

DIONYSSOS

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



ANO XXIV - DEZEMBRO DE 1975 - N.º 22

DIONYSOS

ESTUDOS TEATRAIS

Edição monográfica dedicada a "OS COMEDIANTES".

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
NEY AMINTAS DE BARROS BRAGA
MINISTRO

DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS CULTURAIS
MANUEL DIEGUES JUNIOR
DIRETOR GERAL

PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL
ROBERTO PARREIRA
GERENTE

SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
ORLANDO MIRANDA DE CARVALHO
DIRETOR

SETOR DE DIFUSÃO CULTURAL
ZULEIKA MELLO
ENCARREGADA



SECRETÁRIO DE DIONYSOS
ALDOMAR CONRADO

REDAÇÃO
EDWALDO CAFEZEIRO, EUCLIDES FERREIRA MACHADO FILHO E
ZULEIKA MELLO

REVISÃO
EUCLIDES FERREIRA MACHADO FILHO

AVENIDA RIO BRANCO, 179 — 6.º ANDAR
EDIFÍCIO TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

25

DIONYSOS

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

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO-M.E.C.
AV. RIO BRANCO, 179
NÃO PODE SER VENDIDO

303
WALDEMAR
CABE CANTON

UMA MEMÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO

COM o presente número da REVISTA DIONYSOS, o Serviço Nacional de Teatro prossegue sua contribuição para preservação da memória do teatro brasileiro. Carente de uma bibliografia ampla — seja oficial ou de iniciativa privada, o pesquisador do nosso teatro vê-se quase que limitado aos arquivos dos jornais. Daí, o interesse do SNT em iniciar uma série de levantamentos sobre o moderno espetáculo brasileiro em sua revista especializada, fazendo depois uma complementação, através de lançamento de uma nova coleção — Depoimentos.

Os Comediantes — considerado pela maioria dos estudiosos como o marco zero do nosso espetáculo moderno — é o tema da REVISTA DIONYSOS, n.º 22. A partir de um estudo de Gustavo Doria, foram localizados alguns dos principais integrantes do famoso grupo amador (depois profissionalizado) para falarem de suas participações: Luiza Barreto Leite, Carlos Perry, Graça Melo, Miroel Silveira, Zgbniew Ziembski. Críticas e reportagens da época foram selecionadas a fim de fornecer ao leitor uma perspectiva mais viva sobre o movimento teatral desse período (de 1938 a 1947). Completando a pesquisa, Marinho Azevedo, Henrique Oscar, Sérgio Cabral e Wilson Cunha informam sobre o panorama das artes plásticas, do teatro, da música e do cinema, na época dos Comediantes.

Em próximos números outros movimentos importantes serão estudados: o Teatro do Estudante do Brasil, o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro de Arena de São Paulo, o Grupo Oficina, o Grupo Opinião, os Festivais de Teatro com a sua importante contribuição de impulsionar o teatro nas demais regiões do Brasil, fora do eixo Rio-São Paulo.

Desde já queremos assinalar que as datas, interpretações e informações, são de inteira responsabilidade dos que assinaram as respectivas matérias.

O lançamento dessa pesquisa sobre o moderno teatro brasileiro e também a coleção Depoimentos (a ser lançada muito em breve) com o testemunho das figuras mais importantes que atuaram e atuam no teatro em suas diversas áreas — dramaturgia, espetáculo, cenografia, interpretação, técnica, são contribuições do Serviço Nacional de Teatro pelo Programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, para a preservação da memória do espetáculo brasileiro.

ORLANDO MIRANDA

OS COMEDIANTES

GUSTAVO DORIA

PELOS idos de trinta e poucos a Associação de Artistas Brasileiros representava um suporte firme das nossas atividades artísticas. Prestigiando incondicionalmente o artista brasileiro, principalmente o artista plástico, aquela organização reunia um punhado de nomes de grande importância e os promovia com exposições, concertos e palestras. E assim, mensalmente, uma pequena multidão se reunia em torno de apresentações de Portinari, Di Cavalcanti, Mignone, Santa Rosa, Villa-Lobos, Gilberto Trompowski, Margarida Lopes de Almeida, Souza Lima, Lazar Segall e outros mais, de tendências diversas, mas pertencentes todos à mesma geração.

A sede da Associação ficava estrategicamente localizada no antigo Palace Hotel, na Avenida Rio Branco esquina de Almirante Barroso, o mesmo lugar onde hoje está o edifício Marquês de Herval. E o Palace Hotel era um lugar de encontro das elites do Rio. Assim, à esquerda da entrada principal estava o seu famoso bar, onde o remanescente de um *demi-monde* decadente, à hora do aperitivo, aparecia para assinar o ponto, juntamente com políticos de destaque, “coronéis” da indústria e comércio e, principalmente, rapazes pertencentes a então chamada *jeunesse dorée*. À direita ficava o salão de estar e o salão de leitura, onde homens tratavam de negócios e senhoras marcavam encontro com amigas. No fundo, um salão grande, separado do *hall* central por um jardim de inverno e este se comunicando com o bar. O jardim de inverno era, assim, a zona neutra por onde frequentadores do bar e dos salões passavam, para atingir a parte dos fundos, onde estava instalada a Associação dos Artistas Brasileiros.

Tínhamos, pois, três grupos sociais distintos que se fundiam, às vezes, quando surgia uma atração maior, como um pianista famoso ou um escritor de renome mundial, recepcionado pela A.A.B.

Toda essa atividade contínua deveu-se, em grande parte, à presença de Celso Kelly na sua direção. Grande conversador, interessado em arte de um modo geral e, sobretudo, muito interessado em Teatro,

Celso Kelly, com a ajuda de seus colegas de diretoria, desenvolvia um programa de atividades, onde de vez em quando o teatro surgia através de uma cena curta, um monólogo ou mesmo pequenas representações.

Ansiava ele, porém, por algo mais sólido e mais concreto. E, assim, depois de inúmeras experiências, resolveu promover um concurso de teatro amador para peças em um ato, cujo prêmio seria a montagem e a representação do vencedor ou vencedores dentro de um espetáculo, em temporada regular, no então Teatro Regina (hoje Dulcina).

Da competição, que constituiu um êxito, saiu vencedor o grupo Os Independentes, dirigido por Sadi Cabral e Mafra Filho, que apresentou um espetáculo composto de quatro originais em um ato: *Uma Anekdota*, de Marcelino Mesquita, *Que Pena Ser Só Ladrão*, de João do Rio, *Uma Tragédia Florentina*, de Oscar Wilde e *D. Beltrão de Figueiroa*, de Júlio Dantas. E, ao lado do jovem amador Sadi Cabral, que mais uma vez demonstrava as suas qualidades, surgem duas figuras femininas que muito se salientavam e que eram Luiza Barreto Leite e Margarida Bandeira Duarte.

O espetáculo vencedor destacou-se e muito e alguns jornais constataram o fato destacando a contribuição dos que nele participaram. Tal êxito animou Celso Kelly a levar avante os seus propósitos, concretizando o velho sonho: criar um grupo teatral próprio da Associação de Artistas Brasileiros.

Mas Sadi Cabral visava em definitivo o teatro profissional e as oportunidades começavam a lhe aparecer. O mesmo acontecia com Mafra Filho, ainda que em menor escala. Ficava, pois, Celso Kelly sem saber a quem entregar a direção do novo conjunto, uma vez que Margarida Bandeira Duarte não pretendia uma atividade permanente e Luiza Barreto Leite desejava apenas ser atriz.

O nome de Olavo de Barros também foi lembrado. Olavo, porém, aceitava ser apenas ensaiador. Diretor, com maiores encargos e responsável por uma orientação artística, era um aspecto que não o atraía.

Foi então que surgiu a figura de Jorge de Castro, que começava a aparecer como fotógrafo amador, assinando alguns trabalhos premiados. Jovem, de conhecida família, educado na Inglaterra onde fizera um curso de teatro, Jorge de Castro tinha idéias muito boas para serem aplicadas entre nós. E por isso, ao lado de Luiza Barreto Leite e já com o apoio de Santa Rosa, pôs-se em ação.

Achava Jorge de Castro que o original em um ato ainda era o melhor começo, pela maior facilidade de seu preparo e por ser uma modalidade de teatro pouco conhecida entre nós, ainda que merecendo

difusão pelo grande número de originais de qualidade que o repertório internacional oferecia. Lembrou *A Dama Morena dos Sonetos*, de Bernard Shaw, para ser ensaiado inicialmente, não apenas pelas suas possibilidades teatrais como pela oportunidade do tema. E o elenco foi escolhido: Luiza Barreto Leite seria *Elisabeth*; a *Dama Morena* seria Madalena Bomilcar e Brutus Pedreira, de experiência teatral já comprovada, também com a sua atuação no Teatro de Brinquedo, seria o *Shakespeare*.

E enquanto discutiam-se os ensaios, o possível repertório ia surgindo. Inicialmente, uma outra peça em um ato, *A Jarra*, de Pirandelo, ao lado de sugestões várias que abrangiam o *Noé*, de Obey, *Um Capricho*, de Musset, *A Verdade de Cada Um*, também de Pirandelo. Foi quando Jorge de Castro, que não tinha um temperamento dos mais estáveis, resolveu viajar. Brutus Pedreira e Santa Rosa passaram a coordenar os trabalhos. E juntos com Luiza Barreto Leite, a companheira de êxito de Sadi Cabral no grupo Os Independentes, lançaram à fixação do grupo em termos definitivos. Agostinho Olavo e eu, convidados por Brutus e Santa Rosa, passamos a integrar a equipe diretora, dadas as pequenas experiências já havidas em realizações amadorísticas.

Cada um de nós trazia uma credencial igualmente ponderável para a iniciativa. Mas o que pesava mesmo era a vontade de fazer um teatro diferente daquele que então existia, desprovido de qualquer conteúdo artístico. Tornava-se necessário prosseguir com a bandeira desfraldada, cerca de dez anos antes, pelo Teatro de Brinquedo. E por isso, Eugênia e Álvaro Moreyra eram por vezes usados como consultores.

Um outro elemento que posteriormente nos serviu de muito, como amigo e conselheiro, foi Mário da Silva: em sua residência, na Urca, tínhamos acesso a uma das mais completas bibliotecas de originais teatrais.

Mas a grande chama partia de Santa Rosa. A sua paixão pelo teatro só tinha equivalente no mesmo sentimento que nutria pela pintura. E os seus livros, se não se referiam às técnicas ou aos mestres da pintura, referiam-se a assuntos de teatro.

Insistia ele, e nesse ponto havia uma concordância geral, que o nosso programa deveria ser uma interpretação brasileira do movimento de Copeau, na França, assim como já antes acontecera com o Teatro de Brinquedo, francamente inspirado nos princípios que nortearam o mestre do *Cartel*.

Dizia Santa Rosa (no que era totalmente apoiado por Luiza Barreto Leite e por outros) que sem traçarmos os rumos de um teatro que nos levasse a uma escola paralela, muito pouco aproveitamento

teria o nosso trabalho. Por isso, a idéia da criação de cursos, alguns começados mas sem continuidade, passou a integrar o espírito da iniciativa.

Mas se essas considerações eram válidas até certo ponto, tínhamos que nos curvar diante da realidade brasileira, pois que, segundo outros, o que convinha de imediato era colocar o espetáculo em cena, causar o impacto e depois então lutar pela permanência da obra iniciada. Aí, sim, ao lado do teatro em ação, viriam a escola, os cursos.

E foi este o princípio denominante. Deveríamos nos lançar à procura de um original que marcasse o surgimento de um movimento de moldes revolucionários para a platéia média do teatro brasileiro de então.

Mas Santa Rosa era a palavra lúcida e, aos poucos, todo aquele amontoado de idéias e sugestões foi-se reduzindo a meia dúzia de originais. Permaneciam o Pirandello, autor que Santa Rosa julgava imprescindível para uma iniciativa como a nossa, tal o cunho revolucionário que a sua obra apresentava; André Obey, no qual a maioria entretanto via um interesse menor, e Molière, julgado tão fundamental também para um exercício de interpretação, além de Marcel Achard e Musset, contribuições líricas em dois aspectos diversos.

E assim, aquilo que parecia confusão foi-se esclarecendo. Tornava-se agora necessário escolher elenco e aí a tarefa seria talvez separar o joio do trigo aparente, pois que gente querendo fazer teatro havia de sobra, poucos, porém, dentro do que nós considerávamos indispensável aos nossos artistas: talento, uma certa condição intelectual e a promessa de uma colaboração efetiva.

De depuração em depuração, chegou-se à conclusão de que o repertório inicial seria de quatro peças: *A Verdade de Cada Um* (*Così è se vi pare*), de Pirandello, *Uma Mulher e Três Palhaços* (*Voulez-vous jouer avec moi*), de Marcel Achard e *A Escola de Maridos* (*L'Ecole de Maris*), de Molière, que seria dado num mesmo espetáculo com *Um Capricho* (*Un Caprice*), de Alfred de Musset.

Brutus Pedreira, dentro do esquema francês, aproveitando estudos de Copeau e Baty, fez um levantamento cênico do original de Pirandello, marcando toda a peça através de gráficos e entregando-a a Adacto Filho para que a ensaiasse. Deveria ser a peça de estréia, dependendo apenas a demora dos ensaios.

Procurou-se então encontrar uma distribuição que oferecesse oportunidade, com o aproveitamento adequado àqueles que já conosco colaboravam. Além de Luiza Barreto Leite, contávamos, entre outros, com

Maria de Lourdes Watson, advogada recém-formada, Álvaro Catanhede, estudante de engenharia, Néelson Vaz, amador já experimentado, vindo do Teatro de Amadores de Pernambuco e funcionário do Banco do Brasil, as irmãs Naná e Auristela Araújo, do Colégio Pedro II, além das funcionárias do Ministério do Trabalho, Sílvia de Freitas e Mary Cardoso, jovens, cultas e talentosas.

Mas faltavam tipos de aparência mais adulta. Por que não aproveitarmos aqueles amigos, entusiastas da iniciativa e que nos brindavam com a sua presença como colaboradores paralelos, freqüentando nossas reuniões e debates?

Por exemplo, por que não experimentar Raul Penido Filho, professor de francês do Colégio Pedro II, onde estava organizando um Departamento de Iniciação Teatral e cujo tipo tão bem se encontrava com a linha traçada por Brutus Pedreira para o sr. Sirelli? Penido sorriu à idéia, mas os seus afazeres, realmente, não permitiam que ele assumisse tal compromisso. Contudo, a título de colaboração, participaria dos ensaios até que aparecesse o candidato ideal.

Aceitou-se a idéia, na esperança de que o entusiasmo o dominasse. Infelizmente tal não aconteceu e apelamos, a seguir, para um outro amigo nas mesmas condições, o José Sanz, que também comprometeu-se a tentar o ensaio apenas como colaboração.

Os trabalhos, entretanto, prosseguiam já em fase adiantada, quando um encontro providencial com o Tenente Graça Melo gerou um convite logo aceito. E o jovem tenente, elemento obrigatório em todas as mais recentes festas de caridade, passou a ser o intérprete do sr. Sirelli.

Agora, o que se tornava necessário, mesmo, era cuidar do lançamento do espetáculo, levantando os necessários recursos.

Os ensaios prosseguiam num ritmo bastante animador. O levantamento do espetáculo feito por Brutus Pedreira procurava dar à representação um "clima" adequado de província italiana, para melhor ambiente e compreensão da peça.

Era preciso, contudo, evitar a caricatura. Ora, num elenco de elementos jovens, por mais talentosos que fossem eles, seria pretender demais exigir-lhes comportamento que somente um aprendizado técnico de boa formação seria capaz de produzir. Exigir-lhes um comportamento cênico de gente do interior italiano através apenas de um condicionamento físico, era também querer pouco. Resolveu-se então que a apresentação do espetáculo recuaria a ação para o tempo em que a peça foi escrita, de acordo com pesquisas feitas. Com isso,

evitar-se-ia uma identificação com gestos e atitudes de hoje, com a ajuda de móveis e vestuários, sem cairmos num possível abramileiramento, hábito contra o qual lutávamos.

Entretanto, com isso, surgia um problema sério: a montagem ficaria mais cara, mais dispendiosa. Urgia, pois, procurar o dinheiro. E no estudo de todas as soluções, a que se nos afigurou mais prática foi apelar para a ajuda do Serviço Nacional de Teatro.

Procuramos o então diretor, Abadie Faria Rosa, em quem encontramos a maior boa-vontade. Ponderou ele, apenas, que naquele ano (1938) nada mais seria possível obter como auxílio, estando a verba esgotada. Prometeu ajuda, entretanto, para o ano seguinte, o que realmente concretizou. Em fins de 1939, foi concedida a verba de 10 contos de réis, como ajuda para os três primeiros espetáculos.

Enquanto isso, o Teatro do Estudante marchava em seus preparativos de estréia de vento em popa. E todos nós que trabalhávamos em Os Comediantes torcíamos pela vitória do T.E.B., pois que o seu êxito seria um preparo de terreno para nós e a possibilidade de consolidação de um movimento em que ambas as iniciativas estavam empenhadas.

E, quando a 28 de outubro de 1938, o velário do Teatro João Caetano se abre para o espetáculo inaugural do Teatro do Estudante do Brasil, mais uma etapa, uma luta pela fixação de um teatro condigno, no Brasil, estava vencida. Urgia prosseguir.

E nós, de Os Comediantes prosseguíamos preparando o nosso lançamento. Teríamos que esperar ainda um ano. Até lá os ensaios continuavam ao mesmo tempo em que se preparava a montagem. A subvenção concedida para os três espetáculos da temporada de estréia ajudava bastante, mas não completava o orçamento.

Obviamente, Santa Rosa tinha um carinho todo especial pelos cenários e figurinos. Mas não queria aparecer sozinho assinando-os. Por isso procurava a colaboração de outros elementos, no sentido de pesquisar, com ele, detalhes para guarda-roupa e montagem. Agostinho Olavo responsabilizou-se pelos desenhos do terceiro espetáculo enquanto que eu era chamado a descobrir o documentário necessário aos trajes para o original de Pirandello, dentro do "clima" já convencionado. Já o cenário desenhado por Santa era de confecção cara demais e dentro da contenção em que nós devíamos agir ele se tornava inexecutável. Como, pois, manter a qualidade? Como, pois, manter a qualidade artística indispensável, dentro de um orçamento limitado?

Foi quando Abadie Faria Rosa mais uma vez procurou demonstrar o seu desejo de colaboração, pondo à disposição de Os Comediantes o material de que dispunha a organização oficial, a Comédia Brasileira, e que incluía um sistema de painéis que se adaptavam de maneira a formar o cenário que se desejasse.

Resolveu-se então aproveitar tal sistema de painéis e disfarçá-los com pesados reposteiros, colocados segundo desenhos feitos por Santa Rosa e que transformavam as portas inteiriças modernas feitas de uma folha de compensado. Os móveis usados e antigos e numa idéia de "fora da moda" foram tomados por empréstimo em alguns antiquários, e mesmo através de algumas pessoas amigas, enquanto que todos trazíamos de casa miniaturas e velhos retratos familiares para ornar as paredes do cenário. E a verdade é que quando na sala as luzes se apagaram e o palco se iluminou, no Teatro Ginástico, a 15 de janeiro de 1940, os atores que iam participar da representação e todos nós que colaborávamos, do lado de dentro, com o espetáculo, ficamos por alguns instantes estarecidos, sem compreender o que estava-se passando na platéia. É que, aberto o velário, surge da casa lotada uma ovação impressionante ao que nós, no primeiro momento, atribuímos à solidariedade do público a algum desacordo havido em cena com algum de nossos atores. Logo, porém, soubemos que eram aplausos ao cenário e à *mise en scène* que, no dizer de amigos espectadores, eram dos mais bonitos já aparecidos por aqui...

Santa Rosa, Brutus Pedreira, Luiza Barreto Leite, Auristela e Naná Araújo, Álvaro Catanhede, Néelson Vaz, Maria de Lourdes Watson, Mara Ferraz, Luiz Tito, Otávio Graça Melo, Mariza Suliman, Paulo e Joaquim Formiga, Ivan Barcelos, Álvaro Alberto e Sílvia de Freitas estavam de parabéns, como de parabéns estavam Adacto Filho, diretor, e todos os que, sem aparecerem, colaboraram para o brilho da iniciativa.

A parada estava vencida. E logo, no dia seguinte, os comentários eram os mais favoráveis possíveis.

A crítica especializada, entretanto, em sua quase totalidade, não se manifestou; os espetáculos de amadores, geralmente, não eram então beneficiados com comentários. Não obstante, em *A Noite*, de 17 do mesmo mês, vamos encontrar uma apreciação das mais entusiastas, repleta de elogios para a interpretação e a direção. Já em *O Globo*, na mesma data, o crítico Bandeira Duarte faz um registro da estréia e confessa só ter podido "assistir ao primeiro ato, visto que no intervalo para o segundo ato as nossas cadeiras foram ocupadas por outros convidados". Não obstante, termina ele o comentário com "um elogio geral à maneira pela qual conduziram o único ato que conseguimos ver, da última fila dos balcões".

Criava-se um ambiente de expectativa sobre as futuras realizações daquele grupo que tão auspiciosamente se iniciava, mas começava também uma guerra surda contra os amadores que pretendiam “ensinar como se faz teatro”, frase atribuída a muitos e que entretanto, ao que se saiba, jamais foi dita por alguém de responsabilidade, dentro do conjunto.

Uma semana depois, no mesmo Teatro Ginástico, mais uma vez apresentava-se o elenco de Os Comediantes, já agora com novos elementos como Mary Cardoso, Julio Rosen e Rui Tolomei, na interpretação do original de Marcel Achard, *Uma Mulher e Três Palhaços* (*Voulez-vous jouer avec moi*), a contribuição lírica entre o primeiro e o terceiro espetáculos.

Este, porém, não chegou a ser realizado. É que a verba destinada pelo diretor do S.N.T. deu apenas para a confecção de dois trajes femininos para *Um Capricho*, de Musset. Mas não dava para completar a montagem do restante do espetáculo, inclusive do outro original, *A Morte Alegre* (*La Mort Joyeuse*), de N. Evreinoff, a escolhida, afinal, e cujos ensaios ainda não tinham atingido a um ponto razoável. Ficou a terceira récita transferida para o ano seguinte, logo que fosse possível, o que não seria difícil, pensávamos, uma vez que já tínhamos conseguido um êxito razoável, justificativa cabal para um maior apoio financeiro. O ambiente estava criado e o êxito do Teatro do Estudante, já com duas temporadas, nos ajudava muito.

Infelizmente, porém, Paschoal Carlos Magno, por injunções de sua carreira de diplomata, embarcava para assumir o consulado brasileiro em Liverpool e isso representaria a ausência de um batalhador dos maiores, num trabalho paralelo ao nosso. Como um reconhecimento e em homenagem ao seu magnífico trabalho, Os Comediantes homenagearam Paschoal, no dia seguinte à sua estréia, com um jantar de despedida no Cassino da Urca e que resultou numa bela festa de confraternização.

Cabia, entretanto, voltar à rota já delineada com o êxito dos dois espetáculos inaugurais.

Reuniões se sucediam e em todas a conclusão era a mesma: sem um bom lastro financeiro nada se poderia fazer. Urgia lançar uma campanha. Mas como? Surgiram as idéias, as lembranças de pessoas amigas, mas tudo ficou na simples idéia.

A guerra trazia uma natural retração financeira e, ao lado desses problemas de dinheiro, havia ainda outros a serem encarados, como um novo repertório, um critério rigoroso de seleção para o elenco, dado o número *sempre* crescente de candidatos.

Até que uma resolução foi tomada: fariamos uma reprise de *A Verdade de Cada Um*, não somente para atender aos pedidos como também para obter fundos, sob um patrocínio oficial e com uma parte da renda destinada a uma obra de caridade. E desde então a data ficou marcada para meados do mesmo ano de 40.

Mas a verdade é que somente quase dois anos depois conseguiu-se pôr em prática o projetado. Já então novas idéias tinham surgido; novos fatores tinham concorrido para essa mudança.

* * *

Em setembro de 1941 chega ao Rio, para realizar uma série de concertos em nosso país o pianista polonês Witold Malcuzinsky, um artista a serviço da Cruz Vermelha de sua pátria. A 29 do mesmo mês ele se apresenta no Municipal. E ao lado de suas qualidades reais de virtuose, ele ainda é cercado da maior simpatia, tendo em vista sua nacionalidade e a sua missão. Após o concerto, um drinque lhe é oferecido nos salões do antigo Hotel Central, na praia do Flamengo. E, como sempre acontece nessas ocasiões, lá se reuniram artistas, diplomatas, jornalistas, escritores, gente, enfim. E é aí que Agostinho Olavo trava conhecimento com um outro polonês recém-chegado, vindo de Paris, onde se refugiara. É Zbigniew Ziembinski, um ator cujas qualidades os seus patrícios aqui radicados não cessavam de louvar.

Como não podia deixar de ser, Ziembinski logo se interessa pelos projetos de Os Comediantes, sobre os quais Agostinho Olavo lhe faz um relato completo. E assim sendo, já lado a lado, saem os dois do Hotel Central, dão um pulo ao Palace Hotel, onde o visitante ilustre trava conhecimento com a sede da A.A.B., e na mesma noite estava ele em casa de Belá Paes Leme, onde se discutia o remonte de *A Verdade de Cada Um*, que teria novos cenários dessa jovem pintora.

Desde logo Ziembinski entrosou-se com o grupo e passou a dar uma série de sugestões, não somente ao que concernia à montagem do original pirandelliano como também com vistas ao futuro repertório para o qual todos nós nos programávamos.

E a 14 de novembro de 1941 uma nova edição de *A Verdade de Cada Um* subia à cena, desta vez no João Caetano, já agora com cenário próprio, de autoria de Belá Paes Leme, um novo guarda-roupa e dirigido por Adacto Filho, sob uma disfarçada supervisão de Ziembinski, que se encarregou de iluminar o espetáculo.

O êxito, como da primeira vez, foi grande e a iniciativa contava com o patrocínio direto do Ministro da Educação, Gustavo Capanema,

que patrocinou ainda uma terceira apresentação, já no mês seguinte, no mesmo teatro, para atender aos pedidos que realmente eram em grande número.

As récitas do João Caetano reuniram uma platéia das mais interessantes, com a participação franca do elemento social de destaque: gente de posição já definida e de educação requintada, e que encontrava a possibilidade, talvez, largamente sonhada, de quebrar o preconceito e tentar a carreira do palco. O Teatro do Estudante, no momento, limitava o seu elenco à juventude universitária ou quando muito ginásiana. Os Comediantes ofereciam uma perspectiva maior, a velhos e moços, estudiosos e curiosos de teatro.

Não há como negar que, na mesma base do Teatro de Brinquedo, os que mais se interessavam pela fixação de um teatro com espetáculos regulares, dentro de um bem cuidado padrão artístico, eram os componentes da média burguesia que não se encontravam nos espetáculos que lhes eram oferecidos, geralmente, onde não havia qualquer identidade entre os seus anseios, os seus problemas e o que aparecia no palco. Com raríssimas exceções (como é o caso da Companhia Dulcina-Odilón, que desde 1934, com a inauguração do Teatro Rival, vinha mantendo uma apresentação regular do repertório de *boulevard*, sem maiores pretensões, mas dentro de uma montagem cuidadosa), a predominância era do teatro para rir, pouco ensaiado e visando uma platéia que nada exigia, quer nas comédias do Trianon como nas revistas da Praça Tiradentes (estas bem mais curiosas como espetáculos populares).

Jornalistas, escritores, artistas, colunistas, etc., comentavam e escreviam sobre as atividades das duas iniciativas, o Teatro do Estudante e Os Comediantes, salientando as novas perspectivas abertas.

Esse apoio público, ainda que restrito a uma determinada classe, repercutiu também no profissionalismo teatral, como seria fácil de constatar.

Por exemplo: em nota publicada em *O Globo*, de 14 de fevereiro de 1940, logo após a primeira apresentação de Os Comediantes, encontramos entre os projetos de Procópio Ferreira, ator e empresário, para o seu repertório futuro, a montagem de originais como *O Avarento* e *Travessuras de Scapino*, de Molière, em "traduções atualizadas", ao lado de *A Megera Domada*, de Shakespeare, e textos de Martins Pena, França Junior, Artur Azevedo, Roberto Gomes e outros.

A 6 de março do mesmo ano, Luiz Iglezias inicia as atividades de sua Companhia de Comédias, apresentando como primeira figura a atriz Eva Todor, que, muito jovem ainda, deixava o teatro de revista para o repertório de comédia. Para participar do elenco, convida Iglezias.

Sônia Oiticica, a "Julieta" do Teatro do Estudante e mais outros amadores oriundos da mesma fonte, como Danilo Ramirez e Ribeiro Fortes, este último diplomado pelo então Curso Prático, do Serviço Nacional de Teatro, além de Heloísa Helena, oriunda de família de destacada posição social e que já participara de alguns espetáculos de amadores, de beneficência, além de exibições em programas de rádio. O desejo de Igrejas de se integrar no movimento que se esboçava vai além: ele chama para dirigir seus espetáculos Esther Leão, responsável pelas recentes realizações do Teatro do Estudante e com as atribuições de coordenadora de todo o elenco. Mas, por outro lado, cedia ao gosto do público, encomendando a Paulo de Magalhães, que havia dois anos liderava a lista dos "autores mais representados do ano", o original de estréia, a comédia *Feia*, onde o então popular autor não realizava uma chanchada pura e simples mas enveredava por uma tênue tentativa de comédia psicológica, ainda que em bases ultra-rudimentares.

Como se vê, Molière e Shakespeare anunciados dentro de um repertório comum, a presença de elementos saídos do Teatro do Estudante e o destaque oferecido à direção de cena representavam conquistas das mais importantes. Tudo isso refletia, por sua vez, entre os componentes de Os Comediantes que passaram a ser conhecidos, chamados a opinar e a participar de reuniões.

Não obstante, a organização estreante teria que enfrentar uma série de problemas decorrentes desse êxito repentino. Havia uma diretora artística, um programa a desenvolver. Havia uma inexperiência total quanto aos meios de aplicação prática de uma série de noções teóricas sobre o espetáculo, e sobretudo uma falta de conhecimento absoluto no tocante a incrementar o interesse constante por parte da platéia.

Por outro lado, um acontecimento inesperado, que não chega a mudar o rumo dos acontecimentos, leva os amadores vitoriosos a refletirem mais demoradamente sobre o que dever-se-ia apresentar, como repertório. É a presença de Louis Jouvet e sua companhia, entre nós.

Obviamente, todos conhecíamos a importância de Jouvet, sua posição no teatro francês, sua descendência direta do movimento de Copeau. Mas jamais poderíamos imaginar que o espetáculo teatral pudesse atingir aquele grau de elaboração artística. Jamais tínhamos visto uma conjugação tão perfeita entre texto, interpretação e montagem.

Além do mais, o caráter "novo" que Os Comediantes pretendiam estava perfeitamente justificado no seu aspecto mais elevado com a presença do ilustre diretor francês, que passou a ser figura comentada

nos *nossos meios artísticos* e intelectuais. Ali estava, no seu mais apurado aspecto, a concretização de um projeto modesto que Os Comediantes pretendiam pôr em aplicação.

Ora, na verdade, Jovet nos ajudou e muito. Mostrou uma nova maneira de apresentar o espetáculo teatral; salientou a importância do teatro e mostrou, ainda, as possibilidades do artista brasileiro; quando de sua segunda temporada chama, para com ele colaborar, pintores e desenhistas brasileiros e estrangeiros aqui radicados, revelando o que nós mesmos desconhecíamos.

Tudo isso despertava a nossa atenção e ainda para um novo aspecto para o qual ainda não tínhamos voltado os nossos olhos.

Não seria verdade dizer-se que o autor brasileiro não estava nas cogitações dos mentores de Os Comediantes. Mas o certo é que, diante da qualidade mínima existente, não havia também um esforço no sentido de procurar-se algo possível de ser revelado, por exemplo. E, depois, por que não dizer, o que fascinava mesmo era o teste a ser feito com o grande repertório internacional que, possivelmente, credenciaria o grupo dentro de um padrão intelectual bem ponderável.

E as divagações variavam entre o *Peer Gynt*, de Ibsen, *A Noite de Reis*, de Shakespeare (para o que já Santa Rosa fizera uma série de belíssimos desenhos), originais de Cocteau e Cromelynck, sem esquecermos o teatro tradicional de boa qualidade, como era o caso do *Frenesi*, de Peyret Chappuis, talvez uma excelente oportunidade para Luiza Barreto Leite ou então *Um Roi, Deux Dames et Un Valet*, sem nos esquecermos, porém, do Molière, cuja presença era tida como das indispensáveis, do ponto de vista didático.

Ora Jovet voltara ao Rio e pretendia aqui fixar-se por algum tempo. Gostara da cidade, elogiara os nossos atores e iria organizar uma temporada toda ela preparada aqui. Por que não conversar com ele? Por que não o convidarmos para uma visita e ouvirmos de viva voz seus pontos de vista?

E lá se foi Brutus Pedreira com mais uns poucos colegas à procura do mestre visitante. E voltou de lá com a verdade estarrecedora: qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade, um teatro que atingisse verdadeiramente a uma platéia, não estaria realmente realizando nada enquanto não prestigiasse e incrementasse a literatura nacional! Não havia autores brasileiros, no momento? Estimulásemos os possíveis para que escrevessem alguma coisa, porque numa terra de tamanha luminosidade, onde a natureza era tão pródiga debaixo de um céu tão acirradamente azul, onde o povo possuía uma exuberância própria, que se traduzia principalmente através de uma

feira de carnaval verdadeiramente fascinante, o teatro brotava de todos os cantos, em todas as ruas. Molière ou Shakespeare seriam experiências futuras. O ponto de partida era o autor brasileiro.

As palavras de Jovet tiveram o mérito de abrir os olhos de quem talvez não quisesse ver e logo se tornaram elas uma idéia fixa para a direção do grupo. Era preciso descobrir um autor; afinal de contas os nossos romancistas e contistas aí estavam. Por que não tentavam eles o teatro? Um convite foi endereçado a Mário de Andrade, que o recebeu com a maior alegria; escreveria uma peça sobre o *Cabeleira*, para o que já tinha inclusive algumas idéias.

Mas quem poderia entregar um original já pronto? Como encontrar-se a fórmula para solucionar o impasse? Foi então que apareceu a idéia de se lançar mão de *Adão, Eva e Outros Membros da Família* que, embora ultrapassada em suas intenções, poderia servir de homenagem a Álvaro Moreyra e ao Teatro de Brinquedo, de quem Os Comediantes se acreditavam descendentes.

As discussões prosseguiram enquanto que a curiosidade em torno do que estava o grupo preparando crescia. Brutus Pedreira animava-se com todo aquele movimento e foi quando surgiu a lembrança, que era latente num pequeno grupo, de se dar uma forma jurídica adequada à organização. Os entendimentos foram-se desenvolvendo pois que se tornava necessário criar um organismo em que o conjunto e seus idealizadores ficassem acobertados de qualquer invasão estranha que o desvirtuasse em sua verdadeira finalidade. Entretanto não foi possível evitar que muita gente, atraída pelo sucesso da iniciativa, dela se aproximasse procurando uma adesão. Isto fez com que alguns de seus fundadores e primeiros colaboradores se afastassem. Houve assembléia e houve eleições e de tudo lavrou-se uma ata. Uma etapa estava vencida.

* * *

Ziembinski queria trabalhar e, juntamente com Brutus Pedreira e Santa Rosa, prossegue na seleção de repertório. Ele próprio participa do mesmo ponto de vista de Jovet, no que se refere ao autor nacional. Mas, por seu lado, não se cansava de citar originais estrangeiros de sua preferência, alguns dos quais já lhe tinham servido de experiência na Europa.

Esse período de espera fazia com que Ziembinski se impacientasse e também alguns outros elementos desejosos de ver colocada em termos práticos uma experiência que lhes parecia fascinante. Entre aqueles havia um jovem que demonstrava um grande interesse pelo trabalho

que se estava realizando, e achava que o mais importante era prender Ziembinski a um contrato, receoso que estava ele de que o diretor polonês, que útil nos parecia, fosse servir a outra organização.

Assim sendo, o jovem Paulinho Soledade assegura-se dos serviços de Ziembinski com exclusividade e, enquanto Os Comediantes prosseguiam em suas discussões, ele o cede ao Teatro Universitário, dirigido por Jerusa Camões, que patrocina o lançamento de *À Beira da Estrada* (*National 6*), de Jean Jacques Bernard, um espetáculo no qual tomava parte Zezé Pimentel, Luís Tito e o próprio Paulinho Soledade, numa montagem em que Ziembinski demonstra claramente a sua formação toda expressionista, de tal maneira transforma ele um original desprezioso e vazio num drama de intensidade psicológica. Do cenário elaborado num requinte de fantasia à interpretação pensada, sofrida, sem falarmos nos efeitos sonoros e na luz lindamente utilizada, tudo enfim deixava entrever o mundo de possibilidades que Ziembinski representava, ao mesmo tempo que nos colocava diante de uma técnica toda desconhecida.

A sua atividade prosseguia já agora mais firme, pois que apoio não lhe faltava. Ziembinski visava também integrar-se como ator no teatro brasileiro, e por isso prosseguia em seus estudos de Português com Brutus Pedreira, e não descuidava de selecionar, no repertório a ser apresentado, originais onde ele próprio pudesse aparecer.

E a pouco e pouco o repertório foi surgindo. Haveria *A Escola de Maridos*, de Molière, formando com *Um Capricho*, de Musset, o espetáculo que deixou de ser apresentado na fase inicial. Era uma dívida antiga e sua realização já contava com guarda-roupa e cenários praticamente prontos. Haveria *Fim de Jornada* (*Journey's End*), de Sheriff (sugestão de Ziembinski julgada oportuna em face do problema decorrente da guerra), e *Pelleas e Melisanda*, de Maeterlinck, que teria uma aprimorada tradução de Cecília Meirelles.

Mas, e o autor brasileiro? Lúcio Cardozo, amigo de todos nós, tinha duas peças, ambas muito inteligentes mas consideradas literárias demais. Ainda não era o autor ideal.

Foi quando surgiu o texto de um jovem escritor, que tivera uma peça sua estreada, um ano antes, pelo elenco oficial patrocinado pelo Serviço Nacional de Teatro, sem maior êxito. Tratava-se de um jornalista em início de carreira, pertencente a uma família de jornalistas e filho de conhecido homem de imprensa. Era Néelson Rodrigues, cujo novo original logo despertou o interesse de Ziembinski, pois que se lhe apresentava como um campo de ação fabuloso. *Vestido de Noiva* era o presente que o céu enviava à sua formação expressionista, propi-

ciando-lhe oportunidade de mostrar, em toda a plenitude, a sua capacidade como diretor.

A peça foi lida por todos. Lida e discutida. Santa Rosa e Ziembinski logo procuram uma fórmula ideal para a sua apresentação cênica, onde não houvesse solução de continuidade dentro do espetáculo, em virtude da sucessão de quadros, alguns de duração mínima. O texto fascinava aos que o liam e com isso *Vestido de Noiva* passou a ser o grande trunfo de Os Comediantes para a sua segunda temporada. Seria a peça de estréia no Municipal.

Assentada finalmente a temporada, Adacto Filho dirigiria Molière, Musset e Goldoni (*O Leque*), além do outro original brasileiro, *O Escravo*, de Lúcio Cardozo, finalmente selecionado também, enquanto que Ziembinski seria o responsável pela montagem de *Fim de Jornada*, de Sheriff, de *Pelleas e Melisanda*, de Maeterlinck (cuja tradução, para a maioria, era de qualidade superior ao original), e pelo original de Nélson Rodrigues.

As indecisões, os contratempos e, sobretudo, a falta de um planejamento financeiro retardavam entretanto o reaparecimento de Os Comediantes, já quase decorridos dois anos de sua estréia.

Mais uma vez Ziembinski não pôde conter a sua impaciência e monta ainda para Paulinho Soledade, já agora à frente de uma organização sua, o Teatro dos Novos, um espetáculo composto de dois originais, *Orfeu*, de Jean Cocteau, e *As Preciosas Ridículas*, espetáculo do qual participaram vários elementos de Os Comediantes e alguns de elencos amadores, como Zezé Pimentel, Luiza Barreto Leite, Mário Brasini, Osvaldo Eboli e o próprio Paulinho Soledade. Foi um espetáculo de grande beleza plástica onde o diretor polonês mais uma vez confirmava a sua grande classe e fazia crescer a expectativa em torno do seu aparecimento, já como intérprete, em Os Comediantes.

* * *

Fiel a um de seus princípios de que sem uma orientação básica qualquer tentativa de se fazer teatro, em bom nível, resultaria num trabalho sem consistência, a direção de Os Comediantes convida o professor Fortunat Strowsky, lente de literatura francesa da Faculdade de Filosofia, do Rio de Janeiro, para realizar um curso de palestras sob seus auspícios e que deveria ter lugar no salão de conferências daquela faculdade.

Fortunat Strowsky, membro do Instituto de França, ainda que pouco conhecido entre nós, era uma autoridade em teatro, onde cola-

borou largamente durante a juventude e posteriormente como crítico. Por isso, o programa por ele elaborado era exato, com concisão e oportunidade, pois que procurava atender a tudo aquilo que se tornava necessário não somente às aspirações de Os Comediantes como à compreensão do público.

Não obstante, a freqüência do curso (todo ele gratuito) resultou num fracasso lamentável. Nem mesmo a aula inaugural, realizada num sábado (11 de setembro de 1943), conseguiu levar maior número de interessados ao salão da Avenida Presidente Antônio Carlos. Não havia ainda uma mentalidade de estudo em função do espetáculo teatral. O trabalho tinha de ser equivalente ao de pioneiro.

Santa Rosa, entretanto, mais do que Brutus Pedreira, persistia em seus princípios básicos, sobre o que consistia fazer bom teatro e em entrevista concedida a *A Noite*, em 3 de outubro do mesmo ano, dizia, entre outras coisas: "Em primeiro lugar, temos uma preocupação dominante: a escola de teatro que corresponde a uma necessidade fundamental. Sem ela, tudo será precário, instável, negativo. É preciso aprender, antes de mais nada; aprender com humildade, na certeza de que sabemos pouco ou mesmo nada. Não é possível um renascimento, quero dizer, um nascimento do teatro brasileiro, se todo mundo se baseia na intuição ou, como se diz nos meios do samba, na "bossa". Como se fará uma peça, um cenário, uma representação, um simples ensaio, se o autor, o cenógrafo, o artista, o ensaiador não dominam uma série de tremendos problemas especializados?" . . . e, mais adiante: "É preciso ser pouco mais do que um intuitivo: é preciso um conhecimento sério, honesto, conquistado segura e laboriosamente. Naturalmente, tudo será inútil se não houver a vontade de aprender, que falta a muita gente, e se ninguém quiser reagir contra a própria ignorância. Sei que estou apresentando verdades de escola pública mas que a maioria não leva em consideração ou finge não levar."

Um curso prático seria o ideal; mas infelizmente havia que esperar uma oportunidade melhor. Faltava tudo para uma aplicação semelhante, desde os professores ao local adequado.

Restava pois continuar pondo em prática o que se pretendia somente através dos espetáculos.

Enfim sai programada a nova temporada, nos jornais, até com algum destaque: "Já foram fixadas, em definitivo, as datas de apresentações de Os Comediantes. São as seguintes: dias 15 e 16 de novembro *Vestido de Noiva* (Nelson Rodrigues); dias 20 e 21, *Um Capricho* (Musset) e *Escola de Maridos* (Molière); dias 27 e 28, *Fim da Jornada* (Sheriff), dias 7 e 8 de dezembro, *O Leque* (Goldoni); dias

15 e 16, *Pelleas e Melisanda* (Maeterlinck); dias 21 e 22, *O Escravo* (Lúcio Cardozo).”

A temporada tinha sido elaborada de maneira cuidadosa: seria inaugurada e encerrada com originais brasileiros. Por outro lado, dosava-se um espetáculo mais leve com outro mais forte, alternando gêneros e escolas. E tudo isso para o Municipal.

Infelizmente, tal planejamento não pôde ser levado em conta. O Municipal, como sempre acontece, estava crivado de compromissos, além do que os espetáculos mais custosos, dos quais participavam maior número de elementos, ainda não tinham tido o apuro necessário. Por esse motivo, a programação sofreu uma modificação, estreando o conjunto finalmente no Ginástico, em 27 de novembro de 1943, com um espetáculo duplo, composto de *Um Capricho e Escola de Maridos*, seguindo-se-lhe *Fim de Jornada* (4 de dezembro) e *O Escravo* (a 10).

O espetáculo inaugural recebeu os maiores aplausos dos poucos elementos da crítica especializada que a ele compareceram. O original de Sheriff, entretanto, já não recebeu o mesmo tratamento, o mesmo acontecendo com a peça de Lúcio Cardozo que foi apresentada em terceira récita. Enquanto que neste último muitos vislumbravam um texto fascinante mas excessivamente hermético e falho no tratamento técnico, o original de Sheriff, dirigido por Ziembinski, era apenas considerado aborrecido, desinteressante e monótono, obrigando o espectador suportar quatro horas e meia de interpretação de um texto escrito para uma duração normal de duas horas de espetáculo!

Para os que lidavam de perto com o movimento de Os Comediantes, este aspecto de Ziembinski era um ponto a considerar. Já com *A Beira da Estrada* transformara ele uma peça singelamente lírica, despretensiosa e sem maior importância numa tentativa de estudo psicológico. O *Orfeu*, de Cocteau, apesar das recomendações do autor, no prefácio, tinha todo um simbolismo exacerbado numa versão tipicamente expressionista, ainda que grandemente decorativa. Mas o Sheriff, não. O espetáculo era cansativo mesmo. O drama psicológico, de ambiente de guerra, sem qualquer intenção mais profunda, parecia um conflito terrível de consciências, onde cada personagem falava pausadamente e somente depois de muito meditar. Esta característica aliava-se a uma outra que era a de trabalhar exaustivamente e, cada um separadamente, os seus atores, de maneira que, jovens e inexperientes quando no palco, parecia todos eles pequenas reproduções do mestre.

Mas, por outro lado, havia os pontos positivos que não podíamos desprezar. Jamais assistíramos a qualquer ensaiador dissecar um texto do modo pelo qual Ziembinski fazia. Como ele sabia justificar uma fala, aparentemente sem qualquer intenção, em função de uma cena posterior. Se aos componentes do elenco do Os Comediantes faltavam certos conhecimentos de teatro estes, em parte, eram supridos pelas verdadeiras aulas que o polonês oferecia durante os ensaios, que nunca duravam menos de cinco ou seis horas e por vezes até doze. Era todo um sistema novo de trabalho que jamais tínhamos visto.

E o que dizer da iluminação dos espetáculos, habituados à rotina das luzes de ribalta, gambiarras e tangões, e repentinamente transferida para os refletores colocados na sala, obtendo um efeito com o qual jamais sonhávamos.

Houve mesmo uma campanha pela aquisição de refletores, pois que os poucos existentes entre nós não atendiam às exigências de Ziembinski. Ele queria sempre mais. E, com isso, até no Palácio Guanabara foi-se pedir refletores emprestados.

Há que notar, todavia, que com as restrições que possam ser feitas os três espetáculos oferecidos no Ginástico revelavam um grande apuro em sua apresentação, sendo que, de longe, o da estréia fora o que mais agradara. E havia razão para isso. Dirigido por um brasileiro, oferecendo textos mais próximos à platéia de então e, sobretudo, oferecendo uma linguagem teatral mais acorde ao nosso temperamento, num certo dinamismo que contrastava de maneira evidente com as longas pausas que caracterizavam o texto inglês, principalmente.

Entretanto, toda a expectativa concentrava-se no lançamento de *Vestido de Noiva*, já então no Municipal, onde também seriam apresentados *Pelleas e Melisanda* e *O Leque*.

Para essa estréia, Néson Rodrigues conhecendo o valor da propaganda, a exemplo de Paschoal Carlos Magno, quando do lançamento do Teatro do Estudante, fez todo um lançamento especial onde apresentava uma série de referências e comentários de nomes ilustres, em nossas letras, sobre a peça. Manifestavam-se Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt, entre outros, enquanto que Astrogildo Pereira chegava a afirmar, em relação a *Vestido de Noiva*, que a peça deveria marcar novos rumos para o teatro brasileiro, numa espécie de comentário profético.

Tudo isso criava um ambiente de absoluta curiosidade. Ziembinski tivera um grande cuidado na escolha do elenco, e para os principais papéis foi buscar dois elementos que lhe pareceram os mais capazes,

dentro de sua concepção, e acorde às limitações que o conjunto de amadores lhe impunha. Ambos saídos de um meio de grande projeção social constituíam, também, dois outros fatores de propaganda, pois que representavam o rompimento definitivo de preconceitos dos mais arraigados. A presença de Evangelina Guinle da Rocha Miranda, ainda que sob o pseudônimo de Lina Grey, como protagonista de um original de que se dizia ser violento, ao lado do jovem amador Carlos Perry, figura de sucesso entre a juventude feminina de então, constituía um outro fator de grande curiosidade, ainda porque ambos estavam acompanhados de diversos outros nomes de igual projeção.

E na noite de 28 de dezembro de 1943, Os Comediantes confirmavam de maneira definitiva a importância de seu movimento, dentro de nosso modesto panorama teatral. *Vestido de Noiva*, como espetáculo em seu todo, era um marco definitivo. Despertava ele a atenção para o teatro que nos estava faltando; encorajava o novo autor brasileiro, o de importância intelectual, com a sonhada oportunidade, enquanto que destruía o tabu de que o teatro, como profissão, servia apenas a um determinado grupo. Em matéria de linguagem o *Vestido de Noiva* abria novas perspectivas, acabando com o diálogo empolado, característica de qualquer autor brasileiro que se propusesse a escrever um original inteligente.

Como já acontecera antes, o texto de Néelson Rodrigues não chegou ao conhecimento da crítica rotineira, de um modo geral. Apenas Lopes Gonçalves, no *Correio da Manhã*, salienta a importância do espetáculo, ao lado do responsável pela crítica teatral, em *A Noite*.

Em artigos isolados, entretanto, começam a surgir comentários elogiosos sobre o acontecimento, em alguns suplementos e mesmo no corpo de alguns jornais, sendo justo destacar a apreciação de Alvaro Lins, no suplemento do *Correio da Manhã*, de 9 de janeiro de 1944, que dizia, entre outras coisas: “Os Comediantes — um grupo de amadores — empreenderam a tarefa de reformar o teatro brasileiro, sobretudo com a temporada dos fins de 1943, no Teatro Ginástico e no Teatro Municipal. Talvez seja mais exato: a de lançar fundamento para a criação de um grande e autêntico teatro brasileiro. Seria mais fácil a pregação técnica, o doutrinário estético. Mas ninguém cria ou reforma um teatro com teorias. Só o espetáculo opera no concreto.” E mais adiante: “Não teria obtido, por exemplo, um sucesso tão completo a peça *Vestido de Noiva*, de Néelson Rodrigues, sem a colaboração de Santa Rosa e Ziembinski...”

O artigo de Alvaro Lins, longo e minucioso estudo, retrata de maneira exata em que se constituiu a grande realização de Os Comediantes, o espetáculo que foi realmente o acontecimento culminante

para o teatro brasileiro. Para os componentes do grupo, então, essa estréia tinha ainda um significado maior, pois que positivava as possibilidades reais de Ziembinski, no nosso teatro, desde que a sua lentidão se transformara num grande dinamismo, diante do diálogo de Néelson Rodrigues, curto, rápido, incisivo, sem dar tempo a elucubrações mentais prolongadas. Achávamos todos que para o Ziembinski conhecedor profundo e inegável de teatro o *Vestido de Noiva* representava também uma nova experiência.

E no dia 18 de janeiro, do ano seguinte, o êxito prosseguia, desta vez com a versão brasileira de *Pelleas e Melisanda*, um espetáculo feérico onde Ziembinski reaparece como ator e mais uma vez imprime com uma lentidão subjetiva todo o texto. Valiam o espetáculo, entretanto, a impressionante tradução de Cecília Meirelles e uma montagem de mais apurado gosto de autoria de Santa Rosa.

Finalmente a 22, ainda de janeiro, é estreado o último original da temporada, *O Leque*, de Goldoni, sob a direção de Adacto Filho, com cenários e figurinos do pintor Erico Bianco. A contribuição de Bianco foi talvez a nota predominante dentro do espetáculo, que não apresentava o apuro de interpretação dos demais apresentados, mas que, não obstante, teve a sua parcela do agrado.

Parecia, pois, consolidada a iniciativa. Os Comediantes eram comentados em todas as rodas. Mas, como não podia deixar de ser, um grupo numeroso de antigos profissionais de teatro não via com bons olhos aquele êxito.

Conforme foi dito antes, o ambiente teatral no Rio era pequeno e inexpressivo. O amadorismo, então, não tinha qualquer significação e embora ele existisse através de uma série de organizações, em clubes e sociedades, o que oferecia como resultante era sempre o aproveitamento de textos de nenhuma categoria, a serviço de uma interpretação irresponsável. É bem verdade que, vez por outra, de tais conjuntos saía um ou outro elemento para o teatro profissional. Mas os talentos revelados eram discutíveis e comumente não ofereciam um real proveito.

Com o advento do Teatro do Estudante e, seguindo-lhe, do Teatro Universitário, já se esboçava ao lado de Os Comediantes uma outra interpretação de amadorismo, agora evidentemente uma fonte de onde poderia surgir a tão ansiada renovação, ou melhor, categorização do nosso panorama teatral.

Dos conjuntos profissionais existentes, três, mais antigos, gozavam da preferência do público: o de Procópio Ferreira, o de Dulcina e Odilon e o de Jaime Costa, enquanto que um quarto, o de Eva Todor, começava também a despertar a atenção. Este último, con-

forme foi salientado, foi o primeiro elenco a deixar evidente uma consequência do movimento iniciado pelo Teatro do Estudante.

Os três outros, bem mais antigos, já representavam fenômeno à parte. Procópio Ferreira e Jaime Costa mantinham um repertório de comédias sem grandes pretensões através de espetáculos onde também não se evidenciavam cuidado maior. Enquanto Procópio intercalava as suas traduções de originais alemães e espanhóis com um ou outro original brasileiro, Jaime Costa dava preferência aos nossos autores e por vezes tentava um trabalho de maior envergadura, fosse por meio de uma versão do *Così è se vi pare*, de Pirandello (a que o tradutor Benjamim Lima dava um título brasileiro paradoxal), ou então lançando mão de uma *Carlota Joaquina*.

Dulcina e Odilon, porém, mantinham um nível bem mais apurado. Desde a inauguração do Teatro Rival, em 22 de março de 1934, com *Amor*, de Oduvaldo Viana, passaram eles a cultivar um teatro de *boulevard* cuidadosamente apresentado e no qual Dulcina punha à prova o seu inegável talento de comediante, rodeada por uma montagem cuidada e um guarda-roupa que chegou a se tornar famoso. As comédias de Verneuil, Flers e Caillavet e (depois de uma viagem aos Estados Unidos) toda uma série de originais norte-americanos de autores até então absolutamente desconhecidos para nós, constituíam o forte de seu repertório que chega mesmo até um *Nunca me Escaparás (Escape me Never)*, de Margaret Kennedy e Basil Dean. Havia pois uma diferença flagrante entre o teatro feito por Dulcina e o realizado pelos demais.

Teria pois de partir de Dulcina e Odilon a iniciativa no sentido de mostrar as possibilidades do teatro profissional estabelecido dentro de um repertório de maior responsabilidade. Por isso, durante o correr do ano de 1943, alguns jornais anunciam a possibilidade da conhecida atriz e empresária apresentar-se em um ou mais espetáculos, em caráter excepcional, à frente de um elenco do Teatro do Estudante. Tudo isso, entretanto, não passou de boato. Mas para 1944 prepara a ilustre atriz uma temporada, já agora com o patrocínio oficial, onde apresentaria alguns originais absolutamente fora do seu repertório rotineiro, com montagens custosas.

Gustavo Capanema, o então Ministro da Educação, não se negou a patrocinar tais espetáculos, como patrocinara e subvencionara os espetáculos de Os Comediantes. E por isso, seguindo-se ao êxito destes últimos, Dulcina e Odilon apresentaram no Municipal, em fins de março, *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw, numa temporada que se prolongava até fins de abril e da qual constavam, também, *Anfitrião*, de Jean Giraudoux, e *Santa Joana*, também de Shaw.

Para as suas montagens, Dulcina e Odilon vão buscar a cooperação de artistas como o ilustrador português Eduardo Anahory, aqui radicado e que fora descoberto, como cenógrafo, por Jouvét, além do pintor Gilberto Trompowsky que, juntamente com o arquiteto Fernando Valentim, eram os responsáveis por uma série de realizações de importância dentro do movimento artístico brasileiro de então.

Para os que participavam da organização de Os Comediantes, a temporada de Dulcina representou uma grande ajuda, porque o ambiente que se formara entre os integrantes do teatro profissional era de quase hostilidade. E tal fato deve-se, principalmente, aos comentários saídos em jornais por elementos de prestígio literário que jamais se ocuparam de teatro, ao apoio oferecido pelo público que, sem ter jamais oferecido maior importância aos espetáculos de amadores, de um modo geral, aplaudiam os realizadores de *Vestido de Noiva* num entusiasmo incomum e, sobretudo, ao patrocínio e à ajuda oficial que impressionaram uma classe que começou a sentir os efeitos de um movimento que iria, aparentemente, modificar toda uma situação reinante.

Em dezembro de 43 uma assembléia-monstro foi convocada para o fim de solicitar o apoio do governo para o teatro. E entre as reivindicações inúmeras (salas de espetáculo, abolição de impostos, ajuda permanente, etc.) havia uma que constituía uma enormidade: a negativa de auxílio de qualquer espécie, por parte de autoridades, a espetáculos amadorísticos! Tudo isto, segundo o noticiário, foi solicitado ao presidente Getúlio Vargas, numa entrevista coletiva.

Entretanto, os que militavam mesmo no teatro sabiam que a hora da renovação tinha chegado. Já um ano antes, Bibi Ferreira conseguira do então prefeito Henrique Dodsworth a liberação do Teatro Fênix, fechado desde longa data, para ali realizar uma temporada com um repertório que fugia bastante ao comumente apresentado em nossos palcos. Para isso e sob a direção de Carlos Lage, reformou ela todo o teatro, organizou um elenco do qual participavam em posições de destaque elementos vindos do amadorismo, como Cacilda Becker (depois de uma curta experiência profissional, não muito feliz, na Companhia Raul Roulien), Ribeiro Martins (vindo do conjunto de teatro do Clube Ginástico Português) e Alberto Perez, do Teatro Universitário, entre outros.

Havia já, pois, um clima para um teatro melhor, isto é, um teatro elaborado em bases mais cuidadas, sem o apelo à improvisação e à intuição que eram as constantes do que se fazia até então.

Dulcina prosseguia nessa mesma linha de programação mais cuidada, montando, posteriormente, no Ginástico, *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca (em tradução de Cecília Meirelles, e outros originais que bem demonstravam uma maior pretensão dentro do repertório, repetindo, também, a curta temporada no Municipal, já com êxito menor, dada a desconexão das peças escolhidas.

Um outro fator digno de registro foi a presença de um “diretor” (ainda que nem sempre dos mais hábeis) substituindo o tradicional “ensaiador”, já agora responsável pela montagem que passava a contar também com as presenças de cenógrafos e figurinistas. A iluminação foi outro setor que sofreu uma total modificação: os refletores passaram a ter uma atribuição maior dentro do espetáculo, fazendo com que as luzes de ribalta, pouco a pouco, se refugiassem somente nos palcos de revista.

Os Comediantes sentem agora o peso de uma responsabilidade maior. Os que ajudaram a sua fundação pouco a pouco se afastam e um novo grupo deles se aproxima, muito embora, em sua orientação artística, permaneçam Brutus Pedreira e Santa Rosa, já agora tendo Ziembinski como colaborador.

A profissionalização era a próxima meta. Todavia, depois de uma apresentação em São Paulo, em junho de 1944, eles têm de esperar mais de um ano para reprisar o original de Néelson Rodrigues, agora em temporada regular, no Teatro Fênix, do Rio de Janeiro.

E assim, com um elenco remodelado, a 23 de novembro de 1945, estréia o *Vestido de Noiva*, naquele teatro, com novos intérpretes como Maria Sampaio no papel criado por Evangelina da Rocha Miranda (Lina Grey e Irene Stipinska, uma atriz polonesa, aqui refugiada, fazendo a Mme. Clecy.

Ainda uma vez o êxito foi a constante. E a grande atração do espetáculo era, sem dúvida, a presença da excelente atriz polonesa, absolutamente desconhecida e que repentinamente se tornava uma revelação das maiores. Stipinska conseguia dar um novo relevo à personagem da Clecy.

Néelson Rodrigues era assim a grande vedete. E por isso a direção de Os Comediantes resolve aproveitar o filão e montam, a seguir, *A Mulher sem Pecado*, de sua autoria, e que já tinha sido estreado, anos antes, pelo elenco oficial da Comédia Brasileira, sem qualquer êxito. A nova montagem era dirigida por Ziegmunt Turkow, polonês, também, aqui radicado e que exercia uma grande atividade artística, junto à colônia israelita.

Não possuía Turkow a inquietação artística de Ziembinski. Era um artista tranqüilo, muito seguro de seu *métier*, de formação tradicional, porém maleável ao momento e mais integrado nos reclamos de nossa platéia. Não obstante o novo espetáculo, estreado em 18 de janeiro de 46, ficou em cena mês e meio apenas sendo substituído, em 8 de março, por *Era uma vez um preso...* (*Y avait un prisonnier...*), de Jean Anouilh, dirigido por Ziembinski e que permaneceu em cartaz, também, somente até o fim do mesmo mês.

Já estava o conjunto de Os Comediantes firmado como um elenco profissional. E, como sempre acontece, novas adesões vão surgindo e novas perspectivas vão se abrindo. Ziembinski com um domínio impressionante da língua compreende que somente com Os Comediantes poderia ele encontrar um campo propício à sua atividade artística, no Brasil, e junto com os novos elementos da administração da Companhia, entre os quais o escritor Miroel da Silveira, procura escolher um repertório onde haja oportunidade para bons trabalhos seus, como ator.

Santa Rosa prossegue ligado ao grupo e representa mesmo a sua figura de maior prestígio, ainda que sem uma atuação tão destacada como quando do início. É sempre chamado a dizer sobre a bela iniciativa e numa de suas entrevistas (*Letras e Artes* — 19 de maio de 1946) fala com carinho todo especial sobre a obra que ajudou a fundar e a razão de ser do nome escolhido:

“...Esse título eu o procurei dias e dias. Era preciso que exprimisse o meu real desejo; que cada elemento reunisse o conjunto de qualidades necessárias para encarnar qualquer personagem. Acho que foi num dicionário ou revista italiana na qual havia um artigo do meu amigo Mário da Silva que encontrei a definição específica, diferenciando ‘ator’ de ‘comediante.’”

Pois bem, o título iria sofrer um ligeiro acréscimo. Razões de credulidade iriam acrescentar um “V” à denominação Os Comediantes, em busca de um sucesso maior, como se não bastasse já o êxito que vinha perseguindo a iniciativa.

A verdade, porém, é que a inquietação pelo reaparecimento do conjunto era grande e por isso cogita-se de fazê-lo estrear o mais depressa possível, já agora no Teatro Ginástico numa outra realização memorável que tem o seu início em 17 de junho do mesmo ano de 46.

Em março desse mesmo ano voltava ao Brasil Olga Navarro, atriz conhecida de nosso público, já com uma atuação bastante relevante em nosso teatro, a princípio como participante do elenco de revista.

e posteriormente como atriz de comédia. Foi uma das criadoras de *Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari, peça que inaugurou o mesmo teatro Ginástico, em 1938.

Depois de alguns anos de trabalho permanente, um belo dia, resolve Olga Navarro rumar para a Itália, terra de parentes seus, em busca de repouso. Este, porém, não lhe chega pois que chovem-lhe convites para participar de elencos de teatro declamado. E com isso tem ela ocasião de apresentar-se num repertório de boa qualidade ao lado de nomes de prestígio. Volta ao Brasil para matar as saudades e fica tentada pelo convite que recebe para interpretar o papel de Abbie Putnam em *Desejo* (*Desire under the elms*), de O'Neill, peça escolhida para marcar o novo reaparecimento de Os Comediantes.

O convite é aceito e toda a publicidade para o lançamento é feita em torno do seu nome e de seu êxito na Itália. A seu lado, entre outros, estarão Ziembinski e Graça Melo, além de um jovem estreante em quem os colegas depositam grande esperança e que se chama Jardel, filho do querido produtor de teatro musicado, Jardel Jercolis, e da atriz Lódia Silva.

O sucesso de *Desejo* foi realmente dos grandes acontecimentos de nosso teatro. Já então os próprios críticos, tradicionalmente contrários às atividades de Os Comediantes não podiam esconder a admiração por um espetáculo em que todos os seus detalhes revelavam uma cuidadosa preparação. O mesmo impacto produzido com *Vestido de Noiva* repetia-se com a peça de O'Neill, que parecia revelar novos rumos para o nosso teatro.

Quatro meses depois um novo espetáculo procurava manter o mesmo ritmo iniciado com *Desejo*. Acontece, porém, que a *A Rainha Morta* (*La Reine Morte*), de H. Montherlant, se abordava assunto próximo a nós, como a lenda de Inês de Castro, apresentava-o, contudo, revestido de uma linguagem transbordante e dentro de uma perspectiva histórica inaceitável para uma platéia de língua portuguesa, apesar da bela tradução de Maria da Saudade Cortezão. Além do mais, todo o verbalismo de Montherlant era um convite às longas pausas e às cenas tão profundamente meditadas e de grande sabor para Ziembinski. E nem mesmo a presença impressionante de beleza de Maria Della Costa conseguiu manter o espetáculo que contava ainda com a participação de Margarida Rey, Jackson de Souza, Sandro Polônio, Marcos R. Santos, J. A. Labanca, David Conde, Magalhães Graça, Orlando Guy, Virgínia Vanni, Berta Scliar, Valdir Moura, Amalita, Jardel Filho, Aloísio D. Moraes, Nestor Lindenberg, etc.

Uma reprise de *Desejo* é programada e apresentada, logo a seguir, e a preços populares, no Teatro João Caetano, e em abril do ano seguinte o conjunto estréia em São Paulo.

Com mais uma mudança em sua denominação original, já agora como Comediantes Associados, o elenco reaparece em 8 de agosto de 1947, no mesmo teatro Ginástico, num espetáculo dirigido por Turkow e que constava de uma adaptação de Graça Melo do conhecido romance de Jorge Amado, *Terras do Sem-Fim*. A 30 do mesmo mês uma nova peça de autor brasileiro, *Não Sou Eu...*, de Edgar da Rocha Miranda, tem a sua estréia e permanece em cartaz até o dia 2 de novembro, do mesmo ano.

No dia 7 daquele mês e ano, uma reprise de *Vestido de Noiva*, com Maria Della Costa e Cacilda Becker nos principais papéis é oferecida, por poucos dias, no Teatro Carlos Gomes. E com esse espetáculo encerrava a sua trajetória um dos mais importantes movimentos já havidos no teatro brasileiro. Revelou autores, intérpretes e diretores que se espalharam pelos novos elencos que foram surgindo aqui e em São Paulo. Mas, principalmente, categorizou devidamente o espetáculo teatral no Brasil de uma forma até então somente conhecida através de alguns elencos estrangeiros ou de informações que nos chegavam de fora.

DEPOIMENTOS

REMINISCÊNCIAS

CARLOS PERRY

FOI pelos idos de 1941 que ingressei n'Os Comediantes, a convite de Gustavo Doria, com a incumbência de gerir a verba que seria entregue ao grupo, pelo Ministério de Educação e Cultura, para fazer face aos gastos com uma temporada de teatro cultural a que se propunha levar a efeito, montando seis espetáculos com peças de autores nacionais e estrangeiros. Essa verba, à época, bastante significativa, era de 360 (trezentos e sessenta) contos de réis e destinava-se a cobrir despesas de cenários, direitos autorais, aluguéis de teatros, diretores de cena, ensaios, etc., uma vez que o corpo de atores trabalhava, graciosamente, por simples amor ao movimento que se propunha reformular os valores do teatro nacional, então muito pouco, ou nada, expressivo em termos de arte.

A bandeira d'Os Comediantes era dar aos espetáculos um alto nível artístico, abolindo o estrelismo, suprimindo a "caixa do ponto", o que significava exigir do ator a compreensão do texto, o respeito à linha estética e filosófica imposta pelo diretor de cena (até então inexistente, havendo, quando muito, um "ensaiador", que se limitava a indicar posições dos atores no palco), iluminação em função do clima da peça, indumentária cuidada, cenários de acordo com a linha do diretor e, principalmente, o respeito ao autor, repetindo-se fielmente o texto, sem "criações" e "contribuições" pessoais dos atores, o que era comum então; enfim, com as características dos teatros estrangeiros que nos visitavam e que nos motivavam a dar ao Brasil algo semelhante e válido.

Fiz parte, então, da primeira diretoria oficial do grupo, na qualidade de diretor financeiro, tendo Aníbal Machado como presidente, Tomás Santa Rosa, diretor artístico, Brutus Pedreira, diretor de produção e, ainda, dois nomes que, sem função específica, faziam tudo no grupo. Tudo, digo bem, pois, além de criarem os figurinos e cenários, tratavam das produções, contratando e orientando carpinteiros, eletricitistas, costureiras, mecânicos, etc., eram o que se pode dizer "pau para toda a obra": Gustavo Doria e Agostinho Olavo.

Foram, então, contratados para dirigir os espetáculos Adacto Filho, que já dirigira anteriormente o grupo e Zbgniev Ziembinski ator e diretor polonês que chegava ao Brasil, refugiado de guerra. O primeiro dirigiria *Um Capricho*, de Alfred de Musset, *Escola de Maridos*, de Molière, *O Leque*, de Goldoni, e *O Escravo*, de Lúcio Cardozo. O segundo seria responsável por *Fim de Jornada*, de Sheriff, *Pelleas e Melisanda*, de Maeterlinck, e *Vestido de Noiva*, de Néelson Rodrigues. Ensaiávamos no auditório da antiga Casa de Itália, devido à guerra, requisitada pelo governo brasileiro, onde passara a funcionar a Faculdade de Filosofia.

A atmosfera de euforia e entusiasmo reinante naquele punhado de jovens, ávidos de fazer algo novo, levou-me a aceitar quatro papéis nos diferentes espetáculos. Foi assim que fiz o "Ergasto" na *Escola de Maridos*, "Mason" no *Fim de Jornada*, "Evaristo" n' *O Leque* e o principal papel masculino, "Pedro", no *Vestido de Noiva*.

Lembro-me bem do sucesso retumbante do primeiro espetáculo (*Um Capricho* e *Escola de Maridos*) estreado no Teatro Ginástico.

Olhados com desconfiança pelo meio profissional de então, sofremos toda espécie de crítica e comentários durante a preparação da temporada que durou mais de seis meses. Mas, ao baixar a cortina no final da noite de estréia, tudo se modificou. A crítica especializada, embora bastante comprometida com a classe teatral, quer por motivos de amizades pessoais, quer, mesmo, por razões de conceitos estéticos, não pôde se furtar a reconhecer o que vinha de acontecer. A intelectualidade, até então, inteiramente alienada do teatro, manifestou-se através de suas vozes mais representativas. Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Hermilo Borba Filho, Álvaro Lins, José César Borba, José Lins do Rego e tantos outros abriram suas colunas para saudar a temporada que se iniciava sob o signo do sucesso.

Mas, no segundo espetáculo, as coisas mudaram. Para um público somente afeito ao teatro digestivo da época, *Fim de Jornada* com seu cenário único (uma trincheira da guerra 1914/18) e suas quatro horas de duração, aliados à uma noite extremamente quente de um outubro carioca, não permitiram a repetição do sucesso anterior. Tampouco a terceira peça, *O Escravo*, drama pesado e introspectivo, logrou melhor aceitação. Ficava no entanto patente que qualquer coisa diferente e importante se iniciava no campo da arte cênica no Brasil. Mesmo os que faziam restrições aos espetáculos viam neles seriedade e nível artístico.

Assim, iniciamos a segunda fase da temporada, cujas peças exigiam maiores espaços cênicos, bem como maiores recursos técnicos. Passamos para o Teatro Municipal com *Pelleas e Melisanda*. Nunca, até então, se vira espetáculo tão bonito, num conjugado perfeito de direção, iluminação (a cargo de Ziembinski) e cenários (de Santa Rosa). Voltaram os sucessos de público e de crítica.

Com *Vestido de Noiva*, o entusiasmo chegou ao auge. Os jornais abriam espaços em suas colunas e suplementos literários. Artigos, entrevistas, reportagens, tudo era Comediantes. O processo cênico do *Vestido de Noiva* revolucionava totalmente os conceitos vigentes. Os nossos "olheiros", espalhados pela platéia, traziam-nos as mais variadas opiniões (sempre positivas). Uma mesma frase foi anotada, várias vezes, e dizia bem do impacto causado pelo espetáculo: "Não estou entendendo nada, mas é maravilhoso!" Em meio à euforia, terminamos a temporada com *O Leque*, também sob aplausos gerais. O sucesso repercutiu em São Paulo que, por intermédio de sua Prefeitura, convidou-nos a montar a temporada no Teatro Municipal de lá. Levamos quatro espetáculos: *Um Capricho* e *Escola de Maridos*, *Pelleas e Melisanda*, *Vestido de Noiva* e *O Leque*. Se aqui fora sucesso, maior ainda o foi lá. Éramos recebidos como artistas internacionais. Jantares, entrevistas, recepções, conferências, reuniões, tudo para homenagear Os Comediantes que vinham dar uma nova dimensão ao teatro brasileiro. Dessa temporada nasceu o TBC (Teatro Brasileiro de Comédias). Entusiasmados com ela, Franco Zampari e Cicilo Matarazzo, aproveitando o grupo de amadores de Alfredo Mesquita, fundaram a companhia mais importante do nosso teatro que, por anos e anos, deu a São Paulo espetáculos memoráveis que são do conhecimento de todos. Voltando ao Rio, iniciamos os preparativos para uma nova temporada.

Chegara então ao Brasil, também como Ziembinski foragido de guerra, Ziegmunt Turkow, com experiência no Teatro Habima da Polónia. Contratado, iniciou os ensaios d'*O Inspetor*, de Gogol. Foram seis meses de trabalhos exaustivos que se perderam, pois as verbas destinadas ao grupo não saíram. A figura responsável por todos os movimentos modernos, patrocinados pelo Ministério da Educação e Cultura, Gustavo Capanema, não mais era ministro. E a burocracia (ou "burrocracia") impediu a realização da temporada.

Foi então que se começou a pensar na possibilidade de se profissionalizar o grupo. Assim, partimos para uma temporada experimental no Teatro Fênix, constituída de duas peças de Néelson Rodrigues: *Vestido de Noiva* (que era exigido pelo público que não tivera oportunidade de assistir aos espetáculos do Teatro Municipal) e *Mulher Sem Pecado*, que havia sido levada à cena sem sucesso, anos antes, pela

Comédia Brasileira, companhia oficial do Serviço Nacional de Teatro. Embora levada a efeito nos tórridos meses de janeiro e fevereiro de 1946, o sucesso repetiu-se.

Foi por essa ocasião que dois nomes internacionais ingressaram no *cast* d'Os Comediantes: Maria Sampaio, que por muitos anos militara na cena portuguesa, e Irina Eichlerouva (Irene Stipinska, no Brasil), a maior atriz da cena polonesa que também aqui se refugiara. Para mim, simples amador, cujo maior mérito artístico era o entusiasmo, foi grande a experiência de contracenar com essas duas glórias histriônicas internacionais. Ao terminar a temporada, estava decidida a profissionalização do grupo. Seria reformulado, em bases diferentes, e adotaria o título de Os V Comediantes. Ingressaram nele Maria Della Costa, Sandro Polônio, Jardel Filho, Olga Navarro, continuando na direção do grupo Santa Rosa e Brutus Pedreira, Ziembinski (já então manejando bem o Português), além de diretor, passou a atuar também como ator. Eu me desliguei pois parti para a Inglaterra com contrato para a B.B.C. que me prendeu por um ano.

Pela correspondência com amigos que aqui ficaram interei-me dos sucessos de *Vinhas da Ira*, *Desejo*, *A Rainha Morta*, etc. Mas sobre esses não posso depor. Era então "torcida" longínqua, com saudades e orgulho por haver participado e dado uma ínfima contribuição para o verdadeiro início do teatro artístico no Brasil.

TESTEMUNHO

GRAÇA MELO

A Segunda Guerra mundial varria a Europa, deixando um rastro sangrento. A disparada dos que fugiam do conflito, por questões raciais, políticas, religiosas ou, simplesmente, por medo, muito próximo do pânico, era enorme e desordenada. Os fugitivos espalharam-se por toda parte, e a América era uma atração, principalmente por sua distância do cenário das batalhas. Aqui, no Brasil, recebemos um bom contingente destes fugitivos, e muitos vindos da Polônia, país que foi dos primeiros a receber o impacto da guerra. E, dentre os que nos procuraram, na “distribuição” feita ao acaso, alguns eram muito bons e influíram decisivamente no desenvolvimento cultural e artístico do Brasil, especialmente no teatro.

Para São Paulo foram os italianos e, para cá, para o Rio, vieram os poloneses. E estes homens foram os grandes incentivadores da *Revolução Cultural*, que deram apoio aos líderes intelectuais do movimento, que os encorajaram a levar a cabo, com pleno êxito, seu plano audacioso.

Assim, foram fundados os grupos pioneiros: Os Comediantes, no Rio, e, logo em seguida, o Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo.

A bandeira erguida por Stanislavski na Rússia, que já recebera adesão dos intelectuais franceses e dos norte-americanos, com Eugene O'Neill à frente, foi aumentada pelo coro de nossos idealistas.

Tínhamos acabado de fundar Os Comediantes, isto é, eu não fui daqueles que assinaram uma ata de fundação (que, aliás, não houve), mas incorporei-me ao então reduzido pelotão como Siqueira Campos se incorporou aos 17 do Forte, que passou a ser o memorável movimento dos *18 do Forte*.

Para dar uma idéia da amplitude da campanha, vou citar alguns nomes do grupo, com as respectivas profissões, mesmo com risco de

ser traído pela memória e omitir alguns: Santa Rosa, pintor laureado, inteligência brilhante e grande cultura (já falecido); Aníbal Machado, o grande escritor, bastante conhecido e festejado, também falecido (pai de nossa Maria Clara Machado); Celso Kelly, escritor e jornalista excepcional; Paschoal Carlos Magno, jornalista, poeta, e que continua, até hoje, como o maior incentivador do teatro no Brasil; mais tarde, Paschoal fundaria outro movimento importante na história do teatro brasileiro: o Teatro do Estudante, e se afastaria de Os Comediantes, continuando, à distância, a dar-lhe apoio; Brutus Pedreira, pianista, tradutor, um intelectual; Adacto Filho, cantor, que seria o ensaiador das primeiras peças montadas; Agostinho Olavo e Gustavo Doria, grandes amigos e sócios; o primeiro, fina sensibilidade artística, escritor, figurinista, formava com Labanca uma dupla de “carregadores de piano” de Os Comediantes; o segundo, que depois seria crítico teatral de *O Globo*, ficou mais à distância, colaborando na periferia das atividades. Luiza Barreto Leite e sua irmã Maria, jornalista vibrante, que trouxe do Rio Grande do Sul toda a garra gaúcha para a “batalha”; João Ângelo Labanca, museologista, inteligente, incansavelmente prestativo e trabalhador, além de bom ator.

Os atores que passaram pelo grupo foram muitos. Alguns participaram apenas de uma ou duas peças e logo seguiram carreira no teatro profissional, outros voltaram às suas atividades particulares.

Figuras de nossa alta sociedade também trabalharam em Os Comediantes, tais como: Evangelina Guinle da Rocha Miranda (fez *Vestido de Noiva* e depois foi substituída por Maria Sampaio) e Carlos e Stela Perry. O grupo continuou crescendo e contava com muitos “agregados” e simpatizantes. A causa era envolvente, entusiasmante.

O teatro que se escrevia e representava era de péssima qualidade e as peças mudavam quase toda semana, isto é, mudavam os títulos, porque os artistas eram os mesmos (elencos permanentes) e as obras eram invariavelmente “comédias de situação”, com raras exceções.

Portanto, a primeira tarefa a que se propôs o grupo foi a de lembrar e mostrar a todos, principalmente ao público, que havia um sem-número de obras-primas esperando encenação, e que, se no mundo inteiro faziam sucesso, por que não haveriam de fazê-lo no Brasil?

E as peças foram sendo montadas, grandes autores foram encenados, com total apoio da Imprensa e do Governo, que passou a subvencionar Os Comediantes. Eram todos amadores, no sentido de não se receber remuneração pelo trabalho. Artistas, diretor, ensaiador e os membros da direção administrativa nada recebiam. Ao contrário,

muitas vezes abriam suas bolsas para um socorro financeiro. Só eram remunerados os cenotécnicos profissionais, indispensáveis ao espetáculo: maquinistas, contra-regras, eletricitas, etc.

O carro já estava bem montado sobre os trilhos e deslizando satisfatoriamente, com as peças sendo encedadas seguidamente, com pequenos intervalos entre uma e outra, quando chegou o *reforço polonês!*

A "turma" da Polônia se chamava: Ziembinski, Ziegmunt Turkow, Irene Stipinska e um ator (excelente ator) cujo nome prefiro omitir (era uma pessoa sofrida, a sombra de um homem, traumatizado por passagem em campo de concentração, onde assistiu a torturas de sua família. Participou como ator em apenas uma peça. Cedendo a insistentes pedidos seus, consegui para ele um emprego de trabalhador braçal, único modo — dizia-me ele — de evitar seu suicídio. Perdi-o de vista).

A chegada dos artistas poloneses refugiados de guerra como que valeu por um balão de oxigênio. Sim, porque já havia uma tendência no grupo de desaparecer o entusiasmo. Várias peças estreadas, todas com sucesso, vários quesitos respondidos, um programa de pesquisa terminado, certamente logo estaríamos bocejando de tédio, procurando outras fontes de emoção, partindo para novas experiências, com a inquietude própria da juventude. Estávamos mesmo ficando vaidosos em excesso, e alguns de nós, até, hostilizando e desprezando os velhos profissionais que, afinal, provavam de sobra seu grande talento, fazendo sobreviver um teatro superado, com textos fraquíssimos.

Foi, portanto, providencial a vinda dos poloneses. Especialmente a de Ziembinski e Turkow. Mais especialmente ainda a de "Zimba" que se entregou de corpo e alma ao grupo, do qual ele fez não só seu exclusivo campo de trabalho, mas, também, seu laboratório de um teatro experimental, revolucionário, e onde pôde realizar experiências ousadas, cujo esquema talvez trouxesse da Polônia, onde teria de esperar muitos anos para ter um elenco e circunstâncias favoráveis para realizar seu trabalho. Pelo menos enquanto durasse a guerra.

O destino uniu, pois, num certo instante, todos que precisavam unir-se, que procuravam uma oportunidade excepcional de criação.

Turkow logo voltou para Israel, onde assentou sua sede, de lá saindo para suas andanças pelo mundo, como grande ator e diretor que era, mas voltando sempre ao seu povo. Faleceu há pouco tempo.

Mas Zimba optou mesmo pelo Brasil. Então verificamos que nossa atitude esnobe em relação aos profissionais não era vaidade e, sim,

idiotice! Tanta coisa aprendíamos com Ziembinski que era lógico concluir que... nada sabíamos até então!

Nesta época o círculo de adeptos e entusiastas do movimento se alastrava como ondas sonoras, uns trazendo outros. E apareceu Néelson Rodrigues, que por sua vez carregou para a causa a simpatia da outra metade da imprensa, já que a primeira metade fora atraída por Paschoal Carlos Magno. Passamos a contar com tanta gente nos estimulando e aplaudindo que quase lotaríamos uma sala. O *Diário Carioca* parecia uma sucursal de Os Comediantes. Toda a redação, chefiada pelo sorridente e inteligentíssimo Pompeu de Souza, sem esquecer a grande figura que era, ainda é, e será Prudente de Moraes Neto ou, como preferirem, Pedro Dantas, pseudônimo com que há mais de 30 anos ele assina seus artigos. Veio juntar-se a nós, também, Miroel Silveira, de São Paulo e definitivamente para o Rio. Logo assumiria a direção geral do grupo, para o — digamos — terceiro (e melhor) período.

O sucesso de *Vestido de Noiva* foi tremendo e Néelson Rodrigues, como ele mesmo confessou, se encarregou do estafante trabalho de dar a maior repercussão ao êxito. Néelson massacrava os amigos obrigando-os a escrever mais e mais sobre o grande sucesso, numa campanha publicitária apenas igualada à que fez o bom Paschoal com o excelente Sérgio Cardoso, por ocasião do *Hamlet*.

Tendo atingido o píncaro da glória com uma encenação como a de *Vestido de Noiva*, tudo indicava que houvesse um declínio das atividades (e resultados) de Os Comediantes. Puro engano! O polonês Zimba tinha sete fôlegos. Após ter interferido muito além do limite na maioria das vezes permitido a um diretor — sua *mise en scène* quase escondia a peça, de tão atuante, colocando-a, mesmo, à beira de um abismo, com duas opções: grande sucesso ou rotundo fracasso —, Zimba não dormiu sobre os louros da vitória: dirigiu a peça *Desejo*, com cerca de quatro horas de duração de espetáculo, com um cenário lindíssimo, de Martim Gonçalves, e marcando a estréia de Jardel Filho, com Olga Navarro (que grande atriz!) na única personagem feminina.

Desejo esteve seis meses em cartaz, com o Teatro Ginástico lotado. E poderia ter permanecido um ano! Mas havia muita gente no “banco de reservas”, quer dizer, era desagradável ver-se um elenco tão numeroso e de valor esperando para ensaiar a próxima peça. Destituído de interesse comercial e vendo seus reais objetivos alcançados: divulgar autores importantes, realizar espetáculos de alto nível artístico e provar que havia público para as grandes obras, por mais herméticas e intelectualizadas que fossem, Os Comediantes tiraram *Desejo* de cartaz.

Nesta altura, ninguém conseguia segurar o polonês e, assim, ninguém conseguiu impedir que, em cima do sucesso extraordinário de *Desejo*, ele encenasse um dos poucos, porém o maior de todos os fracassos: *A Rainha Morta*, de Montherlant, que não despertou o mínimo interesse nos poucos espectadores. Cenário lindo, guarda-roupa luxuosíssimo, Maria Della Costa deslumbrante de beleza, no frescor da juventude. Não adiantou... O polonês também recebia sua lição de humildade.

Além de Néelson Rodrigues, o grupo lançou mais dois autores nacionais: Lúcio Cardozo, que já era conhecido por seus romances e Edgar Rocha Miranda, conhecido na Inglaterra, porém desconhecido no Brasil. *Não Sou Eu* foi a peça montada, escrita por Edgar, em inglês e... traduzida por Brutus Pedreira para o português!!!

Explica-se: Edgar Rocha Miranda fora educado numa universidade inglesa, e acostumara-se a "raciocinar" (e escrever) na língua de Shakespeare.

Certo dia, reuniram-se os artistas do grupo e decidiram transformá-lo numa... "cooperativa". Era o fim! Realmente naquela ocasião Os Comediantes deviam encerrar suas atividades, colocando na fachada do teatro uma grande tabuleta: MISSÃO CUMPRIDA.

Mas muitos profissionais já se tinham unido aos amadores iniciais, outros tinham provado o doce mel do teatro e já não podiam viver sem ele. Assim, a cooperativa vinha como uma desesperada solução para alongar mais um pouquinho a vida de um punhado de artistas que se reuniram numa cruzada de salvação cultural e artística. E, de fato, a solução serviu. Só um pouquinho. A cooperativa logo cerrava suas portas. Estava terminado um grande capítulo da história do teatro brasileiro.

Rio, 18-10-74

A FASE HERÓICA

LUIZA BARRETO LEITE

ATUALMENTE ninguém ignora a influência exercida pelo grupo Os Comediantes, no desenvolvimento da arte dramática brasileira. Nasceu em 1938, na Associação dos Artistas Brasileiros, então refúgio de artistas de todas as artes, de poetas e escritores de todos os estilos, que, apoiados por gente da sociedade, do jornalismo e da política, de todas as tendências, conservavam a tradição *belle époque* de paz e amor entre todas as escolas. Entre sorrisos, beijos e festas, os novos iam se infiltrando sem que ninguém percebesse. Já há muito passara a ebulição da Semana de Arte Moderna e ninguém queria saber “quem era quem”, com a condição de não agredir nem ser agredido. Eram tempos ruins, mas os artistas se amavam e ainda não estavam prevenidos contra “os intrusos”. Isto só veio mais tarde, quando o grupo cresceu, se multiplicou e invadiu todos os “terreiros”, enxotando os antigos proprietários. Antes mesmo que eles pudessem se dar conta haviam sido assimilados, tal como os jesuítas haviam feito com os índios, por amor e graça de uma nova religião: o teatro. Premeditado maquiavelizado, arquitetado, concebido pelo Verbo feito carne. Nenhuma improvisação, no princípio. Isto também veio mais tarde, muito mais tarde, praticamente agora, quando o círculo se fechou e tudo voltou ao começo, ao caos e ao renascimento.

Foram muitas as fases de transição, entre essa tentativa de voltar à *Semana*, com dezesseis anos de atraso, continuando o Movimento Modernista, que não havia atingido verdadeiramente o teatro, apesar de nossos mestres, Mário e Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho e Raul Bopp, Eugênia e Álvaro Moreyra, estarem sempre influenciando nosso possível retorno. Talvez este tenha sido o erro: nunca se volta, sempre se continua. Cada geração deve errar ou acertar por própria conta. Escola é vivência, História é museu. Só juntando um com outro se faz coisa nova, é verdade. Mas até aprender que o museu moderno é dinâmico, a gente quebra a cabeça em todas as direções, nas paredes dos mil museus históricos, cuja única finalidade deveria ser o estudo do passado, para tirar dele as conclusões do futuro, sem

cometer erros semelhantes. E assim nós, que queríamos criar para a frente, depois de mil experiências, acabamos criando para trás, isto é, voltando à experiência já desgastada na Europa, em vez de realizar o sonho de um teatro total, com raízes nativas, que bem adubadas produziriam flores e frutos aceitos e saboreados no mundo inteiro, com o mesmo prazer — ou interesse — com que saboreamos os deles. Mas isto também é história, e história abstrata é ficção. Vamos então voltar à realidade.

Esse grupo, entre sua modesta concepção, em 1938, e seu luxuoso enterro, em 1947, cumpriu tantas e tão disparatadas etapas, produzindo tal reviravolta em nosso panorama artístico, que se torna quase impossível reconstituí-lo tal como era há trinta e seis anos, ou mesmo há vinte e sete. Para analisar o período entre o pioneirismo amador e o caos profissional, que o exterminou com o impacto da glória, demasiado ardente, para dissecar a penosa ascensão e as causas da vertiginosa queda, seria preciso escrever uma novela, destas que Ziembinski dirige hoje, só que atingindo as profundezas do *self*, ou deste inconsciente coletivo hoje tão vulgarizado. Seria preciso lembrar personagens, semelhantes a alpinistas que, ao atingir o Pico do Everest, rebentassem a corda, com seus dentes vorazes, despencando pouco a pouco; alguns se conservando presos em vários pontos e outros despencando para o esquecimento e até para a morte.

Tudo se pode afirmar, ou imaginar, como Pirandello, em nossa peça de estréia: *A Verdade de Cada Um*, mas já ninguém pode negar que, embora ainda hoje muitas companhias continuem fazendo um teatro da chamada “concessão ao público” e outras, depois de tentar vôos além das nuvens, voltem ao “ninho antigo”, é indiscutível que esses mesmos ninhos já estão limpos das ervas apodrecidas e que a terra, constantemente renovada, não aprofunda as raízes das plantas daninhas. Hoje quando alguém pretende montar uma peça, mesmo vulgar, sua primeira preocupação é procurar um elenco mais ou menos homogêneo e entregá-lo a um diretor mais ou menos especializado no gênero escolhido.

Do ponto de vista da dramaturgia, nem é preciso falar, mesmo porque a responsabilidade maior cabe ao “Celeiro” formado no Teatro Duse, e, sobretudo, ao Seminário do Teatro de Arena, verdadeiro responsável pela abertura total da dramaturgia brasileira. Sem esquecer o chamado Teatro do Nordeste, cada vez mais forte, cada vez mais amplo, cada vez consciente.

Mas, de que forma se deu a influência desse grupo que nem sequer conseguiu uma posição estável, capaz de garantir-lhe a continuidade funcional? Por acaso os empresários, seus contemporâneos, reconhece-

ram a força dominadora desses amadores, dispersados no momento de enfrentar diretamente o impacto do caos profissional? Quiseram os intérpretes da época seguir o caminho indicado por seus colegas inesperados? Ou por acaso reconheceram a necessidade de enfrentar a ameaça, empregando armas idênticas às dos adversários mais equipados para uma guerra moderna? Nada disso. A influência d'Os Comediantes, jamais totalmente reconhecida por seus contemporâneos, profissionais ou amadores, mesmo impregnados de idéias semelhantes, não teve a menor atuação direta sobre o espírito dos proprietários do comércio teatral: foi exercida indiretamente, através do público, esse mesmo público caluniado pelos empresários que usavam e usam suas supostas preferências como pretexto para as maiores ignomínias.

Esse público começou a exigir, senão melhores textos, pelo menos melhores montagens e assim fomos evoluindo até o "teatro visual" de hoje. E também Ziembinski começando por reescrever o *Vestido de Noiva*, de Néelson Rodrigues, transformando a confusa "comédia de costumes" carioca em obra de arte expressionista, iniciou a atual era das reformulações de textos. Mas mesmo hoje, quando o grupo já começa a ser reconhecido como o verdadeiro renovador do espetáculo brasileiro, ainda existe uma fase obscura, aquela que durou três anos e que, como toda a fase inicial de pioneirismo, onde todos arrancam com os dedos sangrantes as pedras dos caminhos, se poderá chamar de *Fase Heróica*, pois é nela que se constrói a escada por onde os outros subirão. Se alguns sabem vencer o gigante que se esconde acima do pé de feijão, e outros são engolidos por ele, ou nem sequer chegam ao topo, é outro problema. Mas dói muito quando caímos porque, não o gigante mau, mas os próprios companheiros nos cortam a escada ou nos jogam fora dela, por isto falarei apenas da fase inicial, aquela em que Santa Rosa, eu e Jorge de Castro, um jovem cenógrafo, uma atriz em embrião e um diretor recém-chegado da Inglaterra, como ainda manda muito figurino que considera fundamental a técnica importada, aceitamos o convite de Celso Kelly, presidente da Associação dos Artistas Brasileiros, e de Tasso da Silveira, diretor de seu Departamento de Teatro, para assumir a responsabilidade deste último. Pouco depois Brutus Pedreira e Adacto Filho se juntaram a nós, o primeiro assumiu a direção executiva e o segundo, substituindo Jorge, que se tornara fotógrafo de arte, tornou-se diretor de cena, ambos vinham da música, do cinema nascente e do Teatro de Brinquedo. O grupo crescia a cada dia, a cada reunião, a cada hora. Nos tornamos uma escola onde dezenas de experiências foram feitas, dezenas de peças foram estudadas e ensaiadas em trabalho diário, até estrearmos, em 1939, com Pirandello. Direção de Adacto, cenário de Gustavo Doria, figurinos de Agostinho Olavo, supervisão de Santa Rosa, já mestre da cenografia.

Consciência de equipe, interpretação homogênea. A peça foi repetida no ano seguinte, com cenários de Belá Paes Leme: um delírio de requintada ironia, na crítica aos costumes burgueses. Tal foi o sucesso que Peregrino Júnior, então presidente da Associação, considerou que havíamos crescido demasiado para continuar dependentes.

Três mineiros fizeram a independência econômica do grupo: Aníbal Machado, convidado para presidente, Gustavo Capanema, Ministro da Educação e, sobretudo, Carlos Drummond de Andrade, o Chefe de Gabinete, que soube como ninguém unir a arte à cultura, no Ministério que era Educação e Saúde. Estava terminada a *Fase Heróica*. Zieminski chegou, a verba também, e começou a era dos Grandes Espetáculos, que até hoje perdura. Os soldados desconhecidos abriram alas para os "monstros sagrados", em desfile na marcha batida da História.

À FASE PROFISSIONAL

MIROEL SILVEIRA.

MISTURAM-SE nesta evocação dados objetivos e subjetivos, difíceis de separar sem que se percam algumas motivações que historicamente determinaram a modernização e a atualização do nosso teatro, ocorridas na década de 40, no Rio de Janeiro, principalmente em função das atividades de dois grupos: o Teatro do Estudante (*Romeu e Julieta*, 1938, direção de Itália Fausta, como encenação precursora) e Os Comediantes, que em sua fase amadorística, por outros já relatada, foi iniciando e consolidando a preocupação com a direção teatral, o texto de nível, a cenografia e a indumentária, culminando com a reunião triunfante da capacidade estética européia trazida por Ziembinski e do talento dramaturgico nativo do Néelson Rodrigues de *Vestido de Noiva*.

Mas apesar da vitória aparente das novas idéias e das novas realizações, apesar das ajudas que Carlos Drummond de Andrade conseguia como chefe de gabinete do então Ministro da Educação, Gustavo Capanema, e apesar ainda de ser o grupo respaldado por uma sociedade-civil de pessoas "bem", em que aparecia o nome dos Guinle, dos Rocha Miranda, do Barão de Saavedra e de alguns outros, a verdade é que o grupo se encontrava financeiramente falido ao término da temporada do Teatro Fênix, na qual ocorrera o fato estupendo da interpretação realmente excepcional da atriz polonesa Irene Stipinska como Madame Clecy (1945).

Pela terceira vez retornava eu ao Rio em busca de uma carreira artística, após ter abandonado em 1942 minha posição de jovem advogado no escritório tradicional de meu pai, Valdomiro Silveira, na cidade de Santos. Na primeira vez tinha vindo como consultor literário de Dulcina e Odilon, para quem traduzi *Pigmalião* e *César e Cleópatra*, de Shaw, *A Mulher Inatingível*, de Somerset Maughan, e adaptei *A Comédia do Coração*, de Paulo Gonçalves, enriquecendo-a com um fundo musical de minha autoria. Mas a consultoria terminou quando

escrevi em *O Jornal*, obedecendo a uma imposição de honestidade crítica, minha opinião sobre o espetáculo que Dulcina encenara no Municipal com o Teatro de Arte para minha tradução de *César e Cleópatra*, observando que a atriz e diretora se deixara deslumbrar pelas opulências egípcias em detrimento da enxuta mordacidade shawiana.

Tive que regressar a Santos, para só retornar mais adiante, em 1944, como sócio de Carlos Lage e Bibi Ferreira, esta em sua primeira companhia teatral, após ter estreado ao lado do pai. Reinauguramos o Teatro Fênix, inteiramente reformado pelo prefeito Dodsworth, com minha adaptação de *A Moreninha*, de Macedo, a fim de comemorar o centenário da obra. Minha direção para o espetáculo procurou reunir elementos modernizantes — cenários de João Maria dos Santos (que colaborara com Jouvet), indumentária de Gustavo Doria e um elenco cuidadosamente escolhido e ensaiado, que pela primeira vez no teatro profissional brasileiro representava sem “ponto”.

A peça fez longa carreira, mas verifiquei que à menor oscilação de público a jovem atriz se apavorava e queria imediatamente retornar ao pior repertório comercial, ou desejava tornar-se também autora (*Angelus*, que foi encenada na ocasião). Assim, permaneci à testa do conjunto apenas durante aproximadamente um ano, no que se realizou a temporada carioca e, logo a seguir, a temporada paulista no Teatro Boa Vista. Voltei novamente para Santos...

A essa altura os fatos me haviam evidenciado que o passo para a frente que o teatro nacional precisava dar dependia de dois fatores: que Ziembinski, como a única pessoa existente no país dotada de total capacidade técnica, pudesse criar em liberdade, profissionalmente; e que houvesse um empresário que, também em termos profissionais, se dispusesse a correr esse risco.

Resolvi que seria eu esse louco, e durante todo o ano de 1945 permaneci em Santos, com rápidas viagens ao Rio e a São Paulo, procurando inventar as condições para que o salto se tornasse possível. Dispunha apenas de uma experiência teatral ainda limitada, de alguns amigos dispostos e da reputação que granjeara como jornalista e escritor, com três livros publicados, sendo um premiado pela Academia Brasileira de Letras (*Bonecos de Engonço*, contos, edições Vecchi) e outro pela Academia Paulista de Letras (*O Mistério do Anel*, edições Melhoramentos).

Meu propósito era passar para o campo do profissionalismo, institucionalizando a reforma iniciada por Ziembinski com Os Comediantes amadores. Ou seja: encenação dos textos internacionais mais significativos e do melhor repertório nacional que fosse surgindo; interpretação

em equipe e não mais em torno de “astros” ou “estrelas”; montagens esteticamente cuidadas; e nessas montagens tentar manter uma preocupação de contato com os grandes problemas do mundo, do povo, do homem. E achei que todo esse projeto caberia no título Teatro Popular de Arte, que fundei em Santos reunindo aqueles amigos dispostos — Ernesto e Nair Lacerda, Ariosto Guimarães, Albertino Moreira, Fileta Prestreave do Amaral, Luiz Cândido Martins e Cassiano Nunes, entre outros. Totalizando as cotas subscritas, atingimos a pouco mais de cem contos, com os quais voltei ao Rio nos princípios de 1946 para a terceira investida.

Os riscos dessa proposta não os assumi como um deslumbrado, mas sabendo claramente que a imaturidade do público brasileiro de então, voltado para a chanchada e a comédia elegante, exigiria um sacrifício muito sério, talvez destruidor. Assim, abandonei deliberadamente meu papel normal, que era o de um escritor tentando o teatro, para representar outro que não encontrava intérprete no momento, o de empresário reformista de uma causa arriscada, que exigiria recursos, para impor-se, muito maiores do que os que eu dispunha. Só me animava o trunfo maior que tinha nas mãos: Ziembinski, que assinara contrato conosco em face da falta de perspectivas financeiras de Os Comediantes após a *temporada de Vestido de Noiva* no Fênix. (Sentia-se ele também física e artisticamente desgastado por ter que recorrer, para sua sobrevivência, à direção de *shows* em cassinos.)

Defrontei-me então com o empecilho maior. Eu dispunha de um pequeno capital para encenar a estréia do Teatro Popular de Arte; tinha o melhor diretor e em conseqüência desses dois fatores o elenco que me fosse necessário, mas não tinha teatro. Todos estavam ocupados, para todos os períodos do ano, inclusive o Ginástico, reservado pelo SNT para Os Comediantes nos meses de julho a dezembro. Como Os Comediantes não tivessem dinheiro para uma nova encenação (estavam crivados de dívidas, e os cotistas da alta sociedade não entravam mais com dinheiro), e como eu do Teatro Popular de Arte não tivesse o local para trabalhar, foi por ambas as partes bem acolhida a sugestão de Ziembinski, de que fizéssemos a temporada juntos, o Teatro Popular de Arte e Os Comediantes.

De que maneira isso seria possível?

Brutus Pedreira aventou a solução, que adotei: fundiríamos os dois grupos. O Teatro Popular de Arte, não tendo ainda estreado, não possuía tradição e poderia desaguar suas águas nascentes sob a legenda de Os Comediantes, que já capitalizara ponderável crédito artístico durante suas apresentações amadoras.

Assim se fez. Consultados, tanto os sócios de Os Comediantes quanto os do Teatro Popular de Arte concordaram. Redigiu-se um novo contrato de sociedade civil, peguei em Santos as assinaturas de todos os membros do Teatro Popular de Arte, cabendo a Brutus Pedreira obter as assinaturas dos associados cariocas, os primitivos Comediantes amadores. Garantida a reserva e a ocupação do Teatro Ginástico, assim, ali pudemos estrear a 17 de julho de 1946 *Desejo*, de O'Neill, em minha tradução e sob a direção de Ziembinski, e trazendo no elenco a atriz Olga Navarro, que retornava da Europa após uma longa atuação no teatro italiano de prosa, Sandro Polônio e alguns estreantes: Jardel Filho, Orlando Guy, Virgínia Vanni e sua irmã Margarida Rey, ambas trazidas por mim de Santos, Davi Conde, Jackson de Souza, Nieta Junqueira, Marcos dos Santos, Armindo Lourenço, Waldir Moura.

Vista com desconfiança pela crítica oficial, que consagrou como melhor encenação do ano o academicismo de Morineau em *Frenesi*, de Alfred Capus, *Desejo* obteve consagração espontânea do público carioca e de uma elite artística menos convencional, permanecendo em cartaz durante os meses de julho, agosto, setembro, outubro e novembro. Este êxito, que poderia ter tornado nossa vitória efetiva e permanente, foi destruído por um fator interno: preocupado em dar oportunidade a um intérprete de sua admiração, Ziembinski não aceitou nenhum dos textos que lhe submetemos a seguir, fazendo-nos permanecer sem ensaiar durante semanas e semanas. Quando finalmente se decidiu por *A Rainha Morta* precisamente o que menos me entusiasmava por sua literatice e pouca viabilidade junto ao público, já havíamos consumido a maior parte do lucro de *Desejo* e tínhamos que investir uma fábula na caríssima montagem do drama de Montherlant. Estreado a 23 de novembro, na proximidade do ardente verão carioca de 46, revelou-se o espetáculo terrivelmente enfadonho e arrastado, mesmo que notável sob os aspectos plásticos dos maravilhosos cenários e trajes de Santa Rosa. Maria Della Costa, a quem eu dera uma primeira oportunidade em *A Moreninha*, ao lado de Bibi, interpretava Inês de Castro com o sotaque que trouxera após dois anos de estudos no Conservatório de Lisboa.

Principiou então a pior fase da terrível luta que tive de enfrentar para que o grupo não morresse e pudesse agüentar-se até poder estrear em São Paulo após o carnaval, numa temporada que nos aparecia como salvadora. Sendo total o fracasso de *A Rainha Morta* junto ao público, apelei para uma temporada popular de *Desejo* no Teatro João Caetano, onde permanecemos durante dezembro e janeiro, faturando a popularização trazida à peça pela paródia feita por Oscarito num teatro vizinho, o "Recreio" de Walter Pinto. A duras penas conseguimos varar o verão e estrear em São Paulo a 27 de fevereiro de 1947

com *Desejo*. Como me sentisse muito mal fisicamente, com uma fraqueza enorme e sempre febril, consultei logo um especialista de pulmão, o Dr. Clóvis Corrêa, que confirmou minhas suspeitas: eu estava mesmo tuberculoso. A exaustão dos trabalhos e as necessidades passadas naqueles meses em que mal podia me alimentar tinham produzido suas conseqüências naturais, e agora só me restava partir para o repouso absoluto, se não quisesse correr risco de vida.

Mas era impossível ir repousar naquela altura, deixando o elenco entregue à sua sorte, ou encerrando melancolicamente a temporada. Chamei Brutus Pedreira, que permanecera no Rio, e propus-lhe que viesse ficar em São Paulo, tomando conta do elenco. Ele alegou impossibilidade, e um fato real: seu desconhecimento da cidade tornaria pouco útil sua presença, ao passo que eu tinha São Paulo como minha cidadela, minha praça-forte. Combinamos então que eu arranjaría uma pessoa que ficaria à testa provisoriamente, e que eu de São Paulo mesmo, mas não diariamente à testa do teatro, acompanharia e orientaria a temporada até que ela terminasse e o conjunto pudesse regressar ao Rio, quando Brutus então se incumbiria de levá-lo avante.

Admitimos como sócio do grupo um amigo de Ziembinski, o industrial polonês radicado em São Paulo, Raymond Kegel, e ele diariamente passava pelo teatro a fim de cuidar da parte comercial, fazendo recebimentos e pagamentos, etc. A parte artística e de relações públicas continuou comigo, dentro das possibilidades físicas precárias em que me encontrava, repousando entre sobressaltos na casa de meu amigo tão saudoso, o escritor Edgar Cavalheiro.

Desejo foi um êxito retumbante. Fizemos uma noite de debates, e toda a intelectualidade artística assinou ponto. Lá estavam Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, José Geraldo Vieira, artistas plásticos e músicos, escritores e críticos, todos discutindo O'Neill com entusiasmo e ardor. Mas as despesas do elenco eram enormes, e tínhamos que remontar ainda *Vestido de Noiva* e *A Rainha Morta*. A peça de Néelson Rodrigues, dessa vez, teve a interpretação de Olga Navarro como Madame Clecy, sendo as duas irmãs, Maria Della Costa e Cacilda Becker. Esta, que eu revelara a Maria Jacintha e que estreara no Teatro do Estudante do Rio de Janeiro em *Altitude 3.200*, de Julien Luchaire, também tinha sido por mim levada primeiro para a Cia. Dulcina-Odilon, depois para a Cia. Bibi Ferreira e agora para Os Comediantes, quando seu enorme talento foi pela primeira vez apreciado e reconhecido.

Como só tivéssemos novamente o Ginástico em julho, no Rio, foi necessário esticar minha agonia e também a temporada paulista de Os Comediantes, que prosseguiu em linha descendente, primeiro no Municipal,

depois no Teatro Santana (onde fizemos *A Rainha Morta*) e finalmente no Bca Vista, onde encenamos *Era Uma Vez Um Preso*, de Anouilh. Para satisfação dos cotistas de Santos, ali marcamos uma curta temporada final, os três últimos dias do mês de junho de 1947, no Teatro Coliseu, com *Desejo*, Cacilda substituindo Olga Navarro, que se afastara do elenco.

Findo o último espetáculo santista, reuni todo o elenco e passei o bastão do grupo às mãos de Brutus Pedreira, a quem caberia preparar a estréia carioca logo a seguir. Ficou bem claro que eu tinha permanecido à frente do elenco durante toda a temporada paulista por uma atitude de quase heroísmo, já que a moléstia em vez de regredir avançara, atacado como estava de uma forma insidiosa de tísica, a miliar. E que caberia a Brutus, agora, cobrar dos cotistas cariocas a complementação do capital subscrito, que ainda não se efetivara.

Despedimo-nos tristemente mas cheios de esperança, e voltei para a cama e para o quarto ali mesmo em Santos, pois estava sem recursos que me permitissem uma estação climatérica ou mesmo um tratamento médico adequado. Poucos dias depois vinha um telegrama desesperado de Brutus pedindo que eu fosse ao Rio “salvar a situação”, mas alguns sócios santistas, meus amigos, especialmente Ernesto e Nair Lacerda, a isso se opuseram, mostrando-me que a opção para mim era a de viver ou morrer. Escrevi a Brutus lembrando-lhe o compromisso combinado, de que eu iria suportar tudo, como suportei, até que findasse a temporada paulista, mas que a partir daí caberia a ele enfrentar os problemas e encontrar soluções. A resposta que obtive foi ver meu nome enxovalhado na imprensa, logo a seguir, como o de “empresário desonesto que havia abandonado o elenco e fugido com o dinheiro”...

Foi um episódio melancólico e terrivelmente injusto, do qual levei anos para me refazer. Até hoje não sei qual o verdadeiro jogo de Brutus Pedreira, um homem de inteligência fascinante mas terrivelmente revoltado pela tragédia de que foi vítima (era pianista de renome e uma doença nervosa o impediu de prosseguir carreira). Sibilino, ressentido, creio que nesse retorno ao Rio tentou um golpe que não pôde levar adiante: ele não tinha completado a assinatura dos sócios cariocas, no novo contrato de Os Comediantes, e creio que ao retornar ao Rio pretendeu talvez anular a fusão anterior com o Teatro Popular de Arte. Mas não conseguiu sozinho os recursos necessários e foi dominado pela agitação por ele mesmo suscitada junto aos atores do elenco. Estes, abandonando também a tutela de Brutus, formaram uma cooperativa e mantiveram o nome de Comediantes, estreando no Ginástico com a adaptação de Graça Melo para *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado, sob a direção de Turkow. Mas também não foram

felizes, encerrando-se com essa peça a trajetória profissional de Os Comediantes no cenário teatral brasileiro.

O que convém lembrar ainda é que este ciclo está intimamente ligado ao que se seguiu de imediato, o ciclo do TBC. Quero testemunhar que, durante nossa temporada no Municipal de São Paulo, Franco Zampari nos procurava constantemente, cheio de admiração e entusiasmo, e que foi certamente o exemplo do conjunto, encenando um após outro espetáculos de alto nível, que lhe deu o impulso final para a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia. Aliás, a hipótese não é gratuita de minha parte, porque por mais de uma vez nessa temporada de 1947 recebi Zampari em casa de minha irmã Isa Silveira Leal para discutirmos em conjunto com Ziembinski a possibilidade do ensaiador polonês vir a São Paulo de avião nos fins de semana a fim de preparar um elenco que Zampari pretendia fundar, agrupando elementos do amadorismo paulista. Os fatos acabaram não se passando assim, em virtude da dissolução de Os Comediantes no Rio, o que deve ter levado Zampari a optar pelo caminho que acabou escolhendo, o de fundar o TBC da forma pela qual o fundou, inicialmente sem diretores estrangeiros, e finalmente com a importação em massa dos compatriotas italianos. Mas o que importa registrar é que se trata de elos estreitamente unidos da mesma cadeia evolutiva: não se passaria à estabilização institucionalizada do TBC se não tivesse havido antes a jornada esplêndida e terrível de Os Comediantes profissionais, com a qual se inicia verdadeiramente o moderno teatro brasileiro. E não importa que os frutos tenham sido colhidos por outros que não os desbravadores e semeadores: o que importa é que tenha vingado a colheita. Quanto ao Teatro Popular de Arte, cedi o título a Sandro Polônio, e assim realizamos em parte nossos propósitos.

○ ENSAIO GERAL

NÉLSON RODRIGUES

○ ensaio geral de *Vestido de Noiva* foi o próprio inferno. Com os seus trinta anos, Ziembinski tinha uma resistência física brutal. Os intérpretes sabiam o texto, sabiam as inflexões, os movimentos, tudo. Durante sete meses, à tarde e à noite, a peça fora repisada até o limite extremo da saturação. Mas faltava ainda a luz. E Ziembinski exigia mais do elenco e cada vez mais.

Não posso falar da luz sem lhe acrescentar um ponto de exclamação. Em 1943, o nosso teatro não era iluminado artisticamente. Pendurava-se, no palco, uma lâmpada de sala de visitas, ou de jantar. Só. E a luz fixa, imutável e burríssima, nada tinha a ver com os textos e os sonhos da carne e da alma. Ziembinski era o primeiro, entre nós, a iluminar poética e dramaticamente uma peça.

Estou vendo Alaíde, ao aparecer, pela primeira vez, de noiva. Quem a fazia era Evangelina Guinle Rocha Miranda. Ficamos atônitos de beleza. Dentro da luz, era um maravilhoso e diáfano pavão branco. Ziembinski exigia, para a luz, dez ensaios gerais. Era pedir demais à luz e ao Municipal. Os dez foram reduzidos a três. Por três dias e três noites, o bárbaro polonês esganiçou-se no palco.

Sem sair jamais do teatro, Ziembinski não comia nem bebia. Ou por outra: seu almoço, ou jantar, eram dois ovos quentes num copo. Tomava aquilo, e, por vezes, a gema escorria-lhe da boca como baba amarela. Ah, ninguém faz idéia da paciência e martírio do elenco. A 27 de novembro, não, não, de dezembro de 1943 e, portanto, na véspera da estréia, atrizes e atores tinham em cada olho um halo negro. Alguém que de repente entrasse ali havia de pensar que todo o elenco levava olheiras de rolha queimada. Ziembinski tinha a obsessão da luz exata. Súbito, um dos figurantes começou a chorar. Chorava perdidamente. Perguntaram: "Mas que é isso? Não faça isso." E ele, num gemido maior: "Não agüento mais!" Delirava de cansaço. Com efeito, a exaustão enfurecia e desumanizava as pessoas. Ninguém tinha

mais noção da própria identidade. Os artistas passaram a se detestar uns aos outros.

E, por fim, às cinco da manhã, houve entre Ziembinski e Carlos Perry um bate-boca quase homicida. Não me lembro qual foi o motivo, e nem sei se houve tal motivo. Já amanhecendo, o simples cansaço enlouquecia diretor, atores, contra-regra, eletricista. E Ziembinski e Carlos Perry andaram por um fio. Quando subi ao palco, estava certo de que não ia haver estréia, não ia haver nada.

Vejo Ziembinski saindo do teatro e jurando que não voltaria para o espetáculo. Olho a cena ainda iluminada. Queria me parecer que Pongetti tinha razão: *Vestido de Noiva* ia perder-se no puro e irresponsável caos. Dentro da luz, cadeiras, sofás, camas e pessoas pareciam boiar no caos. As caras eram azuladas, lunares. A caminho de casa, uma súbita certeza instalou-se em mim: "*Vestido de Noiva* vai ser vaiada." O cenário ou território cênico, como queria Ziembinski, estava dividido em três planos: em cima, realidade; em baixo, memória e alucinação.

Ah, o meu processo de ações simultâneas, em tempos diferentes não tinha função no Brasil. O nosso teatro era ainda Leopoldo Fróes. Sim, ainda usava o colete, as polainas e o sotaque lisboeta de Leopoldo Fróes. E ninguém perdoaria a desfaçatez de uma tragédia sem "linguagem nobre". Ao entrar em casa, eu não acreditava mais em mim. E me perguntava, inconsolável: "Como é que eu fui meter gíria numa tragédia?"

Dormi pouco. Depois do almoço, corri para a cidade. Mas era um ex-Narciso que tinha horror da própria imagem. Eis o que pensava: "Foi por isso que o Álvaro Lins escreveu em *Diretrizes* e não no *Correio da Manhã*. Baixou em mim a certeza de que jamais teria um rodapé do Álvaro Lins. *Deus lhe Pague* já ia para três mil representações. "A "única peça universal do teatro brasileiro" dissera Gilberto Amado.

Entro no teatro. Ziembinski e Carlos Perry estavam juntos e mais solidários, mais irmãos do que nunca. Dez para as oito, da noite. Estou no Municipal, andando pelos corredores, ainda vazios, mas iluminados. O teatro ia abrir seus portões. Eu estava presente, quando os porteiros ainda com o uniforme azul da *belle époque*, olharam o relógio. Por fim um deles, de bigodões espectrais, abriu o primeiro portão. Ninguém para entrar.

Minto. Alguém vinha subindo, lentamente, a escadaria. Crispo-me ao reconhecê-lo, e numa emoção tão doce e tão funda. Era Manuel Bandeira. Vim ao seu encontro, transido de felicidade. E repetia: "Grande figura, grande figura!" No *hall*, conversando com o poeta,

eu tiritava. Um súbito otimismo dava-me febre como a malária. Voltei a acreditar num rodapé sobre meu teatro. Sim. Todo um rodapé com o mesmo título do artigo de Manuel Bandeira: *Vestido de Noiva*.

O poeta foi comigo até a porta da caixa. Lá apertou a mão de José Sanz que, vestido de médico, faria uma ponta. Mas o público começava a entrar; despedi-me de Manuel Bandeira. Ele ainda me perguntou: “Animado?” Rangi os dentes de pavor: “Até segunda ordem.” E o poeta saiu para sentar-se na segunda fila (enxergava bem, mas ouvia mal).

No terceiro sinal alguém veio me soprar: “A melhor platéia do Brasil.” E começou a peça. Nove e meia, se bem me lembro. Numa pusilanimidade total, fiquei no fundo de um camarote, arriado. Platéia, balcões nobres, frisas e camarotes lotados. (Carlos Drummond viria no dia seguinte; Schmidt, só muito depois.) Eu não via, nem queria ver nada. Muitas vezes tapava os ouvidos, doente de medo. E o pior foi o silêncio do público durante todo o primeiro ato. Ninguém ria, ninguém tossia. E havia qualquer coisa de apavorante naquela presença numerosa e muda.

Termina o primeiro ato. Três palmas, se tanto, ou quatro ou cinco, no máximo. Gelado, imaginei que seriam palmas das minhas irmãs, dos meus irmãos. Talvez Manuel Bandeira já estivesse arrependido do artigo. Continuei no fundo do camarote, cravado na cadeira. Repetia para mim mesmo: “Fracasso, fracasso.” Comecei a me lembrar do almoço que André Romero me pagara, anos atrás, num restaurante da Lapa. Era a época da fome. Bem que eu teria preferido bife com batatas fritas; qualquer brasileiro ama o bife com batatas fritas. Mas André Romero, com a autoridade de quem paga, pediu fígado com cebola para dois. E, no primeiro ato da minha estréia, eu me sentia aquele mesmo sujeito comendo fígado numa casa de pasto abjeta.

Termina o segundo ato. Menos palmas. Imagino: “Até minhas irmãs têm vergonha de me aplaudir.” Pongetti tinha razão. *Vestido de Noiva* era o caos. A platéia estava furiosa com o caos. Até que baixa o pano sobre o final do terceiro ato. Silêncio. Espero. Silêncio. Ninguém bate palmas. Até que, de repente, uma palma aqui, outra ali. E assim começou a apoteose brutal.

OS COMEDIANTES — MARCO NOVO

ZIEMBINSKI

EM 1941 cheguei ao Brasil. Meu primeiro contato com o teatro brasileiro foi por mera casualidade. Naquela época, um grande amigo meu, o pianista polonês Malcuzinski ia dar um concerto no Teatro Municipal. E antes desse concerto haveria um coquetel para a imprensa no antigo Hotel Central. No coquetel estavam presentes várias pessoas representantes do meio intelectual do Brasil. Entre elas, um rapaz muito simpático: Agostinho Olavo.

Naquele tempo eu não falava português. Comunicava-me com os brasileiros em francês. Agostinho sentou-se ao meu lado, interessado em saber o que eu estava fazendo, já que fora informado de que na Polônia eu era um ator muito famoso. Contou-me que fazia parte de um movimento teatral muito interessante: Os Comediantes. Eram amadores, pessoas de diferentes profissões — médicos, oficiais da Aeronáutica, enfim, de toda e qualquer profissão, que se uniram para dar um novo impulso ao panorama do teatro brasileiro, naquela época bastante apagado.

No meio da conversa, Agostinho disse-me: “Amanhã, no Grande Hotel, vai ser exposta uma maquete de Belá Paes Leme. E vão estar presentes vários elementos de Os Comediantes: Santa Rosa, Graça Melo. Não quer ir?”

Este foi o meu primeiro contato verdadeiro com Os Comediantes. Logicamente, no dia seguinte fui ao Grande Hotel, vi a maquete e conheci Santa Rosa, Graça Melo, Auristela Araújo, Belá Paes Leme, Stela Perry, Carlos Perry e vários outros que são meus amigos até hoje. Vi a maquete e achei interessante. Falei sobre o que tinha feito no teatro polonês e procurei saber o que eles queriam em relação ao teatro. O que me impressionou é que eram muito cultos, todos muito bem informados, embora com uma certa ferocidade em relação ao que se fazia no teatro brasileiro daquela época — realmente em nível muito baixo. Com muito fervor, falavam na necessidade de fazer um outro

tipo de teatro — um teatro intelectualizado, um teatro civilizado, um teatro artisticamente puro.

Depois de um certo tempo de contato eles me convidaram para fazer a iluminação de *A Verdade de Cada Um*, de Pirandello. Foi o meu primeiro contato de trabalho com Os Comediantes. Procuramos juntos os refletores, o que naquela época foi muito difícil, já que só iluminavam a ribalta e as gambiarras. Os meus novos amigos de Os Comediantes ficaram fascinados com a iluminação que eu utilizava. E quiseram que eu ficasse permanentemente com eles. Mas os integrantes de Os Comediantes tinham recursos próprios para viver. Eu não. Eu tinha que tentar começar minha vida profissional.

Durante um certo tempo perdi meu contato com eles. Dirigi então para o Teatro Acadêmico *À Beira da Estrada*, e houve a primeira onda em torno de mim, como um novo diretor que aparecia no Brasil. Os Comediantes ficaram muito entusiasmados, principalmente Graça Melo, que ficou muito amigo meu. Fiz outro espetáculo em 1942: *Orfeu*, de Cocteau, e *As Preciosas Ridículas*, de Molière. Alguns elementos de Os Comediantes participaram desse espetáculo. Como o elenco não era fixo, participava de outros espetáculos. Assim Graça Melo, Agostinho Olavo, Gustavo Doria ligaram-se a outros grupos até a grande temporada de Os Comediantes no Teatro Municipal que lhes abriu as portas por interferência do então Ministro da Educação, Gustavo Capanema.

Resolvemos fazer uma temporada gratuita para mostrar ao público brasileiro pela primeira vez o conceito teatral que se trazia de fora, que se tentava implantar no teatro brasileiro. Adacto Filho se encarregaria de *O Leque*, de Goldoni, *Um Capricho*, de Musset, *Escola de Maridos*, de Molière, e *O Escravo*, de Lúcio Cardozo. Eu me encarregaria de três outros espetáculos: *Pelleas e Melisanda*, de Maeterlink, *Fim de Jornada*, de Sheriff, onde eu faria minha primeira aparição no Brasil como ator, e a terceira peça ainda não estava escolhida. Qual seria? Não sabíamos. Começamos a ensaiar os outros dois espetáculos, de noite ou de tarde, de acordo com as conveniências de horário dos integrantes de Os Comediantes. Foi quando Brutus Pedreira chegou uma tarde e disse: “Aqui está uma peça de um jovem autor brasileiro que eu queria que você lesse.” Tratava-se de *Vestido de Noiva*, de Nélson Rodrigues. Li a peça e achei extremamente interessante. Achei realmente um banho novo e forte de técnica teatral, um talento fabuloso que Nélson foi e ainda é. Li e reli a peça. Fiquei fascinado. Como Os Comediantes já tinham ensaiado dois espetáculos, quem se interessou pelo *Vestido de Noiva* foi o SNT. Falei com seu diretor e ele me propôs a montagem do texto pela Companhia Dra-

mática Nacional. No entanto, senti que falava meio vago. Propôs-me uma montagem realista, com uns croquis de Santa Rosa também realistas. Não cheguei a um acordo e fui falar com Santa Rosa. Tive um grande deslumbramento com esse grande artista. Falei com a maior sinceridade: "Santa Rosa, vi seu croqui. Mas eu vejo a peça diferente." Ele me respondeu: "Não tem problema. Faremos outro cenário. Da maneira como você entende a peça." Como o diretor do SNT desistiu da montagem, o Brutus quis que Os Comediantes montassem a peça do Néilson. Eu disse: "Excelente! Vamos fazer!"

Foi em novembro, de 1942. Levantamos o pano para seis peças. Fomos aplaudidos com entusiasmo. Fomos comentados com certa estranheza diante da realidade do teatro profissional que se caracterizava pela montagem de *vaudevilles* (sem querer falar mal de ninguém) representados por Aimée, Dulcina, Procópio, Mesquitinha, nomes respeitados dentro de certo tipo de espetáculos, mas que faziam um teatro totalmente diferente do que nós, d'Os Comediantes, estávamos fazendo.

A última estréia foi de *Vestido de Noiva*. Era um espetáculo louco para o público. Com 174 mudanças de luzes, com o palco dividido em três planos, o da realidade, o do delírio e o da lembrança de Alaíde, que, atropelada no Largo da Glória, sofria durante quarenta minutos, os últimos de sua vida, o seu delírio que era *Vestido de Noiva*. Esses refletores que se apagavam e acendiam estonteavam o público. No final do terceiro ato, foi a consagração. Nós não sabíamos o que fazer com esse acontecimento que tínhamos elaborado, pois sentíamos que talvez fosse o nascimento do moderno teatro brasileiro. Então a nossa idéia foi essa: já que fazíamos teatro de graça, já que distribuíamos convites para as pessoas, por que, agora, não fazermos uma nova experiência: cobrar ingressos para que as pessoas assistissem *Vestido de Noiva*? O público veio. Durante sete dias lotou o Municipal. Um novo estilo foi então implantado. Digo isto sem nenhuma modéstia, e sem vontade de jogar confete em cima de nós. Mas conosco nasceu uma nova técnica que durante anos iria lutar com aquilo que já estava composto. Nós não queríamos guerra. Queríamos chamar as pessoas para um trabalho junto. Mas a guerra foi declarada por parte daqueles que estavam acomodados a um certo tipo de espetáculo. Fomos chamados de aventureiros, de gente sem ética que queria derrubar aquilo que já existia, propondo de uma maneira quase quixotesca as coisas que nunca seriam aceitas pelo público. Graças a Deus foram aceitas. E até hoje estão presentes no moderno teatro brasileiro.

DOCUMENTOS

**“AH, SE PIRANDELLO
VISSE ISTO! ...”**

**IMPRESSÃO DA RÉCITA DE A
VERDADE DE CADA UM PELO
CONJUNTO OS COMEDIANTES, NO
JOÃO CAETANO.**

RAIMUNDO MAGALHÃES JR.

A noite de sexta-feira no João Caetano foi consoladora para os que persistem em encarar o teatro como uma expressão de arte e de cultura. Que grande espetáculo, que admirável realização a de Os Comediantes! Um velho crítico europeu, que traçou muitas noites, em jornais famosos, folhetins de arte, registrando estréias de peças de grande repercussão animando um Steve Passeur e um Marcel Achard, encontrando nu-gas em Bernstein e Pagnol suspirava de puro deleite, dizendo comovido:

— Ah, se Pirandello visse isso! ...

Se Pirandello visse isso, na verdade, ficaria encantado pela exa-

tidão da interpretação em linhas gerais excelente. Se Pirandello visse isso, diria que talvez nem mesmo sob a sua orientação pessoal, quando diretor da Companhia de Martha Abba era a primeira figura, tivesse sido uma obra de sua autoria levada à cena com tanto bom gosto e com tanto requinte cenográfico. A grande, a principal vitória da noite foi a de Bellá Paes Leme, que é um talento raro, uma artista de predicamentos excepcionais. Seu cenário inicial foi o que, em linguagem popular, os norte-americanos chamam de “soco no olho” do público. Foi uma agressão ao sentido visual dos espectadores, que, cansados de ver coisas medíocres, se encontraram, inopinadamente, em face de uma cena de alta originalidade e de tão moderno e fantasista estilo receberam um choque agradável e impressionante. Toda gente pensou que não era possível fazer melhor. No entanto, o cenário seguinte era uma superação. Melhor ainda do que o primeiro e, como esse, profundamente identificado com o clima subjetivo da obra de Pirandello. Bellá Paes Leme tem uma compreensão dos problemas cenográfi-

cos, do casamento dos móveis com a cena e com o guarda-roupa, de modo a produzir uma "unidade" indispensável, sem a qual não se consegue a adesão total dos espectadores à ficção dramática. Que grande colaboradora não seria essa jovem artista, na obra de renovação do teatro brasileiro, se realmente houvesse alguém com vontade de empreender a sério uma campanha reabilitadora.

Do ponto de vista da representação, o espetáculo teve um agrado absoluto. As pequenas falhas havidas desapareceram em meio das numerosas qualidades, da excelência da representação da maioria dos intérpretes. Em primeiro plano, numa forte, sincera e compreensiva interpretação, firmou-se o Sr. Néelson Vaz que honraria qualquer companhia profissional de primeira ordem. O Sr. Paulo Castelo foi outro intérprete excelente, se bem que uma vez ou outra carecesse um pouco de naturalidade. O trabalho de Brutus Pedreira, um dos grandes animadores do conjunto Os Comediantes, foi quase sempre bom. Coubelhe o papel de maior responsabilidade, que se poderia chamar de *raisonneur*, se na verdade, não lhe coubesse o título de "demônio da dúvida". Disse Brutus Pedreira com muita clareza a sua parte extensa e difícil. Só se sentia que o intérprete faltava ao papel nas gargalhadas dos finais dos atos, que deviam ser mais espontâneas e mais sarcásticas, com uma certa gradação de

entonação, em crescendo, de ato para ato. Creio ter sido essa a intenção do autor, pois à medida que se embaralham as situações, que aumenta a dúvida, que a "verdade" é mais difícil de encontrar, mais intensa deve ser a manifestação do personagem satânico que fomenta todo o drama. Isto, porém, é coisa de pouca monta, em papel tão longo e tão bem vivido. No elenco feminino, a primeira figura da noite foi, sem dúvida, a Srta. Maria de Lourdes Watson, que encarnou a Sra. Frola com uma habilidade rara, embora com a voz talvez demasiadamente jovem para a idade que a personagem aparenta. Os demais papéis femininos são mais ou menos secundários e foram bem desempenhados por Auristela T. de Araújo, Adinah T. de Araújo, Luiza Barreto Leite Sanz, Maria Amália Guilherme e Maria de Souza Mello, além de Marina Santos, que, numa pequena entrada, recitou o seu papel como se o tivesse decorado maquinalmente, sem colorido ou expressão. Há ainda alguns nomes a destacar: o Sr. Luís Tito, no prefeito, com uma caracterização que era um retrato vivo do falecido Kaiser Guilherme II, e o Sr. Octávio Graça Melo, no Sr. Sirelli. Outros intérpretes em papéis subsidiários: Álvaro Alberto Pereira Junior, Ruy Silva, Leon Abreu, Luís Labarthe. A direção cênica de Adacto Filho apresentou o conjunto disciplinado e a representação decorreu sem a menor vacilação, sem incerteza alguma, sem esses "vácuos" irritantes que,

por vezes, se produzem nas representações, mesmo de profissionais, quebrando a “verdade” cênica, que é a ilusão de dois sentidos pelos quais recebemos a emoção do teatro — o ouvido e a vista.

Seria tolice imensa falar da peça de Pirandello, tão conhecida do público, seja de representação, ora em italiano, sob o título de *Così è (se vi pare)*, ora em francês, sob o de *Chacun sa vérité*, através de companhias estrangeiras em excursão no nosso país, como ainda em nosso próprio idioma quando representada pelo ator Jayme Costa, no antigo Trianon, seja ainda de leitura. Não é uma dessas peças de “intriga”, não tem propriamente uma “história” ou “enredo”, não passando de pura especulação mental em torno de uma teoria da relatividade criada em torno da verdade, que é múltipla, segundo sustenta o autor, dependendo do ponto de vista de cada um. A “verdade” total é uma ficção, sustenta o autor, pois a “verdade” é relativa, cada um de nós possuindo a sua verdade “particular”. Não é o que é, mas o que nos parece ser. Daí o título da peça, cujo final é de sentido simbólico e muito bem achado. Sob certos aspectos o filme *Cidadão Kane*, de Orson Welles, participa do ponto de vista pirandelliano, pois cada um dos amigos de Kane o “viu” de um modo particular, conforme nos mostra a reconstituição da sua vida, através de diversas narrativas ou de “diversas verdades”. Todos esses comentá-

rios nós mesmos reconhecemos que são ociosos. Não desejamos prolongá-los. O que queremos dizer é apenas isto: é que Os Comediantes se compenetraram profundamente do sentido filosófico, da atmosfera de vida, do subjetivismo da obra de Pirandello (observo aqui, em tempo, o mau gosto da nacionalização do nome do autor para Luiz Pirandello), e lhe imprimiram um cunho de angústia e de inquietação, que comunicou ao público uma impressão exata do que o grande dramaturgo quis exprimir. Em suma: um admirável espetáculo, de apurado gosto, que valeria a pena o Ministério da Educação subvencionar para que fosse repetido pelo menos meia dúzia de vezes, para os universitários, normalistas, estudantes dos cursos secundários, e toda gente que desejasse receber uma emoção artística superior.

(Transcrito de *A Noite* — Domingo — 16/11/1941.)

“OS COMEDIANTES”

O ESCRAVO — TRÊS ATOS DE
LÚCIO CARDOZO

MÁRIO NUNES

NOSSA imaginação, nas horas consagradas à vida interior, compraz-se em criar aventuras maravilhosas ou dolorosas e cruciantes dramas, tal seja, no momento, nosso estado de espírito. Para que se conserve uma boa saúde mental será de desejar que nos esfor-

ceмос por proscreever os dramas e cultivar aquelas. Assim, nos domínios do irreal nos asseguraremos momentos de felicidade absoluta, cuja extensão e profundidade ficam ao arbítrio da nossa vontade.

Em *O Escravo*, a peça que Os Comediantes levaram à cena, sexta-feira, no Ginástico, ocorre duplicado o fenômeno a que nos vimos de referir, desafortunadamente, sob a forma perniciosa. O autor, Sr. Lúcio Cardozo, criou a história sombria que os três atos nararam e cada um dos seus personagens criou, sadicamente, a desgraça interior, puramente imaginária em que cada qual se debate... E o auditório vive horas penosas, de profunda angústia, a desejar que uma janela se abra e por ela jorre o sol que lá fora brilha e do qual não se apercebem aquelas almas obstinadamente fechadas ou presas, todas elas de uma execrável neurose que as traz submetidas ao fantasma de odiosa criatura morta há mais de meia década. Não vale, por isso, a peça do Sr. Lúcio Cardozo como um documento humano, refletindo a vida sob qualquer dos seus múltiplos e diferentes aspectos; é em substância uma história de exceção, para um teatro de exceção. Marcos não deixou de ser um demente: todas as figuras sofrem, ele inclusive de formas paralelas de demência, e estariam, todas elas, se tivessem um dia existência real, magnificamente sob vigilância médica, entre as paredes de um manicômio.

Mas essa estranha história permitiu ao autor escrever formosos diálogos em que há conceitos profundos, verdadeiro deleite intelectual, principalmente para os estudiosos de psicanálise. É, mesmo, obra de mérito invulgar à luz das doutrinas de Freud, a mais completa em teatro, que entre nós já se escreveu. Todos os tipos obedecem a linhas rígidas e perfeitas. A impressionante figura de Augusta, tudo domina, e os outros que ela submete — Lisa que se anulou. Isabel que ela anula e o não menos desgraçado Marcos, que só na morte encontra libertação — impõem-se-nos com a nitidez dos perfis geométricos. Por isso, o drama interessa e comove, muito embora haja ausência absoluta de ação, tomada esta palavra no sentido vulgar. Vive, ao contrário da ação interior que é intensa em todas as personagens.

A interpretação das quatro figuras que jogam todas as cenas ajustou-se perfeitamente ao senso da obra. Luiza Barreto Leite Sanz como Walter Amendola e Lisette Buono com admirável precisão viveram os três caracteres soturnos e torturados, mentalmente insanos. Tom de voz, gesticulação sóbria, movimentos pesados, fugindo embora à realidade como a própria peça, podem-se considerar as estritamente adequadas. Mesmo Nadir Braga foi excelente na representação da desconsolada timidez da inerte Isabel. Merece Adacto Filho que terá sido o mentor dos quatro irrestritos elogios pela com-

preensão do texto e pelo que conseguiu de intérpretes neófitos.

O cenário de Santa Rosa, do aspecto geral aos mínimos detalhes, é uma verdadeira maravilha de concepção e execução.

Continuamos a desejar que desses esforços de Os Comediantes surja mais alguma coisa em relação ao teatro propriamente dito, do que essa brilhante prova de possibilidade sob a forma de diletantismo.

(Transcrito do *Jornal do Brasil* — 12/12/1943.)

ALGUMAS NOTAS SOBRE “OS COMEDIANTES”

ÁLVARO LINS

Os Comediantes — um grupo de amadores — empreenderam a tarefa de reformar o teatro brasileiro, sobretudo com a temporada dos fins de 1943 no Teatro Ginástico e no Teatro Municipal. Talvez seja mais exato: a de lançar fundamentos para a criação de um grande e autêntico teatro brasileiro. Seria mais fácil a pregação teórica, o doutrinário estético.

Mas ninguém cria ou reforma um teatro com teorias. Só o espetáculo opera no concreto, só a representação direta traz conseqüências eficientes. As teorias e teses são etapas ulteriores na construção da cultura teatral.

Decidiram-se pois Os Comediantes a correr todos os riscos da re-

presentação cênica. Nenhuma certeza de perfeição havia nos seus projetos. Tinham que contar com as deficiências inevitáveis; umas do ambiente, outras das suas próprias condições. Não surpreendeu a ninguém que houvesse defeito nos espetáculos. O que causou surpresa foi o arrojo, a segurança, o idealismo com que Os Comediantes dominaram as suas dificuldades, tornando bem pequenas as deficiências e realmente grandes as conseqüências positivas. Uma obra de colaboração desinteressada como a d'Os Comediantes não é comum no Brasil. Ficarão deles, ao lado da emoção transmitida pelos espetáculos, a lição de dignidade artística, de subordinação de todos os sentimentos à idéia da seriedade em arte de dedicação a uma obra difícil e penosa sem outro interesse que não fosse o da própria arte. Este grupo de amadores tomou hoje entre nós o papel de uma escola dramática, no melhor sentido desta palavra. Tenho a impressão de que a Os Comediantes cabe a tentativa de colocar a arte brasileira dentro das modernas correntes de teatro universal. Operou-se no mundo uma renovação teatral da qual o Brasil (com algumas exceções, está claro) não tomou sequer conhecimento. Estamos, sob este aspecto, na fase primária do teatro; e talvez que fosse mais justo dizer: ficamos ligados a um determinado momento em que ele viveu na Europa situações alarmantes de decadência. O papel de associações

conscientes e bem orientadas como Os Comediantes seria tentar aqui a mesma renovação que se realizou na Europa e nos Estados Unidos. A atuação de tais grupos — associações culturais de diversas espécies — tem sido decisiva até em países de grande tradição teatral. Bastaria lembrar a sua significação na Inglaterra, e que já foi assinalada em *The Cambridge History of English Literature*: “*During the last alf-century the english drama has been re-created and restored to literature. This achievement is the work, partly of the writers already discussed, and partly of organizations that have embodied dramatic ideals or ventured boldly in production. Among these associations or enterprises we should name The Independent Theatre, The Elizabeth an Stage Society, The Irish National Theatre, The Stage Society, The Drame League, The Vedrenne-Barker seasons at the court and Savoy, the Frohman season at the Duke of York's and provincial repertory theatres, beginning with Emily Horniman's Manchester experiment.*”

A arte cênica é talvez a única arte que não tem caráter individual. Um autor isolado nada significa, porque uma peça que só suporta a leitura, e não a representação, já perdeu o seu caráter de teatro. Estão neste caso alguns mistérios de Claudel, pela inadequação ao nosso tempo e algumas peças de Cocteau, pelo artificialismo. São obras de literatura, mas

não de teatro. Pois o que caracteriza o teatro é a fusão da arte literária com a arte da arquitetura cênica. Faz-se o teatro com o autor, o ator, o público, o diretor, o cenógrafo, e mais o ritmo, as cores, a música, toda uma arquitetura cênica, todo um conjunto de condições que constitui exatamente o espetáculo. Não se deve insistir muito no argumento de que o teatro shakespeariano pode ser levantado com o cenário mais comum. Esta experiência serve para o teatro de Shakespeare, mas não para o teatro moderno. As mesmas experiências artísticas não devem ser repetidas em épocas diversas. Há no teatro moderno um lugar mais vasto para a técnica e a *mise en scène* do que no teatro antigo, em que a arte literária existia em proporções mais amplas do que a técnica teatral. O espectador de hoje tem exigências de olhos e ouvidos bem mais agudas e extensas. Estilo dramático ideal é aquele que reúne em quantidade e valores iguais a elocução e a *mise en scène*. Existe pois uma série de fatores destinados a tornar o teatro uma arte ainda menos individual do que antigamente. A ela se refere Monner Sans como sendo uma “arte comicial”. Pois nos outros gêneros literários o público é um acidente, enquanto no teatro ele é um fator de representação. Foi dessa força de colaboração e de conjunto dessa unidade dentro da variedade de pessoas e de condições que Os Comediantes extraíram a sua capacidade teatral. Diretores, cenaristas, atores, autores

estavam ligados numa unidade orgânica. À arquitetura de Santa Rosa correspondia a direção de Ziembinski, ou de Adacto Filho. Eles lembravam aquele ideal que Louis Jouvet, com a sua experiência, fixou em *Reflexion du comédien*: “*Mettre en scène enfin, c’est servir l’auteur, l’assister par une totale, une aveugle devotion qui fait aimer son oeuvre sans reserve. C’est trouver ce ton, ce climat, cet état d’âme qui a presidé chez le poète à la conception à son écriture, source vive et flux qui doit atteindre et innerver le spectateur et dont l’auteur lui même n’a parfois ni science ni conscience. C’est realiser le charnel par le spirituel.*” Não teria obtido, por exemplo, um sucesso tão completo a peça *Vestido de Noiva*, de Néelson Rodrigues, sem a colaboração de Santa Rosa e Ziembinski. Havia nela certos detalhes, certos meios tons, certas anormalidades, certas inovações, certas sutilezas, que mãos brutais ou menos artísticas poderiam atirar dentro do ridículo. A arte de Néelson Rodrigues não só se mostrou cheia de dificuldades para o próprio autor, mas para autores e diretores. A sua mestria e audácia na concepção dos arranjos cênicos tinha que exigir, por correspondência, uma igual mestria e audácia no manejo e na estruturação desses mesmos arranjos.

Li a peça *O Vestido de Noiva* quando estava ainda inédita. Transmiti a Néelson Rodrigues a impressão que me dera — uma rea-

lização original e importante no teatro brasileiro — mas sem lhe esconder que o seu êxito estaria em grande parte nas condições do espetáculo. Não era para ser lida apenas, mas representada. Tivemos agora a prova da sua autenticidade teatral com a certeza de que ela causa ainda mais impressão ao espectador do que ao leitor. Levando a sua concepção para os domínios estranhos do subconsciente, fixando um drama do instinto em face da consciência, a tragédia de Néelson Rodrigues precisava de um ambiente cênico que exprimisse e comunicasse todas as fases do desenvolvimento psíquico da personagem em estado de delírio e sonho. E tanto Santa Rosa como Ziembinski tiveram da peça aquela compreensão que serviu para identificá-los com o autor e com o público no efeito da “tensão dionisiaca”, efeito emocional que é o destino de todo verdadeiro espetáculo de teatro. Efeito que pode decorrer de uma peça antiga ou de uma peça moderna, mas em qualquer caso de uma peça que não esteja inadequada ao tempo e ao espaço. Esta adequação será sentida num trabalho do teatro grego, ou num trabalho de Pirandello ou Eugene O’Neill. Um motivo do sucesso da peça de Néelson Rodrigues está na sua integração nas modernas correntes de teatro. Ao lado do teatro de expressão social, temos hoje uma grande tendência do teatro que se destina à expressão subconsciente. Teatro de Pirandello, de Lenormand, de certas peças de O’Neill. As ten-

dências culturais, as correntes de idéias, os movimentos artísticos encontram-se em cada época e se projetam em todos os gêneros do conhecimento objetivo ou da criação subjetiva. Lenormand explicou que não conhecia Freud quando escrevia as suas primeiras peças, que já eram freudianas, mas o que significa isto senão que há correspondência entre a ciência de Freud e o seu tempo? Pouco importa que Proust tenha ou não conhecido a filosofia de Bergson, mas a aproximação que se pode fazer entre o romancista e o filósofo não prova que o bergsonismo reflete a atmosfera espiritual da sua época? Este movimento de idéias e culturas que apresenta, por exemplo, um Bergson ou um Santayana, na filosofia, um Freud ou um Einstein, na ciência, um Proust ou um Joyce, no romance, também deu fisionomia e caráter ao teatro moderno. Distingue-os a todos um deliberado, um quase desesperado propósito de introspecção. Introspecção na filosofia, na ciência, na arte. E isto é um sinal das épocas desgraçadas, e portanto um sinal de nossa época. As épocas felizes não são analíticas, mas discursivas. A sensação, o pressentimento do perigo e do extermínio logo transmite ao homem, no entanto, o desejo de se conhecer a si mesmo, de operar com a análise e a desagregação até o conhecimento da sua personalidade. O teatro moderno está sob o signo filosófico do "ser e do conhecer" e projeta-se por isso nos domínios do subconsciente. Tem-se hoje em

arte literária toda uma fenomenologia do inconsciente na poesia, no romance, no teatro. Há trinta anos, no monodrama *Os Bastidores da Alma*, Nicolás Eureinoff havia levantado o espetáculo cênico da desagregação do "eu", segundo teorias científicas, conforme já foi explicado: o eu racional, o eu ilógico e o eu que equilibra os dois: "a energia psíquica". Este drama da dissociação de personalidade é também, como se sabe, um tema constante de Pirandello, o tema de Enrico IV, por exemplo. E está sugerido por Ibsen em certo trecho de *Os Espectros*. Seria difícil a um teatrólogo moderno fugir desse movimento de introspecção e de análise psicológica do teatro moderno, pois como diz Ramón Perez de Ayala, em *Las máscaras*, "un autor dramático, mas que ningun otro escritor, tiene que pertenecer a su época, que és un modo de pertenecer a la história".

Nélson Rodrigues, em *Vestido de Noiva*, fez o que se poderia chamar uma tragédia de memória. Daquela zona de memória não-voluntária e incontrastável. A sua peça desenvolve-se em dois planos: o da vida real, concreta, objetiva, e o da vida da imaginação, desregada, libertada, flutuante. Um desastre de automóvel leva a personagem principal, Alaíde, a uma mesa de operação. A peça, no plano principal, é a história de Alaíde como estava soterrada no subconsciente e agora libertada pelo adormecimento das suas faculdades conscientes. À proporção que

Alaíde se aproxima da morte, na mesa de operação, a sua memória vai-se desarticulando, as suas lembranças vão-se desagregando. O papel do escritor foi juntar estes fragmentos e compor através deles uma história que tivesse unidade e verossimilhança. Foi o de criar uma ordem estética para o caos do assunto, o mesmo problema que Pirandello enfrentou em *Seis Personagens em Busca de um Autor* explicando no prefácio: "Representar um caos não significa representar caoticamente: e... minha representação não é confusa mas absolutamente clara, sensível e ordenada." O conhecimento dos fenômenos psíquicos apresentados em *Vestido de Noiva* só poderia ser feito de maneira a-lógica e intuitiva. O seu caminho era a intuição poética para atingir o realismo total, que é uma ampliação em profundidade do realismo naturalista: o seu processo era criar uma lógica para as manifestações a-lógicas, uma verossimilhança capaz de acompanhar os movimentos de liberdade da imaginação em delírio. Deve-se julgar um autor pela sua capacidade de aumentar os problemas e complicar as situações de seu próprio trabalho. Nelson Rodrigues não evitou nenhum problema cênico ou literário, mas jogou no palco todos os problemas que pôde levantar durante a criação da sua peça. Ele penetrou em cheio naquela zona de introspecção que alguém já chamou de "psicologia abismal". Psicologia abismal que vem a ser essa tentação para o mal, para o pecado,

para as aberrações morais que existem no interior de todas as criaturas. Pode suceder que esse mundo de sombras não venha jamais a ser despertado. Ele está formado, porém, e vai-se alimentando de instintos, impulsos, desejos. É sempre trágica a sua explosão em luta com o consciente. Proust atingiu toda a profundidade do problema ao referir-se a "ces moments brefs, mais inévitables, où l'on déteste quelqu'un qu'on aime". As aberrações morais e afetivas estão no interior do homem, e o poder de revelá-las pela introspecção, é o da "psicologia abismal". Desta espécie é o caso de Alaíde, em *Vestido de Noiva*. A sua vida subconsciente foi a revelação da outra face, a mais autêntica da sua natureza: aquela que sente a tentação, a vertigem do pecado. O seu ideal era a vida mundana e brilhante de Madame Clecy, e é em torno dela, por isso que a sua memória faz a ligação entre o mundo objetivo e o mundo imaginário. Madame Clecy domina a sua existência quando Alaíde está livre da consciência, quando vieram para o primeiro plano os instintos e os desejos. A peça é então uma representação da memória em estado desgovernado e sua construção foi a dos quadros mais superpostos do que sucessivos. Impossível contá-la ou resumí-la, pois a sua força está na sua unidade, na sua articulação sob o signo das associações de idéias e dos processos psíquicos. O que dela fica sobretudo é a sugestão poética da criação artística em conjunto. Vê-se que a sua técnica está

ligada à elocução de modo indestrutível. Trazem efeitos iguais aos das palavras, os sons — sobretudo os ruídos repetidos do automóvel no atropelamento —, as luzes, as cores, a música. Desdenhando os cenários e construindo a arquitetura cênica — com um bom gosto e uma penetração psicológica à altura da peça —, Santa Rosa ficou sendo uma espécie de co-autor de *Vestido de Noiva*. Como também Ziembinski com a sua direção magistral. Eles fizeram em *Vestido de Noiva* aquelas fantasias de *mise en scène* com as quais Max Reinhardt tanto contribuiu para a glória de Lenormand. Ambos souberam realizar a intenção do autor da peça: a criação de um ambiente de encontro entre a ordem consciente e a ordem inconsciente, uma zona em que se misturavam a fantasia e a realidade, a comédia e o drama, o cotidiano e o supranatural. Complexidade que é bem própria da tragédia moderna. Alcançou assim Nélson Rodrigues um lugar especial no teatro brasileiro. A uma concepção original, ele reuniu a arte e o jogo dos diálogos, o poder de odiar e movimentar personagens, o domínio e a segurança da técnica, o conhecimento dos arranjos cênicos e de efeitos teatrais. Não lhe falta sequer o senso de humor, como deixou evidente em algumas cenas do velório. O que lhe resta agora é ampliar, em profundidade, os seus temas. A sua técnica é daquelas que exigem conteúdo, os grandes e eternos conflitos da alma humana. Ele não deve mostrar mais

nenhuma timidez na escolha dos sentimentos, problemas a colocar na ordem teatral. Tenho comigo que Nélson Rodrigues está hoje no teatro brasileiro como Carlos Drummond de Andrade na poesia. Isto é: numa posição excepcional e revolucionária.

De *O Escravo*, de Lúcio Cardozo — a outra peça brasileira representada pelos Comediantes —, espero ocupar-me em outra ocasião, quando houver lido o texto, o que julgo necessário, neste caso, para definir de modo mais nítido as minhas impressões. Espero também me referir depois mais longamente ao trabalho dos atores nas peças estrangeiras. De modo geral, não foram peças excepcionais, e sob este aspecto, todos esperamos que, na próxima temporada, Os Comediantes sejam muito mais arrojados e avançados. Avançados e arrojados como foram na escolha de *Fim de Jornada*, na presente temporada. De nenhuma das outras, porém, se pode dizer que seja inferior. Bastariam os nomes de Molière e Musset para transmitir uma idéia diferente. *Um Capricho* foi sobretudo um espetáculo agradável, na sua finura, na sua elegância, nas suas sutilezas sentimentais. Um espetáculo de salão. *Pelleas e Melisanda* fica apenas no plano do “bonito”, mas será o “bonito” a finalidade da arte? Do ponto de vista de Os Comediantes — dos trabalhos de cenário, sobretudo — essa foi uma noite de grande sucesso. É que essa peça de Maeterlinck só vive

pelos cenários, pelos arranjos de *mise en scène*. A sua literatura é um simbolismo vago e frágil, com alguns bons diálogos, ora poéticos, ora brilhantes. De Molière não sei dizer nada, senão que me agrada como a toda a gente. *Fim de Jornada*, porém, foi a peça que me comoveu mais fundamentalmente. Pareceu a muitos que a sua ação se desenrola com excessiva lentidão. Creio, porém, que o seu ritmo lento era uma condição para que ao espectador se transmitisse toda a realidade daquelas existências na trincheira. Realidade estranha e contrária às nossas impressões mais habituais: a do heroísmo da guerra, que nada mais é do que uma vitória psicológica do dever sobre o medo. Além do trabalho de direção, Ziembinski se encarnou no papel de Stanhope com o máximo de fidelidade. Sentia-se a sua vibração de nervos em todos os detalhes, e de tal modo que, não o conhecendo pessoalmente, a imagem física que guardo dele é do oficial Stanhope. Imagem que o seu papel em *Pelleas e Melisanda* não teve forças para substituir. De modo geral, aliás, cada peça de Os Comediantes deu em resultado a revelação de um ou mais atores, alguns deles com certas qualidades realmente notáveis. Em *Escola de Maridos*, José de Magalhães Graça. Ele bem compreendeu o Sgaranello de Molière. Um destes personagens — como o Harpagon de *L'avare* — que são cômicos na aparência, mas guardando no mais íntimo da personalidade alguma coisa de dramático e até de

trágico. E Magalhães Graça é sobretudo um ator dramático. Ainda em *Escola de Maridos*, Nadir Braga; em *Um Capricho*, Stela Perry, juntando ao seu talento de representação as sugestões da sua personalidade tão exuberante e definida; em *Fim de Jornada*, Ziembinski; em *O Escravo*, Lisete Bueno, cuja máscara, voz e gesticulação tanto se identificavam com o seu papel, Luiza Barreto Leite Sanz e Valter Amendola; em *Pelleas e Melisanda*, Mary Cardoso e Carlos Mello; em *Vestido de Noiva*, Lina Grey, Auristela Araújo e Stela Perry, a Alaíde, a Madame Clecy e a Lúcia que constituem o fundamento da peça sob o ponto de vista da interpretação, e Isaac Paschoal, Armando Couto e Stela Graça Melo, nas cenas de velório. Que não se tome, nestes casos, a falta de adjetivos como sinal de despreço, mas como desejo de evitar mais lugares-comuns em referências tão ligeiras e sintéticas. Espero escrever em outra ocasião, como já disse, sobre o trabalho das representações. Falarei então destes principais intérpretes, e mais de todos os outros que atuaram nos espetáculos, sobretudo Nelson Vaz, Brutus Pedreira, Carlos Perry, Dalmo Gaspar, Otávio Graça Melo, Álvaro Alberto, Figueiredo Júnior, Luís Paulo, Maria Barreto Leite, etc. Foi pena que a Nelson Vaz não fossem dados papéis de mais responsabilidade. Ele tem toda a sensibilidade e todo o caráter do ator consciente, e foi admirável a sua interpretação, faz quatro anos, do Sr.

Ponza, em *Così è se vi pare*. Volto, por fim, a ressaltar o papel de Ziembinski como *metteur en scène*, função que já se disse ser o resultado de um visionário, de um poeta e de um técnico. Foi como técnico, como visionário e como poeta que ele dirigiu espetáculos como *Vestido de Noiva* e *Fim de Jornada*. Excelente a direção de Adacto Filho em *Um Capricho* e *Escola de Maridos*. A propósito de *Os Comediantes*, porém, deve-se começar e acabar pelo nome de Santa Rosa. Ele não é apenas o cenógrafo, o pintor, o arquiteto de cenas, mas o dirigente, o orientador, o coordenador, o centro vital do grupo. Fica-se então sabendo que há neste artista puro um homem de ação na vida artística.

(Transcrito do *Correio da Manhã* — 2/1/1944.)

LETRAS E ARTES PLATÉIA E PRELO

CELSO KELLY

MAIS uma vez me sinto atraído a fazer, nesta seção, um comentário a respeito de *Os Comediantes*. Assisti-lhe ao terceiro espetáculo, no mesmo espírito de seriedade dos anteriores. Absoluta convicção dos intérpretes, vivo desejo de se altear o máximo em seus papéis, aspiração íntima e honrosa de reabilitar o teatro tão comprometido em nossos dias por leviandades e facilidades. A arte de representar, que eles levantam de nível com seu esforço e a sua

inteligência, chegou à tragédia na peça *O Escravo*, de Lúcio Cardozo. Não pretendo considerar esse trabalho. Quero, apenas, acentuar-lhe este fundo dramático, a linha de intensa emoção que se desenvolve de começo a fim e, de fato, culmina no terreno da peça. Quero considerá-la um tema magnífico para o exercício da arte dramática, pelo que impõe ao intérprete. É uma sucessão de cenas essencialmente declamadas, nas quais a palavra tem um valor essencial. Sua interpretação requer, de fato, um alto potencial emotivo, e os artistas demonstraram a riqueza de suas sensibilidades, posta em prova num teste difícilíssimo. Mas a estranha peça de Lúcio Cardozo foi ainda um teste para a platéia. Observei a atenção que esta lhe dispensou, os momentos em que ficou suspensa, diante de lances culminantes do drama, o calor dos aplausos. A mesma platéia que já havia definido seu gosto nas duas primeiras representações. A mesma platéia, que desmente, de modo cabal, a balela de que o público gosta apenas do teatro ligeiro; de que o público se interessa somente pelo humorismo e pela força; de que o público não quer pensar; de que o público não acredita no teatro de amadores. Na fidelidade com que acompanha a grande realização de *Os Comediantes*, essa platéia superlotada ao máximo afirma sua preferência pelo alto teatro, pelo teatro de pensamento e de arte. Mas que platéia é essa? Formada apenas de espíritos de eleição? Não. Uma pla-

téia variadíssima: o intelectual ao lado do comerciário, o grã-fino ao lado do popular, o branco ao lado do preto, o professor ao lado do homem de negócios ou do proletário, o estrangeiro ao lado do brasileiro, até os fúteis, os elegantes exóticos, os displicentes — todos atraídos, irmanados, identificados pela mesma emoção, numa expressão bem viva, pela variedade, do que é o grande público. Esse teste revela que os dois rumos a seguir em teatro são o bom teatro e a renovação de intérpretes.

(Transcrito de *A Noite* — 22/1/1944.)

“A RAINHA MORTA” NO GINÁSTICO

PASCHOAL CARLOS MAGNO

RECENTEMENTE num congresso internacional de escritores em Estocolmo, foi debatida, e pela grande maioria aprovada, uma moção em que se chamava a atenção do mundo para o desprezo que estão relegadas duas obras de escritores que colaboraram com os alemães, dessa maneira contribuindo para mutilar ou tentar destruir a liberdade universal. Entre esses, figuravam os escritores franceses Lenormand e Henri de Montherlant, como famosos e descarados colaboracionistas. Se Os Comediantes pretendiam prestar uma homenagem à cultura francesa, não precisavam ir buscar o trabalho de alguém cujo nome foi riscado dos cartazes de França. Que pensarão nossos ami-

gos de França, os que sofreram o vexame da ocupação e o martírio da resistência redentora, quando informados que a companhia mais jovem e mais promissora do Brasil encenou a peça de um deslavado colaborador dos alemães? Com que autoridade os anúncios e programas distribuídos pela empresa escrevem o nome de Montherlant sem o “h”? Mas Os Comediantes me podem retrucar: Quaisquer que sejam os crimes de Henry de Montherlant, a *Rainha Morta* é uma obra de arte. Contra isso é que me rebelo. *A Rainha Morta*, traduzida pelo Sr. Brutus Pedreira, se fosse levada aos diretores d’Os Comediantes, assinada por qualquer autor brasileiro, seria devolvida como imprestável e irrepresentável, com os melhores cumprimentos, no que eu concordaria. É uma peça monótona, chatíssima — tem, é certo, passagens de alguma beleza, como o diálogo entre D. Pedro e D. Inês no segundo quadro do primeiro ato, e que há acentos remotos ao Shakespeare do *Romeu e Julieta*, e o velho rei tem, de quando em quando, frases de certa valia literária. Mas no resto é o que há de pior estilo danunziano possível, diálogo rococó, artificial, cheio de ornatos, exaltações vazias, uma linguagem sem sentido dramático, de poesia barata de almanaque. Três ou quatro vezes há comparações com galinhas como elemento principal, que são de um mau gosto à Violeta Ferraz. Como os heróis dessa peça enfadonha, particularmente o rei, falam, falam... Não

são contudo como os personagens de Shaw e Pirandello, para só falar autores da nossa época, que têm alguma coisa a dizer, que esgrimam com pensamentos e são por natureza inteligências machas, pois fecundam com emoções, reações, aprovações, aqueles que os escutam. Os Comediantes, porém — é preciso fazer-lhes justiça —, tornaram o trabalho do colaboracionista em obra de arte, no que diz respeito à sua encenação, alguns momentos de direção cênica e representação. Os cenários de Santa Rosa são realmente admiráveis. De uma beleza tranqüila. Sugerem ambientes, toda uma época de guerreiros e conquistas, de ereção de catedrais góticas e descoberta de mundos — com o mínimo de elementos decorativos, como uma coluna, um vitral, uma rosácea gigantesca. No terceiro ato há um rolo de filó que desce soprado pelo vento como a presença de uma cascata, que bem se harmoniza com o fundo em curvas baixas e a árvore descabelada a esquerda baixa. Santa Rosa foi mais longe, na sua distribuição harmoniosa de beleza, desenhando os figurinos que a modista Sra. Nieta produziu nos seus menores detalhes. Como são belos, ricos e simples esses trajes! Só em *Leonor de Mendonça*, que o Teatro do Estudante, representou em 1939, vi riqueza igual de roupa-gem. Raras vezes no teatro brasileiro houve tamanho respeito na reprodução de uma época através de indumentária, seguindo os figurinos de um autêntico artista, como

nesses dois espetáculos. Lamento, entretanto, que o uso da música, justificada às vezes mas nem sempre, no começo do espetáculo e nos seus intervalos, seja tão freqüente durante a ação do mesmo. Parece até que Os Comediantes queriam transplantar certos processos cinematográficos, dos mais vulgares, de emocionar não pela força do texto ou da representação, mas à custa da colaboração de música escolhida. Toda *A Rainha Morta* está mergulhada numa seqüência de discos tocados a qualquer pretexto.

A música, saída dos discos mal regulada, invadia a cena e freqüentemente afogava as vozes dos atores, que, como é do conhecimento geral, sendo Comediantes geralmente não “dizem” suas partes mas as gritam como se representassem para uma platéia de surdos. Para aumentar o descabro dos efeitos sonoros, uma buzina de automóvel parado na vizinhança enguiçou. Isso durou minutos. Houve espectadores que acreditaram de começo ser esse guincho parte daqueles efeitos. Pessoa alguma pode explicar perfeitamente porque Os Comediantes meteram-se na aventura de apresentar *A Rainha Morta*. Se a intenção foi de atrair o público e particularmente a numerosa colônia portuguesa, errou a direção, pois, entre outras, a tragédia de Antônio Ferreira *A Castro*, que é de fato uma verdadeira obra de teatro, de ação direta com um sopro de eternidade na luta de seus

heróis com o destino — impressionaria mais os portugueses, que ainda têm na memória a fita *Inês de Castro*. Como a história dos amores de Dom Pedro é apresentada pelos Comediantes, não creio que interessará o grande público, o que é realmente uma pena quando se lembra a fortuna gasta para tal realização. Mas ouvirei dizer: “Que nos interessa o grande público? Nós fazemos um teatro de arte?” Então, se não há preocupação de atrair “o público” em geral, mas “um” público especial, escolhido, por que Os Comediantes encabeçam a lista dos nossos teatros no que refere à publicidade de seus espetáculos? A platéia que foi ao Ginástico sábado último, platéia escolhida de artistas, intelectuais, críticos, gente de teatro — saiu fatigada, exausta. Qual será a reação do homem da rua, do espectador pagante? Talvez que *A Rainha Morta* cortada em mais de um terço de sua algaravia e acelerado o tempo de sua ação cênica o que falaremos mais adiante, reduzindo o espetáculo a duas horas e pouco, consiga firmar-se duas ou três semanas no cartaz. Não se me diga que o texto é inviolável, que cada palavra deve ser dita como no original, pois nesse caso John Gielgud que representa *Hamlet* em duas horas e meia é criminoso, visto que Laurence Olivier o representou quase inteirinho em quase cinco horas, com uma curta interrupção de vinte minutos.

Os Comediantes caíram no mesmo erro que acusavam os profissio-

nais, quando ainda eram amadores. Não tem atualmente um diretor que é também o principal intérprete da sua companhia? Como é que o senhor Ziembinski “pode-se ver” e “ver os outros” quando contracenando com eles? O fato tanto é mais estranho quando Os Comediantes têm, entre os de seu elenco, o Sr. Toroff, que poderia assumir suas funções de diretor quando o Sr. Ziembinski representa. Os espectadores verificam que o Sr. Ziembinski dá pouca importância ao horário dos outros e esquece aquele preceito, que não é meu, mas de mestre Stanislavski, que cada ator deve representar “especialmente” para a platéia que o ouve. Nesse caso sendo cada brasileiro um ator inato — observai um brasileiro falando como gesticula, como sua face é móvel, como sua voz é naturalmente rica de inflexões de alegria, espanto e sofrimento — como exigir que um espectador racialmente inquieto possa acompanhar com prazer um espetáculo cuja lentidão lhe parece falsa e por fim extremamente desconfortável? Gostaria que o Sr. Ziembinski, se possível, viesse para a platéia. Ouviria de cada um dos espectadores, mesmo dos seus amigos mais íntimos, que lhe batem pancadinhas nas costas: “Meu Deus do céu, isso não anda!” “Como esse Ziembinski é vagaroso.” A angústia da platéia manifesta-se pelo sem-número de vezes que os espectadores se mexem de um lado para outro, em pigarros, começos de tosse ou tosse generalizada, gente

que se abana não porque faça mais calor que na véspera e sim para, com esse gesto, afastar o pensamento de mal-estar que a toma. Freqüentemente a platéia fica aflita porque o Sr. Ziembinski ao invés de falar parou em cena alguns minutos como se estivesse à procura das palavras que o público não sabe quais são, mas que as pode adivinhar segundo a natureza do diálogo.

Eu já tive a oportunidade de chegando do estrangeiro e assistindo *Desejo* deixar pessoalmente o que vai agora escrito, ao próprio senhor Ziembinski. Disse-lhe mais: que não condeno certos silêncios em cena, que elucidam a riqueza da vida interior dos personagens. Mas que ele não podia exigir de atores principiantes, ainda do "abc" cênico, que saibam encher com um gesto o silêncio com que antecipam ou fecham uma de suas réplicas. O Sr. Ziembinski em parte concordou com minhas observações. E naturalmente as esqueceu. Ao contrário de tantos que o negam totalmente, o acham nefasto ao nosso teatro, encontro no Sr. Ziembinski um diretor de qualidades raras, de uma grande força poética, um ator consciencioso. Se não quisesse ouvir somente seus amigos mais íntimos, devia quanto antes aproximar-se da realidade da platéia onde conquistou tantas admirações e compreender que o "tempo" das peças que encena é falso, errado. Gostaria também de saber em que país do mundo viu

atores representar com essa lentidão que é o seu maior apanágio? Se quer impor aos brasileiros um "estilo" seu de representação e que só pode merecer de mim elogios, não o baseie no tempo, que como apresenta é contra os hábitos do povo que o admira e o adotou, nem na língua que embora a maneje admiravelmente dela ainda não apreendeu a total sensibilidade.

Com relação à língua portuguesa o Sr. Ziembinski ainda mantém um terrível complexo de inferioridade. Por isso escolhe papéis como do "Rei", de longas, imensas tiradas, preocupado talvez de, por intermédio delas, informar o público: "Olhai, eu falo vossa língua." "Escutai." E lá vem o virtuosismo de dizer cerca de quatorze a dezesseis palavras sem a pausa de uma respiração, de distribuir vírgulas onde não se encontram, de cortar sujeitos dos predicados, de dar valor a adjetivos quando em tais casos os substantivos são mais importantes, do Português ganhar inflexões que ficariam melhor num outro idioma. A magia perde-se. Que o Sr. Ziembinski fale assim, todas as desculpas poderão ser-lhe dadas. Mas que queira impor sua maneira de falar, que não é a nossa, a artistas jovens, aos nossos artistas de amanhã, seus discípulos, pervertendo os essenciais da nossa língua, é preciso urgentemente gritar o nosso contra.

Outro perigo que um artista da inteligência e da cultura do Ziem-

binski — porque meus rápidos contatos com ele e uma palestra que fez sobre *Hamlet* me colocaram diante de um ator lido e forrado de amplos conhecimentos — deveria evitar, para bem do teatro do Brasil, é de não matar a personalidade dos artistas que trabalham sob sua direção, transformando-os em cópias suas. O Sr. Ziembinski que vive conosco há alguns anos sabe que o nosso teatro ardentemente precisa de atores, mas não de gramofones, autômatos, papel carbono de vozes e gestos. Esses artistas, enquanto nas mãos dele poderão ser de alguma utilidade, mas que farão quando atirados a outros mares para novas viagens em outros elencos? Que terão aprendido?

Como ator o Sr. Ziembinski mereceu todas as palmas calorosas que lhe tributei no final do primeiro ato. (Por que *A Rainha Morta* não terminou ali? Teria saído do teatro reconciliado com a vida, no encontro da beleza que o diretor soube arrancar da velharia oca do texto.) Tem uma máscara móvel, suas mãos podem exprimir debilidade e poder. Sua voz é ampla, variegada. Mas com o correr dos atos, os gestos, a voz tornam-se clichês. Percebe-se que o ator, responsável pela luz, pelos efeitos sonoros, pelo trabalho dos artistas que o cercam, não teve tempo de se aprofundar no personagem, de arrancar dele outros matizes. O ator é sacrificado ao diretor. É uma pena. “Porque o Sr. Ziembinski é realmente um dos grandes

atores da cena brasileira desta hora.” Poderá dar-nos o que os nossos pais nunca viram: um Rei Lear próspero e toda uma galeria de tipos imortais. Que poderei dizer a respeito da Sra. Maria Della Costa? Que é linda, elegante, jovem? Sua Inês de Castro “não me convenceu, mas faça-lhe justiça dizendo que nunca uma estreante arcou com tamanha responsabilidade de maneira a mais serena e demonstrando uma vontade enorme de acertar. Em certos instantes, como no primeiro ato, quando tem D. Pedro aos pés, provou que tem virtudes para ser uma esplêndida atriz. Deverá quanto antes aprender e ouvir. Pois se soubesse ouvir quando o rei a enche de presságios, não ficaria sorrindo de modo algum. Na cena do terceiro ato quando defronta a soberbia e a arrogância da Infanta de Navarra, por que deu para movimentar sua bela capa de um para outro lado, como se quisesse que o público visse que era veludo de fato e o forro de seda? Como é que uma mulher duramente ameaçada tem tempo para gestos de uma futilidade igual? Em outra circunstância quando se senta junto ao rei para ouvir memórias da infância do príncipe, por que não deixa em paz a capa que a cobre e faz questão de mostrar o vestido lindo que toda a envolve? Culpa é de quem a ensaiou, nesse caso o Sr. Ziembinski que abusa da paciência da platéia quando coloca os dois amorosos, o príncipe e sua amada de pé, inesteticamente, trocando-se beijos longos, como querendo pro-

longar no teatro um truque besta do cinema. Já o Sr. Ziembinski abusara em *Desejo* transformando essa peça-da-terra e da pequena propriedade numa peça-do-sexo, jogando o herói para cima da madrasta, brutalmente, no final do segundo ato? (Que obsessão existe no Sr. Ziembinski que é um artista de fato em revelar, descobrir, acentuar sexo onde não existe mais que uma sugestão e um convite? Será que tem da nossa platéia uma idéia tão primária, interessada simplesmente em instintos animalescos?) Em *A Rainha Morta* volta o Sr. Ziembinski com sua mania de enfeitar caprinamente momentos puros como o encontro de Inês e do príncipe, sob a vista dos guardas. Que idéia é essa de fazê-la cheirar caninamente o amante, prolongando o silêncio com beijos que vai cobrindo o rosto de D. Pedro. Não, Sr. Ziembinski. Se às vezes a platéia ri não é por estupidez como querem tantos. O culpado, em grande parte, é o diretor. A platéia ria em certas situações de *Desejo* porque cruas demais deviam ser aceleradas para que o espectador não tivesse tempo de morar nelas e reagir favorável, ou desfavoravelmente. A platéia rir-se-á com essa mulher gastando minutos para cheirar os cabelos, o pescoço, a blusa do seu homem, e por fim, prolongando o embaraço das massas quando diante de atos íntimos, começa a beijocá-lo. No papel de príncipe, o Sr. Sandro Polônio revela progressos. É viril. É impetuoso. Marcha bem. Se gritasse menos, como melhoraria.

Por que gritam tanto Os Comediantes? Grita o Sr. Jardel Jércolis, de voz jovem, embora a velhice que representa no "Príncipe do mar". Grita a Sra. Margarida Rey que, de belo porte, voz clara, cabeça firme, é uma estreante cujo nome não se deve esquecer pois se estudar vai longe como atriz. Só as suas "damas de honor" — Sras. Virgínia Vanni, Berta Scliar, Amalita — são inaudíveis. Grita o Sr. José de Magalhães Graça, um ator de possibilidades. Grita o Sr. Orlando Guy e, na cena penúltima da peça, quando acusado pelo rei como assassino de Inês de Castro, confunde terror com uma exibição superlativa de gritos e gestos. No meio dessa gritaria como reconforta a sobriedade do Sr. Davi Conde, a discrição do Sr. João Ângelo Labanca. Como é agradável a sensação de medo que causa a estupidez palavrosa e risonha dos pajens — Srs. Nestor Lindberg, Aloysio Dias de Moraes, Josef Guerreiro — bem articulados pela mão do Sr. Ziembinski. Por falar em pajens, como está bem o Sr. Josef Guerreiro, particularmente na cena que joga com a Sra. Maria Della Costa e que sendo tão criança e tão idiota, tenha de usar o vocabulário difícil de palavras polissilábicas que lhe deu o tradutor, talvez seguindo à risca as do autor, que pode ser bom romancista mas nunca foi homem de teatro. Em um pequeno papel, o Sr. Waldyr Moura manteve a compostura de um infante de Espanha. Mas ator, ator de verdade entre todos esses jovens a que não faltam talento,

entusiasmo e dedicação é o Sr. Jackson de Souza, o qual, para usar uma linguagem comum aos cronistas do cinema, rouba todos os seus colegas quando em cena, mesmo quando defronta um ator como o Sr. Ziembinski. Particularmente na cena da reunião ministerial o Sr. Jackson de Souza não podia ser melhor, nem o papel encontrar intérprete mais convincente. Na minha fila de críticos, raros foram os que descobriram imediatamente quem representava o velho conselheiro Dom Eduardo, pois voz e movimentos eram totalmente outros.

Há um momento de direção cênica para que chamo a atenção de todos os meus leitores que forem assistir *A Rainha Morta*. O rei, antes de morrer, tem ao seu lado Dino Del Moro, o pajem quase-menino. Toma-o entre seus braços, como no desejo de levar para a morte a imagem dessa vida mal desperta. O rei levanta-se, cambaleia e tomba. Em torno há um bruxulear de círios e os cortesãos, de joelhos, que rezam, soldados firmes. O pajem, quando o rei o atira para o lado, treme, e para não perder o equilíbrio, firma-se nos bordos do trono. Acompanha a cena com os olhos cheios de terror. Sem querer — neste instante percebe-se a mão do grande diretor que é o Sr. Ziembinski — senta-se nessa poltrona, ainda quente do corpo real. É o humilhado, o batido a pontapés, que se senta no trono. Vem depois os que trazem Inês de Castro morta. A cena tem

por instante o mistério de um final de tragédia shakespeariana. Há os que morreram e os que vão morrer. Nisto D. Pedro surge enrolado de púrpura. Endoideceu. Muito bem. Mas o Sr. Ziembinski — é a mania de querer profanar mesmo eternidade com sexo — tem um gesto inacreditável: joga D. Pedro sobre o corpo da pobre Inês de Castro. A beleza da cena foi corrompida pela brutalidade desse encontro desnecessário. D. Pedro levanta-se. Permanece de costas para o público, vestido da púrpura que lhe rola sobre os ombros. Mas ei-lo que vira a cabeça, fica de três quartos para a assistência com os olhos fora do lugar, como para dar à peça o lobisomem que estava tardando. E a cortina cai. Os espectadores levantam-se. Olham para o relógio. Uma menos quinze. Quase quatro horas de representação.

(Transcrito do *Correio da Manhã*.)

CONGRATULAÇÕES AO MINISTRO CAPANEMA PELA REPRESENTAÇÃO DE “OS COMEDIANTES”

SOBRE o grupo teatral de Os Comediantes recebeu o titular da pasta da Educação o seguinte telegrama: “Sr. Ministro congratulemo-nos com V. Ex.^a pelo apoio dado à grande realização do teatro de arte Os Comediantes, tão útil representação da cultura brasileira, educação e bom gosto popular.

Uma iniciativa de tanta elevação merece maior incentivo. Su-geríamos mais amplos favores ao desenvolvimento da arte brasileira. Saudações cordiais. (a) Oscar Saraiva, Paulo Bittencourt, Augusto Frederico Schmidt, Cristóvão de Camargo, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Genolino Amado, Diomar Moniz, Cândido Portinari, Osório Borba, Otávio de Faria, Andrade Muricy, Álvaro Lins, Marques Rebelo, Otto Maria Carpeaux, Miranda Neto, Aurélio Buarque de Hollanda, Valdemar Cavalcanti, Lúcio Cardozo, José César Borba, Américo Leão, Carola de Miranda Neto, Edgar Rocha Miranda, Conde Augusto Zamoisky, Belá Betim Paes Leme Zanisky, Érico Bianco, Acioly Neto, Alceu Amoroso Lima, Adonias Filho, José Condé, Visconde de Carnamide, Lokie Landucci, Alcides Rocha Miranda, César Niemayer, Paulo Werneck, Marcelo Roberto, Philip Duning.”

(Transcrito de *A Manhã* — 30/1/1944.)

“VESTIDO DE NOIVA” E SUPRA-REALISMO

ANTÔNIO RANGEL BANDEIRA

CONSTITUIU para mim uma espécie de descoberta constatar que *Vestido de Noiva*, apesar de ser, aparentemente, uma peça teatral que explora o arbitrário da memória e do delírio, foi toda ela realizada, como uma obra de arte construída inteligentemente, no sentido de permanecer subordinada às exigências mínimas do lógico

e do racional. Isso porque o autor não tratou o arbitrário do delírio de modo arbitrário, mas o limitou a uma série de exigências de ordem técnica que deu à peça uma articulação perfeitamente racional e sem nenhum mistério.

Em *Vestido de Noiva* tudo tem explicação, todas as palavras e movimentos têm a sua justificação na ordenação da tragédia, que tem um princípio, um meio e um fim. Explico-me: quando as mesas desaparecem do palco, sendo puxadas para cima, não são fantasmas que fazem essa operação. Apenas aquelas mesas estão sendo subtraídas da memória de Alaíde.

Na memória — na memória de imaginação e da fantasia — de Alaíde, a casa de Madame Clecy nem sempre era a mesma. Nela vemos, a princípio, algumas mulheres a dançar, um médico, um criado, cadeiras, mesas e uma vitrola; todas em seguida começam a desaparecer. Mas, de fato, não estão desaparecendo de nossos olhos atentos de espectadores. Estão desaparecendo da memória de Alaíde, que se modificava. Era o seu delírio que seguia um novo caminho. Alaíde estava para sofrer novas e terríveis experiências; para isso, contudo, era necessário naquele momento que desaparecessem todos os objetos presentes à sua memória. O autor, então, voltou-se para o recurso de fazer desaparecer, sem intervenção humana, o que realmente era roubado à memória de sua personagem.

Quando Madame Clecy surge na memória de Alaíde, com o seu grande chapéu antigo, só a vitrola está presente ao seu delírio, mas não nós a vemos no palco, e isso porque Alaíde não tem consciência física da vitrola. Esse estado não pode ocorrer a qualquer um de nós, quando muitos fatos contraditórios ao mesmo tempo ocupam a nossa memória.

O Sr. Néelson Rodrigues, em *Vestido de Noiva*, não fez nenhuma concessão ao espiritismo. Manteve-se sempre racional, consciente e vigilante. Manteve-se bem acordado, vendo Alaíde dormir o seu sono da morte. Não se pode negar que quem quer que procure assistir ao delírio de Alaíde, se preocupando apenas com o aspecto exterior, ou melhor, com a montagem desse delírio, ficará muito impressionado com o arbitrário de certos movimentos da memória da personagem principal, em articulação com a realidade dentro e fora de Alaíde. Isso acontecerá, no entanto, àqueles que procurarem observar a representação no seu jogo aparente. O que caracteriza o mundo de ação no supra-realismo — a que tanto procura fugir o autor de *Vestido de Noiva* — é justamente o seu movimento. Um movimento sem sentido e sem consistência racional. O impulso dirige tudo. O pintor emprega a tinta azul, sem ter consciência da cor da tinta. O escritor escreve frases em que a razão não intervé. Todos os recursos são uti-

lizados. Todas as loucuras são permitidas.

É verdade que toda a ação supra-realista tem o seu segredo e que a sua força que a impulsiona tem um sentido, mas um sentido subvertido. Uma razão cujo efeito é o efeito dos contrários. Todo o supra-realismo é uma consequência desse desvairismo; é a loucura dirigindo o espetáculo. Essa é a inferioridade do supra-realismo se bem que, sob o seu domínio, o espírito criador e inventivo encontrou um largo campo de experimentação que, felizmente, foi bem explorado.

A experiência no supra-realismo começou com o máximo de rendimento, sendo que a sua tendência foi sempre a recuperação lenta e gradativa da razão. Os que não caminharam para ela desapareceram. Essa recuperação os conduziu a uma recuperação da loucura. Todos os que caminharam para a razão podemos compará-los com os loucos que procuram os asnos, com os esquizofrênicos que procuram realizar exercícios de psicanálise. Muitos se salvaram, mas a maior parte já estava inteiramente consumida pelo fogo sagrado. Eram os incuráveis, os mortos em vida para a arte.

Ora, o que nos leva a considerar *Vestido de Noiva* uma grande peça de teatro e uma grande experiência artística, é que o autor, tendo revestido a sua obra com uma roupagem supra-realista, a fez com uma concisão lógica, cuja consis-

tência não se pode negar. A técnica da peça, apenas, exige atenção; com esse mínimo de exigência, o autor nos oferece uma tragédia que se desdobra em branco aos nossos olhos. Nela não há nenhuma sombra protetora, em que se refugie, mesmo por momentos, a nossa compreensão, graças à perfeita articulação existente entre o delírio de Alaíde e a vontade do autor. E isso me espanta, um delírio governado e dirigido, como um avião em vôo cego, em noite de tempestade.

O Sr. Néelson Rodrigues exerceu sobre o delírio de Alaíde uma verdadeira tirania. Fez de um sonho, um mundo lógico, em perfeita correspondência com a lógica do mundo vivendo no plano superior do palco. Estabeleceu uma correspondência entre a memória e a vida real, fazendo com que esta dominasse e humilhasse o delírio. Um supra-realista teria feito o contrário: o sonho teria dominado a vida real e os personagens da realidade teriam sido contaminados pelo sonho.

Nesse detalhe, encontra-se revelada a tendência da vocação artística do Sr. Néelson Rodrigues, que escreveu *Vestido de Noiva* preocupado em articular o delírio à realidade, numa obra em que se explicassem reciprocamente, formando um bloco único, com a continuidade alternada. Em nós, fica bem viva a marca de cada plano e mesmo de cada cena, mas nunca um marco de separação entre os elementos constitutivos da peça,

que se ajustam numa unidade perfeita.

(Transcrito de *O Jornal* — 7/5/1944.)

“OS COMEDIANTES” REALIZARÃO EM SÃO PAULO UMA TEMPORADA DE TEATRO EXPERIMENTAL

**“ESTAMOS CERTOS DE QUE AS
PREFERÊNCIAS DO PÚBLICO NÃO
JUSTIFICAM, DE MANEIRA
ALGUMA, O ESTADO LAMENTÁVEL
DE POBREZA TEATRAL A QUE,
DESGRAÇADAMENTE, CHEGAMOS
NO BRASIL.” — DECLARA A
REPORTAGEM DO DIÁRIO DA
NOITE O ARTISTA SANTA ROSA.**

JÁ se encontram em São Paulo — devendo dar hoje início à sua temporada no Teatro Municipal — os conhecidos Comediantes de Santa Rosa, companhia constituída na capital do país com o mais nobre dos intentos: restabelecer as finalidades originais do teatro, a que propósitos exclusivamente comerciais vinham tirando os mais interessantes aspectos, do ponto de vista artístico-cultural. Trata-se, portanto, de uma iniciativa digna dos melhores elogios e merecedora, por isso mesmo, de todo o amparo, compreendendo um verdadeiro movimento de renascença teatral, em que se acham empenhados alguns rapazes dedicados e inteligentes.

Não é a primeira vez que se tenta no Brasil um movimento de tal

ordem, sem que até agora se lo-grassem, no gênero, resultados apreciáveis, ou pelo menos dura-douros. Estamos lembrados, por exemplo, das tentativas de Joraci Camargo e Oduvaldo Viana, em favor do restabelecimento no país de uma literatura teatral mais pura, senão mais honesta, cujos fundamentos procuravam restabe-lecer as preocupações literárias do momento, de índole mais séria, na estruturação do próprio teatro na-cional, que delas se achava afas-tado em função de necessidades primárias.

Infelizmente, esse movimento parou nos seus aspectos literários. A falta de compreensão, ou o que quer que seja, por parte das nos-sas companhias teatrais, concor-reu também para que ele estan-casse, no seu nascedouro, resumindo-se a duas ou três peças de su-cesso, que, naquela ocasião, foram levadas entre nós. O fato é que daí para cá vimos retornando, ou-tra vez, à linha antiga de teatro, antiga aí querendo dizer uma coi-sa mais ou menos parecida com os seus intuitos simplesmente comer-ciais. E o teatro nacional que então ameaçara libertar-se para integrar-se no movimento de re-cuperação que se opera no mundo voltou às mesmas normas passa-das, normas que o transformaram num gênero subartístico e subli-terário, cujo único objetivo é o riso fácil, limitando-o às propor-ções de uma piada contada um pouco mais circunstancial e demo-radamente.

O MOVIMENTO DOS COMEDIANTES

“Os intuitos que justificam a constituição desta companhia de Comediantes” — explicava-nos ontem Santa Rosa, organizador e diretor-geral deste grupo de ab-negados artistas — “abrangem um campo de ação bem mais vasto. A nossa experiência não se limita ao setor nitidamente literário, indo ao contrário, deste até à observa-ção das preferências do público, às suas reações, passando por to-dos os aspectos da arte teatral, inclusive no que diz respeito ao trabalho em si dos atores. Vê-se que o nosso propósito é dos mais sérios e a nossa tarefa das mais complexas e difíceis”.

É admirável notar a convicção com que Santa Rosa discorre so-bre essas coisas todas. Há entu-siasmo nas suas palavras ao se referir aos primeiros resultados alcançados pela sua iniciativa, cuja responsabilidade ele faz ques-tão de dividir entre todos os seus auxiliares.

Ao nosso lado, o pintor Clóvis Graciano — que vem acompa-nhando, há algum tempo, o tra-balho do seu colega carioca em fa-vor do teatro nacional, do bom teatro, evidentemente — observa-nos que a formação do grupo atual é apenas o resultado de esforços que duram mais de dez anos. San-ta Rosa, meio encabuladamente, confirma para acrescentar-nos:

— Infelizmente, só agora pode-mos concretizar a idéia tão velha

numa iniciativa de fato vitoriosa. Isso se tornou possível graças ao amparo que obtivemos dos poderes públicos, através dos seus órgãos competentes. E aí vemos de vento em popa, mercê do apoio decidido, que também conseguimos do público, que — contra a expectativa de muitos — vem demonstrando haver compreendido as finalidades do nosso trabalho e os seus mais legítimos propósitos. Dele temos recebido os melhores aplausos, motivo porque estamos certos de que as suas preferências não justificam, de maneira alguma, o estado lamentável de pobreza teatral a que, desgraçadamente, chegamos no Brasil.

TEMPORADA EXPERIMENTAL

Estamos no palco do Teatro Municipal, onde se ultimam as providências para a estréia de hoje. Santa Rosa dirige pessoalmente os trabalhos de montagem dos cenários. Há um verdadeiro pandemônio de ordens e ruídos, inclusive porque — no meio daquilo tudo, batidas de martelo, cenários daqui e pracolá arrastados pelo chão, gritos e mais gritos — duas otimistas criaturas, duas encantadoras criaturas de boa vontade, calmamente ensaiavam piano e violino. Mas Santa Rosa nos volta a falar de seu grupo e de sua iniciativa:

— Vamos realizar em São Paulo uma temporada experimental, usando, para isso, as melhores peças do nosso repertório, que inclui

trabalhos de várias épocas. Este sistema nos permitirá observar, com rigor, a reação do público com respeito ao gênero de teatro apresentado para um trabalho de seleção que poderá ser feito depois. Mesmo porque os resultados que obtivermos poderão servir mais tarde no roteiro do teatro nacional, principalmente no que se refere às suas relações com o público.

VESTIDO DE NOIVA, UMA PEÇA DE GRANDE SUCESSO

Passando a falar das peças que constituem o repertório d'Os Comediantes, diz-nos Santa Rosa:

— Encenaremos em São Paulo alguns trabalhos de grande valor, inclusive peças clássicas. Abrangendo o nosso repertório várias épocas e estilos diferentes de teatro, tínhamos de chegar ao gênero moderno, magnificamente representado, por exemplo, pelo *Vestido de Noiva*, de Néelson Rodrigues, peça a que não faltam íntimas razões de sucesso, de grande sucesso mesmo. O público de São Paulo terá oportunidade de assistir, nesse trabalho, a um teatro inteiramente diferente do que tem visto até agora, inclusive no que diz respeito à técnica de apresentação. O seu enredo transcorre, por assim dizer, no cérebro de uma moça acidentada, durante a intervenção cirúrgica, com que tentam os médicos salvar-lhe a vida. Ela verá, então — e com ela o público —, o desfile das suas melhores

e piores lembranças, sem continuidade cronológica, tal e qual ela nos surge, realmente, à memória. Para chegarmos a esse resultado, tivemos que recorrer às mudanças de luz, que atingem, durante os três atos, um total de 134 pontos. Com isso, temos 134 pequenas cenas diferentes, abrangendo planos diferentes e situações as mais diversas. Acredito que *Vestido de Noiva* inaugura no Brasil uma idade mais avançada do nosso teatro, cuja reforma aí está sendo tentada por esses heróicos e abnegados "comediantes".

(Transcrito do *Diário da Noite* — 20/6/1944.)

Os Comediantes, temporada de 1944 — São Paulo

O TEATRO DE MAETERLINCK EM SÃO PAULO

A PROPÓSITO DA REPRESENTAÇÃO DE PELLEAS E MELISANDA PELOS COMEDIANTES, FALA AO CORREIO PAULISTANO O SR. PEDRO ALMEIDA MOURA, PROFESSOR DE LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ, DA FACULDADE DE FILOSOFIA. — OUTRAS NOTAS.

○ teatro de Maeterlinck, quase desconhecido do nosso público, foi apresentado há dias pelos Comediantes numa das suas peças mais significativas: *Pelleas e Melisanda*, em tradução de Cecília Meireles. O autor belga passou, assim, a ser também um teatrólogo de nossa estima, já que a maioria de nós apenas o lia e admirava n'*A Vida*

das Abelhas. Para tanto contribuiu, certamente, o desempenho dos artistas amadores que ora realizam, na nossa principal casa de espetáculos, uma temporada de alto mérito artístico, apresentando à platéia paulistana, como já o fez no Rio, o verdadeiro teatro.

No intuito de incentivar os debates que *Os Comediantes* têm provocado nos nossos meios artísticos, o jornalista procurou ouvir uma voz autorizada, que se manifestasse sobre qualquer aspecto da atual temporada. Preenche perfeitamente esses requisitos o Sr. Pedro de Almeida Moura, professor de literatura alemã da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, e que, de há muito, se dedica ao estudo do teatro. As preleções que tem oferecido aos seus alunos, nestes últimos meses, têm por objeto justamente Lessing, alta figura da história e da crítica teatral nesse gênero literário, o autor, entre outros, de *Dramaturgia de Hamburgo*, coletânea de estudos sobre o teatro, notadamente sobre o teatro clássico francês, e *Laocoonte*, tratado de idéias estéticas, em que traça a delimitação entre a poesia e as artes plásticas.

O Prof. Pedro de Almeida Moura, estudioso profundo, como se vê, dos problemas do teatro, tem, ainda, um título que justifica a sua palavra nesta entrevista: o de tradutor de Goethe, cuja tragédia principal, *Fausto*, neste momento passa para a nossa língua.

PELLEAS E MELISANDA
PELOS COMEDIANTES

A pergunta inicial do jornalista, o Prof. Almeida Moura esclarece, prontamente:

— Saí do Teatro Municipal francamente satisfeito com a execução da peça de Maeterlinck, *Pelleas e Melisanda*, que Os Comediantes levaram à cena, em português, revelando muito gosto e uma rara capacidade de realização.

Confessemos logo de entrada que fomos ao teatro com a intenção bem prevenida de verificar como os senhores Comediantes se sairiam daquele lavor delicadíssimo do mago Maeterlinck. Teatro interior, teatro de difícilíssima representação, seria para nós a prova crucial da capacidade estilística não só dos artistas, como da cenografia e dirigentes em geral.

Para representar *Pelleas e Melisanda*, esse teatro tão estranho, tão longe de nós, seria mesmo necessário um conjunto feliz como Os Comediantes souberam habilmente formar.

A começar pela tradução, que se deve à pena privilegiada de Cecília Meirelles que, salvo alguns pontos, está bem feita, quase tudo na execução desta peça é digno de vista e de louvor.

A peça não é uma sucessão de quadros, mas de cromos. Cromos coloridos com raro gosto, em alguns passos com certo excesso de

luz (ou talvez defeitos na distribuição da luz) de modo que às vezes chocam a vista, assim como pode uma suntuosa moldura roubar o efeito de uma tela. A grande dificuldade na montagem estava naturalmente na rápida sucessão das cenas, que são muito breves e impressivas. Pois bem. A dificuldade foi contornada com acerto, fazendo-se a passagem de uma cena para outra com o recurso de alguns momentos de escuridão total do teatro. Não era possível melhor saída, nem mesmo a dos palcos simultâneos.

A CENOGRAFIA

— E que impressão lhe deu a cenografia?

— A cenografia...! só mesmo quem sabe as dificuldades que existem de encontrar-se um bom cenógrafo poderá ser áspero no apreciar o assunto. Temos visto cenários excelentes, quer quanto à idéia quer quanto à execução, em companhias relativamente modestas, e cenários infames, de uma pobreza franciscana de imaginação, em companhias que não têm de que se queixar em matéria de bolsa. E o difícil não é tanto cenógrafo, nem a cenotécnica. A cenografia exige não só um bom golpe de vista, como bons conhecimentos de efeitos de luz. A luta entre a iluminação e o desenho, entre a luz e a cor é uma das tarefas mais delicadas do ofício. O jato de luz come a pincelada do cenógrafo que vê muitas vezes

frustrado um efeito que imaginava conseguir. Para tentar de novo falta, quase sempre, tempo e material: a montagem é cara e não pode ficar demasiado sujeita aos azares da experiência. Esse talvez o motivo porque no teatro moderno, digamos no teatro atual, se dá tanta preferência ao teatro arquitetônico na composição dos cenários, jogando com impressionismo das figuras geométricas, dos volumes, volumes de cores opacas ou esbatidas que se prestam mais a receber a toalha de luz. Isso tudo é muito importante e muito difícil também. Mas não é só. O artigo mais raro é a imaginação. A imaginação é que tem de trabalhar e haja dar tratos à bola para engendrar um ambiente capaz de conter o teor exato aos vários momentos da peça, mister para o qual naturalmente é preciso bem mais, muito mais que uma grande habilidade de um hábil cenógrafo.

Na peça em questão, salvo alguns efeitos de primeiro plano, em conjunto os cenários agradam bem, prova de que nem sempre é preciso romper com velhas sugestões do alvorecer do teatro ocidental para reproduzir coisa velha com o gostoso sabor de um prato inteiramente novo. A bem dizer os cenários desta peça não são quadros completos, não representam calculadamente coisa alguma e nisso precisamente é que está a sua grandeza. O teatro de Maeterlinck é todo ele introversão e sonho. Sentimentos humanos,

destinos humanos, dúvidas humanas tomam corpo e vêm conversar conosco sombriamente, num estranho conciliábulo de espectros e de defuntos. Maeterlinck brinca descuidosamente com a fatalidade e diverte-se com as perguntas reticenciosas, com os terríveis enigmas subterrâneos da vida, em que tudo está por nascer, em que tudo quer falar, em que há vozes silenciosas que falam do grande despertar: quando será? quando será? Ler Maeterlinck é como deparar com grandes e profundos olhos interrogativos, que se põem a olhar, que se põem a olhar fixamente, irresistivelmente dentro dos nossos olhos, dentro do nosso destino. Através dele vemos o invisível e ouvimos o inaudível. Bem como ele diz: "Faz-se mister crer que o homem vai dentro em pouco tocar no homem que a atmosfera vai mudar."

Sentir o teatro de Maeterlinck é viver logo numa ambiência esquisita de mistérios e de dúvidas profundas em que a beleza não é mais que sombra inconsistente, como inconsistente é o nosso sentimento de felicidade na terra. O primeiro empecilho, portanto, para a execução do seu teatro, é a sua visão transcendente e angustiosa da vida. Todas as suas personagens são egressas daqueles livros reais e inverossímeis que são *O Tesouro dos Humildes* e *A Sabedoria e o Destino*, duas páginas fatais porventura arrancadas de um tenebroso e elogíaco DIES-IRAE. Aquela infindável viagem

interior em que ele nos arrebatava não termina jamais, tanto em suas divagações filosóficas, como no teatro. O pano cai mas fica bem viva ainda dentro de nós aquela *féerie* mórbida mas magnífica que o poeta foi buscar em não sabemos que distantes maravilhosos mundos:

“Viens un peu plus près que je te vois

dans la lumière...”

“Vem, sim, vem mais para perto da luz,

que eu quero te ver no claro...”

É o que poderemos dizer ao próprio poeta que na realidade literária de suas profundas e densas criações quase nunca sai dessa meia-luz crepuscular que medeia entre a realidade diuturna e uma realidade mais alta, entre nós e a fatalidade, “porque nós só vemos o avesso dos destinos, o avesso do nosso próprio destino, e sempre erramos quando não fechamos os olhos para perdoar ou para melhor olhar para dentro de nós mesmos”...

Toda essa ambiência o cenário procurou circunscrever e de tal modo que a fábula e a vida se emaranham no indefinível das formas incompletas dos desenhos inacabados, das cores que se debatem, na luz que é devorada pela treva do palco, num poder fantasmagórico de sugestões. Magníficos os momentos de Melisanda junto à fonte, magnífica a doirada e etérea cabeleira de Melisanda. Faltou-lhe, todavia, um não

sei quê. Talvez um vestido diferente, talvez uma leve e graciosa manga de tufos. Se nos permittem, não lhe ficaria bem a indumentária de Monna Vana, de Rossetti? Quem sabe...

O DESEMPENHO DOS COMEDIANTES

Pedida a sua impressão sobre o desempenho que os artistas amadores deram às personagens de Maeterlinck, o Prof. Almeida Moura não contém o seu entusiasmo ao falar de Néelson Vaz.

— Magnífico rei Arkel! Majestoso como convinha ao caso, alquebrado pelo tempo, sereno e experimentado da vida, um perfeito monarca, nem mais nem menos. Lembra-nos Zacconi. Zacconi não foi tão feliz interpretando Lear. Por que não encarna o artista o rei Lear?

A propósito dos demais artistas assim se manifestou:

— *Pelleas* agradou bem, todavia seria melhor que fugisse à uniformidade do desempenho, dando maior realce à variedade de cada cena. Goldar fique onde está, que está excelente: é um artista sendo um pouco menos declamatório. Se Melisanda satisfaz, Genoveva foi inexcelável. Ambas revelam esplêndidas qualidades cênicas. Artista também o pequenino Iniolto que se conduziu maravilhosamente bem.

Estávamos satisfeitos. Em poucas palavras, o Prof. Pedro de Al-

meida Moura falara de toda a peça e de toda a representação. Esta entrevista acabou sendo, como vemos, mais uma apreciação crítica, uma completa apreciação crítica.

(Transcrito do *Correio Paulistano* — Quarta-feira — 28/6/1944.)

NOTA SOBRE A VISITA DE “OS COMEDIANTES” A SÃO PAULO

ALFREDO MESQUITA

DESDE que se principiou a falar na vinda de Os Comediantes a São Paulo, criou-se em torno dessa temporada uma atmosfera de interesse e simpática curiosidade. Não só nos meios intelectuais e artísticos, geralmente bem informados, como nas rodas sociais (não ousou dizer grã-finas, porque a palavra adquiriu tal significado que os mais autênticos representantes da fauna renegam-na, pelo menos em público, apavorados).

Os ecos do êxito alcançados pelos Comediantes no Rio chegara até nós. Já eram discutidas aqui as diversas peças do repertório. Simples palpites, por ouvir dizer. Alguns felizardos, e entre eles eu, haviam assistido a um ou outro espetáculo, no Municipal do Rio. O original de *Vestido de Noiva* fora lido aqui, por várias pessoas. Lido, comentado e discutido. A atmosfera estava, pois, criada. Tardavam as representações. A temporada foi anunciada diversas vezes e sempre adiada. De repente, sem

grande preparo, quase de surpresa, Os Comediantes começaram a chegar. “Sabe que Santa Rosa já chegou?” “Não diga! Onde estará hospedado? Porque não aparece?” Não passava de boato. No dia seguinte chegou mesmo. Chegou ele, chegou o casal Perry, velho conhecido. A turma se animou. Grande trepidação em torno da estréia. Os amadores de teatro, platônicos ou não, se agitaram. Cada grupo mandou um emissário tomar contato com os recém-chegados: “São os do Rio que vêm...” E as ligações foram estabelecidas e a maior cordialidade e simpatia reinaram. Com uma *troupe* liderada por Santa Rosa não podia deixar de ser assim. Trocaram-se convites: com a alma no papo, os daqui convidaram os de lá a assistirem à leitura de uma peça em primeiras repetições. Os de lá repicaram, convidando-se para o ensaio geral da *Escola de Maridos*. E as impressões recíprocas não foram de todo más: “Que boas vozes vocês têm aqui!” “Que ótimos atores vocês já conseguiram formar!...” Em todo caso, se foi boa a impressão causada pelo ensaio da peça de Molière a realização confirmou-a.

Primeira noite. — Foi com *A Escola de Maridos*, precedida pelo *Um Capricho*, de Musset, que Os Comediantes estrearam em São Paulo. Na noite marcada lá estávamos todos a postos. Sala cheia e animada. Público eclético, porém, no gênero escolhido e simpatizante. Se, logo de saída, o *Um Capricho*

agradou, se Stela Perry brilhou em todos os sentidos, no papel de Mme. de Lery — a espirituosa “Marraine”, como a apelidara o poeta, que tanto lhe devia, e que escondia um ótimo coração sob aparências frívolas —, *A Escola de Maridos* impressionou ainda mais; sob todos os aspectos, quase sem restrições e desde o levantar do pano sobre o cenário de Santa Rosa, simples, harmonioso. (A lição de Mestre Jouvét já vai dando frutos.) As vestimentas talvez um pouco fora de época, tirantes as século XVII: tricórnios, calções justos e curtos, sem laçarotes (que diria: “l’homme aux rubans verts?”), mas de gosto, elegantes, bem combinados. E tudo agradou: a começar pela tradução da peça, fiel, guardando o sabor molieresco, o ritmo dos versos, o próprio espírito do autor, até a interpretação dos atores. Magalhães Graça foi a revelação da noite e, a meu ver, da temporada. Verdadeiro talento dramático, possui o desembaraço de um artista experimentado, uma verve, uma truculência dignas de Paquelin. Disse-nos ele que sonha, agora, criar o Harpagon. Está talhado para isso. É realizar o sonho que já ninguém duvida do êxito. Houve quem achasse o seu Sganarello um tanto trágico. E por que não? Existe uma tradição nesse sentido: é sabido que nesses maridos ou namorados de Molière há como o auto-retrato do autor Sganarello, Arnolfo e o próprio Jorge Dandin não passam, no fundo, daquele Mo-

lière, um tanto passadão e eternamente apaixonado pelas coquettes e ingênuas da sua *troupe*, pelas Bédarts. Caso duplamente doloroso: em si e pela perfeita consciência que o apaixonado tinha do seu triste papel não só no palco, como na vida real. Foi, pois, à própria custa, que pôde criar esses amorosos ridicularizados e dolorosos, que vão do cômico ao trágico quase sem transição. Foi baseado nessa tradição que Jouvét criou o Arnolfo, da *Escola de Maridos*, e nela se manteve Magalhães Graça. Nada de cômico, pelo contrário, trágica e profundamente humana, aquela última tirada de Sganarello, da sacada da sua casa. Desabafo, desabafo do próprio Molière: “J’Y renonce à jamais à ce sexe trompeur, et je le donne tout au diable du bon coeur.” A senhorita Nadir Braga foi uma ingênuo sabidíssima e graciosa, a Sra. Perry — linda como sempre — daria uma Celimene perigosíssima, aqui fica a sugestão — e, no papel de Lizette, a senhorita Auristela Araújo esteve atrevida como convém às *soubrettes du repertoire*. Ao Sr. Dalmo Gaspar faltou certa clareza na dicção, embaraçada ainda por uma ponta de sotaque lisboeta que, por mais que lembre o Fróes, não se explica. Resumindo um espetáculo estudando, tanto nos detalhes como no conjunto. Ao seu diretor, Adacto, que se mostrou perfeito conhecedor do teatro clássico francês, só se podem apresentar os mais efusivos parabéns.

Observação de ordem geral. — Com que facilidade a nossa raça se adapta — para não dizer imita, que poderia parecer depreciativo e não é essa a nossa intenção —, se adapta, dizíamos, às modas estrangeiras. A representação, sobretudo no que toca a Molière (Musset nem tanto: defeito da tradução, creio eu medíocre, sem graça e pesadona, *Oh Manes de fantaisie!*), não desmereceria em nada qualquer teatro francês. O mesmo espírito, a mesma concepção. Dir-se-ia que sempre se mantiveram entre nós (para onde foram transplantadas de fresca data, é evidente) as tradições da própria casa de Molière. Peça clássica levada à moda clássica. Esta a única crítica que se poderia fazer à representação. Houve mesmo quem se lembrasse da interpretação de Jouvét, livre, moderna, nova, logo mais interessante, mais fecunda. Talvez. Se os moldes tradicionais têm inegável valor, digamos didático e histórico, em França, não terão o mesmo sentido entre nós, onde nunca houve teatro muito menos tradição teatral...

Segunda noite. — *Pelleas e Melisanda* — Espetáculo dirigido por mão de mestre, menos homogêneo do que o primeiro, com altos e baixos, de grande interesse e beleza, porém.

A começar pela encenação, de Santa Rosa: perfeita, cheia de imaginação, de bom gosto e poesia. Quadro ideal que criou para o drama de Maeterlinck, logo de início,

o ambiente, a atmosfera altamente poética que a peça requer. Cada cena foi um encantamento. Os efeitos de luz, se bem que segundo dizem inferiores aos do Rio (o nosso teatro Municipal é, nesse particular, como em outros, de uma indigência inconcebível e inexplicável) estavam estupendos. Só por si, a movimentação da lanterna, carregada por Ziembinski, na cena do subterrâneo, merece os maiores elogios. Também a Sra. Mary Cardoso, no papel de "Melisanda", a quem emprestou fragilidade (não me toqueis, não me toqueis), timidez, melancolia, inquietada e dolorosa (não sou feliz aqui), cabem os mais calorosos cumprimentos. Atitudes, gestulação, a própria interpretação do texto numa voz frágil, porém perfeitamente perceptível, tudo nela encantou. Não se pode, infelizmente, dizer o mesmo de "Pelleas". Bela estampa, não há dúvida, atitudes elegantíssimas (notadamente na cena do alto da torre), mas no restante fraquíssima. Pelleas é o amante ideal de Melisanda: menino tímido, tristonho, infeliz. Nada disso se percebia no rapazote emburrado e trombudo que nos apresentou o Sr. Carlos Melo, tenso e de uma monotonia exaustiva.

Mas essa maneira de representar, segundo me disseram, lembrava a dos artistas do radioteatro, gênero que embora desconheça por completo, posso imaginar. Deve ser aquilo. Pelleas foi infeliz desde a escolha da vestimenta. Ao aparecer no primeiro ato, lembrou

Hamleto, o príncipe trágico e filosofante, mas, se há analogia entre ele e outro qualquer herói, deve ser com "le chevalier à la blanche armure". Tanto como o de Melisanda este papel é todo de meios tons, esfumados, nostálgicos e a vestimenta, para simbolizar a vestimenta, precisava ser azul e cinza, senão branca, e não de tétrico veludo negro! Nunca! Também o papel de Goldar, criado por Ziembinski, violento, truculento e realista, não foi dos mais ortodoxos. O artista talvez quisesse, com isso, quebrar a propalada monotonia da peça. Enganou-se. Não existe tal monotonia e nem Ziembinski nem o Sr. Carlos Melo — a quem evidentemente a interpretação foi imposta e ensinada frase a frase, e quem sabe lá com que dificuldade — criaram os verdadeiros tipos sonhados pelo poeta. Em ambos os casos a dicção dos atores, se bem que estudadíssima — que imenso esforço Santo Deus! —, é tudo o que há de mais falso, desagradável, forçada e errada. Quanto à de Ziembinski, o sotaque estrangeiro, a cada momento, despontava-lhe irresistivelmente. A tonalidade emprestada às palavras e às frases, a melodia da língua, por assim dizer, foram completamente inadequadas e inaceitáveis. Não que se perca uma só das suas palavras. Mas que insólita impressão: era como se começássemos de repente a compreender uma língua exótica, que nada tivesse de comum com a nossa. De Ziembinski poderia dizer o que penso também de Jouvet: o dire-

tor, o animador, o criador de teatro fica um milhão de furos acima do ator e aquele não perderia nada, pelo contrário, se este se abstivesse de representar. Também ser-lhe-ia necessário conhecer melhor a música que Debussy compôs para *Pelleas e Melisanda*. De fato, tanto representação, como tradução, como música feita sobre um libreto são interpretações, transposições, em planos diferentes, é claro, de uma mesma idéia proposta pelo autor. É este quem manda, quem tem de mandar. Os outros obedecem. Assim fez Debussy na sua partitura de fidelidade inigualável, sublinhando divinamente em intenções apenas esboçadas e de tamanho poder evocativo o simbolismo um tanto obscuro e não muito profundo, mas de inegável sentimento poético de Maeterlinck. A apaixonada ternura que emprestou ao papel de Melisanda, é uma dessas *reussites* geniais, que poucas vezes um artista consegue atingir. Para ilustrar o que afirmo bastaria ouvir com atenção a música de cena escolhida por Ziembinski, por vezes, demasiado forte, chegando a abafar a voz dos atores, integrando-se, porém, na representação, quando era possível reconhecer-se o inefável fraseado debussyano. Que choque quando, sem transição, desandava para o orientalismo sensual e colorido do *Pássaro de Fogo*, escolha arbitrária e inaceitável até.

A Sra. Cecília Meirelles, a quem coube a tarefa da tradução, devia

também ouvir previamente a partitura. De tão grande poetisa tinha-se o direito de esperar mais como, aliás, se esperava. Quase toda a poesia diáfana, tênue e envolvente do poema, cuja sutileza toca às raias da delinquência, esvaiu-se da sua versão. O papel de Arkel, por exemplo, a quem o Sr. Nélson Vaz emprestou a sonoridade grave e cheia da sua estupenda voz, perdeu todo o seu encanto humano. (Se eu fosse Deus, que pena teria do coração dos homens...) Por culpa da nossa língua, dirão. Não posso crer. Como é então que Guilherme de Almeida consegue dar, em português, a exata equivalência da mais genuína poesia francesa? Esse dom do poeta indicá-lo-ia para tradutor ideal do drama de Maeterlinck.

Terceira e última noite. — *Vestido de Noiva*, de Nélson Rodrigues. Não pude assistir a um espetáculo em São Paulo. Mas, como já disse, li a peça mais de uma vez e estive presente na segunda ou terceira representação, no Rio.

E desde a primeira leitura a peça me interessou. Parecia-me incrível um autor que nunca saíra do Brasil não podendo pois conhecer o que é teatro de verdade, conseguisse, logo de estréia, o que Nélson Rodrigues conseguiu. Não pretendo falar no “fundo” da peça. Deixo isso para críticos mais abalizados, especialistas em “profundidades”. Não. O que me interessa é a realização técnica de Nélson Rodrigues. Além de imaginação e engenho, ele possui indiscu-

tivamente, um senso teatral e cênico verdadeiramente fora do comum. Quanto à sua habilidade, nem se fala, de deslindar, e com clareza, no último ato, a confusão delirante do primeiro, só de um virtuose. Conhecia bem a peça, segui o espetáculo com a maior atenção: a realidade confirmou todas as minhas primeiras impressões. Na versão que me chegara às mãos, por intermédio de Augusto Rodrigues, achei que havia certo abuso de microfone. Havia também dificuldades cênicas intransponíveis, tendo certas personagens de aparecer em cenas consecutivas com roupas diferentes. O uso do microfone foi restringido ao mínimo. As impossibilidades cênicas engenhosamente afastadas. E a peça só lucrou com isso. Outra objeção, e esta mais séria. De leitura, parecera-me que o final da peça não estava certo. Sendo ela, como é, o delírio de uma mulher que acaba de ser atropelada por um automóvel, desenrolando-se, pois, no subconsciente da heroína, deveria terminar com a sua morte. Cheguei a achar a frase final, a frase que faria cair o pano: “A zinha morreu”, como diz um dos repórteres, transmitindo a notícia à redação do jornal. A zinha morreu, a peça acabou. O resto é inútil. O interesse decai, a peça muda de plano, há uma quebra, ia dizer, com a permissão dos modernos, há no desenrolar uma defasagem. E particularmente perigosa por se tratar, justamente, da cena final. Ora, durante a representação, notei que o público

tinha tido a mesma impressão, inconscientemente, é claro. Assim que soube da morte, começou, em torno de mim um zunzum de comentários. A atenção, presa até ali, esmorecera. Quebrara-se o encanto que o autor deve manter até cair o pano. Conversando mais tarde com várias pessoas, no Rio e em São Paulo, quase todas concordaram comigo. Algumas, antes mesmo que eu tocasse no assunto, queixavam-se do comprimento da peça, percebendo outras de onde vinha esta estranha impressão causada pela cena final. Todas as objeções no mesmo sentido, porém. A mim, parece-me que, tendo mostrado tamanha habilidade em arquitetar e conduzir o drama, Nélson Rodrigues seria perfeitamente capaz de arranjar um modo qualquer de encaixar este final que lhe parecia essencial e do qual não quer se desfazer. (Sei perfeitamente quanto é duro amputar uma parte daquilo que está feito e que deu trabalho. É um dos ossos do ofício do escritor e que ele tem de roer por seu próprio bem: cortar, cortar tudo o que ainda lhe agrade pessoalmente, não seja essencial à obra. A lição não é minha...) Até o gesto final é simbólico, creio eu da entrega do buquê pela morta à viva, pareceu a muita gente obscuro, incompreensível. Não me lembro dele no texto. Talvez tenha sido sugerido pelo diretor. Não tenho certeza. A direção foi, aliás, estupenda, como todas as de Ziembinski. A realização de Santa Rosa engenhosís-

sima. O problema das mudanças rápidas e contínuas das cenas otimamente resolvido. Houve mesmo quem se extasiasse ante a sua originalidade revolucionária (*sic*). Não vou tão longe: a montagem da peça por melhor que seja lembra o teatro russo e a vanguarda francesa. Aquele teatro, a que Ziembinski deve ter pertencido, nele deve ter feito o seu aprendizado, nele deve ter adquirido a técnica seguríssima, o profundo conhecimento teatral. Resta-nos uma única ressalva neste último espetáculo, também no tocante à última cena, aquela em que Lúcia, vestida de noiva ante o espelho, cercada pelo futuro marido, de fraque, e pela família paramentada, não deixa de evocar um manequim, numa vitrina de casa de modas.

A interpretação esteve ótima, ensaiadíssima, firmíssima nos mínimos detalhes. Cada gesto, cada atitude, cada sentimento dos atores, tudo foi estudado e executado com a máxima precisão. É sabido que nessa perfeição de detalhes, formando um conjunto harmonioso, é que está, muitas vezes, o segredo do êxito de uma representação. E nisso Ziembinski é mestre. Seus espetáculos atingem a perfeição no gênero, sobretudo se nos lembramos que lida com amadores. Num ponto apenas o diretor não consegue o que se poderia desejar; é na maneira de dizer dos atores: a culpa não é dele, pois sendo estrangeiro não pode ensinar a entonação justa, a dicção certa, o verdadeiro fraseado que a

nossa língua requer. (“Pelleas” que o diga...)

Na peça de Néelson Rodrigues, essa lacuna, menos patente, é perceptível, porém. É verdade que ainda aqui se trata de uma peça difícil até para uma *troupe* de profissionais experimentados e talentosos. O esforço d’Os Comediantes foi imenso, digno dos maiores elogios.

Conclusão: a meu ver *Vestido de Noiva* marcará, de fato, uma data no teatro nacional. Por mim, não conheço, entre nós, peça que de longe se lhe possa comparar. Talvez venha a ser o marco inicial do nosso teatro. “Let us hope so” que já não é sem tempo. Não quero dizer com isso que a peça me pareça renovadora e de uma originalidade absoluta, como proclamam certos neófitos. O gênero é conhecido dele: Pirandello foi o criador e ainda é o grande mestre. A sua influência aqui é evidente, sobretudo na cena do velório (aquela entrada quase de balé, chapliniana...), a melhor não só como concepção mas também como realização. Lendo a peça pensei muito na sua execução, que me parecia difícilíssima. Foi perfeita. Por outro lado, houve quem criticasse a visível influência do cinema em *Vestido de Noiva*. Não digo que não... É assunto que tratarei mais longe. Vamos antes à impressão que o espetáculo causou em São Paulo.

Conforme fora anunciado *Vestido de Noiva* devia ser levada duas

vezes, possivelmente três, caso o empresário entrasse em acordo com a “Sociedade da Cultura Artística”, o que era muito de se desejar. Não houve acordo possível. Nem uma segunda representação tivemos. O interesse com que era esperada, o público que abarrotou o teatro na primeira noite assim o exigia. Esperei, e esperamos por ela. Não veio. Coisas de grã-fina meio-sangue, de primadona. O público de estréia era, segundo me disseram, a nata, a flor da ervilha (no sentido que Bordet emprestou à expressão) do gênero. Não compreendeu patavina, falou durante todo o espetáculo, riu a contratempo, queixou-se da escuridão (ui! que medo...) da falta de intervalos em que pudessem ir ao corredor fumar, bater papo, vendo as boas exibirem *visions* e penachos. Enfim, aquilo que se sabe. Quando, no segundo espetáculo, a sala continuaria cheia e, então, de verdadeiros conhecedores, verdadeiros amadores de teatro, aqueles que não se interessam pelos intervalos, nem por que veio em tal frisa ou deixou de vir (ou apenas por quem levou o principal papel, e que “está seca, coitadinha! Diz que é de nervoso e de tanto ensaiar... Mas, também, agora vai passar três meses em Buenos Aires, descansando...”), mas que tem verdadeiro amor à arte teatral. E estou certo de que esse público e talvez o da “Cultura Artística”, o mais exigente, estariam à altura não só da peça como dos verdadeiros comediantes.

Ainda sobre público paulista: Ninguém nega que se ouviram risadas descabidas e idiotas na noite de *Pelleas e Melisanda*. Também houve quem protestasse energicamente contra elas. O fenômeno é universal. Aqui, como no Rio e ainda mesmo na Europa, sempre houve quem primasse pela incompreensão e estupidez. Não é possível, porém, julgar um público por uma ou duas vozes discordantes. No nosso país o sintoma parece-me mais grave. É que, por falta de "hábito", por falta de conhecimento do verdadeiro teatro, o nosso público acostumou-se a pensar que teatro é chanchada, como a que lhe apresenta o teatro profissional. Para ele, quem vai a teatro não vai para pensar, para se instruir ou ter emoções elevadas, vai para se divertir como numa feira (já não digo circo...). E ri. Ri de tudo e de nada. A culpa não é dele, coitado, é do que costuma engolir como sendo teatro.

Reconheço porém o paulista ao ouvir certas comparações entre Comediantes do Rio e os amadores paulistas, comparações pouco lisonjeiras para os últimos. Por quê? Essa atitude é injusta, contraproducente e totalmente errada. Para enaltecer uns, não é necessário rebaixar os outros. Os Comediantes são, de fato, excelentes. Os grupos paulistas também. Pronto. Tanto na interpretação como na montagem, os nossos espetáculos estão em nível perfeita-

mente comparável aos do Rio. Bastaria lembrar os cenários e vestimentas desenhados por Clóvis Graciano para o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, ou para os balés *A Infanta de Castela* e *Dona Branca*, tão prematuramente esquecidos pela nossa gente; e artistas como Cacilda Becker, Abílio Pereira de Almeida e os, lamentavelmente trãnsfugos, José Lourenço e Geraldo Vidal.

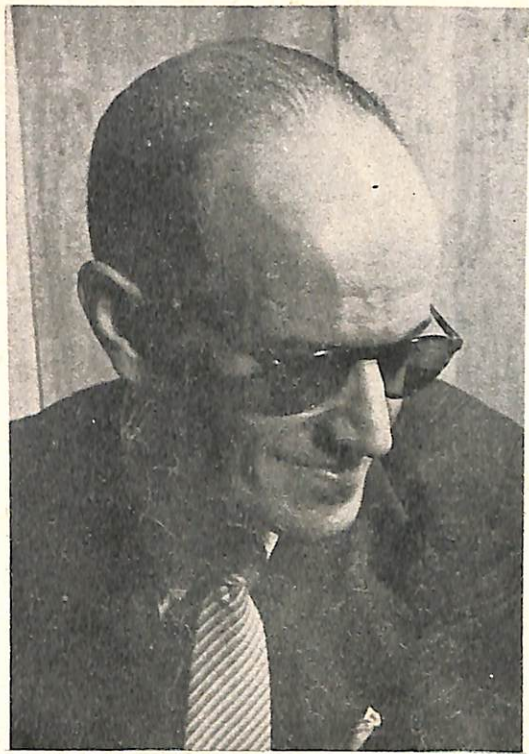
Essa atitude de falsa humildade dos paulistas parece-me entretanto bem característica de um certo caipirismo ou, antes, provincialismo existente entre nós. Um complexo de inferioridade *mal placé*, comparável ao de certas pessoas que nunca se acham suficientemente bem vestidas e emperiquitadas com o devido luxo para freqüentarem a casa de um figurão endinheirado. Caipirismo tolo, inexplicável e que já estamos mais do que em idade de perder.

Da crítica profissional: Basta citar, sobre *Vestido de Noiva*, a que disse textualmente um crítico de profissão: só o delírio poderia explicar a peça (!!!) e outro, que, elogiando a Srta. Auristela Araújo, muito justamente, aliás, disse que ela "esteve muito bem no papel aristocrático e distinto de Madame Clecy..." Sem comentários.

Teatro movimentado a teatro parado. — Teatro de vanguarda a teatro tradicional. — É impossível contentar todo mundo. Aí está a fábula do moleiro, o filho e o burrinho, para ilustrar o ditado.



Stella Perry



Brutus Pedreiras



Eleonor Bruno



Ziembinski



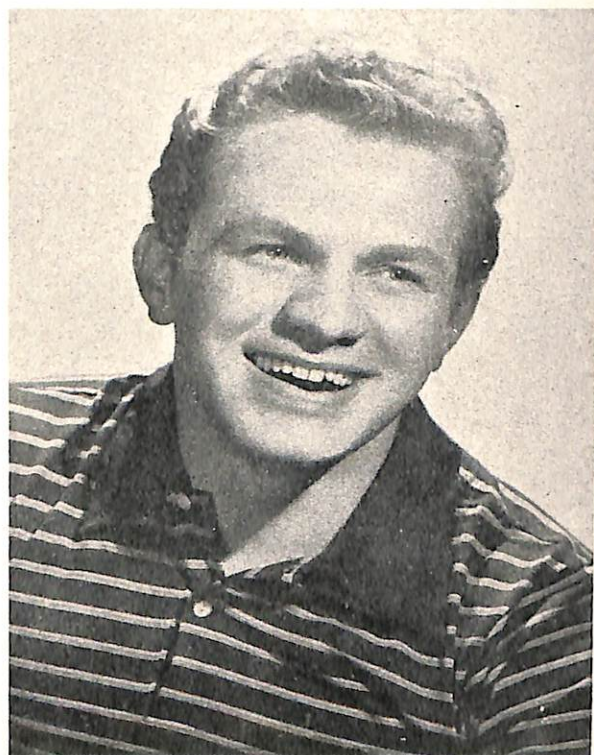
Olga Navarro



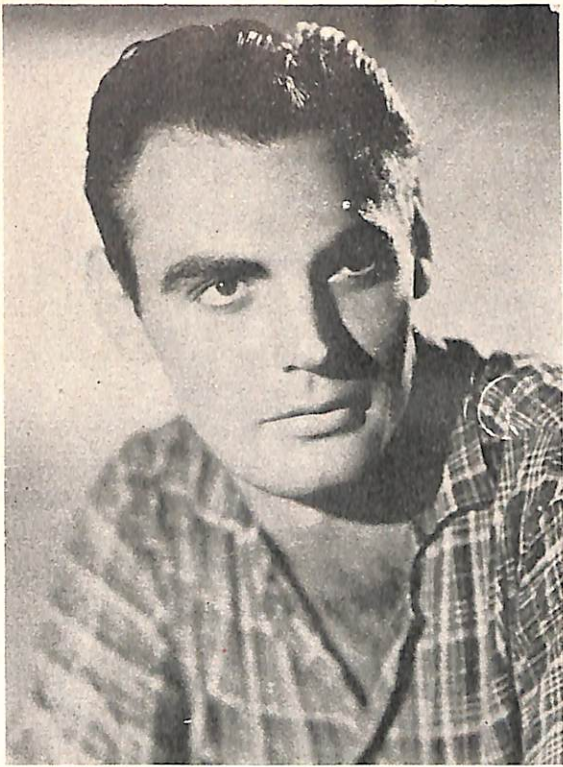
Graça Melo



Margarida Rey



Jardel Filho



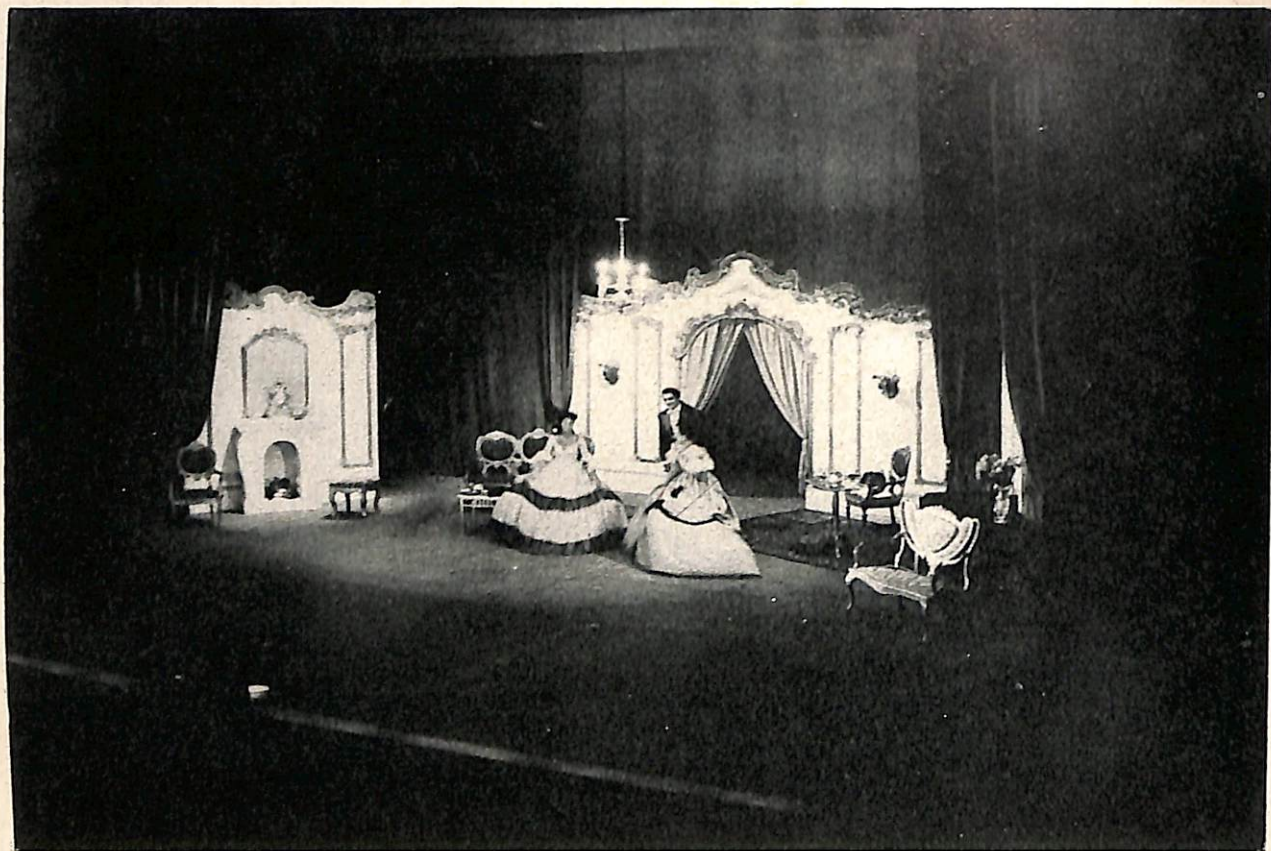
Sandro Polonio



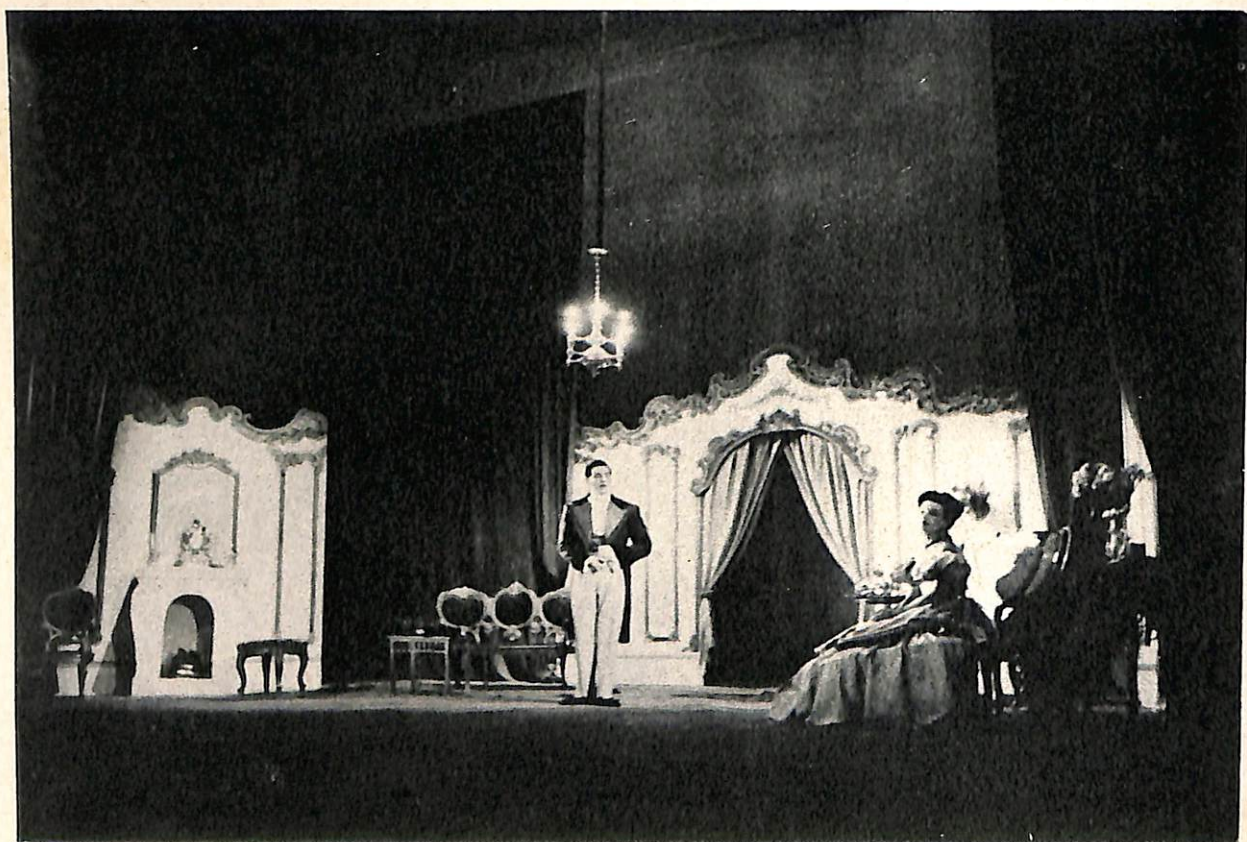
Rainha Morta, de Montherlant (Sandro Polonio)



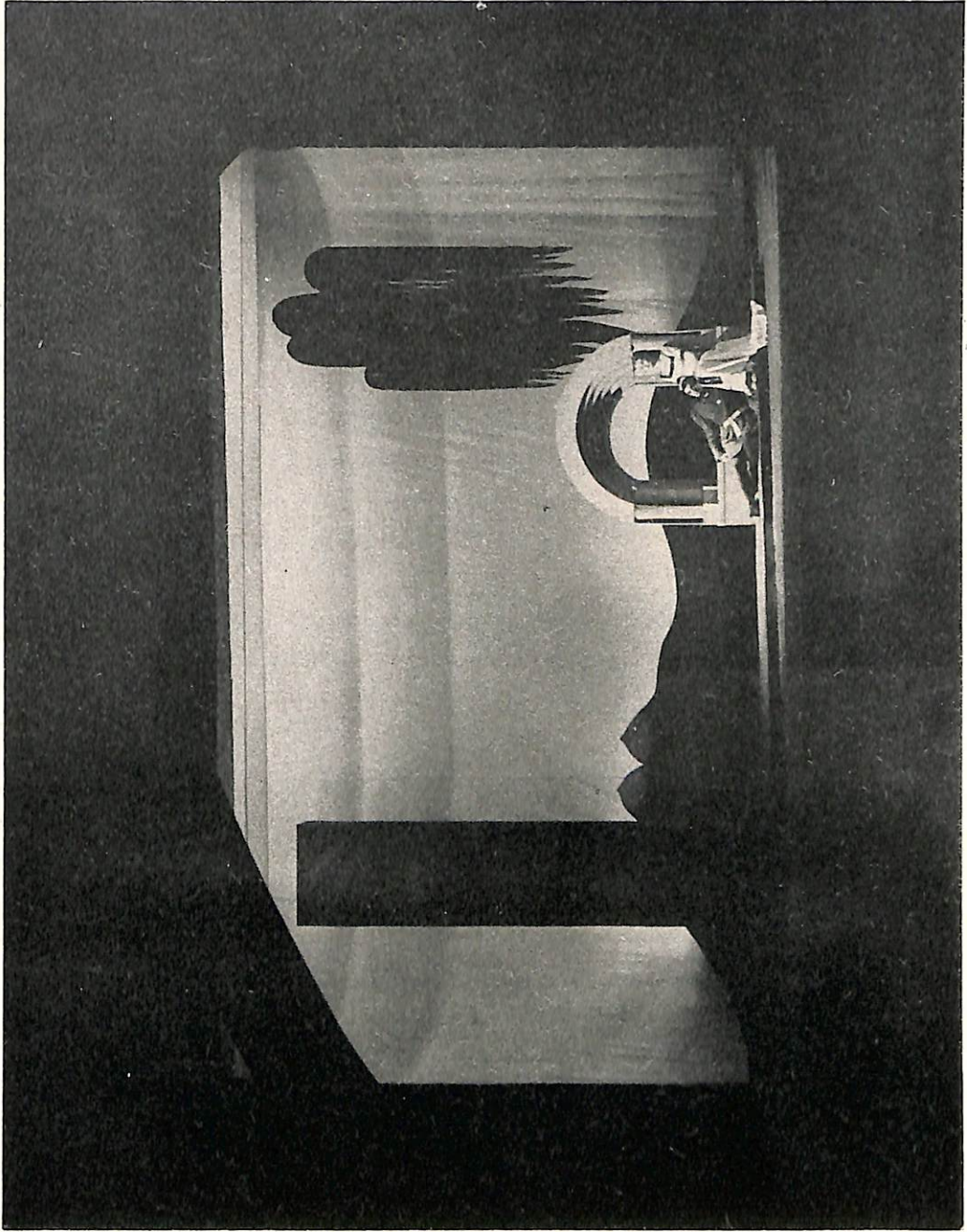
O Leque, de Goldoni



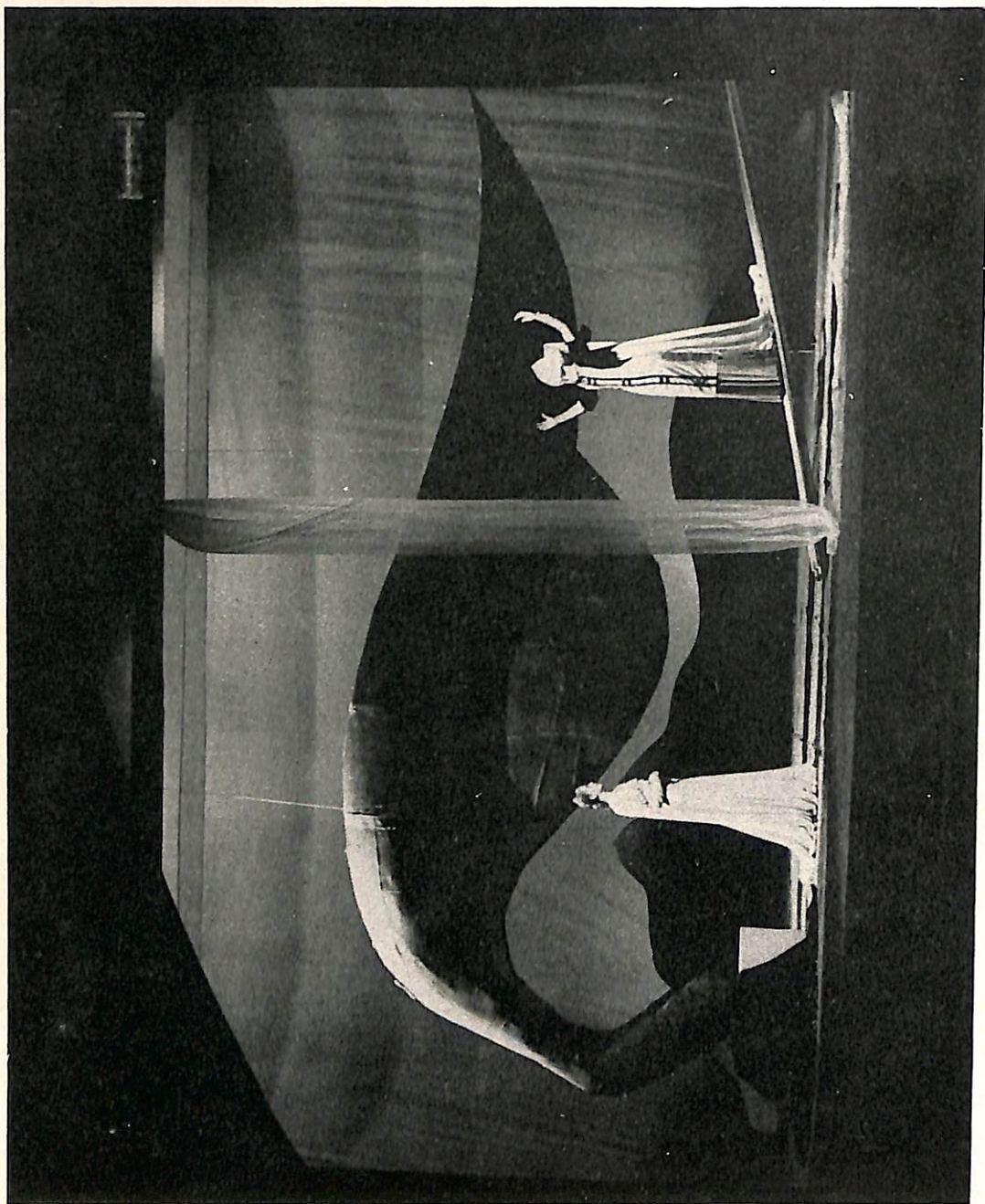
Capricho, de Musset



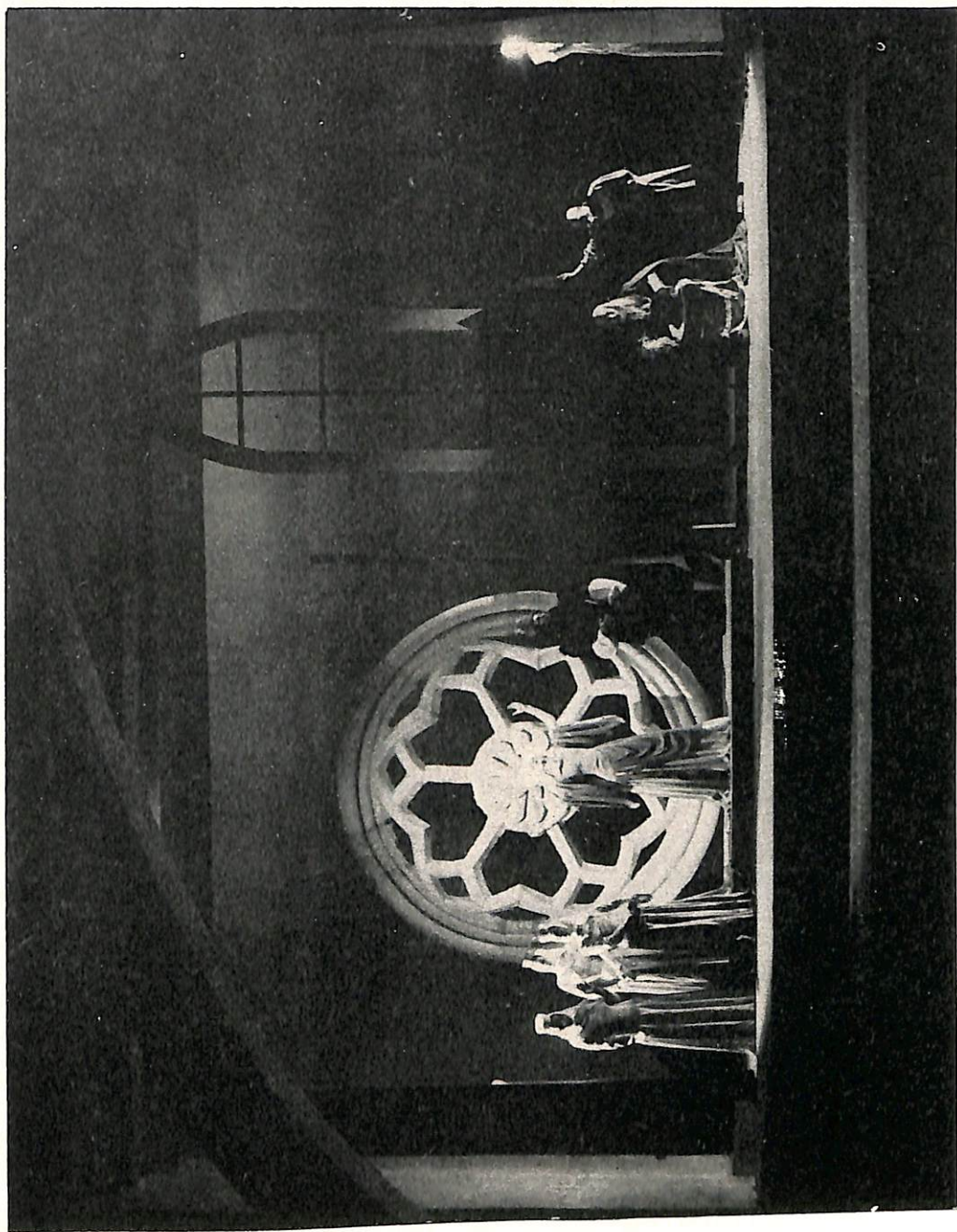
Capricho, de Musset (Stella Perry e Dalmo Gaspar)



Rainha Morta, de Montherlant



Rainha Morta, de Montherlant (Maria Della Costa e Margarida Rey)



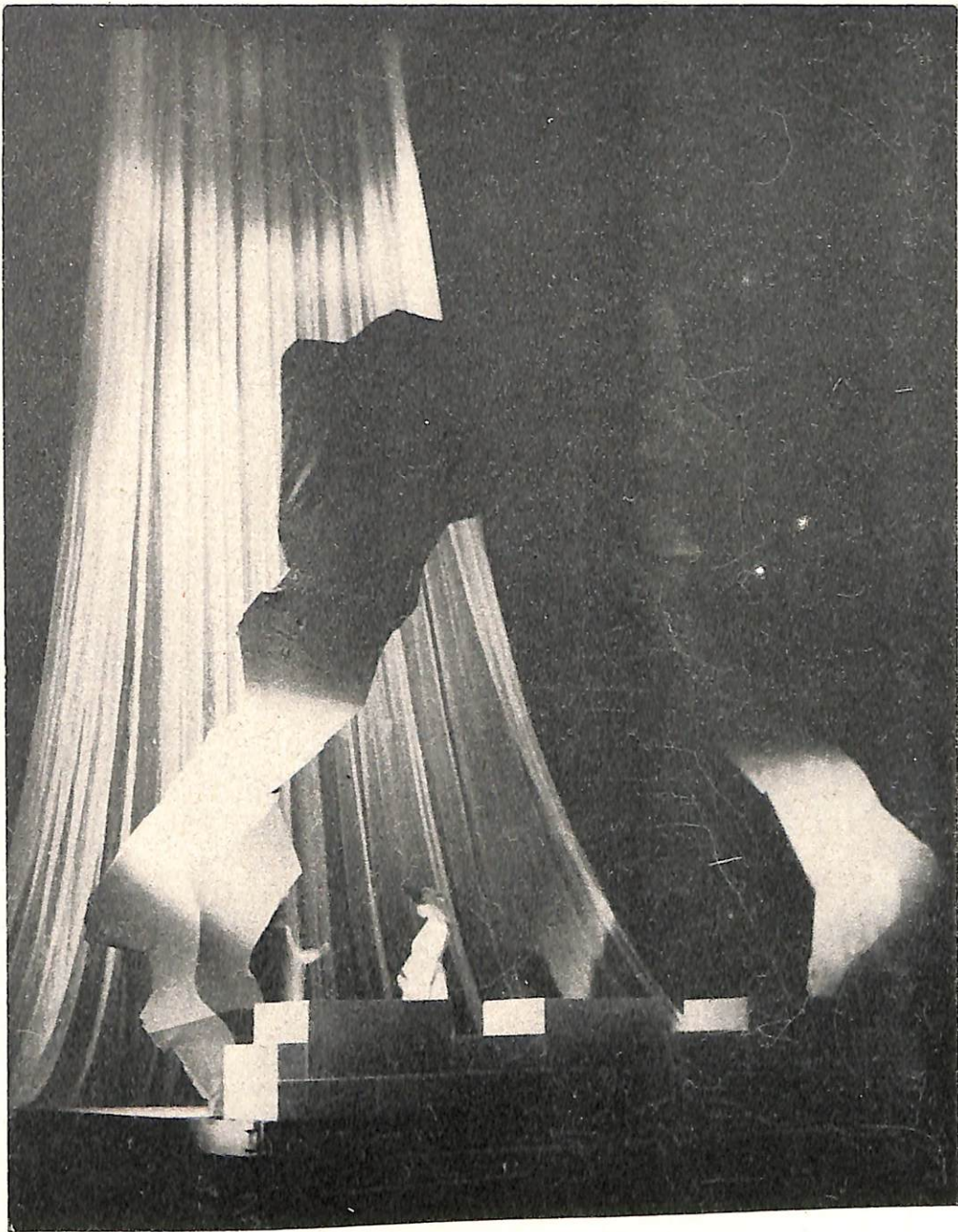
Rainha Morta, de Montherlant



Rainha Morta, de Montherlant



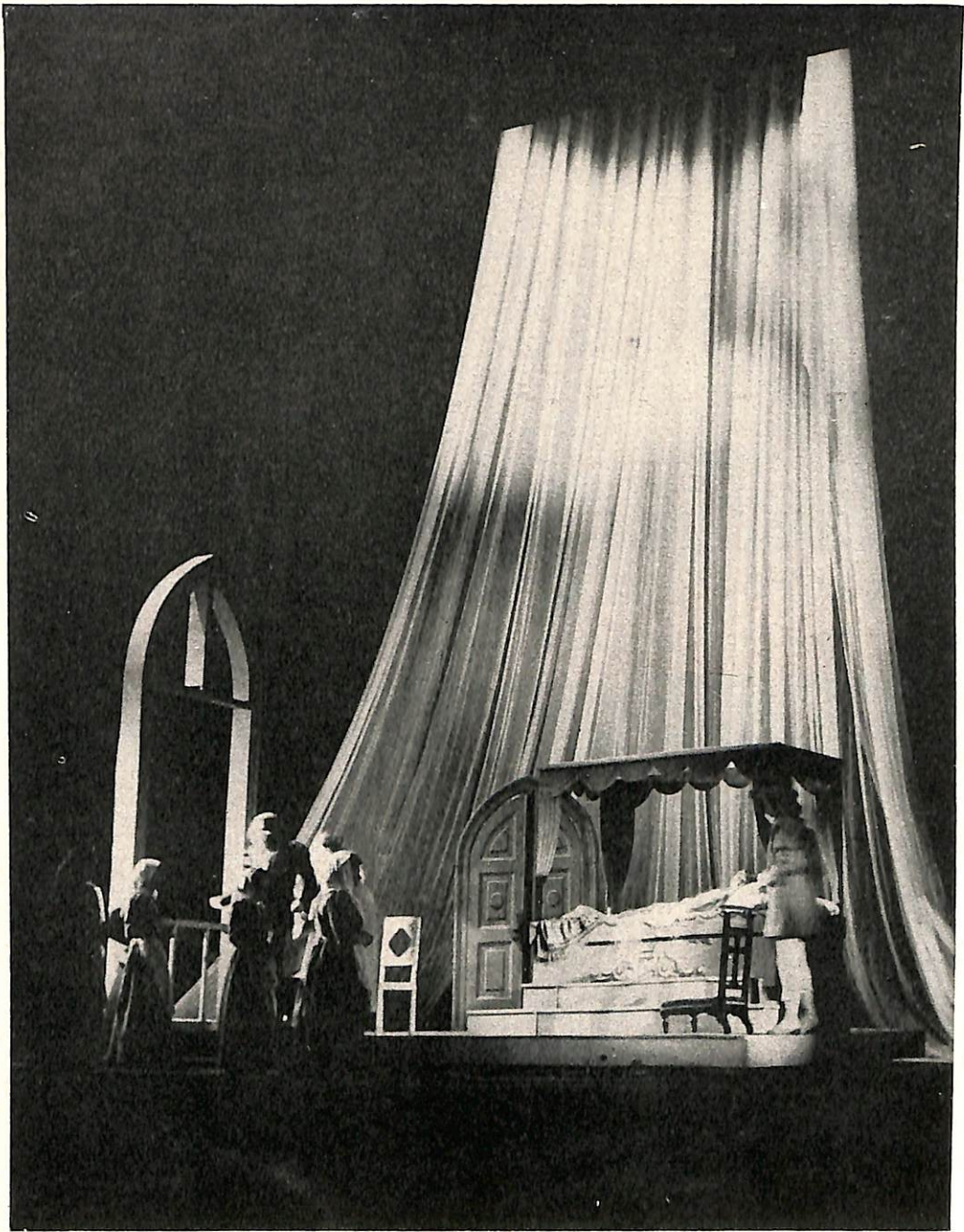
Rainha Morta, de Montherlant



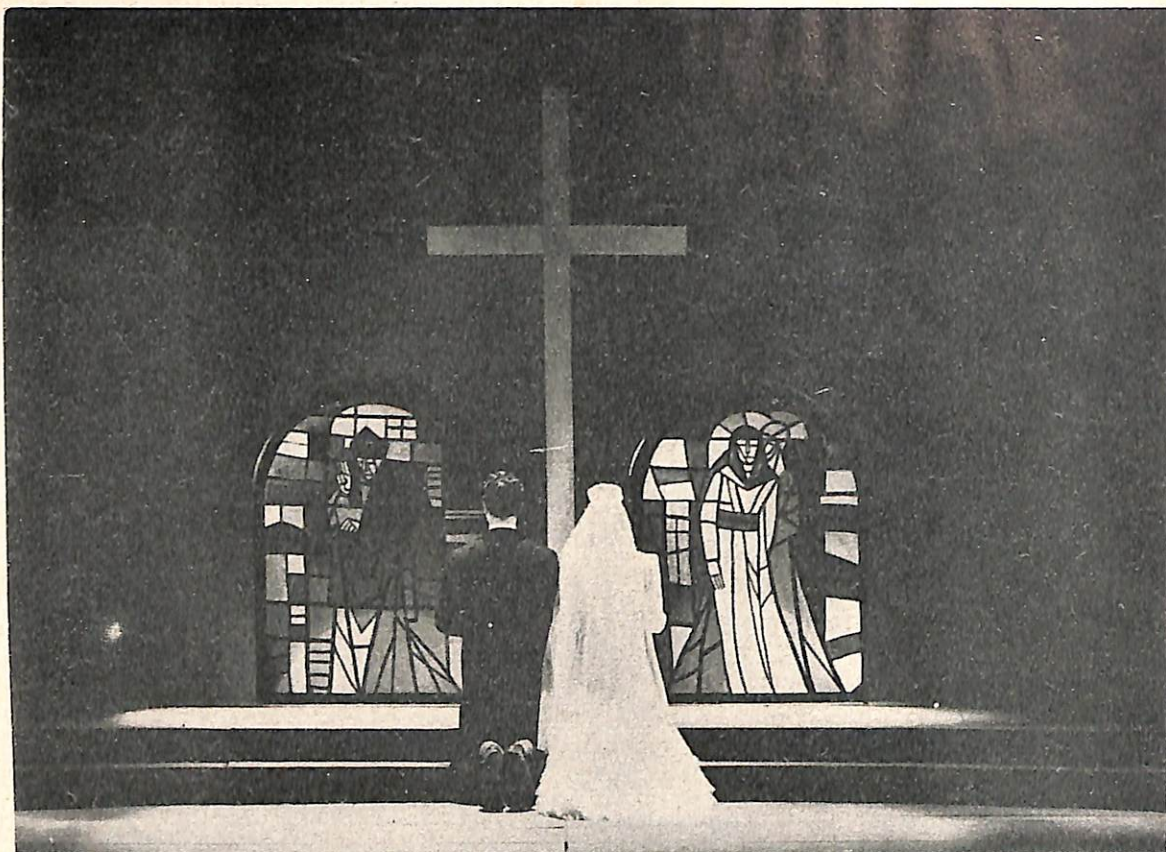
Peleas e Melissande, de Maeterlink



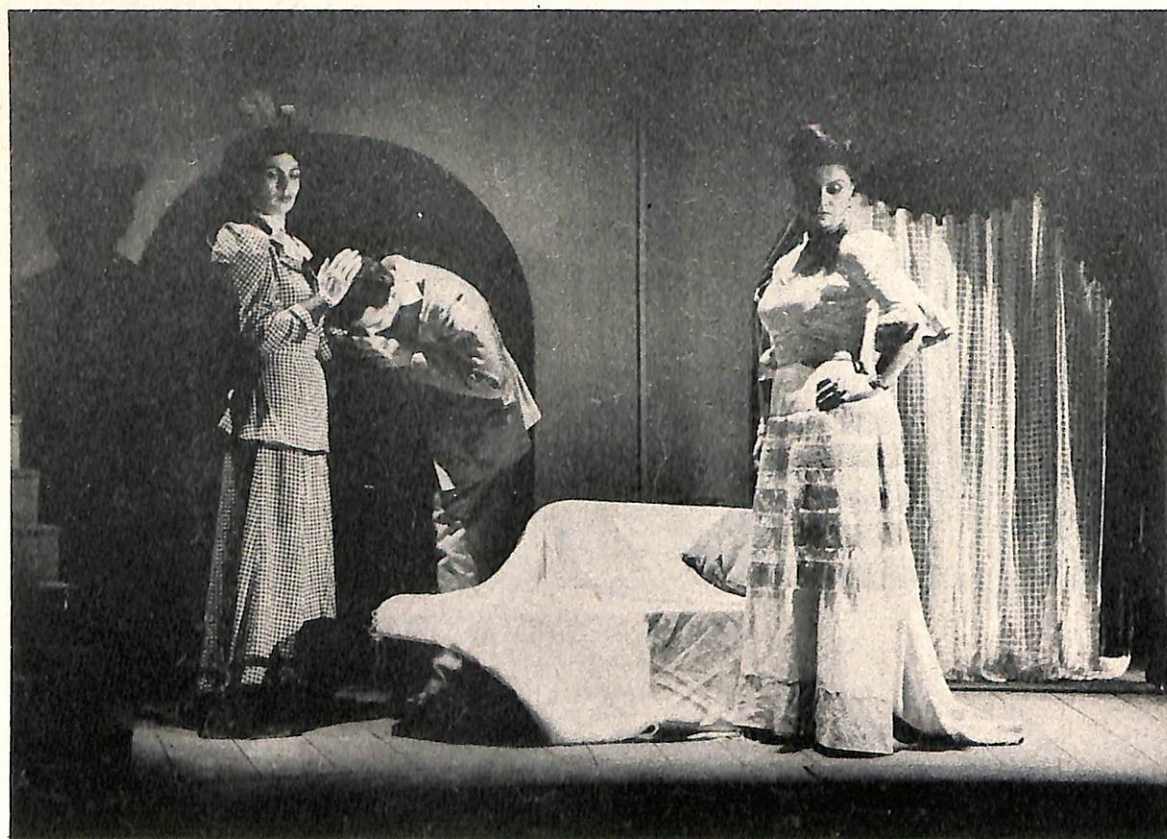
Peleas e Melissande, de Maeterlink



Peleas e Melissande, de Maeterlinck



Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues (Carlos e Stella Perry)



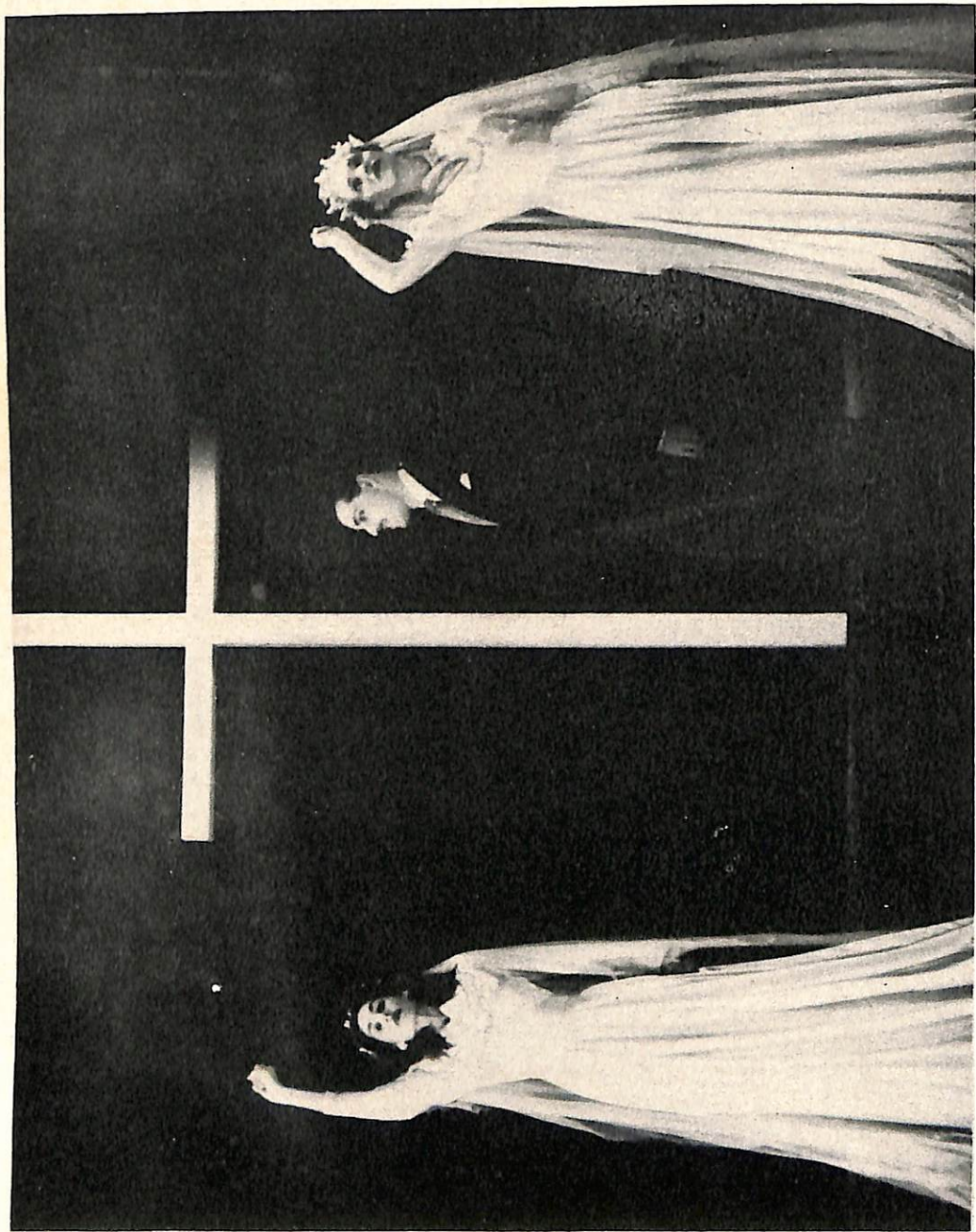
Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues (Auristela Araujo, Carlos Perry, Luiza Barreto Leite)



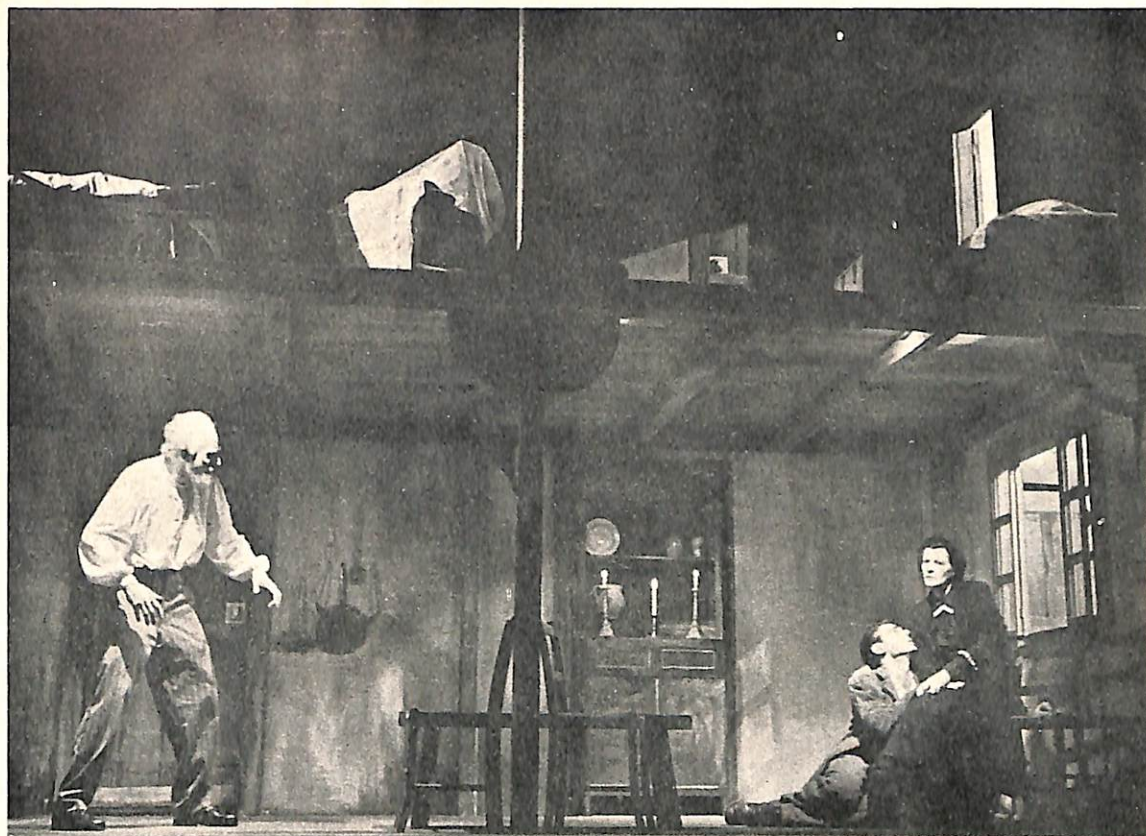
Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues (Maria Della Costa e Olga Navarro)



Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues
(Olga Navarro e Davi Conde)



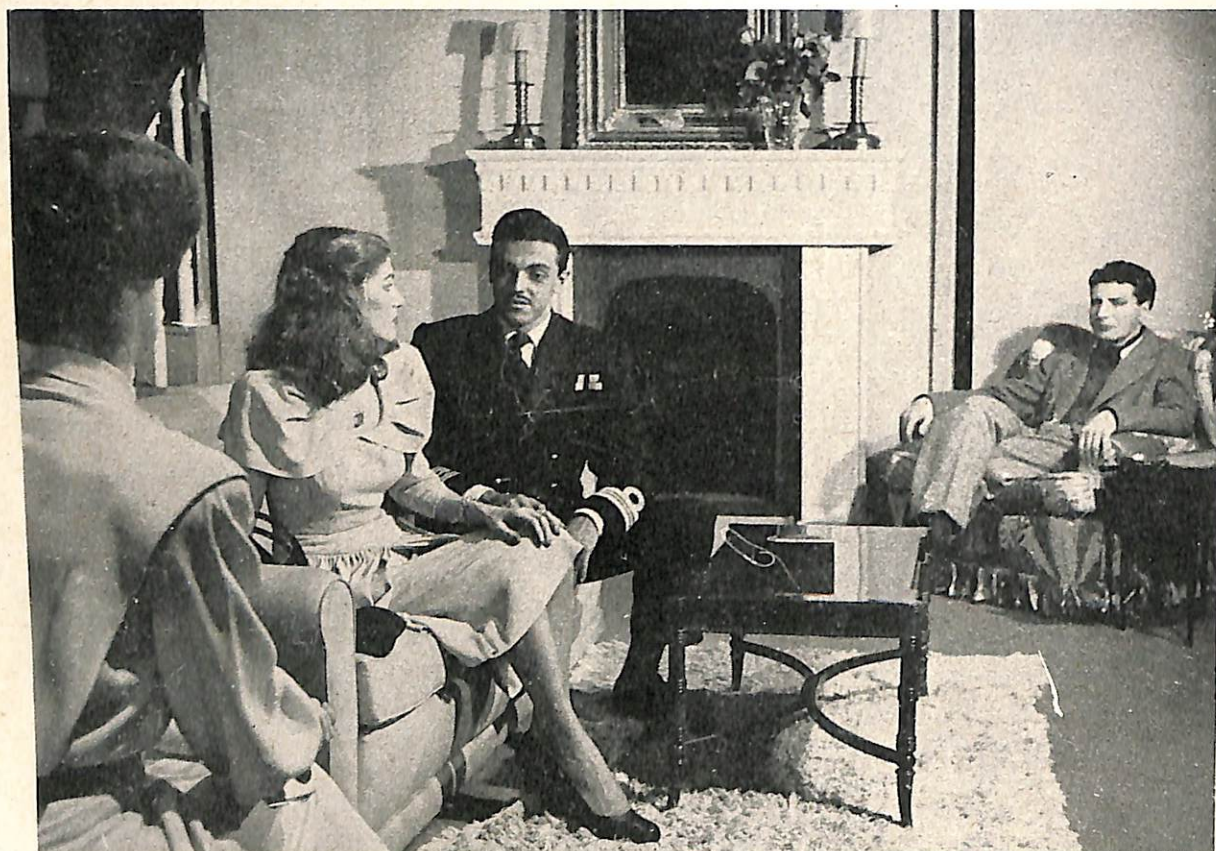
Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues (Cacllda Becker, Davi Conde, Maria Della Costa)



Desejo, de O'Neill (Ziembinski, Sandro Polonio e Olga Navarro)



Graça Melo fala sobre Os Comediantes (Cecília Meireles, a quinta da esquerda para a direita)



Não sou eu, de Edgar da Rocha Miranda (Cacilda Becker, Ziembinski e Davi Conde)

De fato, não se vai entre nós a um teatro, seja de amadores nacionais ou de ótima companhia estrangeira, como a de Jouvét, por exemplo, que não se ouça o eterno refrão: "Gostei, mas falta movimento..." É uma cantiga nacional e das mais irritantes. É a tal coisa, o nosso público, como já disse e não me canso de repetir, não sabe o que é teatro, e confunde, dolorosamente, teatro com cinema. Quando teatro é uma coisa, cinema é outra. É preciso que essa questão fique esclarecida uma vez por todas, duas coisas diferentes, que nada têm que ver uma com a outra. Acontece, porém, que certas vezes uma arte empresta alguma coisa à outra. Sou contra tais empréstimos. Tanto o cinema-teatro está errado, como o teatro-cinema está lamentável. Duas artes, dois modos de expressão. Coisas totalmente diversas. Quem quer movimento vai ao cinema, meio de expressão ou, se quiserem, simples passatempo, cuja característica é justamente essa rápida mudança de cenas, movimento contínuo, seqüência encadeada e acelerada. Estou com aqueles que acham, neste particular, o cinema mudo, como arte, mais puro que o falado. Não há dúvida. A essência do cinema é, de fato, a movimentação da imagem. Vai daí, inventam o cinema falado que desbancou o outro. Com ele a gente tem de contar hoje em dia... Que se há de fazer? Quanto ao teatro e, antes de mais nada e segundo Jouvét, tão citado por Paulo Emílio, o mestre indiscutido dos

vanguardeiros, o texto, a peça, enfim. Movimentada ou não como imaginou o autor. Pode haver peças movimentadíssimas e péssimas (gênero *vaudeville*, como as levavam as nossas *troupes* profissionais) e peças paradas belíssimas como já se tem visto mesmo aqui levadas por *troupes* estrangeiras.

Há ainda entre nós outra confusão perigosíssima. Pensam alguns mal informados, e nem por isso menos pretensiosos, que o teatro moderno, o teatro de vanguarda que dizem querer, é justamente esse, de movimento. Não é tal. O verdadeiro teatro de vanguarda francês, russo, inglês ou alemão é outro (não falo do americano, por que não estou a par dele, e não costume, nem gosto, de falar de coisas que não sei. Conheço apenas uma ou outra peça americana e O'Neill, que admiro muitíssimo, mas tanto um como outro só de leitura). O teatro moderno passou de fato pela fase cinematográfica e movimentada, que não deu os resultados esperados. Fracassou. Muito sabiamente esse gênero influenciado, e mal influenciado, pelo cinema, foi então abandonado. Na França, só Batty, especializando-se e cristalizando-se nessa maneira toda especial, insistia nela, no que era muito criticado pelos próprios modernistas. E com razão. Os seus espetáculos eram perfeições de engenho, de gosto, de lubrificação no deslizar dos quadros, nada mais. Técnica em que cinema pode fazer muito

melhor. Nenhum conteúdo, porém, nada que ficasse.

“Imagens do vácuo”, como de certo diria Sérgio Milliet. Quanto a Pitoeff, Jovet e outros continuadores do grande mestre Copeau, com peças em três atos, um só cenário e pouco movimento, esses sim faziam teatro avançado. Mais um exemplo: o reacionário típico, Bernstein, fez teatro movimentado, picadinho em dezenas de cenas, cinematográfico. E conseguiu, no gênero com “Melo”, igualar os melhores. Ninguém o chamou por isso de vanguardeiro. Confusão e atraso da nossa gente, que mesmo de boa vontade, mesmo bem intencionada, não aprendeu a ver teatro (talvez venha a aprender), gente que, vendo teatro, procura ver cinema. (Essa raibeira em que vêm muitos dos nossos pseudomodernistas é patente em qualquer ramo de arte e crítica.)

É inegável que existe também a tendência oposta. A dos desconfiados a que me referi e que vêm o cinema por toda a parte, mesmo na peça de Néelson Rodrigues (e, talvez com alguma razão. Mas tão bem disfarçado, bem aproveitado, que poderia passar despercebido e seria perdoável, até). Dizem eles que isto não é teatro, que há na peça muita mudança de cena, cenas rápidas demais prejudicando o estudo aprofundado dos caracteres e situações, etc. A esses creio que também já respondi: a questão teatro-cinema não é apenas uma questão de for-

ma, de estrutura da peça ou do “roteiro” (é assim que se diz, não é Vinicius?). É uma questão mais séria e complicada, uma questão de fundo, se me permitem a expressão, de concepção, e cuja discussão não cabe nestas notas demasiado longas. Em todo caso, convém dizer que uma peça clássica pode e tem sido levada, várias vezes, de maneira ultramoderna sem perder por isso o seu espírito, a sua essência. Creiam ou não, mas é assim. (É a questão da discutidíssima pintura social, exigida pelos críticos em altos brados e a quem os próprios pintores modernos respondem que pintando uma cenoura, podem fazer pintura muito mais renovadora que um acadêmico, pintando uma reunião de operários ou aspectos de uma greve. E estou com eles. Haja vista as maçãs de Cézanne e as Liberdades Aladas de David...) No teatro, seria possível comparar *A Escola de Mulheres*, de Molière, levada por Jovet, à *Santa Joana*, de Bernard Shaw, pela *Dulcina*? Se a comparação fosse possível seria fácil tirar conclusões...

Terminando: A temporada d’Os Comediantes em S. Paulo alcançou êxito completo. Foi das mais fecundas e úteis. Veio agitar entre nós a questão do teatro, tão esquecido, tão injustamente abandonado e que só de muito pouco tempo para cá, e graças aos amadores, tem tentado ressurgir, ou antes surgir, em nossa terra. A realização d’Os Comediantes veio mostrar que também aqui pode

haver teatro, e do bom. Já há. Mostrou mais, num certo sentido qual o caminho a seguir: teatro de amadores. Nem profissional, nem oficial. Veio dar ânimo e coragem a nós, de São Paulo. Também nós queremos agora mostrar no Rio o que se faz e o que já se fez aqui. Ora, para nós apresentarmos nas cidades d'Os Comediantes temos que nos esforçar e muito... E havemos de conseguir o que queremos, isto é, igualarmos-nos a eles. Mais ainda: quem sabe se, mais tarde, vendo o esforço dos amadores, e conseguindo estes criar, formar um público, virão os profissionais a contribuir com a sua parte, o que seria justo apenas, para que se crie enfim o tão desejado e nunca realizado teatro nacional. É o nosso maior desejo.

(Transcrito de *O Jornal* — Domingo, 23/7/1944.)

“OS COMEDIANTES” PROFISSIONAIS

ROBERTO BRANDÃO

QUEM se debruce sobre o desolado panorama do teatro nacional já encontra alguma coisa consoladora: a temporada d'Os Comediantes no Teatro Fênix. Uma temporada que assinala em verdade o início de novos tempos para a nossa vida teatral. Porque, ao lado do ângulo de valor artístico, ponto pacífico e bastante conhecido, pelo menos por camadas mais cultas, em se tratando de

espetáculos daquele grupo de amadores, sobretudo de amantes do teatro — há um elemento novo que nos enche de esperança: a base comercial da temporada, a tendência à profissionalização dos intérpretes.

São, na verdade, dois pontos que completam o início de um tempo novo na vida do grupo e na do nosso teatro. As bases comerciais assegurando por um lado, fonte de renda autônoma que retira da iniciativa d'Os Comediantes aquele antigo caráter de aventura, subtraem-no, por outro lado, do ponto de vista do público, do caráter de exceção, de casualidade, de ação entre amigos, dos seus espetáculos, e que dava aos mesmos, do ponto de vista formal, um ar assim de festa de fim de ano de colégio.

A profissionalização realizada, por enquanto parcialmente (porque o núcleo de amadorismo foi com acerto preservado), vale pela criação de uma estabilidade muito necessária a todos os empreendimentos de teatro e do resto. Substituindo a boêmia do amadorismo pelo dever profissional, deram-se ao espetáculo as condições materiais da normalidade teatral, tão necessária e tão distante daquele antigo caráter de representação para amigos — amigos do autor, do diretor, do ensaiador, do ator tal, da atriz fulana. Isso resultou na substituição do amigo pelo espectador, pelo público. E eis uma coisa muito importante, esta.

Foi o contato d'Os Comediantes com o público. Um duplo teste: um teste para Os Comediantes e um teste para o público, como o foi para o teatro norte-americano a reação do público diante dos grupos de amadores de cerca de trinta anos atrás, especialmente os "Provincetown Players", que lançaram O'Neill para o mundo.

A reação aqui também foi excelente. Ao que estamos verificando *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que corresponde a O'Neill entre nós pela força e pela importância (até em certo ponto pelo encontro de soluções cênicas comuns), continua no cartaz por semanas e semanas, passa de um mês para outro com casas cheias, enquanto o chanchadismo (que sempre se justificou sob a alegação de que aquilo é que o povo queria, que o povo não aceitaria outra coisa melhor) tem de mudar seus cartazes um em cima do outro para se manter de portas abertas.

Excelente, portanto, o teste em relação ao público. E quanto à peça? Como reagiria a obra-prima transportada de sua condição anterior de espetáculo para círculo fechado, do que poderíamos chamar de teatro de câmara, para o balcão comercial do teatro-profissão? Muito bem, podemos adiantar apenas, apesar das pequenas deficiências de representação atual em relação à anterior e sobretudo em relação à peça.

(Transcrito do *Diário Carioca* — 23/12/1945.)

EMPENHARAM ATÉ OS RELÓGIOS PARA GARANTIR A ESTRÉIA

Os Comediantes levarão esta noite à cena *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado. Dissolvida a antiga companhia, voltam os artistas ao palco reunidos em cooperativa.

A temporada realizada em São Paulo pelos Comediantes, em vez de constituir o sucesso que todos esperavam, deu na dissolução da companhia. Isso representa, aliás, um mistério, que ainda será, a seu tempo, devidamente explicado. Ninguém consegue entender, realmente, a situação de penúria financeira a que chegou o conjunto, se havia casa repleta todas as noites e só uma peça — *Desejo* — demorou em cartaz quase dois meses dos três que a companhia permaneceu na capital paulista. E se os de fora não compreendem, muito menos os próprios Comediantes que viam o dinheiro entrar a mãos-cheias, não sabem agora para onde. O fato é que, de volta ao Rio, onde o Ministério da Educação lhe pusera o Teatro Ginástico à disposição, para uma temporada de seis meses, a empresa foi à garra e o conjunto dissolvido.

Os Comediantes, entretanto, que punham o melhor do seu entusiasmo e da sua inteligência na empreitada a que se haviam dedicado — e à qual muito ficou a dever a história do teatro nacional —, não se conformaram com a decisão de seus antigos empresários

e diretores. Reuniram-se em cooperativa e resolveram prosseguir a experiência, encenando, por sua conta e risco, o repertório que a companhia havia programado para a nova temporada no Rio e que compreenderia todo este resto de ano. Poucos serão, contudo, capazes de imaginar o que esta decisão tem de heróica e o que ela, na verdade, representou em sacrifícios e renúncias para aquele grupo de artistas. Para começar, não havia dinheiro, e todos sabemos o alto preço da montagem de uma peça hoje em dia, principalmente se se tem em vista o capricho e o bom-gosto que Os Comediantes sempre seguiram. Foi, então, que os artistas — dispostos, por dedicação à arte, a tocar para diante a iniciativa — se transformaram em verdadeiros heróis, multiplicando-se em golpes e esforços à procura dos meios de que precisavam e do capital que ninguém tinha. Foram dias e noites de trabalho ininterrupto, de tentativas e canseiras, de esforços muitas vezes baldados, negócios e ensaios tratados ao mesmo tempo, como e quando se podia. Mas afinal conseguiu-se o dinheiro. O trabalho aumentou, o entusiasmo também. Dentro de pouco tempo, se verificaria porém que o capital não dava senão para as primeiras despesas. Novos esforços e novas tentativas. Ontem, para que a iniciativa não morresse tão perto da vitória, foi preciso que todos empenhassem os seus últimos objetos de luxo. Maria Della Costa pôs o relógio no prego. San-

dro, também, ficou sem o seu. Quem podia empenhar, empenhou; quem podia vender, vendeu. Mas esta noite o público carioca poderá assistir a estréia do novo conjunto, levando à cena a peça *Terras do Sem-Fim*, que Jorge Amado extraiu do seu próprio romance.

É essa, sem exagero e sem fantasia, a história que Os Comediantes estão vivendo na sua fase de reorganização sob moldes cooperativos. E nessa bonita aventura quase não há nomes a destacar desde Maria Della Costa — que ao lado de Ziembinski e Sandro Polônio é a grande figura do conjunto — até os figurantes emprestados pelo Teatro Experimental Negro, dentre os quais avulta o nome desse artista impressionante que é Aguinaldo Camargo.

A peça de Jorge Amado reúne, igualmente, todas as qualidades para agradar, inclusive os novos motivos cênicos que ajunta ao nosso teatro — a macumba por exemplo. Ela segue, quase à risca, o romance de que foi extraída e lá veremos as figuras de Ester (Maria Della Costa, cada vez mais ágil e mais firme no palco, cada vez mais bonita também), Dr. Virgílio, vivido por Sandro Polônio, o Cel. Horácio, na interpretação de Ziembinski, o negro Damião, na pessoa de Aguinaldo Camargo, lá veremos, de novo, a luta dos Badarós e a história dos “caxixes” de Ilhéus. A peça vale a pena ser vista e o público carioca deve

apoiar a iniciativa d'Os Comediantes — associados, prestigiando o seu esforço e premiando a sua dedicação em prol do teatro.

GINÁSTICO

INAUGURAÇÃO DA TEMPORADA
DE OS COMEDIANTES ASSOCIADOS
— TERRAS DO SEM-FIM, ROMANCE
DE JORGE AMADO —
TEATRALIZAÇÃO DE GRAÇA MELO.

MÁRIO NUNES

REAPARECERAM Os Comediantes que após várias vicissitudes derivadas de erros de direção e administração se organizaram sob novas bases, mantido o “fogo sagrado” e o desejo de realizar um teatro de elevado nível artístico e intelectual a que emprestam todo o seu esforço e sua fé. Estréiam com uma peça que é o romance teatralizado de um dos nossos valores novos mais aplaudidos, fixando um meio social e costumes que espelham uma época do nosso desenvolvimento econômico e da nossa vida rural. Não se pode fugir à semelhança de propósitos e até de técnica de *Terras do Sem-Fim* e de *Desejo*. Fixam situações paralelas de desenvolvimento de dois povos. Nesta, era a posse da sua sobrelevando todos os demais por mais imperiosos e veementes que fossem. Na de Jorge Amado, e a obsedação do cacau, dos cacaueiros e, afinal, das terras para o plantio, alimentando através das gerações o ódio entre famílias,

cujos membros — homens e mulheres — se combatem e se assassinam. E como um impressionante *background*, a selva inóspita com suas invencíveis endemias e o trabalho do negro, o negro que a Lei Áurea não libertou porque o homem livre não é aquele que a lei o declara, mas o que social e economicamente pode fazer valer a sua independência. E o negro, ali, é apresentado em sua condição servil mas rude, enfraquecido por suas superstições ancestrais, explorados seus maus sentimentos ingênitos em todas as criaturas humanas, agravados pela ignorância e estado natural primitivo. É um impressionante quadro realístico, a que infelizmente a teatralização, um tanto fragmentária, não conseguiu emprestar o desejado vigor. Há, com efeito, muito detalhe supérfluo em detrimento das linhas mestras, mas mesmo assim é obra teatral considerável a de Graça Melo, a que a interpretação d'Os Comediantes deu, em muitas ocasiões, magnífico relevo. Foi, para esse efeito, decisiva e preciosa a colaboração do Teatro Experimental do Negro, com esse artista à frente, que é Aguinaldo Camargo. A apresentação é, por sua vez, original, o que se deve ao reconhecido talento renovador de Santa Rosa que contou com a boa compreensão de Sandro Polônio. Há na representação, uma curiosa equivalência de valores, ninguém muito se alteia ou destaca, mas todos, grandes ou pequenos os papéis, rivalizam-se em eficiência. Os tipos são bem dese-

nhados. Maria Della Costa dá bem a idéia da flor de estufa, delicada e espiritual, que fenece em solo áspero e hostil; teve deliciosos momentos líricos, sinceramente sentidos, Margarida Rey pinta-a com cores cruas a máscula e seca figura de Don'Ana Badaró, esplêndida de sobranceira na sua última cena, Iara Isabel e Nieta Junqueira caricaturaram com graça grotesca a solteirona e a professora e melhor não se podia desejar a Margot que Cacilda Becker compôs, do pitoresco do sotaque perfeito às maneiras sofisticadas. Quanto aos atores, boa a figura de Ziembinski, casando-se bem à brutalidade do tipo; gostaríamos de um tom de voz mais rico em inflexões. Sandro Polônio conduz bem o personagem através de cenas as mais variadas, revelando progressos seu talento interpretativo; é o papel mais trabalhoso e não o comprometeu. São de louvar, mais, Tito Fleury nessa curiosa figura mística e sinistra — o senhor Badaró — cujo espírito compreendeu; Jardel Filho no impetuoso Juca Badaró, de uma verdade flagrante que logo se impõe; Labanca, convincente, por sua naturalidade; e Jackson de Souza, bom tipo no Tônico Borges, mas que no Jeremias não soube manter o modo de falar do negro velho, sibilando os "s" dos tempos de verbos. Do T.E.N. além de Aguinaldo, nome feito magnífico e impressionante nos seus terrores e remorsos, nos pareceram bem Ruth de Souza, os trabalhadores e macumbeiros em perfeita forma.

DIONYSOS

Aliás, o quadro da macumba é um dos pontos culminantes do espetáculo. Dele se pode cortar o quadro do júri, por inútil e pouco convincente por imperfeito. O fundo musical de Dorival Caymmi é de uma grande propriedade.

A direção de Zygmunt Turkow tem senso realístico e deve ser louvada pelo muito que conseguiu de artistas em sua maioria bisonhos, sem o largo treino, o amadurecimento imprescindível ao sucesso em teatro.

(Transcrito do *Jornal do Miranda* — 10/8/1947.)

COMENTÁRIOS

"TERRAS DO SEM-FIM", NO GINÁSTICO

ALDO CALVET

A tentativa de transformar em peça teatral o belo romance de Jorge Amado não acreditamos idéia feliz de Graça Melo, porque por mais que condense todo o conteúdo da obra literária em lances dramáticos emocionais, ali são tantos e de variantes ininterruptas tão sugestivas que a dinâmica cênica, ainda que avançada para além do proscênio, nada reproduz do formidável drama da terra, quedando-se pálida e inexpressiva na escuridão inócua da platéia a poderosa sugestão da natureza bravia, rica de seiva, bela e agreste, cobiçada, com seu feitiço misterioso, a despertar na ambição desmedida do homem rústico a

tentação de domínio advindo daí a “luta pela conquista da mata”. Infelizmente o palco do Ginástico não possui condições para montagem de larga dimensão como a *Terras do Sem-Fim*, cuja intriga amorosa não passa de simples episódio romântico-sentimental na contenda de vida e morte que se trava entre Honório da Silveira e os Badaró. Prejudicada na sua encenação pela falta de amplitude, a teatralização arrastou-se na representação mística introspectiva de quadros pouco convincentes como o remorso do negro Damião, repetição dos capangas de emboscada e, sobretudo, aquele do júri que pode ser resumido em mera e breve narrativa. Devemos considerar também os de grande efeito dramático, poético e pitoresco, como os da macumba, da casa dos Badaró, da alfaiataria, da residência de Virgílio e aquele impressionante em que se vê postado à porta de Horácio o pobre e infeliz Firmo. Quanto à interpretação, seguindo a ordem, vimos Tito Fleury em *Cancioneiro Popular*, *Sinhô Badaró* e *Promotor*. No primeiro, esteve natural; no segundo, apenas a sua articulação se assemelha demasiado a Ziembinski; a composição do tipo foi boa. No último, convincente. Ziembinski ofereceu-nos a arrogância do “Coronel Honório da Silveira”. Dificilmente muda de voz, mas a verdade é que possui recursos interpretativos dignos de louvores em gestos e atitudes espontâneos. “Ester” foi Maria Della Costa que vai melhorando sen-

sivelmente. Sandro Polônio, em “Dr. Virgílio”, mostrou-se discretamente. Labanca, à vontade, no “Maneca Dantas”. Ruth de Souza em “Felismina” e “Raimunda”, bem, Valdir Moura — “Trabalhador”, “Firmo” e “Totônio”, somente no segundo se destaca. Jardel Filho no “Juca Badaró” e “Juiz”, muito bem em ambos os papéis. No primeiro, embora seu tipo pareça um pouco *cowboy* de filme de *far-west*, Jardel mostra-se com qualidades apreciáveis. É talvez a figura mais marcante de toda a peça. Margarida Rey deu-nos “Don’Ana Badaró”, com absoluto acerto. Aguinaldo Camargo, no “Negro Damião”, teve mais uma oportunidade para evidenciar as suas excelentes aptidões de intérprete. Magalhães Graça, basta a atuação no “Dr. Jesse”. Compôs bom tipo, conduzindo-o com exatidão. Jackson de Souza, muito bem no “Tônico Borges” e no “Pai Jeremias”. Davi Conde apareceu no “Azevedo”, com agrado. Iara Isabel, julgando fazer uma ridícula, exagerou um pouco, na “Donna Zefinha”, bem como Nieta Junqueira, na “Professora”. Cacilda Becker, muito bem, na cocote “Margot”. Ainda vimos Josef Guerreiro dobrando quatro papéis inseqüentes. A direção de Ziegmunt Turkow teve as suas falhas, talvez por precipitação da estréia. Não compreendemos, por exemplo, porque o *metteur en scène* não conduziu a passagem de “Don’Ana Badaró”, imponente por entre o capangada do “Coronel Honório da Silveira”, fazendo-a

sair pela direita baixa. O Sr. Tito Fleury, por influência ou coisa parecida, fala igualzinho ao Sr. Ziembinski. Jardel Filho não está vestido como um fazendeiro nordestino que, de ordinário, costuma usar um chapéu de couro e alpercata de sola crua. Aquele lustre da residência do Horácio devia ser um lampião de carbureto ou que-rosene. Os cenários de Santa Rosa são sugestivos. A execução de Sandro, sem reparos. As músicas de Dorival Caymmi são fragmentos que pouco impressionam, com exceção, é claro, da macumba. *Terras do Sem-Fim* agrada de modo geral, mas não desperta o interesse que se espera, ainda que seja um espetáculo de intenso cunho de brasilidade. O mesmo argumento aproveitado em filme será, sem dúvida, produção extra da cinematografia nacional. Vale contudo reconhecer o esforço d'Os Comediantes Associados nesta nova iniciativa.

(Transcrito de *Folha Carioca* — 12/8/1947.)

“TERRAS DO SEM-FIM”, NO GINÁSTICO

GUSTAVO A. DORIA

UM dos fenômenos inexplicáveis em nossa literatura teatral tem sido o seu divórcio quase completo das correntes que em realidade representam a inteligência nacional. Os que escrevem para o teatro entre nós, salvo umas raras exceções, estão longe de formar um

bloco, de representarem uma parte da nossa literatura. Por isso é que o aparecimento do nome de Jorge Amado na cena nacional, ainda que essa estréia se verifique por meio indireto, é um acontecimento que se deve marcar com pedra branca. Formando entre os maiores expoentes de nossa geração atual de escritores, Jorge Amado tem oferecido à nossa literatura uma série de belos trabalhos impregnados de um sopro muito grande de regionalismo que, não outro fosse o seu mérito, tem muito contribuído para que os leitores das capitais travem conhecimento com os problemas em que se debatem as nossas populações do interior. Dos seus livros foi *Terras do Sem-Fim*, que Graça Melo escolheu para extrair um original de teatro, descobrindo, na história bonita e dolorosa da luta pela terra do sertão baiano, momentos teatrais que o ajudariam possivelmente a construir uma obra de mérito. Há muitos anos dedicado ao teatro, pertencendo ao elenco de Os Comediantes desde os seus primeiros espetáculos, Graça Melo traz em seu favor a experiência e o conhecimento de um ambiente, que é a sua verdadeira paixão e que o fez abandonar toda e qualquer outra atividade. Munido dessas credenciais, preparou ele o *script* do belo romance, procurando demais ser-lhe fiel, não apenas dentro do enredo, mas sim dentro da sua seqüência da maneira de narrar. E, a meu ver, foi esse o seu maior mal. *Terras do Sem-Fim*, como está elaborada, não chega a ser

propriamente um drama. A sua ação se arrasta numa série de quadros, alguns dos quais chegam a ser narrativas dos precedentes. E essa monotonia ainda mais se acentua por uma direção que não soube resolver o problema das diversas mutações, apresentando por isso um espetáculo cheio de falhas e de incorreções. Sente-se que o assunto, grande e muito bonito, poderia ter-se transformado numa verdadeira epopéia. Da maneira entretanto por que está tratado, resulta apenas num espetáculo trabalhoso e caro, mas que não pode satisfazer como teatro. O nome Comediantes no teatro nacional está ligado a uma tradição que é preciso seja mantida a todo custo. As dificuldades e as diversas fases por que passaram os que formam aquele grupo sempre os colocaram na posição de vanguarda que jamais alguém lhes disputou. Por isso mesmo é que os diversos problemas que surgem, as transformações porque sofrem não devem afetar a qualidade de seus espetáculos, mas sim preservar o grande padrão que representa tão belo nome. *Terras do Sem-Fim* não teve o tratamento que poderia ter tido. A ação decorre nos começos do século. Pois bem, a não ser nos trajes femininos, não se sente a presença dessa época, absolutamente. A quantidade de quadros exige um trabalho de montagem difícil e engenhoso; as soluções encontradas não foram das mais felizes. O pequeno espaço reservado às cenas davam uma impressão de rebaixamento e mesqui-

nhez. Quanto ao desempenho há a destacar em primeiro plano Ziembinski, José Maria Magalhães Graça e Jardel Filho. Ziembinski, vencendo as dificuldades da língua, apresenta-nos uma boa composição na figura de um fazendeiro brasileiro. E quer me parecer, que dirigido por outro, ele se revela em muitas qualidades até então desconhecidas. Magalhães Graça, muito jovem ainda e malgrado a caracterização que apresentou, compôs o tipo de um médico de interior, inescrupuloso e esperto. A seguir, Jardel, decididamente, uma vocação das mais brilhantes, compõe dois tipos absolutamente diversos entre si, mas com uma habilidade invulgar. A seguir deve ser destacada a atuação de Maria Della Costa como Ester, Margarida Rey como Don'Ana Badaró e Cacilda Becker como Margot. Maria Della Costa, uma quase estreante para o nosso público, surge na personagem de Ester Silveira, enquanto Margarida Rey compõe muito bem o tipo de uma heroína, ao lado de Cacilda Becker, elemento já nosso conhecido, que confirma os seus belos predicados, e que a situam entre os nossos valores mais positivos. Há dentro da peça dois quadros que são absolutamente imperdoáveis: o da alfaiataria e o do júri, pelo tratamento que foi dado ao diálogo como que encaixado propositadamente para fazer rir. É inegável, entretanto, que eles dão margem a que Iara Isabel, Nieta Junqueira, Jackson de Souza e Davi Conde se apresentem em desempenho que

os situam admiravelmente. São quatro autênticos artistas e é um prazer vê-los como representam. Jackson de Souza e Iara Isabel já são nossos conhecidos de longa data e nada mais fizeram do que confirmar a posição em que sempre os tivemos, mas o que surpreende é o desempenho de Nieta e Davi Conde, dois elementos novos e com prática mínima no palco. Sandro Polônio não se destaca no Dr. Virgílio e Labanca está discreto na sua personagem. Os demais intérpretes bons. Tito Fleury surge na pele do velho Badaró de maneira satisfatória. Agora é preciso que se realce devidamente a contribuição do Teatro Experimental do Negro, quer na atuação isolada de Aguinaldo Camargo e de Ruth de Souza, como no conjunto sempre esplêndido e cheio de sinceridade. O espetáculo carecia de maior número de ensaios e de ajustes, a fim de que som, representação e montagem ficassem bem ajustados, mas pelo menos teve o grande mérito de apresentar dois novos autores, Graça Melo e Jorge Amado, este agora, certamente, animado para de iniciativa própria apresentar-se em obra exclusivamente sua.

(Transcrito de *O Globo* — 11/8/1947.)

PRIMEIRAS TEATRAIS

“NÃO SOU EU...”, NO GINÁSTICO

GUSTAVO A. DORIA

É com prazer que se assinala o aparecimento de um novo autor

que demonstra talento e habilidade para a nossa literatura teatral. Edgar da Rocha Miranda estreando *Não sou eu...* mostra conhecer bastante teatro, criando uma situação dramática curiosa e desenvolvendo-a gradativamente de modo a interessar o espectador até o clímax, onde oferece teatro do melhor. Talvez que o seu intuito de tudo explicar, para que não fique qualquer coisa sem resposta, tenha feito com que em certos momentos apareçam detalhes dispensáveis, como, por exemplo, o prólogo que talvez pudesse ser resolvido de maneira diferente. Mas o que se evidencia é que, lançando mão de um argumento conhecido, do qual já tivemos exemplo desde Pirandello a Giraudoux em *Sigfried* e Anouilh em *Voyageur sans bagage* e mais recentemente em *Randon Harvest* consegue ele tratá-lo de maneira pessoal dando-nos uma peça que sem dúvida é uma bela promessa. Além de saber dosar o “drama”, o seu diálogo é fluente e escrito em muito boa linguagem, sem literatices, porém bonito e dentro de um tom teatral que o enobrece e o amplia. É inegável que no gênero o autor se estréia auspiciosamente colocando-se num plano em que poderá dominar facilmente. Dirigiu *Não sou eu...* Ziembinski, e manda a verdade que se diga que o fez de maneira admirável. A peça está excelentemente marcada e ensaiada, com efeitos os mais belos que tem aparecido ultimamente, cheia de detalhes que a valorizam e enfeitam. O segundo

e terceiro atos estão muito bem desenhados e oferecem margem a Cacilda Becker para positivar o seu belo talento de comediante. É verdade que há momento em que se sente a tendência de Ziembinski de baixar a representação, emprestando-lhe um *ralenti*, que prejudica certas falas, mas, com o correr da representação, essa tendência é vencida pela própria ação, que melhora e aumenta justamente de ato para ato. Os tipos que aparecem em cena estão bem compostos embora por vezes um pouco caricaturados, como por exemplo Antony Johnson, onde Tito Fleury tem um belo trabalho, e o oficial desempenhado por Davi Conde. Ziembinski numa caracterização impressionante, conduz excelentemente o papel de Patrick Filimore. É inegavelmente, um grande homem de teatro, levando-se em conta o seu exaustivo trabalho de diretor, ensaiador e ainda por cima intérprete. O seu desempenho discreto e cheio de nuances é dos que transportam os espectadores e o situam como um dos nossos melhores atores. O terceiro ato, em sua cena final, chega a ser impressionante de verdade. Cacilda Becker em "Mônica Filimore" está muito bem e apresenta um desempenho dos mais belos. Uma vez refeitas as emoções da estréia, passado o nervosismo natural, certamente ela estará oferecendo um dos mais corretos desempenhos já aparecidos ultimamente. Margarida Rey segue-lhe de perto na "Sra. Stetson" e é uma satisfação verificar-se os seus

progressos dia a dia. Outro exemplo de progresso é Maria Della Costa, que marca o seu papel de maneira sóbria e discreta. Maria Della Costa é senhora do palco, onde se movimenta como poucas. Nos demais papéis aparecem José de Magalhães Graça, sem maior destaque, João Ângelo Labanca, Waldir Moura, Josef Guerreiro, Nieta Junqueira e Rosely, todos corretos e concorrendo para a harmonia do espetáculo, um dos mais perfeitos como conjunto oferecido à nossa platéia nestes últimos tempos. Os cenários executados por Sandro Polônio são excelentes e a *mise en scène* chega a ser impecável. *Não sou eu...* é um espetáculo que se recomenda como dos melhores aparecidos ultimamente, não só pela probidade artística mas também como diversão; espetáculo que revela um jovem autor de grande mérito e que mostra um punhado de intérpretes dos mais conscientes em nosso teatro.

(Transcrito de *O Globo* — 3/10/1947.)

"VOCÊ MATOU SEU MARIDO?"

OS BASTIDORES TAMBÉM FAZEM PARTE DO CENÁRIO — A ATRIZ ACHOU RUIM — NO TEATRO MUNICIPAL UM CASO EM QUE A LÍNGUA ESCORREGOU... — AS TRAGÉDIAS "DOMÉSTICAS".

SEMANA passada trouxemos aos leitores uma série de acidentes ocorridos em cena aberta, no Teatro Municipal, à vista dos espec-

tadores. Mas, ainda que nesse gênero a nossa lista ficasse forçosamente incompleta, sobrando casos saborosos para contar, há outro aspecto que deve ser salientado, outra espécie de desastres que nunca chegam ao conhecimento do público. São os que têm lugar na intimidade dos bastidores, onde transitam os funcionários do teatro, carpinteiros, atores maquiados ou semimaquiados, vestidos ou semivestidos, na lufa-lufa dos preparativos, apressados esperando a deixa ou ouvindo recomendações ou repreensões do diretor, do *metteur en scène*.

Ali, naquela agitação entre as réplicas nervosas, onde surgem os atritos, na hora dos nervos tensos, ali é que se desenrolam essas pequenas tragédias e comédias, de proporções modestas, a respeito das quais o público nem tem notícia e que podemos denominar de domésticas. As vezes tem início uma animosidade entre estrelas por causa da disputa de um camarim, o mais cômodo e o de número 1 ou marcado pela letra A, o primeiro que confere o prestígio, quando a posse orgulhosa demonstra: "Eu sou mais importante do que você...!" A distribuição dos camarins são fontes inesgotáveis de ressentimentos.

A ATRIZ ACHOU RUIM

A indiscrição natural do repórter não pode ser contida. Vamos aos casos — com nomes, data e local.

Essa não é uma história de camarim, as histórias de camarim são vulgares querelas — mas merecem registro pelos protagonistas.

Cenário: a caixa do Fênix, quando ali os Comediantes apresentavam *Mulher sem Pecado*, de Nelson Rodrigues. Conspicuamente ausente estava o diretor, figura imprescindível para harmonizar os conflitos com sua presença e autoridade. Turkow, entretanto, ainda não aparecera e o espetáculo já ia bem avançado, lá pelo meio do segundo ato. Em cena, Miriam e Graça Mello. A jovem estrela, desempenhando o papel da primeira mulher de Olegário, repetia nervosamente as "falas" do fantasma, que surge inopinadamente. Graça Mello contracenava com ela, num crescendo emocional.

Labanca, *metteur en scène*, escondido no seu posto, dirigia placidamente quando chegou o momento da famosa projeção. O rosto de Lídia, personagem interpretada por Stela Perry, apareceu na tela ao fundo. Do microfone a estrela, elegante num *peignoir* cor-de-rosa com pedras rutilantes pregadas, repetia as palavras ardentes do texto, fortemente sugestivas.

Entretanto, tudo se precipita de repente. A estrela vai devagar e a projeção, depressa. Ela corta uma frase para acompanhar o filme, zanga-se, termina. O público não viu nada, mas o temperamento da "estrela" explodiu. Trava-se

uma altercação entre *metteur en scène* e atriz. Há frases mais ou menos ofensivas. Subitamente, ela se retira, batendo a porta do camarim. Graça Melo e Miriam lançavam, do palco, olhares furtivos para ver a causa do tumulto. Mas o público não percebeu nada...

“VOCÊ MATOU SEU MARIDO?”

A segunda aventura terá de ser relatada como milagre que se conta sem revelar o santo responsável por ele. Aliás, longe de nós a idéia de uma comparação. A linguagem profana e dura que entra no episódio não poderia permitir esse confronto.

A trágica Stipinska se preparava para entrar em cena. A porta do seu camarim estava entreaberta. E, a um canto, dois atores aniversariavam.

— Mas então ela vem aqui... toma conta de tudo...

— É mesmo. Não dão oportunidade aos nacionais. E olhe que não é porque lhe falte talento. Pelo contrário, Auristela se afastou, não sei por que motivo...

Expliquemos, entre parênteses, que a Auristela referida foi a criadora do papel de Mme. Clecy, que Irena Stipinska interpretava, na segunda versão, com Maria Sampaio substituindo Lina Grey como Alaíde.

— Eu acho que ela se desgostou...

— E, por isso, importaram Stipinska...

— Não. Ela já estava aqui.

— O Ziembinski foi convidar...

— Veja só!

— E ela nem fala o português direito...

— Pois é. Uma polonesa... Naquele momento uma voz partiu do camarim.

— Não falo português direito, mas entendo o que estão dizendo... Os senhores esquecem que eu entendo... Estão sendo injustos. Aliás, o sotaque não importa pois Mme. Clecy é uma francesa!

Pouco depois um vulto elegante passava do camarim para o palco, rapidamente. Tivemos o tempo de vislumbrar umas plumas enormes.

Mas, já em cena, ele perguntava com aquelas inflexões que se tornaram famosas.

“— Você matou seu marido? Oh!”

Essa também o público não viu...

BECCHI E O MAQUILADOR

O barítono Becchi, vigoroso italiano, mais forte no vocabulário do que no canto, ator medíocre e cantor de terceira categoria, estava se maquilando para entrar em cena, no *Rigoletto*, o famoso espetáculo que foi dado de presente

ao público porque não ousaram cobrar por ele.

— *Dov'è Assis?*

Assis, o velho maquilador do teatro, estava ocupado. Chegou, afinal, fez seu trabalho. Saiu. Becchi aproximou-se do espelho. Olhou, o nariz não estava bem. Quis xingar. Lançou um olhar em torno. Havia uma senhora, à porta, esperando para pedir um autógrafo. Uma única e melancólica fã. Dilema: dar vazão ao temperamento exuberante ou conservar o prestígio de homem fino? Mas os lábios deixaram escorregar o princípio do insulto:

— *Figlio...*

O policiamento, porém, severo, interveio:

— *Figlio, repetiu. Figlio... della madonna benedetta!*

E assinou o autógrafo.

“A MULHER SEM PECADO”

GROCK

V*estido de Noiva* e *A Mulher sem Pecado* na montagem d'Os Comediantes marcam dois momentos supremos na vida teatral brasileira. De *Vestido de Noiva* já se disse tudo ou quase tudo. Suas fantasmagorias deslumbrantes, a audácia de sua forma cênica, a sua riqueza plástica e poética apaixonaram e ainda apaixonam a alma da cidade. Já *A Mulher sem Pecado* só agora começa a ins-

pirar os primeiros debates. Eis uma peça para ser discutida até as últimas conseqüências e que ninguém assistirá sem espanto e sem angústia. Tudo concorre para que ela “fique”, como “ficou” *Vestido de Noiva* — desde a concepção cênica, que é forte, moderna, revolucionária, até o drama inesquecível de Olegário e Lídia. Não espereis de *A Mulher sem Pecado* uma dessas histórias frívolas e irresponsáveis, à semelhança das comédias francesas. É, antes, uma dessas investigações psicológicas implacáveis, em que nada se respeita, em que o autor desce às profundezas últimas do ser. Cada desejo, cada sonho, cada sentimento, cada uma das paixões, tudo é submetido a uma análise crua, tudo é visto e revisto com uma lucidez apavorante. É uma luz forte e reveladora que inunda as zonas obscuras da alma. Senhores: parece que não existe pureza nesta peça. As mínimas coisas vêm contaminadas. Os sentimentos florescem como estranhos lírios impuros, como estranhas flores malditas. Por exemplo, Lídia “a mulher sem pecado”. Já o título cria uma dúvida: não se sabe se é uma ironia, se é um perdão. “Sem pecado” por quê? perguntará o espectador. Ninguém saberá respondê-lo. Na verdade, deve-se dizer: é muito difícil culpar Lídia, difícilimo atirar-lhe a primeira pedra. Diante do seu destino, somos levados a esta reflexão: “O mal é mais poderoso que a vontade de uma pobre mulher.” A virtude ou o pecado é

uma fatalidade, que independe da vontade da mulher. É-se pura ou impura não por uma deliberação expressa da pessoa, mas por mil e uma circunstâncias fortuitas, por mil e um acidentes. Um jogo cruel de pequenas e grandes fatalidades é que, em última análise, faz a vida da mulher.

Parece ser esta a mais positiva e pungente lição humana de *A Mulher sem Pecado*. Nós sentimos, a cada momento da peça, que Lídia está sendo arrebatada, que ela não é mais senhora de si mesma, que uma força maior a domina. Ela diz: "Todas as mulheres já desejaram a morte do marido." Sei que a generalização é inquietante. "Todas"?, indagará o leitor assustado, pensando no seu caso pessoal. Mas este é o caso de Lídia. Ela não poderia dizer outra coisa, depois da experiência de tantos sofrimentos, do quotidiano martírio que é, para sua pobre alma e sua pobre carne, a aventura matrimonial. Mas a afirmação de Lídia parece-nos ainda mais cruel e mais humana. Pode-se desejar que o companheiro morra, não por ódio mas por simples cansaço, por um processo comum de saturação, por uma pura e simples fadiga dos sentidos. Tentemos resumir, a tragédia das esposas assim cansadas. A própria Lídia explica: "Todo dia o mesmo marido cansa!" Neste lamento, nós encontramos a náusea que dá a rotina amorosa, a monotonia de um homem que é sempre

o mesmo, cujas carícias já não se renovam. E isso justificará que uma mulher deseje a morte do bem-amado? O cronista não se atreve a responder. Limita-se a apresentar os problemas morais, ou imorais, sem todavia resolvê-los. Como, porém, condenar Lídia sem conhecer o seu marido? Partamos do princípio simples de a esposa ser feita à imagem e semelhança do esposo. Lídia é assim? Como será Olegário?

Muita gente dirá de Olegário, o marido de *A Mulher sem Pecado*: é um louco, um maníaco, um monstro. Difícil defini-lo, todavia o julgamento sumário da loucura parece ser o menos indicado. Talvez seja mais justo considerá-lo um possesso. (A própria Lídia não será também uma possessa?) Satã e Deus disputam a posse de sua alma; e é bom não esquecer o formidável conteúdo humano do seu tipo. Imagineis um marido paralítico, na sua cadeira de rodas: imagineis que em torno da sua esposa — jovem, linda e sadia — gravita o sonho obstinado de outros homens. Eis o drama. Será fácil, depois disso, imaginar a impregnação erótica da peça, a paixão do marido exasperado até a loucura. Pergunta brutalmente à Lídia: "Se um homem vibra com uma bela mulher na rua, por que não vibrará você com um belo homem, ainda que seja um desconhecido, um transeunte?" Diz ainda à esposa: "Sem perversão, não há amor que dure." Ri das luas-

-de-mel que só duram oito dias. Depois disso cada qual procura esconder de si mesmo e dos outros o cansaço, o tédio inevitável. “A lua-de-mel é o túmulo de qualquer amor.” Tais palavras exprimem, mais do que o cinismo, um sentimento de derrota, de angústia. Afinal de contas, cada amor é um caso de eternidade fracassada.

Estas são, numa análise simples e ultra-apressada, as linhas gerais de *A Mulher sem Pecado*. Com este material, tão rico, tão denso, o notável ensaiador polonês Turkow está levantando um espetáculo inesquecível. Uma *mise en scène* como, de fato, ainda não foi vista no Brasil: e no elenco em que se afirmam violentamente alguns dos mais impressionantes valores dramáticos do nosso teatro moderno: Graça Melo fazendo um magistral “marido paralítico”.

Sua representação tão justa, segura, poderosa é dessas que não se esquecem. Dizemos assim, porque assistimos a vários ensaios do drama de Nélson Rodrigues. Stela Perry transmite ao principal papel feminino da peça toda a força de sua admirável personalidade teatral. Sua presença será sempre uma nota alta em qualquer espetáculo; Carlos Perry compõe um “galã cínico” marcante. Outra figura que se destaca poderosamente: Maria Barreto Leite, encarnando uma “ex-lavadeira”; Míriam, na primeira mulher, papel de tremenda responsabilidade;

Wallace Viana, no irmão de Lídia; Gracinha fazendo um “repórter venal”; “Pérola negra”, a criada e outros.

A intervenção do elemento cinematográfico, para fixar as apavorantes imaginações eróticas do marido paralítico, significa, não há dúvida, um enriquecimento para o espetáculo, sem sacrificar a sua teatralidade. Pode-se dizer: *A Mulher sem Pecado* vai sacudir violentamente o público, vai espantá-lo, com tantas e trágicas visões da alma humana. Quantas mulheres se reconhecerão em Lídia, e quantos homens se reconhecerão em Olegário!

(Transcrito de *O Cruzeiro* — 1948.)

**“VESTIDO DE NOIVA”,
DE NÉLSON RODRIGUES,
NO MUNICIPAL PELOS
“COMEDIANTES”**

GUILHERME FIGUEIREDO

NÃO tenhamos cerimônia de usar o lugar-comum, para afirmar que Os Comediantes encerraram com chave de ouro a sua temporada deste ano. *Vestido de Noiva*, de Nélson Rodrigues, é finalmente alguma coisa de novo, de realmente grande e artisticamente nobre, uma obra que nos desafoga do circuito Cinelândia-Rocio, e possivelmente abre caminho para outras peças deste autor que, com duas obras: *Mulher Sem Pecado* e *Ves-*

tido de Noiva, conquistou um lugar definitivo no teatro brasileiro. Nunca deverão ser demasiados os elogios ao esforço do grupo d'Os Comediantes, cuja existência ainda curta logrou abrir perspectivas tais no palco brasileiro, que já hoje será insultuoso recairmos no regime vulgar do "rir, rir, rir" ou nas pranteações sentimentalóides dos teatrólogos da Academia. *Journey's End*, como peça estrangeira, e *Vestido de Noiva*, como peça nacional, são dois acontecimentos — e por eles devemos agradecer, antes de tudo ao trabalho de Santa Rosa e Z. Ziembinski, os animadores do teatro d'Os Comediantes.

Vestido de Noiva tem a "indicação" tragédia no programa. A palavra no seu conceito clássico explica pouco. A peça não coloca em primeiro plano o "signo" da tragédia clássica, mas a um tempo o faz participar de uma técnica e de um sentimento plástico da cena verdadeiramente modernos. Está aqui novamente a valorização do gesto, da cor, da atitude que pela sua fantasia quase já pertence ao domínio coreográfico. Está aqui a verdadeira noção do teatro moderno: realizar a emoção com a simplicidade da linguagem, para que cada figura transmita a sua alma, sem precisar de automergulhos ridículos e pretensiosos.

Não importa que o plano de ação de *Vestido de Noiva*, seja arbitrário: a sua realização é vida. Estou aqui a imaginar os nossos pintainhos introspectivos a fixar um drama como este. Colocariam a fi-

gura de Alaíde na mesa de operações do hospital, a balbuciar longas e fastidiosas tolices a respeito do passado com uma adjetivação pueril e desfibrada. Com Néelson Rodrigues não aconteceu isto — e nem poderia acontecer. É um autor que tem a noção do movimento e sabe surpreender o momento em que o verbo se faz ação. Por isso, nada de filosofia do caramujo. Vida, fato, diálogo — é o que há nesta peça que, entretanto, marca todos os tipos, esculpe as almas das personagens e leva o espectador ao que elas sentem. Tudo isto se faz no domínio da fantasia, da mais absoluta fantasia que até hoje se conheceu no teatro brasileiro. Tudo nasce com uma riqueza sonora, uma riqueza plástica, uma profusão de talento criador que só conhecíamos quando acontecia no Municipal a caridade de algum teatro francês, inglês ou italiano.

Vestido de Noiva é uma tragédia da recordação inconsciente e se prolonga no futuro, após a morte daquela que se lembra. Por isso, por aproximar a alma da que morreu de um futuro desligado dela, mas que é consequência da morte, essa tragédia é uma ironia contra o tempo, ironia contra a incongruência dos momentos da vida, ironia contra a nossa mísera capacidade humana de superar cada instante da nossa própria realidade. Certamente, o plano de fantasia da peça não é nada de "científico" graças a Deus. As recordações de Alaíde são plausíveis,

apenas, e dentro dessa plausibilidade é que foram escolhidas pelo autor para constituírem o material cênico da peça. O desenrolar da intriga — chamemos assim as lembranças, à falta de melhor nome — é de uma verdade artística surpreendente, digna de um Strindberg, de um Ibsen ou de um Pirandello. Aliás não será difícil encontrar na própria arquitetura das cenas, e mesmo em certas personagens, o caminho inteligentemente seguido dos *Sei personaggi in cerca d'autore*: o atrevimento da retalhagem das cenas e do próprio palco, o delírio impressionista, a surpresa da vida real fundindo-se ao sonho e dele se escapando, fluindo e arrastando a platéia para novas paisagens humanas muito mais densas do que o simples “visto” e “ouvido”, pão-nosso do teatro. Para a lembrança pirandelliana ali está mesmo a presença de Mme. Clecy, vaga sugestão da Madame Pace, também “evocada” como na “comédia por fazer”. E a construção de *Vestido de Noiva* não impõe mesmo a presença de uma “tragédia por fazer” se desta peça já feita quiséssemos extrair uma tragédia tradicional? Felizmente não estão aí mais do que recordações e para Néelson Rodrigues mais do que retomadas de processos que conservam em uma obra todas as qualidades do ineditismo, os defeitos desta peça não são impressões de leitura. São defeitos que o público praticamente não vê, são defeitos que ficam voltados para os bastidores, não para a platéia. Residem na ausência

desse jovem teatrólogo que se propôs a criar para Ziembinski e Santa Rosa. Sob esse aspecto *Vestido de Noiva* foi um duelo de técnicos — e que grandes técnicos! Néelson Rodrigues superpõe problemas de interpretação, de direção, de realização cênica, de determinação do espaço e do tempo disponíveis para a marcação da peça e os deixou todos para que o cenógrafo Santa Rosa e o diretor Ziembinski os realizassem. E o resultado foi extremamente feliz — embora esteja a indicar que o autor deva, em suas futuras peças, limitar, a bem dos atores, a sua capacidade inventiva de exposição das cenas. Porque nós espectadores, em geral, só vemos o completo e o acabado, o que foi feito para a nossa presença. Mas quem conhece um pouco de bastidores de teatro poderá imaginar o que seja, por trás dos talões e da cenoplastia: o delírio dos movimentos, as aflições, as medidas de tempo, as entradas e saídas de atores, discos de vitrola, luzes, mobiliários, cortinas e armações. Esses milagres, é claro, revelam conhecedores de teatro, de técnica segura, atenção firme, inteligência e senso de arte. Entretanto, para quem representa, para quem deve sofrer as duas horas de súbitas transfigurações e difíceis mergulhos nos milhares de olhos que se cravam na cena, a complicação técnica é alguma coisa de sobre-humano. Outro pormenor a evitar é a repetição de qualquer passagem. Quero referir-me especialmente às repetições dos discos de ruídos do desastre de automó-

veis e chegada da ambulância. A frequência desses truques conduz sempre ao risco do humorismo — e penso que neste ponto até mesmo Bergson ajuda a minha afirmação. Não foi difícil sentir na plateia, na terceira ou quarta audição do disco, os primeiros sintomas dessa reação, certamente não desejada pelo autor — como também não há de ter sido desejada uma quase constante lentidão nos diálogos.

É preciso saudar em *Vestido de Noiva* um dos instantes mais representativos do teatro brasileiro. Representativo e inaugural Nelson Rodrigues é hoje uma afirmação e se coloca entre os mais notáveis escritores teatrais que já tivemos, tão ou mais notável do que qualquer dos seus confrades. É preciso também saudar Santa Rosa como um intrépido realizador, como uma figura ímpar das nossas artes plásticas, talvez a única que sendo ao mesmo tempo desenhista e pintor excelente, é um conhecedor dos mistérios do palco, um surpreendente malabarista de luzes de gambiarras e de magia dos cenários. E a Zbgniev Ziembinski a dedicação com que moldou no grupo d'Os *Comediantes* as imagens que vivem em *Vestido de Noiva*. Gostaria finalmente de destacar o trabalho da sra. Lina Grey, Auristela Araújo, Stela Perry, Maria Barreto Leite e dos srs. Carlos Perry e Otávio Graça Melo nos principais papéis, e Leontina Kneese, Luiza Barreto Leite Sanz, Virgínia Souza Neto, Maria Sarli,

Edelweiss, Stella Graça Melo, Brutus Pedreira, Armando Couto, Álvaro Alberto, Carlos Melo, Isaac Pascoal, Pará dos Reis, Luiz Paulo e Nélio Braga nas demais figuras.

Post-scriptum muito delicado: O romancista Lúcio Cardozo, autor da peça *O Escravo*, não tendo apreciado o que eu disse a respeito dessa sua conferência, houve por bem chamar-me, em uma entrevista, de “mediocridade, quase célebre”, e dizer que me refugiei na crítica depois de fracassar em tudo. Não criarei o hábito de responder às controvérsias surgidas na minha função de crítico porque julgo injusto prestar atenção duas vezes aos autores cujo valor neguei logo da primeira vez. Mas acontece que acho Lúcio Cardozo um bom romancista e um mau teatrólogo e desde que o seu ataque procura ferir a profissão que exerço, vou distingui-lo com algumas palavras. Durante seis anos desde que iniciei minha carreira jornalística venho ocupando os postos mais honrosos da imprensa do Brasil, da mesma imprensa de cujos suplementos literários e revistas Lúcio Cardozo diz ter a “glória de ser inimigo”. De fato, em todos estes postos, jamais cruzei com o autor de *O Escravo*. O que me permite afirmar que me orgulho da minha quase célebre mediocridade e assegurar que a glória da inimizade de Lúcio Cardozo aos suplementos literários e revistas cabe incontestavelmente aos suplementos literários e jornais.

(Transcrito do *Correio da Manhã* — 1948.)

ATIVIDADES ARTÍSTICAS NO
TEMPO DE "OS COMEDIANTES"

O TEATRO

HENRIQUE OSCAR

NÃO é fácil evocar o teatro de há trinta e cinco anos, de memória, para quem então ainda não havia completado quinze, mas assistia a muitos espetáculos. Recordar o que se fazia tradicional e profissionalmente nos palcos cariocas no período da fundação de Os Comediantes e dos seus primeiros anos de atividade, nessas condições, significará incorrer em pequenos equívocos de cronologia que serão certamente compreendidos e desculpados.

Em 1938, ano da fundação de Os Comediantes, três elencos dominavam o panorama teatral carioca: as companhias de Dulcina Moraes (Dulcina-Odilon), a de Jaime Costa e a de Procópio Ferreira, o que não significa que não houvesse outras, apresentando espetáculos da mesma projeção, como a de Delorges Caminha (Olga-Delorges), a de Eva Todor e outras de que só tomei conhecimento mais tarde, como a de Iracema de Alencar.

Em 1938, a Companhia Olga-Delorges apresentou no Teatro Ginástico a comédia de Ernani Fornari *Iaiá Boneca*, sob a direção de Oduvaldo Viana, com cenários e figurinos de Hipólito Collomb. Outras figuras destacadas do elenco eram Rodolfo Mayer, Lúcia Delor, Luiza Nazaré, Sadi Cabral e Edmundo Maia. A peça, tendo como pano de fundo a luta pela maioria de D. Pedro II, era uma comédia histórico-sentimental a que não faltava um toque de antiescravagismo.

No ano seguinte, a mesma companhia, no então Alhambra (teatro e cinema localizado onde hoje se ergue o Hotel Serrador), apresentava outro texto histórico: *Tiradentes*, de Viriato Correia, com música de Villa-Lobos, direção de Rodolfo Mayer, cenários e figurinos de Hipólito Collomb. No elenco, além dos três artistas citados (Olga, Delorges e Rodolfo), estavam Alexandre de Azevedo, André Villon, Amélia de Oliveira, Lourdes Mayer, Modesto de Souza e outros.

É ainda uma peça histórica que marca a presença de Jaime Costa nesse período, com *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Júnior, sob a direção de Eduardo Vieira, tendo no papel-título Itala Ferreira e ainda entre os demais intérpretes Sadi Cabral, Custódio Mesquita, Silva Filho, Grace Moema, etc. . .

Não se pense, porém, que só se fazia teatro histórico na época. A coincidência dessas três evocações não deve confundir. A regra era a comédia leve, engraçada, despretensiosa. Se mais tarde Dulcina-Odilon levaram *Sinhá Moça Chorou*, de Ernani Fornari, no Teatro Serrador, foi no antigo Alhambra que vi pela primeira vez esse conjunto, numa comédia de um autor da Europa Central de cujo nome não me recordo, intitulada *Cara ou Coroa*. Os espetáculos de Dulcina Moraes eram caracterizados pela elegância do trajar da estrela, sendo procurados como representações que mostravam atrizes bem vestidas e elegantes — hábito que infelizmente continuou, com certo público confundindo teatro com desfile de modas — independentemente do nível das representações em que se podia encontrar uma comédia como *No Tempo Antigo*, de Antônio Guimarães, com os dois artistas citados e mais Átila e Conchita Moraes, Aristóteles Pena, etc., mas também outras como *As Solteironas dos Chapéus Verdes*.

Em 1940 a atriz Eva Todor deixa a revista e ingressa no teatro de comédia, estreando com *Feia*, de Paulo Magalhães, no Teatro Rival, ao lado de Sônia Oiticica e Heloísa Helena. Com algumas exceções, em todo o período em que a companhia “Eva e seus Artistas” foi dirigida pelo ex-marido da estrela, o comediógrafo Luiz Iglézias, o repertório foi sempre de comédias leves, muito sentimentais, fazendo a atriz principal invariavelmente papéis de *Mocinha* (nome de uma comédia que Joraci Camargo escreveu para ela) e textos que nomes como *A Sombra dos Laranjais*, de Viriato Correia, definem. . .

A primeira companhia do Serviço Nacional de Teatro, intitulada “Comédia Brasileira”, representou no Teatro Ginástico a famosa peça de Antônio José da Silva, *O Judeu, Guerras do Alecrim e da Manjerona*, em 1939, segundo centenário da morte do autor, sendo a direção de Sadi Cabral, que fazia também o papel de “Semicúpio”. Em que pese a representação por esse conjunto de *Caxias*, de Carlos Cavaco, ou mesmo *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, teve o mérito de apresentar em 1942, no Teatro Carlos Gomes, ao que me lembro em versão abrandada, a primeira peça de Néelson Rodrigues: *A Mulher sem Pecado*, sob a direção de Rodolfo Mayer, com este, Amélia de Oliveira e Teixeira Pinto nos principais papéis, revelando assim o autor que Os Comediantes valorizariam.

Procópio Ferreira montou no Teatro Serrador um *Avarento*, de Molière, e depois, para a estréia de sua filha Bibi Ferreira *O Inimigo das Mulheres*, de Goldoni, que não era senão a comédia habitualmente conhecida entre nós como *Mirandolina (La Locandiera)*. Representou muitas outras peças posteriormente, inclusive *Sexto Andar*, de Alfred Gehri, e depois Bibi Ferreira teve sua própria companhia no antigo Teatro Fênix (esquina da av. Almte. Barroso com a rua México), levando inclusive uma adaptação de *Rebeca*, em que Henriette Morineau dava seus primeiros passos no teatro brasileiro, fazendo a Governante.

Iracema de Alencar reaparece então, no antigo Fênix e depois no Ginástico, com *A Mulher que veio de Londres*, de Suárez de Deza, *Berenice*, de Roberto Gomes, *Ciclone*, de Somerset Maughan, etc... Enquanto isso o teatro de revista apresentava seus espetáculos populares.

Eis aí um panorama forçosamente parcial e incompleto do que as outras companhias faziam há trinta e cinco anos atrás, quando surgiram Os Comediantes e em que algumas produções talvez significativas da época podem ter sido esquecidas pelo então adolescente que assistia a muitas, porém ainda não a todas...

NAS ARTES PLÁSTICAS

MARINHO DE AZEVEDO

EM 1937, quando Os Comediantes se lançavam em cena, o Brasil era lançado no Estado Novo. Fato que nada representou de auspicioso no plano político ou cultural. Mas que teve um grande significado no campo das Artes Plásticas. Com a consolidação do poder de Vargas, em bases ditatoriais, consolidava-se também a posição de Gustavo Capanema, seu Ministro de Educação e Saúde. E Capanema (ministro de 1934 a 1945) foi o grande promotor, junto ao Governo, dos pintores e arquitetos modernos, que os círculos oficiais, via de regra, nunca viram com bons olhos.

No ano anterior, Portinari tinha pintado seu primeiro mural, no Monumento Rodoviário da estrada Rio—São Paulo (futura Rodovia Presidente Dutra). Também em 1936, iniciavam-se, no Rio, as obras do Ministério de Educação e Saúde (atual Palácio da Cultura). Sobre o risco original de Le Corbusier, um grupo de arquitetos, entre os quais se destacavam Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, elaborou livremente um projeto que, segundo este último, representou “o marco definitivo da nova arquitetura brasileira”. Além de pintar vários murais para o prédio, Portinari executou grandes painéis em azulejos, do lado externo. Onde se ergue, ainda, o Monumento à Juventude, escultura em pedra de Bruno Giorgi, entre os jardins de Roberto Burle-Marx.

O sentido revolucionário da construção do prédio e a importância da proteção dispensada por Capanema aos jovens artistas, se evidenciam em um rápido comentário de Lúcio Costa, em seu estudo “A Arquitetura Brasileira”. Referindo-se ao edifício, o arquiteto afirma: “É belo, pois. E não apenas belo, mas simbólico, porquanto sua construção só foi possível na medida em que desrespeitou tanto a legislação municipal vigente, quanto a ética profissional e até mesmo as regras mais mezinhas do saber viver e da normal conduta interesseira. A lei exigia o limite de sete pavimentos (...); a ética profissional mandava que a obra fosse atribuída a um dos premiados no concurso havido

(...); prevenia a experiência que não se devia confiar em arquitetos jovens, sem tirocínio, a responsabilidade de tamanha empresa.”

Mas onde o abuso do poder não era orientado pelo bom gosto, imperava a mediocridade. Em 1937, Vargas fundava o Museu Nacional de Belas-Artes e confiava sua direção a Oswaldo Teixeira que, eternizando-se no posto, manteve-se como um dos baluartes — e baluarte agressivo — da pintura acadêmica. A vida artística mal ultrapassava os limites do meio intelectual e os grandes sucessos do modernismo continuavam ser sucessos de escândalo.

Portinari (que Oswaldo Teixeira chamava, maldosamente, de “pintor do Estado Novo”) trabalhou, de 1936 a 1945, nos diversos murais e painéis do Ministério da Educação e Saúde. Em 1939, pintou três grandes painéis para o Pavilhão Brasileiro da Exposição Internacional de Nova York. Com a Guerra, iniciou a fase mais engajada de sua pintura. A série dos Emigrantes é de 1944.

Em São Paulo, 1937 é o ano da inauguração do Primeiro Salão de Maio. Depois da Semana de 1922 (que, na verdade, só foi importante para um grupo mínimo de intelectuais), a vida artística de São Paulo tinha retornado a seu ritmo provinciano. A leitura de *Pintores e Pinturas*, de Sérgio Milliet, livro publicado em 1940, com crônicas de anos anteriores, dá uma boa idéia do ambiente. O crítico, de vanguarda, se detém em longas análises das idéias de Aldous Huxley, André Gide, do Renascimento e do Impressionismo. Defende os modernistas. Mas não consegue engolir os abstratos.

Ao falar do III Salão de Maio, Milliet tropeça nos mesmos artistas de 1922: “Eis Anita Malfatti. À primeira vista eu penso na normalista que copia versos num álbum grande, de capa de couro, juntamente com retratos de artistas de cinema, mas se olho para seus desenhos, logo se modifica a primeira impressão e fico a sonhar com um Baudelaire que fosse expressionista. E Tarsila? (...) Por trás de suas telas eu vejo o André Lhote de *Parlons Peinture* ou certos poemas sabidos que Luc Durtain escreveu sobre São Paulo.”

Apesar disto, o escultor Brecheret continua sua obra e Volpi surge com “certas flores”. À margem do movimento artístico e protegido pela fortuna da mulher, Lazar Segall, por seu lado, prossegue um incansável trabalho, que o colocará entre os melhores artistas de sua geração. Assim como embora modestamente, Oswaldo Goeldi aprimorava sua gravura.

Di Cavalcanti, que partira para a Europa em 1937, de lá só regressa em 1941, com a guerra. Neste mesmo ano, cria-se, no Rio, a divisão moderna do Salão Nacional de Belas-Artes, fruto da interminável ope-

sição entre Oswaldo Teixeira e os modernistas. (Os dois salões, que coexistem até hoje, talvez só venham a ser de novo fundidos em um só em 1975, já que desapareceram os artistas “acadêmicos”).

Como consequência da guerra, vários artistas e intelectuais europeus vieram para o Rio. Destes, a hoje mais famosa é a pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva. Mais esquecida, mas de grande atividade no meio intelectual de então, foi a crítica Annah Levy. O mais importante foi, certamente, Axl von Leskochek que, de 1939 a 1948, executou mais de duzentas vinhetas e gravuras para livros e formou inúmeros artistas, entre os quais Ivan Serpa, Renina Katz, Edith Bhering e Fayga Ostrower. Falando dele, um de seus discípulos escreveu, mais tarde: “Foi mais do que um professor: era uma presença viva num quase deserto.”

Bom atestado da aridez desse deserto foi o destino da exposição de cento e cinquenta e três trabalhos de alunos de Guignard, inaugurada a 25 de outubro de 1943 no Museu Nacional de Belas-Artes. Três dias depois, instigados por alguns professores, que denunciavam tratar-se de uma mostra de “arte degenerada”, um grupo de estudantes da Escola fechou a exposição.

Nessa ocasião, porém, um novo centro intelectual começa a germinar em Minas. Em 1944, Juscelino Kubitschek, prefeito de Belo Horizonte, convida Pancetti para dirigir a “Escola do Parque” e, com a recusa deste, apela (aconselhado por Portinari) a Guignard. Pela “Escola do Parque” passaram artistas como Mary Vieira, Amílcar de Castro, Farnese de Andrade, Inimá de Paula e Lygia Clark. Em 1945, a Escola era o ponto de encontro de Portinari, Niemeyer e Roberto Burle-Marx, onde todos colaboraram no projeto de Pampulha. Este depois do Ministério da Educação e Saúde foi um dos marcos decisivos nas artes plásticas brasileiras, durante o período. Tornando conhecida, entre outras coisas, a escultura de Cheschiatti.

Mas se Vargas havia fundado o Museu Nacional de Belas-Artes, todos se queixavam da inexistência de museus de arte moderna. Sérgio Milliet, em seu livro de 1940, repete críticas nesse sentido. Como para compensar a inexistência de mostras permanentes, inauguraram-se, em 1944, os salões de Pernambuco e Minas. Dois anos depois, Francisco Matarazzo Sobrinho fundava o Museu de Arte Moderna de São Paulo, que só viria a ser inaugurado em 1948. Exatamente no mesmo ano em que, no Rio, um grupo de mecenas, liderado por Raymundo de Castro Maya, Josias Leão e Maria Martins, fundavam o Museu de Arte Moderna. Que, durante duas décadas, foi um dos centros mais ativos das artes plásticas no Brasil.

A MÚSICA

SÉRGIO CABRAL

NA segunda metade dos anos 30 já era bem considerável o avanço do rádio brasileiro e da indústria de discos, mas o grande abastecedor da música popular brasileira — até fins dos anos 40 — ainda era mesmo o carnaval carioca, responsável por mais da metade das gravações de discos da época.

Foi uma fase de muita fertilidade, considerada por alguns críticos como a época de ouro da nossa música popular brasileira. A Rádio Nacional, criada em 1938, começava a ampliar o campo de trabalho de cantores e músicos. Os compositores, por sua vez, davam mostras de que ganhavam consciência profissional, com a fundação da União Brasileira de Compositores (UBC) em 1953, embora fosse também a grande fase boêmia da nossa música, com o Café Nice superlotado desde as primeiras horas da tarde de gente ligada ao chamado meio musical.

Villa-Lobos valia-se de sua amizade com Getúlio Vargas para levar o samba de morro às festas oficiais e até às gravações internacionais, como aconteceu quando aqui esteve em 1940 o maestro Leopoldo Stokowsky. A bordo do navio em que viajava, o *Uruguai*, Stokowsky fez uma série de gravações com Pixinguinha, Cartola, Donga, João da Baiana, Zé da Zilda, Jararaca e vários outros, para lançá-las pouco depois nos Estados Unidos pela Colúmbia num álbum de oito discos, que, aliás, jamais apareceu no Brasil, nem em forma de disco nem em forma de pagamento de direitos aos compositores e cantores brasileiros.

O samba já se desdobrava em vários tipos: o samba-canção, o samba-choro, o samba-de-breque, o samba-de-carnaval, o samba-sincopado, etc. O samba-enredo ainda não havia surgido como gênero, pois só a partir da segunda metade dos anos 40 é que as escolas de samba passaram a cantar sambas descrevendo os seus enredos. Mas havia o samba-exaltação (ou samba-apoteose), aquele em que os cantores exal-

tavam as nossas matas, o nosso céu e as nossas riquezas acompanhados de grandes orquestras.

Orlando Silva vivia a sua melhor fase de ídolo popular e, sem dúvida, de um dos melhores cantores de sua história. E era ele — e mais Sílvio Caldas, Francisco Alves e poucos outros — que fazia ressurgir a velha modinha brasileira através de uma nova forma, a valsa-canção, a nossa seresta.

A guerra, que ocupou quase todo o período aqui abordado, andou atrapalhando um pouco o carnaval, mas acabou se transformando num excelente tema para vários sambas e marchinhas de carnaval, que tratavam Hitler e as tropas nazistas de uma forma maravilhosamente moleque:

“Ouvi um chefe nazista
Cantando na emissora em Berlim
Uma marchinha engraçada
E a letra era mais ou menos assim:
RAF RAF RAF
Por que motivo destruíste meu Berlim
Estás estragando o meu cartaz
Se assim continuares
Este ano peço paz.”

Esta marchinha, de Benedito Lacerda e Darci de Oliveira, somou-se a dezenas de outras que contribuíram de um certo modo para a campanha de mobilização popular que terminou por levar o Brasil à guerra.

Ataulfo Alves, João de Barro, Ari Barroso, Haroldo Lobo, Dorival Caymmi, Geraldo Pereira, Wilson Batista, Herivelto Martins, Benedito Lacerda, Roberto Martins eram alguns dos nomes que mais se destacavam entre os compositores. E foi também a grande fase dos cantores: Orlando Silva, Ciro Monteiro, Sílvio Caldas, Francisco Alves, Araci de Almeida, Linda e Dircinha Batista, Vassourinha, Odete Amaral e outros. Mário Reis abandonou sua carreira em fins da década de 30, um pouco antes de Carmen Miranda ter ido embora para os Estados Unidos, como resultado da Política de Boa Vizinhança, lançada pelo Presidente Roosevelt no continente americano por causa da guerra.

Um dos resultados daquela política foi a ida de Carmen Miranda e do Bando da Lua para os Estados Unidos, enquanto os norte-americanos divulgavam seu cinema e sua música, através de milhares de discos lançados no Brasil. Resultado: a música norte-americana acabou influenciando compositores e cantores brasileiros que passaram a cantar música brasileira à maneira americana. E surgiu aquela geração pós-

-guerra cantando um tipo de samba-canção que eles próprios chamavam de *samba-blue*. Era a geração dos cantores "crosbianos", segundo Sérgio Porto, numa alusão à influência que Bing Crosby exercia sobre eles. O líder do grupo era o cantor Farnésio Dutra, muito propriamente rebatizado com o nome de Dick Farney.

O CINEMA

WILSON CUNHA

QUEM acusa o cinema brasileiro de alienado está enganado. Mais, talvez, do que qualquer outra manifestação artística, nosso cinema tem sido sempre um reflexo da situação nacional — se, para observá-lo, usarmos as lentes corretas. Algumas vezes, corretivas. E este cinema, acompanhando a própria história da nação, sempre viveu em ciclos. Uns mais definidos, outros cronicamente indefinidos.

A temporada que compreende os anos de 38 a 47 — período em que Os Comediantes dominaram a cena teatral — encontrou alguns estúdios funcionando (como a Cinédia de Adhemar Gonzaga ou a Brasil Vita Film de Carmem Santos); viu se firmar o ciclo dos filmes musicais carnavalescos (praticamente iniciado com *A Voz do Carnaval*, em 33, seguindo-se *Alô, Alô Brasil*, em 35; *Alô, Alô Carnaval*, 36) em que nomes populares do rádio e do teatro — como Francisco Alves, Mesquitinha, Mário Reis, Barbosa Júnior ou Custódio Mesquita e Carmem Miranda — chegaram às telas. E foi neste período, ainda, que em 41 surgiu um estúdio que pretendia realizar filmes de cunho social, a Atlântida. Tudo, no entanto, acontecia sem qualquer planejamento. Nosso cinema, como o país, crescia desordenadamente, entrava em batalhas que exigiam altas doses de sacrifício e idealismo.

Idealismo — no sentido mais romântico do termo — é o que não falta nesta época, em que nomes como os de Humberto Mauro (que realizara em 33 um dos clássicos do cinema brasileiro, *Ganga Bruta*) e Raul Roulien (retornando de Hollywood onde conseguira êxito em filmes como *Voando para o Rio — Flying Down to Rio* —, com Fred Astaire e Ginger Rogers) ou Luís de Barros se juntavam aos de Ademar & Carmem.

Uma história feita em ciclos, este período é nitidamente carioca. No Rio, ficavam a Cinédia e a Vita; no Rio, viria a ser criada a Atlântida. Na então capital da República surgiriam, ainda, duas outras

produtoras, a Pan-América e a Régia, “ambas de curta duração e poucos resultados”, segundo o crítico Alex Viany (*in Introdução ao Cinema Brasileiro*, INL, 59). Destas duas, tivemos *O Direito de Pecar* (César Ladeira, Sara Nobre, Zilka Salaberry), *Vamos Cantar* (Estelinha Egg, Carlos Galhardo, Emilinha Borba) — ambos de Leo Marten; *E o Circo Chegou* (Alda Garrido, Abel Pêra), *Entra na Farra* (Dircinha Batista, Arnaldo Amaral, Batista Jr., Carlos Galhardo) — ambos de Luís de Barros.

Os elencos, como se pode ver, não variavam muito, idênticas eram as intenções. Reagindo a este panorama, um grupo de idealistas fundou em 1941 a Atlântida, lançando, antes de qualquer filme, um manifesto: “O cinema, pelos aspectos tão variados que apresenta, principalmente pela natureza industrial de suas realizações, já se firmou no mundo contemporâneo como um dos mais expressivos elementos de progresso. A tal ponto que os grandes povos de hoje lhe dedicam ação permanente, entregando-se com esforço ao estudo dos métodos técnicos, financeiros e comerciais que lhe são próprios.”

E continuava: “No Brasil, o cinema ainda representa muito menos do que deveria ser e, por isso mesmo, quem se propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos maiores êxitos.” As intenções do grupo pioneiro da Atlântida — o músico José Carlos Burle, o cineasta Moacir Fenelon, jornalista Alinor de Azevedo, cinegrafista Edgar Brasil, cenógrafo A. Monteiro Filho e Nelson Schultz — eram as melhores. E falava-se, já então, em “indústria”, preocupação que faltara às experiências anteriores.

Coerente com os princípios de sua fundação, a Atlântida iniciou suas atividades com um filme bem brasileiro, *Moleque Tião*, de José Carlos Burle — um filme importante na evolução do nosso cinema. É ainda Alex Viany quem afirma: “Produzindo três ou quatro filmes ao ano, a companhia foi se firmando através de películas comerciais com histórias mais bem cuidadas que o comum na época: em *Romance de um Mordedor*, adaptou o romance *Vovô Morungaba*, de Galeão Coutinho; em *Vidas Solitárias*, defendeu a socialização da medicina; em *Não Adianta Chorar*, descobriu uma mina de ouro na reunião de Oscarito e Grande Otelo; em *Luz de Meus Olhos*, lançou uma nova atriz chamada Cacilda Becker.”

Mantendo uma produção contínua, a Atlântida ia conseguindo uma melhoria do padrão técnico e, ao mesmo tempo, consolidava o prestígio e popularidade de atores como Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana, Cyll Farney, Heloísa Helena ou Catalano.

Mas o “desenvolvimento industrial” de que falava o manifesto de 41 só chegaria mesmo em 47 — por vias transversas. Neste ano, um dos maiores exibidores do Brasil, Luís Severiano Ribeiro, entrava para a companhia e Moacir Fenelon a abandonava. Daí por diante, iriam surgindo, cada vez mais, as comédias que marcariam a produção brasileira dos anos 50, conhecidas pelo rótulo geral de chanchada. A Atlântida deixava de cumprir seu papel social, derivando para o campo da indústria. E fora de seus estúdios, pouco se fez.

Um período de incertezas, uma época indefinida, em um país em busca de sua identidade. Como a história é cíclica, qualquer semelhança com personagens ou acontecimentos vivos (ou mortos) é mera coincidência.

Composto e impresso na



COMPANHIA EDITORA AMERICANA

Rua Visconde de Maranguape, 15 - ZC 06
20.000 - Rio de Janeiro - RJ - Tel. 232-8004

Duplicata

