

OPERCEVEJO



REVISTA DE TEATRO, CRÍTICA E ESTÉTICA • ANO 2, Nº 2, 1994 • ISSN Nº 0104-7671
DEPARTAMENTO DE TEORIA DO TEATRO • ESCOLA DE TEATRO • UNI-RIO

DOSSIÊ

Momentos da crítica de teatro no Brasil

Parte I

De Álvares de Azevedo
a Alcântara Machado

Documentos

e artigos sobre a crítica
de 1846 a 1926

Entrevista com Bárbara Heliodora

A teoria das cores em Goethe

João Guimarães Vieira

A Poética de Aristóteles

Gerd Borheim

O teatro no teatro

Beatriz Resende

João Caetano

Claudia Braga

Paul Valéry

Traduzido por Julio Castañon Guimarães

UNI-RIO - UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO

Sérgio Luís Magarão
Reitor

Hans Jürgen Fernando Dohmann
Vice-Reitor

Regina Maria Lugarinho da Fonseca
Pró-Reitora de Ensino de Graduação

Josete Luzia Leite
Pró-Reitora de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão

Eduardo Long Filho
Pró-Reitor Administrativo

William Nunes Múrcia
Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento

Luís Paulo de Oliveira Sampaio
Decano do Centro de Letras e Artes

Roberto de Cleto
Diretor da Escola de Teatro

Ana Maria de Bulhões Carvalho
Chefe do Departamento de Teoria do Teatro

PERCEVEJO

ANO II, Nº 2, 1994 • ISSN Nº 0104-7671

O Percevejo é uma publicação do Departamento de Teoria do Teatro, Centro de Letras e Artes, Uni-Rio. As opiniões expressas nos artigos assinados são da inteira responsabilidade dos autores e não expressam necessariamente a opinião dos editores. Os artigos e documentos deste número foram publicados com a autorização de seus autores ou representantes.

Conselho Editorial

Professores do Departamento de Teoria do Teatro

Conselho Consultivo

Armindo Bião
Bóris Schnaiderman
Carlos Zílio
Gerd Bornheim
Irene Brietzke
J. Guinsburg
Renato Janine Ribeiro
Sábato Magaldi

Editoria Executiva

Ana Maria Bulhões (coordenação)
Angela Materno (edição)

Pesquisa, revisão de originais e notas

Christine Junqueira
Ângela Reis
Ana Lúcia Vieira de Andrade
Márcia Renata Da Rin
Sabina Aguiar
Paulo Vieira
Norma Correia
Marina Martins
Laudicênio Quintela
Silvia M. Kutchma
Adriana Cristina Oliveira
Djalma Thürler
Flávio Serra de Souza

Digitação

José Nestor A. C. de Barros

Direção de Arte

Paula Seara

Arte-final Eletrônica

Luvimar Lopes Spinelli

Fotos

Arquivo FUNARTE

Diagramação/paginação

fotocomposição/fotolitos eletrônicos
Rainer Rio (tel.:286-8597)

Impressão

CEFET

SUMÁRIO

1. DOSSIÊ: MOMENTOS DA CRÍTICA DE TEATRO NO BRASIL PARTE I: DE ALVARES DE AZEVEDO A ALCÂNTARA MACHADO

DOCUMENTOS: MEMÓRIA DA CRÍTICA BRASILEIRA I

Carta sobre a atualidade do teatro (s/d), <i>Álvares de Azevedo</i>	04
Companhia Lírica Francesa (1846), <i>Martins Pena</i>	06
Ao correr da penna (1854), <i>José de Alencar</i>	07
Revista dramática (1860), <i>Machado de Assis</i>	10
Rei morto, rei posto (1875), <i>Machado de Assis</i>	13
Carta a Coelho Neto (1898), <i>Artur Azevedo</i>	14
Um vaudeville (1902), <i>Artur Azevedo</i>	17
Sobre Cyrano de Bergerac (1899), <i>Nestor Vitor</i>	20
Teatro operário (1904), <i>Antonius</i>	22
Ibsen e o espírito da tragédia (1907), <i>Araripe Júnior</i>	23
A moral no nosso teatro (1907), <i>Nazareth Menezes</i>	25
Teatro no Brasil (1907), <i>Henrique Marinho</i>	26
A crítica nos bastidores (1909), <i>João do Rio</i>	27
Martins Pena (s/d), <i>Silvio Romero</i>	30
Sobre Eva (1915), <i>Oswald de Andrade</i>	34
40 anos de teatro (1917), <i>Mário Nunes</i>	35
Indesejáveis (1926), <i>Alcântara Machado</i>	36
Rir, chorar ou dar? (1926), <i>Alcântara Machado</i>	37

ARTIGOS SOBRE A CRÍTICA

Machado de Assis e a crítica teatral, <i>João Roberto Faria</i>	38
O teatro de Machado de Assis, <i>Maria Helena Werneck</i>	40
A crítica teatral de Alcântara Machado, <i>Angela Materno</i>	44
Da pateada à apatia, <i>Luiz Fernando Ramos</i>	48

ENTREVISTA

Bárbara Heliadora, <i>Claudia Braga</i>	52
---	----

2. ARTIGOS

A teoria das cores em Goethe, <i>João Guimarães Vieira</i>	60
A Poética de Aristóteles, <i>Gerd Borheim</i>	62
O teatro no teatro, <i>Beatriz Resende</i>	66
João Caetano, <i>Claudia Braga</i>	70

3. TRADUÇÃO

Do álbum de versos antigos - Paul Valéry, <i>Júlio Castañon Guimarães</i>	73
---	----

4. CARTAS 76

Cartazes do final do século XIX para revistas de Artur Azevedo e Moreira Sampaio

Os números 2 e 3 da Revista *O Percevejo* apresentam, sob a forma de dossiê, um pequeno panorama da crítica teatral brasileira do século XIX à década de 80 deste século. Foram reunidos, neste sentido, tanto artigos de caráter ensaístico quanto resenhas e crônicas teatrais – textos dispersos em revistas e jornais antigos, em geral inéditos em livro, que traçam uma memória da crítica teatral brasileira.

Esses documentos, que constituem um material, hoje, de difícil acesso, são de fundamental importância não apenas para o estudo da vida teatral brasileira oitocentista e moderna, mas também para uma avaliação das formas de se pensar o espetáculo no Brasil, desde que a crítica de teatro se fixou, enquanto gênero, a partir dos anos 40 do século passado.

Juntamente com os documentos, o dossiê *Momentos da Crítica Teatral Brasileira* apresenta ensaios de “crítica da crítica”, que analisam a atividade de alguns dos críticos selecionados, e entrevistas com críticos de teatro. A publicação simultânea de dois números da Revista, contendo cada um deles uma parte do dossiê, deveu-se à extensão do período estudado e à quantidade de material recolhido na pesquisa.

Na primeira parte da memória da crítica, publicada no número 2 de *O Percevejo*, figuram, entre outros textos, críticas de Álvares de Azevedo, Martins Pena, Machado de Assis e Artur Azevedo, abrangendo o período que se estende de meados do século XIX até o Modernismo, nos anos 20, com as crônicas teatrais de Alcântara Machado. Brício de Abreu, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Yan Michalski são alguns dos críticos incluídos na segunda parte do dossiê, que documenta, no número 3 da Revista, o exercício da crítica teatral brasileira dos anos 30 aos anos 80.

Também compõem os números 2 e 3 da Revista *O Percevejo* artigos diversos sobre estética, teatro, crítica de arte e de literatura, além de traduções de textos literários e teatrais.

As Editoras

*Departamento de Teoria do Teatro
Escola de Teatro Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO)*

Carta sobre a atualidade do teatro entre nós

Álvares de Azevedo

O que eu vou lhe dizer é triste, é lastimoso para quem o diz: tanto mais que ele o faz com a plena convicção de que fala ao indiferentismo. É uma miséria o estado do nosso teatro; é uma miséria ver que só temos o João Caetano e a Ludovina. A representação de uma boa concepção dramática se torna difícil. Quando só há dois atores de força, sujeitamo-nos ainda a ter só dramas coxos, sem força e sem vida, ou a ver estropear as obras do gênio.

Os melhores dramas de Schiller, de Goethe, de Dumas não se realizam como devem. O *Sardanaplo* de Byron, traduzido por uma pena talentosa, foi julgado impossível de levar-se à cena. No caso de *Sardanaplo* estão os dramas de Shakespeare que, modificados por uma inteligência fecunda, deveriam produzir muito efeito. Se o povo sabe o que é o Hamlet, Otelo... deve-o ao reflexo gelado de Ducis. Contudo, seria fácil apresentar-se no teatro S. Pedro alguma coisa de melhor do que isso. Com o simples trabalho de tradução se poderiam popularizar os trabalhos de Emile Deschamps, Auguste Barbier, Léon de Wally e Alfredo Vigny, que traduziram *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Júlio César*, *Hamlet* e *Otelo*.

Quando se faz do teatro uma espécie de taberna de vendilhão, vá que se especule com a ignorância do povo. Mas quando a Companhia do teatro está debaixo da inspeção imediata do governo, deverá continuar esse sistema verdadeiramente imundo?

Não: o teatro não deve ser escola de depravação e mau gosto. O teatro tem um fim moralizador e literário: é um verdadeiro apostolado do belo. Daí devem sair as inspirações para as massas. Não basta que o drama sanguinolento seja capaz de fazer agitarem-se as fibras em peitos de homens-cadáveres. Não basta isto: é necessário que o sonho do poeta deixe impressões ao coração e agite n' alma sentimentos de homem.

Para isso é preciso gosto na escolha dos espetáculos, na escolha dos atores, nos ensaios, nas decorações. É desse todo de figuras agrupadas com arte e do efeito das cenas que depende o interesse. Talma o sabia. João Caetano, por uma verdadeira adivinhação de gênio, lembra-se disto.

Além essas composições sem alma! que servem apenas para amesquinhar a platéia, esses quadros de terror e de abuso de mortualha que servem apenas para atufar de tédio o coração do homem que sente, mas que pensa e reflete no que sente e no que pensa.

Mas o que é uma desgraça, o que é a miséria das misérias, é o abandono em que está entre nós a comédia. Entre nós, parece que acabaram os belos tempos da comédia. Verdadeiros *blasés*, parece que só amamos as impressões fortes, que preferimos estremecer, chorar, do que rir daquelas boas risadas de outrora. Em lugar da musa de Menandro e Terêncio, temos hoje uma musa asquerosa que aparece nas tábuas do palco à meia-noite, como uma bruxa, que revolve-se imunda com a boca cheia de chufas obscenas, em chão de lodo: hedionda criatura, bastarda da boa filha de Molière, adiante da qual o pudor, digo mal, até o impudor tem de corar. O estrangeiro que assiste aquelas saturnais vergonhosas da cena crê assistir a um *sabbath* de feiticeiras e, como o *Fausto* de Goethe no Brocken, sente-se tomado de asco invencível por aquelas feldades nuas. O *soco* romano-grego tornou-se o *tamanco* imundo da vagabunda desbocada! É triste pensá-lo! – mas se é verdade que o teatro é o espelho da sociedade, que negra existência deve ser a da gente que aplaude freneticamente aquela torrente de lodo que salpica as faces dos espectadores! A farsa embotou o gosto e matou a comédia. O palhaço enforcou o homem de espírito. Arlequim fez achar insípido o Tartufo.

E contudo, nós que nos fizemos homem no tempo em que João Caetano se envergonhava de representar Casanova, nós que o vimos, não há muito, vestir o disfarce de Robin, embuçar-se no manto roto de Don César de Bazan, que soltamos boas gargalhadas ante o Auto de Gil Vicente e Robert Macaire, não podemos deixar de lamentar que ele desdenhe a máscara da comédia. E contudo Molière – um gênio – era cômico. Shakespeare preferia a galhofa das alegres mulheres de Windsor, *What you will*, *A Tempestade* etc., aos monólogos de *Henrique III*, ao desespero do rei Lear, à dúvida de Hamlet. Kean despia o albornoz e o turbante do Mouro de Veneza, para tomar o abdômen protuberante e o andar vertiginoso, as faces ardentes de embriaguez do *bon vivant* cavaleiro da noite, amante da lua, Sir Jack Falstaff!

Haja algum impulso da parte donde deve vir e esperamos que haja entre nós teatro, drama e comédia. A nossa mocidade laboriosa se animará a empreender trabalhos dramáticos. Começarão por traduções, estudarão o teatro espanhol de Calderón e Lope de Vega, o teatro cômico inglês de Shakespeare, até Sheridan, o teatro francês de Molière, Regnard, Beaumarchais e mais

In: Textos que interessam à História do Romantismo. José Aderaldo Castelo (org.) São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1960. pp.165-67. (Originalmente publicado [s/d] na edição de Joaquim Norberto das Obras de Álvares de Azevedo, editora Garnier)

Manuel Antonio Álvares de Azevedo, São Paulo, 12 de setembro de 1831 - Rio de Janeiro, 25 de abril de 1852. Poeta e dramaturgo. Morreu prematuramente aos 21 anos. Autor de *A lira dos vinte anos*, *A noite na taverna* e *Macária* (drama).

modernamente enriquecidos pelo repertório de Scribe e pelos provérbios de Leclercq e de Alfred de Musset. Os que tiverem mais gênio, os que tiverem estudado o teatro grego, o teatro francês, o teatro inglês e o teatro alemão, depois desse estudo atento e consciencioso, poderão talvez nos dar noites mais literárias, mais cheias de emoções do que aquelas em que assistimos aos melodramas caricatos, às paixões falsas, a todas aquelas concepções que movem-se e falam como um homem, mas que quando se lhes bate no coração dão um som cavernoso e metálico como o peito ôco de uma estátua de bronze!



*Teatro São Pedro de Alcântara
Fachada principal - 1928*



Companhia Lírica Francesa¹

Lucia De Lammermoor (Estréia de Mme. Mège)

Martins Pena

*Lucia de Lammermoor*², inquestionavelmente uma das melhores produções de Donizetti³, foi a ópera escolhida para estréia de Mme. Mège, cujo talento o público ainda não havia tido ocasião para apreciar. No nosso entender, deu-se, nessa circunstância, um passo um tanto temerário, cujas conseqüências poderiam ser funestas aos destinos de uma companhia que ardentemente desejamos ver prosperar. Cada um para aquilo que nasceu, para o que estudou, ou para o que tem forças. Se nos vierem pedir a nós, pobre folhetinista, um projeto para o melhoramento do meio circulante ou para a amortização da dívida pública, mandamos o pedinção para o diabo. E por quê? Porque entendemos tanto de finanças como nossa avó do jogo do espadão. Se a companhia francesa estivesse no seu estado completo a respeito de cantores de força, desejaríamos, aconselharíamos mesmo, que de vez em quando variasse os seus espetáculos, no sentido em que o fez na noite de que tratamos; mas, não se dando essa circunstância indispensável, julgamos dever lembrar-lhe que as armas de Hércules não são af para qualquer atleta.

Ao ler estas sinceras admoestações, alguém julgará que a bela produção de Donizetti deu à costa... Não, senhor, não foi tanto assim, o vento esteve rijo, o mar encapelou-se, houve seu perigo; como porém a nau viajava lá por esses mares da Escócia e o país é abundante de sortilégios, uma propícia fada, disfarçada em bela escocesa, veio em auxílio dos ousados argonautas antes que os parcéis tomassem conta do possante lenho. O negócio estava tão sério que ela mesma, essa interessante fada, se apresentou tremendo, como que desconfiando mesmo do seu irresistível poder. Ora, como nem sempre os elementos estão dispostos a obedecer assim a um engraçado aceno, a uma encantadora voz, cumpre não aventurar muito, não singrar por mares conhecidamente tempestuosos, sem muito bons pilotos.

Pelo modo por que nos temos exprimido terá o leitor de certo compreendido que a Mme. Mège coube nesta noite toda a glória, posto que não tanta quanto pode ainda adquirir. A sua emoção ao entrar na cena, o susto que a dominava, não obstante o lisonjeiro acolhimento que imediatamente se lhe manifestou, foram extraordinários. Por duas vezes vimo-la perdida; e se não fosse a inteligente rabeca do Sr. Abel, Deus sabe o que houvera acontecido. Desapareceram, porém, gradualmente, a emoção e o receio, e no segundo e terceiro atos, pudemos apreciar uma voz, delgada sim, porém harmoniosa, flexível, tal como o bardo escocês a desejaria à heroína do seu romance, para exprimir todos os sentimentos de que a dotou. Especialmente na cena do terceiro ato, após o assassinato de Artur, Mme. Mège cantou satisfatoriamente, empregando toda a expressão que exigia a melindrosa situação de alienada que então representava.

Mme. Mège reúne ao seu talento, como cantora, muitas qualidades de boa atriz; apresenta-se com garbo, pisa perfeitamente o tablado e veste com maior elegância. A sua bela figura representa ao vivo a admirável criação de Walter Scott, de quem se mostrou mui digna intérprete.

Pouco diremos dos mais cantores, vista a geral advertência que lhes fizemos. Agradaram quanto à representação; mas os que desempenhavam as partes principais, os Srs. Mullot e Guillemet, estavam doentes; sempre que precisavam empregar maior força de voz, não chegavam devidamente à nota. Os esforços destes senhores foram porém bem sucedidos no dueto do terceiro ato, que mereceu muitos aplausos. O séptuor foi muito bem desempenhado. Do Sr. Geneuil nada diremos para não dizer demais; e ao Sr. Frédéric lembraremos que Artur não é o Dickson da *Dame Blanche*⁴, e que por isso deve abandonar o mau costume de andar sempre aos pulinhos.

Todos os atores apresentaram-se com muito luxo e elegância; mas devemos a este respeito advertir ao Sr. Mullot (Edgard) que ele foi à Escócia e à França, onde se demorou algum tempo e voltou sem mudar de traje, e que, quando se apresentou no castelo de Asthon, tendo feito uma jornada sem descansar, nem um átomo de poeira trazia nas botas. Leia a peça, e lá verá como deve aparecer nessa ocasião o cavalheiro de Ravenswood. Mme. Mège também não devia apresentar-se no segundo ato com o mesmo vestido e penteado perfeitamente igual ao que trouxe no primeiro. Se refletir, há de achar justa esta nossa advertência, visto que se figura haver um lapso de tempo não pequeno entre os dois atos, e a bela Lucia de Lammermoor, cuja parte tão bem compreendeu, não usava decerto todos os dias o mesmo vestido.

A orquestra deixou muito a desejar.

In: Folhetins; A semana lírica. Rio de Janeiro, INL, 1965. pp58-9.



Luís Carlos Martins Pena, Rio de Janeiro, 05 de Novembro de 1815-Lisboa, 07 de Dezembro de 1848. Membro Fundador do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro e seu segundo secretário desde a fundação (1843), até 1847. Colaborou no Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, escrevendo de 1846 a 1847 os Folhetins anônimos intitulados *Semana lírica*. *Dentre suas obras teatrais:* Os dous ou o inglês maquinista, O noviço, Quem casa quer casa.

1. Primeira companhia de operetas que visitou o Brasil, trazendo em seu elenco as cantoras Duval e Eugênia Mège. Estreou em 1846, no Teatro São Januário, no Rio de Janeiro.

2. Lucia de Lammermoor: ópera em três atos de Gaetano Donizetti, com libreto de Salvatore Camarano, baseado no romance de Walter Scott. Estreou em Nápoles em 1835; é considerada a obra-prima do autor, juntamente com *Don Pasquale*.

3. Gaetano Donizetti, compositor italiano, nasceu em 1797 e morreu em 1848. Suas inúmeras obras caracterizam o romantismo na Itália. Foi autor de várias óperas de muito sucesso, como *Anna Bolena* (1830), *Elixir do amor* (1832), *Lucrécia Borgia* (1833). Compôs também música instrumental e sacra, música de câmara, 12 quartetos para cordas, peças para piano e canções.

4. A dama branca, ópera em três atos de Boïldieu (1755-1834), libreto de Scribe, baseado em Guy Mannering e The monastery, Walter Scott. Estreou em Paris em 1825, tendo sido um dos sucessos mais notáveis de todo o repertório da Ópera-comique. A ópera se inicia à frente da casa do personagem Dickson, onde se comemora com canto e dança o batismo de seu filho.

Ao correr da pena

José de Alencar

Se a mitologia dos povos antigos tivesse dado formas de mulher, de fada ou ninfa, às semanas, como o fez com as horas, não me veria às vezes em tão sérios embarços para escrever esta revista.

Em lugar de estar a cogitar idéias, a parafusar novidades, e a lembrar-me de fatos e coisas passadas, pediria emprestado a alguns dos tipos da grande galeria feminina as feições e os traços para desenhar o meu original.

Assim quando me viesse uma semana alegre e risonha, mas muito inconstante, com uns dias cheios de nuvens, e outros límpidos e brilhantes, iluminados pelos raios esplêndidos do sol, uma semana elegante de teatros e de bailes, imaginaria alguma fada de formas graciosas, de olhos grandes, com uma certa altivez misturada de uma dose sofrível de loureirismo.

Vestiria a minha fada de branco com algumas fitas cor de rosa e pedir-lhe-ia que me contasse, com toda a graça e travessura do seu espírito, os segredos de suas horas e de seus instantes.

Ao contrário, se fosse uma semana bem calma e bem tranquila, em que os dias corressem puros e serenos, em que fizesse umas belas noites de luar bem suaves e bem calmas, de céu azul e de estrelas cintilantes, lembrar-me-ia de alguma moreninha da minha terra, de faces cor de jambo, ojos adormidillos, como dizem os espanhóis.

Então escreveria uma poesia, um poema, um romance ou um idílio singelo, e livrava-me assim de meter-me em certas questões graves e importantes que ocupam a atualidade. Faria como o poeta; e limitar-me-ia às pequenas coisas que me tivessem interessado. *Nugae, quarum pare parva fuit*.¹

É verdade que, quando me acertasse cair uma semana como esta passada, onde iria eu procurar um tipo, um modelo que a caracterizasse perfeitamente? Lembro-me de uma mulher que descreveu Byron², a qual, com algumas modificações, talvez me pudesse bem servir para o caso. Seu único aspecto (da mulher) valia um discurso acadêmico; cada um de seus olhos era um sermão; na sua frente estava estampada uma dissertação gramatical. Enfim, era uma aritmética ambulante. Dir-se-ia, uma correspondência ou alguma velha polêmica que se houvesse despregado do seu competente jornal, para andar pelo mundo a discutir e a argumentar.

Com efeito, só este tipo imitado do D. Juan poderia dar uma ligeira idéia da semana passada, a qual num formulário de botica podia bem traduzir-se pela seguinte receita: uma dose de sol, duas de chuva, e três de massada³. Admirável receita para curar a população desta Corte da febre de novidades que tem produzido a guerra do Oriente⁴.

Os antigos porém, que fizeram tanta coisa boa, esqueceram-se dessa invenção de personificar a semana e, por conseguinte, não há remédio senão deixar as comparações e voltar ao positivo da crônica, desfiando fato por fato, dia por dia.

Aposto que já estais a rir deste meu projeto, perguntando com os vossos botões que fatos são estes que descobri na semana passada, que acontecimentos se deram nestes dias, que valham a pena não já escrever simplesmente, mas contar.

Ides ver. Em primeiro lugar contar-vos-ei que a semana teve sete dias e sete noites, tal e qual como as outras. Destes sete dias muitos foram de chuva e alguns estiveram tão belos, tão frescos, tão puros, que sentia-se a gente renascer com o sol que vivificava a natureza. As noites foram quase todas de inverno e de teatro.

No Provisório⁵ estreou a nova cantora, completando-se assim o numero das três deusas que devem disputar o pomo de ouro, o qual também foi pomo da discórdia. O público diletante está por conseguinte arvorado em Paris; e os poetas já se prepararam para contar a nova Ilíada e as causas terríveis de tão funesta guerra. *Et teterrima belli causas*.⁶

Em S. Pedro de Alcântara⁷, o aparecimento de João Caetano produziu uma noite de entusiasmo, e um novo triunfo para o artista distinto, único representante da arte dramática no Brasil.



In: Correio Mercantil, Ano XI, n° 318, Rio de Janeiro, (dom.), 19 de novembro de 1854. Ao correr da penna é o título do folhetim (coluna) que o escritor manteve neste jornal, entre 1854 e 1855.

José Martiniano de Alencar – Mecejana (CE), 01. Jun. 1829 – Rio de Janeiro, 12. Dez. 1877. Advogado, jornalista, deputado, escritor. Obras teatrais: Rio de Janeiro, Verso e reverso (1857); O demônio familiar (1857); O crédito (1857); As asas de um anjo (1858) e Mãe.

1. (Lat.) Ninharias, portanto semelhantes a coisas vis.

2. Lord George Noel Gordon Byron: poeta romântico inglês. (Londres, 1788 / Missolonghi (Grécia), 1824).

3. Conversa fastidiosa, enfadonha.

4. Batalha da Criméia; campanha francesa na Rússia.

5. Sala de espetáculos da época, construída no Campo de Santana, inaugurada em 1852. A denominação de teatro Provisório deve-se ao fato de que deveria durar três anos. Em 1854 passou a chamar-se Lírico Fluminense. Foi demolido em função do ajardinamento do Campo de Santana.

6. (Lat.) E as causas das desagradáveis guerras.

7. Teatro da época. Destruido por incêndio. Atual Teatro João Caetano.

Infelizmente as circunstâncias precárias do nosso teatro, ou outras causas que ignoramos, não tem dado lugar a que João Caetano forme uma escola sua e trate de elevar a sua arte, que o nosso país ainda se acha completamente na infância.

É a este fim que deve presentemente dedicar-se o ator brasileiro. Sua alma já deve estar saciada destes triunfos e dessas ovações pessoais que são apenas a manifestação de um fato que todos reconhecem. Como ator, já fez muito para sua glória individual; é preciso que agora como artista e como brasileiro trabalhe para o futuro de sua arte e para o engrandecimento de seu país.

Se João Caetano compreender quanto é nobre e digna de seu talento esta grande missão, que outros, antes de mim, já lhe apontaram; se, corrigindo pelo estudo alguns pequenos defeitos, fundar uma escola dramática que conserve os exemplos e as boas lições do seu talento e da sua experiência, verá abrir-se para ele uma nova época.

O governo não se negará certamente a auxiliar uma obra tão útil para o nosso desenvolvimento moral; e, em vez de vãs ostentações de coroas, o que lhe tem faltado até agora, é o apoio e a animação da imprensa desta corte.

Uma das coisas que tem obstado a fundação de um teatro nacional é o receio da inutilidade a que será condenado este edifício, com o qual de certo se deve despendar avultada soma. O governo não só conhece a falta de artistas, como sente a dificuldade de criá-los, não havendo elementos dispostos para esse fim.

→ Não temos uma companhia regular, nem esperanças de possuí-la brevemente. A única cena onde se representa a nossa língua ocupa-se com vaudevilles e comédias traduzidas do francês, nas quais nem o sentido nem a pronúncia é nacional.

Deste modo ficamos reduzidos unicamente ao teatro italiano, para onde somos obrigados, se não preferimos ficar em casa, a dirigirmo-nos todas as noites de representação, quer cante a Casloni, quer encante a Charton⁸, quer descansem as coristas. Tudo é muito bom, visto que não há melhor.

Já algumas vezes temos censurado a diretoria do teatro por certas coisas que nos parece se podem melhorar sem grandes sacrifícios. Hoje cumpre-nos fazer-lhe uma justiça, e até um elogio, que ela merece sem dúvida alguma, pela resolução que nos consta ter tomado de reparar o edifício e iluminá-lo a gaz.

A polícia também tem-se esmerado em fazer cessar as cenas tumultuárias e desagradáveis, que se iam tornando tão frequentes naquele teatro, e que se continuassem, acabaram por afugentar dele os apaixonados da música italiana, deixando em sossego os apaixonados da música batuke.

Não é porém unicamente no teatro que a polícia tem dado provas de atividade. Efetuou-se esta semana a prisão de um moedeiro falso, que se preparava a montar uma fábrica dessa indústria lucrativa.

O crime de moeda falsa é um dos mais severamente punidos em todos os países, porque ameaça a fortuna do Estado e a dos particulares. Entretanto não acho razão no legislador em ter punido unicamente o falsificador de moeda, deixando impunes muitos outros falsificadores bem perigosos para a nossa felicidade e bem-estar.

Todos os dias lemos nos jornais anúncios de dentistas, de cabeleireiros e de modistas, que apregoam postigos de todas as qualidades, sem que a lei se inquiete com semelhantes coisas.

Entretanto imagine-se a posição desgraçada de um homem que tendo se casado, leva para casa uma mulher toda falsificada, e que de repente em vez de um corpinho elegante, e mimoso, e de um rostinho encantador, apresenta-lhe o desagradável aspecto de um cabide de vestidos, onde toda a casta de falsificadores pendurou um produto de sua indústria.

Quando chegar o momento da decomposição deste todo mecânico – quando a cabeleira, o olho de vidro, os dentes de porcelana, o peito de algodão, as anquinhas, se forem arrumando sobre o toilette, – quem poderá avaliar a tristíssima posição dessa infeliz vítima dos progressos da indústria humana!

Nem ao menos as leis lhe concedem o direito de intentar uma ação de falsidade contra aqueles que o lograram, abusando de sua confiança e boa fé. É uma injustiça clamorosa que cumpre reparar.

Um homem qualquer que nos dá a descontar uma letra de uns miseráveis cem mil réis falsificada por ele, é condenado a uma porção de anos de cadeia. Entretanto aqueles que falsificam uma mulher, e que desgraçam uma existência inteira, não sofrem a menor pena e, ao contrário, enriquecem e riem-se a nossa custa.

Deixemos esta importante questão aos espíritos pensadores, aos amigos da humanidade. Não temos tempo de tratá-la com a profundidade que exige, se não resumiríamos o quadro de todas as desgraças que produzem não só aquelas falsificações do corpo, mas também muitas outras, como um olhar falso, um sorriso fingido, ou uma palavra mentida.

8. Casalone e Charton eram famosas cantoras líricas rivais da época. Cada uma delas tinha sua torcida de fãs.

Demais, temos ainda de falar de uma outra medida ao chefe de polícia a respeito dos cães e que interessa extraordinariamente a segurança pública. O que cumpre é zelar a sua execução para que não se torne letra morta, e faça cessar o perigo que corremos todos os dias de encontrarmos a cada momento na rua ou no passeio a morte a mais horrível deste mundo, a morte do hidrófobo.

Alphonse Karr levou dois anos a escrever para conseguir que a polícia de Paris adotasse esta útil medida de segurança pública, a que ordinariamente damos tão pouco cuidado, e muitas vezes mesmo nos revoltamos por um mal entendido sentimento de humanidade.

Um dos maiores obstáculos que ele encontrou sempre, foram certos prejuízos, certos erros consagrados por frases e fórmulas sacramentais, que todo o mundo repete, sem refletir, nem compreender o sentido das palavras que profere.

Assim desde a antiguidade se diz que o cão é o amigo fiel do homem, o tipo e o modelo da amizade.

Este consentimento unânime, diz o escritor francês, é uma singular revelação do caráter do homem. O cão obedece sem reflexões, se submete a todos os caprichos e a todas as vontades sem distinção; quando o castigam, em vez de se defender, roja-se aos pés de seu senhor, e carícia a mão que o castigou. E é isto o que o homem chama um amigo!

Já se vê que o sentimento não é tão nobre como o parece a princípio. Todas estas vãs declamações dos poetas sobre esse animal, que dizem representar o símbolo da fidelidade, dão uma bem mesquinha idéia do coração humano.

Não é pois o prazer de possuir um autômato, que se move à nossa vontade, que pode compensar um dos maiores riscos a que estamos sujeitos e para o qual olhamos indiferentemente.



José de Alencar

Revista dramática¹

Machado de Assis

Escrever crítica e crítica de teatro não é só uma tarefa difícil, é também uma empresa arriscada. A razão é simples. No dia em que a pena, fiel ao preceito de censura, toca um ponto negro e olvida por momentos a estrofe laudatória, as inimizades levantam-se de envolta com as calúnias.

Então, a crítica aplaudida ontem, é hoje ludibriada, o crítico vendeu-se, ou por outra, não passa de um ignorante a quem por compaixão se deu algumas migalhas de aplauso. Esta perspectiva poderia fazer-me recuar ao tomar a pena do folhetim dramático, se eu não colocasse acima dessas misérias humanas a minha consciência e o meu dever. Sei que vou entrar em uma tarefa onerosa; sei-o, porque conheço o nosso teatro, porque o tenho estudado materialmente; mas se existe uma recompensa para a verdade, dou-me por pago das pedras que encontrar em meu caminho.

Protesto desde já uma severa imparcialidade, imparcialidade de que não pretendo afastar-me uma vírgula; simples revista sem pretensão a oráculo, como será este folhetim, dar-lhe-hei um caráter digno das colunas em que o estampo. Nem azorrague, nem luva de pelica; mas a censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte e da crítica.

Estes preceitos, que estabeleço como norma do meu proceder, são um resultado das minhas idéias sobre a imprensa, e de há muito que condeno os ouropéis da letra redonda, assim como as intrigas mesquinhas, em virtude de que muita gente subscreve juízos menos exatos e menos de acordo com a consciência própria.

Se faltar a esta condição que me imponho, não será um atentado voluntário contra a verdade, mas erro de apreciação. As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e de Racine. Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo.

Entendo que o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito.

Com estas máximas em mão - entro no teatro. É este o meu procedimento; no dia em que me puder conservar nessa altura, os leitores terão um folhetim de menos, e eu mais um argumento de que - cometer empresas destas, não é uma tarefa para quem não tem o espírito de um temperamento superior.

Sirvam estas palavras de programa. Se se quisesse avaliar a nossa existência moral pelo movimento atual do teatro, perderíamos no paralelo.

Ou influência ou estação, ou causas estranhas, dessas que transformam as situações para dar nova direção às coisas, o teatro tem caminhado por uma estrada difícil e escabrosa.

Quem escreve estas palavras tem um fundo de convicção, resultado do estudo com que tem acompanhado o movimento do teatro; e tanto mais insuspeito, quanto que é um dos crentes mais sérios e verdadeiros desse grande canal de propaganda.

Firme nos princípios que sempre adoptou, o folhetinista que desponta dá ao mundo, como um colega de além-mar, o espetáculo espantoso de um crítico de teatro que crê no teatro. E crê: se há alguma coisa a esperar para a civilização é desses meios que estão em contato com os grupos populares. Deus me absolva se há nesta convicção uma utopia de imaginação cálida.

Estudando, pois, o teatro, vejo que a atualidade dramática não é uma realidade esplêndida, como a desejava eu, como a desejam todos os que sentem em si uma alma e uma convicção. Já disse, essa morbidez é o resultado de causas estranhas, inseparáveis talvez - que podem aproximar o teatro de uma época mais feliz.

Estamos com dois teatros em ativo; uma nova companhia se organiza para abrir em pouco o teatro Variedades; e essa completará a trindade dramática. No meio das dificuldades com que caminha o teatro, anuncia-se no Ginásio um novo drama original brasileiro. A repetição dos anúncios, o nome oculto do autor, as revelações dúbias de certos oráculos, que os há por toda parte, prepararam a expectativa pública para a nova produção nacional.

Veio ela em fim.

In: Machado de Assis, Crítica Teatral. Rio de Janeiro, Jackson, 1938. Originalmente em: Diário do Rio de Janeiro, 29 de março de 1860.

Joaquim Maria Machado de Assis (Rio de Janeiro, 21 de junho de 1839 - 29 de setembro de 1908) Membro fundador da Academia Brasileira e seu primeiro presidente. Sócio do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro desde 1862, bem como do segundo Conservatório Dramático, criado em 1871. Romancista, contista, poeta e cronista. Autor de peças teatrais entre as quais: Quase ministro, Tu, só tu, puro amor, Não consultes médico e Lição de botânica. Escreveu também inúmeros artigos de crítica teatral.

S Pedro
Ginásio
Variedades

1. Crítica teatral à peça Mãe, de José de Alencar

Se houve verdade nas conversações de certos círculos, e na ânsia com que era esperado o novo drama, foi que a peça estava acima do que se esperava. Com efeito, desde que se levantou o pano o público começou a ver que o espírito dramático, entre nós, podia ser uma verdade. E, quando a frase final caiu esplêndida no meio da platéia, ela sentiu que a arte nacional entrou em um período mais avantajado de gosto e de aperfeiçoamento.

Esta peça intitula-se *Mãe*. Revela-se à primeira vista que o autor do novo drama conhece o caminho mais curto do triunfo; que, dando todo o desenvolvimento à fibra da sensibilidade, praticou as regras e as prescrições da arte sem dispensar as sutilezas de cor local. A ação é altamente dramática; as cenas sucedem-se sem esforço, com a natureza da verdade; os lances são preparados com essa lógica dramática a que não podem atingir as vistas curtas.

Altamente dramática é a ação, disse eu; mas não para ai; é também altamente simples. Jorge é um estudante de medicina, que mora em um segundo andar com uma escrava apenas - a que trata carinhosamente e de quem recebe provas de um afeto inequívoco. No primeiro andar, moram Gomes, empregado público, e sua filha Elisa. A intimidade da casa trouxe a intimidade dos dois vizinhos, Jorge e Elisa, cujas almas, ao começar o drama, ligam-se já por um fenômeno de simpatia.

Um dia, a doce paz, que fazia a ventura daquelas quatro existências, foi toldada por um corvo negro, por um Peixoto, usuário, que vem ameaçar a probidade de Gomes, com a maquinação de uma trama diabólica e muito comum, infelizmente, na humanidade. Ameaçado em sua honra, Gomes prepara um suicídio que não realiza; entretanto, envergonhado por pedir dinheiro, por que com dinheiro removia a tempestade iminente, deixa à sua filha o importante papel de salvá-lo e salvar-se. Elisa, confiada no afeto que a une a Jorge, vai expor-lhe a situação; este compreende a dificuldade, e, enquanto espera a quantia necessária do Dr. Lima, um carater nobre da peça, trata de vender, e ao mesmo Peixoto, a mobília de sua casa.

Joana, a escrava, compreende a situação, e, vendo que o usuário não dava a quantia precisa pela mobília de Jorge, propõe-se a uma hipoteca; Jorge repele ao principio o desejo de sua escrava, mas a operação tem lugar, mudando unicamente a forma de hipoteca para a de venda, venda nulificada desde que o dinheiro emprestado voltasse a Peixoto. Volta a manhã serena depois de tempestade procelosa; a probidade e a vida de Gomes estão salvas.

Joana, podendo escapar um minuto a seu senhor temporário, vem na manhã seguinte visitar Jorge. Entretanto o Dr. Lima tem tirado as suas malas da alfandega e traz o dinheiro a Jorge. Tudo vai, por conseguinte, voltar ao seu estado normal. Mas Peixoto, não encontrando Joana em casa, vem procurá-la à casa de Jorge, exigindo a escrava que havia comprado na véspera. O Dr. Lima não acreditou que se tratasse de Joana, mas Peixoto, forçado a declarar o nome, pronuncia-o. Aqui a peripécia é natural, rápida e bem conduzida; o Dr. Lima ouve o nome, dirige-se para a direita por onde acaba de entrar Jorge.

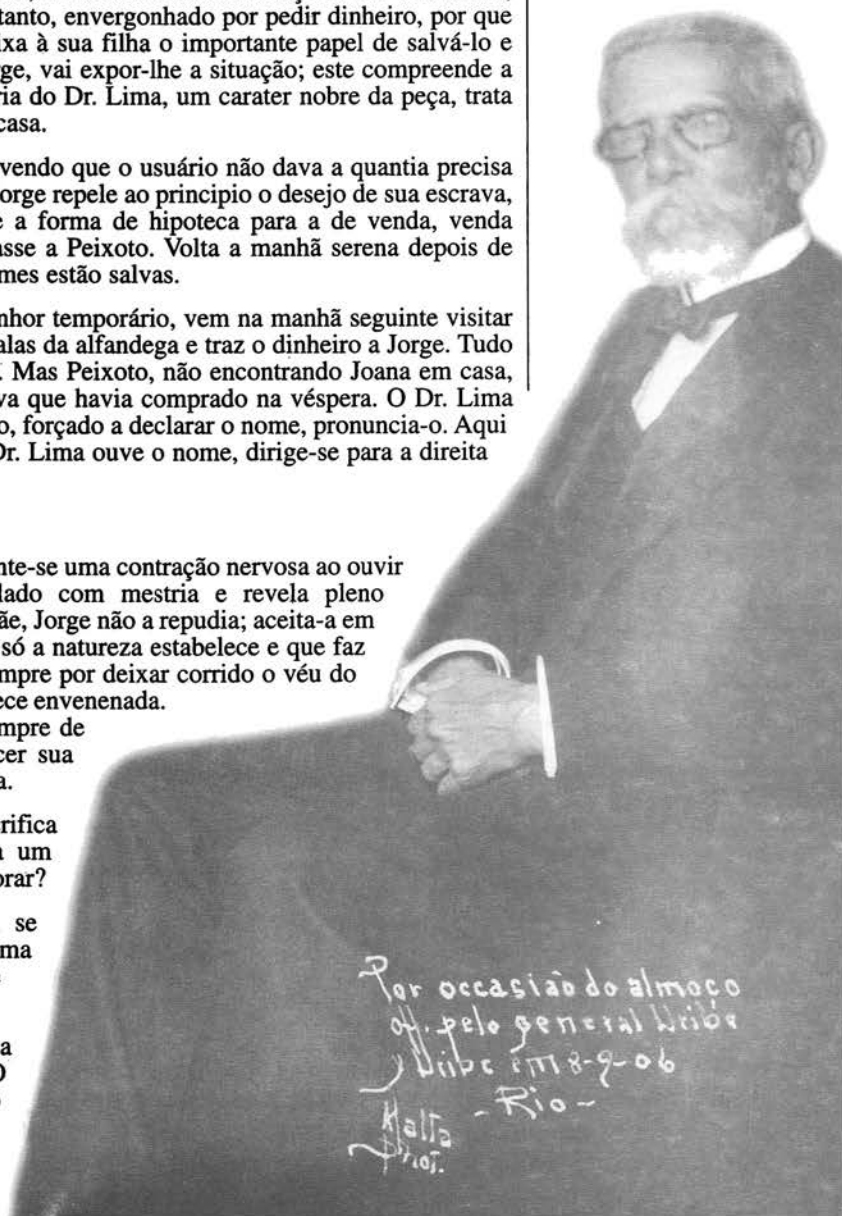
- Desgraçado, vendeste tua mãe!

Eu conheço poucas frases de igual efeito. Sente-se uma contração nervosa ao ouvir aquela revelação inesperada. O lance é calculado com mestria e revela pleno conhecimento da arte no autor. Ao conhecer sua mãe, Jorge não a repudia; aceita-a em face da sociedade, com esse orgulho sublime que só a natureza estabelece e que faz do sangue um título. Mas Joana, que forcejava sempre por deixar corrido o véu do nascimento de Jorge, na hora que este o sabe, aparece envenenada. A cena é dolorosa e tocante; a despedida para sempre de um filho, no momento em que acaba de conhecer sua mãe, é por si uma situação tormentosa e dramática.

Não é bem acabado este tipo de mãe, que sacrifica as carícias que poderia receber de seu filho, a um escrúpulo de que a sua individualidade o fizesse corar?

Esse drama, essencialmente nosso, podia, se outro fosse o entusiasmo de nossa terra, ter a mesma nomeada que o romance de Harriet Stowe fundado no mesmo teatro da escravidão.

Os tipos acham-se ali bem definidos, e a ligação das frases não pode ser mais completa. O veneno que Joana bebe, para aperfeiçoar o quadro e completar o seu martírio tocante, é o mesmo que Elisa tomara das mãos de seu pai, e que a escrava encontrou sobre uma mesa em casa de Jorge, para onde a menina o levava.



Por ocasião do almoço
off. pelo general Uribe
Urbe em 8-9-06
- Rio -
Halt
Prior.



Há frases lindas e impregnadas de um sentimento doce e profundo; o diálogo é natural e brilhante, mas desse brilho que não exclui a simplicidade, e que não respira o torneado bombástico. O autor soube haver-se com a ação, sem entrar em análise. Descoberta a origem de Jorge, a sociedade dá o ultimo arranco em face da natureza, pela boca de Gomes, que tenta recusar sua filha prometida a Jorge. Repito-o; o drama é de um acabado perfeito, e foi uma agradável surpresa para os descrentes da arte nacional.

Ainda oculto o autor, foi saudado por todos com a sua obra; feliz que é, de não encontrar patos no seu Capitólio. A Sra. Veluti e o Sr. Augusto disseram com felicidade os seus papéis; a primeira, dando relevo ao papel de escrava com essa inteligência e subtileza que completam os artistas; o segundo, sustentando a dignidade do Dr. Lima na altura em que a colocou o autor. A Sra. Ludovina não discrepou no caráter melancólico de Elisa; todavia, parecia-me que devia ter mais animação nas suas transições, que é o que define o claro-escuro. O Sr. Heller, pondo em cena o caráter do empregado público, teve momentos felizes, apesar de lhe notar uma gravidade de porte, pouco natural, às vezes. Há um meirinho na peça desempenhado pelo Sr. Graça, que como bom ator cômico, agradou e foi aplaudido. O papel é insignificante, mas aqueles que têm visto o distinto artista, adivinham o desenvolvimento que a sua veia cômica lhe podia dar. Jorge foi desempenhado pelo Sr. Paiva que, trazendo o papel à altura de seu talento, fez-nos entrever uma figura singela e sentimental. O Sr. Militão completa o quadro com o papel de Peixoto, onde nos deu um usurário brutal e especulador.

A noite foi de regozijo para aqueles que, amando a civilização pátria, estimam que se faça tão bom uso da língua que herdamos. Oxalá que o exemplo se espalhe.

Na próxima revista tocarei no teatro de S. Pedro e no das Variedades, se já houver encetado a sua carreira. Entretanto fecho estas páginas, e deixo que o leitor, para fugir ao rigor da estação, vá descansar um pouco, não à sombra das faias, como Títilo, mas entre os nevoeiros de Petrópolis, ou nas montanhas da velha Tijuca.

Da esquerda para a direita, sentados: João Ribeiro, Machado de Assis, Lúcio de Mendonça e Silva Ramos; de pé: Rodolfo Amoedo, Artur Azevedo, Inglês de Sousa, Olavo Bilac, José Veríssimo, Sousa Bandeira, Felinto de Almeida, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Rodolfo Bernardelli, Rodrigo Otávio e Heitor Peixoto. Grupo feito a 3 de maio de 1901, homenagem a Lúcio de Mendonça pelo seu livro Horas do bom tempo

Rei morto, Rei posto

Machado de Assis

Com este título foi representada na Fênix Dramática¹ uma comédia-revista do ano² de 1874.

Levado pelo prestígio do autor, que é o nosso distinto colega Sr. Joaquim Serra³, encheu o público toda a sala do teatro.

O nome de J. Serra afiançava a obra; podia-se contar de antemão que ela estaria na altura da reputação do autor, granjeada por trabalhos que figuram entre os melhores escritos nacionais.

E assim foi. Aplicando o seu talento fácil e dúctil ao gênero novo que ensaiava, J. Serra correspondeu à curiosidade pública.

Original e engenhoso na forma que deu à revista, dividida em dois quadros e escrita em verso octossílabo, Joaquim Serra soube cativar o interesse sem complicação de enredo e o público retribuiu o trabalho com boas risadas e palmas.

Nenhum dos principais sucessos do ano passado deixou de figurar na galeira do *Rei morto, rei posto*; e para todos tem o poeta alusões finas, sem ofensa, verdadeiramente literárias e dignas do seu nome. O que não conviria dizer claramente, fê-lo por meio de uma alegoria engenhosa, que o público entendeu e aplaudiu. A exposição de D. Conferência, da Moda e do cocheiro de tálburi, por exemplo, são excelentes.

O verso não precisa dizer que é fácil, gracioso e elegante; basta dizer que é o do autor dos *Quadros* e do *Coração de Mulher*.

Estas revistas acabam sempre com a quadra em que nascem. A de J. Serra pode ser lida em qualquer tempo; acha-se-lhe o que falta geralmente nas outras revistas, o sabor literário.

Nossos emboras ao poeta.

E não os damos só por esta composição, mas por outra de igual gênero, que está sendo representada no Vaudeville⁴, com muitos e merecidos aplausos. Essa é escrita em prosa, mas a prosa de J. Serra é sempre viva e cintilante de espírito, e basta a circunstância de serem duas composições do mesmo gênero, tão diferentes entre si, para mostrar a fecundidade da imaginação do autor.

Vejam os nossos leitores ambas as peças e terão mais uma ocasião de saudar o nome de J. Serra.



Machado de Assis

In: Revista Dramática, 10 de janeiro de 1875

¹ Casa de espetáculos inaugurada em 1863; teve várias denominações, como Teatro Eldorado, Recreio do Comércio, Jardim de Flora, Variedades Dramáticas. Chamou-se Fênix Dramática quando ocupada pela empresa do ator Vasquez, em 1868. Desapareceu em virtude das obras na Avenida Central (Rio Branco), no início do século. No seu lugar surgiu o Teatro Fênix, demolido na década de 60. (Apud: SOUZA, Galante de. O teatro no Brasil. RJ, Mec/INL, 1960.)

² Gênero fixado por Artur Azevedo e Moreira Sampaio, importado pelo primeiro de Paris, onde esteve em 1883. Sobre a revista de ano, lê-se em Flora Sussekind:

"As revistas de ano se encarregam, em suma, de inventar um Rio de Janeiro e exibi-lo detalhadamente para um misto de morador atônito e espectador maravilhado, em quadros curtos, instantâneos, humorístico-musicais, mutações que o ajudam a reviver as mudanças citadinas e a acreditar nesta utopia de uma Capital capaz de centralizar a história." (In: A revista do ano e a invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p. 17.)

³ Joaquim Maria Serra Sobrinho (Maranhão, 1838 / Rio de Janeiro, 1888). Jornalista, poeta, teatrólogo, deputado e ardoroso abolicionista, escreveu diversas peças de teatro.

⁴ Lê-se em Viva o Rebolado!, de Salvyano Cavalcanti de Paiva (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991. p. 61: "(...) J. Serra, elogiado por Machado de Assis, escreve e lança duas revistas. A primeira, estreada no Teatro Vaudeville, ou no Variedades - há discordância entre autores - a 1º de dezembro de 1875, intitula-se Revista do ano de 1874. Segue a fórmula parisiense. Interpretam-na os artistas da Cia Martins: Rose Villiot - egressa do Alcazar -, Antonio de Souza Martins, Suzana Castera, Amélia Gubernatis e outros. A segunda, Rei morto, rei posto, em três atos, representou-se no Teatro Fênix Dramática, pelo elenco da empresa Heller.

Carta a Coelho Neto

Artur Azevedo

Vou consagrar-te o meu folhetim inteiro, porque presumo que ele será pequeno para comportar tudo quanto desejara dizer-te, e não poderei ocupar-me de outro assunto que não seja o artigo que a meu respeito e a respeito do *Jagunço* publicaste na *Gazeta de Notícias*, a 10 do corrente.

Esse artigo encerra tão elevados conceitos sobre a minha pobre individualidade literária, que não posso nem devo atribuí-los senão à nossa boa e velha camaradagem e à naturalbenevolência do teu espírito, o que não quer absolutamente dizer que me não desvanecessem as tuas palavras: não fosses tu Coelho Neto!

Dois dos nossos mais distintos colegas de imprensa, Antônio Slaes, no *O Paiz*, e Urbano Duarte, no *Jornal do Commercio*, me precederam nesta resposta.

A nossa cidade é bastante civilizada, escreveu o primeiro, para que não conte na sua população uma certa quantidade de pessoas que possam frequentar um teatro onde se representem peças de valor literário; por outro lado ela é bastante populosa para que não possua, e em grande maioria, um público refratário às obras de arte e que pelas suas condições intelectuais e morais não pode gostar de outras cousas que não sejam revistas, mágicas e cousas semelhantes.

Urbano Duarte, com sua lógica de ferro e o seu imperturbável bom-senso, observa que, "não recebendo um real de subvenção dos cofres públicos, os empresários tornam-se escravos do gosto das platéias, sob pena de fecharem as portas". E acrescenta:

Os pobres diretores teatrais encontram-se em frente do seguinte dilema: ou exibirem excelentes dramas e comédias perante cadeiras vazias, somente inspirados no nobre intuito de regenerar a arte dramática, ou atraírem os espectadores pela isca do maxixe, pelo cevo da pimenta, pelo chamariz das cenografias e demais condimentos. Preferem a segunda alternativa; fazem muito bem, e eu faria o mesmo. Aquilo é antes de tudo uma indústria, sujeita a mil ônus e despesas. Impossível lhes seria adotar outra orientação que não a seguinte: peças que fazem dinheiro, peças que não fazem dinheiro.

Eu não diria melhor. Feitas essas transcrições, em que se encontra parte da minha defesa, permite, meu caro Coelho Neto, que eu responda ao teu artigo ponto por ponto.

Começas por esta forma: "Foi à cena *O Jagunço*, revista dos acontecimentos do ano 1897, original de Artur Azevedo. É, como todas as revistas, um pretexto para chirinola e cenografias." Não é tal, - e tu, que assim falas de um trabalho que não conheces; não terias, talvez, a mesma opinião, se assistisses a uma representação de *Jagunço*. A par de cenas de revista, encontram-se ali cenas também de comédia, um pouco de observação e sátira de costumes, alguma preocupação literária e, em todo caso, um esforço louvável para que os espectadores educados não saiam do teatro arrependidos de lá ter ido. És injusto quando comparas *O Jagunço* a todas as revistas, e com um simples adjetivo me colocas na mesma fila que o bacharel Vicente Reis e outros inconscientes. Lembra-te que uma vez assistimos juntos, no Politeama, à representação de uma cousa que se intitulava *O Holofote*? Com franqueza: não te dói comparar-me ao fazedor daquela borracheira?

Continuas tu:

Lamento sinceramente que o ilustre comediógrafo, que devia estar à frente dos que fazem a campanha da reabilitação do teatro, insistindo num gênero de trabalho que não tem absolutamente mérito literário e concorra para abastardar ainda mais o gosto do público.

À frente dessa campanha tenho eu estado desde que empunho uma pena, - e digo-te mais: não creio que ninguém neste país se batesse com mais denodo e sinceridade que eu pela causa do teatro nacional. Se me convencesse de que as minhas revistas concorrem para abastardar o gosto do público, eu não as escreveria; escrevo-as, porque não me parece que por aí vá o gato aos filhos. A revista nasceu em França, e ainda hoje esse gênero é muito apreciado em Paris, onde não concorre absolutamente para corromper o gosto de ninguém. O grande poeta Banville, o eminente cronista Albert Wolf, o famoso humorista Albert Millaud, os melhores comediógrafos, Labiche, Barrière, Lambert Thiboust e tantos outros, escreveram revistas e nunca ninguém se lembrou de lhes lançar em rosto semelhante acusação.

Continuemos:

Não há conveniências, dizes tu, que obriguem um homem de letras a desviar-se da sua pauta, e Artur Azevedo declarou que, apesar do protesto feito depois da representação da Fantasia, não pode negar-se aos insistentes pedidos de um empresário que reclamava a cumplicidade do seu talento para

Texto atualizado por Rachel Teixeira Valença, a ser publicado pela primeira vez em livro, no primeiro volume da Crônica teatral, de Artur Azevedo, em preparo pelo setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. O original data de 17 de fevereiro de 1898.

Artur Nabantino Belo Gonçalves Azevedo, São Luís (MA), 1855 - Rio de Janeiro, 1908. Dedicou-se principalmente ao teatro autor de obras como: *Amor por anexins*, (s/d), *A capital federal*, (1897), *O oráculo* (1907). Membro da Academia Brasileira de Letras e Diretor do Teatro da Exposição Nacional, em 1908.



1. **Henrique Maximiano Coelho Neto** Caxias (MA) 21 de fevereiro de 1864 - 28 de novembro de 1934. Trabalhou na *Gazeta da Tarde* (RJ), e no *Diário de Notícias* (RJ). Foi professor, romancista e autor teatral. Secretário de Estado do governo do Rio de Janeiro; foi também diretor e professor da Escola Dramática Municipal. Pseudônimos: Anselmo Ribas, Caliban, Charles Rouget. Pais: Demônio, N., Blanco Canabarro. Avô: Henri Lesongeur.

mais um atentado contra o gosto do público; cedeu, e aí está a revista incitando a concorrência de outros escritores.

Em primeiro lugar, saberás que o desgosto que se apoderou de mim depois do desastre da Fantasia foi devido, não à convicção em que porventura eu me achasse, de que esse gênero de peças fosse tão condenável como se te afigura, mas ao fato de ter sido vítima de uma cabala odiosa. Não é agora ocasião de discutir esse ponto, que me tomaria muito espaço. Não houve para a circunstância uma razão literária que me desviasse da minha pauta de homem de letras, e, cedendo a um empresário, não cedi, acredito, ao interesse, mas à amizade, ou mais ainda, à gratidão, porque eu sou grato a quem me proporciona meios de subsistência. E ainda neste caso especial tratava-se de fazer ganhar ganhando. -Quanto a dizeres que incito a concorrência de outros escritores, respondo que seria de grande satisfação para mim se o meu exemplo os exercitasse num gênero que, como já te disse, não me parece pernicioso desde que seja tratado com certa preocupação, relativa, de arte.

Fica assim respondido o período que se segue no teu artigo, e que eu transcrevo: "Se voltar a mania, que felizmente vai arrefecendo, a quem, senão a Artur Azevedo, se deve imputar a culpa?" A mania não vai tal arrefecendo: já este ano tivemos outra revista, mas aconteceu-te o mesmo que ao público: não deste por ela. "Entretanto," continuas tu, "aí estão numa flagrante incoerência os seus escritos sobre o teatro, nos quais, com acendrado zelo, tanto verbera os que contribuem para a sua decadência." Vê bem que essas palavras repelem aquelas em que dizes que eu "devia" estar "à frente dos que fazem a campanha da reabilitação do teatro".

E prossegues:

Bem sei que não se faz uma reforma artística de um momento para outro. On est prudent de compter avec la force d'inertie du public; on ne le met pas en appétit en lui donnant du premier coup une indigestion. Os que escrevem para o grande público são obrigados a conceder, mas conceder não quer dizer: desistir.

Alegra-me ver que tu reconheces que eu sou obrigado a conceder, pois a outro resultado não pretendo chegar; entristece-me, todavia, que me julgues um desistente. Eu desisti? Quando? Como? Por quê? Se houvesse desistido, não poria na defesa do teatro isso a que tu chamas "acendrado zelo"; se houvesse desistido, não reclamaria com tanta insistência o encantado Teatro Municipal!

Dizes mais:

A ópera-cômica, por exemplo, é um gênero agradável, no qual o artista pode trabalhar sem menosprezo da sua pena; a música dá relevo gracioso às cenas sem transformá-las em espinoteadas chulas. Ainda hoje eu ouviria com prazer O Barba Azul, Os Sinos de Corneville, A Mascote, Os Noivos, A Donzela Teodora ou A Princesa dos Cajueiros; a qualquer delas, porém, prefiro essa gema da nossa literatura dramática Uma Véspera de Reis, do autor do Jagunço.

Confundes a opereta com a ópera-cômica, meu bom Coelho Neto, e não tens razão para dizer que a música não dê um relevo gracioso à opereta e não dê à revista. Porventura a canção é mais nobre que o maxixe? Não; apenas o maxixe espera ainda pelo seu Offenbach. O libreto de O Barba Azul, no seu gênero uma obra-prima, como todos ou quase todos os librettos de Meilhac e Halévy; mas o libretto dos Sinos, de Charles Clarville, é, literariamente falando, inferior a qualquer das inúmeras revistas de ano escritas por esse comediógrafo célebre. Por que O Jagunço é uma concessão e A Princesa dos Cajueiros não é? Não me parece que O Amor tem Fogo tenha mais elevação que os couplets da Inana.

Agora, um período que vou transcrever vexado por causa da sua exageração complacente:

Pesa-me ver esse escritor num caminho errado, porque o considero o primeiro dos nossos comediógrafos, e eu, que hoje o acuso, já com fogoso entusiasmo, o aplaudi quando o chamaram à cena na noite memorável da primeira da Escola dos Maridos.

Meu amigo, se eu tivesse a glória de ser considerado por todos o primeiro dos nossos comediógrafos, a que deveria essa reputação? À Escola de maridos? Não, porque a Escola dos Maridos, depois de me fazer suar o topete para pô-la em cena a contragosto de um empresário, deu apenas onze representações. Ao Jóia? Não, porque a Jóia que só foi representada porque desisti dos direitos de

Artur Azevedo, retrato a óleo de M. Brocos (1891) Menção honrosa na Exposição Int. de Chicago (1892)



autor em benefício da atriz encarregada do primeiro papel, teve apenas algumas vazantes. Ao *Barão de Pituassu*, prosseguimento da *Véspera de Reis*? Não, porque *O Barão de Pituassu* caiu lastimosamente. Aos *Noivos*, que tu citas? Não, porque os *Noivos* não tiveram grande carreira. À *Donzela Teodora*, que igualmente citas? Não, porque *A Donzela Teodora* foi um triunfo, não para mim, mas para Abdón Milanez. À própria *Véspera de Reis*? Não, porque na *Véspera de Reis* o autor era completamente ofuscado pelo trabalho colossal de Xisto Bahia. À *Almanjarra*, que considero a minha comédia menos ruim? Não, porque *A Almanjarra*, representada quatorze anos depois de escrita, passou completamente despercebida. À *Casa de Orates*, que escrevi de colaboração com meu ilustre irmão Aluísio? Não, porque *A Casa de Orates* desapareceu do cartaz no fim de poucas récitas. A minha reputação, se a tenho, meu caro Coelho Neto, devo-a exclusivamente ao que tu chamas a "chirinola". Todas as vezes que tento fazer bom teatro, é uma desilusão para mim e um sacrifício para o empresário... Por isso é que reclamo o Teatro Municipal!

O que aí fica dito responde perfeitamente ao período que se segue no teu artigo:

Artur, que tem, como nenhum outro, a vis comica e que sabe observar a vida com a finura meticolosa de um Plauto, bem poderia dar-nos, de quando em quando, uma comédia não só para que o seu espírito, ferindo o ridículo, aproveitasse à sociedade como também para que os seus versos, de uma tão correntia espontaneidade, não perecessem no charivari das cenas alvorçadas e descompostas das revistas.

E continuas:

Sendo ele o favorito dos empresários e do público, seria, caso tentasse, o reformador do teatro, porque não há empresa que rejeite um original patrocinado pelo seu nome; mas Artur não quer e vai, de concessão em concessão, esquecido de que é o representante aclamado de um gênero literário no qual estreou tão auspiciosamente com a Jôia, contribuindo para o dismantelo do teatro.

Sim, não há empresa que me rejeite um original... desde que esse original *faça dinheiro*, na frase do nosso Urbano Duarte. Sou eu o primeiro a não querer abusar da influência que tu me atribuis, impingindo ao empresário uma peça que me valerá muitos elogios da imprensa, mas não trará nenhuma vantagem à indústria do pobre-diabo. Não sacrifico o interesse alheio às minhas veleidades de escritor dramático.

Se de outro fosse O Jagunço, prossegues tu, não viria fazer tais considerações, mas trata-se de um mestre, trata-se de um crítico que não cessa de clamar contra o abandono em que os poderes públicos deixam o teatro; e como quer o mestre que os novos façam obra digna se ele os anima com as banalidades que apenas dão para a carteira, e como quer que os poderes prestem auxílio ao teatro se ele não existe?

Justamente por não existir, é que devem cuidar de fazê-lo. Não se trata de auxiliar, mas de criar, de inventar, contando apenas em diminuta proporção com os poucos elementos que ainda nos restam. Isto mesmo estou eu farto de o dizer.

Agora este período que, francamente, não parece teu:

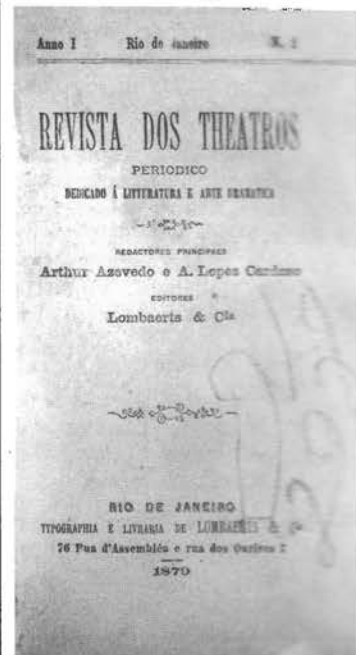
Mais justo seria o governo se levasse a sua proteção à companhia que trabalha no Variedades, ressuscitando dramas, ou a uma outra que funciona no Sant'Ana, porque essas, pelo menos, mostram boa vontade reagindo, com sacrifício, contra o gênero mofino das revistas e quejandas peças cenográficas.

A companhia do Variedades acaba de por em cena *Os Filhos do Inferno*, uma das cousas mais inconcebíveis que tenho visto em teatro, e antes disso pretendeu, é verdade, ressuscitar... um dramalhão francês; a do Sant'Ana, depois de exhibir um melodrama cataléptico de Bouchardy, a cujas peças prefiro -palavra de honra! - a revista de ano e a opereta, pos em cena outro melodrama, *Paulo e Virgínia*, que é um ignóbil atentado cometido contra a novela imortal de Bernardin de Saint-Pierre. E tirante o ator Soares de Medeiros, que sabe onde tem o nariz, vai ver como se representa o drama naquele teatro! Nada, meu amigo, não troco as minhas revistas por esses monstros da dramaturgia, nem os intérpretes do meu *Jagunço* por artistas que nem ao menos decoram os papéis, e ferem os ouvidos dos espectadores com silabadas inverossímeis. Isso, sim, isso é que é abastardar o gosto do público!

Terminas assim o teu artigo:

Queira Artur Azevedo por a serviço da Arte a sua pena e o seu prestígio e o teatro em pouco será uma realidade entre nós; mas, se continuar com as concessões... Un bon mouvement, meu caro Artur! e mais coerência.

Também eu peço-te *un bon mouvement*: faze-te empresário. Faze-te empresário, e eu serei coerente, escrevendo comédias literárias, para o teu teatro. Mas vê: se ficares a pão e laranja, não te queixes de mim, mas de ti... Não te metesses a redentor!



Um vaudeville

Artur Azevedo

No extraordinário sucesso alcançado pela representação do vaudeville¹ *Quasi!* no teatro *Lucinda*², encontro a justificação do que por aí chamam o meu otimismo ou as minhas utopias teatrais. Ainda há muita gente convencida de que sou um visionário, mais alucinado do que Dom Quixote quando entrou na cova de Montesinos; descubro elementos de prosperidade onde não há senão ruínas e tradições.

— Os nossos bons artistas morreram ou envelheceram, e ninguém os substitui! Exclamam os pessimistas. Pois bem! Assistam a uma representação da peça do *Lucinda*, e digam-me se está ou não está bem representada.

A peça é engenhosa e tem muita graça, mas quantas peças bem feitas e espirituosas têm sido representadas no Rio de Janeiro sem chamar a atenção do público? Ainda ultimamente passou despercebido um vaudeville célebre, verdadeira obra-prima no gênero.

Não aconteceu o mesmo ao *Moins cinq*, porque os artistas do *Lucinda* se interessaram deversos pelo bom resultado da representação. Conquanto os ensaios durassem apenas quinze dias, tratou cada qual de estudar convenientemente o seu papel, e a interpretação geral foi acertada e brilhante.

Sempre que os nossos artistas, dispondo de uma peça que tenha todas as probabilidades de agradar à platéia, se esforcem para o bom êxito, poderão contar com o público pela certa. Infelizmente não é isso o que se vê por via de regra em nossos teatros. O *Quasi!* é uma exceção — e queira Deus sirva de exemplo.

Deve também servir de exemplo o sucesso obtido pelo ator Castro³ no papel do cicioso, um dos melhores da peça.

Um velho defeito das nossas empresas teatrais é deixarem no terceiro plano os artistas novos, motivo pelo qual não se opera no pessoal dos teatros o renovamento cuja ausência o público tanto se queixa.

Todo ator principiante precisa de um autor e de um empresário que o “empurrem para a frente”, que lhe deparem ensejo de aparecer; mas em geral o pobre diabo torna-se vítima do receio e da hesitação daqueles que deveriam “lançá-lo”, e só poderiam lucrar com o seu triunfo.

Gabo-me de haver, na distribuição dos papéis de umas tantas peças escritas ou traduzidas por mim, concorrido para que certos artistas saíssem da penumbra. É verdade que algumas vezes me enganei, pagando bem caro o desejo de fazer de atores artistas; mas na maior parte dos casos acertei. Isso consola-me.

Outro prejuízo muito comum nos teatros do Rio de Janeiro é a repugnância que os artistas consagrados pelos aplausos do público mostram em aceitar papéis pequenos. Rosa Villiot⁴ acaba de dar uma boa lição, desempenhando o papelinho da costureira, que apenas figura no 1º ato.

É um papel insignificante, um *bout de rôle*, como dizem os franceses, uma rábula como dizem os portugueses; confiemo-nos, porém, a uma artista sem habilidade, e tanto basta para que o público se desgoste da peça inteira. Rosa Villiot e a quantas sucederá o mesmo? — encontrou naquele papelinho motivo para ser elogiada por toda a imprensa.

Um cavalheiro distintíssimo, gente da Escola de Medicina, grande apreciador de literatura e arte, tendo assistido à primeira apresentação do *Quasi!*, declarou, entusiasmado, que viu a peça em Paris, e não achava a representação do *Lucinda* inferior à do Palais-Royal.

Opinião exagerada, porque uma peça parisiense em parte alguma pode ser representada como em Paris; entretanto, exagerada embora, mostra essa opinião o alto conceito em que podem ser tidos os nossos artistas, desde que se esforcem por merecê-lo.

Não falarei da peça nem do desempenho; mencionei o ator Castro como um argumento a favor da idéia da renovação do nosso pessoal artístico, e mencionei Rosa Villiot como exemplo de abnegação que deve ser aproveitado e seguido. Já todos sabem que o *Quasi!* merece a atenção do público fluminense, e que Cenira Polônio⁵, Elisa de Castro, Isabel Marques, Mattos, Peixoto, Alberto Silva, Mesquita, Leite, e todos os demais intérpretes, do primeiro ao último, se apostaram para a conquista de um verdadeiro triunfo.

Falarei dos autores, Paul Gavault e Georges Berr, dois rapazes de grande talento. O primeiro

In: A notícia, Seção O Teatro, 07 de fevereiro de 1902.

¹. Originalmente canção satírica francesa que se pensa ter florescido no vale do rio Vire (Vau-de-Vire), na Normandia. Mais tarde passou a ser canção cantada no final de uma peça teatral declamada. No século XIX, a palavra passou a denominar espetáculos teatrais com danças e canções na França; nos EUA, foi adotada para forma de entretenimento conhecida na Grã-Bretanha como music-hall. (Apud: Dicionário de Música. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.)

². Localizado na antiga rua do Espírito Santo, atual Pedro I, foi mandado edificar por Furtado Coelho, em homenagem à atriz Lucinda Simões, sua esposa, filha do ator Simões. Inaugurado em 1880, passou a chamar-se Novidades em 1882, voltando à antiga denominação em 1884. O foyer do *Lucinda* ficou célebre por se tornar ponto de encontro dos escritores da época.

³. Ator da Companhia Cenira Polônio.

⁴. Rosa Villiot, França, 1850/ Rio de Janeiro, 1908. Veio para o Brasil em 1872, tendo sido contratada de empresários como Heller, Braga Jr., Cenira Polônio.

⁵. Cenira Polônio, Rio de Janeiro, 1862-1938. Estreou no Teatro Lírico em 1879. Foi contratada de vários empresários. Tornou-se empresária em 1902; em 1908 inaugurou no Teatro Carlos Gomes os espetáculos por sessões. De sua companhia participaram os atores nomeados por Arthur Azevedo.

estreu no jornalismo e atirou-se depois ao teatro, fazendo representar vários trabalhos, entre os quais, uma boa adaptação do *Plutus* de Aristófanes; o segundo é um excelente ator, societário da Comédie Française, e dizer isto é dizer tudo.

Depois do *Moins cinq*, fizeram ambos representar no Palais-Royal outro *vaudeville*, *L'inconnue*, que agradou extraordinariamente, e no Athenée uma comédia em 4 atos, *Madame Fhrl*, obra literária e artística, em que se afirmaram, diz Larroumet, verdadeiros autores cômicos, "*avec la sureté de coup d'oeil et la fermeté de main qu'exige la peinture des caractères et des moeurs.*"

E mais adiante informa o ilustre crítico do *Temps*:

Ecoutée toujours avec intérêt, souvent avec un vif plaisir, deux ou trois fois avec enthousiasme, la pièce a fini en renouvelant les longs applaudissements qui avaient salué les scènes capitales. C'est un franc succès.

Creio que não poderia fazer aos meus leitores melhor apresentação de Paul Gavault e Georges Berr.

Conto que o *Quasi!*, prejudicado pela chuva maçante que o perseguia desde a primeira até a sexta representação, atraía toda a população fluminense ao Lucinda.

Cenira Polônio que não durma sobre os louros; ouça os bons conselhos de Adolpho Faria⁶, que em boa hora convidou para diretor de cena, e corresponda à simpatia do público, dando-lhe peças bem escolhidas e bem representadas.

Aproximando-se o carnaval, a empresa do Recreio⁷ pôs em cena uma peça carnavalesca, a velha revista *Cobras e Lagartos*, que, declamada e cantada *à la diable*, faz rir deveras e é freneticamente aplaudida.



6. Adolpho Apolinário de Faria, Pernambuco, 1842/Rio de Janeiro, 1924. Começou sua carreira de ensaiador em 1873. Organizou depois várias companhias, uma das quais com Moreira Sampaio e Eduardo Garrido. Foi também diretor de cena e ensaiador das empresas de Luís Braga Jr. e Furtado Coelho, entre outras.

7. Lê-se no livro inédito de Antônio Bulhões, Diário da cidade amada, sobre o Rio de Janeiro de 1922: *VO Recreio* chamara-se anterior e sucessivamente Varietés, Variedades, Brazilian Garden e Recreio Dramático, inaugurado em 18 de agosto de 1877, com a opereta francesa *Le canard aux trois becs* (...). Ficava na rua do Espírito Santo, em seguida Luís Gama, novamente Espírito Santo, depois D. Pedro I, que faz esquina com a Praça Tiradentes, onde está o Teatro Carlos Gomes (outrora Moulin Rouge), de um lado, e onde houve, no princípio do século, a *Maison Moderne*, casa de diversões de Pachol Segreto, que continha coreto. e era "uma espécie de mafud, com carrossel de cavalinhos de pau, animado por realejo mecânico, roda gigante de balões esféricos com barquinhos para os passageiros e stands de tiro, cujos alvos eram bonecos e cascas de ovo que saltavam sobre contínuo jato d'água. Além das barraquinhas de sorte havia também ali uma seção de jogo, bem franco. aliás, e conhecido pelo nome de "pinguelim". (DUNLOP, Charles. *Rio Antigo*, Rio de Janeiro, Rio Antigo, 1963, v.1:76) (...) *Maison moderne*, onde se bebe o absinto, o kummel russo, ao lado da cerveja marca *Pi e Dois Mundos*, ouvindo canções francesas, vendo contorcionistas alemães, palhaços americanos e o infalível prestidigitador que arranca do fundo de cartolas elegantíssimas ovos, legumes frescos e até pombos que, espavoridos, voam pela sala de espetáculos de asa cansada e olho em farol, buscando as partes elevadas de altos braços de gás." (EDMUNDO. *Luís. Recordações do Rio Antigo*. Rio de Janeiro, Conquista, 1956:158). Foi ao chão na administração Pereira Passos, por se tratar de autêntico pardieiro e para o alargamento do logradouro. No lado direito da rua funcionaram ainda os teatros *Sonham e Lucinda*, infelizmente desaparecidos. O Recreio foi demolido, para reurbanização do local, nos anos 60 e jamais substituído, hélas!"

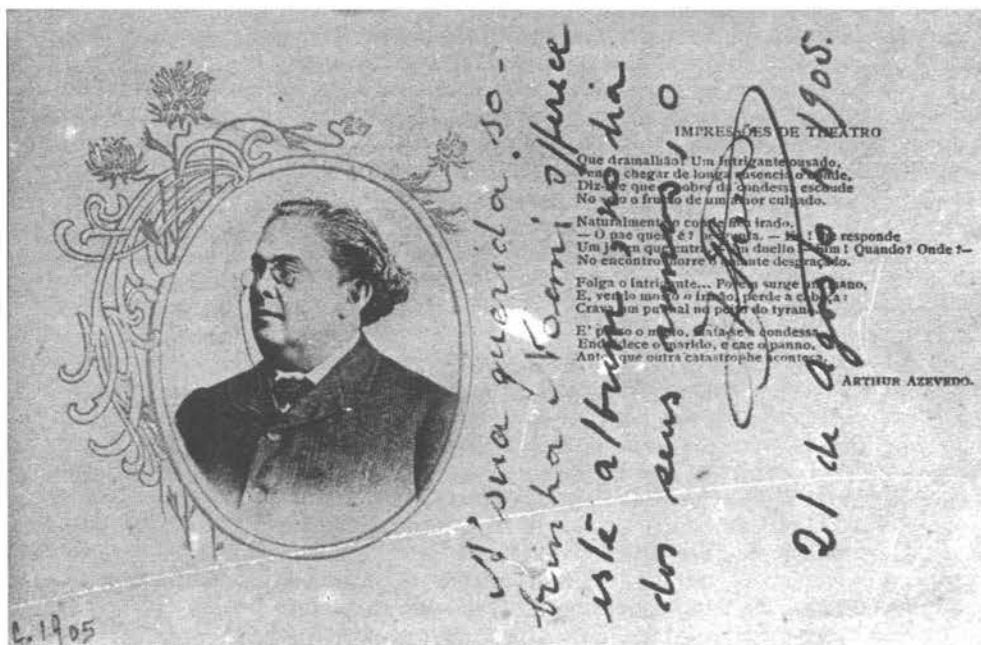
8. Francisco Ferreira de Souza faleceu na Bahia em 1927. Veio para o Rio de Janeiro aos onze anos. Foi contratado de vários empresários, entre os quais

As iniciais AV sugerem Antonio Alves do Valle de Souza Pinto, artista muito prestigiado por Artur Azevedo

Como a revista, que passou por várias modificações, só tem dois atos, completa o espetáculo uma das melhores comédias de Martins Pena, *Quem casa quer casa*, com o papel de Jorge muito bem representado, como sempre, pelo ator Ferreira de Souza⁸, insigne em todos os gêneros.

Os papéis do *Quo vadis?* estão sabidos; entretanto, Dias Braga⁹ resolveu, com muito acerto, adiar para depois do Carnaval a primeira representação do drama que Eduardo Victorino¹⁰ extraiu do famoso romance.

Entre as promessas dos anúncios figuram duas peças brasileiras, ambas no Lucinda: *Uma questão de divórcio*, comédia em 3 atos, do Dr. Silva Nunes¹¹, e o *Calcanhar de Aquiles*, de João Luso¹², o primoroso escritor a quem não digo muito bonitas coisas para não julgarem que pago, por esse modo, as que ele disse do tradutor do *Moins cinq*.



IMPRESSÕES DE THEATRO

*Que dramalhão! Um intrigante ousado,
Vendo chegar de longa ausencia o conde,
Diz-lhe que a pobre da condessa esconde
No seio o fructo de um amor culpado.*

*Naturalmente o conde fica irado.
— O pae quem é? pergunta. — Eu! lhe responde
Um jovem que entra. — Um duello! — Sim! Quando? Onde?
No encontro morre o amante desgraçado.*

*Folga o intrigante... Porém surge um mano,
E, vendo morto o irmão, perde a cabeça:
Crava um punhal no peito do tyrano.*

*E' preso o mano, mata-se a condessa,
Endoidece o marido, e cae o pannu,
Antes que outra catastrophe aconteça.*

ARTHUR AZEVEDO



Arthur Azevedo, no Teatro da Exposição Nacional, em 1908.

9. José Dias Braga, *Ilha da Madeira*, 1846/Rio de Janeiro, 1910. Estreou em 1872 no São Pedro. Era ator, ensaiador e empresário.

10. Genro de Dias Braga, Eduardo Victorino foi empresário e autor teatral português; faleceu em 1949 aos 80 anos de idade. Inspirado em Antoine, foi pioneiro da remodelação da cena brasileira. Escreveu diversas peças teatrais e trabalhos sobre arte dramática, como o *Compêndio da arte de representar*.

11. Luís Tosta da Silva Nunes nasceu no Rio de Janeiro, 1867. Escreveu comédias e traduziu o *Cyrano de Bergerac* de Rostand.

12. João Luso, nome literário de Armando Erse de Figueiredo. Portugal, 1875/Rio de Janeiro, 1901. Veio para o Brasil aos 18 anos de idade. Iniciou-se na vida jornalística em São Paulo. No Rio trabalhou no *Jornal do Commercio*.

Acima, foto e poema autografados dedicados a sua sobrinha Noemi

Artur Azevedo e sua esposa Carolina Lerouflé Azevedo na Av. dos Estados, recinto da Exposição Nacional, na Urca (1908)

Sobre *Cyrano de Bergerac*¹

Nestor Vitor

Passou-me pelas mãos um livro de crítica ao *Cyrano* de Rostand. É assinado por um jovem, Émile Magne, que insiste principalmente em salientar os anacronismos cometidos, na sua opinião, pelo poeta, e que a seus olhos desfiguraram inteiramente o estranho espadachim do século XVII. Digamos de passagem que o crítico consegue duas coisas: deixar-nos maravilhados ao vermos com que fidelidade à História pode o genial poeta idear a sua bela criação, e, de outro lado, fazer-nos ficar boquiabertos, ao verificarmos que certas bravatas inverossímeis, atribuídas ao herói no poema, nada tem de espanholas, que elas são pura e simplesmente a expressão da verdade. Assim, por exemplo, houve gosto, mas não houve invenção, no episódio com que abre o primeiro ato. Quem conhece a peça, por força se há de lembrar. Da platéia, que lá em cena se figura, diante de um público estupefato, Cyrano intima um ator que se retire do palco, por uma questão pessoal que tivera com aquele pobre-diabo. Completamente dominado, como por uma sugestão violenta, o mísero declamador, à terceira intimação, desaparece debaixo de uma assuada colossal. Isso deu-se em todos os seus pontos essenciais. A outra ainda é pior. Um poeta ébrio, na mesma noite daquela bravata inaudita, procura Cyrano, e pede-lhe cambaleando que o leve consigo e lhe dê uma pousada. Segundo lhe advertem por um bilhete, que mostra, cem homens o esperam no caminho de sua casa, para o desancar, para moê-lo de pancadas, por causa de uma certa canção que ele fizera contra um poderoso senhor. Cyrano responde-lhe:

Cent hommes, m'as-tu dit? Tu coucheras chez toi!

E com uma voz terrível, mostrando-lhe uma lanterna à mão do porteiro, que escuta cheio de curiosidade este diálogo na verdade era preciso que Cyrano fosse infeliz no amor. Isto não é só um completamento ao tipo: é para ele um *sine qua non*, um elemento estritamente essencial. Pela grandeza com que aceita a sua desgraça neste lado afetivo da vida, pela nobreza, emocionante a arrancar lágrimas, que esta paixão evidencia em seu ser, é que o Cyrano de Rostand se torna um tipo verdadeiramente emocionante. E, no fundo, seja como for, o criador em nada falsificou aquela alma. Ora, em Arte, é isso que seria uma inverdade. Mesmo que se não tenha dado exteriormente esse amor infeliz, por falta, quem sabe, de um objetivo exterior, a tragédia nem por isso deixou de passar-se no íntimo daquele ser. A mulher não é mais do que um símbolo que se oferece objetivamente para concretizar as nossas aspirações aqui na Terra. Contar-se que nunca se conheceu o que é ser amado, é dizer que nunca essas aspirações se realizaram humanamente um pouco. A felicidade no amor é antes uma consequência dos nossos triunfos do que propriamente a causa deles. Na cegueira dos seus instintos, que recebe decerto razão de ser em fundamentos transcendentais, o amor é justamente mais escravo de quem melhor o poderia dispensar sem deixar nem por isso de ser feliz. O amor vem procurando, como os heliotrópios procuram o sol, uma felicidade que já existe, em vez de ser a causa essencial da irradiação de uma alma. Ele é como os amigos dos anfitriões, que andam de ouvido fito, para serem os primeiros a adivinhar onde se vai dar uma festa. O crítico Magne evidencia ainda um outro fato que convém não esquecer. Estamos numa cena do segundo ato, antes do cerco de Arras, quando ainda Cyrano é um verde mata-mouros, é um orgulhoso, um intratável poeta. Certo amigo dá-lhe unicamente um conselho nestas palavras:

*Si tu laissais un peu ton âme mousquetaire
La fortune et la gloire...*

Mas a esse conselho ele responde com uma tirada longa e magnífica, que começa com estes versos:

*Et que faudrait-il faire?
Chercher un protecteur puissant, prendre un patron,
Et comme un lierre obscur qui circonvient un tronc
Et s'en fait un tuteur en lui léchant l'écorce
Grimper par ruse au lieu de s'élever par force?
Non, merci.*

É histórico, no entanto, que esta independência ele não pode sustentar até o fim. Nos últimos anos de sua vida, teve de tomar um patrono, como os outros, de transigir com o seu tempo, de amesquinhar-se tristemente aos seus próprios olhos. Edmond Rostand, porém, sem faltar à verdade, pode evitar este traço. Em vez de narrar o aborrecido desfecho, põe nos lábios de Cyrano justamente essa tirada flamejante, esse orgulhoso programa, que ele não pode sustentar até os últimos dias, mas que nem por isso é menos sincero no momento, um dos mais felizes da sua vida, em que o conjunto das circunstâncias ainda lhe permite falar assim, com todas as veras daquela sua alma romanticamente revel. Pois não é isso o que justamente é invejável num criador que tem de cingir-

In: Obra Crítica I. Nestor Vitor.
Rio de Janeiro, MEC/Fundação
Casa de Rui Barbosa, 1969, pág.
89-92. Artigo originalmente
publicado em 1899.

Nestor Vitor dos Santos -
Paranaguá (PR) 12 de abril de
1868 - Rio de Janeiro, 13 de
outubro de 1932. Foi secretário da
Confederação abolicionista do
Paraná. Morou em Paris, de onde
foi correspondente de O País e do
Correio Paulistano. Em 1906
trabalhou em Os Anais, de
Domingos Olímpio, fazendo
críticas sob o pseudônimo de
Nunes Vidal. Colaborou no
Correio da Manhã e fez crítica
literária de O Globo, desde a sua
fundação, em 1926.

1. *Cyrano de Bergerac*: comédia
heróica em 5 atos e em versos, é a
obra mais popular do teatro
francês do fim do século XIX.
Escrita por Edmond Rostand
(1868-1918) e baseada na vida do
escritor francês Hercule-Savinien
de Cyrano de Bergerac (1619-
1655), foi representada pela
primeira vez no Brasil a 05 de
setembro de 1985, no Teatro
Cultura Artística de São Paulo,
com direção de Flávio Rangel,
tendo Antônio Fagundes e Bruna
Lombardi nos papéis principais.

se o mais possível à história? E, em qualquer caso que seja, criar, em última análise, não é escolher e reunir com alma? Conclui-se definitivamente: o *Cyrano de Bergerac* é, na realidade, um belo poema, de uma rara perfeição na forma e no fundo. Ainda mais: como obra teatral, nos seus efeitos cenográficos, na adaptação dos seus tipo à cena, na sabedoria da sua contextura, sintética e brilhante, e como obra para lermos em nosso gabinete, obra de psicologia, feita com alma e concebida com coração, obra para resistir aos tempos, talvez mais como poema do que como comédia, mais pela leitura do que pela representação, que é o que acontece com todas as obras de teatro verdadeiramente superiores. Ele trouxe para a literatura universal um símbolo novo: o do *Raté* que não é ridículo, o do Vencido que pede beijos e bênçãos. Cyrano agora, depois que encontrou o seu estatutário, será mais uma imagem para todas as línguas, como é um Gil-Blas, como é um Tartarin, como é um Fígaro.

Agora, é este livro o que se chama propriamente um grande livro, é esta belíssima obra o que na realidade se chama uma obra-centro, de onde vão irradiar todas as outras:

– Tome aquela lanterna! E a caminho!...

Toda a trupe os acompanha, arrastada por uma invencível vontade de ver. Faz-se um cortejo noturno, onde se tocam violões por entre as algazarras dos atores. Lanternas, numa dezena talvez, pestanejam como vaga-lumes nas trevas. O fato, historicamente não se deu bem assim. Cyrano, na realidade, atirou-se a horas mortas da noite, sobre cem assassinos, assalariados por certo nobre, e o fez para defender, é exacto, o ébrio poeta de que nesta peça se fala. Mas a diferença essencial está em que os dois iam sós. Uma trupe, por mais inerme e poltrona que fosse, assim à noite, e fazendo algazarra, é um espantalho, apavora os bandidos, e, portanto, tira a esta façanha de Cyrano uma parte da sua grandeza. O que é histórico é que ele se atirou sozinho sobre essa multidão de desalmados, matou alguns, feriu dezenas e ficou unicamente com o seu poeta protegido em campo. Mas, além dessas inverdades, vê o jovem Magne no Cyrano, de Rostand, outros falseamentos históricos com que não se pode conformar. Um deles consiste na invenção deste amor infeliz do estranho espadachim pela prima. Contesta copiosamente essa pretensa infelicidade em suas relações com outro sexo, atribuída a Cyrano. Aos olhos do crítico, este é, pelo contrário, um assinalado volúvel, cujo cofre de cartas anda cheio de missivas com várias letras, em que ardem às dezenas insofridos corações. Pode a crítica prover-se de documentos cem vezes mais concludentes ainda. Rostand é quem tem razão. Fazia-se, na de caracterizar uma nova época? Não, é o que o Cyrano absolutamente não é.



Fotos: Valdir Silva



Antonio Fagundes como Cyrano, 1985

Neuza M. Faro e A. Fagundes na montagem dirigida por Flávio Rangel

Teatro Operário

Antonius

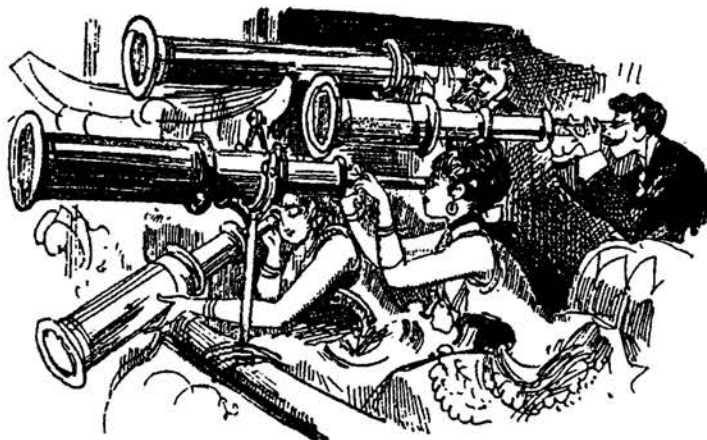
A crítica mostra-se nos taciturna no ter de tratar do livro de um dos nossos fervorosos companheiros¹. O nosso modo de pensar, porém, o nosso programa e, além de tudo, a idéia que abraçamos, que é a que abraça este nosso confrade, obriga-nos a, embora a apreciação seja desfavorável a seu trabalho, exercê-la com a convicção que a sinceridade impõe. Começaremos por uma análise ligeira, pela qual demonstramos que a época escolhida para o drama foi infeliz para o seu autor. Na atualidade em que os dramas por demais sanguinolentos se confundem, em que a tragédia, o mistério e mesmo a farsa têm encontrado amplo desenvolvimento, seria por demais suspeitável admitir-se que um adultério provocado simplesmente pelo enfraquecimento de uma mulher, resultasse somente o claustro para a esposa e a morte civil para o marido.

Embora o complemento no final do quarto ato, da noite trágica do traidor da amizade do protagonista da peça, venha suavizar um pouco o pensamento daqueles que acompanham com interesse toda a (história) leitura do drama, este seria simplesmente uma lição supersticiosa para demonstrar, como dizem os carolas, que quem neste mundo faz, neste paga. Continuando diremos que o adultério é provocado de diversas formas ou pelo ensejo de possuir luxos, riqueza ou pelo amor. O autor não tratou de, num epílogo, explicar a procedência do amor de Carlos por Elvira.

Outro caso é o aparecimento dos fantasmas de Mário e de Elvira. Este é um dos pontos que temos mais que falar ao nosso amigo e novel escritor do drama. Começaremos por dizer que descremos que a mesma mão que há bem pouco tempo escreveu o lindo hino *Eia, avante* publicado por esta folha, fosse a mesma que escreveu *Elvira, a Monja*.

Ah! Vê-se a descrença do homem sobre o que existe nesta frase: "Rejeitai o embuste e a mentira". Aqui encontra-se uma fantasia romanesca de épocas transcendentes. Quantos e quantos assuntos não terá encontrado o nosso caro amigo, na evolução da humanidade, que destoam completamente do que tomou por base, para escrever o seu drama? Não diremos que a peça em si não encerre cenas comoventes, trágicas e dramáticas pois que disso ela acha-se recheada, temos apenas a dizer que o seu autor, um livre pensador, homem portanto sem preconceitos sobre o convencionalismo hipócrita que nos rege, não devia, a fim de não coadjuvar com a vil matilha de cães que nos infesta, vir dizer num livro que o protagonista escolheu uma cela para remir seus pecados.

O nosso ponto é este: o seu livro será difundido e mesmo adotado pelos sotainas, obterão absolvição e morrerão em paz, e que os freis, os santos que já existem são retratados como a virtude em pessoa, e daí o perigo. Daí o contrário do que talvez o nosso amigo esperava. Em vez de um drama em que a geração vindoura pudesse aprender alguma coisa de útil, sabendo que não existem pecados, que não existem fantasmas, que não existem crimes, porque tudo isto é obra pura e simples da sociedade corrupta em que vivemos. Irão aprender que é entrando para um convento que obterão absolvição e morrerão em paz, e que os freis, os santos que lá existem, são os que lhes mitigam a dor do que erradamente fizeram no mundo. Como dissemos no princípio desta resenha, sentimos ter de em quase todos os pontos destoar das idéias do autor do drama, mas se estas linhas escrevemos, foi porque o nosso dever de companheiro a isso nos obrigou.



In: Livre Pensador, 24 de julho de 1904.

Antonius é pseudônimo de Antonio de Fontana Barreto. Escrevia também nas revistas Fon-fon e Paratodos. Agradecemos esta indicação ao pesquisador Carlos Eduardo Barata.

1. O artigo critica a peça *Elvira, a monja*, drama em quatro atos de Natanael Pereira.

Ibsen e o espírito da tragédia

Araripe Jr.

O interesse, despertado em Paris pelo teatro norueguês, máxime pelos dramas de Ibsen, preparou o triunfo de *Cyrano de Bergerac*. Se as determinantes daquele primeiro movimento foram o exotismo e uma curiosidade indiscreta, igual à que atraiu espectadores, durante a última exposição, à sala onde atores anamitas se exibiram numa língua incompreendida, di-lo-á a crítica francesa com o seu tradicional bom senso, quando tiver cessado a crise de nacionalismo que fez descobrir em Rostand, que não passa de um colecionador de gestos dos teatros clássico e romântico, um êmulo genial de Racine, Voltaire e Víctor Hugo.

Restif de la Bretonne e Pigault-Lebrun também foram gênios do seu tempo; entretanto, hoje ninguém se ocupa deles, senão a título bibliográfico. Todavia, isso não nos priva de cair nessa onda literária como o mergulhador da legenda, porque para nós brasileiros tudo é exótico; e, nessa equivalência de impressões, nos é relativamente fácil distinguir o mérito de um russo ou de um escandinavo do de um francês.

Aqueles que acompanharam a evolução do gosto literário, depois que E. Zola se deixou contagiado por Turguenev, Dostoiévski, e Tolstoi, e Vogüé fez sentir a superioridade destes artistas, não se surpreenderão se amanhã Ibsen e Bjoernson forem chamados os shakespeares do século XIX.

Não é a primeira vez que se observa este fenômeno na pátria de Voltaire; e Hennequin o explica como um traço particular da história da literatura francesa, fazendo sentir a influência que sobre ela tem exercido autores, não só pela raça, mas também pela língua e pelo feito do espírito, completamente estranhos a tudo quanto se possa considerar próprio do gênio galo-latino.

Foi assim, - diz o malogrado crítico, - que alguns clássicos no século XV, os italianos e os espanhóis no XVI, alguns clássicos ainda no XVII, os filósofos e romancistas ingleses no XVIII, e, durante o período romântico, os grandes gênios germânicos, de Shakespeare e Goethe e Byron, determinaram uma decisiva evolução. A esses escritores devem nossas artes a tristeza, o ardor, a grandeza e a gravidade, quase setentrional, que caracterizam as obras-primas. A eles devemos também o ter perdido grande parte da nossa alegria zombeteria e da fecúndia das nossas narrativas.

Não constitui isto um sintoma de decadência, porque esses fatos, como bem pondera o crítico citado, tem-se produzido justamente em épocas de produção nacional e em plena prosperidade artística. Felizmente para o mundo o espírito francês nunca se contentou com o fundo próprio. A curiosidade de cosmopolita e o interesse por tudo quanto é humano constituem a faculdade predominante deste povo interessante; a sua principal função tem sido e continuará a ser, como de legítimo sucessor do espírito jônio, tornar inteligíveis as concepções humanas e desbarbarizar o gênio da espécie humana, proceda esse gênio de onde proceder.

Do mesmo modo que já aconteceu aos russos, os escandinavos são incorporados à literatura francesa; e tal incorporação terá, como consequência, novas, originais e mais compreensivas produções, afinadas pela clave setentrional. É o que eu penso.

Estéril, portanto, será todo esforço empregado em exaltar as obras da natureza do *Cyrano*, obras que não são de renascença, nem explicam-se por um processo novo introduzido na arte de dizer coisas passadas ou sentimentos velhos.

Nesse pressuposto, vejamos se o autor de *Hedda Gabler* veio juntar ao patrimônio da literatura universal algum elemento que justifique o seu afrancesamento, como diria Hennequin, sem se julgar por isso menos francês do que Sarcey. Incontestavelmente Ibsen imprime em sua obra o sinal dos tempos. Um crítico inglês procurou defini-lo num qualificativo, que comporta toda a extensão do caráter universal e absorvente de tão peregrino engenho. Ibsen é, antes de tudo, um espírito saturnino.¹ Quer isto dizer que no seu trabalho de análise ele vai buscar o que existe de mais afastado, sério e grave na alma humana, para exteriorizar na cena.

Os seus dramas, segundo penso, conquanto fundados na mais rigorosa observação da realidade fenomênica, projetam-se numa atmosfera espectral, e os próprios personagens assumem, como volições, o aspecto de duendes, agindo com excepcional violência no meio das contingências da vida quotidiana, que é o único teatro possível do pensamento e das paixões. Esse processo de traduzir a vida na obra de arte, reduzido a sistema, assinala a originalidade do dramaturgo norueguês. É a aplicação, ao teatro, do mecanismo estético de Poe, menos a fantasia racionante.

Não há quem não conheça, por experiência própria, a luz interior, de onde Ibsen tirou esse tom, essa atmosfera espectral de sua obra.

In: *Obra Crítica de Araripe Junior*, Vol. V. 1911 e anexos. MEC e Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasília/ Rio de Janeiro, 1911. Publicação original em 24 de março, 1906.

Tristão de Alencar Araripe Júnior - Fortaleza, 27 de junho de 1848-Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1911. Advogado, jornalista. Com Sílvio Romero (1881) fundou e redigiu a revista *Lucros e Perdas*. Colaborou na *Gazeta de Notícias*, na *Gazeta da Tarde*, e na *Semana*, do Rio de Janeiro. Teve como pseudônimos: *Alferes Gomes Velho*, *Cosme Velho*, *Martim Moreno*, *Tomé de Souza*, *Antônio Maria e Pe*, *Antônio Pereira Filho*.

1. "Ibsen's comedy has very little fun in it. It is saturnine. His serious work is immensely serious." Sir Edward Russel and Percy Uross Standing, *Ibsen and his merits*, v.7.

Quem já nos momentos de deserção da vida ativa e útil, nas agitações da febre passional, ou durante o suplício da angústia psíquica, não sonhou em vigília, consigo mesmo, e não se encontrou diante dos espectros do seu eu, a encherem-lhe o campo da visão interior sob formas diversas, ora de um pensamento sinistro, destruidor de toda autonomia da vontade, ora de uma dupla consciência, que se erige dentro de cada um de nós, terrificante, esmagadora, obstinada?

Esse outro eu, que se esconde na penumbra dos horizontes da vida mental, diluindo-se na indecisão da vontade, ou que surge imperativo, tirânico e ocupa, muitas vezes, a região inteira da alma, com ruidosa intolerância, forma a base trágica de todas as composições dramáticas do autor da *Casa de Boneca*. Daí a sensação de sonambulismo que experimentamos imediatamente quando invadimos os meios por ele descritos e prestamos atenção às palavras proferidas, aos diálogos travado pelos personagens que o autor apresenta na situação, pode-se dizer, excecional, de investidos pelo que existe de mais diabólico na natureza do homem, a preocupação do destino: - o desespero da vida.

Com efeito não é outra a impressão que causam os movimentos de intempestiva solidariedade, de Hedda, de Oswald, de Juliano, de Rosmer, de Lona, de Hessel, de Allmers, de Hjalmar Ekdal, de Solness, de Wangel, de Nora, de Stokman, e de outros personagens, com os motores de ordem moral que só eles conhecem, porque só eles se entretêm com os fantasmas de si mesmos.

Essa intensidade psíquica dos dramas ibsenianos e o seu poder de penetração nos ambientes da alma humana são incontestavelmente elementos de um valor trágico sem igual, e que com dificuldade se conseguirá descobrir nos mais afamados dramaturgos, tanto antigos, como modernos, com exceção de Shakespeare que, no Hamlet, criou o tipo de tão subterrânea literatura.

Em Ibsen, todavia, encontra-se um traço particular. A tragédia existe em nós, latente, amorfa, em potência. Abafa a vulgaridade dos acontecimentos. Mas, se a tragédia reside no pânico do incognoscível, imagine-se o que não será ela, quando o dramaturgo tenta explorar o terror que em cada indivíduo deve produzir, no silêncio do palácio da alma, nos claustros do pensamento, o encontro daquelas sombras a que aludi, e que nem sempre são benéficas aos que têm a desventura de enfrentá-las; sombras e duendes de ordem subjetiva, que efetivamente, para o homem atual, representam o mesmo papel que na idade Média os incubos e os súcubos.

Nas páginas do dramaturgo norueguês, pois, a vida aparece pelo lado noturno e do que ela tem de spectral. As cenas desenrolam-se pela maior parte como pesadelos; a noite desce sobre as almas. Diante dos fatos os mais simples, o Mefistófeles literário nos obriga a estacar subitamente; e, fazendo cair as escamas dos nossos olhos, mostra-nos tudo quanto se oculta de triste e sombrio nas alegrias quotidianas, que são a vida mesma. A cabeça de Medusa, que outro nome não tem a visão filosófica desse estado mental, surge não se sabe como, para tismar todas as ações, as aparentemente mais ingênuas, de um sentimento infernal, paralisando em nós o próprio desejo de viver; e então nos convencemos da profunda verdade da frase do herói de Goethe, quando incutia em Fausto o horror às meditações que hoje estão em moda.

Toda a teoria é cor de cinza e traz o cérebro como embriagado, ao passo que a preciosa árvore da vida conserva-se sempre verde. O homem que se entrega a meditações profundas é como um animal conduzido pelo gênio maligno, que o força a andar em roda de uma charneca sem ver as belas pastagens que se estendem ali perto e o envolvem de todos os lados.



Foto: Teresa Pinheiro

Dina Sfat e Francisco Cuoco em Hedda Gabler de Ibsen, 1982

A moral no nosso teatro

Nazareth Menezes

O teatro deve ser a grande escola onde se interprete o sentir, o viver e vibrar o motivo do povo. É a mais simples, a mais verdadeira expressão de arte. No palco se desenrolam cenas da história lembrando fatos; coisas da atualidade imitando costumes, sacarmos de ironia criticando, corrigindo os maus hábitos...

Todos os povos, mais ou menos cultos, têm o seu teatro. Uns fazem dele o santuário da Arte pura, uma escola severa da mais severa moral; outros, sem entusiasmo, sem critério, deixam-no invadido pela pornografia desenfreada, escola das paixões baixas, um como que reflexo da degradação e da ruína que se patenteia na sua vida.

É o que se dá conosco!

O nosso teatro decaiu, quase morto, vasculejante, ainda nas ânsias de um aniquilamento fatal, sem energias, sem fibras, e ... sem moral. Às nossas revistas de ano, um amontoado de sandices de mistura com a mais deslavada imoralidade, a mais petulante e desavergonhada brejeirice; aos *vaudevilles* que se nos traduzem do francês, com seus trucs, com seus ditos picantes, com suas cenas de descaradas impudicícia e principalmente ao nosso público burguês, se deve a decadência do teatro, a sua falta de moralidade.

Os atores sublinham as frases equivocadas com gestos desenvoltos e piscadelas obscenas e gingam os corpos sem arte nem elegância, porém, com afetada desenvoltura para se porem em posições ridículas.

As atrizes, sem pejo nem recato, desnudam os seios flácidos, mostrando as pernas, desenhando sob as vestes unidas e curtas, as formas rijas da carnção opulenta... Requebrando os quadris cheios saracoteiam rebolando com descaro! E o público degenerado, a burguesia que frequenta a platéia, baba-se todo ante a imoralidade que corre pelo palco, palmeia com frenético entusiasmo as graçolas faltas de senso e desprovidas de arte e vitória com expressão a mais acalorada o *maxixe* desenfreado que lhe toca profundamente a sensibilidade, magoando forte a fibra da volúpia...

É um estudo de psicologia que precisava um espaço longo para ser desenvolvido convenientemente essa predileção do nosso povo pelo teatro canalha. Ou ele treme de supersticioso terror ante os laços dolorosos do dramalhão sedição e moribundo, chorando lágrimas de piedosa simpatia e vibrando em cóleras, exprimindo ódio contra os maus que a cena representa; ou, já gasto dessas sensações de pieguice e medo, entrega-se às emoções voluptuosas contemplando lúbrico formas tentadoras e pernas roliças, estourando em risos fortes com as brejeiras tirado do gênero picante!

Para esse público só serve o que fortemente lhe sacode os instintos bestiais, *the great attraction* de uma dança de ventre, ou o colo nu de uma estrela bonita. Max Nordou que tão bem estudou as neuroses das sociedades modernas atacadas por este mal terrível que ele prefere chamar *fin de race*, nos dá a fotografia exata desse público sedento de sensações novas num brilhante estudo que é uma das mais belas páginas psicológicas do grande pensador.

Ai! do futuro do nosso teatro, se por esse caminho continuarmos marchando de desilusão em desilusão, de agonia em agonia! Precisamos fazer a reação, promover a luta, reagir contra o misoneísmo da sociedade e trazer uma nova fibra de vida e de fulgor, fazer do teatro a verdadeira escola de moral e de arte, formando nele um como que repositório do nosso engrandecimento intelectual, reflexo distante embora, da nossa grandeza e do progresso.

A reforma deve ser feita desde os alicerces, radical e completa. Façamos primeiro com que os atores sejam artistas e depois se opera no público a evolução lenta e lógica, transformando o seu gosto, a sua predileção. Tenhamos escolas onde se desenvolva a observação do ator e se possa fazer dele um estudioso consciente e capaz de se identificar com as grandes personagens, sentir tão bem o papel que esse sentimento possa ser transmitido diretamente à platéia.

Aí está o trabalho grandioso que se nos apresenta como uma necessidade. E depois então o teatro será a verdadeira escola, terá a sua vida como um atestado evidente na grandeza do povo e representará na educação da sociedade o papel brilhante que a antiguidade lhe emprestava.

A continuar o que se tem deixado até hoje o teatro conservará a sua agonia longa, decaindo cada vez mais, estrebuchando entre as revistas, os cancans e o maxixe, sem ideal, sem arte e sem moral ...

In: O teatro, Revista semanal ilustrada. Anno III, nº 44, 1907.

Benfica Nazareth Menezes - Diamantina (MG) 1882/1926 foi advogado, delegado de polícia e jornalista. Fundou a revista semanal ilustrada O Teatro, colaborou na Gazeta de Notícias e A notícia, entre outros. Publicou João Caetano, em 1916.

O Teatro no Brasil

Henrique Marinho

Pobre coitado! quem te toma a sério? Não é todavia pequena a cópia de benefícios que o teatro tem prestado ao Brasil. E nem a pode negar quem conhecer a história do país e a história do teatro. Desde os primeiros anos da colônia ele presta serviços, com Joseph Anchieta, Manoel do Couto, Alvaro Lobo, Francisco Xavier de Santa Thereza e outros frades, na catequese dos índios. Mais tarde, celebra as datas memoráveis e sempre instrui e deleita.

Queiram ou não certos escritores modernos, o teatro é ainda um poderoso auxiliar de instrução. Se hoje não fazemos do palco a tribuna da moral, ainda assim ele mente no grosso público o culto pelo belo e o distrai das agruras do labor, o que é sempre um bem. Abordando o assunto assim se exprime notável publicista alemão:

O teatro não tem mais a importância e o papel elevado que teve no mundo antigo grego-romano. Deve isso à Igreja Cristã que nunca o olhou com bons olhos. Entretanto, a sua influência é ainda considerável e a política o não deveria esquecer.

O teatro é uma distração e um prazer para todos: ora é sempre bom que a alegria suceda ao labor. Porém as vantagens do teatro, no ponto de vista estético, moral, instrutivo são ainda mais importantes.

Quem escreve esse parecer não é um dramaturgo ou um comediógrafo, mas um jurista da mais alta competência, cuja fama transpõe as fronteiras da sua pátria e estende-se fulgurante pelo mundo civilizado. Já que tão bons serviços prestou e pode ainda prestar deve o poder competente impulsioná-lo, sendo despesa com esse serviço perfeitamente justificável.

Neste momento agita-se séria campanha em prol do ressurgimento do nosso teatro; campanha que se cifra, segundo parece, na montagem de peças de escritores nacionais.

Não basta.

O bom movimento do Sr. Dias Braga, deve ter o apoio dos poderes públicos para dar resultados positivos. Mais ousada que o Sr. Dias Braga foi a Neuber e no entanto o teatro alemão não triunfou enquanto o governo lhe não estendeu a mão.

In: O Theatro. Revista semanal ilustrada. Ano III, n. 45, 04 de maio de 1907.

Henrique Marinho nasceu em 1873. Foi jornalista, escritor e tradutor. Dirigiu com Nazareth Menezes a revista *O theatro e publicou O theatro brasileiro* (alguns apontamentos para a sua história). Rio de Janeiro, Garnier, 1904. Escreveu algumas peças, dentre elas: *Penélope dos bastidores*, *O mariquinhas*, *Uma representação do Tim-Tim (burleta)*. Pseudônimos: *Henrique Marialva*, *Alzira Lopes* (Epoca theatral) e *Lessinguinho*.



A crítica nos bastidores

João do Rio

O cavalheiro que atentamente lia o jornal, ergueu os olhos, suspirou e disse:

– Você, é um cruel!

– Por quê, cavalheiro?

– Porque é. Você leva a falar mal dos grandes trabalhos nacionais, escolheu a posição cômoda de não ser criticado. Ah! você vai pagar caro. Dizem que você está arranjando com outro colega uma pilheria em 1 ato para um teatro de trololó. Pois bem. Ou você escreve uma tragédia shakespeariana, ou tem aí toda a crítica a atacá-lo.

– Mas por quê, cavalheiro?

– Porque você é inclemente.

O cavalheiro dizia aquilo depois de ter lido atentamente o jornal. Mas, sorria. E eu percebendo que o amável homem era incontestavelmente uma parte da opinião pública, tomei-lhe o braço e fui andando com ele.

– Meu caro, [estou] a apostar que você leu isso ainda agora. Como eu não me abalanço às vertigens da crítica senão para fazer notícias teatrais e inserir reclamos de toda a gente, segue-se que no jornal ainda um descontente falou. Ora, excelente cavalheiro, eu vou fazer uma confissão que o assombrará: em teatro, ainda não falei mal de ninguém, por que não é possível. O estado da praça teatral é tão precário que seria um atentado de lesa-existência uma opinião desfavorável. Quando vou às “primeiras”, estou convencido de que a casa está cheia a transbordar e que os artistas foram excelentemente. É o máximo da isenção de ânimo: julgar antes de ver. E acho que procedo bem, porque depois de vê-los, se lhes notasse defeitos, aumentaria a fama de maldizente e a vaidade ofendida do cômico. Sou mesmo o mais formidável dizedor de elogios de que há memória nos fastos teatrais, e isto porque se eu dissesse que a Duse às vezes representa sem vontade, ou que a corista Fulanita guinchou demais, o teatro em peso desandaria a cortar-me na pele, em nome da tradição e da pobre coitadinha. No dia que um sujeito atrevido quisesse ter o trabalho de escrever contra o teatro, devia antes suicidar-se. A crítica não adianta nada e se o elogio não faz ir aos teatros, a má vontade de uma notícia faz com que a falta de público seja imputada à fatal notícia. E, você, cavalheiro, compreende o horror, o remorso de um homem de bom coração vendo desde o empresário até o varredor; amarguradamente, todos a dizer em olhares, que variam entre a cólera furibunda e a tristeza lancinante: – Foste tu! A culpa é tua...

– Caramba!

– Não sei se você já espiaresceu o espírito pela *Legenda dos séculos*, de Victor Hugo. Pois a situação do que diz mal é durante oito dias pelo menos a do Caim do grande vate. Depois... (quer você tomar uma limonada? Está fazendo um calor de rachar!) depois, eu estou que só por inteiro afastado do ambiente é que se pode fugir às sugestões de mútuo auxílio. A média de nossos artistas, e na média não incorporo os primaciais, o Brandão e o Machado, na revista de ano, o Peixoto nos vaudevilles, a Cinira nas revistas, a Lucília Peres no drama - são capazes de dar muito mais do que dão. O público abandona o teatro, o empresário aflito recorre à bambuchata. É justo o censurar? nunca! E, naturalmente, exagera-se o elogio.

– Isso não é crítica!

– É a crítica de toda a parte – da França, da Inglaterra, da Itália, dos Estados Unidos. O elogio começa a ser feito com a inserção de pequenas locais, pagas nos outros países e aqui grátis, no *fiau*, como diz pitorescamente a gíria consagrada pelos escritores. O público fica sabendo que na peça trabalha um batalhão de gente, que os números de música são lindíssimos, que nos ensaios os risos são sem fim. Quando a peça vai já se sabe tudo, e os críticos na “primeira”, após o primeiro ato ou o segundo, traçam nervosa e apressadamente: “Acabou o 2º ato. Aplausos delirantes. Ou muito nos enganamos, ou esta peça chega a meio centenário” – centenário que é para nós a meta do agrado excepcional.

Dizem que o público conhece a condescendência. Todo o teatro também. Só um limitado número de artistas lê. Os outros não têm tempo ou só lêem quando não se diz totalmente bem. Então, é um

In: O Cinematographo, Lisboa, Lello & irmão, 1909.

João do Rio é pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto. (Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1880- 23 de junho de 1921) Jornalista desde jovem, de grande popularidade. Para o teatro escreveu: Última noite, A bela Madame Vargas, Que pena ser só ladrão, Encontro, Um chá das cinco e Eva.

horror, uma tragédia. – “Fulano não gostou do trabalho de Cicrano. Pois se estão zangados! Ah! aquele analfabeto!” Está o cavalheiro admirado?

– Realmente...

– Pois ainda outro dia eu tive um caso hilariante para a coleção. Certo órgão achava os vestidos das coristas um pouco *fanés*. À noite, nos bastidores, palestras de jornalistas, e uma das coristas, indignada: qual dos senhores é do jornal tal? Eu quero mostrar que o vestido é bom e custou bom dinheiro... Foi um *tout petit scandale!*... Ah! excelente cavalheiro, a vida dos bastidores, o resumo da existência cá de fora, a placa sensível do mundo! Os nossos romancistas deviam traçar esse trepidante existir de riso de amargura, de sentimentos hiperestisados, e de sofrimento em que tudo se confunde. O teatro só é bem nosso, bem local nos bastidores, e eu que o amo (há certos sentimentos contra os quais não se luta) cada vez sou mais complacente e mais amigo desses artistas que hoje muito camaradas, estão furiosos amanhã para depois de novo se tornam excelentes...

– Mas não se trata dos artistas; trata-se dos escritores. Dizem que você os ataca.

– Eu? Mas, criatura, eu elogiei até uma peça assinada pelo Fonseca Moreira!

Foi o recorde mais desabalado da minha vida, mas venci-o. Está claro que limito a minha admiração incondicional a Coelho Neto e ao mestre incontestável que é o Artur Azevedo, mestre na comédia, mestre na *pièce*, mestre na burleta, mestre na revista, o autor não só do *Dote*, como dessa delícia que é a *Fantasia* e desse encanto que é a *Fonte Castalia*. Artur e Neto impõem-se pelo trabalho e o valor. Todos os outros, porém, vivem no elogio das minhas linhas. E, de resto, são poucos. Nós não temos, representados, muitos dramaturgos. Há apenas três ou quatro burletistas ou, antes, três ou quatro capital-federalistas que demonstram muito espírito mas prendem a burleta ao mesmo enredo do casamento, depois de algumas cabeçadas do rapaz.

– Pois asseguram que você vai contra o exílio alheio...

– Escrevendo aquelas notas de que já dei um exemplo?

– Não, atacando os burlistas. Veja você este artigo.

O cavalheiro desdobrou o jornal e eu vi o fatal artigo. Com a modéstia humorística de sempre, o desopilante e por mim louvado escritor do *Povoamento do solo*, assegurava aos povos que eu fora cruel e perverso - para nós os burletistas, ai de nós, para nós os burletistas, chovem inimigos! E por que fora eu cruel e perverso, pai do céu? Porque num pequeno artigo de análise social, pretendia examinar o estado de nossa sociedade para com o teatro, permitindo a este, depois de muitos anos, apenas a observação do rapaz estróina e conservando fixos e inalteráveis todos os outros tipos, alguns dos quais já defuntos na mesma sociedade, como o moleque, o pequeno chorão e a mulata irmã de leite da sinhazinha...

Deuses que povoam os céus! Era decididamente o melhor artigo pilhérico do inesgotável humorista. Estive quase a telegrafar-lhe pedindo repeti-lo como qualquer das suas espantosas conferências. E só podia julgar assim, porque não me passaria jamais pela cabeça que um escritor lisonjeado pela crítica levasse a susceptibilidade desconfiante a ponto de achar ataques à sua obra prima num artigo com exemplos sobre certo caso de observação social.

Era a mesma coisa que se eu dissesse: “no verão chove à tarde”, e noutro dia um cidadão assegurasse estar eu a desmoralizar o clima do Rio de Janeiro, com uma grande perfídia; era a mesma coisa que se eu assegurasse: “as moças casam dos 17 aos 20 anos” - e, no outro dia aparecesse um artigo assegurando o meu insulto à pátria e a à família - era, afinal, um disparate de vaidade, se não fosse uma engraçadíssima caçoada.

O cavalheiro, porém, que lia o jornal e era uma parcela da opinião pública, terminava.

– Mas a sua peça? Você há de ter tipos novos! Se não tiver tipos novos, arrebetam-no!

– Cavalheiro, você sabe o que é a minha peça, a peça que de resto nunca farei? Uma revista. Ora uma revista com tipos novos é mais uma pilhéria, uma revista sem compadres a negação do que eu tenho escrito há quatro anos achando que o molde da revista é a francesa, com compadres e sem comédia. Daí almejar fazer uma revista tal qual a dos outros, deixando os tipos novos e arte pura e a envergadura, às tragédias até agora inéditas, por culpa empresária, do Batista Coelho.

– Daí?...

– Daí dar-me uma gana enorme de seguir, embora sem engenho, as pegadas de toda a gente.



Alguns dos primeiros diretores da SBAT em caricaturas incluídas na ata de sua fundação (1917): Oduvaldo Viana, João do Rio, Raul Pederneiras e Avelino de Andrade.

E, só não me moldo pelo modelo novo de “nós outros, ai de nós, os burletistas autores!”, só não me restrinjo ao *Povoamento do solo*, porque, infelizmente, o novo clichê das burletas (ai de nós, os escritores teatrais, que têm a pérfida e a impiedade de quatro ou cinco artigos, elogios, dos críticos!) – foi povoar o porão superabarrotado desse camaradão incondicional que se chama Dias Braga. Mas vamos tomar uma limonada. Os bastidores da crítica são esses.

Legendas, vaidades e desconfianças. Como quer você que se tente uma opinião geral sem passar por pérfido? Eis a razão porque revogo as disposições de análise, e retomo sempre a frase das “primeiras”: “Teatro cheio. Aplausos delirantes. Ou muito nos enganamos, ou a peça tem cinquenta representações seguras”... A peça vai dez vezes, mas não há descontentes. E o ideal da vida, cavalheiro, é tomar uma limonada, com a consciência de não ter azedado o trabalho glorioso dos contemporâneos...



Caricatura de Bluff (J. Carlos)

Martins Pena

Sílvio Romero

A parte principal da obra de Martins Pena é incontestavelmente a teatral; nesta última, sem a menor sombra de dúvida, as comédias tomam a dianteira. Entretanto, apenas nove produções do talentoso escritor, felizmente do gênero em que ele primava, existem publicadas.

Tudo mais a não serem os folhetins e crônicas insertos no *Jornal do Commercio* continua inédito e há fortes indícios de se haver perdido a maior porção de tais escritos. As comédias impressas, e que aparecem agora juntas na presente edição, são as seguintes, na ordem cronológica: *O juiz de paz da roça*, *A família e a festa da roça*, *O judas em sábado de Aleluia*, *Os irmãos das almas*, *Os dous ou o inglês maquinista*, *O diletante*, *O noviço*, *O caixeiro da taverna*, *Quem casa quer casa*.

O caráter geral de todas estas composições cênicas é o da clássica comédia de costumes, como nos foi transmitida por Menandro, Plauto e Terêncio, passando por Gil Vicente e Antônio José. A alta comédia de caráter, como foi criada por Molière e continuada por Beaumarchais, Pena não chegou a cultivá-la, pelo menos no que dele conhecemos.

Os que ignoram a evolução deste gênero dramático, que os historiadores da literatura grega dividem em velha comédia, comédia média, e nova comédia, representada a primeira fase por Quionídes, Magnés, Cratinos, Aristófanes e Frínicos; a segunda por Antifanes, Anaxandride, Eubulo e Alexis; a terceira por Filemon, Menandro, Difilo, Apolodoro e Proidipo, sabem que só no seu último período é que essas criações cênicas despiram o velho estilo da sátira grosseira mesclada de lirismo e começaram de tentar a reprodução, mais ou menos realista, dos costumes sociais.

Nessa derradeira atitude é que passaram à literatura romana e mais tarde às literaturas clássicas do Renascimento, chegando assim aos modernos tempos. Molière lhes faz dar um passo para adiante, inaugurando a representação dos caracteres fundamentais e típicos das paixões humanas. Daí a sua incomparável galeria de espécimes cômicos como Harpagon, Scapino, Mascarille, Tartufo, Saganarelo e outros, só comparáveis à imponente galeria trágica de Shakespeare. As letras luso-brasileiras não se elevaram nunca a essa altura.

O grande Gil Vicente e o notável nacional Antônio José, que viveu na metrópole, e cujo mérito não deve ser exagerado, não passaram da comédia de costumes, descambiando muitas vezes para a farsa, pelo emprego da conhecida e pesada chalaça portuguesa. Tal espírito com que chegou ela a Martins Pena, o maior representante do gênero no Brasil, e o verdadeiro criador dele entre nós; pois que, Gil Vicente nunca foi conhecido de nossa gente, não era brasileiro, nem este país, no tempo em que floresceu o gênio português, possuía um povo e menos ainda uma literatura, pelo que diz respeito ao autor das *Guerras do alecrim e da manjerona*, conquanto tivesse vivido em época em que começava a formar-se um e a lançarem-se os primeiros germes da outra, educou-se, viveu e morreu na metrópole, e teve de ficar na história na posição incerta de um Gonçalves Crespo, por exemplo, que, com a maior boa vontade, hesitamos em chamar um dos nossos.

É preciso destacar o caráter do escritor através de sua obra e o espírito da sociedade através da obra e do homem. A primeira observação a fazer é que a habilidade do nosso comediógrafo está o mais das vezes nas situações em que colocava os personagens do que no entrecho da ação, que era sempre simples. Alguns exemplos.

O juiz de paz da roça é a pintura crítica das coisas judiciárias de nossas povoações do interior pelos anos de 1840, e ainda hoje é de uma veracidade irrecusável. Manuel João, pequeno lavrador, morava na roça, próximo ao Rio de Janeiro, a corte, como lhe chamavam, com sua mulher Maria Rosa e sua filha Aninha. A rapariga, num dia em que o pai demorou-se demasiado no trabalho do campo, recebeu em casa o namorado José, sujeito pernóstico e vadio, que, tendo herdado do pai um bananal, vendeu-o, alegando a namorada que, logo que apurasse o dinheiro, se casaria com ela; mas de fato largara-se para a corte, e metera o pau nos cobres, segundo a gíria corrente. A despeito disto, concertou com Aninha a fuga desta de casa no dia seguinte pela manhã, para irem juntos à freguesia, onde o vigário os deveria unir em matrimônio. É que, sendo no tempo da celebre revolução dos Farrapos do Rio Grande do Sul, e estando forte o recrutamento, o gajo estava com medo de ser pegado. Efetivamente, ao sair da casa de Manuel João, foi ele recrutado. O pai de Aninha, ao chegar da roça pediu a janta e estava a servir-se dela, quando lhe bateram a porta. Teve apenas tempo de esconder os pratos na gaveta e lamber os dedos, pois foi logo entrando por casa a dentro o escrivão do juiz de paz, que o vinha intimar para levar, um recruta a cidade. O matuto relutou em ir, mas, ameaçado de prisão, não teve outro remédio, senão fardar-se e seguir. A figura de Manuel João, metido em calças de ganga azul, jaqueta de chita, tamancos, barretina da guarda

In: Martins Pena. *Comédias*. Rio de Janeiro, Garnier, s/d.

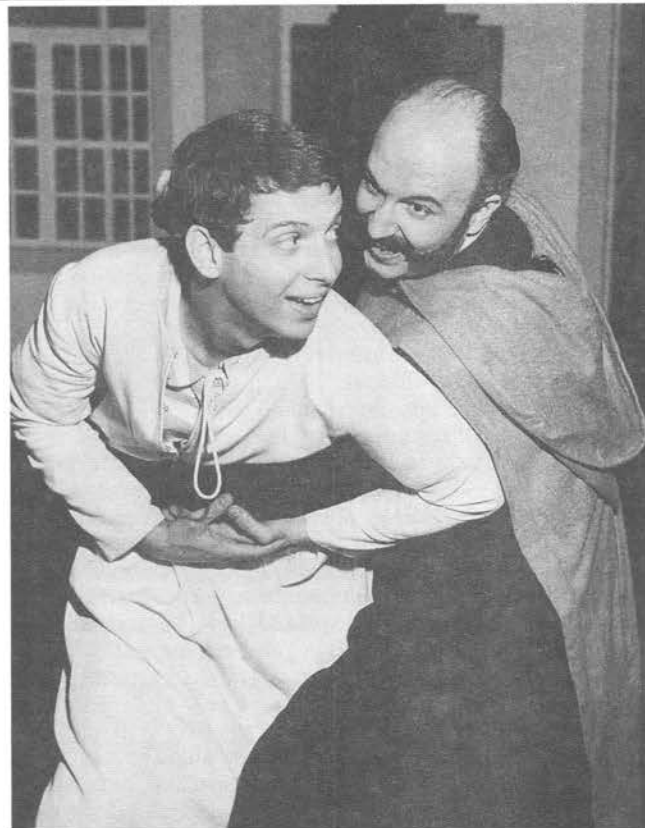
Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero - Lagartos, (SE) 21 de abril de 1851- Rio de Janeiro, 17 de julho de 1914. Cooperou com Tobias Barreto no movimento intelectual chamado "Escola do Recife". Inicia sua atividade literária em 1870, ocupando cargos de professor e cargos políticos entre o Rio de Janeiro, Recife e Sergipe. Notabiliza-se como historiador da literatura brasileira.

nacional, cinturão com baioneta, e um grande pau na mão, é impagável, porém exatíssima. Lembramo-nos de ter visto tipos idênticos pelo Brasil em fora. A cena em que se despede da filha e da mulher é do mais completo realismo. Chegado à casa do juiz de paz, entrega-lhe este o preso, o recruta, que é justamente o namorado da filha, - o José, o vadiaço do lugar. Manoel João que ignorava o namoro e planos da rapariga, pediu ao juiz de paz para adiar a viagem para o dia seguinte, por ser já tarde, e como lhe observasse aquele que não tinha onde guardar o preso essa noite, respondeu que esta não fosse a dúvida, que ele se encarregaria disso, e levou o José para a própria casa, trancando-o num quarto, cuja chave deixou sobre uma mesa. Aninha, a noite, abriu o quarto e fugiu com o José, indo ambos casar-se a igreja próxima. Descoberta a fuga, houve um reboliço dos diabos em casa do caipira, que só se acalmou com a chegada dos dois namorados, casados de fresco. Largaram-se, então, todos para a casa do juiz, sendo o José dispensado do recrutamento á vista de seu novo estado.

Nesta comédia as cenas mais engraçadas são as que se passam na audiência da juiz de paz, que tem de despachar requerimentos cheios de sandices, ele bastante esperto para se fazer presentear a larga pelas partes, e bastante ridículo para... derrogar a Constituição! Este tipo de juiz ficou mais ou menos clássico entre nós e é um dos melhores da comédia brasileira. O enredo não podia ser mais simples.

A família e a festa da roça é no mesmo estilo; continua a crítica dos costumes das populações rurais, penetrando mais intimamente na vida da família rústica. Domingos João, agricultor algum tanto abastado, espírito positivo mas grosseiro e praguento, com o hábito de dizer sempre no final de suas falas - entende o Sr.? - vive na fazenda com sua mulher Joana da Conceição, e seus filhas Quitéria e Ignacinho. Este é o tipo do rapaz roceiro, trabalhador, rude e atoleimado, e Quitéria da herdeira matuta, cheia de certas pretensões, dengosa e exagerada nas modas pela ignorância, especialmente depois que passou alguns dias na vila de S. João de Itaboraí, onde tomou os sestos da elegância esquerda do high-life das pequenas povoações atrasadas. O pai quer casá-la como um tal Antônio do Pau d'Alho, só porque este tabaréu, feio e desfrutável, é possuidor de um sítio com seis escravos e passa por muito trabalhador. Joana da Conceição desaprova o enlace; mas não se atreve a opor-se francamente, por temor ao despotismo marital de Domingos João. Havia, porém, no lugar um capitão-mor que tinha um filho na corte a estudar medicina, o Juca, e este, indo passar as férias, frequenta a casa de Domingos João e namora a Quitéria, que, apesar de certos desengonços atabalhoados, é moça bonita. O estudante combina com a namorada que, ao lhe falar o que em casar com Antônio do Pau d'Alho, finja-se doente, caia de ataque, resistia aos remédios e benzeduras de Angélica, curandeira do lugar, e só volte a si quando ele, futuro médico, em ultimo recurso, for chamado e lhe der a beber água com açúcar, deixando o resto por sua conta. Realmente, a comédia, que tem começado por várias cenas engraçadas entre Domingos João, a mulher, o filho, a filha, o Juca, o Antônio do Pau d'Alho, chegado da corte, onde esteve destacado uns tempos como guarda nacional, chega as cenas típicas do ataque da Quitéria, da intervenção de Angélica, que benze a moça de flato, quebrando, olhado, espinhela caída. Nada conseguindo, diz que suspeita ser o diabo que entrou no corpo da moça. Redobra, com tal declaração, a barulhada em casa, e mandam chamar o Juca. Este faz com facilidade voltar a si a Quitéria, e declara, porém, ser o seu mal muito grave, a ponto de correr sua vida perigo, se não for casada com pessoa entendida em medicina. Insinua-se com habilidade e faz-se substituir ao Antônio do Pau d'Alho. Segue-se um passeio ao arraial, onde vão assistir a festa do Espírito Santo, em que há leilão, dança de foliões e outros quadros burlescos, próprios de tais brinquedos populares.

Mais um caso. O Judas em sábado de Aleluia é uma das mais celebres comédias de Pena e certamente uma das melhores. É a crítica dos costumes do Rio de Janeiro, a corte imperial, onde se passa a ação em 1844. Ainda aqui não se desmente nossa afirmação. A via cômica está mais nas situações burlescas em que se deixam pegar as figuras criadas pelo autor do que na troca complicada de atos engenhosos. O sapateiro José Pimenta tinha duas filhas Chiquinha, trabalhadeira e sisuda, e Maricota, uma namoradeira de mil diabos. Enquanto uma estava a costura, a outra não largava a janela, a ver e cumprimentar uma dúzia de sujeitos que lhe faziam a corte. Nada lhe rendendo o ofício de sapateiro, Pimenta meteu-se na guarda nacional, onde foi feito cabo de esquadra, e, de acordo com o capitão Ambrosio, um dos mais ousados namoradores da filha, vivia de fintas aos guardas. Sucedeu que, num dia de Sábado de Aleluia, Faustino, empregado publico, e também guarda nacional, e um dos mais assíduos namoradores de Maricota, estava em casa dela, a fazer-lhe seus protestos amorosos, quando bateu a porta o capitão Ambrosio. Faustino,



*Sergio Viotti e Renato Machado
em montagem de O Noviço,
direção de Dulcina de Moraes*

não tendo onde esconder-se, e, não querendo encontrar-se com o capitão, que o andava a perseguir por ciúmes, disfarçou-se com a roupa de um judas, que estava na sala, ali deixado pelos meninos e moleques da casa. Nesta posição e trajos, ouviu toda a conversação do capitão com Maricota e soube do plano que tinham concertado os dois, ela de fugir, depois de furtar certa quantia que o pai estava juntando, e ele de recebe-la em casa e viver com ela. Depois ouviu mais o Faustino a palestra entre o capitão e Pimenta sobre os meios a empregarem para extorquir dinheiro aos guardas nacionais, e, finalmente o grave conluio entre o mesmo Pimenta e Antônio Domingos, velho negociante larapio, para passar aquele um maço de notas falsas, que o matreiro português acabava de receber do Porto. E já não era a primeira vez que Pimenta entrava em tal negociata, de que tirava certa porcentagem. É claro que esta combinação se fazia entre os dois a sós, pois a Maricota, desde a cena anterior, tinha-se retirado, e o capitão também já havia saído. Este, porém, pouco depois voltava e só a muito custo lhe abriu a porta o Pimenta, que supunha ser a polícia, do que chegou a convencer-se; pois, quando o capitão bateu a porta, e o Pimenta, e o Pimenta assustado, dizia: "não vá ser polícia, Sr. Antônio Domingos!..." o Faustino, disfarçando a voz, no momento em que os dois espiavam pela fechadura, e perguntavam para fora: "quem é?", respondeu: "Em nome da polícia, abram!..." A situação é mais cômica possível: o capitão de fora furioso a bater e os dois dentro aterrados!... Afinal, abrem a porta e dão esfarrapadas desculpas ao Ambrosio, que fica de pulga na orelha. Entretanto, estavam reunidos os três, quando tocam os sinos a Aleluia e toda a família de Pimenta, meninos e moleques invadem a sala e dirigem-se ao Judas, para o arrastarem pelas ruas a fora, metendo-lhe o cacete. O Faustino, vendo os meninos e moleques perto de si, deita a correr pela sala. Geral é o espanto. Os pequenos gritam e fogem de Faustino, que dá varias voltas pela sala, levando de atropelo os presente, até ganhar a rua. Pensam todos que é o diabo em carne e osso. Os meninos e moleques, chorando, escondem-se debaixo das mesas e cadeiras. Antônio Domingos e Pimenta, abraçados, rola pelo chão. Maricota cai desmaiada e o capitão Ambrosio trepa-se numa cômoda. Acossado na rua pela vaia publica, Faustino não tem outro remédio, senão ganhar de novo a casa do Pimenta, onde ainda encontra todos no primitivo assombro. Descobre-se e dedica-os a valer, vingando-se de um por um, menos da Chiquinha que pede em casamento.

Seria fácil resumir, destarte, cada uma das nove comédias do espirituoso fluminense e documentar amplamente nosso primeiro asserto, que não se desmente, nem até em *O Noviço*, a mais avultada delas. Mas, afinal, qual é o gênero de espírito do autor? qual o alcance geral de sua obra? como ele pensou e sentiu? que juízo fez dos homens e das coisas? Que lição nos deixou? Eis a questão fundamental que a crítica incumbe descobrir e formular, sob pena de não ser mais que um passatempo ocioso e estéril.

Martins Pena não era um temperamento filosófico. Sua visão dos homens e da sociedade não manifesta preocupações teóricas do pensamento. Nenhuma sombra sobre o eterno problema das coisas vem pousar em sua obra.

O estilo também não acusa jamais outra tendência, além de uma alma galhofeira e inteligente, apta a observar o ridículo dos homens; mas sem tirar dali uma consequência qualquer. Rir pelo gosto de rir, não como o moralista que busca doutrinar, ou o pessimista que procura castigar ou o nusanthropo que delicia-se em fazer sofrer. E o espírito cômico em uma sociedade ainda nova; cheia de vícios é certa porém não ainda de todo corrompida. A superfície esta afetada; mas as molas centrais do organismo estão intactas. Não era também um poeta, um lírico; a imaginação nunca desferia nele o voo para as altas regiões etéreas das douradas seismas, dos devaneios imarcescíveis.

Era um observador, já o dissemos; porém a penetração de sua análise nunca foi além da epiderme social.

O vasto e escuro mundo subterrâneo das paixões terríveis que Ésquilo e Sófocles não chegaram a ver em cuja porta pararam Eurípedes e Aristófanes, em cujo ... ficaram Calderon e Lope de Vega ao lado de Cervantes, e em cujo interior penetraram afoitamente Shakespeare e Molière essa pavorosa região nosso damatista nem sequer teve dela o pressentimento. Por isso o espírito nunca foi nele a parodia reflexa da melancolia, como o humor e a ironia dos grandes sofrendores. O espírito nele não passou nunca da pilhéria das situações equivocadas, das graças, dos ditos mais ou

Sergio Viotti e Dulcina: O Noviço, de Martins Pena, montagem do Teatro Dulcina



menos pesados, do trocadilho mais ou menos picaresco.

A gente que nos dá a conhecer, a sociedade em que nos introduz, essa multidão, onde avultam juizes da roça, vadios dos lugarejos, pequenos e grandes lavradores, roceiras namorantes, capitães-mores, estudantes, irmãos das almas, meirinhos, caixeiros traficantes de negros novos, moedeiros falsos, melomaniacos, mocinhas atrevidas da pequena burguesia, viúvas gaiteiras, todo esse tumultuário mundo é marcado por uma só nota: a ausência completa de uma figura saliente, notável, poderosa em bem ou em mal.

Tudo insignificamente mediano. Não existem os heróis da virtude, nem os potentes celerados do crime. Nenhuma paixão ali estua ou delira. Os dois maiores apaixonados de todo o teatro de Pena são o Antônio Afonso pela música (...) e o Ambrósio pela fortuna de Florência no Novo; mas o primeiro é um caráter de desfrutável pouco desenvolvido pelo autor, e o segundo é um velhaco de pequena traça parcamente desenhado.

Não é isto censurar a Martins Pena, é conhecê-lo justificando-o. O moço fluminense não era um espírito caustico e desabusado, um boêmio pouco sério, como Gregório de Mattos, por exemplo. Era um pacato e sóbrio empregado público dos primeiros anos do segundo reinado, filho, pois, duma sociedade pouco complicada, numa cidade, então de farta ordem, verdadeiramente colonial ainda, não tinha, não podia ter as demasias do outro, velho andarilho impenitente, que haurira o veneno da vida dissoluta de Lisboa e Coimbra no século XVII. Pena estereotipa o seu tempo, cujos vícios e esgares cômicos apreendeu completamente. Se aceitarmos a definição de Aristóteles que - o cômico é tudo que está fora de seu campo e de seu lugar, senão envolve perigo, porque ninguém melhor do que ele arranhou em cena tantas situações desse gênero. (...)

Bem desempenhadas por atores de verve e talento são de provocar a gargalhada de principio a fim, especialmente a espectadores brasileiros; porque a cor local, o sainete nacional predomina em todas elas.

O escritor fotografa o seu meio com uma espontaneidade de pasmar, e essa espontaneidade, esta facilidade, quase inconsciente e orgânica, é o maior elogio de seu talento. Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos deste século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda época.

Nelas não existem a poesia da natureza, o vago, o sonho, as fugas para o ideal, que os próprios cômicos gregos não se designavam de mesclar as suas bufonarias. Nada, por exemplo, que, de perto ou longe, lembre este hino matinal no coro das Nuvens em Aristófanes, quando elas elevam-se e saúdam o universo, que se lhes vai descortinando: "Nuvens eternas, levantemo-nos aos ares e mostremos a todas as vistas nossas doces e vaporosas ondulações. Do seio do velho oceano, nosso pai, do meio das vagas ruidosas, subamos aos cimos altíssimos, que as florestas sombreiam. Dali veremos a terra sagrada que alimenta os frutos, os rios divinos de ondas marulhosas, o mar que muge surdamente. O sol, farol sempre acesso no fundo do éter, brilha com todos os seus raios. Separe-nos desses vapores úmidos que nos envolvem, e, revelando nossas formas imortais, contemplemos com um olhar infinito a superfície inteira da terra."

Não há no autor fluminense a poesia da Aristófanes nem as máximas morais de Menandro; existe, em compensação, o intenso realismo dos observadores modernos. Vejam esta cena d'O juiz de paz da roça: Manoel João acaba de receber a intimação para ir levar o recruta a cidade; vai fardar-se enfadado; toma a calça de ganga azul, a jaqueta de chita, os tamancos, a barretina, o cinturão com baioneta e um grande pão na mão, e vem mostrar-se todo gamenho a mulher e a filha, e, antes de partir, despedir-se delas:

Manuel João – Estou fardado. Adeus, senhora, até amanhã (dá-lhe um abraço.)

Aninha – Abençoa, meu pai.

M.J. – Adeus, menina.

A. – Como meu pai vai a cidade, não se esqueça dos sapatos franceses que me prometeu.

M.J. – Pois sim.

Maria Rosa – De caminho compre carne.

M.J. – Sim, adeus, minha gente, adeus.

M.R. e A. – Adeus. (Acompanham-no até a porta.)

M.J. – (A porta). Não se esqueça de mexer a farinha e dar de comer as galinhas.

M.R. – Não (sai Manoel João). Menina, ajuda-me a levar estes pratos para dentro. São horas de tu ires colher o café, e de eu ir mexer a farinha... Vamos.

A. – Vamos, minha mãe... (Andando). Tomara que meu pai não se esqueça dos meus sapatos... (Saem)

É fotografado do natural; cenas destas contam-se as dúzias em Martins Pena.

Eva¹

Oswald de Andrade

(...) Trata-se de Eva depois do pecado, mas logo depois, na plena força de seu direito de bluff sobre Adão. Porque positivamente não é a Eva simples do Paraíso, sem mais recurso que a maçã e a serpente e sem outro cenário que a flora gigantesca mas quieta e a fauna fabulosa mas inofensiva, essa que nos trouxe João do Rio na pele de Aura Abranches. Como não é a Eva de cabelos brancos, chorosa das consequências matrimoniais que lhe couberam, aí por duzentos anos depois do primeiro dia de terra(...)

Do pecado ela traz o conhecimento do bem e do mal e a experiência do que vale o companheiro. Do paraíso guarda a virgindade e a beleza. E se apresenta assim, em São Paulo, na fazenda de Sousa Prates, no ano da graça de 1914. E como é grande conhecedora dos tempos que correm, faz a sua entrada quase militar. De botas e buzina ela invade a cena num tumulto que a envolve. E ante a surpresa encantada de Adão, organiza trincheiras, arranja aliados, e desafia...(...)

É a revelação de Eva feliz, forte, provocante para o público que daí a segue com o interesse apaixonado que o primeiro casou nos legou por tudo quanto é reprise do primeiro caso de sedução.

Adão, inutilizado, capaz de esquecer como outrora o próprio Criador, atávico e de olhos parados, já caiu. Mas Eva em 1914 não aceita mais a vitória que no paraíso lhe valeu a terra condenada e gloriosa. Quer mais, e pela madrugada, quando ele a surpreende com uma declaração séria e decisiva, onde lhe cai a alma aos pedaços pela boca, ei-la sentada e quieta na penumbra do salão, perdida na preocupação que a domina – arranjar qualquer coisa de tremendo que o experimente. Ora, o destino, que é o grande amigo dos poetas, intervém no momento.(...)

Roubaram nessa mesma noite o colar de pérolas da condessa proprietária. Agita-se o ambiente, suspeitas se dissimulam. É quando Eva então se apruma e larga o bote que aprendeu de repente, seis mil anos atrás.

– Fui eu que roubei o colar...(...)

Adão, varado de espanto, resiste, quer ir, chora... e se entrega. É cúmplice agora, depois será mártir, irá chamar a autoridade e, como autor do furto, entregar o colar que ela o obrigou a esconder... Mas... o destino é mesmo amigo dos poetas. E, no trágico instante do grande sacrifício, surge o verdadeiro colar roubado com a descoberta do verdadeiro gatuno. Ele, como recompensa de tanta mágoa, tem a declaração dela, ardente, alta voz perante todos. E a peça termina. Poder-se-ia desejar melhor para o teatro nacional em começo? Creio que não, apesar da opinião mal redigida mas firme, do Diário Popular. Erra por toda a peça um sutil simbolismo. E como simbolismo em comédia haverá melhor do que a do que a bela, a forte, a inteligente intriga de João do Rio? Será difícil. Em Eva há toda a fábula da linda mulher.(...)

A destacar, em crônica de première, a soberana atitude com que Aura Abranches jogou o bluff. Que maneira poderosa de enganar! Sem dúvida, Aura é mesmo a feminilidade brusca, tentadora e vitoriosa. Um pouco de temperamento másculo que tivesse, e estragaria o papel. Alexandre Azevedo foi um Adão de fazer corar todos os homens. Arrebatado, crédulo, cheio de idéia fixa, a sua criação admirável foi, decerto, a melhor constatação da superioridade que o público feminino daquela noite teve em sua vida. Mas que fraqueza, senhores! E João do Rio cometeu a indiscrição de insinuar que todos são assim, do mesmo barro!

Enfim, como a derrota é gloriosa, viva Eva, a grande Eva da reputação secular que, num jardim da Ásia, há muito tempo, deu o primeiro tombo no primeiro homem, a Eva pequena e roliça que, no Cassino Antártica, fez Adão decaído ganhar o Paraíso.



In: A vida vertiginosa de João do Rio. Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1978, pp 233-235. Originalmente publicado em O Pirralho, julho de 1915.

José Oswald de Souza Andrade (São Paulo, 11 de janeiro de 1890 - 22 de outubro de 1954) tornou-se bacharel em Direito em 1919. Fundou O pirralho (crítica, humor), em 1911. Em 1920, funda o jornal Papel e tinta. Um dos principais nomes do movimento modernista de 1922, que liderou em São Paulo, junto com Mário de Andrade. De volta da segunda viagem à Europa, funda o movimento Pau Brasil, em 1924. Para o teatro escreveu: O rei da vela (1933), O homem e o cavalo (1934) e A morta (1937).

Em 1914, Oswald de Andrade, bacharel em Ciências e Letras pelo Ginásio São Bento

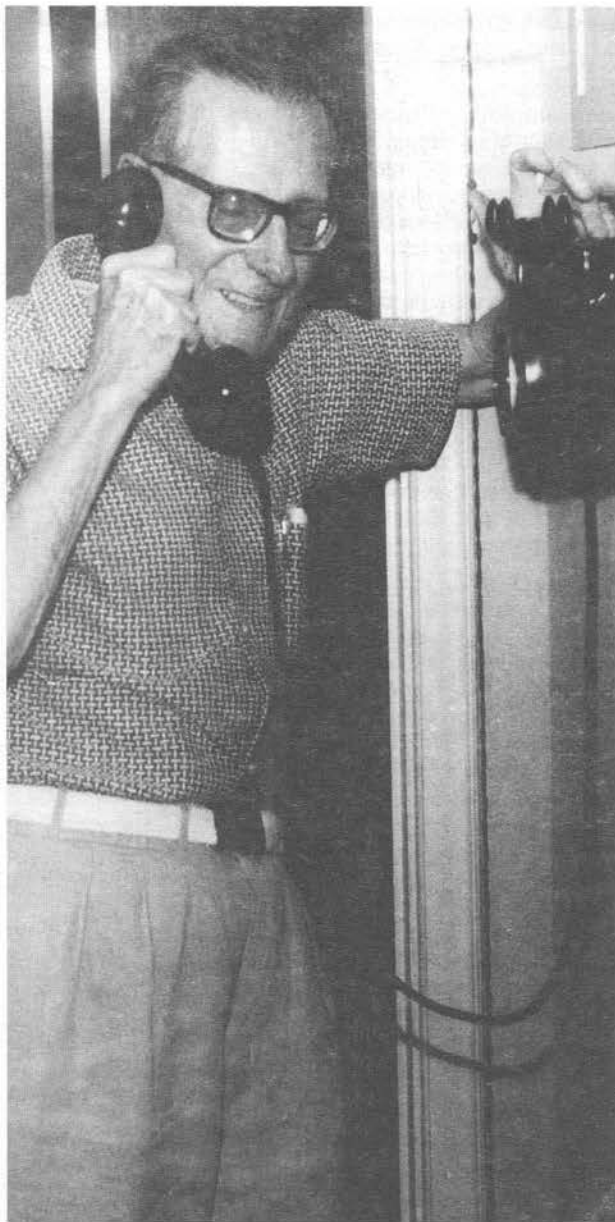
1. Oswald de Andrade refere-se à montagem de Eva pela Companhia Adelina Abranches, que estreou em 13 de julho de 1915, no Teatro Cassino Antártica, em São Paulo. Elenco: Aura Abranches, Ferreira de Souza, Grijó, Alexandre Azevedo, Alfredo Abranches, A. Sacramento, Luís Soares, Luíla Augusto, Laura Fernandes, Augusto Torres, Anita Bastos, Irene Vieira, Elvira Costa.

40 anos de teatro

Mário Nunes

Obra do Dr. Gomes Cardim¹ que fez de uma aspiração longamente acalentada uma realidade animadora: a Companhia Dramática de São Paulo² é um formoso testemunho do que se pode obter no nosso meio, irretorquível resposta aos que assoalham nossa inaptidão para a mais difícil das artes. Lutando com dificuldades de toda espécie, em meio falto de aparelhamento e organização artística, o resultado obtido vale, sem dúvida, por um completo triunfo. Seríamos injustos se não reconheçêssemos caber metade dos louros à Sra. Itália Fausta, cujo talento dramático conseguiu quebrar a indiferença sistemática com que o nosso público acolhe o artista nacional. A ela se deve, nessa primorosa e impressionante interpretação de Jaqueline, a corrente que se formou e que, em noites consecutivas, enchia o teatro de calorosos aplausos. Teve, então, como era justo, a distinta atriz, homenagens que até aqui, só eram prestadas a artistas estrangeiros, e pelo seu próprio mérito conquistou largo renome e um lugar único no teatro nacional. Em torno da Sra. Itália Fausta, gruparam-se artistas de incontestável valor e que concorrem na medida de suas forças para a boa impressão que causam os espetáculos da Companhia. Tais são, entre outros, as Sras. Davina Fraga,

Luísa de Oliveira e Maria Castro e Srs. Antônio Ramos³, Carlos Abreu e Alves da Silva. Sem nos referirmos mais extensamente aos altos méritos tantas vezes reconhecidos desse punhado de artistas, justo é que se faça uma referência especial à Sra. Davina Fraga e Sr. Carlos Abreu, dois novos, cujas qualidades cênicas, de dia para dia, se firmam e que, pelo valor revelado, obtiveram os mais longos encômios por parte da crítica, nesta Capital. São elementos como esses que fazem crer, cada vez com mais fé, na fundação definitiva do teatro nacional.



In: Jornal do Brasil, 17 de outubro de 1917.

Mário Nunes nasceu em Vassouras (RJ), a 26. Fev. 1886 e morreu em 1968. Jornalista, crítico teatral e, como teatrólogo escreveu comédias. Dirigiu a sessão Palcos e Salões do Jornal do Brasil e colaborou em diversos periódicos; seu livro 40 anos de teatro é referência importante no estudo de história do teatro brasileiro.

¹. Pedro Augusto Gomes Cardim (Porto Alegre, 1864) Musicista e teatrólogo.

². A Companhia Dramática de São Paulo estreou em 1917 sob a direção de Gomes Cardim, tendo Itália Fausta como principal figura. Reorganizou-se em 1918 com o nome de Companhia Dramática Nacional.

³. Atores da Companhia Dramática Nacional: Davina Fraga: nascida em Valença, estreou em Niterói, em Companhia dirigida pelo João Colás, em O tipo brasileiro, de França Jr. Apareceu como primeira figura de comédia no Trionon, Carlos Gomes, Recreio e Fênix, em elencos encabeçados por Oduvaldo Viana, Viriato Correia, Lucília Peres, Jayme Costa e Procópio Ferreira. Trabalhou, na Companhia Dramática Nacional, com Itália Fausta; Luísa de Oliveira nasceu em Portugal em 1864 e faleceu no Rio de Janeiro em 1932. Trabalhou na Cia Dramática Nacional, na Cia dirigida por Artur Azevedo, no Teatro da Exposição Nacional, em 1908, e na Empresa de Eduardo Vitorino; Maria Castro nasceu no Ceará em 1890. Estreou em 1904, na Cia Francisco Santos. Fez parte da Companhia Dramática Nacional, de Gomes Cardim; Antônio Ramos nasceu no Porto, em 1877, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1953. Veio para o Brasil em 1884. Estreou na Companhia Dias Braga, em 1896, onde ficou até 1901. Trabalhou em diversas companhias; foi também empresário e diretor. Fez diversas adaptações, entre as quais a do drama

A mãe, de José de Alencar.

Mário Nunes

Indesejáveis

Alcântara Machado

Sinto muito. Eu não me lembrei. Se não teria posto atrás da porta, na véspera do natal que passou, o meu sapato nº 39, para que nele o São Nicolau que preside aos nossos destinos teatrais colocasse os presentes por que anseio. Com este pedido ao bom do barbaças: que me desse tudo, tudo, menos, para o ano de 1926, a companhia lírica do empresário Walter Mocchi, o conjunto francês de quinta ordem e o teatro nacional que não o é. Sou inimigo pessoal desses três fatores da nossa miséria em matéria de teatro. Quando me falam neles, pego logo em madeira.

Walter Mocchi é o homem que, desde muitos anos, vem tocando realejo italiano para desgraça dos ouvidos indígenas. Aparece-nos aí por outubro ou novembro, instala o seu aparelho no palco do Municipal, e vira a manivela vinte dias sem parar. Horrível. Lá de vez em quando, dá um Wagner para tapear. Mas isso não chega. Qual o quê! Verdi, Mascagni e Puccini, trio truculento, não deixam o realejo sossegado. Nem o público. Em toda a parte, o lírico está decadente. Agoniza de podre. Aqui, nem decadente está. Nunca chegou a prestar. Nunca passou da *Transviada*. Os elencos, então, só dizimados a tiro. O conjunto desembarca em Buenos Aires sofrível. Desfalcado de um terço, aborrece o Rio. Chegam a São Paulo os coristas e os comprimários. Só. Sempre. Inventam que o nosso público não merece mais. Mentira. Merece sim. A prova é que quer outra coisa. A prova é que não vai ver o mambembe canoro de Mocchi. Mocchi tem perdido dinheiro. Bem feito! Melhore, e apareça.

• **Grande Companhia francesa de la Porte Saint Martin. Grande Companhia Francesa de Théâtre de Vaudeville.** Com tais rótulos é que elas têm aparecido. Vai-se ver uma: droga. Vai-se ver outra: droga. Droga todas. Compõem-se assim. Pega-se uma figura para ser o santo da procissão (Francen, Dorziat, Rozemberg ou Signoret). Laça-se o resto entre os que fazem papéis de criados. Ensaia-se mal e mal, durante a viagem, uma peçazinhas de Capus, Gavault, Hennequin e um drama para arrancar lágrimas de Bernstein ou Bataille. Arranjam-se, chegando ao Brasil os cenários de uma companhia nacional qualquer. Pronto! Para que mais? Com essa exploração, perdem a nossa platéia e o teatro francês. Aquela perde dinheiro, tempo e paciência. Este perde no conceito daquela. Não sei como, lá na França, se permite a partida de tais companhias, com tais repertórios. Que diabo! Uma desmoralização para a terra de Mistinguett. Em todo o caso, tratemos nós mesmos de tirar o entusiasmo aos empresários desses horrores: não indo aos espetáculos. Não há recurso melhor. José Loureiro tinha por hábito inveterado presentear o Brasil, três e quatro vezes por ano, com umas glórias do teatro luso tipo Chabi, tipo Alves da Cunha, tipo Palmira Bastos, tipo Adelina Abranches, e tal. De repente, o negócio começou a desandar. Que é do público? Foi um santo remédio. Prejuízo grosso. E nós livres dos canastrões da língua, que dizem que é a dos brasileiros, mas os brasileiros não entendem. É isso mesmo. Muito bem. Igual atitude diante das temporadas francesas. E a coisa ou acaba ou melhora.

• O teatro nacional, como muita história nossa, não é nacional. Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor: o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense. Às vezes, é mesmo. Para farsa ou comédia de costumes. Chama as personagens de Cotinha, Serapião, Chico Biscoito, Dr. Novais, Madame Carvalho. E pensa que faz teatro nosso! O cúmulo. Resultado: o absurdo delicioso da peça de costumes nossos, mas com essência e trejeitos de parisiense. É fantástico. É irreconhecível. Peças auri-verdes de fato, são raríssimas: eu conheço *Juriti*, de Viriato Corrêa, e *Mimoso Colibri*, de Armando Gonzaga. Se há outras, ignoro ou não me lembro. Mas acho que não há. E só vendo a pobreza dos tipos! Sempre os mesmos. Sempre a criada, pernóstica e mulata, que diz coisas em francês do Bangu. Sempre o casal de fazendeiros analfabetos e o moço que chega da Europa. Sempre o novo-rico português. Sempre a menina piegas. Sempre essa gente. Só ela. Sempre. A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não nos conhece. Não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó. São Paulo tem visto companhias nacionais de toda a sorte. Incontáveis. De todas elas, a única, bem nacional, bem mesmo, é a de Piolin! Ali no Circo Alcebiades! Palavra. Piolin, sim, é brasileiro. Representa *Dioguinho*, o *Tenente Galinha*, *Piolin sócio do Diabo*, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali. As outras companhias, sempre dirigidas pelo brilhante ator patricio Fulano e das quais faz parte a inteligente estrela Beltrana, caceteam a gente com peçazinhas mal traduzidas e bobagens pseudo-indígenas. A de Piolin, que nem chega a ser uma companhia, não. Diverte. Revela o Brasil. Improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa. É esplêndida. Piolin e Alcebiades são palhaços, o que quiserem, mas são os únicos, os únicos elementos nacionais com que conta o nosso teatro de prosa. Devem servir de exemplo. Como autores e atores. Para os colegas que os desprezam ou ignoram.

• Eu acho que ainda volto ao assunto. Volto mesmo. É preciso.

In: *Terra Roxa e outras Terras*.
São Paulo, Ano I, n. 1, 20 de
janeiro de 1926.

Antônio Castilho de Alcântara Machado de Oliveira (São Paulo, 25 de maio de 1901 - Rio de Janeiro, 14 de abril de 1935)
Desde cedo dedicou-se ao jornalismo, foi redator e colaborador de *Terra Roxa* e *Outras Terras*, da *Revista de Antropofagia* e da *Revista Nova*.



Palhaço Piolin
(Foto pintada para clichê, 1952)

Rir, chorar ou dar?

Alcântara Machado

Em matéria de teatro sempre me aparece cada idéia no Brasil! Meu Deus do Céu! Ontem era Cláudio de Souza que queria realizar uma temporada nacional em Paris. Vejam só. Agora é não sei quem que funda uma Academia Teatral. Imaginem só. Onde é que vamos parar assim? Arrepiam só de pensar. Pois então já não é suficiente a Academia de Letras para escangalhar com a vida literária da gente? Que diabo! Vamos falar sério. O teatro brasileiro é um pobre desgraçado. Não tem por onde se lhe agarre. Para que lhe aumentar a miséria com um grupo de imortais. Para quê? Ora para quê! Para vaidade de seus fundadores. Está claro. São cavalheiros que morrem por uma imortalidade acadêmica. E depois a glória! Ah, a glória! É, isso mesmo.

O teatro brasileiro não tem nada. Nada de nada. Não tem peças. Não tem intérpretes. Em troca terá acadêmicos. Esses acadêmicos por sua vez também não têm nada. Nada de nada. Pois terão fardas. Aí está. Fiquei assombrado ao ler na lista dos quarenta fundadores os nomes de sete ou oito pessoas que eu desprezo já não digo pelo seu talento (que têm), mas pelo seu bom senso. Que muitas que lá figuram não possuem a mínima noção do ridículo, eu sabia ou presumia. Mas as tais sete ou oito não têm desculpa. Só se não foram cheiradas nem ouvidas. Mas se assim é, estão na obrigação de fugirem publicamente de semelhante bobagem. Quanto mais depressa melhor. Antes que fiquem desmoralizadas.

Porque afinal de contas no que consiste e o que fará a Academia Teatral do Brasil? Obedecerá (dizem as notícias), aos moldes da de Letras. Por aí já se pode calcular o que vai ser. Uma coisa inútil, cacete e tola. Ainda por cima pobre. Com certeza. Nem todos os dias morrem no Brasil livreiros, portugueses sem herdeiros necessários. Acabará como o seu modelo presidido pelo greco-maranhense Coelho Neto, com um manifesto aos povos pedindo cobres para a ereção de um grande monumento ao escritor Fulano que, por ter sido homem modesto e simples, não pode ser imortalizado numa erva. Tal qual. E vá a gente levar a sério uma coisa assim! Há mais. A literatura brasileira no seu todo ainda comporta uma academia. Vá lá. Mas o nosso teatro não. Até hoje espera autores. Como poderá ter expoentes?

E que angústia de carço fizeram! No novo cenáculo têm assento autores, compositores, artistas e críticos. Quiseram assim arregimentar todas as classes teatrais. É. Mas se esqueceram de muitas. Faltam ainda representantes da classe dos pontos, dos empresários, dos bilheteiros, da claqué, dos maquinistas, dos bombeiros de serviço, dos soldados da guarda, dos cenógrafos, não esquecendo os do público, magnânimo coronel paulista de todos eles.

Já existem entre nós a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e a Casa dos Artistas, que dão perfeitamente para o gasto. Não é preciso mais. Autores e atores têm já quem os defendam e tratem de seus interesses. A Academia é portanto uma inutilidade. Nós precisamos é de uma Academia Circense. Ao menos para encaminhar devidamente tantos elementos magníficos que estão se perdendo por aí com fundações de cenáculos e outras baboseiras teatrais.

Uma piada enfim. Mas daquelas que quando a gente ouve, não sabe se são para rir, chorar ou então dar pancada nos autores. Na dúvida, o mais acertado é dar.



In: Terra roxa e outras terras. São Paulo, Ano I, n. 5, 1926.

Juriti, montagem de Viriato Correa, da qual participou a jovem Henriqueta Briebe

Machado de Assis e a crítica teatral

João Roberto Faria



No centro do grupo destacam-se, da esquerda para a direita, Machado de Assis, Joaquim Nabuco e Pereira Passos

Foi muito grande o envolvimento de Machado de Assis com o teatro, no início de sua carreira literária. A partir de 1859, quando tinha vinte anos de idade, e até 1867, ele foi crítico teatral, dramaturgo, censor do Conservatório Dramático e tradutor de várias peças francesas. O estudo da produção razoavelmente volumosa que resultou dessas atividades é tarefa que extrapola os limites deste breve artigo. Por isso, restrinjo-me ao objetivo de caracterizar, de modo conciso, o gosto as idéias e a contribuição do nosso maior escritor ao teatro brasileiro.

Quando Machado despontou no mundo das Letras, com os primeiros poemas, em 1855, 1856, o Rio de Janeiro assistia ao embate de duas estéticas teatrais antagônicas: a romântica e a realista. De um lado, no Teatro S. Pedro de Alcântara, o famoso João Caetano cultivava as tragédias neoclássicas, os dramas e melodramas de um repertório já envelhecido; de outro, no Teatro Ginásio Dramático, um grupo de artistas, inicialmente orientados pelo ensaiador francês Émile Dour, revelava aos espectadores fluminenses as últimas novidades dos palcos parisienses: peças de Alexandre Dumas Filho, Théodore Barrière, Émile Augier, Octave Feuillet e de outros dramaturgos.

As diferenças entre as duas companhias teatrais eram visíveis também no terreno da interpretação. Enquanto João Caetano não economizava os exageros típicos do ator romântico - gestos arrebatados, fisionomia carregada, voz empostada -, atores como Furtado Coelho e Joaquim Augusto de Souza, no Ginásio, procuravam atingir o máximo de *naturalidade* em seus desempenhos, visando ao efeito realista.

Machado, à semelhança de escritores como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Francisco Otaviano, Quintino Bocaiuva, entre outros, acompanhou com muito interesse a rivalidade entre o S. Pedro e o Ginásio. E ao estreitar como crítico teatral no jornal *O Espelho*, a 11 de setembro de 1859, não escondeu suas preferências. Comentando a encenação que o Ginásio fez do drama *O asno morto*, de Théodore Barrière - um autor eclético, diga-se de passagem, que escreveu comédias realistas, melodramas, dramas fantásticos -, observou: *O asno morto* pertence à escola romântica e foi usado pisando a cena em que tem reinado a escola realista. Pertenço a esta última por mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora.

Uma das principais características do realismo teatral francês foi a feição utilitária de suas peças. Dramaturgos como Dumas Filho e Augier, contrários à "arte pela arte", deram a suas obras um caráter edificante e moralizador, na medida em que se empenharam na defesa das chamadas "virtudes burguesas". O casamento, a família, a inteligência, a honestidade, a honradez, eis os valores éticos que nas comédias realistas suplantam os vícios da sociedade, tais como o casamento por conveniência, o adultério, a prostituição, a agiotagem, a desonestidade, o dinheiro ganho ilicitamente, o ócio etc.

Machado desenvolveu suas primeiras idéias teatrais à luz das peças francesas que leu ou ouviu no palco do Ginásio - peças como *A dama das camélias*, *O mundo equivocado*, e *A questão do dinheiro*, de Alexandre Dumas Filho; *As mulheres de mármore* e *Os parisienses*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust; *O genro do Sr. Pereira*, de Émile Augier; *A crise*, de Octave Feuillet, entre outras. Alinhando com a maioria dos escritores e intelectuais da época, defendeu a finalidade educativa do teatro, considerando-o um "canal de iniciação", um "meio de propaganda", uma "iniciativa de moral e civilização", um "meio de educação pública". Expressões como essas deixam transparecer claramente sua posição favorável ao teatro utilitário, ao palco transformado em tribuna para o debate de questões sociais.

Nas críticas de *O Espelho*, publicado entre setembro de 1859 e janeiro de 1860, toda a simpatia de Machado vai para o Ginásio, que "iniciou ao público da capital, então sufocado na poeira do romantismo, a nova transformação da arte - que invadia então a esfera social". O S. Pedro, ao contrário, quase sempre mereceu críticas, pois encenava "composições-múmiás" e não renova o seu repertório.

Quanto à arte do ator, Machado reconhecia o talento de João Caetano, mas achava o seu estilo de interpretação antiquado. O grande intérprete romântico, nessa altura, já não agradava aos espíritos mais jovens, que preferiam o jogo de cena do Ginásio, onde Furtado Coelho, por exemplo, impunha um novo ritmo ao espetáculo teatral:

O que se nota neste artista, e mais que em qualquer outro, é a naturalidade, o estudo mais completo da verdade artística. Ora, isto importa uma revolução; e eu estou sempre ao lado das reformas. Acabar de uma vez essas modulações e posições estudadas, que fazem (sic) do ator, um manequim hirtó e empenado, é a missão de verdadeiro sentimento da arte. A época é de reformas, e a arte caminha par a par com as sociedades.

As primeiras críticas de Machado não deixam dúvidas: o Ginásio serviu-lhe como uma verdadeira escola de teatro. Ali desenvolveu o gosto pelo repertório realista, aceitou sua feição utilitária e aplaudiu os artistas que concretizaram a renovação da *mise-en-scène*.

Nos anos que se seguiram à experiência adquirida em *O Espelho*, Machado jamais deixou de escrever sobre teatro. Rastrear suas idéias nos vários artigos específicos sobre autores e peças, mesmo em folhetins - especialmente na colaboração intermitente ao *Diário do Rio de Janeiro*, entre março de 1860 e maio de 1866, e nas crônicas de *A Semana Ilustrada* e de *O Futuro*, que apareceram entre novembro de 1861 e junho de 1864 - é acompanhar a evolução de seu pensamento e da própria história do teatro brasileiro. Nessas páginas, Machado renovou sua crença na função moralizadora do teatro, mas evoluiu para uma posição mais conciliadora em relação às escolas literárias. Se antes declarara pertencer à escola realista, a 29 de março de 1860, no *Diário do Rio de Janeiro*, afirmava:

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como

forma absoluta de teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e Racine.

Posicionar-se acima das escolas literárias foi o caminho que o crítico encontrou para liberta-se de qualquer sectarismo no julgamento das peças teatrais. Os critérios estéticos, tanto nas crônicas jornalísticas quanto nos dezesseis pareceres que exarou para o Conservatório Dramático, entre 1862 e 1864, estarão sempre em primeiro plano, embora por vezes a preocupação com a moralidade ou imoralidade de um texto apareça com grande destaque.

É importante lembrar também que Machado acompanhou com entusiasmo o principal desdobramento da renovação teatral levada a cabo pelo Ginásio: a formação de um razoável repertório de peças nacionais, escritas sob a inspiração do realismo teatral francês. Alencar havia iniciado esse processo de assimilação em 1857, com quatro peças, mas apenas a partir de meados de 1860 houve efetiva continuidade. Durante cerca de dois anos e meio ocorreu uma extraordinária hegemonia de dramaturgos brasileiros no palco do Ginásio, onde foram encenados sucessivamente José de Alencar, Quintino Bocaiuva, Joaquim Manuel de Macedo, Aquiles Varejão, Pinheiro Guimarães, Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, Valentim José da Silva Lopes, Francisco Manuel Álvares de Araújo, Maria Ribeiro, França Júnior e Constantino do Amaral Tavares.

Machado documentou esse momento de vitalidade do teatro brasileiro e, obviamente estimulado pelo meio, escreveu também as suas primeiras peças teatrais: *Desencantos* (1861), *O caminho da porta* e *O protocolo*, estas encenadas no Ateneu Dramático em fins de 1862 e publicadas no ano seguinte. O que surpreende nessas produções é que não apresentam as características da alta comédia, gênero tão apreciado pelo escritor. Modelados ao gosto dos provérbios de Musset e Feuillet, como observou Quintino Bocaiuva, são comédias delicadas, sem conflitos exacerbados ou discussões de questões sociais. É provável que Machado, muito jovem, não se achasse com fôlego para escrever à maneira de Dumas Filho. Em carta a Quintino Bocaiuva, confessou: "Tenho o teatro por causa muito séria e as minhas forças por cousa muito insuficiente". Depois acrescentou que sua ambição era chegar "à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero".

Mas acabou desistindo da alta comédia, provavelmente decepcionado com os rumos que o teatro tomou no Rio de Janeiro a partir de 1863, quando o gênero alegre começou a ganhar a preferência das platéias e dos empresários teatrais. As peças que escreveu, nessa época ou posteriormente - *Quase ministro*, *Os deuses de casaca*, *Tu, só tu, puro amor*, *Não consulte médico* e outras -, perfilam-se ao lado das primeiras, com características semelhantes. Para os críticos de Machado, trata-se de uma produção menor, comparada aos romances e contos. Sem discordar dessa avaliação, penso que os estudiosos do teatro brasileiro devem ver essas peças com outros olhos. É precioso compreendê-las como parte da nossa história teatral, onde instauram uma importante ruptura com a farsa de costumes, e não apenas como parte menor da obra do grande escritor.

Dois historiadores e um biógrafo diante de um disparate: o teatro de Machado de Assis

Maria Helena Werneck

Ao iniciar o texto "Nietzsche, a Genealogia e a História", em que define a genealogia nietzscheana em confronto com a história e com a metafísica, Michel Foucault apresenta o material de trabalho do genealogista: "pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos".¹ Diante desse material, exige-se a minúcia do saber, não para "traçar a curva lenta de uma evolução", mas para "marcar a singularidade dos acontecimentos". Um acontecimento, na perspectiva nietzscheana adotada por Michel Foucault, é uma nova interpretação, um ajuste, segundo o qual o sentido e a finalidade anteriores são necessariamente obscurecidos e obliterados. Assim, o estado dos pergaminhos, embaralhados, repletos de marcas de usos anteriores, apresentando textos superpostos, indica não o seu abandono, mas, ao contrário, uma história de sucessivas interpretações, que acabam por impedir a pesquisa da origem, cujo objetivo seria desvelar uma identidade primeira, encoberta por sucessivos disfarces. Para Nietzsche, o genealogista, se quer escutar a história, deve-se preparar para encontrar, "no começo histórico das coisas não a identidade ainda preservada da origem", mas a discórdia entre as coisas, o disparate. E deve encarar a "ruína parcial" como um signo de crescente força e perfeição.²

A produção teatral de Machado de Assis oferece-se a quem dela se aproxima como um disparate, que desafia críticos, historiadores e biógrafos a levantarem as sucessivas máscaras de poeta, romancista, contista, dramaturgo, crítico e censor, em busca de explicações para o fracasso do escritor no campo da literatura dramática. Sem considerar que entre as condições para o sentido do progresso podem estar a inutilidade parcial, a atrofia e a degeneração³, condenou-se à sombra a faceta de Machado de Assis dramaturgo. Esse lugar à sombra foi decretado pela resposta de Quintino Bocaiúva, jornalista, crítico e autor teatral do século XIX a uma consulta feita por Machadinho sobre as suas primeiras incursões no teatro. Bocaiúva ressalta, em carta aberta publicada na imprensa, a versatilidade do talento e a riqueza do estilo do escritor Machado de Assis, mas acusa duas de suas peças: – *O Caminho da porta* e *O protocolo* – de extemporâneas, de mal construídas do ponto de vista do rendimento dramático e, em consequência, recomendáveis apenas "para serem lidas e não representadas".

A extemporaneidade é interpretada como marca de anacronismo, uma vez que a opção machadiana pelo teatro de provérbios, tal como praticado por Musset, deixava de lado a moda do teatro de tese do realismo francês, que vinha com a rapidez dos navios a vapor dos palcos parisienses para os palcos brasileiros. A beleza da escrita dos textos não chega, por outro lado, a compensar a ausência de conflitos, capazes, como nos dirá mais tarde Sábato Magaldi, "de colocar o homem de pé, em transe ativo"⁴. Se não funcionavam sobre a rampa da cena, deduz-se que funcionassem melhor na quietude do gabinete.

Ao prefaciар a primeira edição do volume de teatro do autor, publicado em 1910, Mário de Alencar transcreve a opinião do primeiro crítico e confirma a humilde aceitação do



Cena de rua: Machado de Assis e sua esposa Carolina

veredito de Bocaiúva por Machado de Assis. E mais. Interpreta a renúncia de Machado de Assis à ambição dramática como uma espécie de sacrifício de uma parcela do talento, para que a glória fosse plenamente alcançada em outros gêneros literários.

Em *Panorama do teatro brasileiro*, Sábato Magaldi estende para novos tempos a avaliação de Mário de Alencar. Embora cético quanto ao valor “da literatura teatral do autor de *Quincas Borba*, que se nutria do prestígio do ficcionista”, o crítico não se exime de rastrear a dramaturgia machadiana para detectar que seu melhor atributo estaria na composição de personagens, principalmente as viúvas. Cumprida a obrigação de leitor especializado do texto teatral, Sábato Magaldi passa a agir como historiador do teatro e analisa a produção de Machado de Assis para os rodapés onde se imprimiam os folhetins dramáticos. Surpresa e familiaridade pontuam sua leitura dos textos do crítico de teatro oitocentista. A surpresa aparece quando detecta “imensa clareza e penetração” no conceito machadiano de arte cênica; a familiaridade nasce quando reconhece em Machado de Assis um antecessor ilustre da crítica teatral moderna, porque fora capaz de expressar “as mesmas idéias de simplicidade e gosto que inspiram o ensaísmo de hoje”. O fecho do capítulo *Preparação para um romancista* não deixa dúvidas também sobre a prorrogação do julgamento de Bocaiúva, um século antes:

Como fino passatempo, apoiado no sabor da linguagem, o teatro de Machado de Assis pode estimular, até hoje, o prazer intelectual de uma platéia culta.⁵

Em *O teatro realista no Brasil*, João Roberto Faria introduz Machado de Assis no capítulo sobre “As reflexões sobre o Teatro Realista”, apresentado-o como o crítico teatral mais importante do período que vai dos anos 1855 a 1865, “o que melhor documentou a reforma realista implementada pelo Ginásio Dramático.”⁶ O Machado de Assis, pensador de teatro, tem poltrona especial na história do teatro brasileiro do século XIX, não só porque defendeu posições lúcidas quanto ao papel do teatro na civilização da sociedade e na moralização dos costumes, mas também porque foi o mais atento espectador do repertório moderno do Ginásio que lhe “serviu como verdadeira escola de teatro.”⁷ Segundo Faria, como crítico teatral, Machado “manteve-se fiel aos princípios da imparcialidade e independência em relação às escolas literárias”, mas tinha sua forma dramática preferida – a alta comédia –, que considerava superior às manifestações mais populares do cômico.

Ao abordar o último tópico, o pesquisador do teatro realista abre a porta do cofre da dramaturgia de Machado de Assis, cuidadosamente lacrada até então, e se depara com a contradição: quem fora capaz de aconselhar um jovem escritor a evitar o burlesco em suas composições dramáticas, só escreveu comédias modeladas ao gosto dos provérbios de Musset e Feuillet, ao invés de colocar em prática as lições de Molière e Alexandre Dumas Filho. Registrada a surpresa, corre a fornecer uma explicação plausível para o descompasso entre o crítico e o dramaturgo:

(...) é provável que, muito jovem, não se achasse ainda com fôlego para a comédia longa, de reflexões sobre o homem e a sociedade.⁸

Atento aos menores movimentos do jovem Machado de Assis, o biógrafo Jean-Michel Massa, autor de *A juventude de Machado de Assis*⁹, apresenta a produção do escritor voltada para o teatro procurando esgueirar-se de gentis posições adversativas através das quais o disparate adquire cores menos surpreendentes. Na visão de Massa a singularidade

incômoda do teatro machadiano explica-se, sem que seja preciso adotar a hipótese da sobra de talento gasto com outros gêneros de literatura. Também não cabe considerar os salões como lugar alternativo para a inabilidade revelada pelo autor de teatro em ocupar um palco tradicional. Tampouco a crítica é vista como via compensatória do fracasso consumado do dramaturgo. Como o projeto de Massa é de construção de uma biografia intelectual, na qual a impossibilidade de reproduzir a vida privada do biografado dá lugar à necessidade de paciente intimidade com os materiais escritos deixados por Machado de Assis, duas prefigurações – a do viajante e a do investigador – comandam o seu labor biográfico.

Quando Jean-Michel Massa desembarca de um avião à hélice que, “*après une escale à Dakar et une à Recife, arriva passablement fatigué vrombissant à Rio*”¹⁰, em 1960, não são as ladeiras da Gamboa, os poucos casarões ainda de pé em São Cristóvão, não é o Cais Pharoux, nem as apinhadas ruas do centro da capital que vão acolher o viajante curioso em reencontrar o jovem Machado de Assis. Ele se dirige, sem hesitação para a Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional. Quando cai a tarde e a rotina das consultas tem de ser interrompida, seu destino é o quarto andar da Biblioteca, “*espace encombré où l’entouraient des piles de livres*”. Na sala, onde se preparava a *Revista do Livro*, editada pelo INL, Massa encontra os guias de sua expedição aos escritos de Machado de Assis – Alexandre Eulálio, Augusto Meyer e Brito Broca. Na bagagem não traz um binóculo, necessário aos viajantes que desejam trazer o horizonte para perto do seu corpo. Um microscópio – a metáfora é de Alexandre Eulálio – constitui o instrumento mais útil para quem deseja analisar, com a nitidez fornecida pelas lentes de aumento, inumeráveis textos, “a fim de restituir a lenta espiral ascendente desenhada pelo romancista em busca de si mesmo.”¹¹ Confinado nos salões da Biblioteca Nacional, se não há matéria para compor um diário de viajante, o que sobra são textos de Machado de Assis à espera de leitura e publicação. O viajante não quer perder a chance de olhar esse território com os olhos da primeira vez, como se fosse o dono da sua mais perfeita visão. Tampouco abre mão de traçar, dez anos mais tarde, um novo mapa sobre a vida de Machado de Assis, que registraria trilhas ainda pouco perceptíveis a olho nu. Uma dessas trilhas o conduz à parcela da vida de Machado de Assis dedicada ao teatro.

Ao olhar o Rio de Janeiro de meados do século XIX, o viajante descobre imagens da vida literária e artística de Paris no século XVIII, com seus salões literários, cafés e teatros. Se o espelho francês funciona mal quando se trata de descrever a sociedade escravocrata, quando o cristal, emoldurado pelo bisoté, reflete a pequena sociedade literária e artística do oitocentos brasileiro a deformação é pequena. Ainda que utilize a matriz da história francesa para entender a nossa vida literária, Massa não lhe atribui um caráter provinciano e pejorativo, nem chega a cair na armadilha das idéias fora do lugar. Opta pelo detalhe encadeado, ao invés do desenvolvimento romanesco, rivalizando com a visão de Brito Broca no esmero em apresentar o movimento exterior da criação literária. Mas é a perseverança na perseguição de textos que lhe permite estabelecer nexos causais mínimos, difíceis de estabelecer pelo historiador que trabalha com o confronto de conjuntos homogêneos de produtos, já desvinculados de seu modo de produção, tais como a crônica, a crítica, a poesia, o teatro, o conto e o romance.

O tratamento oferecido por Massa à faceta “homem de teatro” de Machado de Assis não se diferencia daquele que é emprestado ao jornalista político, ao poeta e ao contista. A ordenação que o biógrafo imprime à vida do escritor

baseia-se na fidelidade ao “espírito histórico”, tal com foi definido por Nietzsche em *Considerações intempestivas*, para quem “os homens históricos pensam que o sentido da existência se revela cada vez melhor no decurso da evolução.”¹⁰ Os adoradores da evolução “só olham para trás para melhor compreender o presente em função da evolução anterior”. A eles é proibido o esquecimento:

*Um homem que tudo quisesse ver historicamente seria semelhante àquele que fosse obrigado a prescindir do sono ou ao animal cuja vida fosse ruminar e ruminar sem fim.*¹²

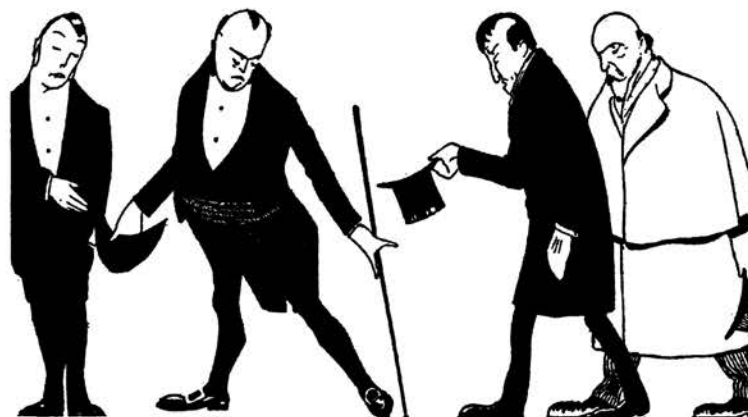
O presente para o biógrafo Massa situa-se nos anos 1870, período a partir do qual o escritor Machado de Assis “estaria na véspera de um novo caminho de sua evolução, que o conduziu a outras experiências literárias, a do romance, para o que então se preparava” (AJMA, p.20). Colocando esse marco temporal, pretende o biógrafo desviar-se do modelo mais fácil de percepção da juventude machadiana, que a estudava levando em conta a sua maturidade como escritor: “Tomava-se a história de sua vida às avessas. Ao contrário, tentaremos estudar a juventude por ela mesma.” (AJMA, p.21) Embora se recuse a procurar indícios do escritor consagrado no aspirante a literato, devotando-se a esquadrihar a juventude machadiana, Massa não descuida, em sua causalidade minuciosa, de descrever *gêneses lineares*.

Porque deixa de lado o grande arco evolutivo da criação machadiana, o autor da biografia intelectual não encara a incursão de Machado de Assis nas atividades de crítico teatral e dramaturgo como demonstração da potencialidade virtuosa do artista, como prefere a maioria dos críticos literários e historiadores do teatro. Sua hipótese joga o disparate do teatro machadiano num fluxo implacável de causas e efeitos. Retira o texto dramático e a crônica teatral da série literária e os situa na série social. Assim Jean-Michel Massa explica que o interesse do escritor pelo teatro teria surgido como opção do publicista desencantado com a política: “escrever sobre o teatro novo era um ato através do qual o escritor se engajava”. (AJMA, p.254).

Mas se dispensa a visão monumental da obra do escritor, o biógrafo não abre mão de acompanhar a “curva lenta da evolução” da produção crítica e dramatúrgica de Machado de Assis. Assim, segue, passo a passo, as crônicas teatrais publicadas em *O Espelho* e na *Revista dos Teatros*. Anota que, se Machado transige quanto à escola da peça – romântica ou realista –, desde que se concretizem as intenções do autor e se respeitem as leis do gênero, não perdoa, no julgamento da encenação, o desempenho dos atores e os anacronismos apresentados pela cenografia, em relação aos quais chega a considerações estritamente técnicas. O entusiasmo do biógrafo com a qualidade do material que encontra, com a firmeza delicada das observações do cronista, parece colocá-lo diante da descoberta de um tesouro:

(...) haveria no crítico um metteur-en-scène adormecido? O gosto, a precisão, o caráter de um sem número de sua observação, podem fazer supô-lo. (AJMA, p.260).

O compromisso de Machado de Assis com a vida teatral carioca do século XIX se multiplica em várias assinaturas diferentes de um só discurso apaixonado: o da amizade com o ator e diretor Furtado Coelho, que comandava o Ginásio Dramático; o do cronista teatral, espectador assíduo e atento de todos os espetáculos da temporada; o do ensaísta, preocupado com os avanços estéticos e a função civilizadora do teatro na sociedade brasileira. Jean-Michel Massa, em respeito à cronologia da vida pelo lado direito do documento, traz para as páginas de sua biografia em primeiro lugar o



Público masculino de uma récita teatral

escrevente¹³ – aquele capaz de escrever sobre teatro –, para só depois se debruçar sobre o escritor de teatro – aquele que escreve para o palco. Essa ordem teria sido desconsiderada pela maioria dos historiadores da literatura e do teatro que, preocupados com o disparate de qualidade entre a crítica e a dramaturgia, não encararam a poligrafia de Machado de Assis, entre o final dos anos 1850 e início dos anos 1860, como um sinal do fenômeno de mudança no quadro do teatro brasileiro. E nem consideraram que sua crônica teatral funcionasse, apesar do seu tom de diário de um espectador, como uma fonte a ser consultada para restabelecer a entrada do teatro realista no Brasil.

Quando passa a registrar as primeiras tentativas dramáticas de Machado de Assis, o biógrafo mantém o mesmo critério através do qual explicara a transformação do jornalista político em crítico teatral: não se trataria de uma mudança radical nos propósitos idealistas, mas de uma alternativa que ampliava a prática da escrita de quem se queria um “homem de letras”, num intervalo entre a saída de um jornal para outro. No comentário sobre a adaptação realizada por Machado de Assis de uma peça do teatro de *boulevard* francês, *Chasse au lion* – sobre a criada-amante, que almeja o casamento com o patrão “dandy” –, que tomou o título *Hoje avental, amanhã luva*, o biógrafo realça a habilidade do escritor de manter-se bem próximo da vida social e literária de seu tempo, aproveitando falas do personagem principal da peça para continuar em contato com seus pares e seus leitores:

(...) o protagonista masculino da peça, Durval, lamenta-se por ter sido obrigado a passar algum tempo na roça: “Nem Teatro Lírico, nem Rua do Ouvidor, nem Petalógica!” (AJMA, p.272)

E ainda enfatiza a opção do adaptador em imprimir cores mais fortes ao conteúdo social da peça.

O autor da biografia intelectual situa, com mais apuro que os historiadores do teatro brasileiro, o papel das incursões machadianas nas artes cênicas, como crítico, como tradutor e adaptador e, principalmente, como autor de peças originais: são variações da febre da tribuna, que tomara o escritor entre as décadas de 1850 e 1860. Massa percorre com desvelo tanto as críticas teatrais quanto as crônicas do Dr. Semana, apontando na verva do crítico e do cronista a mesma combatividade do jornalista, que adota retóricas diferentes, tratando o teatro pedagogicamente e a política desabusadamente, até sua saída do *Diário*, em maio de 1862.

Uma terceira atividade – a de Censor do Conservatório Dramático –, desenvolvida por Machado de Assis nesses mesmos anos, entre 1862 e 1864, é uma pedra no caminho dos historiadores, que se sentem na obrigação de classificar como incoerente e oportunista a aceitação da função de censor, em organismo oficial, no exato momento em que, pela imprensa, o jornalista combatia o governo. Massa defende o censor, provando a seriedade dos pareceres de Machado de Assis sobre dezessete peças. E mostra que houve divergência de opiniões sobre o papel Conservatório Dramático entre os artistas e críticos contemporâneos do escritor e aqueles que escreveram a partir dos anos 1930. Entre os últimos percebe-se a nódoa do ressentimento deixada na avaliação dos que assistiam à atuação da censura no Estado Novo.

Assim como Machado ter-se-ia tornado um dramaturgo prudente após a decepção com o jornalismo político, Massa, quando apresenta as peças teatrais do escritor e as situa nos contextos de fatura e recepção, usa da prudência do viajante pouco aventureiro ao observar e anotar suas descobertas. Prefere não perder de vista o território da França, de onde partira nas asas da Pannair. Por isso, os fatos da vida intelectual de Machado de Assis aparecem, diversas vezes, observados a partir da cultura literária francesa. Esse horizonte de proximidade que “veda à etnologia o acesso à distância, ao afastamento que trama o tempo e nos permite alcançar o novo e o outro”¹⁵ tem, no entanto, no caso das considerações de Massa sobre o teatro na vida de Machado de Assis, um efeito antropocêntrico menos perverso, mais generoso.

Porque está seguro sobre as influências francesas sobre o teatro brasileiro, principalmente a partir dos anos 1850, o biógrafo não lamenta o anacronismo da opção machadiana por Musset ao invés de Dumas Filho. Nenhuma das duas preferências desqualificaria a literatura teatral de Machado de Assis, já que ambas são francesas. A recepção das peças francesas modernas continua assegurada, não só como modelo para a produção dramática brasileira, mas também por suas traduções representadas ou, antes disso, submetidas à leitura dos membros do Conservatório Dramático. Da mesma forma, retirar-se dos palcos para os salões também não é nenhum desdouro.

A formação de um circuito de divulgação do teatro simultâneo ao palco é descrita pelo biógrafo com zelo. Deste circuito faziam parte edição das peças em livro, com prefácio de críticos de teatro; publicação de excertos em sessões dos jornais; tradução de textos clássicos e modernos do teatro francês; apresentação de inéditos em sessão literária; o contato dos aficionados com os atores e os bastidores do teatro.

Machado de Assis cultivou com sabedoria esse circuito paralelo de divulgação do teatro, que o biógrafo interpreta de duas formas: com entusiasmo, quando descreve os sarais literários em que o prato principal era uma peça do escritor;

com complacência resignada, quando introduz o exílio do dramaturgo na atividade de tradução. No primeiro caso, o modelo cultural europeu – dos salões literários – está diluído numa prática social que se expandiu e se abrangeu.

O tipo de ambiente em que ocorrem os sarais forja o “teatro de salão”, não tão nobre, ou tão artístico, quanto o teatro para a caixa do palco, perfeito, contudo, para manter acesa entre seus pares a vontade de criar e se divertir:

A segunda parte do sarau se constituiu de uma peça expressamente escrita por Machado de Assis. Todos os papéis eram desempenhados por homens. (AJMA, p. 371).

O entusiasmo de Jean-Michel Massa, entende-se logo, deve-se à comprovação da faceta brincalhona e sociável do escritor Machado de Assis em sua juventude, cuja descrição será fundamental para contestar o mito do homem introspectivo repetido por inúmeros biógrafos. O viajante que deixou para trás a pátria de Molière esforça-se por apresentar com isenção essa variante de teatro “literário”, “teatro de amadores, animado de um espírito particular”:

Trata-se apenas de uma obra de circunstância – já significativa como tal – ligada a um momento determinado frente a um público cúmplice. (AJMA, p. 372).

Mas, evidentemente, o biógrafo francês preferia que Machado, uma vez não tendo conseguido escrever mais que uma peça de tese – *O protocolo* –, continuasse tentando ser o “Musset do Brasil”. (AJMA, p.339). Como isso não ocorreu, porque o escritor interrompeu ainda muito jovem a sua produção para o teatro, Jean-Michel Massa deixa falar mais alto o orgulho da sua nacionalidade do que a admiração pelo biografado. Acaba concordando com o próprio Machado de Assis, que teria afirmado em 1878: “Diz-se que o francês não tem *la tête épique*; pode-se dizer que o brasileiro não tem a cabeça dramática”.

Se falta cabeça dramática aos brasileiros e sobra aos franceses, fica fácil forjar continuidades sem interrupção. O teatro de provérbios funciona como “potência antecipadora de um sentido”¹⁶ para a produção machadiana como tradutor de grandes dramaturgos como Racine, Beaumarchais e Musset, atividade através da qual Machado de Assis teria se tornado “consciente de seus limites como autor”. Antecipando sentidos, o biógrafo prefere sempre apostar na linearidade das origens, recurso que elimina-se o susto do disparate incômodo. Dessa forma, a desistência de Machado de Assis de criar dramaturgia, passando a se concentrar na tradução, não pode ser vista como ruptura, mas como uma forma peculiar de continuidade: Machado de Assis teria agido um pouco à maneira dos atores que, ao final de suas vidas, não conseguem afastar-se da ribalta e encontram meios e maneiras de permanecer ligados ao teatro. (AJMA, p.340).

Maria Helena Werneck é Doutora em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da U.F.R.J. Professora de História de Teatro Brasileiro na Escola de Teatro da UNI-RIO.

1. FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p.15.
2. NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*. 2a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.82.
3. *Ibidem*, p. 82.
4. MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, s/d, p.119.
5. *Ibidem*, p. 129.
6. FARIA, J. R. *O Teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp/ Perspectiva, 1993, p. 158.
7. *Ibidem*, p. 155.
8. *Ibidem*, p. 157.
9. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. (AJMA,)
10. *Idem*. In: *Remate de Males. Alexandre Eulálio Dilettante*. Campinas: Unicamp – IEL, jun

1993, p. 325.

11. EULÁLIO, A. *Livro involuntário. Literatura, história, matéria & modernidade*. CALIL, C., BOAVENTURA, M.E.(Org.). Rio de Janeiro: UFRJ, p.195.

12. *Ibidem*, p.107

13. BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.32.

14. Sociedade literária a que Machado de Assis pertenceu na juventude; nas décadas de 1850 e 1860 congregava nomes como Paula Brito, Salvador de Mendonça, M. A. de Almeida e Gonçalves Dias; reunia-se para satirizar mentirosos, autores de petas, etc.

15. CARDOSO, Sérgio. Apud NOVAES, Adauto (Org.) *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 360.

16. FOUCAULT, Michel. Op Cit, p.23.

A crítica teatral de Alcântara Machado

Angela Materno

Se a Semana de Arte Moderna não exerceu, de imediato, nenhuma influência no teatro brasileiro, que manteve durante os anos 20 basicamente a mesma estrutura herdada do século XIX, um dos principais nomes da ficção modernista, entretanto, – Alcântara Machado – atuou durante praticamente toda a década, e até o início dos anos 30, como crítico teatral em diversos periódicos, manifestando, quase sempre com humor e indignação, o seu desagrado com a precariedade e inércia do panorama teatral do país. Muito mais do que comentários sobre espetáculos, suas críticas e crônicas teatrais esboçam, em seu conjunto, um projeto de renovação estética do teatro brasileiro, ancorado nas principais diretrizes do Modernismo: nacionalizar e atualizar.

Durante os anos 20 o palco nacional ainda era ocupado pelo **ponto**, pelo primeiro ator *doublé* de chefe da companhia, por telões pintados, marcações convencionais e cenários freqüentemente reaproveitados em diversas peças. O repertório, pouco ambicioso, era constituído, em sua maior parte, por comédias de costumes, revistas e operetas, e também pela presença maciça de textos estrangeiros. As estréias sucediam-se rapidamente, sob a supervisão apressada e superficial dos ensaiadores cuja função e importância nem de longe se aproximavam daquelas dos encenadores europeus.

Décio de Almeida Prado observa que se fossem reunidos todos os artigos de Alcântara Machado sobre assuntos e questões teatrais teríamos um verdadeiro *Prefácio de Cromwell* do teatro modernista.¹ Aliás, o projeto de incorporar à criação teatral as propostas do movimento modernista – atualização e abasileiramento dos temas e das formas – confundia-se, para Alcântara Machado, com a própria criação do teatro brasileiro, já que, na sua opinião, ele não existia. E inexistia pela quantidade de males de que padecia: “desnacionalização, banalidade, atraso técnico, repetição, ignorância da época e do meio, uniformidade, pobreza de tipos e de cenários.”²

Quando Cláudio de Souza, que em 1916 havia obtido grande êxito de público com sua peça *Flores de sombra*, uma exaltação das virtudes campestres em oposição aos vícios da vida cosmopolita, lançou a idéia de uma temporada teatral brasileira em Paris, a reação de Alcântara Machado foi implacável. Em um artigo para o quarto número da revista *Terra Roxa e Outras Terras*, datado de 1926 e com o sugestivo título “Questão de vergonha” Alcântara interpela o autor de *Flores de sombra*, peça, aliás, que ele considerava a “primerose da pieguice dramática indígena”.

*Companhias e originais brasileiros em Paris, Cláudio de Souza? Mas que companhias? Mas que originais? (...) Tudo isso não existe. O que não presta não existe (...) O que temos de interessante em teatro é ainda tentativa. Um embrião informe.*³

No quinto número da mesma revista, Alcântara Machado volta ao tema, no artigo “Rir, chorar ou dar?” agora para criticar um outro acontecimento no âmbito teatral:

Em matéria de teatro sempre me aparece cada idéia no

*Brasil! Meu Deus do céu! Ontem era Cláudio de Souza que queria realizar uma temporada nacional em Paris. Vejam só. Agora é não sei quem que funda uma Academia Teatral. Imaginem só. (...) Vamos falar sério. O teatro brasileiro é um pobre desgraçado. Não tem por onde se lhe agarre. Para que lhe aumentar a miséria com um grupo de imortais. Para quê? (...) O teatro brasileiro não tem nada. Nada de nada. Não tem peças. Não tem intérpretes. Em troca terá acadêmicos. Esses acadêmicos por sua vez também não têm nada. Nada de nada. Pois terão fardas (...) Uma piada enfim. Mas daquelas que a gente ouve, não sabe se são para rir, chorar ou então dar pancadas nos autores. Na dúvida o mais acertado é dar.*⁴

Alcântara Machado iniciou sua atividade de crítico teatral em 1923, no *Jornal do Commercio*, onde assinava uma seção especializada denominada Teatros e Música. Permaneceu acompanhando e comentando as óperas, operetas e espetáculos teatrais de São Paulo até março de 1925, quando realizou uma viagem pela Europa. A narrativa de tal viagem resultaria no seu livro *Pathé-Baby*. No final de 1925 retorna ao Brasil e reassume a mesma seção teatral até junho de 1926.



Charge de Pouzet sobre o teatro no tempo do ponto

Alcântara Machado também escreveu crônicas e ensaios sobre teatro para outros jornais e revistas da época, tais como *Novíssima, Terra Roxa e Outras Terras, Revista do Brasil*; 2ª fase, *Revista Nova, Diário de São Paulo, Diário Nacional, O Jornal*. No *Diário Nacional* foi responsável, em 1928 e 1929, pela seção Caixa, na qual, como afirma Cecília de Lara, fazia comentários curtos “mas de tom ensaístico, sobre questões de teatro da época, revelando o quanto estava o crítico atualizado em relação ao que se passava no exterior.”⁵

A proposta deste artigo não é a de fazer um estudo exaustivo e minucioso da trajetória de Alcântara Machado como crítico teatral, o que, aliás, já foi feito por Cecília de Lara no livro *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*, livro que é, inclusive, uma das principais referências bibliográficas deste trabalho. O objetivo, aqui, é analisar algumas de suas críticas e crônicas teatrais visando traçar, a partir delas, o perfil desse teatro moderno e efetivamente nacional que Alcântara Machado tanto reivindicava.

Para tanto, foram selecionadas algumas críticas escritas para a revista *Terra Roxa e Outras Terras*, em 1926, para a *Revista Nova*, em 1932, além das que constam no capítulo sobre teatro da coletânea de crônicas de Alcântara Machado publicada postumamente, em 1940 (o escritor morre em 1935), com o título *Cavaquinho e saxofone*. Esta coletânea apresenta alguns problemas, como a omissão das datas e da indicação dos periódicos nos quais os textos foram publicados originalmente. Como a abordagem deste trabalho tem um caráter geral, de apresentação do crítico de teatro Alcântara Machado, e não se propõe a fazer um exame apurado das diversas fases dessa sua atividade, tais omissões não impossibilitam que se recorra a estas críticas.

O teatro nacional que não o é

No primeiro número da revista *Terra Roxa e Outras Terras*, datado de 20 de janeiro de 1926, Alcântara Machado escreve um artigo intitulado “Indesejáveis”, no qual nomeia alguns dos principais responsáveis, segundo ele, pela pobreza do cenário teatral de então:

Sinto muito. Eu não me lembrei. Senão teria posto atrás da porta na véspera do Natal que passou, o meu sapato número 39, para que nele o São Nicolau que preside aos nossos destinos teatrais colocasse os presentes por que mais anseio. Com este pedido ao bom do barbaças: que me desse tudo, tudo, menos, para o ano de 1926, a companhia lírica do empresário Walter Mocchi, o conjunto francês de quinta ordem e o teatro nacional que não o é.

Sou inimigo pessoal desses três fatores da nossa miséria em matéria de teatro.

Quando me falam neles, pego logo uma madeira.⁶

Alcântara Machado foi um crítico contundente, e insistente, em relação às principais bases da atividade teatral de então: a invasão de companhias e textos estrangeiros, a influência destes nas nossas comédias de costumes, que, segundo ele, baseavam-se quase sempre nas situações-clichês das “comediazinhas francesas”, e o tipo de ator e de interpretação que predominavam na época, ou seja, “primeiros atores” que adaptavam os textos e moldavam os personagens de acordo com seu temperamento artístico. As críticas incidiam também sobre a dramaturgia nacional, considerada muito fraca, ou mesmo inexistente.

Um repertório deplorável, alimentado por empresários que “especializavam-se no imprestável” (CS, p.453), e por um público acomodado aos velhos hábitos constituíam, segundo Alcântara Machado, uma infra-estrutura nada favorável ao desenvolvimento de um teatro vigoroso, moderno e efetivamente nacional.

O que mais criticava e condenava nas companhias estrangeiras que aqui aportavam era a péssima qualidade de tudo o que elas traziam, tanto em termos de repertório, quanto em termos de encenação – espetáculos mal ensaiados, elencos fracos e cenários improvisados. O que vinha para o Brasil, segundo Alcântara Machado, era o pior do teatro europeu. A começar pelas comédias de alcova, que tanto inspiravam os autores nacionais:

Vejam só que horror. Morta onde nasceu a comédia parisiense do escândalo ressuscita aqui tímida, boba e esdrúxula. Feita para divertir os estrangeiros que saem de sua terra para ir pandegar em Montmartre, ela vegeta hoje nos teatros de terceira ordem. Fugiu diante da vitória de Romain, Lenormand, Zimmer, Vildrac, Achard, Crommelynck.

Os autores brasileiros a receberam. Aqui se instalou com suas intrigas conjugais. Cá está o trio besta: Ela, Ele e o Outro. Para maior desgraça de nosso azarado teatro. (CS, p. 443-4)

As “pecinhas de adultério” tipicamente francesas forneciam as fórmulas e os entrecos da maioria de nossas comédias de costumes:

O teatro nacional, como muita história nova, não é nacional. Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor: o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense. Às vezes é mesmo. Para farsa ou comédia de costumes. Chama as personagens de Cotinha, Serapião, Chico Biscuito, Dr. Novais, Madame Carvalho. E pensa que faz teatro novo! O cúmulo.⁷

Em um artigo intitulado “O que eu disse a um comediógrafo nacional,” Alcântara Machado conclama:

Colombo! Fecha a porta dos teus mares ao teatro estrangeiro falsificado e deteriorado! Sob o sol brasileiro, ele apodrece, cai aos pedaços, desfaz-se em banalidade e estupidez. Depressa Colombo! Fecha a porta dos mares! (CS, p.437)

Outro alvo das críticas de Alcântara Machado eram os atores-empresários, que nos anos 20 tornaram-se o centro da própria atividade teatral. Leopoldo Frôes, Procópio Ferreira, Jaime Costa eram nomes de sucesso garantido de público. Peças e personagens eram, muitas vezes, criados sob medida para eles, de acordo com suas habilidades artísticas. Quando não, esses atores costumavam modificar os textos para melhor adequá-los ao seu modo de representar. Alcântara Machado condenava esses procedimentos e lamentava o fato de muitos atores viciarem-se em determinados tipos, restringindo, assim, suas possibilidades interpretativas.

A crítica a este tipo de atuação não poupou nem o ator João Caetano, uma espécie de mito do teatro brasileiro do século XIX. Sobre ele, e sobre seu repertório – constituído principalmente por melodramas – comenta Alcântara Machado:

O autor, a peça, a própria figura que encarnava, tudo desaparecia, restava ele com seus rugidos. Construindo sua glória sobre esses ruínas destroços melodramáticos. Se foi de fato grande, ficou com certeza grandíssimo por causa da pequenez do resto.⁸

Sogras, genros, mocinhas, mesmices

"A pequenez do resto" é uma das diversas expressões utilizadas por Alcântara Machado para expor o seu descontentamento com os rumos, ou melhor, com a falta de novos rumos do teatro brasileiro:

Teatro assim não tem tendências. Ainda não se formou, não criou o seu eu, não pensa, não luta, não caminha. Gerações têm passado sem modificá-lo. Na história da literatura brasileira não há lugar para ele. Aparece há um século com o romantismo (o que houve antes não conta). Mas aparece rastejando. Derivativo de poetas e romancistas pondo de lado Martins Pena (...) É um esquecido. (CS, p.441)

Como observa Cecília de Lara, em seu livro *De Pirandello a Piolim*, ao longo da trajetória de Alcântara Machado como crítico teatral podem ser notadas algumas importantes mudanças de ponto de vista, que demonstram o quanto ele foi afetado pelas transformações que atingiram o conceito de teatro e sua prática:

Com o tempo, a visão renovadora de A. A. Machado ampliou-se para além das fronteiras do texto, abarcando o espetáculo em seu todo, incluindo, também, as próprias salas e o palco, que teriam de sofrer modificações para atender às exigências de mudanças radicais. 9

Num certo momento, Alcântara Machado lamentou, sobretudo, a falta de bons textos nacionais e de autores dramáticos, acreditando que só uma dramaturgia renovada poderia transformar o teatro brasileiro e impulsioná-lo para adiante.

As tendências (admitamos tendências) da cena contemporânea nacional são assim as mesmíssimas de seu nascimento um século atrás. Continuamos com a peça de costumes. (...) As figuras que movimentam não mudaram. São a sogra feroz, a esposa passiva, o genro farrista, o parasita, a moça piegas, a criada intrometida, o funcionário público, essas figuras eternas que têm os mesmos gestos, as mesmas frases e o mesmo espírito desde que o mundo as abriga. Inexoravelmente. (CS, p.442)

Uma comédia de costumes que não observava a mudança dos costumes, mas apenas "certas leis intangíveis, tradicionais, ditadas pelo grosso público dos domingos e dias feriados" (CS, p.442), e que permanecia atrelada a trejeitos parisienses ou a tipos e tramas que não mais correspondiam à realidade constituía, segundo Alcântara Machado, uma das misérias do nosso teatro.

Em um artigo publicado na *Revista Nova*, em 1932, e intitulado "Leopoldo Fróes", Alcântara Machado chega a associar a enorme importância que tinham certos atores no cenário teatral, como Leopoldo Fróes, à precariedade de nossa produção dramática:

Num país onde não existe literatura dramática o ator ganha uma importância excessiva. Quero dizer: fica importante por exclusão. João Caetano é um exemplo. Falar em teatro brasileiro é falar nele. Por quê? Porque a nossa história literária não registra um só autor (Antonio da Silva é escritor português), uma só criação dramática, já não digo elogiáveis, mas simplesmente apresentáveis.¹⁰

A radicalidade deste comentário final, entretanto, não parece corresponder inteiramente à opinião de Alcântara Machado e talvez tenha sido mais uma forma e força de expressão para manifestar a urgente necessidade de abolir, da literatura dramática nacional, a falta de originalidade, a cópia de modelos estrangeiros, a pieguice e o objetivo, quase único,

de fazer rir. Porém, em suas críticas e crônicas teatrais, alguns autores dramáticos – muito poucos, na verdade – merecem elogios. Entre eles, José de Anchieta e Álvares de Azevedo.

O primeiro era considerado pelo crítico um precursor da comédia de costumes – "E aqui em S. Paulo de Piratininga, aldeia perdida no mundo, um padre de vinte e poucos anos tentava a comédia de caracteres." (CS, p.423) – e um autor que não excluía de suas peças a cor local:

Os mistérios que escreveu têm cor local. Não permanecem no plano superior do poema bíblico. Nem todas as figuras que movimentam moram no céu ou no inferno. Nem todas elas vêm à terra unicamente para tomar parte nas representações teatrais. Não. Muitas são naturais da capitania. Nelas nasceram e vivem. (CS, p.426)

Álvares de Azevedo é outro nome que será destacado por suas qualidades como dramaturgo e sensibilidade para a cena teatral. Macário era prova de seu talento:

Não há de fato em toda a nossa história literária quem possua como o autor de Lira dos vinte anos as qualidades que fazem um dramaturgo de verdade. A começar pelo dom de invenção dramática. Dramática e teatral. Mário de Andrade considera com razão o Macário, sobretudo o primeiro episódio, uma esplêndida realização dramática, a melhor que escritor brasileiro já produziu. (CS, p.429)

Alcântara Machado via em Álvares de Azevedo grandes possibilidades dramáticas que não tiveram tempo de se desenvolver:

Porque a literatura dramática brasileira (infeliz, infelicíssima) perdeu em Álvares a sua maior esperança, talvez o seu verdadeiro iniciador, capaz de fazer escola, com influência bastante para desviar para o teatro grande parte do pendor nacional pela poesia. A sua morte aos 20 anos pode servir assim de desculpa para a não existência do teatro entre nós. (CS, p.432)

As graças e desgraças da descivilização brasileira

O que fica evidente nas críticas de Alcântara Machado é a sua convicção de que o teatro brasileiro ainda estava por ser feito, embora pudessem ser encontrados, aqui e ali, dispersos, os elementos necessários para tal empreendimento. É recorrente em seus textos a afirmação de que o que existia de melhor nos palcos brasileiros quase sempre não passava de tentativas isoladas e embrionárias.



Alcântara Machado

Imbuído da perspectiva modernista, Alcântara Machado vê urgência em abraçar o nosso teatro e, até mesmo, apaulistá-lo:

Abrasilaremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizemo-lo. Fixemos no palco o instante radioso de febre e esforço em que vivemos. As personagens e os enredos são encontros, nesta terra de São Paulo, como os taxis dos bairros procurando passageiros, quero dizer autores... (CS, p.437)

Apaulistanizar o teatro é inseri-lo na realidade urbana e moderna das cidades, colhendo, aí, os tipos e conflitos – “Traga esse drama de todos os dias para a cena. Traga para o palco a luta do operário. A vitória do operário, a desgraça do operário, traga a oficina inteira”. (CS, pp.437-8)

Abrasilar o teatro significava, num primeiro momento, dar a ele argumentos e personagens cem por cento nacionais:

*A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece o brasileiro. Dá dó.*¹¹

Em sua análise do projeto de modernização do teatro brasileiro presente nas críticas de Alcântara Machado, Cecília de Lara destaca a existência de dois momentos:

*Na linha de criação de um teatro verdadeiramente nacional e de cunho renovador, duas fases nítidas se evidenciam, na trajetória crítica de Alcântara Machado. A primeira, vendo a cultura brasileira apenas como repositório da temática a ser tratada com técnicas inovadoras, importadas das experiências das vanguardas estrangeiras. (...) num segundo momento, o crítico caminha para a formulação de um conceito mais amplo de teatro nacional, tentando identificar em nossas raízes culturais não só temas mas formas dramáticas.*¹²

Como exemplo da primeira fase, pode ser citada a seguinte consideração:

Argumentos nacionalíssimos. Há de importar as fórmulas, tão somente as fórmulas. As de hoje, as deste tempo, as fórmulas inovadoras e moças de Rostand, de Shaw, de Pirandello (...) de tantos, de tantos Vamos! Um bocadinho de coragem e de mocidade! Então temos que estacar nas Flores de Sombra? (CS, p.438)

A valorização dos gêneros populares – a revista, a

burleta, o circo – como as formas dramáticas e teatrais mais afinadas com o espírito e o caráter nacionais pertence ao segundo momento da trajetória do crítico:

O Brasil recebeu o teatro saído do romantismo e o conservou até hoje. Nem se deu ao trabalho de nacionalizá-lo. Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai encontrar, deformado e acanhado embora, um pouco do que somos. O espírito do nosso povo tem nela o seu espelhinho de turco ordinário e barato. (CS, p.442)

Quanto ao circo, foi uma das paixões dos modernistas, que viam nele uma espécie de reduto da nossa brasilidade e linguagem popular. Os *Clowns* e o universo circense, aliás, foram intensamente valorizados pela vanguarda teatral russa, especialmente por Maiakóvski.

Explica-se assim a admiração de Alcântara Machado por Piolim, admiração compartilhada por outros artistas e intelectuais do grupo modernista. No seu artigo para o primeiro número da revista *Terra Roxa e Outras Terras*, Alcântara Machado reverencia o famoso palhaço brasileiro:

*São Paulo tem visto companhias nacionais de toda sorte. Incontáveis. De todas elas, a única bem nacional, bem mesmo, é a de Piolim! Ali no Circo Alcebiades! Palavra. Piolim, sim, é brasileiro. Representa Dioguinho, o tenente galinha; Piolim sócio do diabo, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, brasileiras até ali.*¹³

Em 1932, num artigo para a *Revista Nova*, Alcântara Machado faz uma convocação um tanto caótica, mas que revela o desejo de eliminar de vez da dramaturgia nacional o sotaque e os cacoetes importados dos textos estrangeiros.

*Que venham a farsa grosseira, a comédia de costumes, os galãs de pé no chão, as ingênuas de subúrbio, o folclore, o samba, o carnaval, a feitiçaria, o vernáculo estropiado, os dramas do sertão, flores de papel nos lustres, carapinhas, dentes de ouro, a fauna e o ambiente, graças e desgraças da descivilização brasileira.*¹⁴

Um certo tom de manifesto presente em várias críticas de Alcântara Machado é mais um indicador de sua efetiva militância pela renovação estética do teatro brasileiro, e isso num período em que este parecia esquecido e excluído dos debates, polêmicas e transformações que agitavam a arte brasileira.¹⁵

Angela Materno é professora do Departamento de Teoria da Escola de Teatro da Uni-Rio e Doutoranda em Literatura Comparada pela UFRJ.

1. PRADO, Décio de Almeida. O teatro. In: ÁVILA, Affonso (org.) *O modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975. p.144

2. MACHADO, Antonio de Alcântara. *Cavaquinho e saxofone: (solos)*, 1926-1935. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1940. p.441 Daqui por diante as citações desta obra serão identificadas pelas iniciais CS, seguidas do número da página.

3. Idem. Questão de vergonha. In: *Terra Roxa e Outras terras*. São Paulo, ano 1, n.4, 1926.

4. Idem. Rir, chorar ou dar? In: *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo, ano 1, n. 5, 1926.

5. LARA, Cecília de. *De Pirandello e Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. p.23.

6. MACHADO, Antônio de Alcântara. Indesejáveis. In: *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo, ano 1, n.1, 1926.

7. Idem, ibidem.

8. Idem. Leopoldo Fróes. *Revista Nova*. São Paulo, ano 2, n.7, 1932.

9. LARA, Cecília de. Obra cit., p. 442.

10. MACHADO, A. *Revista Nova*. n. 7. Artigo cit.

11. Idem. *Terra Roxa e Outras Terras*. n. 1

12. LARA, Cecília de. Obra cit., p. 100 e p. 102.

13. MACHADO, A. *Terra Roxa e Outras Terras*. n. 1. Artigo cit.

14. Idem. *Revista Nova*. n. 7. Artigo cit.

15. Outras obras consultadas:

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro. MEC / DAC / FUNARTE / S.N.T., (s.d.).

PRADO, Décio de Almeida. A Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio (dir.) *A literatura no Brasil*. Vol. VI, ed. 2, Rio de Janeiro. Editorial Sul Americana S.A., 1971.

O teatro brasileiro moderno: 1930-1980. São Paulo, Perspectiva, 1988.

Da pateada à apatia

O Teatro da Bagunça de Alcântara Machado e a Crítica de Teatro no Brasil

Luiz Fernando Ramos



Otávio Augusto numa cena do 2º ato de *O Rei da Vela* (direção de José Celso Martinez M. Corrêa, cenário de H. Eichbauer)

Propõe-se rever a história da crítica de teatro no Brasil a partir da expectativa que os críticos alimentam em relação ao comportamento do público. Alencar banuiu a pateada do público dos teatros no século 19. Na década de 30 Alcântara Machado descobriu o "teatro da bagunça" e, indiretamente, clamou pela volta da pateada. A crítica "modernista" dos anos 40 a 70, não entendeu o recado e concordou com Alencar: teatro é coisa séria! A crítica contemporânea não pensou no assunto e o público espelha esta apatia.

A crítica de teatro no Brasil ainda não mereceu dos historiadores uma obra que abarcasse a produção dos últimos cem anos. A história que existe é virtual, habitante fugaz na

memória dos que militaram na crítica. O que há impresso está fragmentado em artigos acadêmicos, ou em esporádicas investidas dos jornais de grande circulação. São, em geral, relatos pessoais dos próprios críticos, ou ensaios literários sobre a produção crítica de alguns dramaturgos. A principal referência para qualquer tentativa de recuperar criticamente este passado ainda se encontra na própria história do teatro brasileiro. Apesar do espetáculo e a sua crítica serem momentos distintos no processo teatral, são simultâneos a um mesmo fluxo histórico, e não podem ser dissociados um do outro.

Um olhar panorâmico sobre a crítica de teatro no Brasil desde o século dezenove até os dias de hoje, revela não só

essa evidência, como atesta existirem alguns elementos comuns nas posturas dos críticos de gerações diversas frente ao que se convencionou chamar de o "teatro brasileiro". A história desta crítica é marcada, por exemplo, pela metáfora da irrupção, do nascimento, de um parto que sempre inauguraria o "verdadeiro" teatro brasileiro. Assim foi com Alencar no século 19, com o projeto moderno de Antônio Alcântara Machado, nos anos 20 e 30, e, a partir dos anos quarenta até os sessenta, com os críticos que fundariam as bases da crítica contemporânea.

Outra característica da crítica teatral do século dezenove que persistiria nas posturas dos críticos durante o século atual e até os dias de hoje, é o dilema moral entre sustentar um teatro sabidamente inconsistente para preservá-lo do pior, ou seja, da extinção, ou opor-se radicalmente a ele reivindicando um "novo" teatro, no mais das vezes "brasileiro", que redimisse não só a baixa qualidade do existente mas também a ausência de uma desejável identidade nacional. É a oscilação entre ser a pedra de toque ou a pedra no caminho do teatro brasileiro.

Finalmente, cabe destacar um aspecto comum ao programa da crítica de teatro brasileira de todos os tempos: a idealização de um público. Novas bandeiras para o teatro necessitam um novo público, que tem de ser catequisado nos novos ofícios e preparado para legitimar aqueles novos valores que a cada época são colocados. Na verdade, inventar um teatro brasileiro desde os tempos de José Anchieta até os de José de Alencar, sempre significou inventar um público e, consequentemente, uma recepção crítica. Se Alencar, no século 19, reclamava da indisciplina do público de seu tempo, essa preocupação era conjugada com a ambição de criar uma dramaturgia brasileira elevada. Para esse novo teatro era necessário um público atento que não pateasse (batesse os pés com entusiasmo) nos teatros e pudesse se concentrar nas lições morais do drama.¹ A reforma do Brasil proposta por Alencar implicava não só num novo teatro mas numa nova perspectiva de recepção. A crítica tinha um papel fundamental nesta empreitada e como tal também tinha que ser reinventada. Alencar transmitia em sua coluna "Ao Correr da Pena", através de crônicas ligeiras que muitas vezes só descreviam aspectos externos de um espetáculo, um ideário comum ao de seus dramas e comédias. O Alencar dramaturgo ambicionava enquanto efeito de suas comédias o "corar sem fazer rir". O Alencar crítico, na sua análise do comportamento do público, expressava o desejo de mais sobriedade e atenção com o desenrolar da cena no palco. Como se vê, é tudo um único projeto de reinvenção do teatro, sendo a recepção crítica apenas uma etapa da criação.

O mesmo tom normativo e paternal da crítica, frente a um público despreparado para a "verdadeira" fruição, vai marcar, como se verá, críticos de épocas futuras, principalmente aqueles que, a partir dos anos quarenta, definiriam os padrões de modernização do teatro brasileiro. A grande exceção a essa tendência foi a crítica de Antônio Alcântara Machado, um verdadeiro profeta desarmado, que nos anos vinte e trinta clamou solitariamente por um "teatro da bagunça", onde o público, ao invés de aprender com a crítica como assistir um espetáculo adequadamente, era chamado a reconhecer-se como o dínamo propulsor e razão de ser de um teatro que incorporasse na cena a teatralidade da cultura popular. Em suas críticas A.M.M não pediu o bom comportamento do público mas a descontração, não criticou a pateada mas fez, ao contrário, o seu elogio.

Pau Brasil: A virada de mesa do modernismo

Antônio Alcântara Machado não foi sempre um defensor irrestrito da pateada. Ele escreveu críticas de teatro entre 1923 e 1933, publicando-as em diversos periódicos entre jornais diários, revistas e jornais menos frequentes. Começou, jovem recém-formado em direito, trabalhando na sucursal paulista do Jornal do Comércio de Recife. Na época escrevia críticas, ou crônicas, como ele as preferia chamar, feitas logo após os espetáculos, em uma hora, na tradição da imprensa da época. O estilo nesta fase era sintético:

Traçava as linhas do enredo e a medida em que ia apresentando o espetáculo destilava suas posições valorativas quanto à originalidade, humor e aspectos estruturais, como criação de personagens, encadeamento de atos e desfecho.²

Não chegava a haver o projeto definido de um novo teatro brasileiro, e havia, ainda, a preocupação normativa e de educação do público. A.M.M. agia como um viajante voraz em novas terras, bebendo e processando rapidamente suas impressões. As temporadas de companhias estrangeiras em São Paulo eram consideradas por ele como verdadeiras aulas de teatro e defendia o teatro importado frente às produções nacionais.

O ponto de mutação de sua crítica e mesmo de sua obra literária foi a viagem à Europa, em 1925, na qual manteve à distância sua coluna no Jornal do Comércio. Agora, influenciado pelas correntes modernistas européias, ele passava a escrever relatos relâmpagos de inspiração cinematográfica sobre suas experiências como viajante. Estas crônicas seriam depois reunidas no livro *Pathê-Baby*, prefaciadas por Oswald de Andrade que as reconheceu como um verdadeiro manifesto. Com a viagem A.M.M. deu uma guinada radicalizando sua linguagem poética e afirmando sua condição de modernista "pau Brasil". A conceituação da antropofagia vai repercutir na segunda fase de sua crítica teatral, de 1926 a 1933, quando escreve em revistas especializadas como *Terra Roxa* e *outras terras* e jornais como o *Diário Nacional*. Em ambos os casos, sem a urgência da crítica de espetáculo, escrita para o jornal do dia seguinte, A.M.M. desenvolveu um tom mais ensaístico. No caso do *Diário Nacional* assinava uma sessão chamada "Caixa" em que escrevia comentários curtos sobre o teatro da época. Nestes textos já se percebe o pensamento do crítico influenciado pela revolução que acontecia no teatro europeu.

A morte do classicismo heróico e sentimental, o descrédito completo do romantismo e do teatro amoroso de antes da guerra... (mesmo) o teatro de pós-guerra é ainda o teatro de idéias que permanece teatro de tese.³

A.A.M. passa a usar o termo teatralidade, distinguindo o dramático do literário, sem definir exatamente estes conceitos. Chegou, em alguns contextos, a aplicar teatralidade para significar exagero e artificialidade. Mas apontou a especificidade do teatro admitindo que uma peça bem escrita do ponto de vista literário não era necessariamente boa como obra dramática. Nesse sentido, mais do que bater na tecla de uma nova dramaturgia percebeu a necessidade de uma modernização global do teatro, não só do texto mas da cena como um todo.

À tarefa de renovação entregam-se autores e diretores, decoradores e atores. Ela se realiza sob todos os aspectos e a excelência do já conseguido é indistigável.⁴

Em ensaios publicados na *Revista do Brasil* A.M.M. apresentava conceitos do teatro de vanguarda e citava nomes como os de Copeau, Gordon Craig, Max Reinhardt, Bragaglia e Meyerhold, além de discutir temas candentes como a morte do teatro pelo cinema, ou as novas técnicas do ator exigidas por esse teatro renovador. Na revista *Terra roxa e outras terras*, em 1926, A.M.M. esboçava o seu próprio projeto de um teatro brasileiro na temática e na forma. Ao contrário dos seus primeiros anos na crítica, quando não acreditava que fosse viável pensar uma dramaturgia brasileira moderna, pois mesmo tratando os temas nacionais os nossos dramaturgos se ressentiriam da ausência da técnica e da forma das vanguardas européias, agora, ele já vislumbrava o que se poderia chamar de uma teatralidade brasileira.

*A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não conhece o brasileiro. É pena, dá dó (...) Piolim, sim é brasileiro. Representa Dioguinho, o tenente Galinha, Piolim sócio do diabo, e outras coisas assim, que ele chama pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali.*⁵

A.M.M. já não recrimina na cena brasileira o excesso de improvisação e o "caco" que nos primeiros anos de crítica condenara ("os insuportáveis enxertos nos diálogos"). O circo, sendo o palhaço Piolim a principal referência, o teatro de revista e outras formas populares de celebração, passam a ser paradigmas de um teatro brasileiro que ele quer ver criado. Sem diferenciar forma e conteúdo ele percebe nessas manifestações a vitalidade para o exercício dos ideais das vanguardas e profetiza uma modernidade que o teatro brasileiro só incorporaria quarenta anos depois, no anos sessenta.

*No entanto o desejado indivíduo, (o teatro) está no ventre da terra clamando por parteira. Está aí na Macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festanças onde o povinho se reúne e fala os desejos e os sentimentos que tem. A música nova disso tudo misturado nasceu. Pois isso tudo misturado tem mais um filho. É o teatro da bagunça, o teatro brasileiro.*⁶

Este teatro projetado pela crítica de A.M.M., que amplia a própria noção de teatro para além do palco italiano, invadindo os salões e os terreiros, era uma clara utopia naquele momento. Não havia sequer espaço onde tal quimera pudesse vingar. Só mais tarde, quando se constituiu uma dramaturgia brasileira, e surgiram encenações com linguagem e técnica próprias, originais, que isso foi possível. Revelou-se virtualmente, por exemplo, nas encenações do grupo Oficina, nos anos sessenta, principalmente a partir de *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez Corrêa. Mais do que isso, o que foi profetizado por A.M.M. se cristaliza hoje numa estética como a da Usyna Uzona, que propõe a volta triunfal da pateada do público. É o retorno da farra reprimida por Alencar como "desgraça do teatro nacional". O sonho de A.M.M. na década de vinte e ainda de José Celso nos anos noventa é um público que, afinal, pateie e e se irmane aos atores no espetáculo teatral.

Sintonizando a cultura popular com a radicalidade de linguagem das vanguardas A.M.M. se destacou da crítica anterior, e mesmo posterior, a ele. Se como todos os críticos brasileiros não deixou de viver o dilema moral de não matar o teatro com o excesso de crítica e chegou a ser prescritivo quanto a necessidade de se criar um público "letrado" em

teatro, não deixou de evoluir para uma estética mais radical: a valorização da linguagem primitiva e popular das formas menos nobres e cultas como o circo e a revista. Ele foi pioneiro no país neste olhar, emprestado do futurismo italiano e do expressionismo alemão, que identificava o "vaudeville" com o moderno. Basta rever a postura de alguns dos críticos mais importantes dos anos quarenta, cinquenta e sessenta para verificar quão distantes estiveram de Machado e quão próximos de Alencar e da crítica da pateada.

A crítica modernista: contra a pateada

O marco da modernização definitiva do teatro brasileiro é consensualmente reconhecido como tendo ocorrido no final da década de quarenta. No que diz respeito à crítica de teatro, se fosse possível estabelecer um momento de ruptura com o passado, o marco seria também o final dos anos quarenta, quando o teatro dos Comediantes, no Rio, e o TBC, em São Paulo, encontraram uma crítica atenta e cúmplice daqueles valores modernos. Ambos os períodos caracterizam-se pelo encontro entre um movimento teatral rico e dinâmico com uma crítica, também rica e atualizada. Essa coincidência de um teatro forte com uma crítica forte não deixou de ser um dos fatores de consolidação desse moderno teatro brasileiro. Foram estes críticos que fundaram um paradigma para a análise do espetáculo e afirmaram uma atitude ética na prática do ofício, profissionalizando a crítica e intensificando sua influência sobre o teatro. A despeito de todos estes méritos indiscutíveis, no que diz respeito ao público, ou à pateada, preferiram, a maioria, por diversas razões, o erudito ao popular, o impostado ao informal, o europeu, e mais recentemente o norte-americano, ao nacional. Se não vejamos. Décio de Almeida Prado comenta sobre as bases de seu pensamento sobre o teatro:

*O primeiro artigo maior que eu escrevi foi sobre a temporada de Louis Jouvet, que era o maior ator da França e que veio e ficou dois anos no Brasil, fazendo duas temporadas. O primeiro livro de teoria que eu li foi Reflexões de um Comediante, do Jouvet e eu fiz então um artigo baseado nas idéias dele sobre o teatro. Que o teatro não devia ser realista, que devia ser poético, um teatro de estilização, mas não propriamente um teatro tão turbulento como o que tinha havido na década de 20. Aí já na década de 40 era um modernismo acomodado, numa perspectiva de aceitar a modernidade, absorvê-la, mas trabalhando dentro da tradição realista de Arthur Miller, Tennessee Williams e Eugene O'Neill.*⁷

O programa de Décio, como o do TBC, era internacional e elegante, indo contra exatamente aqueles traços do teatro brasileiro que considerava excessivos e caricatos, como o riso fácil da revista e os truques e canastrices de Procópio Ferreira. Pateada então, nem imaginar! Justiça seja feita que, retrospectivamente, o próprio Décio reconheceu o pioneirismo de Alcântara Machado como crítico modernista, tendo sido o primeiro a apontar isso quando as pesquisas de Cecília de Lara sobre A.M.M. vieram a público.

Sábato Magaldi, outro crítico importante neste período de modernização, deixa claro como a geração que se seguiu a A.M.M. representou um recuo na radicalidade do projeto de um teatro brasileiro.

Tentávamos valorizar o texto a partir da posição dos diretores franceses como Louis Jouvet e Jacques Copeau. Este, o mestre de todos eles atuando na Nouvelle Revue Française,

*foi um grande intelectual. Não tinha frente ao teatro a postura revolucionária de Artaud, mas foi naquele momento quem apontou como o teatro estava muito abaixo da literatura, e a importância de se dar uma dignidade literária ao teatro. Não significava transformá-lo em literatura mas que tivesse um tipo de dignidade literária que o teatro comercial tinha descartado.*⁸

Sábato foi o crítico por excelência do teatro de Arena, tendo valorizado a importância de uma dramaturgia de temas brasileiros. Os personagens com os quais A.M.M. havia sonhado e que pareciam inviáveis nos textos de Oswald de Andrade, agora chegavam à cena através de Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Guarnieri e Plínio Marcos. No entanto, apesar do viés popular do Arena, talvez pela ótica engajada com que era apresentado, não sobrava muito espaço à pateada. Também o teatro de Brecht, suprema influência naquele momento, pedia a concentração do público para que, à exemplo do que defendeu Alencar, o drama pudesse atuar na sua missão reformadora. O preconceito do Arena contra a baixa comédia, acusada de vulgar e alienada, afastava do teatro da Teodoro Baima um público que, nos estádios de futebol, ainda pateava.

Um outro exemplo a que se pode recorrer quando se trata de mostrar como A.M.M. foi uma voz solitária na defesa da pateada, ou da "bagunça" na moderna crítica de teatro brasileira, é a iniciativa de críticos importantes no Rio dos anos sessenta, como Bárbara Heliodora, Gustavo Dória, Paulo Francis e Luisa Barreto Leite, de organizar um ciclo de conferências para a formação de público. Organizados no Círculo Independente de Críticos Teatrais, eles se opunham à Associação Brasileira de Críticos Teatrais administrada pelos críticos do teatro "antigo" que eles "modernos" queriam reformar. A única forma de garantir seu projeto de um novo teatro era, mais uma vez, criar um público que o sustentasse. Entre os requisitos esperados deste público certamente não estaria a capacidade de patear.

Essa tendência dos críticos se preocuparem com a educação do público num projeto interligado com a própria produção teatral vai prevalecer também no caso de Yan Michalski, talvez o principal crítico brasileiro nos anos setenta. Num dos últimos textos que escreveu prefaciando uma pesquisa sobre companhia estatais no Brasil ele conclui:

*Estou convencido de que em países de pouca tradição teatral e de baixa média de escolaridade a crítica não pode deixar de preocupar-se em ser didática. A meu ver nossa tarefa prioritária consistiria em colocar nas mãos do leitor recursos que o capacitem a uma fruição mais plena e consciente do ato de ver teatro. E, pelo menos indiretamente, levá-lo a conclusão de que um teatro mais exigente, que ele normalmente teria tendência de evitar, pode ser para ele tão ou mais gratificante quanto as comédias comerciais que ele normalmente teria tendência de procurar.*⁹

O único entre os críticos desta segunda geração modernista no teatro brasileiro que poderia ser alinhado com A.M.M. no elogio da "bagunça" é Miroel Silveira, que sempre defendeu apaixonadamente os gêneros menores de teatro e foi uma voz dissonante no coro moralizador da crítica séria, que não reconhecia valor fosse na revista fosse na comédia de Dulcina Moraes. Mas sua contribuição foi esporádica e não sistemática, só tendo sido reunida na década de 80 para publicação em livro.

Quanto à crítica contemporânea desenvolvida nos anos oitenta e noventa, se por um lado é herdeira obediente da produção crítica dos anos quarenta a setenta que consolidou o modernismo, diferencia-se pela quase ausência de um projeto global para o teatro e, especificamente, por uma quase indiferença frente ao público. Nos anos oitenta o movimento teatral despertou da desmobilização imposta pela ditadura militar complementando a modernização iniciada quatro décadas antes. Uma nova geração de encenadores emergiu e ressurgiram propostas de experimentação. Mas ao contrário do que aconteceu com a geração de críticos anterior, engajados ao lado do movimento teatral pela sua renovação, desta vez a crítica correu atrás do movimento teatral, demorando a assimilar as novidades que viriam a alterar o panorama. Assim não houve entusiasmo com as "performances" de Luiz Roberto Galizia no início dos anos oitenta, bem com a *Ópera seca* de Gerald Thomas, no final da década, teve que esperar a adesão do público antes que a crítica a assimilasse. Talvez por terem o seu programa calcado na cartilha de seus mestres, críticos como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, a quem até hoje rendem homenagens, os críticos brasileiros mais contemporâneos nunca desenvolveram um projeto próprio a altura das gerações anteriores. Acontece uma inversão no que diz respeito à primeira crítica modernista de A.M.M. Se ali a crítica tinha um projeto que não encontrava um teatro apto a desenvolvê-lo, agora era o teatro que tinha um projeto e não encontrava uma crítica disposta a assumi-lo. Menos do que a expectativa do comedimento do público para garantir sua compenetração diante de um teatro sério, como era o caso dos críticos anteriores, a crítica agora lava as mãos e se descompromete de mobilizar o público em qualquer direção. Não que os dilemas quanto a apoiar ou não um teatro nacional bem intencionado tenham deixado de incomodar os críticos, nem que a própria bandeira nacionalista tenha deixado de tremular em alguns mastros até hoje, simplesmente que, no que compete ao público, a crítica passou a agir como um indicador do consumo, trava de garantia para o espectador médio nunca se surpreender. Em nome do público se exerce a neutralidade. Nem a euforia de A.M.M. pelo "teatro da bagunça", nem a campanha de Alencar, Almeida Prado e Magaldi contra a pateada. Nos anos noventa a crítica é apática e só inspira no público essa apatia.

Luiz Fernando Ramos é jornalista e diretor de teatro. É Mestre em Artes Cênicas pelo Departamento de Teatro ECA-USP e doutorando em Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP.

¹. ALENCAR, J. *Jose de Alencar-Teatro Completo* 1. Rio de Janeiro, MEC -Serviço Nacional de Teatro, 1977. p 81-83.

². LARA, C. *De Pirandello a Píolim*. Alcântara Machado e o Teatro no Modernismo. Rio de Janeiro, Inacen, 1987, p 28.

³. Idem, ibidem - p 74.

⁴. Idem, ibidem - p 82.

⁵. Idem, ibidem - p. 110.

⁶. Idem, ibidem - p 114.

⁷. Depoimento ao autor.

⁸. Depoimento ao autor.

⁹. MICHALSKI, Y & RÖTTA, R. *Teatro e Estado. As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: história e polêmica*. Rio de Janeiro, Hucitec-IBAC, 1992, p XI.

Bárbara Heliodora

Claudia Braga



O PERCEVEJO – Fale um pouco de sua carreira como crítica teatral. Por que parou e como começou?

BÁRBARA HELIODORA – Só parei uma vez porque fui para o SNT, e de lá fui lecionar no Conservatório, que depois virou FEFIEG, FEFIERJ etc... Recomecei porque fui convidada: o Ademar Guerra, que fazia a parte cultural da *Visão*, me chamou e eu acabei cedendo.

O PERCEVEJO – Nos anos 50, quais eram os nomes da crítica? Nessa época já havia a crítica universitária? Diferencie para nós a crítica universitária da jornalística. Cite alguns críticos cuja trajetória você acompanhou. Quem você lia?

BÁRBARA HELIODORA – Nos anos 50, Gustavo Dória e Henrique Oscar. Um pouco antes teve a Claude Vincent, que eu acho que era muito boa. Escreveu na *Tribuna da Imprensa*; era uma inglesa que Paschoal Carlos Magno trouxe para o Brasil. Tinha também o Paulo Francis, que fazia crítica no *Diário Carioca*. Tinha também o Vieira de Melo, de *O Jornal*, o Acioli, em *O Globo*, e a Luíza (Barreto Leite), que fazia a crítica do *Jornal do Commercio*.

...tem uma certa coisa escapista no besteiro, que eu acho que é uma grande continuação da tradição carioca da piada.

Acompanhei a trajetória de Claude Vincent, enquanto escreveu, e de outros que escreveram ao mesmo tempo em que eu escrevia. A gente sempre se lia, mais ou menos... E havia o Décio de Almeida Prado, que era um craque em São Paulo. O Sábato Magaldi também, depois, mas principalmente o Décio, que é, eu acho, o grande clássico da crítica teatral.

O PERCEVEJO – Que revistas especializadas você lembra terem existido? Quais duraram mais? Por que teriam acabado?

BÁRBARA HELIODORA – De vez em quando aparece uma. Tinha uma chamada *Teatro Brasileiro*, outra, chamada *Palco e Platéia*, nenhuma delas durou muito, nenhuma. Acho que as revistas especializadas em teatro acabam porque nós temos muito pouco público teatral: o teatro não tem tradição no Brasil.

O PERCEVEJO – Você foi dura com Dercy Gonçalves nos anos 50. Sua dureza teve a ver com o tipo de interpretação dominante da época, enquanto a sua preferência estética era outra?

BÁRBARA HELIODORA – Eu não fui dura com a Dercy Gonçalves, atriz, na época, o que houve foi um mal entendido em relação a uma questão prática, de prazo de concorrência esgotado. Agora, eu acho que a Dercy Gonçalves é um grande talento, que apareceu numa época em que o teatro brasileiro era nada, quer dizer, não tinha direção. Então, esse talento não foi canalizado para uma coisa mais inteligente e criativa. Ela faz uma determinada coisa que se repete *ad nauseam*, mas está aí, com oitenta anos, e todo mundo continua a achar uma gracinha. Para ela, é muito bom, ela fatura muito etc... Mas eu acho uma pena que seja desperdiçado um óbvio talento em coisas tão rasteiras. É uma pena, mas é uma linha, que é que a gente vai fazer?

O PERCEVEJO – Como você vê o teatro brasileiro hoje? O texto? Alguém em especial?

BÁRBARA HELIODORA – A cultura e o teatro, particularmente, estão atravessando muitas dificuldades. O que estamos vendo (é a minha velha opinião) é o que há para ver: o teatro reflete o mundo no qual ele é escrito. Então você tem uma certa coisa escapista no besteiro, que eu acho que é uma grande continuação da tradição carioca da piada. O carioca conta piada; o besteiro faz isso, e às vezes faz muito bem. Às vezes funciona bem e é muito divertido.

O PERCEVEJO – Falando nele, por que esta clara simpatia que você demonstra pelo besteiro, ao par de certa desconfiança com relação às montagens de Gerald Thomas, Bia Lessa e outros trabalhos experimentais?

...se você levar em conta a Semana de Arte Moderna, uma coisa ficou intocada, foi o teatro. Não havia sequer um academicismo a ser combatido.

BARBARA HELIODORA – Por que eu gosto? Principalmente porque não é pretensioso. Eu acho que ele se propõe a uma determinada coisa e realiza, e isso é ótimo: quando as pessoas se propõem a fazer uma coisa e fazem. Agora, o Mauro Rasi, por exemplo, já está fazendo uma outra linha. Com a *Cerimônia do Adeus* e *A Estrela do Lar*, ele já mostrou que é uma outra linha de teatro que está realizando.

Acho que as pessoas estão escrevendo pouco, mas nós não temos mesmo tradição dramática, e, além disso, há poucos escritores. Se pensarmos nos Estados Unidos, por exemplo, o que o cinema alimenta a necessidade de escritores, é uma coisa de louco! São milhares de escritores que escrevem para teatro também (porque há uma correlação) e para o rádio, e para a televisão.

Aqui, se você pega a televisão, os programas cômicos são escritos pelas mesmas pessoas há mais ou menos cento e cinquenta anos... são sempre os mesmos nomes, eu acho que está faltando renovação. Não sei o que vai acontecer. Acho que a precariedade econômica é determinante. Está tudo muito difícil, muito difícil. A censura prejudicou muita gente que estava escrevendo.

Quanto a esses diretores que você citou, eu não tenho desconfiança, não. Eu vou ver. Eu acho que o Gerald Thomas já fez coisas muito boas, mas acho que os últimos trabalhos dele estavam muito ruins, principalmente porque, na minha opinião ele não sabia o que estava fazendo. O *Fim de Jogo*, do Beckett, por exemplo, foi uma coisa desastrosa o *M.O.R.T.E* não queria dizer nada.

Fim de Jogo foi uma incoerência total. Ele, que se diz tão ligado ao Beckett, destruiu Beckett. A relação entre o Ham e o Clov é muito próxima. No final, ele tinha posto o Ham tão importante e o Clov tão longínquo, que teve que botar um outro personagem que não existia para empurrar a cadeira, quando, na realidade, é o Clov que tem que estar ali. Um negócio totalmente estapafúrdio. Mas acho que ele já fez coisas muito interessantes e espero que volte a fazer. Da Bia Lessa, não vi o último espetáculo, o *Orlando*. Não posso dizer nada. Mas as coisas que eu vi antes realmente não achei boas.

O PERCEVEJO – Você acha que ela padeceria dessa pretensão que o besteirol não tem?

BARBARA HELIODORA – Não sei se é pretensão ou o que é. Vi um espetáculo chamado Ensaio (não sei o número), no Teatro Delfim, que era sem pé nem cabeça. Vi outro no Villa Lobos, que parecia uma aula, dada aos alunos dela, sobre encontros e despedidas; e eles iam lá e mostravam o que é que acontece quando a gente se encontra ou se despede. Também não vi mérito naquilo tudo. Não tenho nenhum preconceito, não a conheço, acho só que ela faz declarações bastante tonitruantes. Mas sempre vou ao

teatro torcendo para que seja bom, porque, realmente, é muito melhor você ver uma coisa boa do que você ver uma coisa ruim. Ultimamente tenho tido muito azar, a quantidade de coisas ruins é melancólica; é aflitiva esta incidência de coisas tão ruins.

O Moacir Góes, acho que tem certos valores. Da Escola de Bufões, por exemplo, eu gostei muito. Porém, o que ele disse que era Marlowe, porém, foi um desastre, porque, em primeiro lugar, não era Christopher Marlowe, era uma adaptação de uma tradução italiana. Ora, no Marlowe, o principal é a poesia. Se você pega e traduz uma outra tradução italiana em prosa, então, pelo amor de Deus, não diz que é ele. E além disso, eu acho que só agora, na *Escola de Bufões*, é que começamos a ver uma certa melhoria (principalmente no León, o ator) na maneira de falar. No *Fausto* a gente não entendia coisa nenhuma. Mas esse menino deu uma grande melhorada. Já o Floriano Peixoto e os bufões tinham ainda aquela dicção horrível. Eu acho que o problema é que o Moacyr Góes dá uma atenção muito grande ao aspecto corporal, aliás com resultados muito bonitos, como se vê na *Escola de Bufões*, onde o cenário de Hélio Eichbauer era de uma felicidade fantástica, os figurinos eram muito bons e mesmo a movimentação era interessante. Só que havia uma deficiência muito séria na fala, mas acho que, dessa turma que está aí, ele é um dos mais sérios.

...mas o que acontece, na verdade, é que tudo o que é do passado aqui é repudiado e, o pior de tudo, repudiado com desconhecimento.

O PERCEVEJO – E os textos, fale mais da ausência de textos, escritores. Sobre as montagens, no que vai dar essa esterilidade?

BARBARA HELIODORA – Conforme eu já disse, a censura prejudicou muito. E além disso, o teatro é uma forma tardia. É só pensar na Grécia: veio o Homero, depois veio a poesia lírica, a prosa... o teatro só vem no fim, é a última forma artística. Aqui mesmo, se você levar em conta a Semana de Arte Moderna, uma coisa ficou intocada, foi o teatro. Não havia sequer um academicismo a ser combatido.

Havia os romances brasileiros, toda aquela gente, o José Américo, o José Lins do Rego, toda essa estirpe dos romances que começaram no nordeste, nas zonas não urbanas, e que formam uma leva da maior importância para o estabelecimento de uma identidade literária brasileira.

O teatro vem muito depois. Eu sei que todo mundo acha que eu sou louca, mas na verdade, as peças de Oswald de Andrade são umas porcarias. *O Homem e o Cavalo*, não é só o espetáculo que é horrível, a peça é um lixo! Fica todo mundo querendo dizer que a peça do Oswald de Andrade é boa. Não é boa, não. É muito ruim. *A Morta* é muito ruim. E *O Rei da Vela*, que viveu à custa do espetáculo do Zé Celso, também é muito ruim. Isso não impede que o

Oswald de Andrade tenha sido um homem importante e inteligente, e com um grande senso de humor, senso crítico, etc... mas teatro ele não sabia escrever. *O Homem e o Cavalo* é de morrer de vergonha! Você lê aquilo e não acredita. E querem dizer que é muito bom? Não dá!

Ao mesmo tempo, não encenam o Álvaro Moreyra, não encenam o Silveira Sampaio, um escritor de comédia brilhantes; morreu, acabou, ninguém mais monta o Silveira Sampaio. É claro que era muito pessoal, mas podia ser levado. A única vez que o encenaram, em São Paulo, puseram todo mundo vestido de hippie, isso não tinha nada a ver. É o tal negócio: o espetáculo estava errado, mas as peças funcionam, são peças muito bem-feitas como observação de costumes.

Eu acho que o teatro brasileiro está aí, mas não tem uma longa tradição. A gente só não pode é se queixar disso e justificar que se não temos tradição, então não vamos ter futuro também. Temos que lutar!

Por outro lado, o desamparo em que está a atividade cultural é uma coisa meio melancólica. Acho que, nesse caso, o desaparecimento da Lei Sarney foi gravíssimo para o Brasil. Porque ela estava, pelo menos, sustentando alguma coisa. Que estava errado, estava. Que estava sustentando coisas erradas, estava. Então, ela apenas precisava era ser regulamentada direito, organizada. Orientada realmente para coisas culturais. E não adianta virem com a desculpa de que tudo é cultura. É claro que tudo é cultura, tudo o que acontece num país é a cultura desse país, mas isso não quer dizer que a gente tenha que gastar dinheiro com bobagem.

No momento, se não houver algum tipo de amparo como esse, não sei como vai ser... Porque é uma coisa que há no mundo inteiro, não foi no Brasil que inventaram isso. Todo mundo sempre se agüentou assim: há esse tipo de benefício fiscal na França, nos EUA, na Inglaterra, na Alemanha, em todo lugar. Você dá patrocínio para a cultura e isso tem uma boa consequência. É uma necessidade! E eu espero que volte. Mas o que vai acontecer, isso eu não sei. E eu não acredito mesmo em futurologia. Do futuro ninguém sabe a não ser que o sol vai nascer amanhã, mesmo assim, se nada acontecer de estranho.

O PERCEVEJO – Na sua opinião, por que há tão poucas mulheres diretoras e um maior número que se dedica à crítica?

BÁRBARA HELIODORA – Eu acho que é um reflexo da pouca atuação das mulheres em todos os campos. É muito recente a atuação da mulher em qualquer campo, e como o teatro é uma coisa tardia, demora mesmo. É também uma área que as pessoas não estudaram. As mulheres passaram a atuar em número significativo nas profissões, há muito pouco tempo.

Há muito tempo atrás, eu já dizia que no Brasil não havia

divórcio por causa da mulher, não era por causa da Igreja. Como a mulher não era treinada para trabalhar, ela não queria o divórcio. Porque na hora em que ela agarrava um infeliz, não largava de jeito nenhum. A partir do momento em que a mulher percebeu que podia se sustentar, que podia trabalhar, que não precisava ser eternamente dependente de um marido, o divórcio apareceu. A Igreja não mudou de atitude. A atitude da Igreja é exatamente a mesma. A atitude das mulheres é que mudou. A responsável era realmente a mulher. Então, em todos os campos, as coisas começaram a mudar. Ser crítica de teatro, ou diretora de teatro. Não só são meios de trabalho difíceis, como são campos de trabalho extremamente limitados. É claro que há uma demora em se manifestar a presença feminina.

...o teatro tem uma questão básica: é que o espectador tem que compreender na hora, não pode voltar dez páginas para ver como é que foi.

O PERCEVEJO – Mudando um pouco de assunto, por que você não escreve mais sobre teatro brasileiro, ou seja, mais ensaios, em vez de escrever só críticas curtas?

BÁRBARA HELIODORA – Porque eu acho que cada louco tem a sua mania. Está muito bem, vocês podem dizer que sou uma idiota, mas não me interessa, me deixem pelo menos estudar o que eu gosto. Isso não quer dizer que eu não me interesse pelo teatro brasileiro, mas acho que, se as pessoas têm uma determinada linha de pesquisa, então elas vão se concentrar naquela linha de pesquisa. Haverá muitas pessoas (eu espero que haja muitas) cuja linha de pesquisa será o teatro brasileiro. Mas nós não podemos exigir que todo mundo faça tudo, não dá. Eu escrevo mais sobre aquilo de que gosto mais.

Eu já fiz muitos ensaios mais longos, quando escrevia para o suplemento cultural do *Jornal do Brasil*, periodicamente, quando escrevia para *O Estado de São Paulo*, falava sobre teatro brasileiro. Mas, basicamente, a minha linha pessoal de pesquisa é em torno de Shakespeare. Porque eu gosto muito! Porque eu já gastei um tempo enorme estudando aquilo e me dá um prazer continuado. Cada vez que pego uma peça deste homem, eu leio com o maior prazer, porque é maravilhosa! Isso não quer dizer que eu não goste de outros teatros, não é isso. Apenas, esta é a minha linha de pesquisa.

Mas acho que realmente deve haver um maior número de pessoas estudando teatro brasileiro. Porque o teatro brasileiro não está estudado! Eu fico estarelecida!

Eu digo um pouco de brincadeira mas é verdade: quando comecei a mexer com teatro, crítica etc... dizia-se que o teatro brasileiro moderno tinha nascido com Nelson Rodrigues; de repente, só nasceu com o Plínio Marcos; daqui a pouco, está nascendo com o Falabella! Não dá! As pessoas se esquecem! As pessoas não estudam! Todo mundo fica dizendo que no passado do teatro brasileiro não tem nada. Eu acho isso uma coisa incrível! Eu não entendo por



que o Antônio José ou o Poeta e a Inquisição não é montada, desde João Caetano! Até porque, dramalhão por dramalhão, aquela peça, com uma direção enxuta, pode funcionar muito bem. Além disso, aí, sim, era obrigação ter uma curiosidade pelo passado. Talvez fosse uma obrigação dos cursos universitários fazer montagens dessas peças. Por que ninguém leva *Adão, Eva e outros membros da família*, de Álvaro Moreyra? Artur Azevedo? Então a gente diz que o teatro brasileiro não tem nada? Sim, tem menos do que em outros países, mas o que acontece, na verdade, é que tudo o que é do passado aqui é repudiado e, o pior de tudo, repudiado com desconhecimento.

Quando eu estava no SNT, tive a idéia de montar *O Noviço*. As pessoas disseram que todo mundo fazia *O Noviço*; quando fui saber qual tinha sido a última produção profissional da peça, descobri, naquela época, que, com atores profissionais (mas sem ter feito carreira), quatorze anos antes, *O Noviço* tinha sido apresentado uma noite, com a Bibi fazendo o papel do rapaz. Então essa era a peça que todo mundo encenava? Resultado: foi montada e foi um estouro de bilheteria (é verdade que era barato!). Mas aí, são aqueles mistérios do teatro brasileiro, tivemos que tirar de cartaz, com casas superlotadas, saindo briga de foice na porta para entrar, porque não podíamos usar o dinheiro da bilheteria para manter a peça em cartaz. Tínhamos realizado a peça com uma verba vinda do Estado, e quando ela acabasse, acabava a montagem. A bilheteria era toda recolhida ao Tesouro. Assim era, naquele tempo. Então, tivemos que parar porque acabou a verba. Esse tipo de loucura é que atrapalha o teatro brasileiro. Mas o que se viu foi que, apesar de todo mundo ser contra, o espetáculo fez muito sucesso. É uma comédia interessante. E o Martins Pena tem outras coisas que podem ser montadas com proveito.

A função da escola é preparar o ator, ponto. Alternativo, experimental, sei lá mais o quê, é uma questão de repertório, e não uma questão de formação.

Outro caso? Todo mundo diz que Machado de Assis só fez porcaria para o teatro. Não é porcaria, não. Por que os franceses se gabam dos provérbios de Musset? É o que as peças de Machado de Assis são: como os provérbios de Musset. Mas aqui no Brasil, todo mundo diz que é ruim. Na França, eles "regam" os autores deles diariamente, e dizem para todo mundo que são bons. Mas nós, não; nós dizemos que são ruins. Está errado! Há muita coisa que precisava ser reavaliada. É preciso ver, experimentar. Alguém já montou? Não, ninguém montou. É claro que eu sei que os melodramas do Martins Pena são horríveis. Mas ele tem uma porção de comédias que são boas! Mas não adianta fazer Martins Pena experimental, não dá! O que não quer dizer que não se possa fazer uma leitura moderna, que é uma outra coisa. Não se não pode confundir **modismo** com leitura inteligente e moderna. São coisas bem diferentes.



O PERCEVEJO – E suas traduções? você continua a fazê-las? Em que ordem?

BÁRBARA HELIODORA –

Saíram duas no ano passado (1990), agora (1991), mais duas: o *Sonho de uma Noite de Verão* e *Noite de Reis*. Já traduzi também, uma boa parte de *Macbeth*. Sem uma ordem específica. Agora, por exemplo, estou fazendo o *Henrique V*, que é histórico, e o *Macbeth*, que é uma tragédia.

O PERCEVEJO – Quais são as maiores dificuldades que você encontra nas traduções?

BÁRBARA HELIODORA –

O grande problema é conseguir uma linguagem fluente, ou seja, uma coisa que o ator diga com prazer e com facilidade e que o público entenda com prazer e facilidade, e que mantenha, na medida do possível, os ritmos melódicos. Não estou falando de realejo, mas o texto tem uma música que tem que ser mantida, se você não consegue isso, não consegue nada.

É um erro estudar Shakespeare, fazer traduções de Shakespeare, e querer usar um vocabulário complicado. Por outro lado, usar gíria também não é

aconselhável porque a gíria é uma coisa muito fugaz, se você usa uma gíria numa tradução, agora, daqui a cinco anos, aquilo não quer dizer mais nada. Esses são os problemas, então, o ideal é você encontrar a palavra certa, que não seja uma coisa nem outra. Porque Shakespeare é, acima de tudo, um autor teatral, e um autor teatral popular. Além disso, o teatro tem uma questão básica: é que o espectador tem que compreender na hora, não pode voltar dez páginas para ver como é que foi.

O PERCEVEJO – Quando você traduz Shakespeare pensa em encenação ou em leitura individual das peças?

BÁRBARA HELIODORA – Quando eu falo em tradução de Shakespeare falo em termos de tradução que tenha potencialidade de palco. Não vou fazer uma tradução literária. Não foi isso que o Shakespeare fez! Shakespeare escreveu para ser representado, ele não escreveu para ninguém ficar em casa sofrendo. Se vou me meter numa tradução, então, quero uma coisa que o ator possa dizer sem quebrar o queixo. É isso que eu penso: em algo que seja fácil de ser dito e que, portanto, possa fluir e o espectador possa compreender.

Afinal, a única razão válida para eu traduzir Shakespeare é gostar dele e querer que os outros gostem também. Mas se eu pego a peça ponho ali tudo de que gostei, e faço uma coisa completamente diferente, aí, eu é que não entendi. Se é em verso, por que não mantenho o verso, se foi do texto em verso que eu gostei? Não é verdade que o texto fique incompreensível por ser em verso. É claro que se você

quiser escrever em prosa, você pode escrever. Mas já terá traído, basicamente, um aspecto, a meu ver, fundamental.

Há outras pessoas que não têm essas convicções. Estou falando das minhas. Se eu tiver que fazer uma tradução de Shakespeare, não sou capaz de fazê-la em prosa. Para mim, é uma questão orgânica, simplesmente não dá.

O PERCEVEJO – Mas, com a formação que o ator brasileiro está tendo, você acha que é possível interpretar Shakespeare?

BÁRBARA HELIODORA – Depende apenas do diretor, do que ele aceita ou não aceita, ou se desiste. Eu me lembro que, há alguns anos, dirigi leituras do *Hamlet*, aqui e em São Paulo. Bom, quando cheguei a São Paulo, todo mundo reclamava porque o texto era em verso. Aí eu disse: – Escutem uma coisa: cada verso tem dez sílabas. Pois, às vezes têm que se ler de uma certa maneira, para dar as dez sílabas, mas eu garanto a vocês que, a partir do momento em que vocês dominarem isso, o verso vai ajudá-los a encontrar os lugares aonde devem ir. Resultado: ao fim de uma semana de ensaios, estavam todos delirantemente entusiasmados pelo verso e fizeram a peça com um prazer extraordinário. Descobriram que, realmente, o verso ajuda a encontrar o sentido. Porque, afinal, Shakespeare não era bobo!

É preciso que se descubra que o verso é um apoio para o ator, ajuda-o a decorar... e há uma música, uma fluência, um ritmo que também ajudam a encontrar o sentido. Então o diretor tem que insistir nisso, insistir no **bem feito**. Se você fizer de qualquer maneira, aí vai sair uma porcária, em prosa ou em verso. De qualquer maneira, trabalha-se o texto para poder entender e ser entendido. Não há nada pior do que uma frase que não se entende porque o ator comeu o fim da frase. É preciso que o ator saiba que deve sustentar a frase até o fim. Muitas vezes, a parte essencial da fala não é ouvida porque acabou o fôlego, ou o ator embrulhou no final, então, simplesmente, o espectador não entende. E isso é ruim em prosa ou em verso, no que você quiser. É o diretor que tem que insistir para a coisa toda ficar harmônica, compreensível.

O PERCEVEJO – A formação universitária funciona, para essa prática?

BÁRBARA HELIODORA – Eu, que lutei muito por isso, hoje tenho graves dúvidas. Não pelo que a ECA e a Uni-Rio tentam fazer, mas porque a legislação de ensino de teatro no Brasil é muito errada.

Brasileiro não sabe deixar a porta entre aberta, ou tranca ou escancara. Há uma legislação, ótimo. Mas começa a ter uma exigência de titulação a tal ponto que você acaba sem condições de fazer o que é lógico, ou seja, trazer gente com prática de teatro, a despeito de **titulações**, para poder ensinar com experiência prática em teatro. Tudo acaba ficando muito limitado: tem que ter um diploma, o que limita o corpo docente. A vivência do palco, da vida teatral efetiva, é muito mais importante para quem vai ensinar interpretação, direção... não adianta o indivíduo ter só o seu diploma ser simpático etc... como quer a legislação fechada... Talvez tenha-se cometido um engano, e o sistema conservatório seja melhor, porque ali se ensinava a prática, na prática.

Uma vez estive aqui o diretor da Academia Real de Música, de Londres, e eu lhe perguntei que titulação era exigida lá para um professor de violino. Ele

respondeu que podia ser até analfabeto, desde que tocasse bem violino. É claro que, no teatro, isso seria impossível, porque é uma arte da palavra, entre outras coisas, mas já dá bem para comparar que tipo de problemas que a nossa legislação cria.

O PERCEVEJO – Então a CAL, o Tablado estariam cumprindo essa função prática que seria da universidade?

BÁRBARA HELIODORA – Na verdade, eu acho que, tendo em vista o mercado de trabalho, estão formando gente demais e, de um modo geral, não muito bem. Seria muito melhor formar cinco atores por ano, em vez de dar cinquenta diplomas, de maneira que esses atores tivessem uma experiência prática, de um domínio real das técnicas de interpretação.

Eu sei que ficou muito em moda dizer que a pessoa não precisa ter técnica. Mas a verdade é que se o ator não tiver técnica, não sabe o que está fazendo: não sabe andar, não sabe levantar, não sabe falar, e é muito incômodo você ver um espetáculo no qual os atores não sabem o que estão fazendo.

Quando eu ia às assembleias de alunos da Uni-Rio, e ouvia alguém dizer que a universidade não prepara os alunos para o teatro experimental, isso me irritava muito. Como se fosse possível! A função da escola é preparar o ator, ponto. Alternativo, experimental, sei lá mais o quê, é uma questão de repertório, e não uma questão de formação. O sujeito treina para ser ator, está capacitado para fazer o experimental, o clássico, o comercial, o que lhe der na telha, mas ele tem que dominar a técnica. Você não prepara arquitetos só para prédios de determinado estilo, você prepara arquitetos. Assim é com o ator. A escola tem que ensinar o indivíduo a ser ator, a

partir disso, se ele tiver o instrumental básico, vai ter disponibilidade para fazer o repertório, seguir a linha que quiser. Esse é um dos graves problemas: as escolas deviam ser mais exigentes.

Há também outro problema, novamente com a legislação: virtualmente,



Bárbara Heliodora

toda a legislação de ensino no Brasil é feita para proteger o mau aluno. O aluno pode ser reprovado setenta e cinco vezes, mas continua ali. Dever-se-ia poder eliminar o mau aluno, não pelo prazer de eliminar, mas pela simples constatação de que ele não dá para a coisa. Tinha que poder eliminar, até para poder preservar e dar mais tempo, mais atenção e mais capricho àqueles que, efetivamente, revelam algum talento.

As turmas são grandes demais, ninguém pode trabalhar nestas circunstâncias. Não se consegue quase nada. Mas se você tenta eliminar, vem logo o discurso pessoal, de que há algum preconceito, perseguição etc... Eu acho que estava na hora das pessoas crescerem o bastante para aceitar críticas que, obviamente, têm um caráter puramente profissional. Como ninguém aceita, o que acontece é que você acaba diluindo o pouco tempo que há. Porque o problema do ator, digo e repito, é dominar a técnica, até o ponto em que ele possa se dedicar exclusivamente ao conteúdo. É como um pianista: não é na hora do concerto que ele vai treinar escala. Aliás, nesta hora ele não pode nem lembrar disso.

Todo mundo que tem um instrumento tem que ensaiar. O ator, que toca a si mesmo, não tem que ensaiar? Tem sim! Ele é seu próprio instrumento e tem que ser um bom instrumento e saber tocá-lo. Assim, a gente pode fazer qualquer coisa. E não me digam que o ator brasileiro não sabe, se ele é ator, ele sabe sim, mas vai ter que ser exigido como qualquer ator no mundo inteiro. Se não trabalhar, se não treinar, se não ensaiar, se não souber falar, vai sair tudo uma porcaria, ninguém vai entender.

É o diretor que organiza tudo, mas ele tem que contar com atores que tenham respeito pela sua profissão, pela sua vocação. Não adianta ter muito talento, talento sozinho não é nada. O talento tem que ser trabalhado. O ator tem que respeitar a si mesmo, tem que ter interesse em ser ator, para poder se comunicar com o público, para fazer o que ele se propõe a fazer, mas o ator tem que ser competente naquilo que ele diz que é a sua profissão.

O ator, em seu estudo, em seu trabalho, tem que ter uma precisão cirúrgica. Qual é o objetivo de um ator? Transmitir alguma coisa. Então, ele tem que estar treinado, afiado, pronto, para transmitir o que quiser. Para isso, ele tem que trabalhar e se preparar: para poder respeitar e ser respeitado

...afinal, o que é o crítico?
Um espectador bem
informado que reage ao
que é apresentado.

como ator. Nas escolas, atualmente, não só pelos problemas já comentados, como também pela enorme carga de matérias teóricas para os alunos atores, não sobra tempo útil para, com a orientação correta, o aluno ir para o palco e trabalhar, trabalhar e trabalhar, e ser muito exigido. Esse é o grande problema.

O PERCEVEJO - Mas é um problema da formação em geral, ou só da universidade?

BÁRBARA HELIODORA - Da formação em geral de qualquer um. Se você não é honesto, a pessoa, coitada, acaba ganhando um diploma, e pensa que vai fazer carreira, quando na verdade não tem a mais remota condição.

O PERCEVEJO - Dos elementos da cena já citamos alguns: o texto, o diretor, o ator. Agora vamos falar do público. Há uma diferença entre o público que frequentava o teatro há 20 anos atrás e o que vai ao teatro hoje? Qual é o perfil do público brasileiro, atualmente?

BÁRBARA HELIODORA - O público é relativamente menor, numericamente menor. O que nós não temos é um público suficientemente grande. Nunca tivemos.

Veja bem, por exemplo na Europa ou nos EUA, o público de cinema foi tirado, vamos dizer assim, de um público que já vinha de uma tradição de teatro; aqui, é, a duras penas, arrancado do público de cinema. E hoje tem ainda a televisão. Quando as pessoas dizem que a televisão atrai mais, apela, eu acho na verdade que tem um dado não artístico, não teatral, que não tem nada com isso mas que pesa tremendamente na popularidade da televisão, sem

Sair simplesmente juntando
coisas não é uma pesquisa.
Você tem que ter um ponto
de vista crítico, que é o que
vai amarrar aquilo tudo.

questionar se ela é boa ou ruim: simplesmente as pessoas não têm com quem deixar as crianças em casa. Acho que, realmente, a televisão é uma coisa que atende a uma necessidade de lazer, de distração, de interesse, quando é a TVE, ou qualquer coisa assim. Há todo um segmento da população que não tem condição de sair de casa, e esse público é atendido, em grande parte, pela televisão.

De maneira que o teatro, coitado, sempre apanhou. Porque realmente não há tradição de ir ao teatro, não temos tradição de montar clássicos, enfim. Com o tamanho da população do Rio de Janeiro, a gente devia ter muito mais público de teatro, mas tem pouco, muito pouco. Além do mais, hoje em dia, o próprio teatro brasileiro está se desvalorizando de uma maneira terrível! De repente, a grande preocupação, aqui no Rio, particularmente, é que a peça tem que durar uma hora, uma hora e vinte, e acabar. Não tem programa nem nada: isso é o teatro se desvalorizando. O teatro está se colocando como uma coisa totalmente sem importância e descartável. Isso é terrível.

É claro que a gente tem que levar em consideração a precariedade da economia, no teatro. Você observa que está todo mundo fazendo peças quase sem personagens. Cria-se, então, um círculo vicioso: se você não tem público, você não consegue fazer uma coisa mais ambiciosa.

A situação está realmente difícil, e isso me deixa infeliz, porque eu gosto muito de teatro e acho que precisava ter mais variedade e uma série de outras coisas. Mas realmente, as condições em que se faz teatro no Brasil são altamente sacrificadas.

O PERCEVEJO – *Então você creditaria essa onda de monólogos à situação econômica?*

BÁRBARA HELIODORA – Ah, sim, é claro, em grande parte é porque as pessoas não têm dinheiro para produções mais complicadas.

O PERCEVEJO – *Quando você fala que há pouco público no Rio, por exemplo, poderíamos dizer que não há um público específico de teatro, então?*

BÁRBARA HELIODORA – Na realidade não é o mesmo público que vai a tudo, não pode ser. Algumas pessoas vão a alguns espetáculos. Afinal, nem todo teatro atrai a todo mundo, cada um tem as suas preferências, como em tudo na vida.

O PERCEVEJO – *Mas, em cinema, o público vai a filmes de diferentes estilos, diferentes nacionalidades... o cinéfilo vai. A gente não tem o teatrófilo, então?*

BÁRBARA HELIODORA – Eu acho até que teria. Mas a oferta é muito precária, as

A verdade é a seguinte: ninguém gosta de crítico.

As pessoas acabam desistindo. Fico muito angustiada com isso, mas acho que o mau espetáculo é uma espécie de "brevê contra a luxúria", compreende? De repente a pessoa vai a um espetáculo que é ruim, ela fica tão irritada que não volta mais. Porque não é a mesma experiência que ir ao cinema. No cinema, pelas exigências técnicas, as pessoas têm ao menos o consolo de ver uma fotografia bonita (o que aliás, é o mínimo que se pode pedir). Enfim, essa exigência técnica faz com que a própria feitura do filme já tenha um determinado nível. Além disso, o cinema é um pouco mais barato, você pode entrar no meio, não tem aquele ritual... Enquanto que no teatro, não. Você tem que ir naquela determinada hora, aí você, provavelmente ainda espera uma meia hora, quarenta minutos (porque todo mundo começa atrasado), o que é uma das coisas mais ofensivas, horríveis que se pode fazer. É um tempo que a gente perde à disposição de quem faz o espetáculo.

Aliás, essa questão do atraso é desanimadora. E não é só no dia da estréia, quando haveria alguma desculpa (embora não devesse haver), é durante toda a carreira. Você vai, cumpre o ritual, espera, e espera, e atrasa... é uma coisa vergonhosa. Eu cheguei a um ponto de desespero que imaginei realizar o seguinte: perguntar o tempo de duração do espetáculo, contar, a partir da hora marcada para o início, o tempo de duração, e nesse momento, ir embora e deixar o resto

acontecer. Porque isso é um desrespeito, não a mim pessoalmente, mas ao público, a todo mundo... Aquelas pessoas saíram de casa, pagaram ingresso, e estão ali para ver uma peça que diz que começa tal hora. Por que é que elas têm que ficar ali sentadas (ou de pé), mais trinta ou quarenta minutos, esperando que comece o espetáculo? Não tem motivo. É falta de disciplina profissional e é indesculpável. Não deveria nem poder acontecer, mas infelizmente é o que acontece.

O PERCEVEJO – *Falando sobre um tipo de público especializado, qual é o papel do crítico teatral hoje?*

BÁRBARA HELIODORA – O papel do crítico é sempre o mesmo. Quer dizer, avaliando diferentes aspectos da crítica, cada um tem basicamente a mesma função que sempre teve.

A crítica jornalística, para mim, tem um objetivo duplo. Por um lado, informar o espectador sobre o que é o espetáculo que está sendo levado. Mas, principalmente, ela tinha que servir para quem faz o teatro, com um ponto de referência de como é que está passando o espetáculo para o público. Devia ser assim, por que, afinal, o que é o crítico? Um espectador bem informado que reage ao que é apresentado. O papel da crítica jornalística é sempre, basicamente, esse.

O PERCEVEJO – *E o papel da crítica ensaística?*

BÁRBARA HELIODORA – Aí é outra coisa, onde você vai fazer ou tentar fazer, uma análise mais profunda, mais reflexiva da obra, com mais espaço, inclusive. O problema é que, no jornal, você não tem tempo nem espaço para entrar em detalhes a respeito de determinadas coisas que você viu.

O PERCEVEJO – *Essas seriam as funções, mas estão sendo cumpridas? Fale sobre a crítica no Brasil, hoje?*

BÁRBARA HELIODORA – Bom, acho que cada um faz o que pode, uns mais, outros menos. Eu não sei o que é que está acontecendo no país, porque eu não leio a crítica do Brasil todo, mesmo de São Paulo, tem muito crítico que eu não leio nunca.

A verdade é a seguinte: ninguém gosta de crítico. Às vezes você tenta fazer uma crítica dizendo o que está acontecendo, da melhor maneira possível, e aí, há uma coisa muito triste: as reações dos criticados são agressões pessoais, uma coisa que eu, toda a minha vida, graças a Deus, evitei.

Nunca critiquei ninguém por razões pessoais, não tenho nada com a vida particular de ninguém. Mas o que está acontecendo hoje, geralmente é que o crítico faz o seu comentário e a reação é uma agressão pessoal que não tem nada a ver com o que foi dito. Não há uma contestação arrazoada do que foi feito na crítica, apenas uma série de ofensas. Eu acho isso muito triste, uma imaturidade. É só.

O PERCEVEJO – *Pensando no crítico ensaísta, onde há, aqui, um bom curso de pós-graduação em teatro?*

BÁRBARA HELIODORA – Na USP. Mas depende do que você quer fazer. É tudo muito teórico, não existe parte prática. Aliás, isso é que eu acho que devia ser a grande jogada na Uni-Rio, fazer uma pós-graduação voltada para a parte prática. Porque teoria a USP já tem: mestrado e doutorado. Mas é só teoria. No Brasil, é só o que há.

O PERCEVEJO – *E fora do Brasil?*

BÁRBARA HELIODORA – Ah! Aí você tem uma escolha vasta, depende do que você quer estudar. Existem trezentas

mil coisas. Depende da linha que você quer seguir, do que você quer pesquisar. Mas eu diria que, basicamente, teria que ser a Inglaterra, EUA ou Canadá. Não gosto muito dos doutoramentos franceses, são até muito mais fáceis, tem muita gente que gosta, mas eu acho que o sistema, de modo geral, é um pouco fraco. Eu acho que em teatro, você está melhor nos anteriores. Na Alemanha, por exemplo, deve ter coisas ótimas, mas é muito mais difícil, você tem que saber alemão muito bem... Mas a Alemanha é muito séria, muito interessante.

O PERCEVEJO – *E se a gente ficar aqui? Estudando aqui se poderia fazer um bom trabalho de pesquisa?*

BÁRBARA HELIODORA – Olha, eu acho o seguinte: depende de cada um.

Aqui há, claro, muita deficiência de bibliografia. Mas se você quiser estudar teatro brasileiro, por exemplo, não adianta você querer ir lá para fora.

O que acontece, em qualquer caso, é que você vai ter que se virar como uma louca, porque um dos aspectos da nossa pouca tradição teatral é a falta de peças publicadas.

Eu me lembro que quando Peter Schoenbach, um americano que fez doutoramento em teatro brasileiro, veio para cá, ele passou um ano ou dois no Brasil, batendo de porta em porta, fazendo cópia xerox dos textos datilografados. E acabou saindo daqui com uma coleção de mais de quatrocentas peças brasileiras. Mas qualquer brasileiro pode fazer isso. Depende de querer fazer.

O problema é que aqui ninguém publica teatro. Na Inglaterra, nos Estados Unidos, tudo de teatro é publicado. Há um público que compra. Aqui, eu acho que se aparecesse o hábito regular de colocar livro à venda em porta de teatro, por exemplo, você poderia criar um público que comprasse. Porque ler teatro também é um hábito adquirido, você tem que aprender a ler teatro, tem que fazer a sua montagemzinha mental... é diferente de ler romance; mas o caso é que ninguém publica, é muito raro, aí fica difícil.

Mas eu acho que você pode fazer um bom trabalho ficando por aqui, sim. Se você resolver estudar teatro grego, alemão, inglês, é claro que vai ser muito, muito difícil. Agora, teatro brasileiro, é só você se virar.

O PERCEVEJO – *Mesmo com o nível de ensino que a gente está tendo?*

BÁRBARA HELIODORA – Sim, desde que você aprenda a pesquisar. Existem manuais de pesquisa, e um, escrito por meu sobrinho, o Cláudio Moura Castro, por exemplo, é muito bom, ótimo. E aí você vai e estuda. O problema é você se disciplinar, e você tem que ter uma idéia do que você quer. Porque aqui as pessoas chamam as coisas mais estapafúrdias de pesquisa.

Sair simplesmente juntando coisas não é uma pesquisa. Você tem que ter um ponto de vista crítico, que é o que vai amarrar aquilo tudo. Então, quando você começa a reunir aquilo tudo, o seu material, deve haver uma pergunta, uma indagação sua. Mas, isso você pode fazer sozinha. É claro que vai exigir uma auto disciplina monumental, mas é o que é necessário.

Eu, na verdade, só fiz graduação no exterior. Depois eu vim para aqui e o que estudei foi aqui, trancada em casa, lendo, lendo, lendo. Fiz meu doutoramento, por tese, na USP. Fiz uma tese sobre Shakespeare, aqui no Brasil. Fui à Inglaterra,

fiquei um mês e meio lendo na biblioteca do Museu Britânico, porque eu já tinha lido tudo o que podia aqui, tudo o que eu arranjei. Então, finalmente, de coisas que eu sabia serem importantes, eu fiz uma lista e quando fui pesquisei tudo o que faltava, lá, na biblioteca, diariamente. Li tudo o que tinha marcado ler e aí voltei e redigi minha tese aqui.

É possível estudar no Brasil, sim. Mas é o tal negócio, tudo o que a gente faz aqui, **tudo**, é feito na base de um esforço desesperado, nós não temos infra-estrutura para nada, muito menos para projetos culturais. As nossas bibliotecas são paupérrimas...

Você vê, eu tenho aqui esses volumes sobre Shakespeare, não são muitos, uns 600 a 800 livros. Muito bem, se eu morasse na Inglaterra ou nos Estados Unidos, eu não precisava ter, porque iria à biblioteca. Mas, aqui, eu tive que comprar, porque não existem nas bibliotecas, então, se eu quero estar, mais ou menos, em dia com aquela matéria, eu tenho que comprar os livros.

Eu nem tenho ilusões de que esteja em dia. Em média, são publicados cerca de dois mil títulos shakespearianos por ano, entre artigos e livros. Você acha que, morando aqui, dá para estar em dia com tudo isso? Não dá. Eu precisava estar morando numa universidade, com todos os periódicos que estão sendo publicados, para manter a cabeça fora d'água.

O que eu faço é: leio livros, quando leio a crítica de um livro que eu acho deva ser interessante, vou comprando. Viajo: compro livro. Agora, por exemplo, eu tive esta sorte: a professora que me ensinou Shakespeare, nos EUA, quando morreu, deixou para mim os livros dela sobre Shakespeare, em testamento. É uma coisa maravilhosa: em trinta anos de alunos nos EUA, ela escolheu a mim. Agora, é uma questão de perseverança, mas acho perfeitamente possível fazer um bom trabalho de pesquisa, aqui no Brasil.



Claudia Braga é aluna do Mestrado em Teatro da Uni-Rio. Entrevista realizada em abril de 1994.

Bárbara Heliodora

A TEORIA DAS CORES DE GOETHE

João Guimarães Vieira

A obra de Goethe sobre as cores foi publicada inicialmente com o nome de *Contribuições à óptica* no final do século dezoito; mais tarde, já com acréscimos introduzidos pelo autor, apareceu em 1810 com o nome de *Esboço de uma teoria das cores*.

O título já indica que o poeta não considerava a obra concluída, limitando-se principalmente a relacionar suas experiências e a registrar dados e anotações empíricas para uma futura, esta sim, teoria cromática definitiva.

Apaixonado pelo assunto, vai cuidar obsessivamente dele nos vinte e poucos anos que ainda lhe restam de vida, sendo tema constante nas conversações com Eckermann, que, inclusive, participará de experiências que levará a efeito até pouco antes de morrer.

Ao contrário de suas obras literárias, traduzidas para outras línguas quase simultaneamente com a publicação original, como foi o caso de *Werther* e de *Fausto*, o desinteresse dos editores pela *Teoria das cores* iria dificultar aos leitores o conhecimento da obra fora da Alemanha, a não ser através de citações e fragmentos.

A primeira tradução francesa, por exemplo, citada como integral, mas sem a parte que Goethe rotulou como *Polêmica*, só apareceu em Paris em 1973, portanto 161 anos após sua publicação na Alemanha.

Para Paul-Henri Bideau, que prefaciou a obra, uma das razões do desinteresse está no fato de ser um texto difícil, como o próprio Goethe confessou a Eckermann em 1831: "Minha teoria das cores é muito difícil de ser transmitida, pois não basta somente ser lida e estudada, mas, também, ser praticada, e isto não ocorre sem dificuldades".

Esta é uma das razões, mas provavelmente não a principal, que pode ser a parte polêmica não incluída na edição francesa, e que provocou a hostilidade dos meios científicos ao autor, por ter ousado combater as teorias sobre a luz e as cores de um monstro sagrado que foi Newton, então seguido sem reservas pelos físicos mais iminentes da época.

Goethe não só contesta os dogmas cromáticos expostos por Newton na sua *Optica* de 1730, derivados da famosa experiência da decomposição da luz branca pelo prisma, como acusa o físico inglês de falsidade inconsciente e, o que é muito mais grave, de falsidade consciente, na manipulação inescrupulosa dos dados científicos apurados.

Essa corajosa atitude herética de Goethe responde pelo descrédito que encontramos em vários textos relacionados com a validade de suas apaixonadas pesquisas sobre os fenômenos luminosos e cromáticos.

Um exemplo pode ser encontrado no pequeno volume de nº 220 da coleção *Que sais-je ? Le secret des couleurs*, de autoria de Marcel Boll e Jean Dourgnon, publicado pela editora Presses Universitaires de France.

Dizem os autores no capítulo I:

Realmente, para estabelecer uma teoria coerente, é necessário fazer experiências precisas, e foi Newton (1669) que teve o mérito de fazê-las e interpretá-las. Mas, o surpreendente é que Goethe, um século depois de Newton, tenha perseverado nos preconceitos de Aristóteles: sem suspeitar da importância de métodos complicados, que poderiam convencê-lo do seu erro, ele afirmou e repetiu incansavelmente que, de todas as suas obras, aquelas que consagrou à cor eram as de que mais se orgulhava. De fato, e com a aprovação dos próprios físicos alemães, sua Teoria das cores (1810) é um conjunto de afirmações sem provas, um tecido de absurdos e ilusões, um testemunho desta convicção - pueril e inabalável - que a "natureza" se deixa decifrar por um observador simplesmente atento. Desta teoria sobraram apenas frases nos manuais de literatura, onde é habitualmente qualificada de... "presciência genial".

O livrinho de Marcel Boll e Jean Dourgnon teria, porém, curta duração na coleção *Que sais-je ?* Publicado em 1946, seria dezoito anos depois, em 1964, retirado do catálogo, passando o

nº 220 a ser ocupado por *La couleur*, de Maurice Dérivé, este um autor cuja bibliografia é bem mais ampla e significativa.

Na nova obra, o texto ganha uma ordenação didática, precisa, exigida pela finalidade de coleção, e a contribuição de Goethe é examinada com a objetividade e o respeito que passou a despertar entre os estudiosos do assunto.

Em oposição à Newton e às conclusões extraídas da experiência com o prisma, reveladora de que a luz branca é formada por sete faixas coloridas, Goethe prefere ficar com Aristóteles, para quem a luz colorida é um enfraquecimento da luz branca, convencido de que a soma do mais escuro não pode dar o mais claro: "A claridade não poderia ser um composto de elementos escuros". O choque da luz com a sombra é que responde pelo aparecimento das luzes coloridas, que se modificam, como no espectro de Newton, de acordo com a maior ou menor parcela de luz branca, sendo o amarelo e o alaranjado as mais luminosas, o azul e o violeta as mais sombrias.

Esta noção permitiu aos pintores do século XIX trabalhar o claro-escuro sem o emprego tradicional do preto, a desprezar o uso, comum no ensino acadêmico, do betume, e a preparar a pintura para o triunfo definitivo da cor no início do século XX.

A adoção de uma escala de doze graus para as modificações que ocorrem na luz branca misturada com a sombra, visando a dar condições práticas para sua utilização nas artes visuais, estabeleceu índices arbitrários mas eficientes, geralmente aceitos. O amarelo, a cor mais luminosa, estaria logo abaixo do branco, com nove partes de luz e três de sombra; o alaranjado, um pouco menos luminoso, seria consequência da mistura de oito partes de branco para quatro partes de negro; o vermelho e o verde ocupariam a parte intermediária da escala, com seis partes de luz e seis de sombra; o azul, menos luminoso, seria formado de quatro partes de branco e oito de negro; e o violeta ocuparia o nível mais baixo da escala, com apenas três partes de branco e nove de negro.

Com esta escala, Johannes Itten, respeitado esteta e professor alemão, ensinou a seus alunos uma sofisticada modalidade de harmonia cromática, que denominou contraste de quantidade, alcançada pelo emprego das cores na proporção inversa ao grau de luminosidade de cada uma. Assim, numa criação pictórica em que fosse usado o amarelo e o violeta, este ocuparia três quartos de tela e o amarelo apenas uma, a fim de estabelecer o equilíbrio entre uma cor três vezes mais vibrante e poderosa do que a sua ocupante.

A atividade de Goethe como cientista, concentrada de preferência no estudo das cores e das plantas, lembra a de um outro genial cientista amador que foi Leonardo da Vinci, para quem a experiência foi sempre a grande mestra. Como Leonardo, Goethe possuía um espírito de infatigável curiosidade, sempre atento na observação da natureza. Cada fenômeno natural que observa fará com que medite longamente sobre ele, a fim de extrair conclusões válidas que possa incluir em seus escritos.

Com uma formação clássica que Leonardo não possuía, estudará as obras antigas e de seus contemporâneos, tentando aplicá-las em suas experiências. Mas, como o pintor renascentista, confiará mais em seus sentidos e na sua intuição do que nas conclusões dos outros. E descobrirá muitos erros em conclusões aceitas como verdadeiras, como acontecerá com a leitura crítica que fará da obra de Newton. Nem sempre resolverá de maneira satisfatória os problemas que surgem em suas observações; o importante, porém, é que suas experiências ajudaram, e como, a fazer avançar os estudos sobre a luz e a cor.

Newton, como físico, não se interessou pelas cores denominadas por Goethe de fisiológicas, isto é, pelas cores não como realidades físicas e sim como são percebidas pelo olho (são e normal, precisará o poeta); na teoria das cores de Goethe, porém, elas ocupam um espaço respeitável, pois Goethe as considera o fundamento de todos os seus estudos. E nessa área estão, talvez, as conclusões mais relevantes e estimulantes de Goethe.

Trata-se do estudo das cores complementares, dos contrastes sucessivos e simultâneos, das sombras coloridas, todo esse mundo não newtoniano e que poderíamos definir como ilusões de ótica. Goethe examina o fenômeno da irradiação, que faz com

que um objeto escuro pareça menor do que um claro do mesmo tamanho; anota o contraste que faz que uma figura cinza apareça mais clara sobre um fundo negro do que sobre fundo branco, e registra o fato de uma cor pedir sempre a sua complementar, amarelo exigindo violeta; laranja, o azul; verde, o púrpura; e vice-versa.

As experiências relacionadas com o contraste sucessivo são várias. Uma delas consiste em olhar um pedaço de papel de cor alaranjado vivo sobre um fundo branco:

(...) dificilmente percebemos a cor azul sol e o resto do fundo. Mas quando se retira o papel e no seu lugar aparece a imagem azul, no instante seguinte o resto da superfície se recobre de um clarão alaranjado intermitente. O observado terá assim um exemplo vivo desta lei da complementaridade.

Noutra passagem, ele relata o que experimentou numa de suas viagens:

Uma tarde, achando-me numa estalagem, olhei por algum tempo uma empregada de talhe harmonioso, tez branca deslumbrante, cabelos negros, vestindo um corpete escarlate. Ela entrara no meu quarto e eu a olhei a certa distância na penumbra. Desde que ela saiu, distingi na parede branca defronte um rosto negro rodeado de uma auréola clara, e a silhueta nitidamente desenhada de um verde marinho.

Mais importante, porém, no campo da aplicação prática, são suas experiências ligadas ao contraste simultâneo, cujo conhecimento foi fundamental na formulação da estética impressionista e, antes dela, da revolução pictórica de românticos como Turner e Delacroix. Uma delas é assim descrita por Goethe:

Durante uma viagem de inverno no Harz, eu descia à tarde as encostas do Brocken; os flancos das montanhas em volta e a charneca estavam cobertos de neve; as árvores e os rochedos esparsos, bem como os grupos de árvores e de matas rochosas, estavam cobertos pela geada; o sol descia no horizonte em direção dos lagos. Durante o dia, eu já tinha podido observar que, contrastando com a tonalidade amarelada da neve, as sombras pareciam ligeiramente

violetas; verifiquei que elas se coloriam de azul escuro à medida que as partes iluminadas ganhavam um amarelo mais intenso. Mas, quando o sol estava a ponto de desaparecer no horizonte, quando seus raios abrandados pelos vapores da terra recobriam o mais belo púrpura o mundo em redor, a sombra mudou de cor e pareceu de um verde que, por sua limpidez, poderia ser comparado àquele do mar, e por sua beleza àquele da esmeralda. O fenômeno tornou-se cada vez mais vivo; eu acreditava ter sido transportado para o reino das fadas, tanto os objetos estavam tintos destas duas cores vivas e tão bem harmonizadas. Após o pôr do sol, este esplendor dissipou-se, dando lugar a um crepúsculo acinzentado e, gradualmente, a uma noite aclarada pela lua e pelas estrelas.

Este fenômeno das sombras coloridas e outros não podem ser explicados pela física. É uma ilusão de ótica que desaparece quando, como no caso da experiência de Goethe, a sombra é isolada das áreas iluminadas. Mas o que importa para o homem, o que importa principalmente para o artista que trabalha com o visual, não é a realidade física da cor, mas o seu efeito. E o seu efeito decorre de circunstâncias mais complexas e sutis, só podendo ser compreendida na relação de dependência de uma cor com outra ou na sua relação com o meio em que está inserida.

Quando se conclui que a arte é um problema de relações, que não existe cor absoluta (nem forma absoluta igualmente) mas um sistema unitário que subordina o particular ao todo, podemos concluir que Goethe não meditou em vão sobre os fenômenos luminosos e cromáticos que se ofereceram à sua incansável curiosidade.

Sua teoria da unidade das coisas está no seu tratado das cores. E o seu orgulho, confessado a Eckermann, plenamente justificado: "Atribuo à minha teoria das cores mais valor do que toda minha obra poética". Orgulho muito forte, pois Goethe tinha plena consciência de sua genialidade como poeta.

João Guimarães Vieira (Guima) foi professor responsável pelas disciplinas de História da Arte e de Artes Visuais no Centro de Letras e Artes da Uni-Rio no período de 1964 a 1990.

A POÉTICA DE ARISTÓTELES

Delineamento da Influência Histórica

Gerd Bornheim

÷ A presença do pensamento aristotélico, em especial no que diz respeito à *Poética*, passou, no decurso de mais de dois milênios, por vicissitudes diversas e mesmo inesperadas. Existe, de fato, toda uma história das interpretações elaboradas a propósito daquele breve ensaio sobre a tragédia grega - sobre a sua estrutura, sua função, seu sentido. Pretendo acenar aqui, à guisa de introdução ao tema, aos passos mais significativos desse processo.

Pode-se avançar que, depois da Antiguidade clássica, a presença da *Poética* estende-se por três etapas distintas.

A primeira, quase inexistente e iniciada já sob a égide dos romanos, principalmente através da *Arte Poética* de Horácio, desdobra sua escassa presença por toda a Idade Média; de Donatus, já no século IV, até Dante, as idéias de Aristóteles não deixam de se fazerem atuantes, ainda que de maneira indireta e de modo mais raro do que seria de imaginar. Assim, por exemplo, Roger Bacon e Petrarca apenas mencionam o texto aristotélico. Explica-se: é que a *Poética* era de difícil acesso e seu texto desconhecido até o início da alta Idade Média. No século XII, o muçulmano Averroes dá o sinal de partida e prepara uma edição abreviada, que foi traduzida no século XIII para o latim pelo alemão Herrmann, e depois, na Espanha, por Martinus de Tortosa, no século XIV. Foi tão-somente em 1498 que Giorgio Valla publicou, em Veneza, a sua tradução da *Poética*, e a partir dessa data sucederam-se diversas outras edições, inclusive, em 1508, a do texto no original grego.¹

No que se refere especificamente ao teatro, Aristóteles, evidentemente, não poderia ter exercido influência na Idade Média. Isso porque, em primeiro lugar, Horácio não é simples repetidor passivo do filósofo grego; assim, por exemplo, o ideal maior se encontra agora na junção do útil com o prazer, e o conceito de imitação, por outro lado, aparece muito ampliado. Além disso, e já que para os romanos a poesia e a oratória formavam um corpo único, entende-se que a parte do texto de Horácio que menos suscitou a atenção dos cristãos tenha sido

justamente a escassa análise sobre a dramaturgia. Mas o ponto fundamental está no seguinte: é que o teatro tal como era praticado na Idade Média nada apresenta de comum com aquilo que prescrevem os textos de Aristóteles e Horácio; redundaria em completa ociosidade para um medieval ocupar-se da estética do drama, até mesmo para distinguir, dentro dos parâmetros estabelecidos por Aristóteles, entre a tragédia e a comédia. Por outro lado, sequer poderia ocorrer a montagem do repertório teatral grego e romano - tal empreendimento nem conseguiria fazer sentido, e se citam, escassamente, um Sêneca, referem-se ao teórico, jamais ao dramaturgo.

Isso não quer dizer que o teatro medieval careça de importância. O alijamento radical a que a Igreja condenou, nos primeiros tempos, todo o mundo dos espetáculos, e que se estendeu aos chamados séculos de trevas, terminou por servir apenas para limpar o campo; as trevas fizeram tão-só com que se esquecesse completamente a cena antiga, e acabaram ensejando a instauração de uma experiência teatral surpreendentemente nova e original. Em realidade, a importância da experiência teatral dos medievais sequer poderia ser exagerada; eles não se revelaram apenas de uma inventividade inédita em relação à montagem dos espetáculos, mas também conceberam um tipo de dramaturgia tão singular que nem se percebe como traçar o menor paralelo com as observações de Aristóteles. Talvez o único ponto em que a experiência grega e a medieval possam ser aproximadas - e assim mesmo dentro de universos profundamente distintos - está no fato de que elas nada apresentam de assemelhado ao nosso moderno teatro burguês, de literatura montada num palco italiano. Aquelas experiências devem ser entendidas, muito antes, a partir de um solo originário totalmente distinto, de uma experiência de terror que radicava numa objetividade religiosa para a qual já não temos mais ouvidos; talvez ainda se possa encontrar um eco daquele terror em algum rincão do mundo ocidental, onde possam continuar tendo vigência

as hoje tão desgastadas cerimônias cristãs da Semana Santa.

Além do mais, não se deve esquecer que a dramaturgia medieval configura, em que pesem todas as metamorfoses subsequentes, como que a matriz, o exato ponto de arrancada a partir do qual iriam se configurar, tempos depois, todo o teatro elisabetano e o espanhol do Século de Ouro. De outro lado, existe a desabrida originalidade do veio cômico, que acaba construindo os seus contornos mais precisos na *Commedia dell'Arte* e alcançando a sua culminância em Molière - mas com Molière já se percebe que as coisas se complicam e se tornam ambíguas. Seja como for, a alta originalidade de todas essas inovações medievais nada deve à experiência grega clássica, e qualquer tentativa de algum teólogo desgarrado de interpretar os padrões da tragédia segundo Aristóteles, terminaria incidindo na erudição gratuita e no vácuo total: pensar aquela tragédia a partir de que horizonte?

Finalmente, convém chamar a atenção para um traço fundamental da Estética medieval. Como foi dito, ela ignora a *Poética* do Estagirita. As grandes coordenadas estéticas foram estabelecidas por Platão e Plotino, e a sua idéia central está em que a verdade do visível encontra-se na revelação do invisível - expediente esse que apresenta a idade precisa da Metafísica. Mesmo em Santo Tomás, o aristotelismo se casa mal com o conceito medular de *claritas*, a claridade que se vincula ao esplendor da luz divina; a claridade parece derivar muito mais de Plotino² e da *illuminatio* de Santo Agostinho.

As coisas começam a mudar de figura, e de modo radical, a partir da Renascença italiana. A *Poética* aristotélica supera enfim a sua milenar marginalidade e passa a desempenhar o papel de grande e fundamental autoridade. O curioso é que a nova filosofia, de modo geral, e em especial através do cartesianismo, parte de uma crítica demolidora à escolástica aristotélica, e o único ensaio do filósofo grego que resiste à avalanche e começa a exercer uma influência avassaladora é

justamente a *Poética*, ignorada até então. Não obstante, o problema que deve ser colocado inicialmente é o seguinte: realmente, descobre-se agora a *Poética*, mas essa descoberta leva a pensar de fato o texto aristotélico? A resposta deve ser principalmente negativa. A *Poética* se impõe muito mais de modo dogmático, como autoridade insuspeita, e discute-se apenas pequenos detalhes que não chegam a lançar sombra sobre o seu conteúdo; apenas no século XVIII começam a surgir as primeiras discussões importantes e até mesmo definitivas, que terminariam pondo em crise não só Aristóteles, mas toda estética de caráter metafísico.

Primeiro, porém, o autoritarismo. Sem dúvida, houve polêmicas, e muitas. Mas o que causa espécie está precisamente no caráter exterior e superficial das teses defendidas. O grande problema, a questão mais discutida, é a famosa lei das três unidades, de ação, espaço e tempo, evidenciando-se um radicalismo que pouco tem a ver com o mestre grego. E como em tudo, havia os conservadores e os que preconizavam a simples suspensão de tal lei. Singular também é a constatação de que o Estagirita reina poderoso, não se discute outra estética do drama além da dele. A rica dramaturgia elisabetana não suscita reflexões filosóficas em seus autores, e os escassos lances teóricos escritos na época estribam-se todos na recente tradição italiana. Uma exceção, já no ocaso das luzes do palco elisabetano, poderia ter sido Ben Jonson, autor de alguns breves textos de crítica, mas o que espanta é que ele se pretende defensor do ideário considerado aristotélico e chega mesmo a publicar uma tradução da *Arte Poética* de Horácio. No Século de Ouro espanhol topamos com a única dissonância realmente notável, que busca acertar os passos, de modo coerente, com a dramaturgia de cor local; escrito por Lope de Vega em 1609, o seu discurso *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* ataca as três unidades e descarta as normas a favor do que se chama, sugestivamente, de “hábito bárbaro”.³

Essa ausência de reflexão maior perdura até o século XVIII, fato que deve ser lamentado, já que não se pensa toda riqueza e toda diversidade dramáticas da época, principalmente a inglesa e a espanhola. A decorrência é que se toma a forma do drama preconizada por Aristóteles como sendo a única possível, a única legítima, quando a época oferecia tudo para

mostrar uma larga diversidade de estruturas. Lope de Vega fala em bárbaro, e a mesma adjetivação Voltaire aplica a Shakespeare. Faz-se, então, de Aristóteles aquilo que ele não é: um inventor de normas, o critério definitivo para julgar a qualidade de um texto. E o que deveria ser uma visão elucidadora, transmuta-se em princípio de tirania. Evidentemente, a discussão apenas acoberta a falta de pensamento.

Esse endeusamento de Aristóteles alcança o seu ápice no século XVII, sobretudo com Boileau, na França, e com o seu repetidor Gottsched, na Alemanha. A leitura de todos os muitos autores de *Poéticas* termina extremamente monótona, porquanto eles se repetem incessantemente, defendendo invariavelmente, e sem criatividade, as mesmas normas. Citemos, ao menos, o nome de mais alguns deles: Chapelain, d'Aubignac, Racine, Corneille, Saint-Evremond na França; Dryden, Milton, Inglaterra; Opitz, na Alemanha. Tudo se deixa depreender a partir de princípios aos quais se atribui uma estabilidade de caráter metafísico – a essência perene, sua imitação e as regras que ela conduz. O conjunto de normas apresenta, assim, um apriorismo supra-histórico que se pretende definitivo, e os contrastes tão óbvios entre as condições sociais e culturais da Antiguidade e as dos Tempos Modernos apenas faz crescer a cegueira dogmática. Entretanto, é a própria evolução histórica, através de diversos fatores e por diversos caminhos, que se encarregará de abalar aquela impertinência. Como exemplo, sirva a prolongada *Querelle des anciens et des modernes*, que findou por conduzir, fatalmente, à elaboração de comparações entre, por exemplo, a tragédia antiga e a moderna, e entre as diversas tragédias modernas que abordam um mesmo tema, tais procedimentos terminavam por ressaltar as diferenças e a atestar, justamente, que tudo se faz inserido no processo histórico.

Desse modo, abandona-se aos poucos o esquematismo a que foi reduzido o pensamento aristotélico e a *prodesse et delectare* horaciana, a favor de um novo teatro e de uma nova *Poética*. Aliás, é a própria *Poética* que, chegado o século XIX, fica desacreditada, cedendo o seu lugar à História da Literatura – História que chega a pretender até a identificar-se com a Ciência da Literatura. Foram sobretudo pensadores ingleses e alemães os responsáveis pela abertura de novos horizontes: Young, Hume, Winckelmann, Herder e, mais tarde,

Mme de Staël e A. W. Schlegel, entre tantos outros⁴. Passa-se, então, a considerar o teatro e a produção literária dentro de novas coordenadas, totalmente alheias às análises de tipo aristotélico.⁵

Dentre outros, destaquemos aqui dois pontos. Em primeiro lugar, a importância progressiva que se empresta ao artista, cuja criação chega às vezes a ser interpretada como uma espécie de segunda voz do próprio ato criador divino; assim em Hamann. Esse caminho oblíquo, já sugerido por Vasari no fim da Renascença e que obriga a interpretação da arte a passar pela biografia do artista, leva a compreender a obra como expressão: nessa linha, a arte não passaria de um processo de confissão.

E, em segundo lugar, fundamentalíssimas são também as implicações do surto da consciência histórica, que começa a formar o seu perfil no século XVIII e se impõe com todo vigor no correr do século passado. É nessa perspectiva que se pode entender os renovados elogios à dramaturgia de Shakespeare, em um Herder, ou então os do jovem Goethe. A obra de arte passa, em consequência, a ser elucidada a partir de seu condicionamento histórico bem concreto, e é precisamente o referido ensaio de Herder sobre Shakespeare que fornece um primeiro modelo que aponta a esse procedimento: é necessário analisar a história da Grécia clássica para poder ter acesso ao sentido da tragédia grega, é a investigação da Inglaterra elisabetana que permite o entendimento de sua dramaturgia. Na segunda metade do século passado, com o grupo dos Meininger, a pesquisa histórica começa a determinar também até mesmo a montagem de espetáculos. Aliás, um estudo que ainda precisa ser feito – se é que já não existe – de difícil execução dada a escassez de fontes e referências, é não apenas o arrolamento de todas as montagens de tragédias gregas feitas a partir da Renascença (deve ser pouca coisa), seja em latim seja em tradução para os dialetos modernos, mas sobretudo uma pesquisa que indicasse os critérios segundo os quais as montagens eram realizadas; o interesse de tal investigação está em mostrar os caminhos necessariamente nada gregos que a História do Espetáculo teve que atravessar até atingir a maior objetividade exigida pelo aparecimento da consciência histórica..

Assim, com o declínio do Romantismo parece que todas as contas estão acertadas, e Aristóteles simplesmente se retira da cena, caduco

e inútil. Mas é então que a história recomeça, e a *Poética* se faz presente numa terceira etapa. Mais uma vez discute-se a tragédia. Entretanto, isso se verifica agora com uma diferença em tudo significativa. ... que os italianos da Renascença e seus sequazes discutiam o tema principalmente a partir do texto aristotélico. Em nossos dias, não: parte-se, isso sim, da elucidação da dramaturgia dos grandes trágicos gregos, dando-se o realce possível até mesmo à experiência cênica. O horizonte mais amplo a partir do qual se torna possível essa retomada toda está justamente no surto avassalador daquela consciência histórica acima referida.

Tudo se desenrola em três níveis. Do ponto de vista prático, as montagens de textos gregos começam a obedecer a diversas formas de pesquisa histórica⁶, na busca, tanto quanto viável, da restauração de um estilo grego, ou o mais próximo possível da linguagem antiga (o que não exclui, obviamente, outros tipos de abordagem daqueles textos). E do ponto de vista teórico, duas coisas: *primo*, tudo está centrado, precipuamente, na interpretação da dramaturgia clássica, e, *secundo*, a partir dessa interpretação acede-se a um novo tipo de avaliação do texto aristotélico. Deste modo, o avanço se dá em diversos níveis, e cabe sem exagero afirmar que o resultado se faz cada vez mais instrutivo e enriquecedor.

As novas perspectivas encontram-se em dois autores decisivos: Nietzsche, já com o seu ensaio inaugural, *A origem da tragédia*, de 1872, e a extensa obra de Wilamowitz-Moellendorf, cuja primeira tese importante – *Introdução à tragédia atica* – foi publicada em 1889. Convém dar a melhor atenção a esse ponto de partida. O radicalismo de Nietzsche em relação a Aristóteles não poderia ser mais impiedoso – ele discorda em tudo do velho mestre grego, e chega a ponto de retirar-lhe qualquer autoridade sobre o assunto: “O desejo”, assevera, “de ter uma referência segura na Estética induziu à adoração de Aristóteles; creio que aos poucos deixa-se mostrar que ele nada entende de arte, que nós admiramos nele apenas o eco das inteligentes conversas dos atenienses”⁷. A reiterada crítica de Nietzsche refere-se principalmente à própria finalidade que teria a tragédia segundo o Estagirita, a famosa e discutida purgação de certos sentimentos, como a piedade e o terror. Tais sentimentos “deprimentes” nada teriam a ver com a arte; se tivessem, a tragédia terminaria deslocada de seu eixo próprio e tornar-se-ia “serva do pessimismo”. A arte, porém, afiança o

nosso autor, é exatamente o contrário disso: ela é “um grande estimulante da vida, um êxtase na vida, uma vontade para a vida”, e a tragédia é todo o oposto de um “processo de dissolução”⁸. O que a linguagem polêmica acaba afirmando é que a catarse torna passivo o indivíduo, ele se faz calmo e adaptado, submisso e, digamos, esquecido.

Mas o grande tema de Nietzsche – e aqui está o nervo da novidade – está na pergunta pelo sentido do fenômeno trágico: justamente a questão que Aristóteles não chega a colocar. Aristóteles se debruçava sobre a tragédia mais ou menos da mesma maneira como analisava as partes que compõem os animais, ou como descrevia a estrutura das plantas e das folhas; em verdade, antecipa o estruturalismo, aplica-se em saber quais os elementos encontrados numa tragédia, como esses elementos se relacionam entre si, e como tais relações chegam a formar uma totalidade dobrada sobre si própria e dotada de princípio, meio e fim. Mas o sentido – onde está? Isso vale também para os comentaristas clássicos, que, precisamente por promoverem a *Poética* em ponto de partida exclusivo e erigirem-na em repositório de normas imbatíveis, tolhiam qualquer possibilidade de adoção de uma distância crítica maior ou de uma interpretação realmente vertical. E – discutível ou não – exatamente esse é o cometimento de Nietzsche.

Claro que se pode apontar para qualquer coisa como uma pré-história do surto dessa questão do sentido. De fato, acabou por se tornar evidente, através de um processo muito mais lento do que seria de desejar, que as transposições modernas de textos gregos evidenciam-se como sendo mais modernos do que gregos: Racine era jansenista, os clássicos alemães liam – talvez demais – a ética de Kant. E o resultado era sempre o mesmo: o sentido do drama antigo se metamorfoseia, Ifigênia e Fedra tornam-se modernas, e mesmo dentro da Modernidade constata-se facilmente acentuadas mudanças de sentido. Cedo ou tarde, o problema viria à tona: em que consiste o sentido originário, ainda que não se possa repeti-lo? Gravíssima questão, já que empurra o teatro para uma alternativa radical: ou bem se adapta o texto antigo e esquece-se os gregos, ou então tenta-se ressuscitá-los e faz-se do teatro um museu. Seja como for, abre-se por aí todo um leque de palpitantes problemas práticos e teóricos.

Nietzsche desmonta o esquema aristotélico. A origem da tragédia não poderia apresentar caráter literário, mesmo porque a literatura não encontra em si mesma a sua origem. Já se pressentem as diretivas maiores do teatro contemporâneo: teatro condicionado pela literatura ou espetáculo absoluto? Devem predominar os parâmetros mais tradicionais ainda que renovados pelas modernas técnicas de encenação ou deixe-se à solta o espírito dionisíaco da música? Stanislavski ou Artaud? Entretanto, a questão do teatro bem como a da ópera é bem mais complexa no pensamento nietzschiano do que possa parecer à primeira vista, e não é este o lugar para discutir as suas teses. Mas logo se vê: por essas e por outras, em nosso tempo a *Poética* de Aristóteles perde singularmente o seu caráter de autoridade tradicional, à maneira como acontecia no passado.

Tal constatação não significa, contudo, que o pensamento aristotélico se veja de repente descartado e que passe a integrar o museu das curiosidades históricas. Muitíssimo longe disso, a presença de Aristóteles em nosso século deve ser ressaltada, e isso por diversas ordens de razões. Tentemos delinear um esboço preliminar sobre o tema.

No plano puramente teórico, a pretensão de julgar o passado por considerá-lo, por exemplo, superado, não passa de um gesto inconsequente e irresponsável. E isso por uma razão muito simples: é radicalmente impossível esquecer o passado, ele nos constitui. Enquanto o Mundo Ocidental apresentar algum sentido, em que pesem todas as consequências da hodierna crise de fundamentos e as profundas transformações a que estamos assistindo, o passado não poderá ser superado como se fosse a nossa exterioridade total. O pensamento tradicional, desde as suas bases metafísicas até a seus derivados mais particulares como a Estética e a Retórica, não pode ser deslembado porquanto integra constitutivamente a nossa consciência filosófica, independentemente das possíveis e necessárias críticas que lhe possamos fazer. O resto não vai além da defesa da ignorância.

Em segundo lugar, convém lembrar que o nosso século oferece nada menos que as mais excelentes edições críticas da *Poética* em todos os tempos. É até difícil dizer onde estão as melhores, se na Espanha, na Itália, na Inglaterra, na Alemanha, sem esquecermos a ótima e já

clássica tradução portuguesa de Eudoro de Souza. E não são apenas as traduções, mas também a invejável galeria de intérpretes; neste ponto, igualmente, supera-se em tudo a tradição.

Finalmente, ainda no plano teórico, chamemos a atenção para o fato que com Emil Steiger e outros especialistas inicia-se um processo de renovação da *Poética*, paralelo à abordagem histórica da literatura. Evidentemente, não se poderia tratar agora de tudo restringir ao texto de Aristóteles. Busca-se muito mais a *Poética* em si mesma, e neste novo contexto a contribuição aristotélica de forma alguma merece ser ignorada. Mas ela é apenas uma *Poética* entre outras. E nisso, de resto, não há nenhum demérito. A idéia de que o texto de Aristóteles configure, simplesmente, a *Poética* e que deva ser interpretada como somatório de normas nada tem de aristotélico; tivesse ele conhecido outras formas de teatro certamente as teria comparado, assim como fez com o estudo, na *Política*, das muitas constituições de sua época. Portanto, parece que tudo se torna menos absolutista, as diversas teorias coexistem e propiciam a riqueza do diálogo, e as abordagens – histórica e estrutural, por exemplo – acabam se complementando. Realmente, que metodologia ousaria substituir o acervo de discussões sobre o sentido e a evolução do fenômeno trágico?

Se passarmos ao plano prático, à confecção efetiva dos espetáculos e dos textos dramáticos, as coisas já não se deixam organizar tão bem quanto no plano teórico. A atual diversidade de experiências nas produções teatrais é tão ampla que se torna quase ilimitada; até se poderia dizer que esse ilimitado reclama ser amiúde, o critério que mantém afastados quaisquer resquícios inibidores, afirmação esta que está longe de endossar o amadorismo – é justamente o menor talento que encobre as fórmulas pré-fabricadas.

Mas o que se faz com Aristóteles hoje? A pergunta é instigante e o curioso é que pouco apresenta de original. A única novidade talvez resida no fato de que, a partir de Nietzsche e em autores como F. L. Lucas e Max Kommerell, pergunta-se a interpretação dada por Aristóteles corresponde realmente ao que acontecia sobre a cena antiga; e, já em relação àqueles tempos, não há de ser difícil chegar à constatação que existem divergências. Nos séculos modernos, é evidente que a tragédia clássica francesa e a alemã permanecem, em larga

medida ao menos, fiéis ao Estagirita, ainda que se verifiquem também não poucos deslizamentos: o *Fausto*, por exemplo, aproxima-se conscientemente do épico. É importante ler a rica correspondência entre Schiller e Goethe, na qual eles discutem extensamente pontos essenciais da tragédia de modo bastante livre, mesmo que prevaleça o respeito a Aristóteles.

Voltemos à pergunta: existem hoje peças de estrutura aristotélica? Tanto quanto vemos, o tema ainda não foi submetido a uma pesquisa ampla, suficientemente abrangente. Mas se quisermos achar um texto fiel em tudo ao que diz o preceituário grego, é bem possível que o resultado seja negativo. Entretanto, se não formos tão exigentes, Aristóteles toma facilmente a dianteira; neste ou naquele ponto, num ou noutro sentido, conscientemente ou não por parte do dramaturgo, uma certa normatividade aristotélica se faz presente, e isso poucas vezes há de oferecer relação com inquietações de ordem teórica – trata-se, antes, da passiva inserção nas práticas vigentes. Brecht, neste particular, é insuspeito, já que, como se sabe, o seu grande inimigo era precisamente Aristóteles. Contudo, parece muito provável que o revolucionário dramaturgo alemão nunca tenha feito um estudo em profundidade da *Poética* – no seu longo *Diário de Trabalho*, por exemplo, Brecht cita uma única vez o texto grego. Entende-se: é que Brecht não faz teoria no sentido tradicional; suas reflexões acompanham sempre e imediatamente a atividade prática. E se em suas críticas ele sem dúvida atinge Aristóteles, o que ele visa realmente são as práticas aristotélicas que invadiram o teatro moderno e mesmo – e sobretudo – o de seu tempo. Ele verifica precisamente que tais práticas continuam muito fortes, podendo-se mesmo acrescentar que, trinta anos após a morte do poeta, a situação não sofreu alterações visíveis.

Faz-se necessário lembrar, entretanto, que, exatamente no que concerne a estética do drama, o teatro contemporâneo revela-se diversificado ao máximo. As duas grandes matrizes do teatro do Ocidente, o grego e o medieval, acabam se interpenetrando a partir sobretudo do Romantismo num constante processo de entrecruzamento e metamorfoses internas. Isso explica a extensa quantidade de posicionamentos, mesmo quando a preocupação especificamente teórica não se mostra muito acentuada. Depara-se-nos aqui um efeito do processo da Cultura burguesa através do

qual o artista se torna progressivamente mais autônomo, criador de uma linguagem única, de um estilo inconfundível, inventor de fórmulas que comprovem sua originalidade – e tudo isso patenteia à sociedade o quanto o teatro atual se institui congenitamente disperso. Tudo se passa como se presenciássemos o fim definitivo do autoritarismo. Porque o teatro do passado sempre partia de uma autoridade, que em certo momento chegou a ser Aristóteles. Mas essa autoridade burguesa do filósofo grego, mortos os deuses, não passa do prenúncio do fim do autoritarismo e anuncia já a invenção do plágio. Pois a grande autoridade que presidia a tragédia grega não era nenhuma pessoa, era algo de anterior e infinitamente mais forte que uma pessoa. Chamemos esse algo de *Zeitgeist*, ou de *Volksgeist*, ou *air du temps*, ou simplesmente de deusa – ela é que dirigia o espetáculo, configurando certas convenções estabilizadoras que ninguém ousava transgredir.

Compreende-se, por aí, que o teatro evoluísse lentamente e apresentasse grande unidade de estilo, de linguagem, de situações e tudo o mais. Essa unidade, ateus que somos, já não podemos ter, e nem se percebe como um Aristóteles possa voltar a ser possível. E no entanto, ele vive. Mas o que importa, em nossos dias, está nessa extensa diversidade de criações até mesmo antiestéticas, que levam constantemente à reinvenção da linguagem teatral.

.....
Gerd A. Bornheim atualmente é professor de filosofia da UERJ. Autor de *O sentido e a máscara* (1992); *A cena dividida* (1973) e, Brecht, a estética do teatro (1993).

1. Veja-se maiores detalhes sobre o tema em CLARK, Barret H. *European theories of the drama*. New York, Crow Publisher, 1947. p.41-51 e ss.

2. Cf. BOSANQUET, Bernard, *Historia de la Estética*, Buenos Aires, Nueva Vision, 1961, p. 157 e ss.

3. Cf. CLARK, Barret H., op. cit., p. 89.

4. Veja-se KAYSER, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk, Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern, A. A. Francke, Bern, 1949, p. 23.

5. Veja-se de LELIÈVRE, Renée, *L'Europe romantique et le théâtre*. In: *Histoire des Spectacles*, (Pléiade) Paris, Gallimard, 1965, p. 835 e ss.

6. Cf. Mirambel, é apenas em 1901 que o diretor grego Christomanos, fundador do teatro A Nova Cena, em Atenas, retoma a montagem das antigas tragédias, adaptando-as à linguagem grega moderna (V. MIRAMBEL, André, *Théâtres nationaux: Grèce*. In: *Histoire des Spectacles*, (Pléiade) Paris, Gallimard, 1965, p. 1165).

7. NIETZSCHE, Friedrich, *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Stuttgart, Kroener, 1955, p. 580.

8. NIETZSCHE, Friedrich, *Der Wille zur Macht*, Stuttgart, Kroener, 1952, p. 572.

O TEATRO NO TEATRO¹

Beatriz Resende



Convidada a falar sobre espaço cênico, ocorreu-me começar por algo que, aparentemente, poderia parecer óbvio: tratar da questão do teatro no teatro. Só que, tratando-se de teatro, tudo pode ser original, e nem sempre o óbvio é tão evidente assim. Gostaria, inicialmente, de desenvolver uma reflexão sobre o conceito de representação, e para isto sinto necessidade de falar de muito do que se passa à volta do próprio teatro, com a intenção de mostrar o poder que tem

tudo que é teatral, a capacidade, inerente à própria essência da teatralidade de revelar ou ocultar, mas, sobretudo, a possibilidade que tem o teatro de ser crítico tanto do que ocorre fora de suas paredes como no interior do próprio espaço teatral, seja este de que tipo for. Desse modo, assim como arte e vida estão íntima, inseparavelmente ligadas, o teatro e a cidade, desde que nasceram e cresceram juntos, trocam, permanentemente, mútuas influências.

Teatro no teatro, um primeiro sentido da expressão, é termo de dramaturgia bastante conhecido, um procedimento teatral de especial agrado dos dramaturgos maneiristas e barrocos, os espanhóis, os italianos, os ingleses elizabetanos. Trata-se de um momento da encenação teatral em que parte dos atores passa a **representar** papel de quem pára de **representar** para **representar** o papel de platéia, de espectadores, enquanto a outra parte **representa** uma cena para esta pseudo-

platéia. Isto tudo diante da verdadeira platéia, o público que observa personagens-espectadores e personagens-atores.

Nesse momento, de maneira sempre bastante expressiva – e por isso mesmo tal recurso só pode ser usado com muita economia – todos os recursos do teatro, seu fascínio, poder de convencimento, a força da indignação, todas as deformações, seduções, mistérios, são evidenciados.

É o caso da célebre cena onde Shakespeare mostra Hamlet acreditando que revelar o que há de podre no Reino da Dinamarca será possível quando a verdade da cidade for percebida através de sua representação. Ao ser apresentada num palco a realidade surgiria como indiscutível. Os atores seriam o instrumentos desta revelação.

Hamlet começa recomendando a Polônio que cuide bem dos atores dizendo: “tende cuidado para que os tratem com o maior cuidado, porque são o resumo e a crônica dos tempos”. Mais adiante, no início da famosa cena II do 3º ato de *Hamlet*, o jovem príncipe, dirigindo-se ao 1º ator, a quem ministra uma verdadeira aula de direção e interpretação, afirma:

(...) deixa que o teu bom-senso seja teu guia. Que a ação responda à palavra e a palavra à ação, pondo especial cuidado em não ultrapassar os limites da simplicidade da natureza, porque tudo o que a ela se opõe afasta-se igualmente do próprio fim da arte dramática, cujo objetivo, tanto em sua origem como nos tempos que correm, foi e é o de representar, por assim dizer, um espelho à vida.²

Quando o Rei interrompe a representação, grita: “Tragam-me luz! Vamos embora!” E Polônio o segunda: “Luzes, luzes, luzes”, acreditando que a luz exterior tornará menos evidente o que o meio-tom da encenação iluminaria.

Não é por acaso que a criação de um espaço cênico secundário no interior da cena torna-se recorrente entre os criadores do teatro espanhol que ocupa os *corrales* ou entre os autores do teatro inglês. Este é o momento em que a própria cena está sendo redesenhada e, juntando a experiência do teatro grego a formas do teatro renascentista, vai surgir o teatro à italiana. Mas, sobretudo, é o momento em que os paradoxos que o Maneirismo trazia consigo sacudiam a própria idéia de representação do mundo. As certezas renascentistas eram definitivamente abaladas: liberdade e sujeição, crença e

desconfiança coexistiam nas mentes que começavam a perceber que fé, ciência e ação política eram questionáveis.

No início do século seguinte àquele em que Shakespeare escreveu a quase totalidade de suas obras, o magnífico pintor espanhol Diego Velázquez, cria uma de suas obras-primas, *Las meninas*, o quadro de um quadro. Essa pintura motivou o ensaio com que Michel Foucault abre *Les mots et les choses*, fazendo um estudo sobre a representação. No quadro, o pintor é parte da cena, de onde olha fixamente os espectadores, nós. Além dos objetos da própria pintura, a infanta e suas companheiras, outras figuras participam, seja como observador distante, seja reproduzidas num espelho. O quadro de Velázquez aparece para Foucault como a representação da representação clássica: “O quadro no seu conjunto vê uma cena para a qual ele é, por seu turno, uma cena”. Ao elaborar tal cena, Velázquez compõe uma troca de olhares dos personagens principais – o pintor, a imagem refletida no espelho, o observador, o espectador – que se realiza fora do quadro, num ponto exterior. Para o crítico francês, é nesta dispersão que a representação ao mesmo tempo recolhe e exhibe, que a representação finalmente se liberta da relação que a correntava. A partir daí a representação pode oferecer-se como pura representação.

É o mesmo aspecto libertário que queremos atribuir à cena que Shakespeare cria, cena em que se inclui ao construir um Hamlet personagem e autor, ator e diretor de cena.

À criação arquitetural da inovadora cena italiana caberá uma ordenação dos olhares e uma definição de espaços e de papéis, passando a separar a cena (o palco) da sala (o público, a platéia) até ao ponto de entre os dois se interpor a cortina que pretenderá definir, de uma vez por todas, os dois espaços.

Além de apontar o aspecto libertário que o questionamento da representação representada significa, importa-me destacar, ao evocar o recurso do teatro no teatro, que, assim como a peça se inscreve no interior mesmo de uma peça, o teatro se inscreve no interior de uma cidade, e isto não acontece inocentemente..

É no século XVII que a palavra **público**, designando a parte da corte e a parte da cidade que se dedicam a assistir espetáculos teatrais, entra em cena. Erich Auerbach estuda magnificamente este fenômeno num ensaio decisivo: “*La cour et la ville*”.⁴

A verdade é que a **história do teatro é a história da cidade**. É impossível considerarmos a evolução de um sem acompanhar o movimento da outra, do teatro da Grécia antiga – espaço de surgimento da *Polis* – aos espetáculos medievais nos burgos que se organizam dando origem às cidades da Europa Moderna.

Com Molière, sem dúvida alguma de todos os dramaturgos do Classicismo o mais preocupado com a organização da sociedade como um todo, a palavra cidade deixa de se referir, como acontecia ainda em Corneille, aos membros de uma elite urbana que se reunia nos salões para discutir arte, e toma o significado de “a sociedade de Paris”. Isto é, não apenas a platéia do *parterre*, formada pela média burguesia composta por comerciantes parisienses, pequenos funcionários, soldados, pajens e lacaios, mas também artistas e jovens intelectuais aos quais agrada estar próximo do povo. Deste modo, ao se falar de público, no correr do século XVII, englobava-se corte e cidade.

O que é curioso neste **público** do século XVII e XVIII é que ele mimetiza o palco e, copiando-lhe trajes, perucas, maquiagem, leva para o espaço dos salões, e mesmo das ruas, o que deveria ser privativo do espaço da cena teatral. Se lembrarmos do filme *Ligações perigosas*, poderemos imaginar melhor o momento a que me refiro, os últimos instantes do Antigo Regime. Aí estão imagens que bem mostram as relações que se estabeleciam durante a grande crise que desencadearia a ocupação de Paris pelos participantes da Revolução Francesa, em 1789.

Apesar de, desde então, estar bem evidente esta contaminação mútua entre o que poderíamos chamar de **espaço teatral** e **espaço público**, só há poucos anos começou a ser estudada a teatralização da vida cotidiana e, conseqüentemente, a teatralização do poder. Certamente esse fenômeno já havia sido reconhecido por escritores e filósofos que viram nesta teatralização um ingrediente-chave para a constituição da cultura da cidade. Mas é novo o olhar que os estudiosos do simbólico (semiólogos, antropólogos, sociólogos, urbanistas, críticos da cultura) têm lançado ao teatro do cotidiano, ao cenário do poder.

Uma reflexão que procure unir teatro e vida pública pode nos fazer compreender em especial o universo urbano em que nos movemos, a cidade, de uma forma menos ingênua, mais radicalmente crítica. Cito aqui dois

autores que vêm se dedicando ao tema: Richard Sennett e George Balandier. Em *O poder em cena*, George Balandier apresenta a tese de que “as técnicas dramáticas não são utilizadas exclusivamente no teatro, mas também na direção da cidade”.

Voltando à época do Maneirismo, movimento fundamental pela relação que pode evocar com o momento do múltiplo, plural, Pós-Modernismo que vivemos em nosso próprio fim de milênio, vemos que Maquiavel, o dramaturgo de *A mandrágora* e outros textos menos importantes, ao escrever o tratado de política moderna que é *O príncipe*, buscando interpretar uma ditadura do século XV, propõe a separação entre Estado (espaço da política) e Igreja (espaço da crença), cria a política como ciência e como arte. O que desta obra aqui nos interessa é a tese de Maquiavel de que a cidade se organiza como “cenário de poder”, formulando, a partir daí, as lições de que o Príncipe deve se comportar como ator político de forma a conquistar e conservar o poder – poder este que, na verdade, é mágico porque simbólico. Tão mágico é o poder de encenação de tal ator político que pode fazer com que um homem, até mesmo como ocorre modernamente, escolhido pelo povo, se oponha frontalmente aos interesses de todo este povo em nome mesmo desta população. A realização e a conservação deste poder se dá pela produção de imagens, pela manipulação de símbolos, por sua organização num quadro cerimonial, pela representação, enfim.

O imaginário oficial pode, perfeitamente, mascarar a realidade e fazer sua metamorfose. Para isso, freqüentemente, o mito da unidade em torno de um líder – ator principal – reforçado por noções excludentes como a de nacionalismo ou de defesa de grupos, etnias – instala-se num espaço que se torna espaço da teatralização política.

A festa nazista com seus símbolos excessivos é sempre a ilustração mais lembrada. Escritores latino-americanos como García Márquez, Roa Bastos e, sobretudo, Alejo Carpentier, criaram em sua literatura exemplos desses governantes abusivos, capazes de reduzir a ação e a palavra política a um drama barroco.

O poder usa meios espetaculares para marcar sua entrada na História (comemorações), expor os valores que exalta (manifestações), garantir sua memória (construções) e, se necessário for, afirmar sua força (execuções).

É evidente que as formas cenográficas de demonstração de poder e dramatização de gestos e ações políticas podem ter formas mais brandas, elaboradas a partir do próprio gosto popular. Decididamente este é o modelo da melodramática América Latina, *locus* por excelência do populismo.

Para aproximarmos de nosso espaço esse raciocínio que relaciona teatro e política na ocupação da cidade, podemos citar o Rio de Janeiro. No que diz respeito à construção de cenários de poder, partimos facilmente de exemplificação que pode começar com D. João VI e as modificações que imprime a nossa paisagem. Um gesto aparentemente ingênuo como o de plantar palmeiras importadas é uma demonstração. Para que palmeiras em espaço públicos numa cidade onde o que não faltavam eram árvores, senão pelo porte imponente desses elegantes vegetais? A partir daí a história da modernização da cidade é a história de interferências – **cirurgias** é um termo usado com frequência – na bela anatomia do Rio. O bota-abixo de Pereira Passos, a derrubada do Morro do Castelo em 21-22, a abertura da Avenida Presidente Vargas, com a destruição de construções barrocas para dar lugar à autoritária arquitetura do Estado Novo. Chegando mais perto no tempo e nos referindo a manifestações espetaculares, podemos citar a construção do Sambódromo, espaço fixo de ordenação do naturalmente desordenado, reversão mesma do que é a carnavalização.

Diz Mikhail Bakhtine⁵ que, nas grandes cidades, a influência da concepção carnavalesca do mundo sobre a visão e o pensamento dos homens os obrigava a renegar, de algum modo, sua condição oficial e perceber o mundo sob um aspecto cômico e carnavalesco. Para o teórico da carnavalização “o carnaval ignora qualquer distinção entre atores e espectadores”. Durante esta festa regida pelas leis da liberdade “não existe nenhuma fronteira **espacial**” (grifo do autor).

O carnaval libera o jogo de cena, produz uma inversão – ainda que temporária e ilusória – no esquema de dominação. O carnaval é a maior celebração pública do país e, em especial da cidade do Rio de Janeiro, e deveria ser um meio de expressão popular em liberdade. No caso do Brasil tomou a feição de um grande ritual nacional que se opôs sempre por sua irreverência, liberdade e desordem, sua espontaneidade, seus excessos, às

cerimônias políticas oficiais, como as do Dia da Pátria, entre nós sempre uma série de representações soturnas e distanciadas do povo.

Constrangir uma manifestação popular como o carnaval a um espaço organizado, delimitado, a uma área cercada por um monumento de cimento, como aliás, costumam ser os cenários autoritários, – o Sambódromo – significou, realizando o sonho dos delegados de polícia da República Velha, transformar o carnaval em uma festa para convidados seletos para construir o *cenário* da Avenida Presidente Vargas. Só para lembrar, já o Estado Novo derrubara o berço do samba na cidade, a tradicional e plural *Praça Onze*. É ainda George Balandier quem afirma:

É preciso saber que os poderes tradicionais têm sempre o duplo encargo da ordem das coisas e da ordem dos homens e que disso resulta um desdobramento de símbolos e cerimônias de uma riqueza profusa, uma multiplicação de prescrições e interditos, uma dramatização generalizada tendo como cenários a natureza, as cidades, as aldeias.⁶

Estamos tentando mostrar aqui o quanto é forte o poder teatral, lição aliás, que Bertold Brecht tentou, por toda a sua vida, passar. O quanto o teatro é politicamente poderoso sempre que assim o desejar. Esse poder teatral, que os políticos ambicionam exercer na ocupação, utilização e transformação da cidade, tem, no entanto, formas de controle e gostaria de apontar aqui duas limitações, dois freios, que na verdade nos dizem respeito, e que me impedem de ver a questão de uma forma catastrófica, bem pelo contrário.

A primeira limitação está no fato de que, ainda que possam estar, do ponto de vista material, melhor equipados para produzir imagens do que qualquer ator ou diretor teatral, especialmente na era da utilização global da mídia, os políticos e governantes se encontram constantemente na situação paradoxal de ver esta capacidade se enfraquecer por seu próprio uso, ou abuso. Eles têm que aprender a dominar uma nova técnica de uso do simbólico e do imaginário. Quando a ação, a vontade política se restringe ao controle do público (e da coisa pública) pela representação teatral isolada e solitária, esses atores, que não o são por ofício (atores profissionais) ou apenas por amor à arte (atores amadores), correm o risco de saírem de cena sob apupos.

Foi assim que o *make-up* de um poderoso Nixon escorreu sob os efeitos do caso Watergate. Assim também, entre nós, quando, à medida em que a gestualidade histrionica de um Collor se transformava de um braço que acena, ao que ergue o V de vitória, ao braço que dá uma banana para o povo até o punho ameaçador, sua dramatização política chegou ao fim.

O segundo impedimento, limitação, está na permanente crítica da simulação que um personagem, que no universo teatral é paradoxalmente genial, exerce. Este personagem é o Bufão.

O Bufão, o Bobo da Corte o Coringa; nos jogos de Tarot, o Doido, o Vagabundo, brincam com as aparências e com a realidade escondida, com a ordem e a desordem. A figura do Bufão, entre o cômico e o catastrófico, libera as tensões, suprime as disciplinas; mas, ao fazê-lo, torna possível uma reorganização. O Bobo da Corte – bobo sempre sábio, porque ser sábio e habilidoso é seu pré-requisito – é um parceiro do poder. Ou melhor, é um vizinho do poder, vizinhaça perigosa que a qualquer momento pode custar-lhe o pescoco. Mas o Bufão é, sobretudo, sempre, o mensageiro das verdades e das contestações.

É aí que o Bobo, o artista e, de várias formas o intelectual, se assemelham. Estes personagens, que se situam sempre próximo ao poder, vivem a situação paradoxal de exercer um papel que, sendo o de entreter, de divertir, é de fato o de dizer verdades, de formular críticas.

Jan Kott faz uma interessantíssima comparação entre *Rei Lear* e *Fim-de-jogo* a partir da figura do Bobo. Em ensaio onde estuda os dois textos, o crítico mostra que, no drama moderno, o destino, os deuses e a natureza foram substituídos pela História. A História é o único sistema de referência, a última instância que confirma ou recusa a atividade humana. Segundo tal concepção, para Kott, a História é um teatro que não tem espectadores e que apenas comporta atores. Ninguém contempla a representação do exterior, todos participam. E termina afirmando, referindo-se tanto à obra de Shakespeare quanto à de Beckett:

Quando a ordem de valores se reduz a cinzas e não podemos apelar nem a Deus, nem à Natureza, nem à História contra 'as torturas do mundo cruel', o personagem central do teatro se torna o bufão, o louco. Ele acompanha, então, em sua atroz

errância, o soberano, o dignatário, o filho perseguido na noite negra que se abate sobre o mundo e que não tem fim.⁷

Este personagem que funciona como um espelho invertido do poder, só tem sentido enquanto se mantém crítico, mesmo mexendo neste espaço de ambiguidades onde sua existência se desenrola sob o fio da navalha. De um lado, a sedução do poder arrisca anular o autêntico intelectual, artista, de outro, a fúria do poder ameaçado que pode matar o homem caído em desgraça. Tal honroso e ameaçador papel é o que nos cabe exercer por entre os cenários do poder. E é neste exercício que a função do teatro e o exercício crítico da vida pública na cidade se aproximam.

É na consciência desta relação tão íntima entre prática teatral e vida na cidade que hoje se repensa o espaço teatral, tema proposto a esta reflexão. Teatro é um prédio – às vezes imponente, se arte estiver entre as preferências do construtor da cidade –, um lugar, um espaço concebido para reunir pessoas, mostrar, divertir, informar, comunicar, trocar idéias e emoções. Faz-se teatro principalmente nos teatros, mas podem-se realizar encenações em qualquer lugar: nas praças, nas igrejas, nos palácios, nos estádios, em cafés, em instituições totais como prisões ou hospitais.

Repensar o espaço teatral é hoje uma forma decisiva de repensar o que é o teatro, qual a sua função, quais as suas possibilidades.

Apenas como rápidos exemplos, para que o raciocínio não pareça completamente desligado da prática, gostaria de citar três encenações bastante diferentes que questionam de formas diversas o espaço teatral e sua relação com o espaço que lhe é exterior.

O primeiro é um espetáculo apresentado no interior do espaço teatral, *Vau de Sarapalha*, adaptação (que parecia impossível) do conto *Sarapalha* de Guimarães Rosa pelo Teatro Piolim, da Paraíba. O espetáculo realizou no palco o difícil exercício de suspensão de tempo e espaço. Num cenário realista, o grupo constrói a encenação de um tempo que é um tempo qualquer e um espaço que é um espaço qualquer. Toda a genial ambiguidade de Guimarães que, aparentemente regionalista, é dos mais universalistas de nossos autores, é aí representada.

O segundo é o espetáculo trazido pelo Cargo, para as comemorações da

Rio 92. O *Royal de Luxe*, apresentando-se no símbolo da ação autoritária do poder que é a Avenida Rio Presidente Vargas, trouxe para as ruas da cidade, desafiadoramente, a discussão da História e das Revoluções, a partir de uma lógica não oficial.

Finalmente, gostaria de citar o espetáculo *Cemitério dos vivos*, adaptação do *Diário do Hospício*, de Lima Barreto, por João Batista. O diretor Luiz Fernando Lobo realizou sua criação no interior e nos jardins do antigo Hospício da Praia Vermelha, onde o escritor, internado, escreveu o Diário. Inesquecível a representação teatral da cena que Lima Barreto por duas vezes descreve no livro, momento em que a vida, naquele espaço, se torna insuportável. O louco – o ator – do telhado do Hospício – espaço da encenação – atira telhas para o lado de fora, mas recusa-se a atirá-las sobre os outros loucos, seus iguais – atores e espectadores misturados.

O antigo Hospício Nacional é hoje o Forum de Ciência e Cultura, depois de ter sido a Reitoria da UFRJ, ao lado da casa de Juliano Moreira, hoje Reitoria da Uni-Rio.

Voltamos aos loucos, aos artistas, aos intelectuais. Disso tudo tiraria uma reflexão tão óbvia quanto o título inicial. O que importa na discussão sobre o espaço cênico e nos questionamentos sobre suas possibilidades de renovação é a busca permanente de realização da teatralidade como forma, sob todos os aspectos, libertária de representação da realidade.

.....
Beatriz Resende é professora da Faculdade de Letras da UFRJ. Autora de Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos. Rio de Janeiro, UFRJ/Unicamp, 1993.

¹ Texto elaborado a partir da conferência apresentada durante o VII Festival Universitário de Teatro de Blumenau, a convite da Universidade Regional de Blumenau (FURB).

² SHAKESPEARE, William. Hamlet. São Paulo, Abril Cultural, 1981. p. 257.

³ FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Lisboa, Portugal, 1968. p. 30.

⁴ AUERBACH, Erich. La cour et la ville. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da literatura em suas fontes. vol. II. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.

⁵ BAKHTINE, Mikhail. L'oeuvre de François Rabelais. Paris, Gallimard, 1970.

⁶ BALANDIER, G. O poder em cena. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1982. p. 15.

⁷ KOTT, Jan. Shakespeare, notre contemporain. Paris, Payot, 1978. p. 118.

JOÃO CAETANO

As Lições Dramáticas e a Expressão Vocal

Claudia Braga

A arte de dizer bem as coisas é principal no teatro...

(João Caetano)

Ainda que se possa questionar seu comportamento empresarial ou artístico, ainda que se discuta sua ética autoral, não se pode discutir ou questionar a importância que João Caetano dos Santos¹ teve para sua época e para o teatro brasileiro até os dias de hoje. Sobretudo com o seu sonho de criação de uma Escola Nacional de Artes Dramáticas, para a qual contribuía escrevendo um manual básico das técnicas de representação a ser utilizado para a formação dos novos profissionais, suas *Lições dramáticas*.

Conforme o costume da época, muitas passagens das *Lições* são traduções livres ou adaptações de livros estrangeiros sem citação de autoria. Não entrando neste mérito, cumpre reconhecer que, sejam quais forem as fontes, João Caetano soube delas tirar noções básicas da arte de bem representar construindo assim, com seu manual, o primeiro patamar onde se poderiam apoiar os que resolvessem seguir o caminho da arte teatral no Brasil.

Desde a construção intelectual da personagem até os menores detalhes sobre sua gesticulação ou movimentação em cena, muitas foram as lições deixadas pelo ator, mas sua maior preocupação, sem dúvida, foi com a perfeita expressão vocal de seus alunos. Certamente porque, apesar da comunicação possível através do gestual e expressões corporais, a sua época, talvez pela influência da dramaturgia francesa, e na palavra que se concentra a maior parte do poder de sedução do ator sobre a platéia, sendo necessário que a voz seja utilizada em todas as suas nuances e possibilidades.

Para se ter uma idéia do espaço ocupado pela questão da voz nos ensinamentos deste ator, basta observar que, de suas treze lições, cinco são inteiramente dedicadas ao problema da boa emissão vocal e em outras quatro, mesmo não sendo este o assunto

principal, extensos parágrafos são ocupados por referências a interpretação vocal.

Mesmo que algumas dessas técnicas estejam ultrapassadas ou mostrem-se inviáveis, é sempre interessante analisar a área que este mais importante ator brasileiro escolheu como sua maior fonte de expressão.

No caso específico da voz, uma boa parte dos exemplos e dos exercícios sugeridos é traduzida diretamente de autores estrangeiros, sendo eventualmente necessária a citação de autoria².



IHGB

João Caetano em pose e figurino influenciados pelo ator trágico francês J. Talma

Respiração e preparação da fala

A preocupação de João Caetano com a resistência do alcance vocal por todo o espetáculo e tanta que, já na segunda lição, ele faz toda uma preleção sobre o problema da respiração e descreve um minucioso processo de preparação respiratória para as falas.

Pode-se considerar que seria impossível fazer um tal estudo respiratório para um texto inteiro e, mais ainda, executá-lo durante as apresentações; mas o fato de ter o ator considerado de tanta importância este trecho a ponto de copiá-lo na íntegra³, já denota o quanto ele gostaria de alertar as futuras gerações sobre esta questão que certamente deve tê-lo ocupado ao longo de toda a sua vida teatral.

Logo na terceira lição, dedicada a ação e ao gesto, percebe-se que o verdadeiro propósito e a preparação da voz.

João Caetano, ao dissertar sobre a expressão facial e a representação, acaba demonstrando (ainda que subliminarmente) que sua importância está em proporção direta com o fato de serem, em última análise, apenas preparação para as falas; ou seja, que o “dizer bem” (objetivo final) depende do estudo antecipado das dificuldades gestuais.

Técnicas do bem falar

Em suas quarta e quinta lições, João Caetano entra diretamente no estudo técnico da fala propondo exercícios práticos para um maior desenvolvimento vocal, apontando os vícios mais comuns e sugerindo alguns tipos de correção para estes defeitos.

Tendo observado em seu início de carreira as cantilenas monocórdias da interpretação antiga, os primeiros ensinamentos do ator versam sobre o som da falas: cheio, doce e principalmente natural, que deve ser buscado no desenvolvimento da expressão vocal.

Há que se pensar, por um lado, que todas as tragédias clássicas eram escritas em verso, e por outro, no pouco aprimoramento do teatro português (espelho e modelo do teatro nacional na época) para avaliar quão mais cômoda seria a recitação pura e simples da cantilena melódica do texto. Para que se evitasse este vício, volta ele a falar da importância de continuados exercícios para que a voz alcance mais

flexibilidade e do cuidado e habilidade necessários a respiração.

Percebe-se claramente o lugar outorgado a voz por João Caetano, nas minúcias com que descreve os possíveis defeitos de emissão.

Discorre ele sobre os sons frios (ásperos, uivantes) produzidos por um estreitamento exagerado da garganta; sobre a diminuição da força de expressão provocadas pelo excesso de esforço peitoral (seu requinte indo ao extremo de comentar o efeito desagradável que as violentas respirações daí advindas poderia provocar no público); e ainda descreve, em detalhes o péssimo efeito causado por uma tentativa forçada de engrossar a voz.

Para este grande ator, o maior defeito de expressão poderia ser considerado a imitação da voz de outro. Para ilustrar sua opinião, cita ele exemplos de sua carreira e da de outros atores, repetindo sempre que mesmo não tendo-se uma voz particularmente forte, o estudo continuado a modela e é parte fundamental do desenvolvimento vocal, permitindo aos atores “aproveitar-se da voz que a natureza lhes deu e por forma alguma procurar supri-la com outro som estranho...” porque, afinal, “... a voz contrafeita não se pode sustentar.”⁴

Como bom mestre, João Caetano ensina alguns métodos para correção de defeitos como “a voz de cabeça”, que “se corrige falando devagar, escutando-se a pronúncia, tendo a mão sobre o peito, a fim de sentir por este modo se a voz sai dele” ou indicando a seus discípulos que devem estudar num lugar amplo para “não sufocar-se o som no peito.”⁵

Tendo feito essas observações, anuncia João Caetano que passará às partes da ação teatral não mais mecânicas, mas que dependem da inteligência.

É questão a ser discutida.

Em sua quinta lição, o “Talma brasileiro” ainda limita-se a tratar

tecnicamente a questão da declamação.

Partindo das dificuldades apresentadas pelo texto poético, são apontadas as principais falhas a que seriam levados os atores: o grito ou o canto, sendo o cantar o mais reprovável defeito já que levaria a cantilena uniforme e viciante para o ator.



João Caetano
1856, gravura
de Sisson

Mais uma vez o mestre, observando as falhas declamatórias dos atores de seu tempo – de finalizar suas frases com “... sons no ar, como se uma peça não tivesse pontos nem vírgula” – vem auxiliar seus leitores com importantes observações sobre pontuação oral. Ensina que a entoação descendo indica finalização, que o som da última sílaba sendo alto indica continuação do discurso... enfim, ensina o que sabe, tentando com isso minimizar as falhas que “... a falta de uma escola onde aprendessem a dizer as coisas...”⁶ deixaria nos atores.

Compreensão do texto

Só na sexta lição é que se chega, de fato, a questão do “entendimento”. Aqui, João Caetano entra no estudo do texto propriamente dito e passa a discorrer sobre a enorme importância para os atores de terem percepção para compreender “em cada frase, em cada período, a mais oculta intenção (...) do poeta.”⁷

Fundamental para a formação de qualquer ator, este aprendizado da compreensão intrínseca do texto esta apoiado na palavra.

Citando exemplos de sua atuação no *Otelo*⁸ e na *Gargalhada*⁹, João Caetano expõe, com sabedoria, a influência que terá o caráter da personagem, aliado à situação dramática por ele vivida, sobre sua maneira de dizer cada palavra.

E ainda mais, baseando-se no texto de Joseph de Resma¹⁰, faz ele uma demonstração antológica das infinitas maneiras de se dizer "Bom dia", dependendo do "tipo" que se faz e de suas intenções com relação ao personagem com quem contracenava.

Nota-se o quanto é profundo o estudo da interpretação do texto em João Caetano quando ele, citando Tonnelière¹¹ e Lekain¹², chama a atenção para a importância de qualquer monossílabo do papel (que sempre há de ter sua utilidade) ou pela maneira como põe em relevo os silêncios do papel, neste caso sublinhado enfaticamente que o silêncio, por ser tão somente palavra em suspensão, dela (intenção/texto) deve estar pleno. Para ele, este "repouso entre o pensamento e a palavra" só se mostra verdadeiro quando o ator o preenche com as expressões fisionômicas da palavra não-dita.

É perfeito e extremamente atual, o entendimento deste grande ator a propósito dos limites da interpretação. Com seus trinta anos de prática, ele sabe até onde levar a ilusão e como compor o senso de expressão: através da ação e de uma bem estruturada "recitação" que não se exalte pelos sentimentos da cólera, nem sucumba pelas emoções ternas. Ao mesmo tempo, o aprendizado contínuo do mestre fê-lo saber e transmitir aos que o lessem que, ainda que devessem "ter sempre em memória que a dicção deve estar perfeitamente de acordo com a ação...", a preocupação maior e com a verdade do sentimento que expressam, que lhes deve despertar o entusiasmo e a emoção de modo que entendam, através da sua sensação, a razão de dizer qualquer período e assim, ainda que com perfeita oratória, não saírem "como o papagaio" recitando palavras que não lhes falem ao espírito nem ao coração.

Tipos de leitura

Em sua última lição, traça João Caetano uma escala crescente de

expressão vocal, onde parte do nível de leitura mais contido (num ambiente pequeno, fechado) ao da expressão maior do sentimento: em cena.

Certamente, ainda que permeada de emoção, a leitura de um texto numa pequena sala não poderia expressar tal emoção de maneira plena, dada a proximidade dos espectadores.

Numa academia, por ser um ambiente mais amplo, com maior audiência, a voz já deveria estar num tom mais sonoro e sustentado para que se pudesse ouvir distintamente tudo quanto fosse lido.

A emissão da voz só começaria a tomar força, porém ainda um pouco moderada, a partir do tribunal. Forte por haver uma causa a defender; moderada dada a respeitabilidade da audiência e pela posição de dignidade do próprio advogado.

No púlpito, o orador imbuído de uma tarefa sagrada torna-se superior a todos os que o escutam. Por expressar a "palavra de Deus", a voz terá um tom superior e dominante.

Finalmente na cena, este mundo em miniatura "onde se vêem constantemente as pompas e misérias do universo interior"¹³, é necessário o uso de todos os tons. Da mais íntima à mais sagrada, todas as medidas vocais cabem no espaço de um palco. É que, não só na passagem das cenas pode transcorrer a história de toda uma vida (com todas as variações de emoção possíveis), como também porque, ao contrário dos casos anteriores, o ator é a própria personagem ao exprimir seus sentimentos. "Sobre a cena, é ele e só ele, em tudo e por tudo (...) por que ele é, em todos os casos, o próprio sujeito que representa..."¹⁴ e sendo assim, há que ter em si todas as possibilidades de expressão para que possa dar vida à personagem que interpreta.

Conclusão

João Caetano viveu no Brasil do século XIX. Um país que começava a buscar alguma personalidade. Dentro desta perspectiva, sua voz foi a primeira a se erguer em protesto contra a massiva presença estrangeira nos palcos brasileiros e seu início de carreira, uma constante luta pela proteção ao ator nacional e a formação de uma dramaturgia brasileira.

Se, ao longo de sua vida teatral, não conseguiu efetivar tanto quanto poderia seu apoio aos dramaturgos

nacionais, o mesmo não se pode dizer com relação aos atores brasileiros, para os quais reivindicava a criação de uma Escola Nacional de Artes Dramáticas e o respaldo financeiro do Estado.

Essas *Lições dramáticas* deixadas por João Caetano, ainda que carecendo, como se viu, de maior profundidade no desenvolvimento de diversas questões de interpretação, têm importância única no panorama da história teatral brasileira: são o primeiro esboço, em língua portuguesa, de um tratado da arte de representar; e formam o primeiro depoimento escrito de um ator brasileiro sobre sua obra e seu tempo.

E caso de lê-las, pois, inteiras, com atenção. Não só porque muitos ensinamentos deste mestre, ainda hoje, podem ser extremamente úteis, como também porque são o passo inicial da longa história de lutas pelo teatro nacional.

.....
Claudia Braga é aluna do Mestrado em Teatro da Uni-Rio.

1. João Caetano dos Santos (RJ, 1808 - RJ, 1863).

Estreou, (circa 1827) em S. João de Itaboraí (RJ), em O carpinteiro da Livônia. Ingressou na companhia dramática portuguesa que viera trabalhar no Teatro S. Pedro. Inaugura sua companhia em 1833 (Niterói), com o primeiro elenco de atores brasileiros. Foi chamado o Talma brasileiro. Escreveu Reflexões dramáticas (1837) e Lições dramáticas (1862).

2. Prováveis fontes de consulta de João Caetano: ARISTIPPE. Nouveau manuel théâtral. Paris, 1854; CLAIRON, Mlle. Mémoires. Paris, 1822; MORAIS, A. de Melo. Fisiologia das paixões e afecções. Rio de Janeiro, s.d.; RICCOBONI, François. L'art du théâtre. Paris, 1750.

3. O trecho citado é tradução direta de: VANHOVE, Caroline. Études sur l'art théâtral.

4. SANTOS, João Caetano dos. Lições dramáticas, Rio de Janeiro, MEC/SNT, 1962. Quarta Lição, 1º pará.;

5. Ibidem, Quarta Lição, 13º e 15º parágrafos;

6. Ibidem, Quinta Lição, 11º pará.

7. Ibidem, Sexta Lição, 1º pará.

8. Otelo: Tragédia neo-clássica de Jean-François DUCIS, representada por João Caetano a partir de 1836;

9. A gargalhada: drama de Jacques ARAGO, representado por João Caetano a partir de 1843;

10. RESMA, D. Joseph de. El arte del teatro. Este livro, tradução de uma obra francesa, é o texto base sobre o qual se apoia todo o estudo de João Caetano

11. TONNELIÈRE - La Thorillière na grafia correta. Ator francês citado por Riccoboni, para exemplificar a boa réplica.

12. LEKAIN, Henri. Ator clássico francês citado por Riccoboni e Resma e de cujas memórias João Caetano parece ter tomado conhecimento.

13. SANTOS, João Caetano dos. Lições dramáticas, Décima Terceira Lição, 5º pará.

14. Idem, Ibidem: Décima Terceira Lição, 6º pará.

Hélène

Azur! c'est moi... Je viens des grottes de la mort
Entendre l'onde se rompre aux degrés sonores,
Et je revois les galères dans les aurores
Ressusciter de l'ombre au fil des rames d'or.

Mes solitaires mains appellent les monarques
Dont la barbe de sel amusait mes doigts purs;
Je pleurais. Ils chantaient leurs triomphes obscurs
Et les golfes enfuis aux poutes de leurs barques.

J'entends les conques profondes et les clairons
Militaires rythmer le vol des avirons;
Le chant clair des rameurs enchaîne le tumulte,

Et les Dieux, à la proue héroïque exaltés
Dans leur sourire antique et que l'écume insulte
Tendent vers moi leurs bras indulgents et sculptés.

Le bois amical

Nous avons pensé des choses pures
Côte à côte, le long des chemins,
Nous nous sommes tenus par les mains
Sans dire... parmi les fleurs obscures;

Nous marchions comme des fiancés
Seuls, dans la nuit verte des prairies;
Nous partageons ce fruit de féeries
La lune amicale aux insensés

Et puis, nous sommes morts sur la mousse,
Très loin, tout seuls parmi l'ombre douce
De ce bois intime et murmurant;

Et là-haut, dans la lumière immense,
Nous nous sommes trouvés en pleurant
Ô mon cher compagnon de silence!

Les vaines danseuses

Celles qui sont des fleurs légères sont venues,
Figurines d'or et beautés toutes menues
Où s'irise une faible lune... Les voici
Mélodieuses fuir dans le bois éclairci.
De mauves et d'iris et de nocturnes roses
Sont les grâces de nuit sous leurs danses écloses.
Que de parfums voilés dispensent leurs doigts d'or!
Mais l'azur doux s'effeuille en ce bocage mort
Et de l'eau mince luit à peine, reposée
Comme un pâle trésor d'une antique rosée
D'où le silence en fleur monte... Encore les voici
Mélodieuses fuir dans le bois éclairci.
Aux calices aimés leurs mains sont gracieuses;
Un peu de lune dort sur leurs lèvres pieuses
Et leurs bras merveilleux aux gestes endormis
Aiment à donouer sous les myrtes amis
Leurs liens fauves et leurs caresses... Mais certaines,
Moins captives du rythme et des harpes lointaines,
S'en vont d'un pas subtil au lac enseveli
Boire des lys l'eau frêle où dort le pur oubli.

Helena

Azul! Sou eu... das furnas da morte eis que venho
Ouvir a onda quebrar nas escadas sonoras;
Rever, douradas, as galeras nas auroras
Sair da sombra pelos remos e seu empenho.

Minhas mão solitárias invocam monarcas
Cuja barba de sal prazia a meus dedos puros;
Eu chorava. Cantavam triunfos obscuros
E os golfos todos sob as popas de suas barcas.

Ouço a concha abissal e ainda o clarim
Marcial ritmar o vôo dos remos; assim
O canto dos galés subjuga o tumulto,

E os Deuses, na proa heróica engrandecidos,
Com o sorriso antigo ante a espuma e seu insulto,
Dão-me os braços complacentes e esculpido.

Lo bosque amigo

Lado a lado, pensamos coisas puras,
Enquanto ao longo dessas estradas,
Seguíamos adiante de mãos dadas,
Sem falar... por entre flores obscuras;

Andávamos como enamorados
Sós, na noite verde das pradarias,
Partilhando o fruto de fantasias,
A lua amiga dos desvairados,

E depois, morremos sobre a alfombra,
Muito longe, sós na suave sombra
Desse bosque íntimo a murmurar;

E sempre no alto, no brilho imenso,
Eis que nos encontramos a chorar
Ó caro companheiro de silêncio!

As vãs dançarinas

E vieram aquelas que são leves flores,
Imagens de ouro e miúdas belezas e cores
Onde se irisa débil lua... Podem-se ver,
Melodiosas, no bosque aclarado, a correr.
São de malvas e íris e noturnas rosas
Essas graças da noite em danças viçosas.
Dos dedos de ouro, quanto perfume velado!
Mas suave azul desfolha no bosque fanado
E exígua água mal luz, posta em abrigo
Como baço tesouro de um orvalho antigo
De onde o silêncio em flor se alça... Podem-se ver,
Melodiosas, no bosque aclarado, a correr.
Nos cálices prezados suas mãos são graciosas;
Um pouco de lua dorme nas bocas ciosas
E, belos, seus braços de gestos adormidos
Estimam desatar sob os mirtos queridos
Seus laços, suas carícias... Algumas, porém,
Menos presas ao ritmo e às harpas além,
Vão ao lago encoberto, com passo sem ruído,
Beber do lírio a água em que dorme o puro olvido.

Narcisse parle

O frères! tristes lys, je languis de beauté
Pour m'être désiré dans votre nudité,
Et vers vous, Nymphes, nymphes, ô nymphes des fontaines,
Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.

Un grand calme m'écoute, où j'écoute l'espoir.
La voix des sources change et me parle du soir;
J'entends l'herbe d'argent grandir dans l'ombre sainte,
Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte.

Et moi! de tout mon cœur dans ces roseaux jeté,
Je languis, ô saphir, par ma triste beauté!
Je ne sais plus aimer que l'eau magicienne
Où j'oubliai le rire et la rose ancienne.

Que je déplore ton éclat fatal et pur,
Si mollement de moi fontaine environnée,
Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur
Mon image de fleurs humides couronnée!

Hélas! L'image est vaine et les pleurs éternels!
A travers les bois bleus et les bras fraternels,
Une tendre lueur d'heure ambiguë existe,
Et d'un reste du jour me forme un fiancé
Nu, sur la place pâle où m'attire l'eau triste...
Délicieux démon, désirable et glacé!

Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée,
O forme obéissante à mes yeux opposée!
Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs!...
Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent
D'appeler ce captif que les feuilles enlacent,
Et je crie aux échos les noms des dieux obscurs!...

Adieu, reflet perdu sur l'onde calme et close,
Narcisse... ce nom même est un tendre parfum
Au cœur suave. Effeuille aux mânes du défunt
Sur ce vide tombeau la funérale rose.

Sois, ma lèvres, la rose effeuillant le baiser
Qui fasse un spectre cher lentement s'apaiser,
Car la nuit parle à demi-voix, proche et lointaine,
Aux calices pleins d'ombre et de sommeils légers.
Mais la lune s'amuse aux myrtes allongés.

Je t'adore, sous ces myrtes, ô l'incertaine
Chair pour la solitude éclosse tristement
Qui se mire dans le miroir au bois dormant.
Je me délie en vain de ta présence douce,
L'heure menteuse est molle aux membres sur la mousse
Et d'un sombre délice enfle le vent profond.

Adieu, Narcisse...meurs! Voici le crépuscule.
Au soupir de mon cœur mon apparence ondule,
La flûte, par l'azur enseveli module
Des regrets de troupes sonores que s'en vont.
Mais sur le froid mortel où l'étoile s'allume,
Avant qu'un lent tombeau ne se forme de brume,
Tiens se baiser qui brise un calme d'eau fatal.

L'espoir seul peut suffire à rompre ce cristal.
La ride me ravisse au souffle qui m'exile
Et que mon souffle anime une flûte gracieuse
Dont le joueur léger me serait indulgent!...

Évanouissez-vous, divinité troublée!
Et toi, verse à la lune, humble flûte isolée,
Une diversité de nos larmes d'argent.

Narciso Fala

Ó irmãos! tristes lírios, sofro de beleza
Por me ter desejado em vossa nudeza,
E junto a vós, Ninfa, ó Ninfa da fonte,
Meu pranto vão com o só silêncio se defronte.

Grande calma me escuta e à esperança me leva.
A voz das fontes muda e me fala da treva;
Ouço a erva de prata que na sombra cresce,
E a pérfida lua seu espelho eleva,
Que nos segredos da extinta fonte desce.

E eu! Nesses juncos arrojado sem defesa,
Sofro, ó safira, minha infeliz beleza!
Só a mágica água posso ainda amar,
E o riso e a rosa antiga não mais têm lugar.

Como deploro teu brilho puro e fatal,
Fonte tão brandamente por mim abordada,
Onde meus olhos colhem em azul mortal
Minha imagem de flores úmidas coroada!

Ah! A imagem é vã e os prantos eternos!
Pelos bosques azuis e os braços fraternos,
Uma suave luz de hora ambígua existe,
E de um resto do dia me dá um enamorado
Nu, onde pálida me atrai a água triste...
Delicioso demônio, frio e desejado!

Eis minha tez de lua e rocio na água exposta,
Ó forma obediente a meus olhos oposta!
Eis meus braços de prata e seus gestos puros!...
Lentas, minhas mãos no ouro adorável se cansam
De invocar o cativo que as folhas trançam,
E aos ecos grito os nomes dos deuses obscuros!...

Adeus, reflexo na água cerrada e imparcial,
Narciso... eis o nome que traz o conforto
De um perfume. Desfolha aos manes do morto
Sobre a vazia tumba a rosa funeral.

Lábio, tal rosa a no beijo desfolhar,
Faça um espectro caro se apaziguar,
Pois fala a noite a meia-voz, perto e distante,
Aos cálices de sono e sombra carregados.
Mas a lua se apraz com os mirtos alongados.

Eu te adoro, sob mirtos, ó vacilante
Carne à solidão tristemente exibida,
A se espelhar no espelho, na brenha adormida.
Desligo-me em vão de tua suave presença,
Aos membros sobre a grama a hora falsa é propensa
E com sombrio deleite infla o profundo vento.

Adeus, Narciso... Morre! O dia crepuscula.
Ao suspiro de minha alma a imagem ondula,
A flauta, pelo azul envolvida, modula,
Do sonoro rebanho que segue, o lamento.
Mas no frio mortal onde a estrela se aluma,
Antes que lenta tumba se forme de bruma,
Eis o beijo que rompe a paz de água fatal!

A esperança sozinha quebra esse cristal.
Do sopro que me exila, o risco me liberta,
E a uma flauta grácil meu sopro desperta
— Quem leve a toca com indulgência me trata!...

Desfalecei, ó divindade conturbada!
Tu, verta à lua, úmida flauta isolada,
Em variedade nossas lágrimas de prata.

CARTAS

AGRADECIMENTOS

A. F. de Bulhões Carvalho
Aderbal Freire-Filho
Affonso Fernando Maia
Ana Lúcia de Barros Coelho
Anita Santoro
A. C. dos Santos (Mosquito)
Armindo Bião
Bárbara Heliodora
Beatriz Resende
Bóris Schnaiderman
Carlos Eduardo Barata
Carlos Zílio
Cássio Loredano
Décio de A. Prado
Edla van Steen
Gerd Bornheim
Irene Brietzke
Isabel Tavares Cavalcanti
José Nestor de A. Barros
J. Castañón Guimarães
J. Guimarães Vieira
J. Guinsburg
J. Roberto Faria
Luiz Fernando Ramos
Marcia Cláudia Figueiredo
Paula Seara
Renato Janine Ribeiro
Sábato Magaldi
Rio Arte
Valéria Lobão
Welles Costa

Biblioteca Central Uni-Rio
Cefet/Senai
Fundação Biblioteca Nacional
Fundação Casa de Rui Barbosa

RECEBIDAS PELO LANÇAMENTO DO PRIMEIRO NÚMERO

Muito obrigada pelo excelente no. 1 de O Percevejo, que tiveram a simpatia de me enviar.

Eduardo Prado Coelho, Embaixada de Portugal (Paris)

Bravo et merci. (...)

Très émouvant le dossier autour de Luís Antonio Martinez Correia. (...)

Alice Raillard, Gallimard (Paris)

(...) agradecemos o envio do primeiro número da revista. Por oportuno vimos parabenizá-las pelo brilhante trabalho, e comunicamos que faremos o que estiver ao nosso alcance para a divulgação da citada revista.

Armindo Bião, Pró-Reitor de Extensão (UFBA)

Agradeço o envio de O Percevejo. Gostaria de informar que doe o exemplar ao serviço de Biblioteca e Documentação da Escola de Comunicação e Artes da USP.

Nair Yumiko Kobashi

Editora da Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação (São Paulo)

Bela escolha o Maiakóvski!

Walter Ney, Londrina (PN)

O Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG tem uma publicação semestral (...) e estaria interessado em fazer permuta (...)

Leila Maria Parreira Duarte, Diretora

Recebi a carta e a revista O Percevejo. Agradeço a gentileza, e aproveito para dizer que a revista está ótima, muitíssimo bem editada, sem aquele amadorismo que marca tantas publicações acadêmicas.

André Bueno, Faculdade de Letras (UFRJ)

Recebi a revista e felicito-as pela qualidade da publicação. De há muito não vejo algo deste nível, no Brasil. Com os meus cumprimentos e certeza de que os números já anunciados terão uma formulação e apresentação que nada ficarão a perder da edição de estréia.

J. Guinsburg, Editora Perspectiva (São Paulo)

Gostaríamos de manter o intercâmbio de informações com esta instituição e, sempre que possível, divulgarmos o material enviado em nossas publicações.

Amélia Moro, Fundação MUDES (Rio de Janeiro)

Muito grata pelo envio da revista O Percevejo que está super-interessante. Vou fazer propaganda.

Lígia Chiappini (USP)

Parabéns pelo lançamento do primeiro número da revista O Percevejo. Desejamos vida longa, sucesso e meios para continuar nos deleitando com tão bons artigos.

Lena Lavinas, Editora da Revista Estudos Feministas

LEITORES QUE SOLICITARAM POR CARTA, REMESSA DO PRIMEIRO NÚMERO DE O PERCEVEJO:

Nicola Romano
Diretor
Biblioteca Rui Barbosa
Poços de Caldas (MG)

Osvaldo José da Silva
São Paulo

Edineide R. de Sousa
Santa Inês (MA)

Benedita M. da Cruz
Belém (PA)

David Schlens
Presidente
Culturama
Araruama (RJ)

Adélia Nicolette
Santo André (SP)

Maria do Carmo M. Jacon
Seção de Intercâmbio
Sistema de Bibliotecas
PUC/Campinas (SP)

José Sales Neto
Brasília (DF)

Sérgio Pinto de Almeida
São Paulo

Carlos Eduardo Silva
Florianópolis (SC)

SESC/RJ

Cecifrance Aquino
Escola Dinâmica de
Educação Montessoriana
Salvador (BA)

Cláudia Garcia
São Paulo

Laura Gutiérrez-Witt
Bibliotecária Chefe
The General Libraries
The University of Texas at Austin

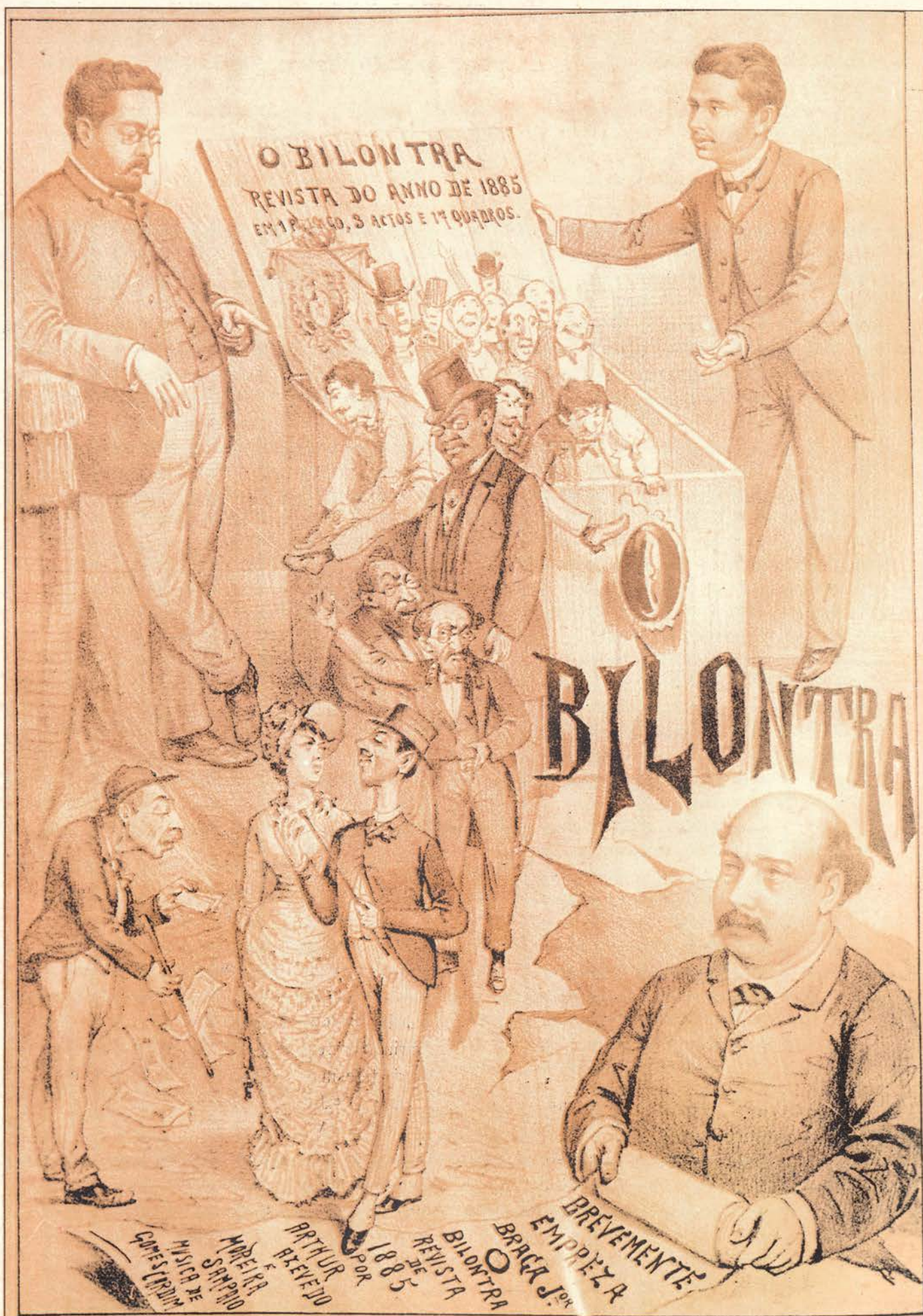
Os artigos encomendados pela revista têm prioridade na publicação. Artigos enviados espontaneamente serão publicados mediante a aprovação do Conselho Editorial. Devem ser datilografados em espaço duplo tendo no máximo quinze laudas, incluídas as notas, ou digitados em programas para Windows, e remetidos em duas vias ou em disquete para:

Revista *O Percevejo*
Departamento de Teoria do Teatro
Escola de Teatro, CLA (Uni-Rio)
Av. Pasteur, 436 (fundos) - 4o andar
CEP: 22290-240 Urca
Rio de Janeiro (RJ) Brasil
Fone: (021) 295-2548 Ramal:07
Fax: (021) 541-8394 (Reitoria).

A revista encontra-se à venda no Departamento de Teoria e podem ser remetidas pelo Correio mediante envio antecipado de cheque nominal a *O Percevejo*, no valor de R\$ 15,00.

Encontra-se também à venda nos seguintes pontos do Rio de Janeiro:

Livraria Dazibao (Ipanema)
Livraria Timbre (Gávea)
Livraria Poesia em Pânico (Fórum Ciência e Cultura - UFRJ/Praia Vermelha)
Livraria Ler e Voz (Funarte)
Espaço Cultural Sérgio Porto (Rio Arte)
Teatro Carlos Gomes (Rio Arte)
Teatro Villa Lobos (Rio Arte)
Centro Cultural Banco do Brasil
Casa da Gávea



O BILONTA
REVISTA DO ANNO DE 1885
EM 1 PRATO, 3 ACTOS E 14 QUADROS.

BILONTA

BREVEMENTE
EMPRESA
BRAGA JR.
O BILONTA
REVISTA
DE
1885
POR
ARTHUR
AZEVEDO
MARETA
SAMPED
MUSICA DE
GOMES LOPES