

DOCUMENTA: Adonias Filho e o Teatro

Robson Norberto Dantas, Reheniglei Rehem, Roberto Sávio Rosa, Marcus Mota, Jó

Rodrigues Cezar Junior

Universidade Estadual de Santa Cruz

e Universidade de Brasília¹

Neste ano celebra-se o centenário do escritor, jornalista e gestor cultural Adonias Filho (Itajuípe, 27/11/1915- Ilhéus, 2/08/1990). Entre os aspectos de sua carreira multifacetada está a de sua relação com as artes cênicas. Além da teatralidade de sua narrativa, principalmente na trilogia *Servos da Morte* (1946), *Memórias de Lázaro* (1952) e *Corpo Vivo* (1962), Adonias Filho teve seu nome ligado a diversas ações no campo teatral: 1- foi diretor em duas oportunidades do Serviço Nacional do Teatro (SNT), órgão criado 1937 no âmbito do antigo Ministério da Educação e Saúde, para planejar e intervir em prol da cultura e do teatro; 2- escreveu textos teatrais 3- tentou articular reflexões do teatro com a literatura e com cultura popular 4- Foi professor de Teoria e História de Teatro na Fundação Brasileira de Teatro, de Dulcina de Moraes².

Seguem-se documentos que procuram subsidiar futuras investigações na reconstrução histórica das relações entre Adonias Filho e o Teatro.

1- Gestão Cultural.

Adonias Filho assume o SNT primeiramente em 1954. Ficam meses no cargo e sai para substituir Augusto Meyer no Instituto Nacional do Livro. Volta para o SNT em 1957, fica alguns meses e pede demissão. Seus cargos foram em momentos de transição governamental: tomou posse da primeira vez em 30/07/1954 com Café Filho na presidência, após o suicídio de Vargas, em 24/08/1954; e retornou em 09/02/1956, em pleno governo de Juscelino Kubitschek

¹Robson Norberto Dantas Departamento de Filosofia e Ciências Humanas - DFCH; Reheniglei Rehem / Departamento de Letras e Artes (DLA); Roberto Sávio Rosa / Departamento de Filosofia e Ciências Humanas - DFCH UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ – UESC/BA; Marcus Mota / Laboratório de Dramaturgia (UnB); Jó Rodrigues Cezar Junior – Bolsista de Iniciação Científica (CNPq).

² V. Diário de Notícias-RJ 3/08/1955.

(31/01/1956-31/12/196), não resistindo ao "desprestígio" que o Ministro Abgar Renaut lhe impingeu³. Depois disso, passa a escrever em sua coluna de crítica de livros (*Estante*) no *Diário de Notícias-RJ* ácidos comentários ao governo JK. Seguem-se três documentos de jornais da época que registram as atividades iniciais da gestão de Adonias Filho no SNT, mais especificamente seus projetos.

1.1 Entrevista. Última Hora- RJ 29/071954

Fala o novo diretor do SNT:

"Teatro Para o Povo e Construção de Novas Casas de Espetáculo"

Adonias Filho Antecipa Para o Comendador o Seu Plano de Ação à Frente do Serviço Nacional do Teatro

O "furo" dado ontem pelo Comendador, ao noticiar a substituição, na direção do Serviço Nacional do Teatro, do senhor Aldo Calvet pelo escritor Adonias (Aguiar) Filho, agitou os meios teatrais. Foi uma notícia "bomba", que pegou muita gente de surpresa.

E para atender bem seus leitores o velho Comendador apressou-se logo que recebeu a notícia da assinatura, pelo presidente Vargas, do decreto de nomeação, em ouvir o novo diretor do SNT. Adonias Filho é um jovem escritor baiano com prestígio na praça literária, dois romances publicados ("Servos da Morte" e "Memórias de Lázaro), destacada atuação na crítica literária e algum tempo de efetiva colaboração às letras nacionais como diretor da "Editora A Noite" e atividade profissional na imprensa.

Teatro para o povo

Iniciando suas declarações, o diretor recém-nomeado disse: – Quando o ministro Edgar Santos me convidou para dirigir o Serviço Nacional de Teatro, mostrando-me seu interesse em colocar aquele órgão do Ministério de Educação e Cultura a serviço da valorização artística e material do teatro brasileiro, não hesitei em aceitar o convite.

Não ignorava, como decorrência do meu trabalho de escritor, a posição do nosso teatro, necessitado ao extremo de assistência para que posso pertencer realmente ao povo. Sabia que

³ V. *Última Hora-RJ* 18/01/1956.

teatro subsiste no caminho involuntário que vem tomando o teatro brasileiro: aristocratizando-se porque dele, como resultante do poder aquisitivo, já não participam as massas populares. Essa volta do teatro ao povo, que o inspira e o anima, parece-me o ponto fundamental e capaz de esclarecer todos os outros.

Está claro que se levanta um grande problema, e uma enorme tarefa, ao admitir-se fazer com que volte para o povo o teatro brasileiro. Não é, porém, um problema insolúvel. Um problema complexo, mas que se pode solucionar com esforço e, sobretudo, situando-o em um irremovível programa de realizações. Dúvida não tenho que os colaboradores, para executá-lo, não faltarão. Todos os que trabalham em função no teatro – artistas, empresários, autores, etc. – são colaboradores naturais.

Construção de casas de espetáculos

Depois, abordando um ponto de capital importância para o desenvolvimento do teatro brasileiro, a construção de casas de espetáculo, continuou Adonias Filho: – O problema não deve ser posto em um dos aspectos, mas examinado no fundo de configuração geral. O ponto de partida, pois, me parece fora de qualquer discussão: casas de espetáculos que permitam a ininterrupta ação de grupos teatrais. As preocupações mediatas devem ser banidas em proveito da base: a casa. O S.N.T. poderá incentivar a construção das casas de espetáculos preparando-se para assistir aos interessados (empresários, atores, etc.) na aquisição de suas próprias casas de espetáculos. Há um exemplo a seguir, o “Teatro Popular de Arte”, em São Paulo. A posse da casa, anulado em consequência o ônus das locações, significa preços acessíveis, preços que descerão ainda mais porque assegurou, ao grupo, a ação ininterrupta. Estarão naturalmente eliminadas as férias forçadas.

Mais dinamismo e menos teoria

E depois de frisar que vai tratar com muito carinho a questão da objetividade de um decreto que o Presidente Vargas assinou em 1945, isentado o imposto predial no período de 5 anos aos que venham construir casas de espetáculo, declarou, Adonias Filho: – O S.N.T., em sua organização interna, precisa torna-se um órgão menor teórico e mais dinâmico. Sua Atividade não deve restringir-se a uma espécie de laboratório erudito, consumindo dinheiro em

favor de um teatro que se não converta em realidade. Será seu dever mover-se em todo país, estabelecendo contato com os Estados e os Municípios, assinando convênios, promovendo a penetração dos grupos teatrais no interior brasileiro.

Outros planos

Terminando sua rápida entrevista, disse o novo diretor do SNT, Adonias Filho, que iria, na sua gestão, planejar e construir, no Distrito Federal, a “Casa dos Artistas”, e planejar e construir, também no Distrito Federal, o Teatro da Criança.

1.2 Entrevista a Claude Vincent. Tribuna da Imprensa-RJ, 5/08/1954

CINCO MINUTOS COM O DIRETOR DO S.N.T.

O Novo diretor do S.N.T., o sr. Adonias Filho, nos recebeu em seu gabinete, dizendo gentilmente, que, se não nos pôde ver antes, foi por ter estado até agora em contato quase que permanente com o ministro da Educação e com o Catete.

– “O Problema essencial, primordial, a meu ver, do teatro brasileiro, repousa na falta de casas de espetáculo” – disse-nos – “e é por isso que vamos ajudar toda iniciativa nesse sentido, tudo quanto possível. Foi por isso que resolvemos ajudar Sandro Polônio e Marta Della Costa, que, sem ajuda do governo até agora, encontraram financiamento para iniciar a obra do seu Teatro Popular de Arte, em S. Paulo.

A ajudar que daremos será compensada por espetáculos escolares e conferências, que o T.P.A. dará gratuitamente, e por outras atividades. E queremos ver se a norma estabelecida neste caso sirva para os outros pedidos que vamos receber. E' claro que o Estado não poderá construir, as casas, mas vai auxiliar as companhias, para que se tornem proprietárias de seus teatros.

O sistema atual pede das companhias aluguéis elevadíssimos. Disso decorrem os ingressos caros, inacessíveis à maioria do público”.

De fato, muitas companhias têm de pagar Cr\$ 5 mil por dia, o que é economicamente impossível. Ao ver do novo diretor seria inútil o Conservatório criar atores, se estes não podem encontrar onde trabalhar.

Perguntamos se, além de Sandro, outros empresários tinham-se aproximado dele, a fim de pedir auxílio para a construção de teatros.

“Sim, alguns, e é preciso saber que cheguei praticamente agora ao cargo. Mas Odilon e Aimée já me falaram”.

E, além disso, soubemos que o novo edifício da Caixa Econômica terá uma sala de espetáculos. Este fato já foi assentado anteontem, por sugestão do ministro da Educação. Será um teatro de feição popular, o que é muito preciso, sem, no entanto, perder-se de vista o alto padrão artístico e cultural.

Outro motivo, segundo o novo diretor, para que cada companhia tenha seu “lar” é que assim haverá maior continuidade para os grupos trabalharem, podendo conseguir esse alto nível, ao qual o Serviço vai visar.

– “Já falou, em entrevista, do auxílio que pretende dar ao ator. Será que estava pensando no caso acontecido atualmente com elementos desprevenidos da companhia do República?”

– “Já tive uma longa conversa com o sr. Francisco Moreno, presidente da Casa dos Artistas. Estamos planejando uma grande ampliação do serviço social daquela Casa, com bases financeiras sólidas para que possa, com meios aumentados, servir adequadamente à classe teatral. Oportunamente, revelarei o que conseguirei neste sentido; é matéria de primordial importância”.

Outro serviço que o sr. Adonias Filho vai ampliar, no S.N.T., é o de imprensa. No momento, poderá ser muito desenvolvido, trazendo notícias do teatro de todo o país, e divulgando essas notícias. No quadro do S.N.T., já há quatro ou cinco redatores, que poderão incumbir-se da tarefa.

Quanto ao Conservatório de Teatro, haverá nele modificações, no sentido de desenvolver o trabalho, amparar os professores e estudantes. E, dentro de pouco tempo, também serão examinados, com especial cuidado, novos planos para a Companhia Dramática Nacional

1.3 *Análise das declarações do novo diretor do S.N.T. por Brício de Abreu no Diário da Noite 5/08/1954⁴.*

Outro ponto em que todos os novos diretores do S.N.T. tocam, como bases de seus programas, é o de “Casas de Espetáculos”. Todos dizem que “vão procurar construir”. O sr. Adonias Filho encarou-o em suas declarações, de uma forma mais viável e simpática: “O S.N.T. poderá incentivar a construção das casas de espetáculos preparando-se para assistir os interessados na aquisição de suas próprias casas. Há um exemplo, o “Teatro Popular de Arte de São Paulo””. A declaração é boa e simpática, resta saber qual a noção que tem o sr. Adonias da fórmula da assistência. Naturalmente, supomos, na parte “técnica” porque na parte “material”, por lei, o S.N.T. não pode subvencionar (emprestar ou dar, muitos menos) construções ou compra de prédios para teatro. E' lei e, conseqüentemente, o Tribunal recusaria o registro. Resta a fórmula: subvencionar a companhia que funcionará no teatro (adquirido ou construindo) que dará espetáculos e assim, com essa subvenção, poderá pagar o teatro. Hum!... Fico cético. Sandro Polônio comprou um teatro em São Paulo. Sua companhia viajou o Brasil inteiro e, nada obteve do S.N.T. Prometeram-lhe este ano, vinte mil cruzeiros! O exemplo do “Teatro Popular de Arte de São Paulo”, não serve. Tudo foi feito em função de empréstimo particular. O governo não interferiu em nada. Talvez pudesse o S.N.T., em entendimento com um Instituto ou a Caixa Econômica, influenciar para que empréstimos fossem feitos nesse sentido. Ai, sim, talvez fosse de alguma valia. Fora disso, é sonho, e verá o sr. Adonias Filho, o quanto temos razão. Quando verificar que o governo do sr. Getúlio Vargas foi um terremoto nos edifícios do Teatro, de todo o Brasil, porque foi o que maior número deles destruiu, principalmente no Rio, com a promessa de que “outro será construindo, para substituir destruído”, coisa que nunca foi feita, então, cairá na triste realidade, porque não somente o governo não tem nenhum interesse em construir, como as próprias Leis impedem qualquer iniciativa do S.N.T. nesse sentido. Fala ele ainda, em “construir” a “Casa dos Artistas” e um “Teatro de Crianças”. Naturalmente, quis se referir ao velho projeto da “Casa do Teatro” (a “Casa dos Artistas” já existe). Tudo cai dentro das reflexões que fizemos acima. Não pense sr. Adonias, que nos move qualquer interesse de oposição. Ao

⁴ Este texto fecha uma série de seis artigos/notas do crítico teatral Brício de Abreu sobre os projetos de Adonias Filho, passando em revista vários momentos da história do SNT.

contrário. Como homem de Teatro que sou, só tenho interesse em colaborar e, justamente por isso, é que quis alertá-lo contra os “sonhos” e as promessas, que já se tornaram “lugar comum”, que nunca poderá cumprir. E ficarei muito contente, aqui estarei para aplaudir e ajudar, se conseguir ele para o nosso Teatro algum benefício, por mínimo que seja... e, quanto ao mais – “bonne-chance”, Adonias... e tenha os olhos bem abertos!...

2- Autor de textos teatrais.

O fato mais conhecido nesse tema é o seu Auto de Ilhéus, publicado pela Civilização Brasileira em 1981, que, em sua divisão medieval em quadro, cada um encenando momentos da história de Ilhéus, pode ser lido como uma réplica cênica do ensaio Sul da Bahia. Chão de Cacau. Uma civilização Regional, também pela Civilização Brasileira, em 1978. Contudo, há um texto teatral desaparecido - a peça A Hora certa. Adonias dá entrevistas sobre a peça no Diário Carioca(24-01/1954); a mesma é analisada (seu texto) por Sábado Magaldi em 4/05/1952 também do Diário Carioca; no Diário de Notícias de 12/04/1952 há notícia sobre os ensaios da peça, sob direção de Virgínia Lázaro, com o grupo amador 'Comediantes brasileiros'; e na lista de programação do Teleteatros apresentados pela Tv Tupi consta a "Hora Certa", apresentada em 09/01/1953 às 22:20 de uma sexta feira⁵. Entretanto, em entrevista a Renard Perez, em 21/01/1956, no Correio da Manhã, afirma que rasgou a peça "por não achar que tivesse uma estrutura (fê-la mas em caráter de exercício)".

2. Matéria no Diário Carioca 24/01/1952.

Mais um romancista Experimenta o Teatro

ADONIAS FILHO CONCLUIU UMA PEÇA POLICIAL

O teatro tem exercido, ultimamente, grande sedução sobre os escritores que se ocupam de outros gêneros literários. Exemplos do interesse de romancistas pelo palco são os trabalhos de Lucio Cardoso, de Rosário Fusco e Otavio de Faria, e agora de Luiz Jardim, que terá uma peça encenada por Jaime Costa.

⁵ <http://www.arquiamigos.org.br/info/info28/img/TVTupi-teleteatros.pdf>.

Nessa relação, mais um nome se acrescenta: trata-se de Adonias Filho, autor de “Os servos da morte”, que acaba de realizar um texto policial.

Informa-nos o novo dramaturgo que sua peça ainda não tem título. Antes de pensar em representá-la, a lerá para um grupo de amigos, cuja crítica confia. Utilizou oito personagens de maior responsabilidade, além de cerca de seis extras.

O primeiro ato se passa no Tribunal de Justiça, o segundo no apartamento de uma morta, e o terceiro na Chefatura de Polícia.

Esclarece Adonias Filho: “Não fiz a peça com a menor preocupação intelectualista. Se não for julgada teatral, eu a rasgarei imediatamente, porque um texto que não pode ter existência no palco não existe”.

Pela editora “O Cruzeiro”, Adonias Filho lançará, ainda nesta semana, um novo romance, intitulado “Memórias de Lázaro”.

2.2 *Sábado Magaldi, Diário Carioca 4/05/1952*

Uma bonita peça

Mais um romancista experimenta o teatro: Adonias Filho. E o faz com absoluta segurança dos processos de palco, surpreendendo pelo amadurecimento cênico e pela formulação dramática da história.

Essa a impressão fundamental que me sugeriu a leitura de “A hora certa”, drama lírico-policial que o autor de “Os Servos da Morte” e “Memórias de Lázaro” acaba de escrever. Aliada à beleza poética e ao consciente tratamento literário, acha-se uma valiosa colocação dos valores próprios do teatro, numa carpintaria que não parece a de um autor que pela primeira vez se exprime no gênero.

Adonias trata o tema da eutanásia. Melhor, baseado num caso de eutanásia, estabelece uma intriga policial, onde a finalidade não é urdir intrincados problemas, mas criar uma atmosfera de mistério, adequada ao conteúdo lírico dos personagens. Não há nenhum laivo de tese, deixando o autor ao arbítrio da platéia o julgamento do crime. E é a bailarina morta a principal figura da trama, expandindo em toda a peça pela sua natureza próxima das mais poéticas criações ibsenianas, um clima de sortilégio e encantamento.

O primeiro ato lança com vigor o problema, para, num golpe bem urdido, concluir na estaca zero do crime. O segundo instrui muito bem o caso, que o terceiro finalmente soluciona. As fases típicas da elucidação criminal estão admiravelmente distribuídas pelos três atos, terminando os dois primeiros em belos momentos de suspensão.

Para ser levado ao palco, "A hora certa" necessita de acréscimos, pois sua encenação, na forma atual, não chegaria a despendar uma hora e meia. Vários reparos também lhe cabem. Adonias Filho, sabedor dessas deficiências, vai saná-las para uma possível representação. São poucos os personagens. Simples os cenários. Aí está, assim a meu ver, uma peça brasileira digna de ser levada, sem dificuldades impeditivas.

Para chamar atenção sobre ela, revelando a sua existência a fim de que algum diretor ou intérprete queira examiná-la, é que escrevo esta crônica. Entre as funções do crítico está a de incentivar a produção nacional que, honestamente, lhe pareça contribuir para a melhoria do nível do nosso teatro. Acredito que "A hora certa", naquilo que uma simples leitura pode indicar, sob vários aspectos incorpora elementos novos à nossa dramaturgia. Por isso, tenho prazer em recomendá-la, sem constrangimento, e desejoso de que enfrente a única prova esclarecedora e conclusiva - a prova do palco.

3- *Textos sobre o teatro*

Em diversas ocasiões Adonias se referiu à dramaturgia ocidental. O texto mais explícito e uma síntese de suas proposições está no discurso de recebimento do dramaturgo Joracyr Camargo na Academia Brasileira de Letras, em 16/10/1967.⁶ A interconexão entre gêneros em uma historiografia de longo curso catapulta o 'dramático' como gerador de eventos artísticos os mais diversos. Entre os textos que lidam com o tema selecionamos os que se seguem⁷. Havia planos de Adonias escrever um livro sobre o teatro brasileiro, como se vê no primeiro texto selecionado. Mas, como outros livros idealizados, tal projeto não foi realizado integralmente.

3.1 *Tribuna da Imprensa-RJ 10-11/03/1956*

Fragmento de um ensaio sobre o teatro brasileiro moderno

⁶ *Discursos acadêmicos. 1966-1980* (Rio de Janeiro: ABL, 2009), pp. 63-76.

⁷ Lembrar, entre outros, dos textos publicados no *Jornal do Comércio-RJ* sobre a origem e fontes do teatro brasileiro, como os em 6/05/1962, 13/05/1962, e 20/05/1962.

(A Peça e o Palco)

Fácil seguir esse caminho. Ao contrário dos romancistas, que podem prescindir da personagem em proveito dos problemas e das teses, para os teatrólogos a personagem é vital. A peça sugere o palco e o palco não será drama ou comédia sem que nele se movimente a criatura humana. Nessa criatura como personagem o que é de suprema importância – assegura Whitney J. Oates – é o estudo do caráter. Tecem-se os abismos interiores que, estruturados, compõem a personalidade, sua personalidade. O “climax” existirá em função dessa presença humana. Bernard Shaw não o desconhecia quando ao caráter subordinava as outras operações: o debate intelectual, a conduta, as crises morais. Entrosam-se no seu bojo os principais alicerces da peça. Mas como sempre é difícil a caracterização de uma personagem em espaço técnico que impede a exploração de todos os recursos imaginários, torna-se quase normal a comunhão do teatro com história.

Este é um detalhe que merece atenção. O romancista pode alargar todos os planos e como Stendhal, por exemplo, levantar detalhadamente o caráter da personagem. Aplicam-se episódios como suportes indispensáveis. O esgotamento proustiano é ilimitado, a análise crescendo em sondagens psicológicas as mais recônditas. O teatrólogo, não. Há uma medida que não se ultrapassa e no diálogo se congrega o veículo da revelação. Na criação da personagem imaginária – até que a faça viver – o ficcionista, romancista ou teatrólogo, tem de buscar em sua inspiração todos os elementos, todos os contornos, todos os nervos e sangue, temperamento e destino. A transposição, para o romancista, se processa através dos caminhos oferecidos pelo próprio romance em suas possibilidades descritivas. Para o teatrólogo, os obstáculos são inúmeros e vão da impossibilidade em realizar a auscultação extrema à exploração da fabulação em todas as sugestões.

É provável que essa deficiência seja responsável pela comunhão que se observa entre o teatro e a história. A preferência pela personagem histórica no teatro clássico universal é flagrante e indiscutível. Os trágicos gregos repousam em um plano mitológico. Na grande literatura dramática – Racine, Shakespeare, Schiller, Puchkin – são as figuras históricas que compõem a maior galeria. Mas, quando na dramaturgia moderna, o que surpreende é a reprodução da reprodução (atualizando-se espantosamente, em temática moderna, as

personagens clássicas). A conclusão não me parece difícil: o que se pede para a personagem, em uma peça, é o conteúdo humano porque sua consequência é o palco e seu destino a encarnação. Uma intérprete vai fazê-la viver.

A literatura dramática contemporânea não contraria regra. Essa inspiração de fundo histórico – se pode acompanhar de Bernard Shaw a Jean Anouilh – revigora ao submergir entre as fronteiras nacionais. A saga sueca, escrita por Strindberg, constitui um exemplo admirável. Mas se por um lado a necessidade dessa fixação resulta das próprias condições do teatro como gênero literário, prepara pelo outro a atmosfera que o alimenta no círculo moderno. Abre-se o grande espaço que, absorvendo os valores universais através da experiência clássica, permite a escavação do território nativo na sondagem de todos os alicerces que o sustentam. A inquirição, que aproxima a peça do romance na nova ficção norte-americana, é imensurável porque vai do fabulário aos costumes e percorrendo todas as normas e condutas, configura definitivamente a área cultural. A personagem, refletindo essa área cultural, é quem a integra na literatura dramática.

A moderna literatura dramática brasileira não foge ao precedente. Identificada ao psicologismo social – destinado a captar, através dos valores nativos, os sentimentos nacionais –, sua temática associa à personagem as atitudes, as inspirações e os objetivos. Herói, símbolo ou criatura comum, essa personagem tende a refletir, em ressonância maior ou menor, os tecidos psicológicos que compõem a alma brasileira. Emerge da terra, mesmo que seja em sentido mítico, mas emerge em um parto que expõe os inconfundíveis traços do povo. É uma marca universal e, por mais universal que se torne, jamais se obscurece. Em certo número de vezes com base na história, a exemplo do que acontece com as figuras da tragédia clássica: abrangendo os tecidos interiores que estruturam a alma brasileira; dispendo de qualidades – associa ao teatro moderno o moderno teatro brasileiro. Sua posição, embora não sendo de vanguarda, já não se fecha na retaguarda. O teatro avança, no mesmo plano, ao lado da novelística e da poesia.

Parece-me incontestável não ter sido possível esse avanço sem a crescente participação dos escritores. É verdade que o primeiro impulso – a cobertura inicial que começou a ajustar a peça às reivindicações, temáticas e linguísticas, que o modernismo conquistara – foi dado pelos próprios teatrólogos. Interessa, neste particular, a atuação de Joracy Camargo. Em

duas peças, o autor de “O Bobo do Rei” e “Deus lhe Pague” consegue, à margem da tradição, atingir a zona que se esperava fosse atingida. Transporta para o teatro o clima social, provocando o debate, que movimentava o romance. Suas personagens denunciam um comportamento realmente novo. Ao lado de Henrique Pongetti, que se aproveita da revolução linguística, inaugura a fase que agora se processa de modo progressivo. O importante a considerar-se é que, sem qualquer período intermediário, consumadas as consequências modernistas, o teatro acompanha os outros gêneros literários de ficção.

Penetra lentamente ao mundo brasileiro – enquanto ficcionistas como Octávio de Faria, Rosário Fusco e Lúcio Cardoso o realizam em função de problemas humanos e subjetivos – e, ao tempo que o exhibe nos aspectos mais significativos, compõem as personagens que social e culturalmente o refletem com autenticidade. Os elementos constitutivos são vários. Nascem simultaneamente da comédia, do drama, da comédia de costumes (com Ernani Fornari, Raimundo Magalhães Júnior, Josué Montello, Viriato Correia, Guilherme Figueiredo, Abílio Pereira de Almeida, Jorge Andrade, Millôr Fernandes, Edgar da Rocha Miranda) e começam a se congregarem na formação dos tipos que nacionalmente se caracterizam. Definir-se-á a personagem: os elementos nacionais reconhecidos realizam sua integração.

Evidencia-se, em torno da personagem, a evolução temática. A disposição regionalista se atrofia. O “focus” que cresce, com fundamentos na psicologia social, abrange caracteres nacionais. No fundo, desse complexo de valores, sentimentos e crenças – como se verifica nas figuras das peças de Antônio Callado e no “Lampião”, de Rachel de Queirós – o que efetivamente importa é a análise, na personagem, de sua personalidade. É a personalidade, na significação que lhe empresta Prescott Lesky, que retira da personagem o sentido de abstração. Concede-lhe um conteúdo vivo que, ao lado dos elementos orgânicos, se entrosa na interação social. Em uma teoria geral da personalidade (como a fez Prescott Lesky) não será difícil perceber que a sua principal estrutura emerge no círculo cultural definido. Há uma personalidade característica para uma cultura determinada. Essa imposição de tipos nacionais, decorrente da variação sociológica, é que se expande na moderna literatura dramática brasileira.

Neste particular, embora fosse indiscutível a aproximação inicial com a moderna literatura dramática norte-americana, tomamos outro itinerário, personagem social, com características nacionais, restringiu-se ao romance e ao conto (com Sinclair Lewis e O'Henry).

No Brasil permanecendo na novelística, começa a penetrar no teatro (“Lampião”, de Rachel de Queirós, constituindo um ponto de partida). Se entre os norte-americanos o eixo temático move os pequenos dramas da vida comum (Tennessee William Saroyan, William Inge, Truman Capote), os brasileiros ampliam a área visando captar o espaço nacional. Mostra-se a consequência: o teatro brasileiro, como resultado dessa captação psicológica-social, adquire de fato a estabilidade de um teatro nacional.

Já não é regionalista, emprega a língua em sua inflexão brasileira, reflete figuras nacionais, reina a temática sobre os nossos problemas. Cultural e socialmente, será impossível ocultar sua nacionalidade. Situando-se no mesmo nível da novelística, acompanha a ficção em todas as suas conquistas modernas. Configurando-se desse modo, autoriza-nos levantar uma percepção crítica mais generalizada. E a observação a ser feita é a de que não sustentaria o lastro nacional não o superasse precisamente para robustecê-lo. A configuração nacional, sendo indispensável, é incompleta. Completa-a além dos quadros estéticos, a densa inquirição dos valores humanos – em qualquer que seja a perspectiva filosófica – sem a qual a ficção não subsiste. Os dois pólos, o da inquirição e o da estética, se associam em uma só posição que André Malraux traduziu em termos inequívocos: a mais profunda atitude da arte é a da interrogação sobre o homem. “Toute experience vient de l’homme ressenti comme mystère”, ele escreve para concluir que o herói não elucida mas desvaloriza o mistério.

A temática, que concorre para assegurar o teatro nacional, abre com esse círculo uma zona imensa. Entre suas fronteiras – e pela primeira vez na literatura dramática brasileira – os grandes debates especulativos começam a se mover. Teses e ideias, opiniões e doutrinas flutuam nas peças e realizam a sondagem no abismo da criatura. É o círculo comum a todas as literaturas. Processando-se no teatro brasileiro fora do espírito acadêmico, acima dos formalismos, não hesita em engendrar a problemática que coincide com a problemática do nosso tempo. As grande linhas do pensamento contemporâneo, no sentido da participação nas preocupações da inteligência enquadram-se nessa problemática. Intelectuais, sociais, éticas, essas preocupações se tecem em aproximações da maior importância.

A problemática, como se sabe, é ilimitada. Valoriza mesmo, do ponto de vista crítico, o trabalho literário em seu poder de apreensão. Em um certo aspecto pode-se aferir a significação de uma obra e um autor através da extensão que a apreensão adquira. Ela pode conter uma

época, uma civilização, uma cultura. Em Homero, o estranho mundo pré-homérico que Gilbert Highet e C. M. Bowra localizam nas tradições do mito e da história. Em Eurípedes, o pensamento grego do seu tempo. Em Dante, o espírito místico medieval. Em Ibsen, a projeção do individualismo que caracteriza o século XIX. Neste sentido, o novo teatro brasileiro não foge ao círculo moderno. Sua problemática, sem a menor dúvida, é universal. Enraiza-se progressivamente nas grandes linhas do pensamento contemporâneo.

Se tomarmos como exemplos alguns teatrólogos – Nelson Rodrigues, Rosário Fusco, Lúcio Cardoso, – verificaremos como essa problemática se entrosa nos temas que nascem da própria inquietação do ser humano. Movimentam-se as crises, os conflitos, as paixões. Mas, vistos como caminhos que fatalmente se alargarão no teatro brasileiro, sua base embrionária reside efetivamente muito longe, Integra-se no mais poderoso núcleo de pensamento que, influenciando na literatura, atingiu a ficção e, nesta, o teatro moderno. Refiro-me ao pólo que Leon Chestov determinou com precisão: o anti-hegelianismo. Absorvendo o pensamento europeu de vinte e cinco séculos o hegelianismo permitiria que ressurgissem, com a negação dos seus valores básicos, os dados extremos que auscultam a criatura nas trevas de sua condição.

As balizas, que possibilitariam uma concepção dramática do ser e da vida, não seriam novas. Reanimando-as na base das mensagens que permaneceram – de um lado Jó e, do outro, Sócrates – pôde Kierkegaard fundi-las e, atualizando-as, retirar as consequências que hoje inundam a ficção na movimentação dos temas. Ao desamparo e à miséria que Jó sofria no sangue em solidão, seria socrático o recurso possível: iluminar as trevas pela sabedoria e eliminá-las pelo conhecimento. A análise dessa fusão já a fez Leon Chestov, que a distendeu até a aproximação de Kierkegaard com Dostoievsky. Mas, explorando-a com dialética incomparável, os valores que Kierkegaard retirou da lição socrática – e que ele próprio transformaria em sistema – se hipertrofiaram a ponto de, impregnando a arte moderna, caracterizar sobretudo a literatura.

Não será difícil identificar a voz socrática quando André Malraux define a interpretação sobre o homem como a mais profunda atitude da arte. Essa atitude, que corresponde à auscultação sem limites – que se realiza no plano da consciência, dos sentidos e dos instintos – literariamente se distingue do comportamento filosófico. Na ficção, inquirição não é conclusiva. Ela o é em Kierkegaard quando configura em definitivo os problemas essenciais: o

conhecimento, a destinação, a liberdade, a existência, a angústia, o ser, a ética, o pecado, a fé, o nada. O fluxo literário germina, sem a menor dúvida, nesse ventre. E não será por acaso que os filósofos e pensadores nascidos de Kierkegaard atuam na literatura como ficcionistas ou críticos. Com exceção talvez de Jaspers – assim mesmo crítico admirável ao retratar Descartes e em seu estudo sobre a tragédia – todos os outros encontram na literatura um veículo de reafirmação para as suas ideias. Heidegger será o maior intérprete da poética de Holderlin e Leon Chestov, após Berdiaeff, o mais lúcido crítico de Dostoievsky. E ficcionistas preferindo o teatro para exprimirem-se, são Jean Paul Sartre e Gabriel Marcel.

3.2 *Tribuna da Imprensa-RJ 24-25/03/1956*

Romance e o teatro

As causas que justifiquem essa invasão do território ficcional – o romance e o teatro – poderão ser inúmeras. Mas, no fundo dessa construção de várias tonalidades, o que parece indiscutível é ter o ficcionista nela encontrado a inspiração que mais se harmoniza com a violeta atmosfera do seu tempo. Gabriel Marcel constituiu talvez a única exceção. Todos os outros repelem o cristianismo, o “cristianismo cruel” na expressão de Chestov. Em verdade, opõem – à fé, à esperança e à caridade – o que lhes parece a condição: o desespero, a angústia, a solidão. Essa ficção, que cresce em sensibilidade noturna, que transborda como uma metafísica, que explica a eclosão de um gênio como Kafka (e, posteriormente, Marcel Jouhandeau), faria do teatro uma peça de guerra. Alimenta-se do fogo desse inferno uma das linhas mais poderosas do teatro moderno.

Bastaria essa preferência – ainda o teatro como arena de uma temática literária – para que o reconheçamos como indispensável à inteligência na criação de arte e na movimentação de ideias. O universo que agora abriga não permite a mais remota gratuidade. Atingindo a problemática existencial, ferindo-a em quase todos os debates, não deixar escapar o menor detalhe. Complexo ou obscuro que seja, situa esse mundo do ser face ao destino e à morte. Há uma questão mais grave: o horror do ser em encontrar-se, face a si mesmo, na mais absoluta solidão. A angústia, que daí resulta, provoca o drama.

Não será de tragédia o teatro moderno, a escala não chegando ao vértice. A própria ambiência, se não permite a personagem heróica, não favorece também o herói trágico. O que

se ausculta não é a criatura excepcional, como na motivação clássica, mas o ser que, conservando sua personalidade, se identifica a todos os seres. É preciso não esquecer sobretudo que, através de Kierkegaard, o domínio pertence ao espírito socrático. Invocando o poder lógico, negando o mistério para humanizar os temas, Sócrates – na crítica de Nietzsche – foi denunciado como o adversário da tragédia. Não vinga um céu acima das criaturas. Os tecidos são humanos e, porque o são, estimulam o drama. Caracterizava-o, como vimos, não um método, um processo, uma carpintaria – mas a temática.

A temática que lentamente se foi estruturando, erigindo os próprios valores, configurando o drama moderno. Por momentos estabelece a fusão entre a peça e o romance (como no caso de Kafka, na adaptação de André Gide) e a seiva se torna comum aos dois gêneros literários. Todos os grandes conflitos expostos – a carne, o crime, a paixão – e submergem indiferentemente no romance e na peça. O elemento que define o curso existencial, porém, é esse que força a solidão e, para que se mantenha, elimina a possibilidade de encontro entre os seres iguais. É a imagem de Jó: o homem, seu lamento, as cinzas. Na novelística, da obscuridade dostoiévskiana às trevas de Marcel Jouhandeau, é natural que a revelação seja extrema e consulte todos os nervos que latejam. No teatro, se é menor em extensão, a revelação se compensa em intensidade.

O corte definitivo, que abre ao teatro esse caminho e leva-o a integrar-se em um dos círculos mais fortes do pensamento contemporâneo, foi Strindberg que o executou. A influência que ainda hoje exerce, a ponto de marcar Eugene O'Neill, não é simples coincidência. Resulta de sua participação, e quase como precursor, nas partes mais agudas daquela temática. Trabalhando a vida interior, como psicólogo que não ignora a repercussão da angústia no coração humano, faz da incompreensão o motivo que proíbe outra conduta senão o desespero. Não aderindo à transcendência, seu maior interesse parece radicar-se na natureza feminina tentando vê-la submersa numa espécie de maldição. Mas, o que é singular nesse homem que tudo possuiu para torna-se trágico – força imaginária, sensibilidade mística, percepção filosófica – e que oscilou entre dois sistemas antagônicos (Nietzsche e Swedenborg), é ter preferido erguer os alicerces do drama moderno. Um dos seus críticos, Jolivet, assegura que sua obra representa “le drame par excellence”.

Inevitável, como se conclui, a aproximação de Strindberg com os ficcionistas contemporâneos. Mauriac, que pôde exibir a família em plena crise, os seus componentes sangrando egoísmo no mais árido deserto interior, não ocultarão a filiação. Também não a ocultarão André Gide e Julien Green, os maiores e menores, Graham Greene e Evelyn Waugh, a enorme série de ficcionistas que se congrega em torno do núcleo temático. Dir-se-á que a aproximação coincidente, sobrevivendo como uma consequência da temática que decorre da própria natureza do tempo. O desequilíbrio interior que caracteriza a personagem – em Strindberg como em E. M. Forster ou D. H. Lawrence – resulta, para servir-me da expressão de Karen Horney, da “neurotic personality of our time”. Strindberg aderiu à temática que, independente do círculo existencial, teria fatalmente que se manifestar nessa eclosão dramática que, refletindo a condição humana, a entrosa em fatores sociais. Em Strindberg, como quer que seja, o que não se pode negar é a contemporaneidade como ficcionista.

A temática assegura a contemporaneidade e, mais que qualquer outro teatrólogo, Strindberg possibilita o reconhecimento dessa primeira fase do drama moderno. Encontrar-se-ão as duas grandes linhas que constituem o universo do seu teatro: a linha existencial e a linha social. Na primeira, a movimentação kierkegaardiana. Na segunda, a penetração na psicologia social. Essa segunda linha, tão expressiva quanto a primeira surge como uma determinação imposta ao teatro nos fins do século XIX. Ergue-se o debate crítico sobre certas instituições sociais – sobretudo a família – e normal, neste particular, o encontro de Strindberg com Ibsen e Pirandello. De cada um, individualmente, como se fossem afluentes, partirão novas linhas. Ibsen tornar-se-á responsável por uma das mais extensas e H. L. Mencken já demonstrou toda a sua zona de influência (Pinero, Shaw, Hauptmann, Sudermann, Brieux, Gorki). Em Pirandello, porém, a penetração social, porque advinda do psicologismo, se reveste de qualidades singulares.

A personagem pirandelliana – sem a qual dificilmente se compreenderá o drama contemporâneo – adquire extraordinária importância porque mobiliza nos elementos sociais as causas de sua perturbação psicológica. Construindo-a, na peça, no romance e no conto, Pirandello desce na criatura como na galeria de uma mina. Se os elementos sociais estruturam a personalidade (como vimos na teoria de Prescott Lesky), eles também a dissolvem. Os psicólogos sociais, erguendo o processo que concorre para a “personality disorganization” e levantando “the dynamics of mental disorder”, entre outras causas enumeram o medo e a

ansiedade resultantes da insegurança social e da própria incerteza da vida. O desajustamento, que corresponde ao conflito e à frustração, evolui como evasão ao que Kingsley Davis denomina de “institutional prescriptions”. Mas, se a desintegração da personalidade leva à insânia, na personagem pirandelliana se refaz conquistando outra personalidade. Essa dualidade psicológica significa muito porque entrosa a base social na base existencial.

Na ficção moderna – com ilustração decisiva talvez em “Orlando”, de Virgínia Woolf –, é quase ilimitada a expansão desse dualismo. Infiltração, efetivamente, continua sendo imensa. Atendendo às duas mais poderosas raízes que sustentam a ficção, pôde conciliá-las impondo um grande círculo que, parte da ficção, o teatro contemporâneo também preenche. Fácil verificar que, oriunda dessas bases na literatura dramática mais recentemente consubstanciadas em Strindberg, Ibsen e Pirandello, a temática veio para fixar-se em torno quase exclusivamente do ser humano. Tomando-a como motivação, os teatrólogos a distenderam a ponto de não ser possível reconhecer a peça fora de sua órbita. Mas, dentre as consequências imediatas, nenhuma parece tão importante quanto a que entrosa a peça e o romance no mesmo bloco temático.

O material que se trabalha é o mesmo. A comum adaptação do romance à peça denuncia a identidade do conteúdo. Acresce a significação dessa identidade quando observamos o romancista voltar-se para o teatro e na peça incluir os problemas do seu romance. Está claro, e Julien Green já o declarou com autoridade a propósito de sua experiência em “Sud”, que “não se pode fazer romance no palco”. O que o romancista leva à peça e ao palco não é o romance. Não o permitiriam as próprias condições técnicas do romance. É a temática, sobretudo na carreira dos problemas subjetivos, que o romancista transmite à peça. E por isso mesmo, face à temática, o pronunciamento crítico não se completa sem que examine a peça e o romance em função daqueles problemas.

3. *Diário de Notícias 6/10/1957*

Entre palco e língua

A crescente participação dos escritores no teatro brasileiro, coincidindo com a renovação dos processos cênicos, realmente significado o começo de um período que, não sendo revolucionário, transforma-o em todos os aspectos. Essa conversão ao teatro, que se explica em

consequência de nossa própria evolução cultural, eliminará definitivamente alguns obstáculos – como a improvisação e a vulgaridade – que vinham limitando seu impulso criador, sua expansão e talvez seu destino. E' Verdade que a participação não eclodiu abruptamente. Verificaram-se ensaios, sobretudo no círculo da literatura dramática, que aos poucos se canalizaram e agora surpreendem pela influência que exercem.

Observando-se com atenção logo se percebe que há, de fato, uma experiência cultural no teatro brasileiro. No gênero ficcional ao manifestar-se como expressão dramática, integrando-se por conseguinte em uma das órbitas mais poderosas da literatura, o teatro passa a acompanhar essa literatura na dinâmica de todos os seus movimento. No caso brasileiro, consumada a revolução literária – no romance, na poesia e na crítica –, pôde finalmente o teatro iniciar a grande transfiguração. Não seria possível iniciá-la antes. Dependia principalmente da solução de um elemento – o elemento linguístico – que a revolução literária trabalhava em função das condições brasileiras. Condicionada à língua, aguardou que a entregassem com base na experiência literária feita.

Seria fatal a transferência dos escritores de seus gêneros preferidos para a praça teatral. Registrava-se o enquadramento do teatro no comportamento moderno. Acompanhando o fluxo literário – em técnica, linguagem e temática – e dispondo em consequência de instrumentação que o armava para a penetração em novos caminhos, projetou-se como um dado de nossa cultura. Fora eliminado o perigo da superação. No sistema cultural, nessa combinação de valores artísticos que integram no mundo brasileiro, é um estilo nacional o que se configura de modo consistente. O curioso é verificar como o teatro, na multiplicidade de seus aspectos, sobretudo em sua dramaturgia, concorre para robustecer a formação desse estilo. E' uma tarefa inicial, quase de origem, não o discutirei. Percebem-se, porém, os primeiros resultados e pressentem-se os grandes efeitos.

A tarefa, em uma percepção extrema, é gigantesca. Em nossa ficção, e é uma verdade, apenas o teatro não dispõe de lastro que possibilite a continuidade de um estilo. Não se está prosseguindo, mas se inicia. John Gassner já observara, em relação ao teatro norte-americano, essa ausência de “cultural heritage” que concede ao teatro a caracterização nacional. Os franceses a utilizam em um círculo homogêneo (Cornéille, Racine, Molière, Marivaux). Os ingleses também a utilizam (Kyd, Webster, Marlowe, Shakespeare, Ben Johson). É a órbita

fechada que permitiu o milagre grego com raízes na era homérica (Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes) E' o grupo latino (Plauto, Terêncio, Sêneca). E o grupo espanhol (Lope de Vega, Caldéron de la Barca, Zorrilla, Tirso de Molina). A falta de herança cultural, como para os norte-americanos, constitui o primeiro e grande obstáculo.

Outros obstáculos existem. Dentre eles, e principalmente, o da crise temática – mas esse é um problema universal Joseph Wood Krutch se refere à decadência da tragédia, em consequência da redução da estatura do homem, a questão que ergue transborda em termos de humanismo. E' provável que a recriação moderna de temas clássicos (em Giraudoux, O'Neill e Cocteau, por exemplo) resulte dessa atrofia da criatura face à sua condição e seu destino. Restringia-se a contribuição simbólica. A colaboração poética, normalmente lírica, não basta suprir o espaço vazio. Em aspecto mais objetivo, a questão se coloca: a personagem comum substituiu o herói trágico que, de Sófocles a Shakespeare, se tornou a constante humanista na literatura dramática.

Mas, lutando contra essas deficiências, – uma, de ordem nativa, a ausência de herança cultural; outra de ordem universal, a crise temática que se reflete na dimensão da personagem –, o novo teatro brasileiro se realiza e, associando-se às outras artes, participa vertical e horizontalmente da configuração do estilo nacional. Torna-se marcante, neste instante, a colaboração dos escritores. A dramaturgia estrangeira, plano cênico, não bastaria para sustentá-lo. Essa mesma, condicionada ao elemento linguístico, não pode fugir à órbita da cobertura literária. A tradução se impõe como uma das mais fortes exigências. E a verdade é que, neste particular, nova é a fisionomia que se apresenta.

O teatro clássico, indispensável como inspiração e complementação ao teatro nacional, começa a levantar-se em traduções que o incorporam, através da língua, no lastro de nossa própria literatura dramática. Exemplo admirável a tradução recente do “Hamlet”, de Shakespeare, feita pelo poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos. Outro exemplo será “Maria Stuart”, de Schiller, em tradução de Manuel Bandeira. Em ambos os casos, sobretudo em relação ao “Hamlet”, o que importa não é apenas a fidelidade ao texto com as soluções para todas as dúvidas, mas a conservação da peça em todos os seus valores em língua que não é a materna. A transposição se realiza como uma operação que transferisse a vida de um para outro

corpo. Elemento novo a ser introduzido – a língua – constitui em si mesmo o mais complexo dos universos.

No teatro é imensurável a sua significação. Jean Schlumberger escrevendo sobre Corneille, já observara como a língua se desloca provocando, em consequência, o conflito entre a expressão clássica e o fluxo verbal, vivo. Ato público por excelência, e pela atualidade expressional que exige, o teatro sacrifica a peça na própria língua nativa. O detalhe, sendo detalhe, é da maior importância. Se a renovação expressional torna-se impossível na própria língua – como no caso de Corneille –, nada há que a proíba nas traduções. Em relação ao teatro brasileiro, a renovação das traduções clássicas se converte em necessidade imediata. O início dessa revisão pode constituir o clima “clima de influência”. O sintoma otimista advém, entretanto, da integração dos tradutores no círculo de sua sensibilidade. Em um ensaio sobre Racine, Giraudoux chama a atenção para “le moment où la langage humain se change, en raison de l'élevation de l'acoustique et de la tension poétique”. É essa modulação que o tradutor, fora de seu círculo sensorial, jamais conseguirá apreender. E o que é muito mais grave quando em cena, a falta dessa modulação pode prejudicar irremediavelmente o intérprete.

A ator, quando no palco, tem um universo atrás. Os elementos que o constituem são inúmeros mas, dentre todos, nenhum me parece tão fundamental quanto o texto. Toda sua psicologia, como personagem aí se concentra. Mas, se tamanha é a importância da peça como manifestação literária, está claro que o teatro se torna mais espontâneo quando os valores são nativos. A grande potencialidade resulta dessa fusão entre o palco e a língua materna – não se pode ignorar que, em si mesma a língua materna é uma permanente fonte de temática nacional. A comunicação universal (presente em regionalistas como Synge e O'Casey) não se anula. A verdade, porém, é que, condicionado à configuração nacional como qualquer arte, o teatro só consegue autenticidade quando penetra, capta, revela e reflete os caracteres de um povo. Nele se integram, diríamos em termos de psicologia social, os produtos culturais de uma nação