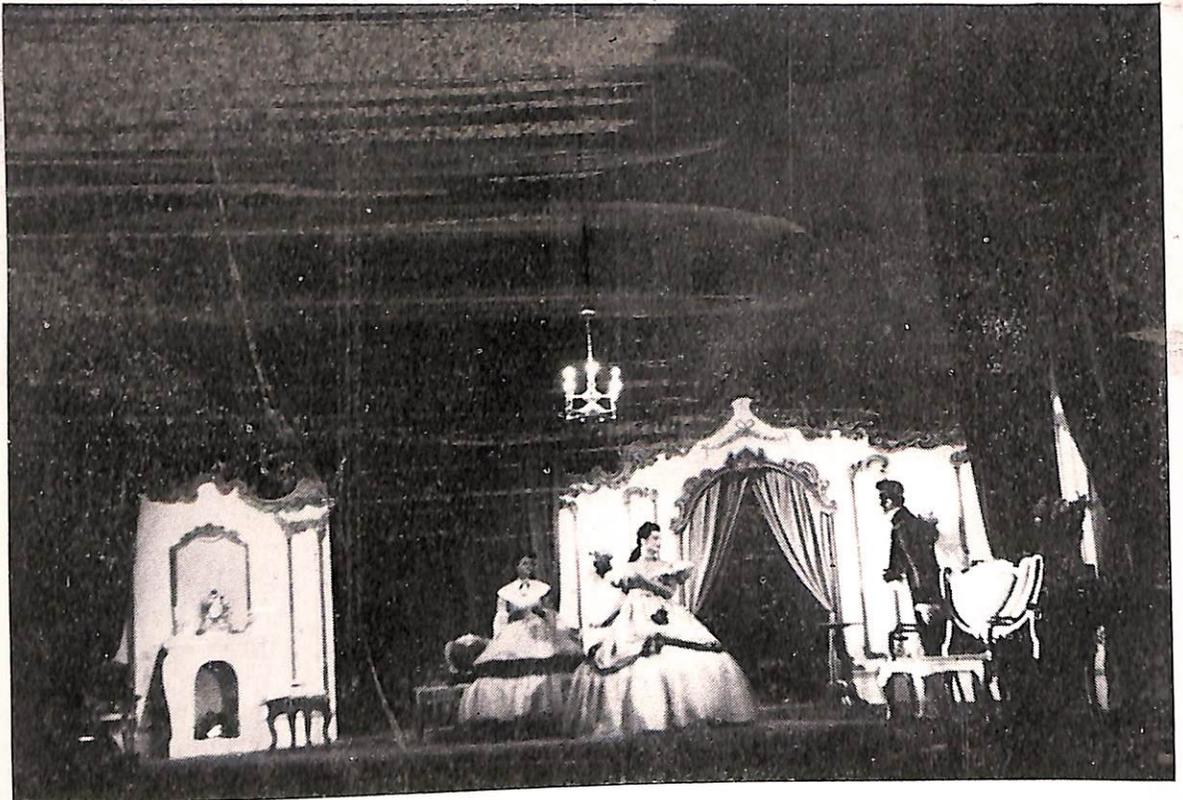
Cenário de Debret para um bailado executado no Teatro São João, em 13 de maio de 1818.



Carlos Mello e Ziembinski, numa cena de "Peleas e Melisande", de Maurice Maeterlinck pelos "Comediantes".



Carlos Perry e Stela Perry, em "Vestido de noiva", de Nelson Rodrigues, pelos "Comediantes".



"Capricho", de Musset. Montagem dos "Comediantes". Em cena Stela Perry, Nadyr Braga e Dalmo Gaspar.



“Roda viva”, de Chico Buarque de Holanda, direção de José Celso M. Corrêa — no Galpão Teatro Ruth Escobar — 1967.



“Galileu Galilei”, de Brecht, direção de José Celso M. Corrêa — 1968 — Teatro Oficina.



“O rei da vela”, de Oswald de Andrade, direção de José Celso M. Corrêa — Teatro Oficina — 1967.



“Marta Saré”, de Gianfrancesco Guarnieri,
no Teatro São Pedro. Direção de Fernan-
do Tórres — 1968.



“Cemitério de automóveis”, de F. Arrabal.
Mise-en-scène de Victor Garcia, no Teatro
Ruth Escobar — 1968.



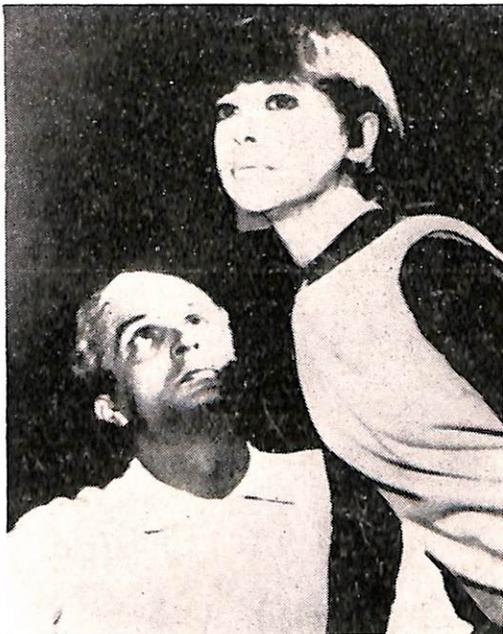
“O balcão”, de Jean Genet, direção de Martin Gonçalves, no Teatro João Caetano — 1970.



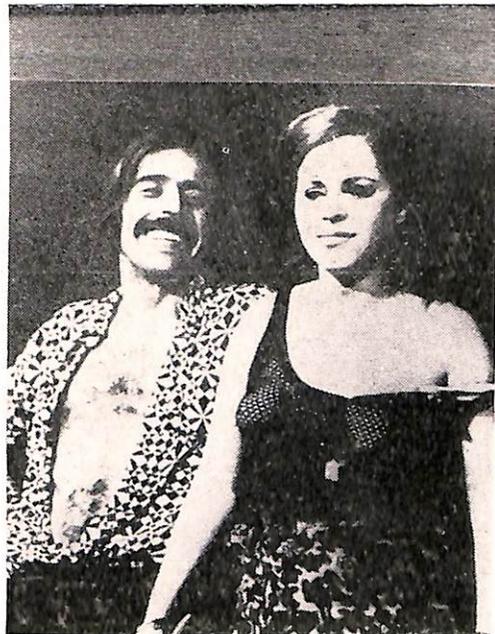
“A cozinha”, de Arnold Wisker, direção de Antunes Filho. Teatro Aliança Francesa — 1968.



“Homens de papel”, de Plínio Marcos, direção de Jairo Arco e Flexa — 1967 — no Teatro Maria De'la Costa.



“O homem do princípio ao fim”, direção de Fernando Tórres, no Teatro Bela Vista — 1967.



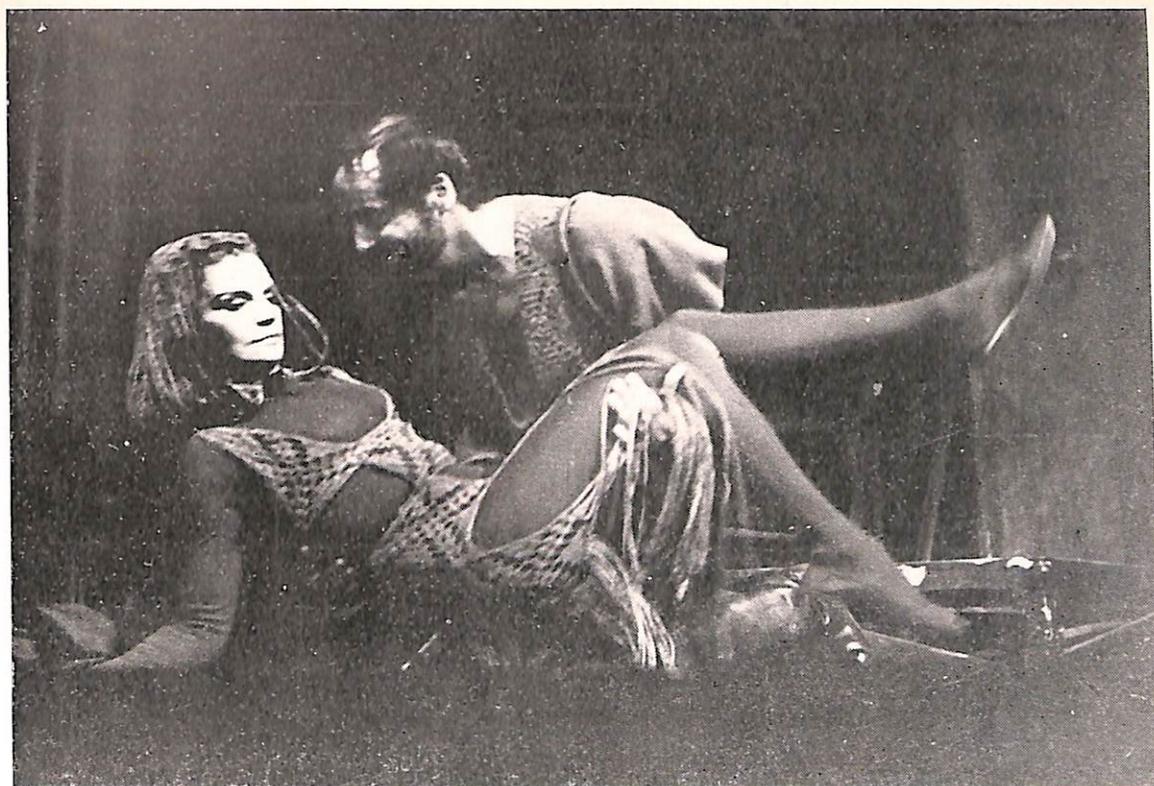
“Navalha na carne”, de Plínio Marcos, direção de Jairo Arco e Flexa — 1967.



“Hair”, no Teatro Nôvo – Rio, 1970.



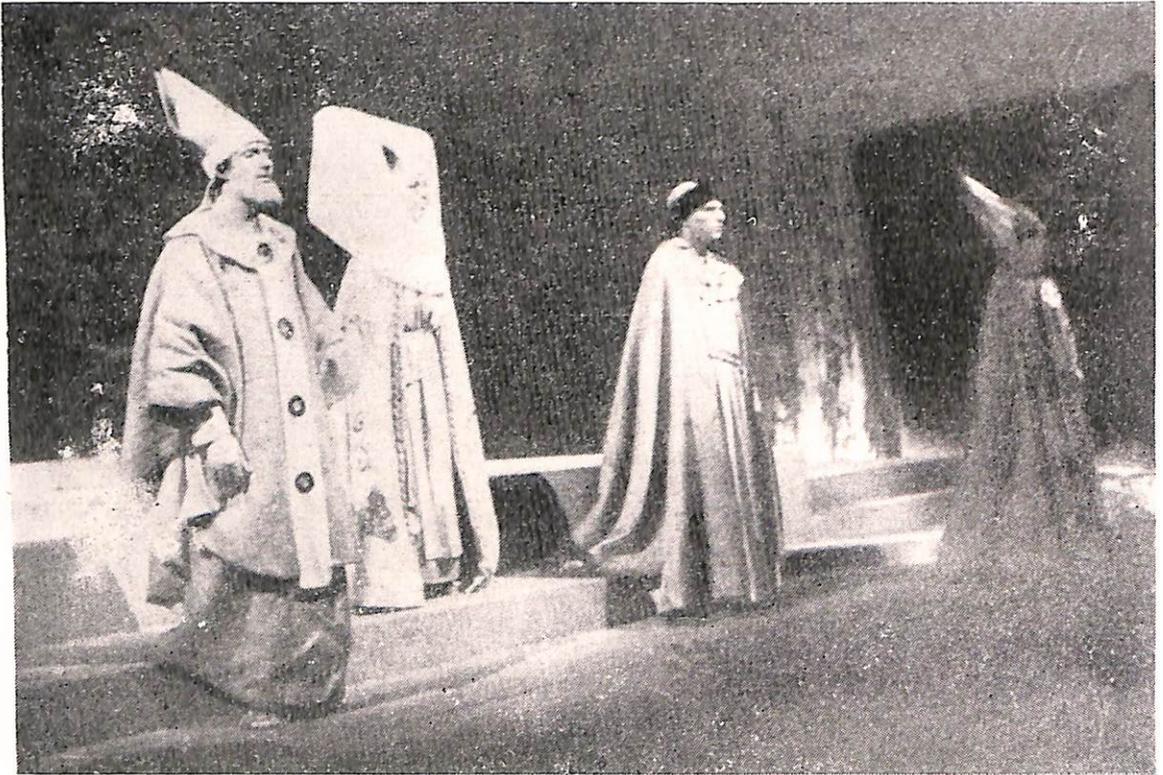
“O exercício”, de Lewie John Carlino, direção de B. Paiva, no Teatro Dulcina – 1969.



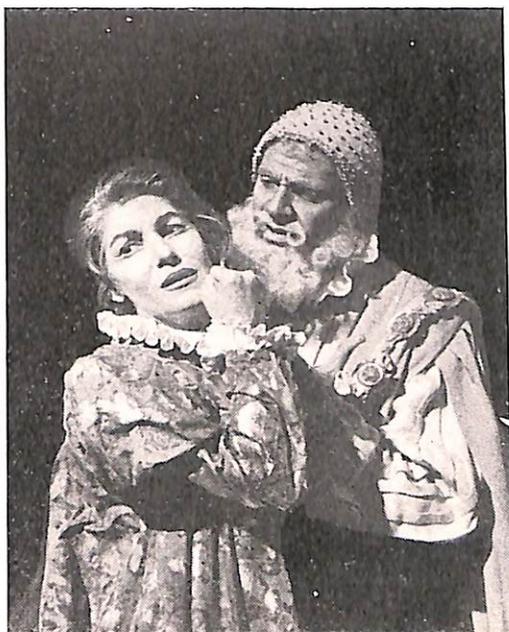
“Mackbeth”, direção de Fausi Arap, no Teatro Maison de France. Rio de Janeiro – 1970.



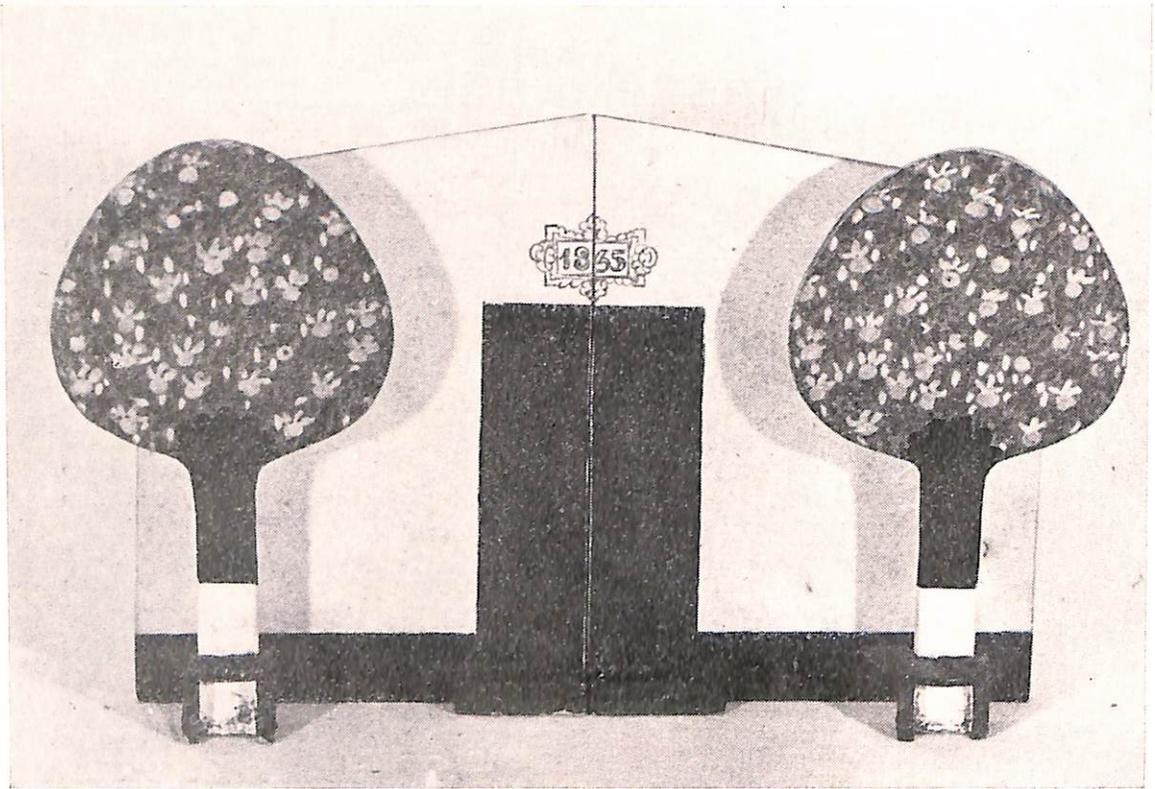
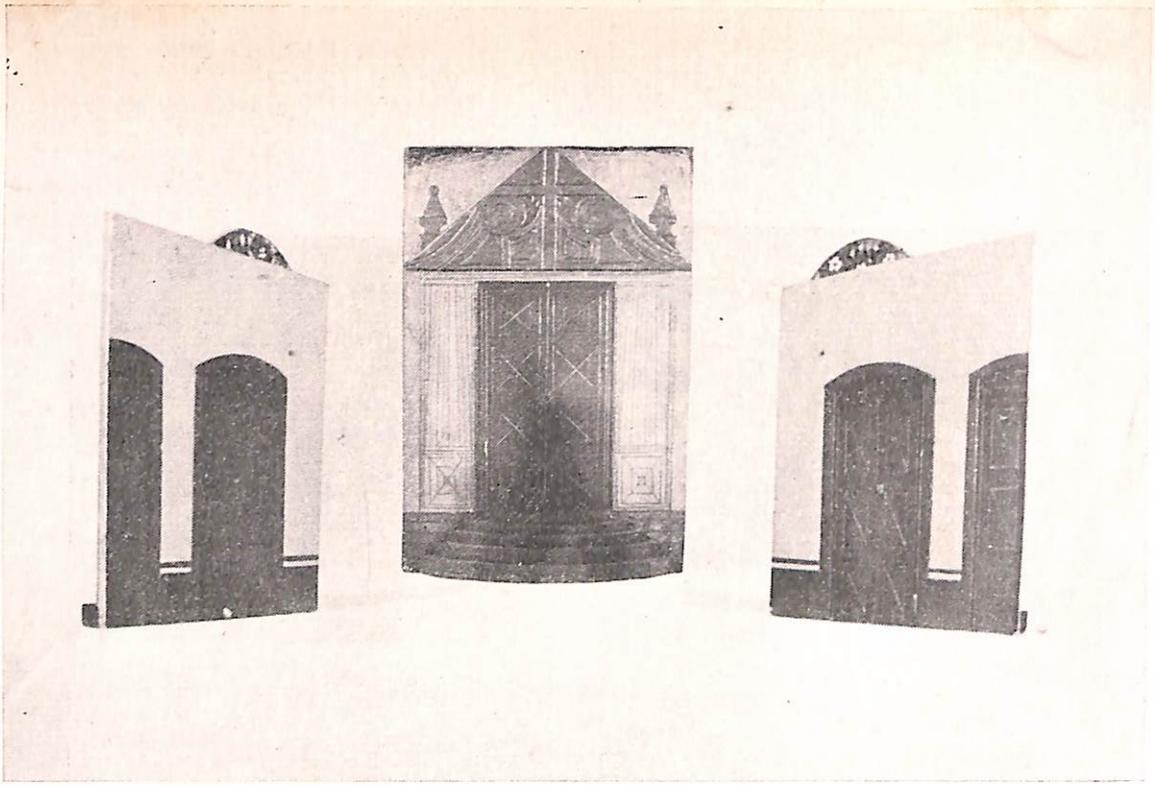
“Dama do Camarote”, direção de Amir Hadad, no Teatro Fonte da Saudade. Rio – 1970.



“Auto da Alma” de Gil Vicente – Teatro do Conservatório – 1965.



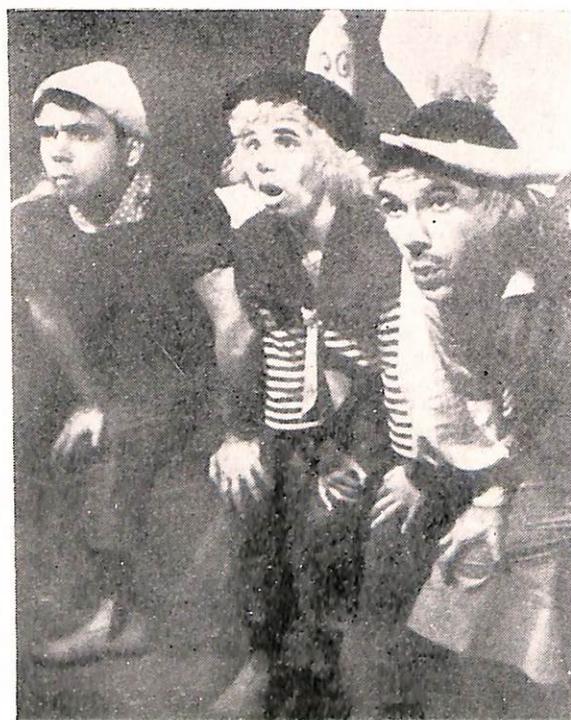
Cacilda Becker, em "Maria Stuart", "Paiol Velho", "Pega Fogo" e "Quem tem medo de Virginia Woolf".



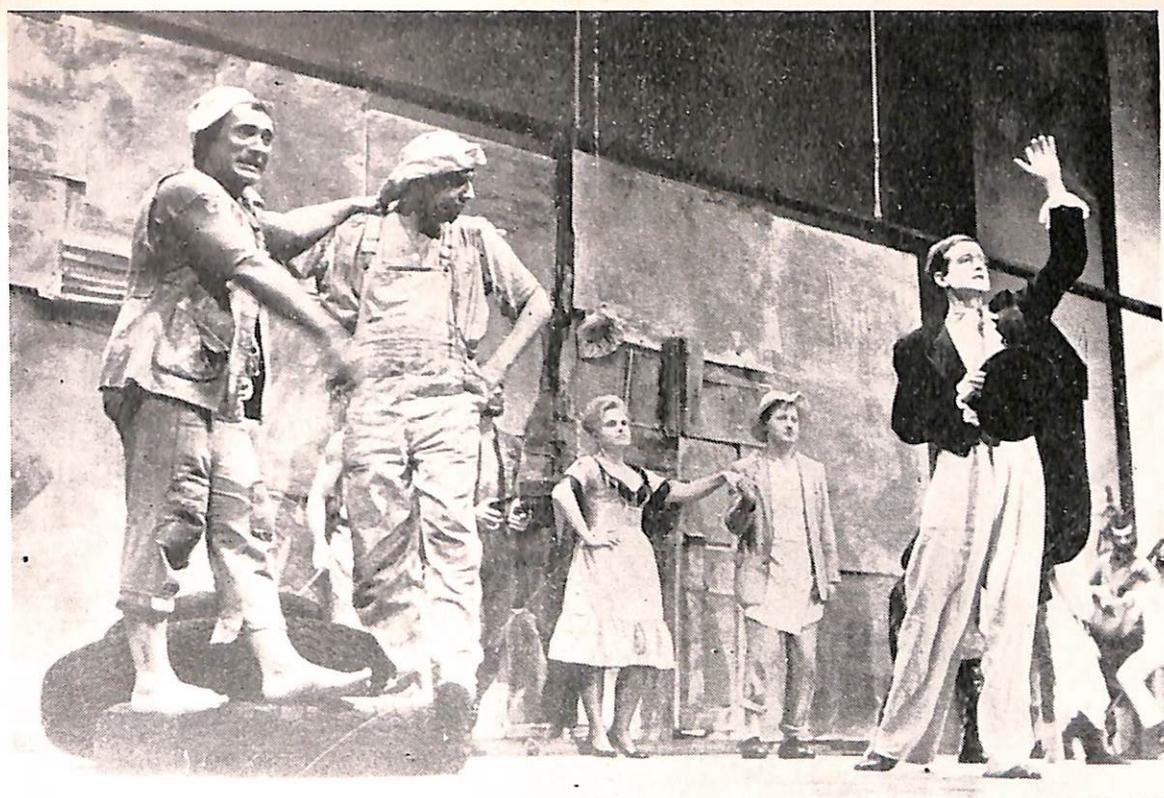
Cenários de Lenin Peña para "Como se fazia um deputado", de França Júnior, no Conservatório Nacional de Teatro — 1968.



“Paulinho no Castelo Encantado” de Vlademir José, direção de Aylton de Menezes no Teatro João Caetano. (1959)



“Pluft, o Fantasminha”, de Maria Clara Machado, no Tablado.
Direção da autora.



“Auto da Compadecida” (O testamento do cachorro). Estréia alemã na Schaubühne am Halleschen Ufer em Berlin — 1962.



"Don Juan Tenorio" de Zorrilla — Teatro Nacional de Comédia — tradução de Manoel Bandeira, cenário de Salvador Dalli, direção de Luiz Escobar — 1959.

ÍNDICE

Introdução — <i>Elza Lamartine de Faria</i>	3
O Teatro Agressivo — <i>Anatol Rosenfeld</i>	5
Um Precursor da Vanguarda — <i>Henrique Oscar</i>	11
Os Comediantes — <i>Agostinho Olavo</i>	18
Teatro Popular Musicado — <i>Olavo de Barros</i>	26
O Teatro de Costumes no Brasil — <i>R. Magalhães Junior</i>	33
O Romantismo no Teatro Brasileiro — <i>A. Conrado</i>	41
O Teatro no Brasil Colonial — <i>Edwaldo Cafèzeiro</i>	47
O Pensamen Crítico — <i>Ruben Rocha Filho</i>	61
O Ensino do Teatro no Brasil — <i>B. de Paiva</i>	68
Aspectos da Cenografia Brasileira — <i>Lenin Peña e P. L. Rocha</i>	79
De Teatro de Bonecos — <i>Stella Leonardos</i>	83
Teatro Infantil de Ontem e de Hoje — <i>Lucia Benedetti</i> ..	91
Casas de Espetáculos — <i>Sebastião Fernandes</i>	98
Fontes para a História do Teatro no Brasil — <i>J. Galante de Souza</i>	111
Índice de Colaboradores — <i>Maria Amelia C. Pinto</i>	123
Fotos	141



Composto e impresso em 1971, nas oficinas da
EMPRESA GRÁFICA DA REVISTA DOS TRIBUNAIS S.A.
Rua Conde de Sarzedas, 38, fone 33-4181, São Paulo, S.P., Brasil



V