

**JOHN
GASSNER**

**MESTRES
DO TEATRO II**

TEATRO

**estudos
estudos
estudos**

30
anos



EDITORA PERSPECTIVA

**Próximo lançamento**

Uma Poética para Antônio Machado

Ricardo Gullón

Mestres do Teatro, cuja publicação a Editora Perspectiva completa agora com este segundo volume, é indiscutivelmente um "clássico" moderno da bibliografia teatral. Erudição e crítica encontram nesta obra uma suma que ilumina significativamente, para o leitor de hoje, não só as etapas do desenvolvimento da arte dramática e cênica, mas também os modelos interpretativos e sobretudo a visão de mundo que marcaram as pesquisas e a análise da scholarship e do criticismo americanos entre as duas grandes guerras. Com efeito ninguém mais do que John Gassner representa este espírito e sua produção. Nos numerosos escritos em que consubstanciou a sua atividade, discute e polemiza com todos os radicalismos desde os estéticos até os políticos. Sua postura aberta e liberal, rooseveltiana, poder-se-ia dizer, se estrutura a partir de uma integridade crítica que não vacila em dizer não de maneira direta e franca, mas que busca constantemente a compreensão profunda das obras e realizações e a captação reintegrativa dos valores nelas inerentes. Não é de admirar, pois, que em *Mestres do Teatro* enfeixe, com critérios estéticos e de gosto definidos, mas nunca dogmáticos, a história do teatro, a análise da personalidade dos autores, das características de suas criações e das feições e tendências cênicas dos espetáculos num conjunto rico e amplo na expressão de matizes contraditórios, mas dotados de indiscutível unidade, unidade da vivência e do intelecto de um homem e de uma época.

Mestres do Teatro II

Coleção Estudos
Dirigida por J. Guinsburg

Equipe de realização – Tradução e Organização: Alberto Guzik e J. Guinsburg; Revisão: Plínio Martins Filho e Dainis Karepovs; Produção: Ricardo W. Neves e Adriana Garcia.

John Gassner

MESTRES DO TEATRO II

30
anos



EDITORA PERSPECTIVA

Título do original inglês:
Masters of the drama

Copyright © 1940, 1954 by Random House, Inc.

2ª edição

ISBN 85-273-0084-2

Direitos em língua portuguesa reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 – São Paulo – SP – Brasil
Telefone: (011) 885-8388
Fax: (011) 885-6878
1996

Sumário

John Gassner	VII
19. Ibsen, o <i>Viking</i> da Dramaturgia	1
20. A Sucessão Escandinava e Strindberg	37
21. Os Artesãos da Sucessão Francesa	53
22. Pós-Escritos Latinos — Benavente e Pirandello	85
23. Gerhart Hauptmann e o Naturalismo Moderno	111
24. Os Companheiros de Viagem de Hauptmann e a Erupção Expressionista	135
25. Tchekhov e os Realistas Russos	169
26. Maxim Gorki e a Dramaturgia Soviética	205
27. John Millington Synge e a Musa Irlandesa	223
28. Bernard Shaw e a Política de Compromisso Britânica	263
29. Eugene O'Neill e o Palco Norte-Americano	327
30. A Galáxia Norte-Americana	367
31. Teatro e Drama dos Meados do Século	413
32. Sumário dos Meados do Século	463
Apêndice	475

John Gassner

John Gassner nasceu em New York, 1903, onde também se educou. Em 1925 concluiu o mestrado na Columbia University. Depois de deixar a universidade fez crítica literária e publicou versos, foi conselheiro editorial de várias casas editoras, ajudou a fundar a revista *The Psychoanalytic Quarterly*. Em 1928 passou a dar aulas no Hunter College e em 1931 ingressou num dos mais significativos conjuntos cênicos do teatro moderno, o *Theatre Guild*, ficando como chefe de seu Departamento de Peças até 1944, quando estabeleceu um departamento de textos para a Columbia Pictures Corporation. Em 1940 entra no Laboratório Dramático de Erwin Piscator onde lecionou dramaturgia e história do teatro até 1949. Também lecionou na Columbia University e outros estabelecimentos antes de aceitar o posto de professor de dramaturgia e literatura dramática na Yale Drama School em 1956. Contribuiu mais ou menos regularmente para diversos jornais e revistas, publicou livros como editor, co-editor e autor. Encenou espetáculos, além de estudá-los, unindo uma visão histórica, teórica e filosófica a uma experimentação prática e um conhecimento próximo dos problemas econômicos subjacentes ao teatro norte-americano. Faleceu em New Haven durante o mês de abril de 1967.

“Quase todos os seus escritos críticos e expositivos, particularmente *Mestres do Teatro*, se preocupam com o esclarecimento de questões fundamentais consideradas à luz de atitudes contemporâneas.”

“Os serviços do Prof. Gassner ao teatro norte-americano foram longos e variados... Sua atividade como escritor, editor, realizador prático e professor deixou marca em várias gerações do teatro norte-americano. Homem cáldo, com quem o diálogo era sempre possível, possuía uma rara combinação de inteligência e humanismo.”

Richard Schechner. — 1967

“Em toda minha vida tive três professores que foram muito importantes para mim. Um no ginásio — um professor de teatro que, por exemplo, simplesmente me permitia desenhar cenários surrealistas, quando então os outros professores diziam ‘O que vem a ser isso? Por que motivo você está deixando Foreman fazer coisas assim?’ Depois na Universidade Brown, um professor espanhol que tinha sido aluno de Ortega. Através da minha introdução a Ortega, o mundo do rigor intelectual se abriu para mim. E finalmente na Universidade Yale, John Gassner, devido ao rigor de sua abordagem. Não é necessário dizer, em especial a esta altura dos acontecimentos, que eu não partilho necessariamente das opiniões dele quanto ao que caracteriza o dramático.”

A declaração pertence a Richard Foreman e foi dada a Michael Feingold numa entrevista feita em dezembro de 1974, e publicada no *Village Voice* em versão reduzida, sendo registrada integralmente no número de Outono de 1975 da revista *Yale Theatre*. A importância do que diz Foreman é a que se pode conceder a um pesquisador sério, respeitável e intransigente, mergulhado na formidável tarefa de forjar uma linguagem teatral nova e ousada. No viveiro que tem sido o teatro nova-iorquino desde o final dos anos 60, Foreman está em pé de igualdade com Bob Wilson, Stuart Sherman ou Andrei Serban. Vale dizer, faz parte do círculo de inventores radicais, que ganharam notoriedade mundial a partir de 1975 e auxiliaram as investigações do teatro de vanguarda, na tentativa de recuperar uma combatividade que afrouxara desde os sérios descaminhos e reveses sofridos pela maioria dos grupos integrantes dessa tendência, há cerca de dez anos passados. Seu Teatro Ontológico-Histórico, formado em 1968, quando outros conjuntos se desintegravam ou sofriam algumas alterações radicais, já constituía uma nova proposta de linguagem. Estabelecendo um vínculo poderoso entre as artes visuais e o teatro, explora com autoridade e firmeza de propósitos um terreno fronteiriço onde duas e mais artes se unem e se fundem em resultados vigorosos e surpreendentes.

O papel que Foreman desempenha no teatro contemporâneo confere à sua declaração sobre Gassner um peso todo especial. É significativo que esse moderado e prudente professor esteja firmado com tanta autoridade na raiz da formação de um criador da vanguarda radical. O fato esclarece a

importância da sua atuação efetiva dentro do quadro do moderno teatro norte-americano. E também coloca o presente volume numa correta perspectiva de avaliação. Não há dúvida que, em muitos pontos, *Mestres do Teatro* se constitui num trabalho datado. O que não impede a permanência de seu valor no campo da crônica e da crítica.

Na verdade, John Gassner se transformou numa interessante figura dentro do panorama da História da Crítica e do Teatro modernos. Nascido em 1903 e falecido em 1967, não apenas sua formação como a parte mais considerável de sua obra escrita estão inseridos com muita nitidez no quadro das tendências culturais dominantes na primeira metade do século XX. Assim sendo, partilham de estéticas e ideais que hoje parecem total ou parcialmente ultrapassados. A precisão da observação crítica de Gassner é permeada de um sabor subjetivo que contrasta com a postura agora predominante nesse terreno. Mas a distância que nos separa do método e das idéias de Gassner não significa que estes tenham perdido expressão ou sentido. Nota-se a diferença, ao contrário, justamente porque os escritos de Gassner permanecem vivos. Testemunham uma concepção humana e inteligente do teatro.

Sem se filiar a uma tendência estética específica, Gassner estudou e se formou no período fervilhante da crítica norte-americana entre 1920 e 1945. Foi quando no centro das ardorosas polêmicas entre o humanista e conservador Irving Babbit e o pregador do naturalismo H. L. Mencken formou-se a dinâmica que permitiria à arte estadunidense a libertação de antigas restrições e preconceitos. No início do século XX as últimas amarras tradicionalistas acabaram por cair. Para o teatro esse passo teve imensa importância. Já estava em curso um extraordinário trabalho de historiografia do teatro norte-americano. A aparição da dramaturgia moderna com O'Neill foi seguida por uma avalanche de novas revelações; em pouco tempo floresceu uma literatura dramática pujante e variada. O impulso tomado pelos dramaturgos empurrou também os críticos de periódicos e de cotidianos, que passaram a exercer um papel vital na estrutura desse teatro. Eis o contexto em que o nome de John Gassner assume uma dimensão específica.

Até o início da Segunda Guerra, a arte dos Estados Unidos percorreu vastas extensões de terreno, tomando posição, discutindo funções, polemizando, atacando, defendendo. As manifestações iam da extrema esquerda à extrema direita, no que se refere ao posicionamento político, e o mesmo poderia ser dito quanto à pesquisa de métodos, técnicas ou linguagem. Gassner procurou não se engajar, embora seja fácil reconhecer em sua postura a do liberal de esquerda.

Na medida do possível procurou evitar os antolhos do dogma. Como chefe do Departamento de Peças do *Theatre Guild* teve uma função preponderante na afirmação prática da linguagem cênica estadunidense. Como professor teve uma atuação intensa e a colheita foi abundante. Como escritor e editor é responsável por uma obra numerosa e variada que inclui desde ensaios teóricos sobre a catarse aristotélica no teatro até a compilação de valiosas antologias de peças enriquecidas por lúcidos prefácios.

Essa atividade multifacetada girando ao redor do teatro como eixo centralizador encontra em *Mestres do Teatro* um de seus momentos mais densos.

A vasta obra enfeixa numa única direção a história do teatro e a análise da personalidade e da produção de um grande número de dramaturgos, ficando assim numa posição como introdução à literatura dramática. É bom observar que este livro obedece essencialmente a um padrão estético não fixo mas definido com indiscutível clareza. E acompanha muito bem a evolução e os caminhos tomados pela arte cênica até a eclosão da Segunda Guerra, ou seja, até a data de sua primeira edição, 1940. A terceira edição, revista e ampliada, é de 1954. É perfeitamente possível notar no corpo do original o que pertencia ao texto primitivo e o que é contribuição posterior. Em poucas circunstâncias as notas, capítulos e observações apostos possuem a penetração e profundidade da primeira edição. De um lado, oferecem prova indiscutível de que o autor desejava manter seu trabalho vivo e atualizado. Mas sugerem também que, a partir de 1954, Gassner compreendeu a dificuldade de continuar a preservar a atualidade de um texto cujos pressupostos básicos estão sendo radicalmente alterados pela realidade. Exemplo disso é o fato de que *Mestres do Teatro* faz apenas breve alusão e pouco elaborada a Brecht e não chega sequer a citar Beckett ou Ionesco.

Sê essas ausências, por um lado, empobrecem o livro, por outro, demarcam com segurança seu campo de ação. Gassner volta sua preferência para autores que abordaram temas fulcrais do ser humano, procurando através de sua arte não só uma forma de comunicar a condição humana como também a poesia que essa condição inspira. Assim, é com muita simpatia que vê, por exemplo, os expressionistas e seus delírios a oscilar entre o desordenado e o grotesco. Seu ideal de teatro está mais próximo, por exemplo, da terrível indagação de Ibsen em *Solness, o Construtor* onde a dilaceração interna se expressa de forma contundente mas equilibrada e indizivelmente bela.

Gassner tanto tinha consciência da área abarcada por seu livro que em "O lado prático da crítica estéril", artigo redigido ao longo da década de 50 e incluído em *Rumo do*

Teatro Moderno, define com um humor todo pessoal, o campo que abrangeu em *Mestres do Teatro*. Ao discorrer sobre a atividade da crítica acadêmica, observa: “Respeito o desejo [do erudito acadêmico] de organizar os elementos da arte”. (Talvez esteja confundindo respeito com orgulho próprio, pois que já escrevi uma longa história do drama universal, evidentemente a mais longa nesta língua.)” Sim, *Mestres do Teatro* é um relato acadêmico e longo. Mas o “classicismo” do autor formou homens de teatro como Richard Foreman e Augusto Boal, tão diversos dele quanto diversos entre si. O valor do texto de Gassner está em sua habilidade para evitar o monólogo e convidar ao diálogo. Convite que vale atualmente, da mesma forma pela qual valia em 1940. É útil e enriquecedor acompanhar a visão rigorosa e humana que este livro traça de 2.500 anos da história de uma Arte.

Alberto Guzik

19. Ibsen, o *Viking* da Dramaturgia

1. *A Longa Viagem*

Uma mão brandindo um martelo — tal é o símbolo que pode ser visto no túmulo de Ibsen. Geralmente consideram-no uma inspirada idéia escultórica e, sem dúvida alguma, veicula o ponto de vista convencional que com tanta freqüência descreve a contribuição dele ao teatro e à sociedade em termos de utilidade. Segundo essa opinião, que se baseia naquela pequena parte de sua obra costumeiramente denominada realista, Ibsen usava macacão; em certas ocasiões fazia parte de equipes de demolição ocupadas em dismantelar metodicamente um edifício condenado, em outras, de modo igualmente metódico, dirigia seus golpes contra um arranha-céu em construção. Tal indicação é parcialmente válida, e cobre parte de suas atividades, especificamente no que diz respeito à forma laboriosa pela qual construiu suas peças, pôs abaixo velhas fachadas e criou novas moradas para o espírito.

Há ainda outro ponto de vista, defendido por alguns teóricos do proletariado que, ao contrário, negam-lhe o cartão de sociedade no sindicato. Segundo estes, Ibsen trabalhou durante um breve período, mas apenas como diletante. Eles o vêem simultaneamente dando ajuda tanto à equipe de demolição quanto ao bando de construção, mas apenas como forma de auto-expressão e tendo somente uma vaga noção do motivo pelo qual golpeava as estruturas e que tipo de edifício deveria ser construído em lugar do antigo. Não! Ele era apenas um cavalheiro trabalhador, ou, para usar

uma frase de gíria mais recente, um “companheiro de viagem” da esquerda, merecendo grandes honras por desertar dos distritos sofisticados mas sem que por isso possa ser incluído entre os homens com o martelo. A investida de Ibsen contra a sociedade e suas idéias construtivas tendem realmente a ser inconstantes, de modo que o estudioso socialista Plekhanov pôde apresentar provas bastante concludentes para chamá-lo de “mesquinho revolucionário burguês”¹.

Entretanto, se os símbolos podem ajudar-nos a aprender a personalidade desse prolífico pai da moderna dramaturgia, não servirão nem o do homem com o martelo nem o do homem de cartola. Talvez a única imagem capaz de cobrir toda a extensão de sua carreira seja a de um *viking* em pé na proa de seu barco enristado com o mar abrindo-se à sua frente. Os cínicos possivelmente gostariam de enfiar uma cartola nessa figura, acrescentar certa convexidade às regiões viscerais e pendurar um guarda-chuva num de seus braços. E devemos reconhecer que por vezes é forte a tentação de aceitar a caricatura. Mas sob os obstáculos de seu exterior, Ibsen é não obstante um *viking*. Vemo-lo limpando a terra dos pés, voltando o rosto para praias distantes, parando algumas vezes para devastar a fogo algum pacífico povoado e finalmente mergulhando no Atlântico ainda não explorado com uma noção muito nebulosa de onde poderia descansar, se é que algum dia seria capaz de fazê-lo. Sua obra é precisamente uma tal viagem de aventuras, depredações e explorações. Talvez aqueles admiradores que se referem a ele como um poeta estejam mais próximos de defini-lo. Mesmo no período realista que marca a metade de sua carreira, se olharmos com bastante proximidade e cuidado, veremos que na essência continua a ser um poeta, assim como o realismo, em sua melhor forma, é uma espécie de poesia.

De início vamos encontrá-lo em sua Noruega natal, o sangue fervendo de desejo pelo mar aberto enquanto caminha entre os sólidos burgueses que compõem sua família e vizinhos, busca uma profissão, estuda na universidade e entra no estreito teatro da época. É esse o período das suaves peças românticas temperadas por uma atividade jornalística e lírica marcada pelo radicalismo. Em breve, depois de muitos resmungos e provocações, empreende uma longa viagem — geograficamente apenas até a Europa Meridional mas espiritualmente para os mais distantes recantos do mundo. Em *Brand* anuncia com fanfarras seu afastamento da sedentária congregação de homens que jamais se fizeram ao mar, e em *Peer Gynt* acrescenta a isso o impetuoso motejo da risada.

1. Ver o panfleto inteligentemente elaborado *Henrik Ibsen*, editado por Angel Flores.

Então mergulha subitamente investindo contra os povoados da burguesia entorpecida. Queima suas "casas de bonecas" em meio a forte grita daqueles a quem desapropriava tão rudemente. É este o período de *Pilares da Sociedade*, *A União dos Jovens*, *Casa de Boneca*, *Espectros* e *Um Inimigo do Povo*.

Mas ele, em pessoa, é parte da humanidade da qual troçou. A piedade o assalta, a dúvida reduz sua segurança de si e começa a olhar de modo tolerante para a fragilidade humana. Escreve obras como *O Pato Selvagem* e *Rosmersholm*. No entanto, não pode suportar por muito tempo as plácidas moradas dos homens. Descobre a facilidade com que a ferrugem da acomodação e da complacência corrói tudo até o cerne. Retornando à sua atitude trocista anterior, censura os fracos e oferece exemplos de advertência à sua acomodação em peças como *O Pequeno Eyolf* e *Quando Nós, Mortos, Despertamos*. Mais uma vez em seu navio de longo pontão, novamente se faz ao mar, sem destino exato, o coração um tantinho perturbado, os olhos envelhecidos um pouco fracos mas ainda resolutos.

Quer seja essa crônica interpretada de forma a deduzir-se dela que Ibsen era um "pequeno-burguês" no curso de sua revolta desigual e por vezes ambígua, ou que Ibsen era simplesmente um ser humano necessariamente limitado capaz de hesitar e de formular mais perguntas do que era capaz de responder, o efeito de sua obra é essencialmente o mesmo. Como todos os grandes escritores, era um guerreiro e um viajante, e o resultado de sua luta é um conjunto de textos inevitavelmente falho mas nobre, que exprime o homem moderno.

Enquanto estava às voltas com a realidade ou, por vezes, fugia dela com sua maneira peculiar, Ibsen abriu importantes modificações na moderna prática dramática. Mais, que qualquer de seus predecessores imediatos, finalmente, despojou a "peça bem-feita" das intrigas graduais e óbvias construções de tramas que haviam sido postas no mercado durante o século XIX por Scribe e seus seguidores. Construiu uma série de peças que davam a ilusão de uma realidade não distorcida, permitindo ao espectador observar as personagens e refletir sobre as idéias ou implicações contidas no drama em vez de olhar as reviravoltas da trama. E embora contrário a algumas generalizações correntes que negligenciam os grandes atenienses, Shakespeare, Goethe e outros, é preciso afirmar que na verdade Ibsen não inventou a peça de idéias, mas assegurou seu triunfo no mundo moderno. Conseguiu-o atirando-se ousadamente a idéias de ampla relevância para o homem e a sociedade e projetando-as num desafio aos tabus convencionais. Seu intelecto não era tímido e relativamente prosaico, como o de Dumas Filho e de

Augier que acreditavam estar tratando de grandes problemas quando na verdade não passavam de melhoristas convencionais, e suas idéias não eram conceitos requentados ou rarefeitos.

Em que pesem suas tendências superficialmente provincianas e a despeito do pano de fundo de pequenas cidades na qual se desenvolvem muitas de suas peças, ele possuía algo da largueza de espírito que encontramos entre os gregos, os elisabetanos e também entre os grandes românticos. A ousada criatividade de Shakespeare e Goethe aparece esporadicamente na totalidade de sua obra, ecos de *Fausto* ressoam em *Brand* e *Peer Gynt* e o ataque frontal de Eurípi-des à convenção, bem como a técnica retrospectiva euripi-diana pulsam nos trabalhos de Ibsen. Mesmo um breve sumário de sua vida e obra descortina a essencial largueza de sua mente e espírito.

2. O Início Romântico

Skien era uma pequena cidade naval, uma das muitas que polvilham a costa norueguesa. Estava perto o suficiente do mar para que seus habitantes sentissem o ar salgado, mas havia progredido o bastante no comércio e na moral puritana para poder representar a vida escandinava em qualquer parte. Na realidade, onde quer que a classe média desenvolva suas atividades sem sentir os agulhões de uma cultura cosmopolita, podemos encontrar uma Skien como a que alimentou a inquietação e a indignação de Ibsen; certa vez Shaw observou que era suficiente tomar o trem e sair de Londres para encontrar comunidade como a de Ibsen.

A família na qual Ibsen nascera aos 20 de março de 1828, numa casa de propriedade do mercador Stockman, era igualmente típica do pequeno mundo confinante, e vale a pena notar que tão logo Ibsen deixou sua casa, praticamente cortou todos os vínculos com ela. É possível que sua mãe tenha sentido inclinações artísticas na juventude, mas depressa tornou-se a exausta progenitora de seis filhos. Os homens da família de seu pai gostavam de diversões, e o próprio pai possuía boa dose de espírito que por vezes ofendia as pessoas. Mas sua imersão nos negócios e na especulação e a bancarrota subsequente seriam suficientes para arruinar com o mais vivo humor.

O jovem Ibsen não viu a família em toda a glória da prosperidade e sucesso social, pois que esta fortuna desapareceu irrecuperavelmente na época em que contava oito anos. De toda riqueza restou apenas uma pequena granja situada algumas milhas ao norte de Skien, e foi lá que a família viveu por mais ou menos oito anos, negligenciada pelas amizades anteriores e nitidamente *déclassé*. Estava assim

preparado o terreno para o futuro dramaturgo que iria fustigar a falsa respeitabilidade e a complacência da classe média. A família não retornou à cidade senão quando o rapaz já andava pelos quinze anos, e mesmo então continuaram magras suas posses. Conseqüentemente, em 1844 Ibsen empregou-se como aprendiz na botica de um químico — talvez uma designação muito pomposa para um simples farmacêutico — em Grimstadt. A família, que esperava dele uma assistência a qual não esteve em condições de prestar durante muitos anos, com o tempo passou a considerá-lo um livre-pensador e uma alma perdida, e as tentativas que faziam para convertê-lo ao caminho da devoção só logravam intensificar seu distanciamento.

A pequena cidade naval de Grimstadt, onde passou os seis anos seguintes, durante longo tempo não se mostrou para ele melhor que as cercanias de Skien. O pálido e magro empregado de um esfarrapado boticário não tinha evidentemente contato com a aristocracia local de abastados mercadores e políticos. Mal pago, sem boas roupas e partilhando o quarto com os pequenos filhos do empregador, o adolescente cismava solitário. Apenas o mar o confortava enquanto fitava sua vastidão com desejos que facilmente podemos imaginar. Estava dolorosamente só, pois dificilmente podia debater seus tateios mentais com as pessoas que conhecia, e na solidão voltou-se para uma das criadas da casa, dez anos mais velha que o rapaz. Esta deu-lhe um filho quando o jovem Henrik contava apenas dezoito anos, e essa relação, que não foi capaz de esquecer durante os catorze anos nos quais sustentou seu fruto, permaneceu uma lembrança desagradável da qual se descarregou numa das melhores cenas de *Peer Gynt*.

Contudo, os três últimos anos de seu cativo foram mais toleráveis. A loja, passada para as mãos de um novo proprietário, mudou-se para um bairro melhor. Ibsen tornou-se um químico-assistente e passou a ganhar mais dinheiro. Fez amigos com os quais discutia os assuntos da época durante o período revolucionário de 1848. Escreveu poemas expressando suas emoções, satirizava a liderança conservadora e defendia a liberdade em acaloradas discussões, ganhando assim uma reputação de radicalismo que atraía os jovens membros da aristocracia local. Também foi por essa época que, influenciado pela leitura dos discursos de Cícero enquanto se preparava para entrar na universidade, escreveu sua primeira tragédia, *Catilina*, em pentâmetros iâmbicos. Atraído, devido a convicções gerais, por essa personalidade que tentou destruir o *status quo* do governo romano, ainda assim Ibsen dramatizou os erros e hesitações de Catilina, como um nascente dramaturgo psicológico. Entretanto, isso não o impediu de escrever um melodrama romântico no qual a vingadora vestal Fúria, irmã de outra vestal

que fora violada por Catilina, o desencaminha, volta contra ele seus aliados e o arremessa para a ruína.

Por menos importante que seja essa peça, efetivamente, ela contém, não obstante, "muito do que viria a tornar-se verdadeiro ibsenismo"². Quando surgiu em 1850 era, de fato, a primeira peça norueguesa a ser publicada em sete anos. Mas a munção de Ibsen não se esgotou com essa obra inicial; assim que completou *Catilina* em 1849, voltou-se para a composição de sonetos políticos, instando a Suécia e a Noruega a apoiarem a Dinamarca na guerra sobre o Schleswig travada com a Prússia. A poesia era fraca mas havia disposição de ânimo. Expressou mesmo a esperança de que um dia a vitória final bafejasse os húngaros, cuja revolução havia sido esmagada aquele ano, e não deixa de ser significativo o fato de que já ontem o jovem dramaturgo começou a atirar-se na corrente da vida européia.

Catilina também foi seguida por uma sofrível peça em um ato, *Os Normandos*, mais tarde intitulada *O Túmulo de Gigantes*, a partir da qual Ibsen sentiu-se uma figura literária totalmente pronta para o vôo. Menos de três semanas chegou a Cristiania a fim de prestar os exames para a matrícula na universidade. Lá, renunciou rapidamente às ambições referentes à medicina, assistiu a aulas sobre filosofia e literatura e vendeu os direitos de publicação d'*O Túmulo de Gigantes* e de um de seus poemas. E mais uma vez desposou a causa da liberdade, então associada às exigências de proteção da classe operária contra o ascendente capitalismo do momento³.

Na verdade, o jovem provinciano estava transformando-se num rematado estudante de questões sociais. Em 1851 era um ativo jornalista, associando-se primeiro a um órgão socialista sindical, o *Arbeider-Foreninernes Blad*, que foi proibido pelo governo depois de seis meses, e depois a um jornal liberal mais eclético, *O Homem*, que também cerrou as portas após meio ano. Para essa segunda publicação, contribuiu com poesias, crítica teatral e artigos políticos.

Não obstante, já por essa época sentia profunda desconfiança para com a política e os políticos de qualquer gradação. Assim, não foi difícil para ele experimentar a sorte com Ole Bull, um diretor teatral progressista que lhe deu um posto no pequeno teatro de Bergen. Logo depois a direção do teatro também lhe ofereceu um estipêndio para viajar pela Dinamarca e Alemanha, onde se esperava que estudasse e se preparasse para os cargos de diretor cênico e professor. Mas não foi apenas a mecânica da arte de encenação no Teatro Real de Copenhague e na Ópera da Corte de Dresden que atraíram sua atenção; na Alemanha

2. Koht, v. I, p. 43.

3. Ver a biografia clássica de Koht, *The Life of Ibsen*, v. I, p. 59.

deu com uma curta crítica de autoria do estudioso Herman Hettner, *Das Moderne Drama*, que aconselhava os dramaturgos a introduzirem a análise psicológica em suas obras históricas. Ibsen aprendeu a lição de cor e aplicou-a em sua obra seguinte.

Quando regressou a Bergen e foi nomeado dramaturgo oficial do teatro local por volta do fim de 1851, impôs-se a tarefa de criar uma dramaturgia nacional celebrando a história primitiva e o espírito heróico de sua nação. Com isso em mente, escreveu uma comédia-fantástica, *A Noite de São João*, em 1852, construída ao redor de canções populares escandinavas. Embora fosse uma peça romântica lembrando de certa forma o *Sonho de Uma Noite de Verão*, continha a promessa de inteligência crítica na caricatura de um poeta que posa como nacionalista. Tanto essa peça quanto uma nova versão d'*O Túmulo de Gigantes* fracassaram, mas não conseguiram desanimar o autor. Após uma interrupção provocada por um caso com certa jovem cujo abastado pai opunha-se a uma união com um escritor pobre, Ibsen escreveu um novo drama histórico. Nesta peça, *Dama Inger em Ostraat*, Ibsen enriqueceu com a análise de caracteres a estória do amor de uma filha por um guerreiro que se opõe às aspirações patrióticas da moça, pois que está tentando manter a Noruega sob o jugo da Dinamarca. Ainda que a libertação da Noruega medieval seja a tônica do drama, a mãe, Dama Inger, é impedida, por suas dúvidas e ligações, de entregar-se sem reservas ao seu ideal. Destarte, o conflito nacional era transferido para o interior do homem, de modo que a prescrição de Hettner sobre o drama psicológico era cumprida até certo ponto.

É verdade que Ibsen ainda estava longe do domínio de uma técnica independente; a influência de Scribe é evidente na trama que faz a peça caminhar aos solavancos da forma costumeira. Mas no fato de a intriga envolver uma antítese maior — entre a Noruega nascente e a Dinamarca opressora — já podemos detectar o Ibsen dos dramas posteriores. Talvez por essa razão, e também porque de certo modo conseguira penetrar o coração de suas personagens, Ibsen sentia-se confiante e não ficou abalado quando a apresentação de 1855 constituiu-se num malogro para *Dama Inger*. No verão do mesmo ano, possivelmente imitando uma peça popular do dramaturgo dinamarquês Henrik Hertz, escreveu uma nova obra, *A Festa em Solhoug*, baseada não nas antigas sagas mas nas baladas posteriores da Noruega medieval. O cerne dramático, ainda altamente romântico no tratamento, era oferecido pela heroína cujo amor reprimido pelo homem com quem não conseguiu casar-se a conduz ao crime. Aqui o autor já deixa de lado os obstáculos românticos constituídos pelas personagens sobrenaturais. A intriga scribeana

também não está presente neste drama, embora a estória central não seja de forma alguma superior a qualquer das situações preferidas pelo mestre francês de Ibsen. E desta vez Ibsen foi recompensado com um grande êxito quando a peça foi apresentada pelo Teatro Bergen e subseqüentemente pelo teatro em Cristiania.

Contudo, *Olaf Lilyekrans*, outro drama inspirado em baladas, girando ao redor de um cavaleiro que, iludido por misteriosa mulher, é levado a esquecer sua noiva, foi um tal fracasso que escreveu *finis* para essa fase do romantismo de Ibsen. Em sua peça seguinte, *Os Heróis de Helgeland*, Ibsen retornou, destarte, ao material e ao espírito das sagas nórdicas. A grande *Saga de Volsunga* forneceu o tema da heroína Hiördis que mata o noivo e suicida-se. Sigurd, o noivo, havia tomado outra esposa, e a excessiva Hiördis, que lembra a Brynhild da velha estória nórdica, transforma-se em sua *nemesis*. Não há nada de insignificante n' *Os Heróis de Helgeland*; luta com paixões elementares e Björnson, a principal figura literária da Escandinávia na época, com grande justeza considerou a peça um dos mais vigorosos dramas noruegueses que já havia aparecido até então.

3. *As Primeiras Viagens*

No entanto, Ibsen precisava cortar mais completamente seus cabos de amarração românticos antes que pudesse partir para o drama moderno. Percebeu que estava avançando pouco como dramaturgo de sucesso e não conseguiu receber verbas para o Teatro Norueguês de Cristiania, ao qual estava ligado agora, e nem para si mesmo quando pediu ao Estado o custeio de uma viagem. Como qualquer escritor, começou a ser atormentado por dúvidas a respeito de si mesmo, e a poesia que escreveu nessa época é amargada pela desilusão. Dessa forma patinhou por diversos anos, planejando e finalmente escrevendo em 1862 a poética mas satírica *Comédia do Amor* que é, nitidamente, o fruto de sua ira e frustração. Com base nessa revolta do espírito, Ibsen embarcou pela primeira vez naquela investigação do homem e da sociedade modernos que marca sua principal contribuição para o teatro.

O amor e o casamento convencionais transformaram-se no tema dessa pesada sátira. Svanhild, a animosa heroína, é derrotada na peça, e o poeta Falk que, como o próprio Ibsen, cansa-se do esteticismo puro e procura agarrar mais de perto a realidade, só pode salvar-se da mesquinhez do mundo fugindo para as montanhas. Aqui Ibsen já acusava a sociedade de ser uma casa de mentiras e pedia a libertação por meio do conhecimento e aplicação da verdade sem levar em conta as convenções. Havia mesmo um forte traço — e passível de causar confusões — de uma implicação segundo a qual amor

e casamento são incompatíveis. Muito vigor foi aplicado na composição da peça e não é de surpreender que tenha sido imediatamente qualificada como um ataque à santidade da vida conjugal. Seus críticos avisaram-no de que o ceticismo não era um estado de espírito poético. Contudo, a intenção de Ibsen era mais moderada do que pensaram; lançara seus dardos mais contra abusos superficiais do que contra a estrutura global da sociedade. A verdade é que ainda não desenvolvera uma crítica definida da sociedade, e que seu tema e personagens afirmavam-se independentemente um do outro. Uma das personagens, o mercador Guldstad, chega mesmo a apresentar um argumento muito sólido em favor do casamento de conveniência. O resultado da falta de uma orientação única por parte do autor, bem como seu uso de verso para tratar um prosaico problema social, fazem com que a mais importante obra de Ibsen até então fracasse por indecisão.

A recepção da peça não o encorajou a retomar o mesmo tipo de assunto em sua obra seguinte, assim como não podia encorajar o idoso Ministro Riddervold e o Parlamento Norueguês a concordarem com um novo pedido de estipêndio para um homem que escarnecera do santo estado criado pelo matrimônio. Em seu desapontamento, Ibsen retornou ao tema das sagas de suas peças anteriores. O resultado foi *Os Pretendentes à Coroa*, drama histórico quase grandioso sobre as guerras civis norueguesas, o qual deveria ser melhor apreciado do que o é hoje em dia. Do conflito entre o Conde Skule, sonhador ao qual falta uma visão central, e Hakon, o grande e objetivo governante que o conquista tanto física quanto espiritualmente, Ibsen criou uma tragédia profundamente racional e profundamente vivenciada. Hakon triunfa porque tem um “pensamento de rei” que não poderia ocorrer de forma independente a um indivíduo tão pateticamente limitado quanto Skule no século XIII — “A Noruega tem sido um reino, deverá transformar-se num povo!”. Mas Skule, que acaba finalmente por perceber seu fracasso interno quando se refere a si mesmo como “o enteado de Deus na terra”, só pode considerar Hakon com amarga rivalidade. Na melhor das hipóteses, pode roubar “o pensamento de rei” e quando, por fim, compreende a verdade da lei da vida, segundo a qual a supremacia ou gênio de um homem estão em sua habilidade de conceber um grande ato, só pode sacrificar sua vida pela idéia do rival. Pois, como o bardo de Skule disse-lhe uma vez, “Um homem pode morrer pela obra da vida de outro homem, mas se continua a viver, deve fazê-lo para sua própria obra!”.

Pela primeira vez Ibsen concretizou completamente aqui o princípio de Hettner segundo o qual qualquer peça histórica digna do papel em que é escrita deve ser um drama psicoló-

gico. *Os Pretendentes à Coroa*, ademais, encerra em embrião a filosofia essencial dos trabalhos posteriores de Ibsen nos quais um indivíduo perde a felicidade e o auto-respeito a não ser que possa conquistar liberdade criativa de pensamento e ação. Também quanto ao estilo, a peça assinala um grande progresso no domínio artesanal de Ibsen; seus diálogos de prosa em frases vivas tornaram-se instrumentos de um pensamento penetrante e emoções intensas. Do fato de que a peça se completou em dois meses durante o outono de 1863, podemos deduzir que foi escrita num momento de incandescência do autor.

A peça não é totalmente satisfatória porque teatralmente revela-se canhéstra. É demasiado longa, e também nos cansamos do Conde Skule assim como nos cansamos de todos os entes fracos que surgem na dramaturgia a não ser que sejam transfigurados por alguma profundidade compensadora ou por alguma perversão de força, como acontece em *Hedda Gabler*. Mas seu vigor não podia ser negado mesmo na época de Ibsen. Tornou-se o maior de seus primeiros triunfos.

Auxiliado por um estipêndio governamental e por contribuições particulares coletadas por seu amigo e admirador Björnson, Ibsen deixou a Noruega na primavera de 1864. Essa viagem, ostensivamente destinada a calmos estudos, acabou tendo graves conseqüências; precipitou-o no mundo europeu de maior amplidão. Em Copenhague ficou profundamente abalado com a derrota da Dinamarca pela Prússia e pela Áustria, e protestou apaixonadamente contra outra "iniquidade prussiana", e também contra o fracasso de seu país em dar assistência aos dinamarqueses. Na Alemanha, viu o regozijo dos conquistadores; deixou Berlim com rapidez ao presenciar a população cuspiendo num canhão capturado, visão que jamais esqueceu. Nunca conseguiu suportar a Prússia, e apenas nos principados de uma Alemanha ainda não centralizada, em Viena, na Suíça e na Itália, lugares mais afins com seu modo de ser, Ibsen lograva sentir-se à vontade.

Como tantos outros visitantes dos países nórdicos, sentiu um novo desabrochar de sua personalidade no colorido e ensolarado Sul. O mundo clássico e as maravilhas artísticas da Renascença também descortinaram-se à sua frente em Roma, e a Noruega, que lhe causara tanto desapontamento, parecia agora apenas uma estreita e desagradável lembrança. Impressionado por uma narrativa dinamarquesa, e talvez mais profundamente influenciado pelas soberbas memórias da Renascença, sua mente apoderou-se da empolgante idéia dramática de *Brand*, a mais heróica e afirmativa de suas peças. Estava desolado com a situação européia mas sentia-se feliz com a consciência de novos poderes poéticos em seu íntimo. Além disso, nunca encontrara antes meios tão potentes para

descarregar a acumulada irritação com o banal mundo da classe média que conhecera na Noruega.

Seu ponto de partida em *Brand* era bem expresso pelo pouco ortodoxo pastor Sören Kierkegaard, que pode ter servido de protótipo de Brand para Ibsen. Kierkegaard recusava preocupar-se com os pequenos e mesquinhos vícios que via de regra são violentamente atacados nos sermões; o problema com sua época, declarava, não era o de ser perversa mas sim espiritualmente vil e desprezível. A revolta de Brand é igualmente contra a indiferença da época — o demônio, diz Brand, é a acomodação! Hoje a peça mostra-se algo fatigante com a solene reiteração da fórmula “seja você mesmo” e, mesmo quando conclama os homens para a ação heróica, parece inadequada de um ponto de vista positivo, pois que a ação sem uma direção ou objetivo determinados é inútil. Nesta obra, quando Ibsen sopra sua trombeta, em certos momentos soa como um escoteiro; o poeta ainda não atingira a intencionalidade humana de um realista. O sacrifício da esposa e do pequeno filho de Brand seria mais tolerável se se tornasse inevitável por alguma necessidade palpável. Como as coisas se apresentam na peça, por momentos Brand torna-se um pedante ou louco insuportável. Ibsen ainda estava intoxicado pelas sagas e iludido pela poesia romântica, sendo levado a acreditar que um símbolo é mais profundo que a simbolização oferecida pela clara realidade.

Não obstante, é compreensível a calorosa recepção dispensada a *Brand* quando de seu aparecimento em 1866, e a peça encerra mais força do que se poderia suspeitar. No combativo pároco Brand, Ibsen criou o mais audível dos protestos contra as complacências do cidadão mediano e de seu mundo, numa época em que ambos estavam permeados pela hipocrisia mercantilista. *Brand* atinge grande eficácia quando o autor satiriza o mundo mesquinho nos retratos de um prefeito que é um rematado comodista político, de um artista que passa da pusilanimidade da arte convencional para a da religião convencional e da população que renuncia ao idealismo no mesmo momento em que se depara com uma forma segura de obter lucros. Além disso, as estridências da tragédia são atenuadas pelos momentos de dúvida de Brand e pela conclusão algo confusa mas pungente onde Brand apela para o Céu, pedindo-lhe a defesa de seu comportamento. Tendo sacrificado os outros e a si mesmo ao princípio do “tudo ou nada”, é dominado pela dúvida. “Não merecerá redenção a afirmação intransigente da vontade do homem?”, clama Brand enquanto a avalanche se precipita sobre ele. A essa pergunta, a voz divina, falando em meio ao trovão, retruca “*deus caritatis*”, “Deus é Amor”. Se alguém pretende exigir consistência para a peça, devemos interpretar suas últimas palavras simplesmente como significando que, ao contrário

de Brand, Deus é perdão. E perdoará a esse implacável idealista. "Brand", como observou Shaw, "morre como um santo, tendo provocado sofrimentos mais intensos devido à sua santidade que o mais talentoso dos pecadores poderia tê-lo feito com o dobro de suas oportunidades"⁴. Precisa justamente do tipo de tolerância que ele pessoalmente jamais estendeu a quem quer que fosse.

Assim sendo, basicamente, *Brand* não é apenas um desafio atirado à cara dos hipócritas do mundo mas também um documento humano, descrevendo a luta inspirada e pouco convencional de um pároco contra a pobreza espiritual de seu povo. O asco sentido por Brand em relação às formas comuns de comportamento teve início quando viu sua mãe, que renegara os impulsos do coração e contraíra um casamento por dinheiro, remexendo cobiçosamente os pertences do esposo agonizante. A partir de então o jovem clérigo segue o caminho contrário, o da completa abnegação, intrepidamente levando conforto a uma jovem a agonizar sobre ermos de neve que o próprio pai da moça não pensa em atravessar, e arriscando a vida numa tempestade. Por outro lado, não poupa aqueles que lhe são os mais chegados, renegando a própria mãe quando esta se agarra aos bens materiais e recusando-se a levar o filhinho doente para o Sul, pois isso poderia ser interpretado como uma deserção por seus paroquianos. Em outras palavras, o drama pessoal de um idealista sustenta as prédicas e humaniza seu caráter de absoluto. Afora isso, um certo gênio ilumina muitos de seus imperativos categóricos. A religião, afirma Brand, não é uma conveniência mas uma aspiração que desafia todos os elementos subalternos na alma humana. Não se considera um pároco da Igreja pragmática, nem ao menos está certo de ser cristão; mas declara: "Estou certo *disso*, eu sou um Homem". Acredita que os católicos "convertem o Herói da Redenção num bebê de colo", enquanto os protestantes "transformam o Senhor num velho decrépito...". Todos estreitam o Reino do Senhor e desejam um "Deus que espie por entre as frestas dos dedos", ao passo que o Deus pessoal de Brand é uma tempestade. A queixa de Brand, que as peças posteriores de Ibsen deveriam ecoar por vezes, é basicamente que a sociedade individualista de classe média na qual vive, em última análise, enfraquece a individualidade. Este seria mais tarde o protesto de Ibsen contra a família e suas convenções e, na verdade, já pronuncia algumas palavras contundentes contra essa instituição. "Você olha para uma criança", diz Brand para sua mãe, "como o encarregado dos trapos da família falecida", pensando que "atando a propriedade à família... pode produzir eternidade".

4. *Quintessence of Ibsenism*, p. 51.

Brand causou profunda impressão na consciência da liberal década de 1860-70, na qual proliferavam idéias de liberdade e que testemunhou a abolição da servidão na Rússia e da escravatura na América. Ibsen tornou-se a trombeta do espírito da época, e dificilmente poderia contentar-se com um único toque. Fortificado por substanciais direitos autorais, por uma pensão do governo e pela aclamação geral, um ano depois Ibsen apresentou outra versão ainda mais brilhante de seu desafio.

Brand declara: "Se você não pode ser o que *deveria*, então seja cabalmente o que você *pode ser*". Na nova peça, *Peer Gynt*, Ibsen criou uma personagem que era a antítese do clérigo alpinista da peça anterior. Peer é a encarnação de tudo o que se mostra vacilante e instável no homem, e a estória é adequadamente narrada ao modo de uma fantasia picaresca. Não importa quão grande seja o peso da reflexão que se encontra nesse exercício simbólico, a peça nunca renderá seu encanto a quem quer que não responda a sua ludicidade.

Seu conteúdo didático pode ser facilmente resumido. Peer considera-se uma personalidade de distinção por ter empreendido muitas viagens e passado por inúmeras experiências. Acredita que a sociedade jamais o reprimiu, dado que ele amimou os desejos volúveis e fugiu a todas as responsabilidades. Aqui Ibsen bate numa das verdades, pois é justamente essa a definição popular de uma personalidade livre. Mas Peer, da mesma forma que seus incontáveis primos, cometeu um erro de cálculo. Esqueceu-se de que na realidade não possuía qualquer personalidade, que havia sido meramente um motorista que atropela e foge pelas alamedas da vida. Fora covarde e oportunista; confundira vontade com obstinação, resolução com impulso. Em suma, era simplesmente uma edição romântica do Sr. Zero, do homem mediano, e era inevitável que o Demônio que se alimenta das fraquezas humanas aparecesse a Peer como um moldador de botões, ameaçando fundir-lhe a alma com outros metais ordinários. Os protestos de Peer são inúteis; não é capaz sequer de provar que foi uma personalidade no mal, visto que todos os seus pecados se pautavam todos pela mesquinhez do espírito. Só existiu como uma pessoa real na amorosa lembrança de Solweig, e isto apenas pode salvá-lo do cadinho.

Não é, porém, a simples idéia mas a divertida fantasia e por vezes a comovente realidade da peça de Ibsen que lhe asseguraram o triunfo. Baseando seu trabalho numa antiga lenda, Ibsen criou um Puck (um Saci Pererê) humano na figura do rapazola que irrita os vizinhos com suas travessuras e, ao crescer, transforma-se num típico carreirista muito semelhante aos senhores das modernas empresas comerciais. É uma personagem da literatura mundial quase tão rica e eterna

quanto Dom Quixote e Falstaff. O teatro nunca foi assombrado por um malandro mais simpático do que esse moderno Eulenspiegel (um Pedro Malazarte) dos três primeiros atos da peça; como Shaw observou, a despeito de todas as suas deficiências, era bem melhor ser mãe ou namorada de Peer do que de Brand.

Peer surge de início como mentiroso e fantasista incorrigível, o próprio “contador de estórias do diabo”. Depois de pendurar sua irritada mãe Ase no teto da cabana onde vivem, sai pelo mundo namorando com a mais jovial das despreocupações. Rouba a noiva de outro homem debaixo do próprio nariz deste, leva-a para uma trilha da montanha e então a abandona. Perseguido pelos aldeões, ainda encontra tempo para entrar em mais detalhes amorosos e, em meio a danças, foge com três moças para as cumeeiras das montanhas. Depois disso, corteja a grosseira filha do sobrenatural rei dos *trolls* e quase chega a se tornar seu genro, o que não acontece dada a recusa de nosso herói em renunciar à sua personalidade humana tão altamente prezada. Especialista em iludir-se a si mesmo, não sente dificuldades em aceitar a feia criatura como uma grande beleza e em julgar ideais os insossos hábitos e alimentos dos *trolls*, mas recusa-se a ter os olhos permanentemente distorcidos por deferência aos desejos do rei dos *trolls*. Um encontro com o grande Boyg, uma encarnação sobrenatural da inércia pública, oferece ao jovem uma lição da qual este certamente não precisava, ou seja, que é necessário “fazer tudo aos rodeios”. A pressão que Peer exerce contra o Boyg derrota-o apenas porque “havia mulheres atrás dele” — pormenor que antecipa a grande fé de Ibsen na liberação do gênero humano pelo segundo sexo. O verdadeiro amor só chega a ele quando encontra Solveig, que deixou seus pais para segui-lo. Contudo Peer demonstra mais uma vez que lhe falta a energia de apegar-se ao que deseja; sendo confrontado pela filha do rei *troll* que agora deu à luz uma criança indesejada (da mesma forma que Ibsen se tornou o pai de um filho ilegítimo), temendo ser perseguido por essa responsabilidade, e sentindo que está maculado em demasia para seu novo e puro amor, abandona a cabana onde estava com Solveig. Volta para casa para encontrar a mãe moribunda e confortá-la pungentemente com suas irrefreáveis fantasias.

Quando voltamos a encontrá-lo, Peer degenerou levado por sua fraca natureza. É um ex-mercador de escravos que prosperou nos Estados Unidos e cujo iate agora navega pela costa do Marrocos. É bem verdade que encontrara o negócio “fora dos limites do permissível”, mas foi difícil abandoná-lo. Depois deu com um substituto adequado na melhor tradição do comércio não-intervencionista, embarcando ídolos para a China toda primavera e missionários todo outono! Fi-

cava assim com a consciência tranqüila ao mesmo tempo que conseguia um lucro substancial: para cada ídolo que vendia um missionário conseguia batizar um cule: “Desta forma o efeito era neutralizado”. Agora planeja tornar-se imperador do mundo, e dado que necessita de mais ouro para poder pôr em prática sua ambição, volta-se para as finanças internacionais. A Grécia revoltou-se contra a Turquia; destarte, de acordo com a boa prática comercial, seus sócios deverão partir para a Grécia, onde insuflarão as chamas da revolução enquanto Peer empresta dinheiro aos turcos! No entanto, como os sócios também são homens de feito “gyntiano” roubam-lhe todos os haveres e escapolem, deixando-o encalhado. A aventura seguinte o mostra como um fátuo libertino de meia-idade, e todas as experiências subseqüentes sublinham a bancarrota espiritual. Enganado por Anitra, uma bela jovem maometana, trancafiado num asilo de loucos, prestes a afogar-se em sua viagem de volta à terra natal e salvando-se apenas às expensas de outro homem que se afoga, Peer retorna como um grande egotista aviltado. A lei da deterioração é inerente aos entes fracos do mundo! Chega depois a retribuição na forma do moldador de botões, e Peer, o individualista, para grande decepção sua, é informado de que foi uma pessoa muito ordinária, merecedora apenas de ser “mergulhada na massa”. Um comodista a cavalo, galopou duro, sem conseguir chegar ao céu ou ao inferno.

Brilhante sátira a tudo que é de segunda ordem com investidas incidentais contra a pedanteria e a ética comercial, *Peer Gynt* imediatamente ocupou seu lugar como a mais ousada *extravaganza* do teatro moderno. Encontrava-se aí uma crítica essencialmente realista concebida em termos de uma fantasia heróico-cômica que conseguia ser igualmente divertida e ponderada. A prolixidade da peça, especialmente acentuada a partir do terceiro ato, a falta de consequência de partes do quarto ato e a considerável morosidade por toda a obra a enfraquecem. O hábito de publicar as peças antes da encenação faziam de Ibsen um dramaturgo bastante indisciplinado naquela época. Mas ainda que *Peer Gynt* seja uma peça desigual, é um *tour de force* tão nítido que sobrepuja os trabalhos bem acabadinhos dos dramaturgos medianos. Ademais, a cena da morte de Ase no terceiro ato e a tardia percepção do fracasso que assalta Peer nas cenas finais seriam pontos altos em qualquer texto.

Ibsen nunca conseguiu superar inteiramente o gosto pelo simbolismo ou a busca de amplos conceitos dramáticos. Mas em *Peer Gynt* atingira os mais distantes recônditos da imaginação, descarregara-se do impulso poético e pela segunda vez anunciara sua filosofia geral, tendo-a expressado agora tanto de forma positiva quanto negativa em *Brand* e *Peer Gynt* respectivamente. Restava-lhe agora corporificar tanto seu pro-

testo contra a vida estreita quanto sua visão de uma humanidade liberada em concretos estudos sociais. Estes deveriam ser escritos em prosa cotidiana e tratariam de situações, bem como de personagens, enraizadas no mundo comum. A escrita realista estava então fazendo seu aparecimento na dramaturgia, e não havia ninguém mais adequado para levar ao novo estilo o vigor mental e emocional sem os quais permaneceria uma insípida espécie de fotografia.

4. *O Assalto Realista*

Os primeiros frutos do novo estilo surgiram em *A Aliança da Mocidade*, que Ibsen começou a escrever em 1868. Essa obra não apresenta elocubrações sobre a acomodação e sim uma realística denúncia da política local. Seu herói, o chicanista e oportunista político Stensgard, não era outro senão Peer Gynt à paisana. A peça é um drama de intriga, mas o convencionalismo de sua técnica não importa muito, posto que as circunvoluções da trama servem apenas para realçar a farsa. Björnson afirmou que a peça era um “assassinato no bosque sacrificial da poesia”, e a estréia, no autono de 1869, foi generosamente vaiada pelos liberais que se encontravam na platéia. Mas *A Aliança da Mocidade* eleva-se acima de partidarismo, pois que os conservadores se saem igualmente mal e o verdadeiro liberalismo jamais é atacado. Os críticos socialistas podem queixar-se o quanto quiserem de que Ibsen era um horrendo burguês e negava as possibilidades de uma ação coletiva. Ainda assim cumpre reconhecer — e era a única coisa a ser considerada pelo dramaturgo — que a política normalmente não tem o odor das rosas. Afora isso, Ibsen expôs, em sua galeria local, uma coleção de deliciosas caricaturas, além de um retrato mais bem-acabado, o de Stensgard, cuja vida num lar empobrecido o condicionou ao oportunismo sem barreiras ou escrúpulos.

Entretanto, o Ibsen do soberbo realismo só aparece intermitentemente nessa comédia superficial, e o autor ainda não se achava em estado de espírito para consolidar seus ganhos. Na verdade, tinha uma indagação ou exposição filosófica mais abrangente que se sentia compelido a vazar em termos dramáticos. Por muito tempo refletira na questão do cristianismo *versus* paganismo. Agora, chegara a conclusão de que o necessário era um “Terceiro Império” representando uma síntese do paganismo e do cristianismo, uma combinação da alegria de viver ou liberdade para o indivíduo com as exigências éticas do espírito. Juliano, o Apóstata, sua personagem idealista nas duas formidáveis partes de *Imperador e o Homem da Galiléia*, tenta reestabelecer o paganismo e fracassa. A batalha trava-se entre o “Primeiro Império”, de sensualidade pagã, e o “Segundo Império”, de abnegação; o primeiro está esgotado pois que nossa primeira inocência já

não pode ser recuperada, o segundo não é natural pois que suprime o individualismo e a felicidade. A vitória cabe ao "Homem da Galiléia" e ainda está por vir o dia em que os genuínos valores da fé de Juliano fundir-se-ão com os do cristianismo, o dia em que tanto o "Imperador" quanto o "homem da Galiléia" desaparecerão na nova síntese. Máximo, o filósofo, proclama essa unidade, mas apenas o futuro poderá concretizá-la.

Existe um hálito de grandeza nessa última das criações ciclópicas de Ibsen; a perspectiva apresenta magnitude e o fundo tem em si algo de magnificante. É pena somente que Ibsen não haja conseguido em sua peça a mesma integração que entreviu para o futuro do mundo. O Imperador Juliano é caracterizado de forma desigual e sua tragédia torna-se extremamente palavrosa. Para alguém que em breve comporia algumas das mais enxutas obras jamais criadas para o palco, Ibsen demonstrava uma curiosa prolixidade nessa peça.

Contudo, os anos de 1870-73, durante os quais escreveu *Imperador e o Homem da Galiléia*, não foram inteiramente devotados à pesquisa histórica ou filosófica. A sociedade se tornara para ele um problema premente desde a época em que compusera *A Comédia do Amor*, e o espírito radical de seus comentários jornalísticos, de seu poema *O Assassinato de Abraham Lincoln*, no qual investia contra a corrupção da ordem predominante, e de suas últimas peças, só podia ser exacerbado à medida que continuava sua observação. Ademais, por essa época viu-se face a face com um acontecimento que numa demonstração de sua grande providência fê-lo indagar-se se a civilização européia não caminhava para a destruição. Acabara de retornar do Egito, onde vira as relíquias de outra civilização extinta. Agora presenciava a ascensão do militarismo germânico e a concomitante mecanização do indivíduo até a transformação deste num robô controlado pelo Estado. Em Dresden, durante a Guerra Franco-Prussiana de 1870, recebera uma lição que não podia esquecer com facilidade. Ouvira o tacaço de ferro ressoando nas pedras das ruas de uma cidade normalmente dedicada à cultura, e seu pequeno filho Sigurd sentiu a opressão na escola, onde seus colegas de classe surravam-no regularmente por não se curvar ao chauvinismo dos outros. Protestou contra a supressão da liberdade em alguns versos contundentes e entregou-se a sérias especulações sobre o conflito entre o Estado e o indivíduo. Começou a temer o Estado e a afirmar que este deveria ser completamente solapado.

Dessa convicção nasceu, inicialmente, *Os Pilares da Sociedade*, onde o autor atrelava a técnica de Scribe à idéia de que a sociedade se assentava sobre corrupção e mentiras. Na pessoa do Cônsul Bernick, cuja reputação se fundamenta em duas ignóbeis burlas, toda a sociedade é conde-

nada. Uma a uma, ruem as carcomidas escoras de sua reputação à medida que se descobre que seu êxito tem as raízes no abandono da mulher a quem amou, na transferência da responsabilidade de seu comportamento desgovernado durante uma aventura com certa atriz para a pessoa de um amigo e numa desonesta manobra comercial cuja culpa também recaiu sobre o já mencionado amigo. O Cônsul Bernick chega mesmo a autorizar a saída de um navio danificado de seu estaleiro com o fito de livrar-se de seu bode expiatório, e são apenas as instigações de sua ex-noiva e a morte iminente de seu filho bastardo que o despertam para a enormidade de sua conduta. Faz então uma confissão completa, dando a saber que os verdadeiros pilares da sociedade são a Verdade e a Liberdade.

O final feliz é construído com tanta fragilidade quanto as revelações, e de forma alguma podemos incluir *Pilares da Sociedade* na categoria das obras-primas. Mas já é possível notar o processo na concretitude da crítica ibseniana. Os navios defeituosos enviados para o mar por armadores venais criaram um escândalo de grandes proporções na Europa, e as manipulações financeiras eram fatos de domínio público. Ibsen também criou a primeira de suas mulheres modernas na figura de Lona Hessel, que dispensa a proteção de um macho e raciocina por si mesma.

Na verdade, Ibsen sentia-se cada vez mais convicto de que a civilização não poderia ser livre enquanto metade do gênero humano permanecia submetida a uma servidão legal — estado de coisas particularmente aplicável à sociedade provinciana que estava perscrutando. Ademais, parecia-lhe que a civilização só podia ser salva pelas mulheres; estas encontravam-se menos diretamente ligadas ao mundo dos empreendimentos venais, e era das mães que os homens recebiam seus primeiros ensinamentos. Em suma, as mulheres deveriam tornar-se os “pilares da sociedade”.

Quando olhou para o verdadeiro palco dos acontecimentos — e embora fosse este provinciano, cobria, não obstante, os mais amplos territórios — Ibsen notou a servidão das mulheres. Destarte, em *Casa de Boneca* dirigiu-se ao papel das mulheres no lar, ao qual atribuía todas as limitações por elas sofridas. Segundo seu criador, Nora era um malogro como personalidade por uma simples razão: nunca lhe haviam permitido desenvolver uma. Fora inicialmente superprotegida pelo seu pai e mais tarde pelo seu marido; e nenhum desses dois homens oferecera-lhe qualquer oportunidade para adquirir uma educação mais ampla ou mesmo para dominar as realidades elementares do mundo social. Não é de espantar que ela, alegremente, tivesse cometido uma falsificação com o objetivo de conseguir um empréstimo para salvar a vida de seu marido. Então, repentinamente, as complicações resul-

tantes de sua ignorância despertaram-na para a necessidade de aprender algo sobre o mundo à sua volta. E isso só poderia fazê-lo apenas se abandonasse o marido que a trancara numa "casa de boneca" onde esperava-se dela que fosse bela e alegre, submissa e desprovida de pensamentos. Seria surpreendente, com efeito, que um escritor que reagia tão arduosamente às correntes de sua época não fosse tocado pelo movimento de emancipação feminina. John Stuart Mill publicara sua *A Sujeição das Mulheres* em 1869, Georg Brandes traduzira-a para o dinamarquês e inúmeras mulheres escandinavas haviam aceito a luta estabelecendo uma "sociedade de leitura", escrevendo panfletos e pronunciando conferências. Uma dessas mulheres serviu de modelo à Lona em *Pilares da Sociedade*, cujo primeiro rascunho continha uma dose muito maior de feminismo que a versão final. Conversas com outra dessas feministas, a brilhante Camilla Collett, foram parcialmente responsáveis por *Casa de Boneca*.

Hoje é muito difícil que o tema cause qualquer espécie de controvérsia, a não ser que o carrossel da história leve o mundo de volta à fórmula "*Kirche, Küche, Kinder*", contra a qual seria necessária outra revolta. Ademais, a estória de Ibsen sofre de óbvias improbabilidades. Será que mesmo uma mulher superprotegida como Nora não teria o conhecimento elementar de que a falsificação é ilegal? Dada a personalidade de uma esposa dependente, teria ela deixado de confessar seu ato ao marido? Ademais, dada essa personalidade, também é extremamente improvável que ela o deixasse e, acima de tudo, abandonasse os seus filhos inocentes. Para finalizar, de modo algum fica claro que, deixando o marido, Nora vai aprender algo que não poderia aprender em sua própria casa; ela não tem sequer a sombra de um plano para sua auto-educação, está voltando para uma casa que herdou do pai e chega ela própria a declarar "Não faço a menor idéia do que vai ser de mim". Hoje, a propaganda existente na peça só pode parecer à grande maioria como uma pequena tempestade num pequenino copo d'água.

Não se pode negar, no entanto, que *Casa de Boneca* se tornou motivo de escândalos, pois nela se ouvia a voz de Ibsen conclamando as mulheres a saírem de suas tocas e a participarem do mundo. Além do mais, a despeito de alguns truques *à la* Scribe e da mudança pouco convincente operada na opinião de Krogstadt, o qual está ameaçando denunciar a falsificação, Ibsen infundiu à peça mais força do que geralmente notamos em nossa impaciência. Em termos de simples drama humano, a atitude de Helmer em relação ao erro da esposa é real e também se mostra genuíno o choque de Nora perante o comportamento formal e egoísta do marido. Poderia não tê-la levado a abandonar os filhos, mas certamente seria capaz de matar o amor que sentia por ele. Há também

grande dose de pungência na incapacidade por ela sentida em pedir ajuda ao amigo da família, o Dr. Rank, depois de ficar sabendo que o afeto que este lhe dedica beira a paixão. Afora isso, Ibsen pôs grande empenho em acentuar a inteligência e a energia naturais de Nora. Com grande resolução, a protagonista consegue o dinheiro a fim de salvar a saúde e a vida do marido, resguardando ao mesmo tempo o orgulho deste que não lhe permitiria fazer um empréstimo; depois, ela trabalha secretamente em seu próprio quarto para pagar a dívida. Uma mulher desse tipo, por menos experiente que fosse, poderia facilmente possuir o espírito necessário para perceber que seu casamento está assentado sobre bases malsãs e para declarar sua independência. A mulher na casa de boneca não era intrinsecamente uma boneca; posta de lado a falsificação inicial, apenas fingia ser uma boneca, pois era isso que se esperava dela.

Da mesma forma, talvez o abandono de Nora da casa e dos filhos não seja tão ultrajantemente incrível como parece à primeira vista, pois que, com muita astúcia, Ibsen introduziu no jogo uma circunstância atenuante. Assim como tantas outras de suas acomodadas irmãs, Nora tem muito poucas funções em seu próprio lar; os criados sempre cuidaram de tudo, inclusive das crianças, e podem continuar a fazê-lo. "As criadas sabem tudo sobre todas as coisas — muito melhor que eu", diz Nora. Finalmente, Ibsen não fechou a porta a uma reconciliação. Talvez Helmer se transforme em algo mais que o egotista semideus do lar — agora que sua boneca lhe foi tirada! Se ocorrer esse milagre, Nora e o marido poderão reestabelecer o casamento — numa base mais sólida. O que se apresenta em cena não é um divórcio e sim uma separação.

Um cuidadoso exame desse antigo cavalo-de-batalha da peça de tese realista, parido em 1879, demonstrará que ainda lhe restam alguns dentes. É tocante em certos momentos; a denúncia de Helmer é bem arquitetada; Nora é mais atraente que irritante; e algumas das realidades da sociedade de classe média estão bem observadas. Ademais, o mundo ainda não se transformou a tal ponto — exceto nos sofisticados círculos cosmopolitas aos quais, via de regra, pertencem os críticos — que o problema de Nora tenha desaparecido completamente. Por certo, no coração de muitos homens ainda se aninha o desejo de possuir uma casa de boneca e, se as vendas de liquidação das grandes lojas e o comportamento que nelas é observado podem servir de indicação, ainda há muitas mulheres que não mostram aversão a aceitar ou levar uma vida de boneca.

Se alguma qualidade há que muito pouco apareça na peça são momentos de grandeza. Mas a intensificação do

contato direto de Ibsen com a realidade breve iria atingir planos mais elevados. Em *Os Espectros* *, surgida dois anos mais tarde, em 1881, o autor punha de lado os pequenos expedientes bonitinhos empregados em *Casa de Boneca* e dava maior força de realidade ao diálogo e desenvolvimento dramático, a tal ponto que a peça se tornou um exemplo para todo escritor que desejasse criar algo com naturalidade no teatro. A partir de então, um dramaturgo não deveria mais esperar grandes honrarias pelo simples fato de conseguir alinhar com precisão uma trama e, ainda que muitos profissionais do teatro continuassem a conseguir dinheiro e bela reputação exatamente por esse meio, estabeleceu-se um novo padrão de excelência. O conteúdo, o significado e a realidade entraram nessa nova ordem das coisas.

Os Espectros, a tragédia da Sra. Alving, cuja observância das convenções do casamento acorrentou-a a um marido infiel e sífilítico, estarreceu o mundo introduzindo os temas da hereditariedade e da doença venérea no teatro. E mais uma vez Ibsen estava apenas reagindo ao fermento da era de Darwin e ao naturalismo do ciclo de romances sobre os Rougon-Macquart escrito por Emile Zola. Na realidade, Ibsen já sugerira o problema da contaminação hereditária em *Casa de Boneca*, no momento em que Helmer advertia Nora contra a herança de desonestidade que ela poderia legar aos filhos; e, segundo o esboço preliminar que traçara para essa mesma peça, pretendia mesmo tratar amplamente o tema. Afora isso, o doentio Dr. Rank é apenas um Oswald envelhecido, pois também ele está pagando pela vida desregrada do pai.

Apesar disso, o conteúdo de *Os Espectros* é bem mais largo que o gênero "literatura de hospital" no qual foi incluído por Heyse, romancista alemão de delicadas maneiras. Caso contrário, a peça seria folha morta em nossa época de curas profiláticas, compostos de mercúrio e tratamentos por febre, embora as estatísticas possam indicar que a doença está longe de ser erradicada. Nem mesmo a questão da eutanásia que se apresenta para a Sra. Alving, dada a sua promessa a Oswald de lhe pôr fim à vida no momento em que ele perdesse a razão, serviria de base suficiente para a longevidade da peça. O fato é que Ibsen criou um tenso drama humano e ao mesmo tempo, sem violar sua naturalidade, insuflou nele a abrangente reflexão de que o homem era assombrado pelas convenções mortas às quais se vinculara e que, segundo as palavras de Shaw, "cada passo de progresso representa um dever repudiado". A própria hereditariedade é concebida de

* Segundo Otto Maria Carpeaux, o título da peça em questão tem sempre sido traduzido como *Espectros*, *Ghosts*, *Gespenster*, etc. No entanto, do título original, *Gengangere*, só se aproxima a tradução francesa, *Revenants*, isto é, aqueles que retornam do passado. (N. dos T.)

uma forma que sugere mais a idéia grega de destino e retribuição do que os pesados pronunciamentos de um debate sobre eugenia. A doença hereditária de Oswald é virtualmente a *Até* doméstica dos Alving.

Destarte, concebida com amplitude, *Os Espectros* combina o mais cru dos realismos com um intenso protesto contra tudo o que atravança o caminho do indivíduo em sua busca de integridade e felicidade. Ibsen percorreu o caminho até um ponto em que era mesmo capaz de apiedar-se do marido da Sra. Alving. A despeito da amargura contra ele, a Sra. Alving observa que as convenções da primeira educação, que fizeram dela uma mulher frígida, foram responsáveis pela atitude do esposo, que passou a procurar o amor fora do matrimônio. Também ele era um frustrado! A mesma linha de raciocínio também leva Ibsen a deplorar o fato de que a Sra. Alving sacrifique sua felicidade em favor da respeitabilidade familiar depois de malograr na tentativa de abandonar o marido; e pelo mesmo motivo o autor apróva a recusa da saudável Regina em permanecer com Oswald e cuidar de seu corpo doente. Ibsen teria concordado com a opinião de seu grande paladino, Shaw, segundo a qual nada há na sociedade de mais mesquinho que “forçar uma mulher ao auto-sacrifício sob o pretexto de que isso a agrada”. Fosse *Os Espectros* nada além de um prosaico pronunciamento sobre os perigos de doenças herdadas, dificilmente teria sobrevivido ao momento em que surgiu; e se realmente sua posição mostra-se atualmente um tantinho dúbia é apenas porque o problema da hereditariedade venérea é por demais saliente.

Durante muito tempo foi brincadeira popular descrever os gritos de horror que acolheram *Os Espectros* e a batalha subsequente entre os ibsenianos e os conservadores. Mas basta recordar *Um Inimigo do Povo* para sentir a que ponto chegou a provocação com a qual Ibsen foi obsequiado pelos anônimos santarrões acusadores. O valoroso Dr. Stockman, que é tomado de fúria contra a sociedade e censura severamente a “compacta maioria” que se alimenta de mentiras e protege sua manjedoura com bestial ferocidade, é o próprio Ibsen. Em vez de pedir desculpas pela temeridade de apresentar no palco a paresia e lançar dúvidas sobre a santidade da família, pouco importando o quão corrupta fosse ela, Ibsen desafiou seus inimigos com as próprias palavras retumbantes de Stockman, segundo as quais a maioria está sempre errada.

O espírito combativo da peça a tornou cara a muita gente e, a bem da verdade, no teatro ninguém desferira um soco na cara da sociedade de forma tão violenta. Sempre que uma peça moderna, como *Multidão (Mob)* de Galsworthy, contrapõe um idealista a uma maioria errada ou histérica,

não é difícil localizar o fantasma de Ibsen nos bastidores. Outros julgaram a peça bastante aborrecida. À distância, o problema da poluída estação de águas de uma pequena cidade norueguesa semelha uma tempestade num pequeno bule de chá, e Stockman parece algo ridículo em sua investida contra o mundo inteiro. Contudo, *Um Inimigo do Povo* é expressiva em sua sátira da fatuidade e da hipocrisia da sociedade respeitável que se mostra disposta a suportar qualquer coisa conquanto haja algum lucro a ser tirado, e a crítica revela-se igualmente eficaz na denúncia da frouxidão dos assim chamados liberais da imprensa. E se, com uma frequência bastante regular, Stockman comporta-se como um cavalheiro irado brandindo um guarda-chuva, isso só pode sublinhar a qualidade do texto, pois *Um Inimigo do Povo* é intrinsecamente uma comédia. É de um erro nítido representá-la com a solenidade de um sermão. Antes que caia o pano sobre o último ato, o bom doutor terá visto seus seguidores o abandonarem depois de tentar interditar os banhos, e há de se mostrar um grande tolo por acreditar nos mesquinhos carreiristas e proprietários da cidade. Mas terá dado a eles uma enorme fatia de seu cérebro verdadeiramente ponderoso e continuará em sua atitude de desafio. Ademais, vai tomar sob sua tutela os andrajosos meninos das ruas e tentará transformá-los em idealistas, educando-os dentro da casa em que vive. Stockman é certamente um Dom Quixote de casaca! Sua estória, a despeito da investida contra a sociedade e de seu chamado para a luta, permaneceu num plano de alta comédia, quase à maneira d'*O Misanthropo*. Ibsen não podia tratar do conflito entre seus provincianos velhacos e seu idealista ingênuo no plano heróico da tragédia pela simples razão de que é impossível executar um rebanho de ovelhas de modo digno.

O valoroso Stockman perturbou alguns críticos⁵ por atacar as maiorias e glorificar o forte idealista que permanece isolado. Obviamente, a briga de Stockman se desenrola, na base, com os ricos poderosos e a imprensa por eles controlada. Destarte, sua condenação do povo em geral é algo ilógica. Mas não é possível esperar um raciocínio sereno por parte do irritado doutor. Pode ter servido de porta-voz para Ibsen naquele momento; mas na construção dramática da peça as palavras de Stockman são em parte verdadeiras e em parte trocistas, possuindo aquele toque de comédia que advém da pugnacidade excessiva. A essência deste raciocínio é que na pirotecnia de *Um Inimigo do Povo* poderemos encontrar mais alegria que trovões e relâmpagos, a despeito da seriedade fundamental de propósitos existente na investida de Ibsen contra a respeitabilidade calculista.

5. Ver Henrik Ibsen, *a Marxist Analysis*, Critics Group.

5. *A Trégua na Batalha*

Anos mais tarde, Ibsen confessou pessoalmente a um admirador alemão que Stockman era, em parte, um grotesco adolescente e um cabeça quente — “*ein grotesker Bursche und ein Strudelkopf*”. E quando completou a peça, em setembro de 1882, disse mesmo ao seu editor que, embora o doutor e ele fossem semelhantes sob muitos aspectos, o primeiro era o mais atabalhado dos dois⁶. A essa altura, Ibsen não apenas era dramaturgo o suficiente para, mesmo em seu período mais frenético, permitir às personagens que criava a obtenção de personalidades independentes, como também possuía uma centelha da redentora graça da objetividade e do humor.

Seus inimigos extremados que o chamavam de “louco fanático” e “vampiro” certamente não lhe concederiam essas qualidades; e o respeitável William Winter, que possuía um talento essencial para conservar as idéias no congelador, sustentava num momento já bastante tardio, em 1913⁷, a concepção de que o cediço dramaturgo possuía um “cérebro desordenado”. Contudo Ibsen iria calar seus críticos para além de qualquer dúvida, um ano mais tarde, com *O Pato Selvagem*. Em Gossensass, no Tirol, sentiu-se extraordinariamente liberto das tensões e a “febre de integridade” que o queimava baixou vários graus enquanto ele trabalhava na peça até concluí-la em 1884.

É bem verdade que o desprezo pelas bancarrota emocionais não o abandonou quando criou Hjalmar Ekdal, o egotista de segunda ordem que não tem caráter suficiente para resistir a Gregers Werle, o idealista maluco, ou para converter o idealismo em algo apreciável. Mas Ibsen estava pronto a reconhecer o fato de que a arraia-miúda do mundo ainda está melhor com suas ilusões e a peça mostra em relação a ela uma carga de piedade maior do que o autor de *Brand* jamais alimentara em qualquer outra época anterior. E sua nova atitude também não se confinava à compaixão, reservada apenas a Molvik, o arrasado estudante de teologia, e ao velho e debilitado pai de Hjalmar. Em relação a criaturas realistas como a governanta de Werle e Gina, a esposa de Hjalmar, o texto mostra respeito porque elas vivem seus compromissos sem ilusões, ao passo que com respeito a Hedwig, a jovem e sonhadora filha dos Ekdal, há no coração de Ibsen nada mais nada menos que amor. As pessoas tinham enfim a oportunidade de descobrir que, no fim de contas, o *viking* da dramaturgia moderna possuía um coração.

6. Ver *Life of Ibsen* de Koht, v. 2, p. 184-185.

7. Ver *The Wallet of time*, 1913; ou p. 100 de *The American Theatre as Seen by Its Critics*, ed. por Montrose J. Moses e John Mason Brown.

O Pato Selvagem é notável por sua combinação de realidade e poesia. Contra suas realidades de caracterização de personagens e do quadro da vida em família bruxuleia o encantador, ilusório e ligeiramente dilacerante mundo de Hedwig e de seu avô, que brinca de Nimrod num sótão. Este último, num certo sentido, encarna toda a humanidade quando ele se contenta em permitir que três ou quatro árvores de Natal murchas representem sua floresta. A piedade pela vida está presente nessas personagens, bem como em Molvik, beerrão estudante de teologia que sonha ser "demoníaco". E é determinante na filosofia do Dr. Relling, segundo a qual o homem mediano é incapaz de viver sem alimentar "ilusões de vida". A compreensão que constitui a base de toda compaixão genuína não é negada sequer a Gregers Werle, cujas preocupações com o "chamado do ideal" brotaram da sua dependência de uma mãe doente. É só piedade que podemos sentir por essa personalidade deformada quando o ideal acalentado por Gregers, de sempre contar a verdade, explode entre suas mãos, ainda que ao mesmo tempo o desprezemos por destruir a felicidade dos Ekdal e a vida da pequena Hedwig, o que acontece depois que o idealista revela a todos o caso antigo que Gina Ekdal tivera com seu pai.

Ademais, podemos detectar grande dose de astúcia no fato de Ibsen escolher um idealista cujo fracasso está tão profundamente enraizado em motivos psicopatológicos; isso diminui a importância da peça como um panfleto antiidealista e permite-lhe materializar-se como uma tragédia da fragilidade humana. Ibsen nunca esteve tão próximo de Tchekhov quanto neste drama que só pode ficar estragado para nós quando um intérprete refere-se ao "desapontamento e falta de esperança [de Ibsen] em relação à humanidade". A encantadora luz crepuscular de *O Pato Selvagem* não poderia advir do desapontamento e da falta de esperança; emana, ao invés, da percepção do quão delicado é o fio da felicidade humana. Afora isso, o que há na peça para servir como fonte de desapontamento, e como pode alguém esperar denunciar todo o idealismo através de Gregers Werle quando esse idealista, para início de conversa, é tão confuso e atabalhado? Os líderes éticos do mundo, com exceção talvez de alguns ultrapuristas, não devem ser medidos através de um provinciano neurótico. Na verdade, Werle não é de forma alguma, líder, visto que se preocupa meramente em descobrir novos indivíduos ou "fênix", como os chama o Dr. Relling, e em atribuir a eles qualidades extraordinárias. Do mesmo modo, quando o excelente biógrafo Koht escreve que nesta peça "Ibsen perdeu a fé em que as pessoas possam suportar a verdade na sua inteireza"⁸, podemos nos dar

8. Koht, v. 2, p. 205.

ao luxo de ficar despreocupados; a “verdade” que os Ekdal não podem suportar é decididamente coisa de cidade pequena, bem próximo do cacarejar de duas comadres tagarelas. Isso é verdade independentemente das intenções de Ibsen, que deixaram seus admiradores assaz perplexos. Quer tenha ele sublinhado um problema buscando provar que ideais e ilusões são a mesma coisa*, quer tenha ele metido o idealismo dentro de uma estrutura estreita e provinciana, seu verdadeiro triunfo está na composição de personagens, na imaginação e na capacidade de sentir compaixão.

Também é significativo que, a despeito da filosofia explícita de *O Pato Selvagem*, Ibsen, de forma alguma, renegara a agitação. Na primavera de 1885 Ibsen deixou Roma e dirigiu-se para sua terra natal. Em Trondheim discursou perante o Sindicato dos Trabalhadores, que celebrou sua chegada com uma procissão, e anunciou seu descontentamento com o progresso da liberdade sob a nova administração estatal. Conclamou também a classe trabalhadora a erigir uma nova sociedade e a infundir nela nobreza de espírito. Em Copenhague, atacou a liderança conservadora da União Norueguesa de Estudantes e, dois meses mais tarde, tornou-se membro honorário de sua ala radical, a Sociedade Liberal de Estudantes.

Ainda assim, sua compreensão da fragilidade humana não foi diminuída por essas escaramuças com a velha ordem. A nova peça que sai de sua pena, *Rosmersholm*, reflete a luta norueguesa, mas é obscurecida por uma percepção de derrota. O herói, Rosmer, que representa o clero liberal, é impelido para a ação por uma das “novas mulheres” de Ibsen, Rebecca. Mas ele não pode sustentar-se em pé sozinho. Ao descobrir que Rebecca, de quem recebe inspiração, foi responsável pelo suicídio de sua esposa por tê-lo sugerido, o clérigo perde o poder de opor-se às forças conservantistas representadas pelo astuto e autoconfiante Reitor Kroll. Rosmer é, em suma, um fracasso, da mesma forma que seu antigo mentor, o ex-idealista e atual vagabundo Ulric Bendel. A vitória cabe à Sua Excelência, o eclesiástico Peter Mortengard, que “jamais deseja mais do que é capaz de realizar” e é “capaz de viver sua vida sem ideais”.

Mas o problema tem raízes muito mais profundas. Ibsen já estava caminhando pela trilha de uma moderada desilusão com as “novas mulheres” que escolhera para salvar o mundo. Rebecca, a nova mulher, aproximou-se de Rosmer com o intuito de expressar-se através dele e de transformá-lo no instrumento de sua vontade. Imbuída

* Quando o Dr. Relling declara: “A medida que reflito sobre o problema, Sr. Gregers Werle, não use essa palavra estrangeira: ideais. Temos uma excelente palavra nacional que significa o mesmo: mentiras”.

desse intuito, a moça estava tão completamente “emancipada” que não sentia em si embaraços tais como o amor ou um coração impregnado de ternura. “Não conhecia escrúpulos”, confessa ela. “Nenhuma ligação humana era capaz de me atemorizar.” Tendo decidido que Beata, a gentil e doentia esposa de Rosmer, era um empecilho para a libertação do marido, Rebecca simplesmente livrou-se dela. Suas sugestões sutilmente venenosas fizeram efeito e Beata anulou-se, caminhando ao encontro da morte. O fracasso da “nova mulher” reside no fato de ser ela toda “vontade” sem qualquer resquício de coração.

A despeito disso, Rebecca não podia emancipar Rosmer. Ademais, tendo chegado a tais extremos, não conseguiria permanecer em sua cumeira gelada. Sendo humana e mulher, apaixonou-se por Rosmer. E da mesma forma que Raskolnikov, a personagem de Dostoiévski que é totalmente incapaz de encontrar qualquer apoio em seu complexo de super-homem depois de assassinar uma velha e miserável usurária, Rebecca também não é capaz de suportar a consciência. O “espírito Rosmersholm” insinua-se para dentro de seus ossos e mina sua força; “a perspectiva de vida de Rosmer enobrece”, brada a jovem. “Mas ela... mata a felicidade.” Destarte ela só pode restaurar a fé do clérigo em si e expiar seu crime, atirando-se do pontilhão em companhia do Rosmer espiritualmente liquidado, que sucumbiu “ao velho e fatal ideal da expiação pelo sacrifício”⁹.

Um tal conflito entre a velha consciência e o espírito livre resulta em certos momentos num obcecante espírito trágico em *Rosmersholm*. Contudo, a peça é inferior a *O Pato Selvagem*, a qual está tão intimamente relacionada, devido à sua relativa rigidez na composição das personagens. A pulsação da natureza no sangue de Rebecca — o mar em sua alma e os famosos e alucinatórios “cavalos brancos de Rosmersholm” — realmente insere na peça uma poesia dissolvente. Mas isso também produz uma certa mistificação que não beneficia o drama, daí resultando que ele não se traduz no palco tão satisfatoriamente quanto *O Pato Selvagem*.

Porém *Rosmersholm* mais uma vez assinalava um avanço em nova direção, pois o domínio de Ibsen sobre as complexidades do inconsciente ganhava corpo ao mesmo tempo que sua ira evangélica entrava em retração. Na peça seguinte, *A Dama do Mar*, ainda insistia no evangelho da liberdade individual e simplificava as coisas em demasia quando Ellida sobrepuja o fascínio que sente por um misterioso marinheiro no momento em que seu marido compreensivo lhe oferece perfeita liberdade de ação. A visão básica de

A Dama do Mar é “liberdade sob responsabilidade”. No entanto, Ellida é mais interessante como campo de batalha entre o ajustamento consciente à vida e os impulsos inconscientes, tais como os representados por sua sonhadora ligação com o marinheiro de olhos de peixe, que é apenas semi-real. Os psicólogos podem ocupar-se tanto com suas perturbações alucinatórias quanto os moralistas podem fazê-lo com sua liberação no momento em que o marido permite-lhe abandoná-lo se ela assim o desejar; talvez Ibsen estivesse apenas exprimindo a nova tendência rumo à psicologia do inconsciente que se tornou particularmente marcada durante a década de 1890 com as investigações de Janet.

Como imaginativo drama psicológico, este estudo não é indigno de Ibsen, o viajante de águas turvas. A sujeição de Ellida ao apelo do mar e ao fascínio da misteriosa liberdade representada pelo homem de olhos de peixe é motivada por seu rotineiro e bem abrigado casamento com um homem de meia-idade que exerce a medicina. Até o momento em que o Dr. Wangel fortalece o auto-respeito da esposa dando-lhe a liberdade de escolher entre o casamento e o sonho, até o momento em que ela conquista a individualidade e um sentido de responsabilidade permanecendo com o marido, Ellida é, ela própria, apenas semi-real. Trata-se de uma mulher ociosa e dependente; mesmo os cuidados da casa são realizados por outra pessoa — sua enteada. Também é uma mulher sem filhos. A inquietação — para não mencionar o tema mais sério da neurose — é freqüente em pessoas de seu tipo. *A Dama do Mar* possui, destarte, uma grande solidez na construção das personagens, algo que a Duse deve ter deixado bastante patente ao interpretar Ellida. A verdadeira desgraça da peça é apenas não ser ela digna do Ibsen artesão teatral. Assim como tantos outros dramaturgos antes e especialmente a partir de sua época, mostrou-se um pobre árbitro entre as exigências reais do simbolismo e da realidade. O núcleo central da peça é confuso por ser demasiado evanescente.

Felizmente, porém, os equívocos de Ibsen não foram desperdiçados e suas escavações no interior da complexidade humana produziram logo depois um drama no qual ele sondava as profundezas com a calculada precisão um mergulhador de águas profundas. Precedendo o simbolismo e concentrando-se diretamente na personagem humana tal como esta revela-se durante a ação palpável, Ibsen criou uma obra-prima com *Hedda Gabler*. Aqui tornam-se desnecessárias as explicações, já que Hedda é um cristalino exemplo de mulher desajustada. Tem irmãs em todas as cidades, pois pertence à irmandade amplamente dispersa de mulheres moderadamente folgadas cuja inquietação e inveja nascem de

seus falsos padrões de felicidade, bem como de seu egotismo e inutilidade. Não há dúvidas de que ela existiu no passado, mas seu tipo específico é inegavelmente moderno. Ao contrário das mulheres da antiga classe média, que tinham os narizes colados nas pedras do fogão, criaram os filhos e dirigiam os lares, as Heddas descritas por Ibsen não têm raízes. Ibsen entrevista mulheres emancipadas que poderiam erigir o lar sobre novas fundações, que criariam uma geração de indivíduos de mente aberta e que, se necessário, obteriam a independência econômica. Hedda e as outras de seu tipo eram de outra raça, pois que foram liberadas das antigas responsabilidades sem assumir novas e foram dotadas de anseios por uma vida mais rica sem ter aprendido que só é possível conquistá-la com esforço tenaz. Ao criar Hedda, Ibsen estava, portanto, caminhando adiante na estrada da desilusão moderada, e dava novos e grandes passos em direção ao realismo; pois cumpre lembrar que Hedda é uma pessoa extraordinariamente real, pouco importando as referências à cidade em que vive, seja qual for.

Hedda, a filha do General Gabler, pertence à aristocracia por nascimento, mas sua aristocracia é a do espírito. Ela é agitada por vagas aspirações, mas estas são estéreis e não a conduzem a qualquer rumo válido de ação. Ao mesmo tempo, assim como muitas de suas irmãs, Hedda é basicamente uma filistéia desejando conforto e segurança, joga na certa. Casa-se com o diligente estudioso Tesman e cobiça para ele uma posição universitária, ainda que ela própria se ressinta com o estreito mundo profissional no qual se encontra. Sonha com uma vida de gloriosa ebriedade mas não é capaz de aventurar-se à experiência; agrada-lhe uma guirlanda de "pâmpanos", contanto que seja outra pessoa a usá-la e a pagar o preço por ela exigido. Faltando-lhe a coragem para a experiência e sendo uma mulher demasiado egotista e frígida para entregar-se ao amor, sente-se naturalmente frustrada. A gravidez, que odeia, apenas exacerba seu sentimento de frustração.

A inveja a consome quando vê que sua antiga colega de escola, a Sra. Elvsted, a quem Hedda desprezara, é dotada da coragem do amor e do trabalho. Dado que a Sra. Elvsted está ajudando Lövborg, um antigo admirador de Hedda, a concretizar seu talento, Hedda só consegue encontrar satisfação em estragar a obra da outra mulher. Lövborg, que superou a dipsomania e o caos interno e está agora tomando a dianteira no mundo literário, deve ser destruído. Hedda leva-o, por isso, a reincidir em seus velhos vícios e o impele ao suicídio. Depois, quando as conseqüências de sua ação se tornam sérias e ela se vê forçada a suportar uma ligação humilhante com o libertino Juiz Brack como preço do silêncio deste, Hedda não encontra outra alternativa senão

matar-se. O revólver que emprega era de seu pai, a única relíquia de sua pretensa e inútil aristocracia*.

Hedda, o tipo de mulher que com tanta freqüência procura os sofás dos consultórios psicanalíticos hoje em dia, é uma criação insigne. Ibsen, o mestre do retrato, mostra-se ao mesmo tempo analítico e compadecido, impiedosamente objetivo e, no entanto, de forma alguma exultante com as imperfeições de sua personagem. Combinada com os vívidos retratos do pedante Tesman, do demoníaco Lövborg e da mulher completa, a Sra. Elvsted, *Hedda Gabler* é um drama de análise de caracteres saído com perfeição da pena de um mestre. Ibsen escreveu muita coisa mais ambiciosa, mas nada é maior que *Hedda Gabler*.

6. O Fim da Jornada

Ibsen não se contentou com a poderosa objetividade que finalmente atingira. Sendo no íntimo um poeta, faltava-lhe a capacidade para uma adaptação permanente ao realismo. Mais uma vez enveredou para o mar aberto da aventura poética e seus últimos trabalhos, com uma só exceção, aparecem permeados de anseio por uma vida de corajosa liberdade e revolta contra quaisquer compromissos. Talvez o temor à velhice o tenha sobrepujado e aguçado sua sede de auto-realização. Em 1890, ficara prostrado por causa de uma violentíssima gripe e sua mente fora invadido por pensamentos de morte. Talvez, também, seu retorno definitivo para a Noruega, em 1891, o haja irritado pelo menos tanto quanto o gratificou. Se podia agora viver confortavelmente ao lado da devotada esposa com a fortuna que acumulara devido ao trabalho, sem dúvida alguma também estava consciente de que com isso se tornara nitidamente um rústico provinciano. Também talvez tenha sido esse pensamento insuportável que o levou de volta à aspiração lírica de seus primeiros anos.

Simultaneamente, ademais, em nenhuma de suas últimas obras deixa de estar presente uma sensação de esgotamento e fracasso. A cada passo suas personagens olham sobre os ombros para uma vida abortada ou desperdiçada. Quando conseguem ganhar o caminho para as alturas, é quase sempre tarde demais ou então a derrota os espreita

* Talvez seja útil observar que em seu suicídio, assim como em tantas das catástrofes ibsenianas, Ibsen ainda se apóia, até certo ponto, na antiga dramaturgia, não interessando aqui o quão escrupulosamente ele a usa. Mulheres como Hedda falham ainda mais completamente pelo simples fato de continuarem agarradas à vida e de prosseguirem na tarefa de tornar a todos, inclusive a elas próprias, infelizes, Shaw observou astutamente que a "tragédia de Hedda na vida real é não o fato dela cometer o suicídio, mas sim o de continuar viva" ¹⁰.

10. *Introduction to Three Plays* por Brieux, p. XIV.

de forma pelo menos tão poderosa quanto a vitória. A derrota é também seu quinhão em seu próprio trabalho criativo e ele não é mais um artesão seguro e dinâmico; suas peças tornam-se obscuras ou frágeis e o declínio é, de forma geral, progressivo.

Na melhor de suas últimas obras, *Solness, o Construtor*, Ibsen ainda consegue suscitar *pathos* e vitalidade. O fracasso deve-se a uma rarefação do material e a uma demasiada disposição para o uso de situações simbólicas quando situações reais mostrar-se-iam mais imediatas e eficazes. Contudo, o autor não entrega os pontos facilmente e nos retratos que traça das personagens há muito colorido e força de provocação. Embora Hilda simbolize, sem dúvida, a impetuosa e impaciente geração jovem que conclama os mais velhos a escalarem alturas que a pressão sanguínea já não lhes permite, trata-se de uma jovem plasmada de uma forma muito vivaz, ainda que irritante. Sua criação baseou-se, de fato, na observação, pois Hilda lembra uma das muitas jovens que perseguiram Ibsen a partir do momento em que este se tornou um apóstolo do feminismo. É provável que outro modelo adicional para Hilda tenha sido uma moça que ele encontrou no Tirol e que lhe confessou um certo pendor para roubar ou seduzir maridos de outras mulheres. E o arquiteto Solness é outro produto da observação direta, com o próprio autor servindo de modelo. Naqueles dias, Ibsen era pessoalmente um construtor dilacerado entre o conservantismo e o liberalismo, sendo que representantes de ambas as facções o saudavam como se a elas pertencessem e indubitavelmente o dramaturgo sentia em si alguma impropriedade.

Solness é uma personagem memorável que corporifica todas as qualidades de um homem e artista que envelhece. As memórias o deprimem e está amarrado à esposa frustrada que nunca usou seu talento para “construir as almas de criancinhas” depois da morte dos pequeninos gêmeos aos quais dera à luz. Além disso, a morte das crianças pesa na consciência de Solness, pois que ele desejou o fogo que, indiretamente, foi responsável pela doença dos filhos. O construtor tem uma consciência angustiada. Ademais, sente-se aterrorizado pela geração mais jovem quando surge qualquer sinal de que possa competir com ele; teme que seu jovem assistente Rognar Brovik vá suplantá-lo concebendo novos estilos arquitetônicos: “Não essas coisas fora de moda que *eu* estou habituado a criar!” Ao mesmo tempo ainda sonha em fazer coisas grandes, ousadas, em construir “casas com campanários”. Destarte, sente-se também irresistivelmente atraído para essa nova geração tal como é representada por Hilda e gostaria de corresponder ao que a moça espera dele. Evidentemente, isso leva a uma catástrofe: em-

bora Solness tenha medo de alturas, sobe a uma torre ante o pedido de Hilda e esmaga-se contra o solo.

É uma das ironias da vida, se não for uma de suas leis, o fato de o construtor procurar reafirmar sua juventude empreendendo justamente uma coisa que não pode levar a cabo por sofrer de tonturas. E há ainda mais ironia, assim como *pathos*, na verificação de que Solness reage apenas ao menos geral e completo dos elementos da nova geração. Não mostra seu interesse pelo honesto e construtivo jovem artista Brovik mas sim pela moça que o próprio Ibsen descreve como uma “ave de rapina”, pois Hilda só consegue cobrir a própria insuficiência buscando emoções. Na verdade, os únicos edifícios que Solness pode construir agora são “castelos no ar”, embora ele ainda reconheça que estes devem ter “fundações sólidas”.

Solness, o Construtor volta a colocar em termos dramáticos a aspiração ou o exercício da vontade em desafio a circunstâncias inibidoras. Acontece apenas que, como já observamos, a obra está pejada de uma percepção de derrota na vida. Encerra grande beleza e é ricamente sugestiva. Mas, assim como o Mestre Solness, a vida que contém só é realizada em parte e, ao escalar os píncaros do simbolismo, acaba por despencar num resultado catastrófico.

A deterioração da mestria artesanal de Ibsen torna-se, sintomaticamente, ainda mais marcada em sua peça seguinte, concluída em 1894, dois anos mais tarde. O simbolismo de *Solness, o Construtor* teve sua continuação em *O Pequeno Eyolf*, e a nova peça era, de certa forma, uma seqüência da primeira. Relutante em aceitar o derrotismo final de *Solness, o Construtor* e inspirado por uma de suas muitas amizades com jovens mulheres (a excelente pianista Hildur Anderson, filha de um velho amigo), sua voz ressoou uma nova esperança. Enquanto Solness e a esposa mostram-se incapazes de superar o malogro de suas vidas, Alfred e Rita Allmers sobrepujam o penoso passado. O desejo inconsciente que ambos alimentavam de se verem livres do filho, o “pequeno Eyolf”, a quem consideravam um entrave para sua liberdade, resultara na morte do menino. É essa uma idéia bruxuleante acrescida do simbolismo ainda mais frágil da “mulher dos ratos”. Mas Alfred Allmers aprende a verdade da declaração de Brand, segundo a qual “viver é uma arte”; renuncia aos seus sonhos de eminência literária e dedica-se ao progresso da humanidade. A medida que Ibsen mergulhou na mistificação e não conseguiu dotar a peça de ação dramática, um vigoroso tema perdeu-se em *O Pequeno Eyolf*.

Foi mais bem-sucedido com *John Gabriel Borkman*, escrita em 1896, onde o idoso dramaturgo demonstrava uma intensidade bastante maior que aquela que vinha exibindo já há alguns anos. Retornou nesta peça ao tema da traição do amor ou do sacrifício do amor em proveito de vanta-

gens materiais, que já abordara n'Os Pilares da Sociedade. Borkman renunciou ao seu amor por Ella Rentheim a fim de abrir caminho no mundo das finanças quando o homem capaz de assegurar seu sucesso, e que acontecia estar também apaixonado pela mesma moça, insistiu no sacrifício. Ao invés de Ella, Borkman desposou sua fria e indiferente irmã e, não sentindo nenhum amor por esta, permitiu que sua paixão pelo poder, que já era egrégia, o intoxicasse completamente. Esta o conduziu às vertiginosas alturas da especulação financeira até chegar o momento da queda; arruinou centenas de investidores, pequenos e grandes, e ele próprio foi à bancarrota com os demais. Emergiu de cinco anos de prisão totalmente arrasado e àqueles acrescentou oito anos de reclusão voluntária em seu quarto. Apenas quando é tarde demais encontra a liberdade e a coragem por intermédio de Ella Rentheim; ao deixar sua casa, "o frio" o mata. A morte lhe é trazida pelo mesmo elemento que já o matara espiritualmente há muito tempo atrás.

A tragédia deste homem que fracassou por haver renunciado a todas as gratificações normais da vida é, no entanto, apenas uma faceta desta tragédia estimulante e profundamente sentida, ainda que executada de modo demasiado estático. Mesmo enquanto falhava sua perícia técnica, Ibsen enriqueceu a dramaturgia com uma nova personagem trágica. Borkman é uma curiosa mistura de materialista e poeta. É com enorme sofreguidão que depõe sacrifícios no altar de seu instinto aquisitivo mas, ao mesmo tempo, sente-se igualmente embriagado pelo sonho de dominar a natureza e ampliar os recursos do homem por meio das transações que executa. Se arruinou a todos, inclusive a si próprio, seus motivos não eram mesquinhos. O que desejava não era apenas "o reino — e o poder — e a glória" num sentido literal. O reino incluía as maravilhas da indústria moderna; desejava ver coisas arrancadas da terra e moldadas pelo homem para o uso das gentes. A tragédia, tal como declara Ella Rentheim, reside apenas no fato de que "desse reino provém uma gélida rajada de vento". Borkman é o Judeu de Malta de Marlowe reencarnado depois da Revolução Industrial. É tão contemporâneo quanto Insull*, e dramaturgos como George Middleton, que evocou a este último em *Hiss, Boom, Blah* e S. N. Behrman, que dissecou o tipo em *Meteoro (Meteor)*, ainda retratam os Borkman do mundo moderno.

* Samuel Insull (1859-1938), empresário americano de serviços de utilidade pública, trabalhou no início para Thomas Alva Edison, chegou a ser presidente da *Middle West Utilities*, encarregada da instalação da eletricidade em grandes áreas estadunidenses. Sua enorme corporação ruíu com a Depressão e subseqüentemente Insull foi julgado e absolvido sem, no entanto, refazer-se do abalo. Faleceu em Paris, 4 anos após o processo. (N. dos T.)

A Sra. Borkman, desenhada com grande firmeza, ao mesmo tempo em que odeia o marido se dedica fanaticamente à tentativa de transformar o filho num superfinancista que tomará como sua missão reabilitar o nome Borkman. Representa o componente feminino nesta tragédia de um empresário. A peça golpeia nossas emoções com as eficazes criações de personagens adicionais: a frustrada irmã da Sra. Borkman e o patético clérigo Foldal que desejava ser escritor. Aqui, mais uma vez, Ibsen acentua a derrota de forma muito mais poderosa que a liberação; embora Erhart, o filho dos Borkman, rejeite a missão de sua mãe e parta com a Sra. Fanny Wilton, exigindo seu direito à felicidade, são os traços dolorosos da peça que causam a impressão mais profunda. O sentimento de depressão está, realmente, de tal modo entranhado na obra que sobrecarrega *John Gabriel Borkman* com um peso quase insuportável.

Esse estado de espírito infiltrou-se até mesmo em seu discurso de adeus, *Quando Nós, Mortos, Despertamos*, que concluiu no outono de 1899. Apenas a conclusão tange uma nota de arriscado triunfo. O escultor Rubek fraudou Irene da vida, usando-a apenas como um modelo para sua arte em vez de entregar-lhe seu amor; e ao mesmo tempo fraudou também a si mesmo. Chegou o momento em que ele percebeu que não há substitutivo para uma vida emocional rica, que “toda conversa sobre a vocação do artista e a missão do artista ‘é’ muito vazia, e oca e, no fundo, incoerente”. Mas Rubek era um escravo da arte assim como Borkman o era das finanças. Destarte, surge na obra um amargo protesto contra tudo — não importa o quão exaltado seja — que priva o homem da felicidade. E nenhuma mercadoria mostrava-se mais preciosa aos olhos de Ibsen no momento em que a vida começava a escapar-lhe por entre os dedos. Parecia-lhe que todos eram fraudados ou fraudavam-se a si próprios. “Quando nós, mortos, despertamos, o que veremos então verdadeiramente?”, indagava na peça. “Veremos que jamais chegamos a viver.”

Ibsen sofreu de um ataque de paralisia no verão de 1900. Um ano mais tarde, um segundo ataque privou-o do uso das pernas. Em breve falharam-lhe as mãos e então o velho combatente, que continuara a planejar novas investidas contra o público, viu-se completamente encarcerado. Finalmente obnubilou-se-lhe o cérebro e o ancião pairou num mundo crepuscular até a morte, aos vinte e três de maio de 1906. Os restos mortais daquele que durante toda a vida fora um *viking* foram enterrados com pompas oficiais pelo governo, conclusão irônica que não escapou a um crítico alemão¹¹, o qual relatou: “Os governantes da

11. Ver Koht, v. 2, p. 326.

Noruega tinham um demônio em seu meio, e enterraram-no como a um par do reino”.

Quando Nós, Mortos, Despertamos, embora fraco e tênue como drama, demonstrava ser uma adequada conclusão para seu testamento. Ele terminava, assim como principiara, um defensor da felicidade individual no mundo moderno que, a despeito de todo seu mundanismo, estava constantemente negando a felicidade pessoal, que, a despeito de toda sua filosofia de individualismo nos empreendimentos econômicos, obstaculava o desenvolvimento de personalidades ricas e livres. Ele travara uma batalha de meio século contra todas as convenções e tendências que empobreciam o indivíduo; quer empregasse os mais microscópicos métodos do realismo ou os mais telescópicos significados do simbolismo, seu objetivo permanecia o mesmo. Quando já entrara pela casa dos sessenta, declarou: “Nenhum homem jamais está livre da responsabilidade pela sociedade à qual pertence ou isento de uma parcela de sua culpa”.

Quando Nós, Mortos, Despertamos encerra-se com uma canção de triunfo: Rubek e Irene erguem-se acima de seus fracassos agrilhoados à terra, não temendo quer os “poderes da luz” quer os “poderes das trevas”. Movimentam-se para cima em busca de paz espiritual “através de todos os nevoeiros e depois reto para o cume da torre que brilha ao alvorecer”, e enquanto são engolfados pelo gelo assassino do pico montanhoso, a enfermeira de Irene — uma Irmã de Caridade — pronuncia a bênção: “*Pax vobiscum*”. Enquanto sucede tudo isso, a jovem esposa de Arnold Rubek. Maia, sensual amante dos prazeres e representando na obra o primaveril espírito da terra que Arnold matara em si mesmo e em Irene, canta no vale que está ao sopé da montanha. Pois a vida é contínua e, de certo modo, invencível!

A conclusão de *Quando Nós, Mortos, Despertamos* é um último lembrete de que Ibsen lutou pela vitória até o fim, e também de que, a despeito de todas as suas limitações ou escorregadelas para dentro do provincianismo, não era um prosaico realista. Shaw, que inicialmente admirara seu mestre norueguês pela assiduidade com que este apresentava problemas sob uma forma teatral, reconheceu mais tarde a superioridade dele sobre o mero escrevinhador das peças de tese e honrou-o, pois “foi, até o fim, fascinante e transbordante de uma estranha e tocante beleza”¹². Isto só podia ser assim porque Ibsen era, sem embargo de suas freqüentes iras e melancolias, um apóstolo do *gaio sabre* de Nietzsche. Sua primeira preocupação nas peças realistas e simbólicas era para com a “gaia ciência” da felicidade humana, por cujo amor sentiu a necessidade de destruir ou remodelar velhas bases no espírito e na sociedade do homem. Daí, por

12. Ver *Introduction to Three Plays* por Brieux, p. XIV.

exemplo, sua atitude de dinamitador de velhos conceitos de dever, aos quais opunha o conceito da auto-realização, “o último degrau na evolução da concepção do dever”¹³.

Que ele nem sempre tenha reconhecido devidamente que a felicidade e até mesmo a auto-realização não se constituem inteiramente em conquistas individuais pode ser um resultado, como afirmam alguns críticos, de sua egocêntrica visão no que respeitava à sociedade. Dado que Ibsen era um filho da classe média individualista e dado que o movimento das classes trabalhadoras ainda estava na infância, particularmente na Noruega — dizem esses críticos socialistas¹⁴ — ele não podia vislumbrar a criação de uma nova sociedade. Conseqüentemente fiava-se de modo quase global no indivíduo. Na realidade, é claro que Ibsen vislumbrava uma nova ordem social. Simplesmente diferia dos socialistas quanto à forma pela qual esperava que fosse criada a nova ordem — por basear-se no indivíduo, por subestimar a relação entre felicidade e segurança econômica e por mostrar-se extremamente vago em suas idéias concernentes ao *modus operandi* da nova sociedade*. Tais são suas falhas, na opinião dos críticos socialistas que, não obstante, o admiram por sua crítica ao *status quo*. E por um motivo correlato, Ibsen mostra-se igualmente perturbador para aqueles que muito pouco se importam seja com a economia seja com o socialismo mas acreditam que o indivíduo perfeito, longe de ser um touro furioso numa loja de porcelanas, é um membro bem ajustado da sociedade ou um participante de uma cultura particular. Um devoto da cultura como Stark Young¹⁵ só podia considerar Ibsen como uma espécie de bárbaro.

Existe alguma verdade em ambas as acusações e, na verdade, ninguém pode esperar encontrar em sua obra um plano para uma verdadeira ação social ou um sereno espírito sofociano. Mas, por outro lado, Ibsen era um poeta a capturar resplandecentes meias verdades através de personagens que se movem no “ar mental” bem como nos ambientes sociais. Pois ele próprio sentia seus atributos, bem como prestava homenagem à fluidez da criação dramática, ao declarar que não fornecia respostas mas apenas formulava perguntas! Sua quintessência, como até mesmo Shaw reconheceu, é “que não há fórmula”.

13. *Quintessence of Ibsenism*.

14. Ver *Henrik Ibsen, a Marxist Analysis*.

* Entretanto, mesmo a esse respeito, ele pôde atormentar tais críticos quando, sobre a Comuna de Paris, em 1871, escreve que, embora seus excessos tenham arruinado o ideal socialista por muitos e muitos anos “Ela apresenta, contudo, um âmago sadio... e algum dia será posta em prática sem qualquer caricatura”. Mesmo sua crença de que o Estado deve ser abolido — uma idéia anarquista — não está em dissonância com a idéia socialista de “fulminar” o Estado.

15. Um artigo sobre *O Pato Selvagem* na seção de teatro da edição de domingo do *Times* de New York.

20. A Sucessão Escandinava e Strindberg

1. *Ibsen na Europa*

O espírito de Ibsen pairou sobre o teatro e gerou uma progênie que se multiplicou prodigiosamente. Exibiu, e continua a exhibir, enorme variedade e desigualdade de talentos; e não é fácil colocar os dramaturgos pós-ibsenianos em escaninhos rotulados com muita precisão, o que sem dúvida é bom sinal. Um seguidor de Ibsen, esse Aristófanes dos tempos modernos que ninguém deixará de identificar como Bernard Shaw, igualou a estatura de seu mestre, e um escandinavo antagonista de Ibsen — Strindberg — era seu igual na genialidade ainda que não o fosse na execução das obras. Muitos deles eram homens tímidos, cautelosos ou imensamente limitados como Pinero e Sudermann. Estes escritores lançaram no mercado cápsulas de realismo cobertas de açúcar e foram extremamente bem-sucedidos. Outros como Brieux e Hauptmann inflaram-se a si próprios em certas ocasiões e já há certo tempo foram desinflados. Alguns dramaturgos como Schnitzler, Synge e Tchekhov não fizeram qualquer esforço para mover céus e terras, mas conseguiram muita doçura e luminosidade. E em meio às hostes dos mais altamente respeitados dentre os trabalhadores das vinhas do senhor báquico estavam os artistas do teatro, Antoine, Brahm e Stanislavski, cujas lides estão inter-relacionadas e que traduziram os novos textos em movimento cênico.

A controvérsia sobre Ibsen que raivou tempestuosa por todas as partes da Europa e da América perdeu seu inte-

resse porque foi decidida de modo absoluto e global em favor de Ibsen. O *Schimpflexicon*, no qual H. L. Mencken comemorava sua própria notoriedade durante a década de 1920/30, deveria ser transformado num Livro do Ano caso fosse necessário desonrar com o devido rigor os gárrulos oponentes de Ibsen. Entretanto, isso não serviria de nada, a não ser para nos recordar que os inovadores não são aceitos com facilidade pelo mundo. Muito mais importante é o fato de que por toda parte espíritos esclarecidos uniram-se em defesa de Ibsen, de que o dramaturgo norueguês encontrou formidáveis defensores em homens da estatura de Georg Brandes, Björnson, Shaw, William Archer, Edmund Gosse, Hermann Bahr, Ludwig Fulda, Leo Berg, Otto Brahm e Emile Zola.

Ainda que sua obra tenha sido ocasionalmente proibida na Alemanha e o dramaturgo tenha sido obrigado a aplacar as responsabilidades emendando um final feliz à *Casa de Boneca*, Ibsen obteve suas primeiras vitórias importantes naquele país. Onde quer que o insurgente teatro alemão erguesse a cabeça, esta mostrava-se ericada pelo sopro de Ibsen, e os maiores encenadores e atores apresentavam suas peças durante a década de 1880/90. Nenhum dramaturgo alemão de importância podia dar-se ao luxo de negligenciar seu exemplo.

Na França seu triunfo foi limitado pelo temperamento francês e pela inadequação de seu tradutor, o Conde Moritz Prozor, lituano de nascimento que conhecia melhor o alemão que o francês. Mas o grande crítico Jules Lemaître observou Ibsen com interesse e Emile Zola recomendou sua obra ao dinâmico e jovem produtor André Antoine. Antoine apresentou *Os Espectros* em 1890 e interpretou Oswald pessoalmente. A batalha terminou numa retirada e os críticos conservadores continuaram a menoscabar Ibsen. Mas Lugné-Poë o conservou vivo por meio de encenações prosaicas e a grande atriz Réjane obteve grande sucesso em 1894 com sua interpretação de Nora. Nos outros países latinos o exemplo de Ibsen mostrou-se menos galvânico. Contudo não lhe faltaram seguidores na Espanha e na Itália e a luminosa arte de representar de Eleonora Duse auxiliava o engrandecimento da reputação do escritor em todos os palcos pelos quais passava.

Durante a década de 1880, diversas escaramuças tornaram-no conhecido na Inglaterra, em grande parte devido ao interesse de William Archer, o dramaturgo escocês que tinha ancestrais escandinavos e aprendera norueguês durante a infância. Archer, que encontrou Ibsen em Roma em 1881 e na Escandinávia em 1887, traduziu sua peça *Pilares da Sociedade* já em 1880 e a imprimiu em 1888. A Sra. Eleanor Marx-Aveling, talentosa filha de Karl Marx, seguiu o cami-

nho com traduções de *Os Espectros* e *Um Inimigo do Povo*. Em 1888, um volume incluindo as três traduções conquistou inúmeros seguidores. No ano seguinte *Casa de Boneca* foi montada com outra tradução de Archer e um ano mais tarde J. T. Grein desafiou a censura dando uma única representação de *Os Espectros* em seu *Independent Theatre*. Ambas as peças suscitaram controvérsias inteligentes que levaram Ibsen ao prosclênio dos interesses. Archer escreveu em sua defesa e Shaw contribuiu para a causa com a artilharia pesada de sua *Quintessence of Ibsenism*. Por volta de 1900 Ibsen já era aceito de forma tão completa como o pai da dramaturgia moderna que na verdade passara a ser visto como moderado. Hoje ele não só representa ponto pacífico como também é julgado como algo antiquado por muitos críticos.

Entretanto resta observar que a dispersão do realismo de Ibsen pela Europa foi mais um processo que um *fait accompli** estático, e a maior parte dos novos dramaturgos não seguia uma linha reta. Na realidade, a dramaturgia traçou um curso triplo no trabalho deles: de início, ainda atuava segundo a tradição romântica, depois adotou o realismo e finalmente desviou-se do realismo literal e voltou-se para o drama imaginativo ou "simbólico". Alguns dos dramaturgos mais velhos passaram pelos três estágios, como foi o caso de Ibsen e Strindberg; ou pelos dois primeiros, como aconteceu com Björnson. Outros mais jovens como Hauptmann e Wedekind (depois de alguns insignificantes esforços românticos que constituem o privilégio de todo escritor nascente) muitas vezes assinalaram sua presença em primeiro lugar com o realismo e depois partiram gradualmente para o simbolismo ou "neo-romantismo".

Contudo, na maior parte dos casos, a obra duradoura destes autores pertence ao teatro realista, pois que era através do realismo que se aliavam mais de perto às instigações da época e conquistavam as mais amplas intensidades de experiência e iluminação. Ademais, sua arte era mais comunicável quando obedeciam às exigências de clareza ou precisão que raramente o simbolismo pôde satisfazer.

2. Björnson e Strindberg

Em sua própria terra natal, Ibsen não trabalhou num deserto estéril. Teve companheiros de trabalho, defensores e sucessores que levaram à frente seu esforço de criar uma nova disposição para o teatro. Embora se defrontasse muitas vezes na Escandinávia com incompreensão e vitupério e embora estivesse cercado por dramaturgos que não partilhavam de seus interesses, Ibsen encontrou um irmão em Björns-

* Em francês no original. (N. dos T.)

tierne Björnson, seu amigo e rival. Os dois diferiam radicalmente em temperamento. Enquanto Ibsen era introspectivo e complexo, Björnson era sociável, dado à exuberância, e superficial. Mas possuíam um traço em comum: ambos estavam ardentemente interessados nos problemas de sua época e desejavam iluminar caminhos para seus compatriotas. Ademais, os dois homens complementavam-se; Ibsen fornecia a profundidade e a intensidade, Björnson, o poder de persuasão que assegurou o sucesso do realismo nos países do Norte europeu.

O poder de persuasão foi facilmente transmitido a Björnson. Do pai, um pastor luterano de certo relevo, parece ter herdado o talento de tornar os sermões agradáveis. Seu entusiasmo, que não era sombreado pela introspecção, levou-o à política bem como à literatura e, durante quarenta anos, foi líder influente do Partido Liberal da Noruega. Destarte foi Björnson, e não Ibsen, quem ganhou o maior sucesso no teatro norueguês. Sua superficialidade irritava Ibsen e, durante certo tempo, a amizade dos dois esteve interrompida. Mas foi precisamente a popularidade de Björnson na política e na literatura que lhe permitiu defender com grande eficácia a obra do amigo.

Alguém que conseguia cavalgar os dois cavalos da política e das letras com tanta facilidade não tinha problemas em mostrar a maior das versatilidades como escritor. Poemas, ensaios, novelas e peças fluíam de sua pena com igual profusão. Embora nascido quatro anos depois de Ibsen, em 1832, chegou à fama literária com maior rapidez por não ter perdido tempo em completar sua educação. Aos vinte e seis anos publicou a primeira peça, *Entre as Batalhas*, em um ato, e no mesmo ano tornou-se diretor do teatro de Bergen.

Assim como Ibsen, foi romântico de início, escrevendo dramas como *Sigurd, o Mau*, peça baseada em sagas, e *Maria Stuart na Escócia*, frágil romance histórico que apareceu em 1864, o mesmo ano no qual Ibsen apresentou *Os Pretendentes à Coroa*. Mas por volta de 1874, cinco anos depois que este produzia a sátira social *A Aliança da Mocidade*, Björnson já estava escrevendo dentro dos moldes realistas com o drama *O Editor*; e um ano mais tarde, *Uma Bancarrota* antecipava *Os Pilares da Sociedade*, retratando um desonesto comerciante da província. Tjaelda, um afluente mercador e cervejeiro, descobre que seus negócios estão gravemente abalados pela bancarrota de seu amigo. Correndo o perigo de ir igualmente à falência, esse "pilar da sociedade" falsifica sua contabilidade com o fito de levantar um empréstimo de um banco de Cristiania. O golpe é descoberto e declaram-no insolvente. No entanto, a experiência tem o efeito de um despertar espiritual em seu lar; a família passa

a respeitar novos valores e, assim como o Cônsul Bernick, o próprio Tjaelda substitui os padrões monetários pela integridade da alma.

O duplo padrão que Ibsen atacara em *Casa de Boneca* evocou *A Manopla*, peça de tese de Björnson escrita quatro anos mais tarde. Um jovem casal chega ao ponto de ruptura quando se descobre que o rapaz tivera uma amante. Alfred Christensen afirma que isso não o impede agora de amar Svava profunda e fielmente. Mas, indaga a mãe da moça, teria ele acreditado em Svava caso houvesse acontecido o contrário? O ponto central da discussão é que uma mulher possui o direito de exigir de um noivo a mesma castidade pré-nupcial que o homem pede de sua noiva. Na verdade, temos aqui uma peça de tese típica, do gênero que Ibsen jamais chegou a escrever inteiramente; a tese é tudo ao invés de estar encarnada em personagens humanas bem construídas. Não é preciso dizer que tudo se arranja satisfatoriamente quando o casal estremecido é novamente unido; as soluções eram mais fáceis para homens menos exigentes como Björnson do que para Ibsen.

A Manopla foi uma das primeiras peças didáticas do teatro realista a desafiar uma convenção em termos de uma discussão. E também não foi a última a ser escrita por Björnson, o qual jamais duvidou que o teatro fosse a melhor escola dominical para o povo. No entanto, em determinada ocasião, em *Além de Nossas Forças*, escrita durante o mesmo ano que *A Manopla*, esse bom homem descobriu a carne e o demônio. Usando provavelmente o material recolhido durante a vida no meio luterano e em que o pai exercia o ofício religioso, criou a tragédia bastante pungente de uma família clerical. O Pastor Sang é um corajoso e devoto servidor de Deus, mas a esposa é uma descrente que sacrifica a saúde em benefício da fé do marido por uma simples razão: é devotada a ele. Ela trabalhou duro para proteger a família enquanto ele a empobrecia com suas dádivas filantrópicas, e também enviou o filho e a filha para o mundo exterior com o fito de libertá-los daquele insalubre ambiente. Entretanto, nesse ínterim, a doença da mulher se agrava e o pastor decide-se a curá-la com preces. Parece curá-la, ao mesmo tempo em que opera curas junto ao resto do povo. Na verdade, Sang torna-se um problema sério para a Igreja, que não sabe qual atitude tomar em face desses milagres; claro está que seu credo inclui a fé nos milagres, mas a coisa muda de figura quando a gente se vê diante deles no quintal da própria casa. O estarecimento dos eclesiásticos resulta numa cena cômica cheia de estocadas maliciosas. Mas, em última análise, este drama é mais pessoal que filosófico. Fica bem nítido que as curas do Pastor Sang foram inintencionalmente efetuadas por meio da sugestão. A esposa, que de início correspondeu à

fé curativa do esposo empenhando a própria vontade, não pôde ser selva por Sang; morre quando tenta deixar o leito a fim de dar a este o milagre no qual ele acredita. E um detalhe incluído astutamente desce ainda mais fundo nos recessos da alma humana. De modo enigmático, ele brada que talvez Deus lhe tenha realmente respondido e lhe concedeu o atendimento à oração verdadeira, ainda que não enunciada; talvez desejasse secretamente a morte da esposa presa ao leito. . .

Björnson jamais voltou a atingir os píncaros dessa tragédia. Uma segunda peça com o mesmo título, escrita anos mais tarde, tratava superficialmente do problema capital-trabalho; e em outras obras o autor continuou a examinar fases da sociedade como se estivesse a lidar com tubos de ensaio. Sobreviveu até 1910 sem aprofundar seu talento mas também sem perder o respeito do mundo que o cercava, o qual o galardoou com o Prêmio Nobel em 1903 — enquanto Ibsen, que não recebeu tal honraria, ainda estava vivo.

Mais obscurecido ainda pelas sombras durante certo tempo esteve o único escritor que atingiu cargas de intensidade maiores mesmo que as obtidas por Ibsen e que levou sua arte realista mais longe do que não importa quem nos países nórdicos. August Strindberg, que nasceu na Suécia em 1849, vinte e um anos depois de Ibsen e dezessete anos depois de Björnson, precisou trabalhar duro para viver. No primeiro de seus diversos e memoráveis romances autobiográficos, Strindberg chamou-se a si mesmo de “o filho da criada”, e tinha para isso muitas razões válidas. Este Ismael também se registrou como “escarnekedor” e “selvagem” e, caso houvesse designado a si mesmo como um perspicaz e compassivo observador do homem e da sociedade, teria desenhado um autorretrato completo. Em outra obra, a peça *A Grande Estrada*, acrescentou os toques finais à pintura quando, em resposta à indagação “Dedicas amor à humanidade?”, sua personagem autobiográfica retruca “Sim, em demasia”.

Sua mãe era realmente uma “criada”, uma garçõnete num bar de Estocolmo. Seu pai, um homem de negócios que contraiu essa *mésalliance* para grande desgosto da família, só casou com a moça alguns meses antes do nascimento de August — depois que já haviam nascido duas outras crianças. Strindberg foi embalado pela pobreza, e a família, arrasada por numerosos nascimentos e mortes durante todo o tempo em que viveu a criada; em certa época, nos três cômodos da casa apinhavam-se dez pessoas. O lar e a escola causavam igual repugnância ao sensível adolescente que era martirizado por seus irmãos mais velhos e sofria com qualquer espécie de disciplina. Tornou-se anormalmente sensível, desconfiado e irritável — traços que foram exacerbados pela morte da mãe, quando ele contava treze anos, e pelo segundo casamento do pai, apenas um ano mais tarde. E Strindberg também não

encontrou muito conforto ou alento quando, aos dezoito anos, entrou na Universidade de Upsala, apenas para sentir frio e fome numa água-furtada. Incapaz de prosseguir seus estudos depois do primeiro semestre, viu-se forçado a lecionar na mesma escola pública em que sofrera quando criança. Fizesse o que fizesse, sempre parecia estar preso numa armadilha; e dada sua personalidade orgulhosa e emotiva, era inevitável que se tornasse um "selvagem", próximo da paranóia e avassalado pelo pessimismo.

Do desespero que o assolava nasceu o desejo de expressar-se na literatura. Depois de tentar escrever poesia, começou a compor peças curtas, uma das quais foi encenada pelo Teatro Real com sucesso moderado. Então, outra obra romântica, *O Fora-da-Lei*, com a ação situada na antiga Islândia, conquistou-lhe um estipêndio de Carlos XV da Suécia, o que lhe permitiu retornar à Universidade. Mas em breve Strindberg brigou com os professores e negligenciou os estudos em favor das buscas literárias. Tendo mais uma vez cortado as amarras, estudou medicina, tornou-se ator e empenhou-se nas lides do jornalismo até que, julgando todos os seus esforços infrutíferos, retirou-se para uma ilha e dedicou-se inteiramente à escrita. Mas o fracasso de *Mestre Olaf*, longo drama histórico em estilo romântico que Strindberg concluiu em seu isolamento, constituiu-se em desapontamento tão agudo que quase o levou a abandonar novas tentativas de escrever.

Tendo felizmente encontrado um emprego na Biblioteca Real, leu e refletiu, estudou filosofia, tentou dominar o chinês e escreveu uma erudita monografia. Então se apaixonou por uma mulher casada, a Baronesa Wrangel, que se divorciou do esposo por causa do escritor e, sob a influência dela, este retornou à literatura, obtendo seu primeiro sucesso com um romance. Este foi seguido por um livro de história, *O Povo Sueco*, que em pouco tempo se tornou o livro mais popular da Suécia depois da Bíblia; por uma série de contos históricos e por um volume de ensaios que se voltavam do passado para o presente e malhavam com força as condições sociais.

Finalmente, depois de uma bem-sucedida reapresentação de *Mestre Olaf*, retornou ao teatro com algumas peças românticas e também com um conto de fadas satírico, *A Viagem de Pedro, o Feliz*. É possível detectar a influência de Ibsen nesse *Peer Gynt* sueco, embora a obra esteja muito abaixo do poema dramático norueguês. Com *A Viagem de Pedro, o Feliz*, a despeito de sua amadorística conversa fiada sobre elfos e fadas, Strindberg abriu a trilha da sátira social na dramaturgia sueca. Usa engenhosamente a estátua falante de um prefeito e a sátira política torna-se particularmente incisiva quando Pedro é colocado no pelourinho depois de

uma vã tentativa de introduzir algumas reformas cívicas inócuas.

Confiando em que poderia agora ganhar a vida escrevendo, demitiu-se da Biblioteca Real e retirou-se para a Suíça. Lá escreveu uma impressionante série de contos sobre o matrimônio moderno, intitulada *Casados*, ultrajando as respeitabilidades e levando seu editor à barra do tribunal. Embora o livro tenha sido confiscado, o episódio só fez aumentar sua popularidade — junto à geração mais jovem, particularmente quando se apressou em regressar à terra natal e, tomando o lugar do editor no julgamento, ganhou a causa. Um segundo volume de *Casados*, editado em 1886, se constituía numa denúncia ainda mais descompromissada do casamento, e com esta publicação Strindberg lançou o fundamento para sua principal contribuição ao teatro. Aí estavam todos os elementos familiares da dramaturgia strindberguiana: observação ultra-realista, descompostura psicológica e um antifeminismo dirigido contra o culto que encontrara alento e conforto em *Casa de Boneca*. A aparição do último desses elementos em suas estórias mostrou-se particularmente importante, posto que, por razões que é melhor deixar para a psicanálise, Strindberg começara a temer as mulheres e a mostrar-se ressentido para com elas. O ponto fulcral de sua tese é que entre o homem e a mulher há uma constante e desgastante luta pelo poder. Ademais, a emancipação das mulheres serve apenas para exacerbar o conflito, pois intensifica nelas a vontade de poder e na verdade as torna mais fortes do que o homem, pois são mais inescrupulosas. Assim como D. H. Lawrence, Strindberg sustentava que alguém deve ser o amo no casamento, e havia muito menos probabilidades de que, pesados ambos os sexos, o homem viesse a abusar do poder.

O que quer que se possa pensar sobre a descomedida suspeita de Strindberg em relação ao sexo oposto e sobre seu raivoso protesto contra o feminismo, não há como negar que ele se tornou um dramaturgo extraordinariamente intenso e analítico. De sua experiência particular, tanto normal quanto patológica, arrancou muitas observações pertinentes sobre os seres humanos e se fez o mestre do drama psicológico. Nos países anglo-saxões suas peças são com mais freqüência respeitadas do que representadas — talvez uma das razões para isso seja a importância das mulheres como freqüentadoras do teatro, e uma outra, seu estilo extremamente analítico. Mas o teatro anglo-saxão o aceitou indiretamente através de O'Neill; o Strindberg realista não está longe em obras como *Antes do Café* (*Before Breakfast*), *Todos os Filhos de Deus Tem Asas* (*All God's Chillun Got Wings*) e *Estranho Interlúdio* (*Strange Interlude*), enquanto que as posteriores incursões "simbolistas" de Strindberg estão presentes em peças como *O Grande Deus Brown* (*The Great God Brown*).

Em 1887, um ano depois de *Casados*, surgiu *O Pai*, um dos mais densos e fascinantes dramas psicológicos do teatro moderno. Um capitão da cavalaria e sua esposa, Laura, lutaram pela supremacia durante os vinte anos de casamento, e ela o desgastou sob os mais variados aspectos. Interferindo em sua gerência da propriedade, Laura quase o arruinou e, desgostando de sua preocupação com valiosas pesquisas em meteorologia, pois envolviam despesas e ameaçavam torná-lo famoso demais para a mulher, esta adulterou sua correspondência. Ademais, o capitão descobre que vive num matriarcado, pois que sua casa é dirigida pela esposa, pela sogra e pela velha ama, todas controlando sua filha de dezessete anos. A crise chega ao auge quando o capitão tenta mandar a jovem para uma escola interna, onde ficará a salvo da influência pietista das três. Entretanto, o problema é, basicamente, a possessão; e sendo a mulher o mais possessivo dos animais, a esposa não dá tréguas durante a desigual batalha. Pondo seus planos em execução com brutal astúcia — primeiro livrando-se do velho doutor que tinha um trato amistoso com o capitão, depois levando-o à loucura com a mentira de que não tinha direito a Bertha, pois ela, na verdade, não era sua filha — Laura finalmente consegue fazer com que o declarem insano. O capitão só é capaz de burlar-lhe esse triunfo final, morrendo dentro da camisa de força, na qual foi enfiado pela velha e devotada ama.

Na superfície, a peça sofre devido à carga melodramática da ação e, na ânsia de provar sua tese, acaba forçando a mão em demasia. Mas a extrema intensidade com que se desenrola a trama, a gradual exacerbação do homem até o alquebramento de seu espírito e a sutil caracterização da esposa produzem uma impressão cáustica e incandescente. É possível perceber que extraordinário analista podia ser Strindberg quando se encontrava em sua melhor forma na personagem da esposa, Laura, que combina astúcia e ignorância, ortodoxia e absoluta falta de moral, bondade para com os demais e total diabolismo para com o homem que desposou. Ademais, está absolutamente claro que ela é um fracasso tão grande quanto o marido que destruiu; pode não percebê-lo mas, emocionalmente, é uma mulher destruída.

Strindberg estava tão obcecado com a personalidade dessa mulher que *Camaradas*, a peça que em 1888 se seguiu a *O Pai*, gira ao redor de outra Laura. Berta, a heroína, artista por profissão e parasita por natureza, suga à saciedade o talento superior do marido e força-o a fazer trabalhos banais enquanto ela se dedica à sua arte. Tripudia sobre o fracasso dele na tentativa de obter um prêmio que na verdade ela só conquistou porque, sem que ela o soubesse, o marido assinava o nome dela numa de suas próprias pinturas; tenta mesmo livrar-se dele agora que se considera superior. Mas

quando se descobre que a pintura rejeitada é a dela, sente-se profundamente humilhada. Axel, o esposo, finalmente desperta para o fato de que um casamento não pode sobreviver quando marido e mulher são competidores. Além disso, esse casamento moderno de “camaradagem”, tão vastamente superestimado, não passa de um meio para servir aos interesses da mulher, dado que ela invariavelmente progride às custas do talento e liberdade do companheiro. Destarte, Axel vai arrumar uma “namorada” e ao sair declara: “Gosto de encontrar uma camarada numa estalagem; em casa, quero uma esposa”.

Credores, obra escrita dois anos mais tarde, votava-se igualmente à denúncia do perigo de permitir que uma mulher mine as forças de um homem. Neste caso, a esposa literata, que explorou o primeiro marido e o difamou num romance, dedica-se agora a sapor o vigor do segundo marido. Na verdade é uma fraca que está em dívida para com ambos os maridos. Esse longo ato-único é um triunfo de precisão; trava-se um demorado duelo mental entre a esposa e o ex-marido que acaba por desiludir seu miserável sucessor.

Estudo muito mais elaborado do duelo dos sexos, o drama duplo *A Dança da Morte*, escrito vários anos mais tarde (em 1901), não revela qualquer espécie de declínio nos poderes analíticos de Strindberg. No entanto, aqui é o marido, um mórbido capitão de artilharia, quem assume o papel de carrasco. A esposa só fica livre de seu reinado de terror depois que ele sofre um segundo ataque de apoplexia. Esse homem sádico e egotista morre plenamente convencido de que é um justo e tem muito a perdoar à esposa. Esta, por seu lado, está longe de ser inocente; ela o provocou, o traiu, agora bate nele e puxa-lhe a barba quando sua condição o torna incapaz de qualquer defesa. O ódio criou entre ambos um elo tão forte quanto o amor seria capaz de construir, e sua relação corrompida cria duas das mais demoníacas personagens que já fizeram ouvir sua voz em toda a literatura.

Devemos reconhecer que Strindberg sempre estava à beira de se tornar repetitivo em suas animadversões contra mulheres predatórias. Mas suas variações sobre o tema permaneceram frescas e atuais, de modo que estão embebidas de realidade mesmo agora, quando o feminismo militante não é mais um assunto do momento. Tanto nas peças longas quanto nos atos-únicos, Strindberg demonstrou ser um mestre do conflito psicológico, bem como um pertinaz retratista das realidades que os realistas extremados ou assim-chamados naturalistas freqüentemente confinavam à superfície da vida. Acima de tudo, possuía grande talento para evitar o lugar-comum na realidade. O autêntico naturalismo dramático, argumentava, “gosta de ver aquilo que não pode ser visto todos os dias”, e suas personagens, como escreveu Storm

Jameson, são “pessoas excepcionais em conflito com circunstâncias excepcionais”. Era o mesmo talento para perscrutar a superfície das coisas que o levava a olhar de esguelha as soluções fáceis do problema sexual tais como eram propostas por escritores feministas. Não é demasiado alinhá-lo ao lado dos supremos psicólogos da literatura moderna, como Tolstoi, Dostoiévski, Proust e D. H. Lawrence. Se lhe faltava a largueza de espírito de Ibsen, possuía mais intensidade e profundidade. Sua única desgraça era que as profundidades se revelavam amiúde como pântanos que o prendiam e por fim o engoliam.

Entre *Camaradas* e *Credores*, surgiu a extraordinária *Senhorita Júlia*, obra de realismo tão resoluto que só estômagos fortes podem suportá-la. Esse ato-único, cujo motivo foi fornecido por uma estória que ouvira alguns anos antes, funde duas observações principais em uma só trama densa e poderosa: o duelo dos sexos e o duelo das classes alta e baixa. Tendo a senhorita Júlia sido criada por uma mãe furiosamente feminista, alternadamente odeia os homens e deseja-os de modo ninfomaniaco. Mas invariavelmente é o ódio que leva a melhor. Sadicamente, vergasta o noivo aristocrata com seu chicote e perde-o quando o rapaz se rebela. Sendo a repugnância que sente superada pela libido, dança com os criados e atira-se aos braços do laçao do pai. Quase chega a fugir com ele a fim de evitar o escândalo mas, quando a repugnância volta a prevalecer, sai de cena e comete o suicídio. Esse drama tenso, sugestivamente fortalecido pelos contrastes entre os criados e sua senhora, entre os pontos de vista das classes alta e baixa, está colocado junto das melhores obras do “naturalismo”. Zola anunciara um programa naturalista para observar a besta que há no homem da mesma forma que um biólogo o teria feito. Strindberg não fez nenhum pronunciamento formal, embora tenha-se defendido no prefácio escrito para a peça, mas o efeito final foi o mesmo.

Depois dessas obras sintomáticas, ninguém poderia alegar surpresa quando, em 1891, o casamento de Strindberg terminou num divórcio efetuado sob circunstâncias altamente desagradáveis. O repugnante caso deixou nele uma funda impressão; seis anos mais tarde escreveu um forte drama sobre o divórcio em que a principal consideração é com seus efeitos sobre os filhos. Em *O Vínculo*, duas pessoas ficam ligadas entre si pelo filho até mesmo enquanto uma aciona a outra com toda a animosidade costumeira em tais processos. *Amor Materno*, obra anterior mas decididamente poderosa, também perscruta a difícil situação dos filhos, com o detalhe adicional e desfavorável da frustração de uma jovem por causa de sua mãe divorciada e prostituída. Em 1893, Strindberg casou-se com uma escritora austríaca e se tornou pai. Mas esse segundo casamento também terminou depois de alguns anos, pois o ensombreado estado mental do drama-

turgo não era propício à felicidade conjugal. Strindberg começou a empenhar-se em fantásticas experiências químicas, tornou-se um místico *swedenborguiano* e passou a sentir curiosas reações psíquicas que só poderiam levar a uma conclusão. Ele julgou oportuno internar-se num sanatório particular e a conveniente precaução resultou numa recuperação rápida.

Contudo, o choque sofrido por seus nervos não podia ser inteiramente apagado. Seu ataque mental abria portas que normalmente permanecem fechadas ao ser humano comum. A partir de então passou a ver a experiência como sendo composta por contínuas repetições e considerava a personalidade humana como algo que se divide misteriosamente. Ao psiquiatra, esse novo modo de Strindberg olhar as coisas, oferece os curiosos fenômenos do *déjà vu**, da despersonalização e da esquizofrenia. Concomitantemente o caráter de sua obra sofreu uma acentuada transformação. Seus trabalhos se tornaram mais bondosos e mais compassivos, talvez porque o misticismo religioso temperasse a ira que o dominava: "Tornamo-nos mais e mais humildes", escreveu, "e à sombra da morte muitas coisas parecem diferentes". Mas suas peças também se tornaram marcadamente subjetivas e esquivas.

Aparentemente, uma parcela de sua personalidade criativa conservou a normalidade total, pois ele escreveu uma dúzia completa de lúcidas peças históricas. Entre estas, *Rainha Cristina* apresenta um extraordinário estudo da mulher instável e sexualmente desajustada que, por fim, foi obrigada a renunciar depois de uma rebelião de seus súditos contra a forma irresponsável pela qual ela administrava o reino. Aqui Strindberg demonstrava sua antiga habilidade de esquadrinhar a personalidade feminina com um bisturi e a peça foi muito bem recebida no exterior, principalmente na Alemanha, onde Elisabeth Bergner interpretou a rainha. *Gustavus Vasa*, o drama de um poderoso governante, é muito admirado na Escandinávia, e outras peças do mesmo gênero gozam de relativo prestígio em sua terra natal, ainda que a maior parte delas possua um interesse histórico demasiado remoto para causar grande impressão fora do território sueco. No essencial, porém, durante esse último período de maior normalidade, Strindberg é menos impressionante.

A outra metade da mentalidade de Strindberg movimentava-se num mundo subjetivo. Consumiu-se em dramatizações sobre contos de fadas de pouca importância (embora *A Coroa Nupcial* seja uma encantadora estória popular) e fervilhou em singulares peças simbólicas que são da maior importância. Estas obras não são meramente simbólicas e sugestivas à maneira dos últimos trabalhos de Ibsen, mas produtos disso-

* Em francês no original. (N. dos T.)

ciados, esquizofrênicos, combinando o mais escrupuloso realismo de pormenor com as mais evanescentes tramas e personagens.

Somente o mais temerário adepto do "teatro experimental" tentaria colocar peças como *O Caminho de Damasco*, *O Sonho*, *A Grande Estrada* e *A Sonata dos Espectros* em teatros não-especializados. Quando a crise mental obrigou-o a internar-se no sanatório, Strindberg deixou de tornar-se um mestre capaz de estabelecer comunicação completa com o espectador. Contudo, ninguém pode apor um *finis* a esse veredicto sem importantes ressalvas. A verdade é que essas obras simbólicas, que estão plenas de piedade pelo atormentado gênero humano, exercem um curioso fascínio. Oferecem uma experiência *surréaliste** que perturba a alma e abre nela algumas janelas, sem que para isso se comunique inteiramente com o cérebro. Tomadas em conjunto, as peças também podem ser lidas com interesse como capítulos de uma autobiografia única em seu gênero. Ademais, no teatro, fazem de Strindberg o precursor da manifestação teatral expressionista, que ampliou os horizontes dramaturgicos sem que, com isso, tenha exatamente juncado o palco de obras-primas.

Mas até mesmo essas obras têm méritos intrínsecos, pois nasceram de uma inteligência intensa e perscrutadora e de uma infinita sensibilidade em relação à dor de existir. Suas peças expressionistas possuem inúmeras simbolizações incisivas tanto do mundo externo quanto interno do homem atual. Em *O Sonho* encontramos detalhes provocadores como o advogado cujas mãos estão demasiado negras para que voltem algum dia a ser limpas e os amantes que param na "Praia Pútrida" enquanto se acham a caminho da "Orla Celestial"... É sugerido o conflito de classes quando os carvoeiros afirmam estar no "inferno" enquanto que os ricos, no cassino, afirmam presunçosamente estar no "paraíso". Nessa obra estranhamente perturbadora, todos os esforços do homem são considerados vãos. A vida terrena é um pesadelo visto que é resultante de uma queda. O princípio feminino triunfou quando a idéia pura (do budismo e do misticismo *swedenborguiano*) decaiu e foi unida à matéria procriativa. Os seres humanos nascidos desse casamento desejam ser libertados de sua carne, e somente seu sofrimento pode purificá-los.

Todos os caminhos levam a Damasco (nas três partes d'*O Caminho de Damasco*) se o viajante é "sincero"; e todas as personagens fragmentam-se, multiplicam-se e desaparecem no fluxo infinito que é a vida. A vida está repleta das ervas daninhas da corrupção n'*A Sonata dos Espectros*. O inferno para o qual Cristo desceu foi o inferno deste mundo, e apenas fé e paciência podem pôr um fim ao trágico ciclo

* Em francês no original. (N. dos T.)

de ilusão, culpa e sofrimento. Antecipando tanto a exploração subcutânea da psicanálise quanto os pesadelos dos expressionistas da década de 1920/30, que viam a humanidade moderna em todo seu horror enlouquecido pela guerra, Strindberg pertencia, em espírito, ao século XX tão dolorosamente parido. Comparado a ele, Ibsen é essencialmente um otimista e um ingênuo filho do século XIX que depositava uma fé tão infinita no progresso evolucionista.

Depois de um terceiro e igualmente curto casamento, celebrado em 1901 com uma jovem atriz que atuara em seu drama simbólico *Páscoa*, e depois de uma contínua produção de obras que não podem ser analisadas sem assombro mesclado de irritação, Strindberg encontrou finalmente a única tranqüilidade que era possível para ele. Morreu aos 14 de maio de 1912, deixando atrás de si um grupo de peças que jamais poderá obter grande popularidade pelo mundo afora, mas que, ao mesmo tempo, lhe dão direito a um lugar entre os líderes da dramaturgia moderna.

Tal como Ibsen e outros mestres da nova escola, devotou toda uma vida de estudo a problemas de ajustamento, e seus temas correlatos de injustiça no lar e na sociedade foram propiciadores tanto de experiência dramática quanto de esclarecimento. Foi um mestre quer do naturalismo quer do simbolismo, e um precursor do "expressionismo" do teatro do pós-guerra. Pois poderia ser dito que o sol jamais se põe na influência que exerce; esta se estende do Japão à América. Faltava a Strindberg apenas um atributo que é específico dos maiores entre os dramaturgos: tinha falta de equilíbrio e racionalismo consistente. No entanto é preciso reconhecer que sem as chanfraduras *deletérias* em sua constituição, provavelmente ele não teria conseguido perscrutar as horrendas profundidades. Se Ibsen foi o *viking* do teatro, Strindberg foi seu mergulhador de águas profundas.

Foi também o último dos mestres escandinavos universais. O exemplo de Ibsen, Björnson e Strindberg era, na verdade, demasiado poderoso para permitir que a dramaturgia dos países do Norte escorregasse para a vulgaridade, e ela se conservou eminentemente reflexiva. Da mesma forma, o idealismo jamais foi abandonado por esse teatro. O crítico Bjorkman resumiu a herança escandinava, cuja origem remonta às antigas sagas, em duas frases conclusivas: "Por trás de todo registro de sórdidos feitos jaz o desejo de estabelecer exemplos para a construção dos homens tais como estes deveriam ser. E o antigo ideal de homem para os escandinavos era que este jamais deveria deixar-se intimidar quer pelos homens quer pelos fatos"¹.

1. "O Espírito do Realismo Escandinavo", *New Republic*, 21 de março de 1923.

As peças de tese continuaram a florescer abundantemente e, naturalmente, também se espalharam para a Finlândia, país irmão, onde Helena Wuolijoki exaltou o feminismo e a justiça social em obras como *As Mulheres de Niskavuori*, *Justine* e *Hulda, Filha do Parlamento*. Hjalmar Bergström, o mais conhecido dos dramaturgos dinamarqueses, escreveu peças sociais como *Karen Bornemann*, drama sobre a emancipação feminina, e *Lynggard & Cia.*, retrato da luta de classes no qual resultam fúteis as boas intenções de benévolos capitalistas. O proeminente romancista Knut Hamsun, J. Anker Larsen, Paul Knudson, Gunnar Heiberg, conhecido por sua deflação da paixão em *O Balcão* e *A Tragédia do Amor*, Gustave Wied, que era admirado na Alemanha — esses e muitos outros apresentaram alguns trabalhos de boa qualidade. Na distante Islândia, Johann Sigurjonsson, nascido em 1880, contribuiu com um rico e original pano de fundo sobre a vida primitiva em *A Fazenda Hraun* e no aventuroso e altamente poético *Eyvind das Colinas* (1911).

De forma mais memorável, o dramaturgo sueco Pär Lagerkvist (1891-), reagindo à influência de Maeterlinck e do Strindberg das peças de sonho, escreveu alguns textos originais e nebulosamente simbólicos, dentre os quais *O Carrasco*, elaborado em 1934 com óbvias referências a Hitler, era o mais vigoroso. Mostrava o medo e o fascínio que o mal pode exercer sobre as pessoas. Kaj Munk (1898-1944), o idealista sacerdote dinamarquês assassinado em seu próprio país por um bando pró-nazista, tentou retornar à forma afetada que fora banida por Ibsen. Embora capaz de escrever com forte realismo, confiava que as paixões, a ação violenta beirando o melodrama e o fervor poético bastante fora de moda apoiariam seu didatismo de intenções tão nobres. Seu drama religioso *A Palavra* (1932) e sua derradeira obra, a peça patriótica *Niels Ebbesen* (1943), são os trabalhos que causam maior impressão num conjunto que inclui algumas peças históricas. Também provocou impressão marcante Kjeld Abell (1902-), dramaturgo dinamarquês mais jovem, que na década de 1930/40 elaborou estranhas fantasias, como *A Melodia que se Perdeu e Eva*, sendo esta última uma comédia na qual as pinturas de um museu ganham vida para difundir a moralidade seguinte: visto que a vida não é um museu, novos valores devem ser procurados no mundo. Embora a obra de Abell seja frágil, sua estilização inteligente, mais ou menos expressionista, atraíu atenções.

Contudo, independentemente dos estilos realista, romântico ou expressionista, depois dos labores de Ibsen e Strindberg, a dramaturgia escandinava não conseguiu voltar a enfeitar pela segunda vez o teatro internacional. Os dramaturgos posteriores eram homens mais brandos. Tanto em

espírito quanto por nascimento eram epígonos vivendo debaixo das gigantescas sombras lançadas por dois homens que, cada um a seu próprio modo, estavam mais próximos dos heróis das *Eddas* e das *sagas* que dos realistas e fantasistas talhados sob medida que povoavam os salões literários.

21. Os Artesãos da Sucessão Francesa

Nenhum país no mundo sente-se tão apaixonadamente fascinado por movimentos literários e artísticos quanto a França, e nenhuma outra nação se delicia tanto com rótulos. Não se conhece outra parte onde o classicismo se tenha constituído numa fórmula mais rígida; o romantismo explodiu na França em meio a um turbilhão de manifestos; e as colocações dos parnasianos, realistas, naturalistas, simbolistas, impressionistas, cubistas, unanimistas e surrealistas — para mencionar apenas uns poucos — são suficientes para manter os historiadores num redemoinho perpétuo. Destarte não devemos ficar surpresos com o fato de que, quando o teatro francês se voltou finalmente para o realismo modernista, a transformação tenha sido operada em meio ao maior dos pandemônios.

Entretanto, ao mesmo tempo, poucas nações são dotadas com tal dose de racionalismo e a cidadela do *bon sens** jamais foi completamente tomada. Mesmo durante a era flamejante do drama romântico, Alfred de Vigny aderiu a um estilo clássico. Durante o mesmo período Alfredo de Musset escreveu seus deliciosos atos-únicos, reunidos em *Comédias e Provérbios* (*Comédies et Proverbes*), ao estilo de Molière, ou equilibrou com humor a tempestuosa glorificação de sua paixão por Georges Sand em *Não se Brinca com Amor* (*On ne badine pas avec l'amour*); esse romântico violento raramente deixou de aplicar um curativo inteligente e irônico às feridas de Eros.

* Em francês no original. (N. dos T.)

Da mesma forma, quando o realismo se tornava um fator dominante no teatro, um semiclássico como Bornier ainda conseguia encontrar um lugar no palco com uma *Filha de Roland (Fille de Roland)* em 1875 e com um *Filho do Aretino (Fils de l'Aretin)* já numa data tão tardia quanto 1895. François Coppée ainda era capaz de sustentar a tradição romântica com peças históricas, como *Os Jacobitas*, de 1885, e em 1897 Jean Richepin obtinha um êxito com um drama idílico poético, como *A Vereda (Le Chemineau)*. O humor em estado puro ainda andava aos encontrões com as obras mais sóbrias do teatro francês. Enquanto Augier e Dumas Filho produziam suas peças de tese, Eugène Labiche punha no mercado suas cento e cinquenta exóticas e rotineiras farsas para platéias atentas e apreciadoras entre 1845 e 1875. Estas iam de obras borbulhantes e aprazíveis, como *Chapéu de Palha da Itália (Le Chapeau de Paille d'Italie)*, até farsas mais reflexivas, *A Viagem do Sr. Perrichon (Le Voyage de M. Perrichon)*, baseada na teoria de que gostamos mais daqueles aos quais ajudamos que daqueles que nos ajudam. Mesmo quando o realismo extremado ou naturalismo encontrava uma fortaleza na obra de Henri Becque, Edward Pailleron não hesitou por nenhum momento em dar continuidade à sua veia de humor por meio de algumas peças que coroou com sua famosa sátira à respeitabilidade *O Mundo Onde nos Aborrecemos (Le Monde où l'on s'ennuie)*. E devemos reconhecer que essa antiquada comédia sobre o mundo elegante “onde nos aborrecemos” é mais legível que alguns trabalhos mais modernos e sérios.

Tanto a força quanto a fraqueza da dramaturgia francesa depois de 1880 derivam de sua inabilidade crônica em render-se completamente a algum objetivo. Decididamente mais fascinados pela teatralidade pura que pela alta arte da dramaturgia, os franceses não criam condições para o nascimento de um único dramaturgo de verdadeira proeminência; e suas contribuições ao realismo — não importando o quão bem apoiadas estivessem em manifestos — foram de ordem instável. Tentaram criar peças realistas e naturalistas mas raramente buscaram ou atingiram a dramaturgia assentada em significados. A principal realização do teatro francês foi, em sua maior parte, um aguçamento e uma intensificação na apresentação das relações humanas no amor e no casamento, mais que uma experimentação de idéias e condições sociais que outorgaram ao realismo sua importância capital na obra de Ibsen, Strindberg, Hauptmann e Shaw. A dramaturgia francesa viveu devido à sua alegria, espírito e compreensão civilizada dos problemas comuns do homem.

1. *Zola e Naturalismo*

A impaciência para com a teatralidade do teatro francês e a busca de uma “fatia de vida” vieram dos romancistas.

Balzac concluía grande parte de seu documento sobre a vida francesa nos romances da *Comédia Humana* por volta de 1839, quando se voltou para a dramaturgia. Mas peças como *Vautrin* e *O Vigarista (Le Faiseur)* não eram adequadas para a época em que surgiram e seriam postas de lado mesmo que fossem melhores do que o são. Flaubert permaneceu desesperadamente à parte do teatro, queixando-se de que todos os seus labores na dramaturgia desaguavam num “perfeito *vaudeville*”, e dando apenas ao romance o benefício de sua poderosa arte realista. Os irmãos Goncourt, adotando a política oposta de patrocinar ardentemente a arte teatral depois de 1851, fizeram vãs exigências no que lhe dizia respeito. Clamando pelo mesmo naturalismo que estavam aplicando à ficção, anunciaram um programa: “A fala comum entraria no lugar dos períodos pretensiosos e bombásticos, o cenário teria alguma conexão com a ação, os atores deveriam pronunciar suas falas como seres humanos... e, o mais ousado dos pontos, a peça deveria conter uma idéia, política ou de qualquer outra natureza”¹. Isso numa época em que o fastidioso e exigente Gautier chegava ao ponto de declarar que as peças de Molière não passavam de um entulhado de refugo vulgar! Mas quando procuraram pôr em prática sua própria receita com *Henriette Maréchal*, em 1865, foram saudados com vaias e tão invectivados como plebeus indecorosos que se viram postos para fora do teatro.

Contudo, Edmond de Goncourt viveu o bastante para ver suas inovações se transformarem em sólidas convenções, principalmente porque um novo e mais combativo romancista, que não era outro senão Emile Zola, manobrou os canhões naturalistas entre 1873 e 1878. Assim como Edmond de Goncourt, o qual se queixava que era muito raro encontrar um desfecho que não fosse provocado pelo fato de alguém escutar intrusamente uma conversa ou interceptar uma carta, Zola principiou protestando contra o reino da intriga no teatro. A dramaturgia dominante, em sua opinião, não passava de um “simples jogo de paciência”. Hugo passara como um furacão pelo teatro clássico protestando contra “o vício que o mata — o lugar-comum”². Zola, por sua vez, entronizou o lugar-comum em nome da verdade. Opondo-se a todo o conceito de arte como um “arranjo” da realidade, pediu um “delineamento mais amplo e mais simples do homem e das coisas” e personagens que “não *representam* mas *vivem* diante do público”³.

Mesmo as peças de tese do realismo, a *pièce à thèse* de Dumas Filho e Augier, pareciam-lhe um arranjo da vida e

1. Ver *Theatre Arts Monthly*, novembro de 1937, p. 902.

2. Ver *The Modern Theatre in Revolt* de John Mason Brown, p. 6, como também todo o primeiro capítulo, a respeito de uma discussão brilhante sobre o programa romântico e o naturalista.

3. *The Modern Drama* de Lewisohn, p. 36-37.

conseqüentemente uma violação da realidade. Não os sermões e sim a aplicação de métodos das ciências naturais — em suma “naturalismo” — prestar-se-iam ao seu propósito. O objetivo de Zola, de submeter a humanidade a um “sistema de análise precisa, levando em conta todas as circunstâncias, meio ambiente e casos orgânicos”, constituiu-se num amplo sistema que nem mesmo uma seqüência de romances como a série dos “Rougon-Macquart” poderia preencher inteiramente. Mas pelo menos os dramaturgos poderiam disciplinar-se a si mesmos transformando cada peça num *lambeau d'existence** ou fragmento da vida real. Conseqüentemente, o “fragmento” — ou, para usar uma expressão mais familiar, a “fatia de vida” (*tranche de vie**) — foi instituído como o novo ideal da dramaturgia. Com tais preceitos, Zola deu origem a uma fase de realismo que ia além das obras mais realistas que Ibsen ainda estava por escrever. Pois Ibsen jamais buscou a simples “fatia de vida”, enquanto que Zola recusava a contentar-se com qualquer coisa aquém de uma anamnese objetiva, relatada à maneira das ciências naturais.

Zola pôs suas teorias em prática tanto na dramaturgia quanto no romance. A despeito das teorias que haviam formulado, os irmãos Goncourt não deixaram de usar acidentes e coincidências em *Henriette Maréchal*; um tiro mata a pessoa errada e o defensor de uma mulher desconhecida é acidentalmente levado para a casa dela quando está ferido. Zola também afastou-se da reta e estrita trilha do naturalismo, mas sua dramatização do romance *Thérèse Raquin*, em 1873, constituiu-se no primeiro drama naturalista conscienciosamente escrito. Thérèse e seu amante, vivendo guiados apenas pelos sentidos, afogam o marido dela e finalmente estão livres para se casarem, mas vêm-se de tal modo esmagados pelo remorso e pelo medo supersticioso que tomam veneno na noite do casamento. Cuidadosamente localizada num ambiente pequeno-burguês e bem suprida de realidade cotidianas, que são intensificadas pelos horrores do crime e do remorso, *Thérèse Raquin* era precisamente a fatia de vida que Zola desejava apresentar em substituição aos puros artifícios do teatro. Havia impiedoso realismo, mesmo correndo o risco de horrorizar a platéia, numa obra a cujo respeito escreveu o autor: “Dados um homem forte e uma mulher insatisfeita, buscar neles a besta, nada ver além da besta, atirá-los a um drama violento e anotar escrupulosamente as sensações e atos de tais criaturas... Eu simplesmente apliquei a dois corpos vivos o trabalho que os cirurgiões aplicam aos cadáveres”⁴. Porém *Thérèse Raquin* foi vaiada e o influente crítico Francisque Sarcey saiu dessa “tragédia sombria e sufo-

* Em francês no original. (N. dos T.)

4. *Zola and His Time* de Matthew Josephson, p. 78, e a introdução para o romance.

cante”⁵ queixando-se: “Esse camarada, Zola, provoca em mim um certo mal-estar”.

Hugo usara o “grotesco”, criando personagens curiosamente feias ou estranhas como seu vingativo bufão ou o infeliz cujas feições expressam o riso mesmo quando seu coração está partido (*O Homem que Ri*) a fim de intensificar as emoções. Zola, ao contrário, empregou a feiúra para apresentar as realidades da sociedade corriqueira. Ademais, influenciado pela psicologia do sistema nervoso desenvolvida por Claude Bernard, e sendo também constitucionalmente um apreciador de detalhes desagradáveis (sentia, por exemplo, um fraco por odores fétidos), Zola foi levado a reduzir a emoção ao mais baixo denominador comum da sensação física. Destarte não é de surpreender que sua constante apresentação da feiúra fosse considerada ofensiva. Mesmo *Os Herdeiros Rabourdin* (*Les Héritiers Rabourdin*), sua tragicomédia escrita subsequenteemente, foi tida como “tediosa, repulsiva e imoral”. Em 1874, Zola estava plenamente qualificado a comparecer ao “Jantar de Autores Vaiados”, acontecimento mensal freqüentado por Flaubert, Turgueniev e Edmond de Goncourt, todos eles vítimas de reveses no mundo das letras.

Contudo o fracasso não impediu Zola de cristalizar os fundamentos do realismo extremado ou naturalismo, tal como aparece em boa parte da obra de Strindberg, Hauptmann, O’Neil e outros. Em proporções variáveis, os mesmos elementos são encontrados em muitas de suas peças: retratos de vida insípida e sórdida interrompida por súbitas irrupções de violência, impulsos sexuais avassaladores e o fatalismo brotando da crença de que o homem não pode sobrepujar a hereditariedade, o meio ambiente e a luxúria.

Dado que era do romance a técnica naturalista que a dramaturgia vinha adquirindo, Zola foi seguido no teatro por seus companheiros de letras. Alphonse Daudet trouxe realismo diluído com sua *Arlesiana* (*L’Arlésienne*); e Maupassant infundiu seu realismo cortante a duas peças malsucedidas. Mas o triunfo da nova dramaturgia só poderia ser assegurado por líderes que fossem algo mais que romancistas passando férias no teatro. Eram necessários um dramaturgo nato e um corajoso produtor teatral, e a França logo encontrou o primeiro em Henry Becque e o segundo em André Antoine.

2. *Becque e Antoine*

Becque tinha a disposição adequada para o naturalismo. Era um misantropo que considerava os homens capazes das mais extremadas torpezas, acusava-os de o perseguirem e

5. *Ibid.*, p. 123.

chegou mesmo a processar um produtor por recusar uma de suas peças. Também encontrou suficiente estímulo numa vida de pobreza e fracasso. Nascido em 1837, começou a escrever experimentalmente na década de 60, ainda que sua primeira obra substancial, *O Filho Pródigo* (*L'Enfant Prodigue*), de 1868, já revelasse um talento para a comédia mordaz. Depois de umas poucas produções ainda toscas, atingiu a composição de personagens objetivas em 1880, num ato-único, *As Mulheres Honestas* (*Les Honnêtes Femmes*), e finalmente, por volta de 1882, quando apresentou *Os Corvos* (*Les Corbeaux*), já era um naturalista de grande poder.

No teatro francês nunca surgira nada de tão impiedoso quanto essa pintura da espoliação da família de um rico industrial por seu desonesto sócio, Teissier, por um notário rapace e por outros corvos. Ao falecer, o Sr. Vignerou deixa a esposa e três filhas indefesas nas garras das aves de rapina. Nada sabendo de negócios, elas são saqueadas até se encontrarem praticamente arruinadas. Nessa situação crítica, com uma das irmãs perdendo o noivo e a outra não tendo senão a alternativa de uma vida de vergonha, a terceira e mais lúcida das irmãs, Marie, consente em casar-se com o cobiçoso e velho sócio. Agora que está na família, este afugenta as demais aves de rapina e as mulheres são salvas — às custas da felicidade de Marie.

À falta de perspectiva histórica, seu pessimismo é mais proeminente que sua crítica da sociedade, e seus longos discursos, solilóquios e apartes tornam a peça algo antiquada. Contudo, é difícil imaginar uma denúncia mais poderosa da capacidade da vida da classe média que essa “Bíblia do Naturalismo”, e o fantasma de Becque paira nos bastidores sempre que um dramaturgo contemporâneo dirige-se ao espírito de *laissez-faire* em nossa civilização. Podemos imaginar Becque esfregando as mãos de contentamento quando, em 1939, ergueu-se o pano sobre os corvos do capitalismo americano, que surgem n’*As Raposinhas* (*The Little Foxes*) de Lillian Hellman.

Três anos depois de *Os Corvos*, Becque retesou seu método, concentrando o foco numa única personagem desgraçável em sua obra seguinte, *A Parisiense* (*La Parisienne*). Girando superficialmente sobre um triângulo amoroso, a peça traz, na verdade, a impiedosa anatomia de uma mulher sem consciência. Clotilde é uma esposa perfeita. Com o fito de auxiliar os interesses do marido, abandona um amante e volta-se para outro. O mesmo espírito prático faz com que, ao fim, retorne para o primeiro amante, pois, para ela, um *ménage à trois** deve ser um negócio bem estabelecido e respeitável! A amarga ironia de uma tal “fatia de vida” é

* Em francês no original. (N. dos T.)

uma denúncia de baixeza mais efetiva que qualquer quantidade de verberações moralizantes, e a objetividade do dramaturgo possui a aguda intensidade de um escalpelo. Clotilde mostra-se perfeitamente inconsciente de sua vileza; chega mesmo a queixar-se ao amante por julgar que ele não é suficientemente atencioso para com o marido dela, embora, na verdade, os dois homens mantenham excelentes relações entre si. Declara-se uma “completa conservadora” e uma entusiasta de “princípios sadios”. Reprendendo o amante, afirma em perfeita inocência: “Você é um livre-pensador! Acredito que você chegaria dar-se bem com uma amante que não tivesse religião”.

Nessas *comédies rosses* * (comédias acres), como eram chamadas, as personagens são capazes de qualquer coisa sem perceber sua degradação e sem deixar de manter uma fachada de respeitabilidade. Afora isso, a objetividade de Becque fá-lo deixar as conclusões para o espectador, ao invés de rematar sua peça segundo a maneira metódica da *pièce bien faite* * ou de comentar seu quadro através de algum *raisonneur* * ou porta-voz onisciente. Para esse naturalista, é suficiente a pintura, a fatia de vida; ele pensaria em pregar moral com base em suas descobertas sobre a vileza humana tanto quanto o faria um fisiólogo discursando sobre as doenças do fígado. Becque continuou a escrever nessa linha, ainda que, até sua morte em 1899, jamais tenha voltado a alcançar a importância d'*Os Corvos* e d'*A Parisiense* **.

Dois anos depois da apresentação de *A Parisiense*, as fundações do naturalismo foram completadas pela criação de um teatro em grande parte devotado aos seus princípios. André Antoine, empregado da Companhia de Gás de Paris, sentiu-se atraído pelo teatro. De início alugou-se como *claqueur* * na *Comédie Française*, encarregado de incitar o aplauso aos espetáculos do velho teatro, ganhando para isso algum dinheiro e a oportunidade de observar os espetáculos. Mais tarde, adestrou-se como ator e tornou-se membro de uma companhia amadora, o *Cercle Gaulois*.

Em 1887, ainda nutria apenas uma vaga aspiração ao sucesso no teatro e até então não havia estabelecido qualquer programa. Estava simplesmente interessado em superar um grupo amador rival. Mas para fazê-lo precisava de novos

* Em francês no original. (N. dos T.)

** Becque tinha vários seguidores, como Henry Céard, Romain Coolus, Jean Jullien e Georges Ancey, que escreveram comédias acres, ou as assim chamadas *comédies rosses* à maneira d'*Os Corvos*. Em *A Escola de Viúvos*, de Ancey, um pai e um filho partilham os favores de uma mesma mulher, e em *Os Inseparáveis*, dois amigos desfrutam de um arranjo semelhante; n'*O Vencimento (L'Echance)*, de Jullien, um marido aprova as relações de sua esposa com um benfeitor. As descrições da brutalidade cotidiana levadas a cabo por Zoia também ganharam adeptos entre inúmeros dramaturgos que adulteraram o elevado intento do naturalismo com melodramas do tipo *grand guignol* ou escreveram peças sobre camponeses como *O Mestre*, de Jullien.

autores, e, sendo um indivíduo obstinado, em breve estava descobrindo talentos frescos. Surgiu seu grande momento quando Leon Hennique, membro do círculo literário de Zola, entregou-lhe um ato-único baseado numa estória do mestre. Isso quase desmontou o *Cercle Gaulois*, pois alguns membros conservadores proibiram Antoine de usar o nome do clube para qualquer desvio desse calibre da dramaturgia convencional. Conseqüentemente, Antoine descobriu um novo nome, *Le Théâtre Libre* ou O Teatro Livre. Seu primeiro espetáculo de atos únicos, apresentado aos 30 de maio de 1887, depois de muita labuta pela conquista de fundos e subscrições, gozou do apoio de Zola, Daudet e dos demais naturalistas. Foi graças ao interesse deles que o *Théâtre Libre* se tornou o órgão do naturalismo.

Dois meses mais tarde, um segundo programa na improvisada sala de espetáculos de Antoine conquistou suficiente reconhecimento público para encorajar o encenador amador a demitir-se da Companhia de Gás e a dedicar-se profissionalmente ao teatro. A partir de então, devotou-se à descoberta de dramaturgos e a introduzir na França a obra de Ibsen, Tolstói, Strindberg, Hauptmann e outros que estavam injetando nova vida no teatro. Curel, Porto-Riche, Brioux e vários outros autores devem a ele sua primeira oportunidade; ninguém que lutasse por uma forma realista de expressão encontrou esse intrépido diretor completamente indiferente. Durante sete anos o *Théâtre Libre* constituiu-se na fortaleza da nova dramaturgia e seu exemplo foi seguido por todo o mundo ocidental.

O *Théâtre Libre* não teve também a mera função de repositório da dramaturgia realista. Pois, a fim de que a transferência do realismo ou naturalismo para o palco fosse bem-sucedida, tornava-se imperativo um novo estilo de interpretação e encenação e aqui, mais uma vez, Antoine encontrava-se na vanguarda. A interpretação francesa lançava suas raízes em tradições clássicas e românticas, e dificilmente a naturalidade poderia ser conspícua num teatro que ainda ama e aplaude o tipo de oratória pomposa que “faz um francês erguer-se arrebatado de sua poltrona e faz um americano desejar enterrar-se debaixo da sua...”⁶. Antoine substituiu as convenções de “teatralidade” pelas de “naturalidade”; seus atores “falavam para o fogo”, voltavam as costas para o público e falavam em tons naturais que, em certas ocasiões, mal eram ouvidos. Ademais, em seu pequeno teatro, na *Passage de l'Elysée Beaux Arts*, o drama realista recebeu uma encenação ou *mise-en-scène* realista.

O teatro de subscrições de Antoine declinou após quatro ou cinco anos de atividade e ele se demitiu de sua direção

6. Ver *Main Currents of French Drama* de Hugh Allison Smith. p. 203.

em 1894. Mais tarde tornou-se um ator celebrado, criou um novo grupo e, durante muitos anos, foi diretor do Teatro Nacional, que funcionava no Odeon.

Com o tempo, o naturalismo começou a desaparecer na França. A dramaturgia francesa voltou ao humor polido e à *extravaganza*, às comédias ligeiras de *boulevard* girando sobre o adultério como as inteligentes engenhocas de Sacha Guitry, e aos melodramas e obras sentimentais como muitas das peças de Henri Bernstein. Até mesmo o romantismo voltou, tanto em sua antiga forma quanto sob a nova encarnação do simbolismo; o autor de *Cyrano de Bergerac* fez sua estréia no mesmo ano que assinalou a demissão de Antoine do *Théâtre Libre*. As condições do teatro francês e a natureza do naturalismo francês careciam dos requisitos da grande dramaturgia realista.

3. *A Diluição do Naturalismo*

Apenas Eugène Brieux, filho de carpinteiro e dramaturgo que estava próximo das misérias da gente humilde, envidou certo esforço para preservar o naturalismo encontrando para ele uma justificativa. Nascido em Paris no ano de 1858, atingiu a maturidade durante o período Zola-Becque, e suas primeiras obras constituem em geral exemplos magistrais da exposição naturalista. Mas Brieux era movido por profundas convicções e instigado pela piedade para com a humanidade. Peça após peça, a partir de *Blanchette*, datada de 1892, dirigiu-se às condições que produziam a injustiça e a miséria no mundo moderno e sua longa lista de textos soa como um catálogo do serviço social. *Blanchette* ataca a sociedade por não dar às jovens a oportunidade de encontrar uma saída no magistério profissional. *Os Filantropos* descreve as insuficiências da filantropia; *As Três Filhas do Sr. Dupont* coloca em cena os efeitos calamitosos dos casamentos de conveniência; *Maternidade* apresenta os sofrimentos e perigos acarretados pela ausência de um controle de natalidade legalizado; *A Toga Vermelha* denuncia os abusos na administração da Justiça; *Os Avariados (Les Avariés)* discute os destroços causados pela doença venérea. Estas são apenas alguns dos muitos problemas que colocou em cena. Ademais, foi uma imensa piedade que levou Brieux a batalhar pela transformação da humanidade.

Brieux quase chegou a afastar-se dos métodos gélidos e desprovidos de emoção do naturalismo, cuja formidável objetividade empregou apenas para introduzir as situações e personagens, e não usou de palavras doces para descrever realidades desagradáveis. Infelizmente, porém, faltava-lhe a poesia e a sutileza de um grande dramaturgo. Não foi precisamente por apresentar problemas no teatro que falhou. Caiu à margem da estrada por causa de seu intelecto jornalístico e

didático. Tão logo acabava de apresentar uma situação, ele a resolvia com discussões, prêdicas, arengas e banalidades. "Está em minha natureza fazer sermões", admitia Brieux com obtuso orgulho. "O teatro é o que atrai as pessoas; lá, podemos apanhá-las de jeito." A reação às suas peças de tese chegava a ser violenta. Quando morreu, em 1932, poucas pessoas estavam inclinadas a sentir a perda.

Entretanto, Brieux nem sempre esquecia que o teatro não é uma fundação beneficente de assistência social. Mesmo uma peça de tese como *As Três Filhas do Sr. Dupont* pega fogo com uma contundente sátira à mendacidade e à ganância nos acordos de casamento convencionais. Na descrição da forma pela qual as famílias Dupont e Mairaut tentam enganar uma à outra com promessas de riqueza, há um humor suculento, digno de Molière; e também existe uma dose considerável de *pathos* no matrimônio infeliz que arrumaram entre os filhos. Brieux é particularmente eficaz em seus "finais felizes", onde uma solução convencionalmente feliz passa a ser trágica em sua base, como acontece quando a jovem esposa da peça sobre Dupont retorna para uma vida de miséria e impostura com o marido.

Sua tragédia doméstica sobre o amor materno egoísta, *A Ninhada (La Couvée)*, escrita na data precoce de 1893, encerra forte descarga de *pathos* originária da compreensão, e *A Amiguinha (La Petite Amie)*, de 1902, apresenta o retrato bastante comovedor de duas pessoas gentis que são desgraçadas pela brutal ambição do pai de família. Finalmente, *Os Besouros (Les Hannetons)*, com sua tese sardônica de que o amor livre pode tornar-se um elo ainda mais forte que o casamento e com seu vigoroso retrato de Pierre, o amante que não é capaz de se desvencilhar da mulher que se aproveita de sua fraqueza, é uma incisiva comédia. O que lhe falta em acabamento, sobra-lhe em acuidade. A despeito de seus muitos lapsos irritantes a incidir no mero didatismo, Brieux possuía as potencialidades de um dramaturgo poderoso, ainda que nunca de primeira água; seus primeiros atos atestam esse ponto. Quando foi derrotado por seu desenxabido racionalismo, o realismo francês perdeu um de seus mais ambiciosos expoentes*.

* Deve-se notar que não faltaram seguidores a Brieux. A dramaturgia reformista contava entre seus seguidores com Emile Fabre, notório por seus inúmeros ataques à busca inescrupulosa da riqueza, às manipulações na Bolsa, à exploração imperialista e assim por diante. (*Dinheiro*, representada pelo *Théâtre Libre*, *Os Estômagos Embelezados*, *Os Gafanhotos*.) Outro inimigo da riqueza predatória, Octave Mirbeau, expressou simpatia pela luta do trabalho contra o capital em *Os Maus Pastores* e compôs um retrato incisivo de um financista que idolatra o poder do dinheiro em *Negócios são Negócios*. Vários outros dramaturgos, incluindo Curel, Lavedan, Donnay, Lemaître e Bernstein, contribuíram ocasionalmente com suas migalhas. Bernstein, na verdade, abandonou o melodrama em favor de peças de tese que são dolorosamente lentas e tediosas. Brieux fez um grande esforço para afastar o teatro francês da frivolidade, mas a dramaturgia *ersatz* que apresentou era inadequada.

O que emanou do movimento iniciado por Zola, Becque e Antoine foi uma dramaturgia altamente inteligente e racional que, em sua melhor forma, nos interessa por sua inteligência e limpidez, ocasionalmente nos emociona devido à sua compreensão das personagens e nos diverte com frequência dado o brilhantismo com que adeja pela superfície do comportamento humano. É indiscutível que homens como Porto-Riche, Lavedan e Hervieu — os primeiros dramaturgos ponderáveis da nova ordem — diluíram o naturalismo. Mas cada um deles contribuiu com dramas dos quais podemos aproximar pelo menos com algum respeito e prazer, pois eram escritores polidos e bastante consumados.

Georges de Porto-Riche, nove anos mais velho que Brieux, iniciou sua carreira escrevendo poemas, e a mesma delicadeza permeia suas peças sem, com isso, minar-lhes o vigor. Para o antigo tema da batalha dos sexos, contribuiu com rara inteligência que, em 1891, deu ao teatro francês uma de suas obras-primas menores — *Enamorada* ou *Amoureuse*. Essa comédia, que ele antecipara três anos antes com o ato-único *A Sorte de François* (*La Chance de François*), inverte o triângulo e o equilibra em sua tese. Aqui, a infelicidade doméstica e o adultério não são provocados pela incapacidade da mulher de amar o marido, mas pela incapacidade que sente este último em suportar a extrema afeição que ela lhe devota. O Dr. Étienne FERIAUD, um eminente cientista, descobre que suas energias estão sendo grandemente oneradas por Germaine, sua extremada esposa. Ela está interferindo em suas pesquisas médicas e FERIAUD chega mesmo a desistir de participar de um congresso pois o amor de Germaine o impede de deixá-la. Tendo já pago o seu tributo aos desvarios da mocidade, agora não deseja amor e sim um arranjo pacífico que lhe permita entregar-se às pesquisas sem obstáculos, e sua irritação é tão grande que impele a mulher para os braços de um amigo da família. Escrita com espírito suficiente para pôr a flutuar uma frota de comédias de segunda ordem, com aguçado discernimento expresso vigorosamente em frases como a declaração de Étienne: “Para mim, uma amante significava uma vida regular, minha esposa tornou minha vida irregular”; *Enamorada* está colocada entre os pontos altos da comédia do teatro moderno. Contudo, é triste verificar que Porto-Riche possuía uma única corda em sua lira; afora isso, não apenas repetiu-se no melhor de sua obra como também perdeu o estilo econômico. Quanto mais diligente se tornava em obras como *O Passado* (*Le Passé*) e *O Velho* (*Le Vieil Homme*), menos conseguia apresentar os feitos em estado puro, apropriados à virulenta análise das relações domésticas. O instrumento apropriado, Porto-Riche só o encontrou na despojada arte cômica de *Enamorada*.

No entanto, para sorte dos deleites, o teatro francês jamais ficou desprovido de dramaturgos capazes de extrair um

humor inteligente de situações domésticas. Destarte, um declínio em seus poderes dificilmente representaria uma catástrofe. Ademais, a dramaturgia necessitava e recebeu mais profundidade que aquela capaz de lhe ser conferida por Porto-Riche. Vários anos mais jovens que ele, Curel, Lavedan e Hervieu desenvolveram novos recursos de análise psicológica e social.

O Visconde François de Curel, reservado aristocrata que podia permitir-se o luxo de meditar sobre suas peças e limitar sua produção, estava constitucionalmente qualificado para dissecar curiosas emoções. Treinado em ciências, desenvolveu um estilo frio, preciso. Educado no seio de uma abastada família industrial, adquiriu o conhecimento do mundo dos negócios. Em consequência disso, levou para o teatro uma dupla aptidão: criou dramas psicológicos e os "dramas de idéias".

Em 1891 Curel, sob pseudônimos diversos, apresentou três peças a Antoine, e, quando todas foram aceitas, sentiu coragem para dedicar-se ao teatro. A primeira das três a ser apresentada, em 1892, foi *O Outro Lado de uma Santa* (*L'Envers d'une Sainte*), tragédia de uma mulher que se retirou para um convento depois de tentar matar a rival. Após dezoito anos vem a saber que renunciara à vida em vão, pois que seu comportamento não fora mantido em segredo pela outra mulher. Um ano mais tarde é mostrada outra obra de Curel, *A Convidada* (*L'Invitée*), mais um estudo psicológico, onde uma mulher que abandonou o marido e os filhos devido à infidelidade daquele, permite que seu nome seja denegrido durante dezesseis anos. Finalmente retorna, defende-se aos olhos das filhas negligenciadas e as afasta da influência paterna. Ainda uma terceira peça analítica, *A Figurante* (*La Figurante*), descreve o bem-sucedido esforço de uma jovem em conquistar o amor do esposo depois de casar-se aceitando um acordo segundo o qual ele conservaria a amante. Nestas peças Curel apresentava-se essencialmente como psicólogo.

Em outras obras, porém, esse dramaturgo perscrutador dirigiu-se a problemas mais amplos. Já em 1892 mostrava ser um perspicaz diagnosticador social em *Os Fósseis* (*Les Fossiles*), vigoroso estudo sobre a aristocracia decadente que sacrifica tudo pelo nome de família. O Duque de Chantenelles e sua família levam uma vida de amarga reclusão, pois encontram-se desprovidos de qualquer função na República Francesa. Quando Robert, seu filho agonizante, solicita a presença duma jovem que foi sua amante, o duque consente no casamento de ambos. Ele o faz ainda que a moça fosse também sua amante, pois qualquer ultraje é permitido, contanto que o nome da família seja preservado; e preservado será, visto que ela deu um filho à família Chantenelles. Robert é inteirado da verdade por intermédio de sua irmã

Claire e, deliberadamente, encurta a vida. Mas antes de fazê-lo cria condições para que a esposa e o filho deixem o decadente lar a fim de que possam viver no mundo real onde a nobreza não é uma patente mas sim um objetivo a ser buscado ativamente.

O inquisitivo cérebro de Curel levou-o ainda mais longe no teatro de idéias. Em *O Banquete do Leão* (*Le Repas du Lion*) seguia seu jovem fidalgo pelo mundo moderno do socialismo, sindicalismo e problemas sociais. A preocupação de Curel pela luta entre a aristocracia e o socialismo era, na verdade, tão grande que voltou a esta peça, escrita em 1897, e a revisou em 1920. Seu intelecto indagador também fê-lo apresentar o conflito moderno travado entre a ciência e a fé por meio da batalha interna de seu Dr. Donnat em *O Novo Ídolo* (*La Nouvelle Idole*). Os mesmos problemas, colocados em *A Moça Selvagem* (*La Fille Sauvage*), escrita oito anos mais tarde, em 1902, forçaram-no até a rebentar o molde de sua técnica realista e adotar o simbolismo num ambiciosíssimo esforço de apresentar o conflito entre o instinto e a religião na alma do homem.

Lutando com dificuldades materiais e escrevendo suas peças sem encontrar uma fácil harmonia com as exigências do teatro prático, Curel jamais se tornou um dramaturgo popular. Quando morreu, em 1929, a França perdeu um dramaturgo da mais alta integridade, um artista austero e, mesmo assim, pleno de sinceridade, um soberbo diagnosticador de almas torturadas. Sua posição fica a alguma distância dos condescendentes dramaturgos seus contemporâneos e, decididamente, está fora de lugar nos *boulevards*. É preciso reconhecer apenas que se tratava de um dramaturgo e pensador desigual cujas situações freqüentemente se mostravam exageradas e pouco convincentes. Quando mergulhava nas profundidades, por vezes se perdia; quando se alcançava rumo a uma visão, muitas vezes se via enalhado. Seus colegas o superaram amiúde por estarem menos nobremente estorvados pela substância.

Deste modo o realismo de Henri Lavedan se viu livre dos tormentos que fizeram de Curel um artista tanto comovente quanto temível, tanto astuto quanto exaustivo. Ele também se dedicou a fenômenos sociais tais como a decadência da aristocracia. Em *O Príncipe d'Aurec* (*Le Prince d'Aurec*) a família é arruinada pelo jovem príncipe decadente, um viciado no jogo, e a honra da família somente será salva por sua mãe, que de forma alguma é aristocrata, sendo apenas a filha de um mercador! Em *As Duas Nobrezas* ou *Les Deux Noblesses*, seqüência da obra anterior, Lavedan leva sua tese ainda mais longe, fazendo com que um d'Aurec, transformando-se num homem de negócios e adotando um

nom de guerre * plebeu, restaure a fortuna da família. Mas faltavam a Lavedan profundidade e excelência quer no que se refere ao pensamento quer no que se refere à construção de personagens, e seu talento limitado obtinha os maiores lucros sempre que os objetivos do dramaturgo eram moderados. Quando se restringia à comédia de costumes chegava mais próximo tanto do naturalismo quanto do drama emocionante com exibições vívidas e algo escandalosas da corrupção que o qualificam para a posição de um Noel Coward francês. Seu *Os Folgazões (Viveurs)*, de 1895, era uma pintura de muita força sobre a “grande vida” com seu interminável carrossel de trivialidades e vícios, e a mesma anatomia amoral da “sofisticação” confere a *O Novo Jogo (Le Nouveau Jeu)*, *O Velho Andarilho (Le Vieux Marcheur)* e *O Gosto pelo Vício (Le Goût du Vice)* um buliçoso vigor que está ausente dos empreendimentos mais ambiciosos de seu autor. Em última análise, o verdadeiro talento de Lavedan era para o teatro de *boulevard*.

Para encontrar um dramaturgo de idéias que se aproxima de Curel, é preciso voltar-se para outro escritor, o escrupuloso artista Paul Hervieu (1857-1915). Sêrio e moralista em sua visão de mundo, e também algo deficiente quanto ao humor, poderia ter-se transformado em outro Briex se não houvesse evitado as prédicas. Em sua melhor forma, era um psicólogo aplicando seus métodos a anamneses que na maior parte das vezes beiravam a tese. Sua habilidade para sugerir um problema tópico surgiu pela primeira vez em *As Tenazes (Les Tenailles)*, a tragédia de um casal de esposos. Quando a esposa deseja o divórcio, o marido o recusa; mas quando, muitos anos mais tarde, o marido está disposto a concedê-lo, depois que, durante uma briga, ela lhe contou que não é ele o pai da criança tida pelo casal, é a mulher quem se mostra inflexível, pois agora tem um filho a proteger. Em *A Lei do Homem (La Loi de l'Homme)*, escrita dois anos depois, temos uma esposa enganada incapaz de conseguir o divórcio, os termos da separação que lhe concedem são severos e, mais tarde, vê-se até mesmo obrigada a voltar para o marido a fim de assegurar um casamento feliz para a filha. Nesta obra vemos uma tese à la Briex bem mais palpável do que na primeira peça mencionada.

Mas seus trabalhos possuíam em geral um escopo mais amplo. *As Palavras Ficam (Les Paroles Restent)* acompanhava a carreira destrutiva de um caluniador que arruína inúmeras vidas e *Conhece-te a ti mesmo (Connais-toi)* apresentava uma ponderada argumentação em favor da tolerância, bem como um vivaz contraste entre a convenção exigindo que o marido traído peça o divórcio e seu impulso natural para perdoar a esposa. Os protestos de Hervieu contra as

* “Nome de guerra”. Em francês no original. (N. dos T.)

vantagens legais desfrutadas pelo homem também são relegados decididamente a um segundo plano por sua consideração humana para com as crianças que só podem ser dolorosamente afetadas pelo divórcio; esta é a base da tragédia que envolve uma mãe e um filho, de um modo amiúde comovedor em *O Labirinto (Le Dédale)*. No entanto, ele pode ser ainda mais abrangente, e em *A Corrida da Tocha (La Course du Flambeau)* desencadeia-se um drama bastante poderoso devido à auto-sacrificante servidão de uma mulher ao seu instinto maternal. Pelo bem da filha, ela abandona o homem a quem ama e mal o faz descobre que a moça vai casar-se. Mas esse vão sacrifício é apenas seguido de outras exigências ao amor materno quando a fortuna do genro desaparece. Por fim, essa mãe tão duramente sofrida, que não hesitou em arriscar sua própria mãe pela felicidade da filha, é deixada só com sua vida depauperada. Não há aqui qualquer problema legal como o divórcio a reclamar a atenção de Hervieu. Sua obra-prima exemplifica um problema mais amplo que não se pode resolver por meio da legislação — ou seja, o fato de que o amor materno é mais forte que a afeição ou gratidão filial.

A perícia analítica de Hervieu na dissecação de problemas humanos tem sido uma mercadoria bastante generalizada em Paris, ainda que seu estilo e ocasional profundidade sejam peculiares somente a ele mesmo. Um Maurice Donnay conseguia fazer-se trágico e lírico em seu *Amantes (Amants)*, na qual dois amantes são separados por barreiras sociais. Mas a trilha geral da melhor dramaturgia francesa continuou a ser caracterizada por relativa frieza e poder analítico. Jules Lemaître, o famoso crítico, escreveu outro *Conhece-te a ti mesmo (Connais-toi)* em *A Francesa (La Française)*, e acrescentou mais estudos inteligentes, ainda que não sejam particularmente dramáticos, sobre a infidelidade, o oportunismo político, a invalidez e a velhice, principalmente em *A Idade Difícil (L'Age Difficile)*. Henri Bataille (1872-1922) chegou perto de Donnay em certas ocasiões, mas estava mais à vontade ao analisar a libido em peças como *Mamãe Colibri (Maman Colibri)* e *A Amazona (L'Amazone)*.

Na realidade, o número de autores franceses que combinaram o drama psicológico com a comédia de costumes forma legiões. E a produção também não sofreu diminuição de qualquer espécie, como se pode observar na obra de profissionais, tais como Paul Géraudy (*Aimer, Christine*, etc.), Jean-Jacques Bernard (*Martine*, tocante estória de uma moça do campo abandonada por seu amante de classe mais elevada), Denys Amiel (*O Sr. e a Sra. Fulano de Tal* ou *M. et Mme. Un Tel*, onde um marido inteligente trata a esposa pecadora com compreensível indulgência), Steve Passeur (*Os*

Trapaceiros ou *Les Tricheurs*, uma análise que lembra *Um Judeu Apaixonado* ou *A Jew in Love* de Ben Hecht) e Jacques Deval (*Étienne*, sensível estudo sobre a adolescência e *Mademoiselle*, retrato de uma solteirona). A estes escritores pode-se acrescentar o nome de François Mauriac, cujo *Asmodeu* (*Asmodée*) dramatiza o amor duma mulher de meia-idade pelo tutor de seus filhos e sua renúncia final em favor da filha, e André Birabeau, psicólogo magistral da infância e adolescência em *Mãe Natureza* (*Dame Nature*), *Grapefruit* (*Pamplémousse*) e outras peças. E as comédias ligeiras de intriga amorosa continuaram a ser um superabundante produto de base para os espectadores franceses, fornecendo um prazer suficiente por si mesmo na obra de Guitry, Savoir, Achard e uma hoste de outros carpinteiros do teatro.

Além disso, por vezes essa preocupação profissional com a anatomia do amor que se torna tão cansativa para nós, cidadãos transatlânticos, levou os dramaturgos franceses para um campo nitidamente clínico. Isso resultou num estudo da psicopatologia, como *A Compradora* (*L'Acheteuse*) de Steve Passeur, que relata as sádicas perversões de uma velha solteirona que "comprou" um marido nauseado. Se uma obra desse tipo é tão repulsiva quanto o relato de um caso clínico perante a Associação Psicanalítica Americana, também se constitui, ao mesmo tempo, num alívio saudado com alegria por vir após uma avalanche de peças girando ao redor do triângulo amoroso. E num caso particular, ou seja, o penetrante tratamento conferido ao lesbianismo por Edouard Bourdet em *A Prisioneira* (*La Prisonnière*), escrita em 1926, a abordagem psiquiátrica resultou num drama notável. A despeito do fato do tema tabu ter dado à peça uma reputação de sensacionalismo que transformou sua proibição em New York numa controvérsia sobre a censura, *A Prisioneira* é exemplar pela delicadeza, bem fundamentada, madura e co-movente. Irene de Montcel, a voluntariosa heroína que trava uma batalha perdida contra sua anormalidade, é uma figura trágica, pois o homossexualismo em seu caso é apenas uma edição psiquiátrica do Destino na tragédia humana.

Para finalizar, não é justo situar toda essa dramaturgia francesa mais recente apenas sob o signo do planeta Vênus. Os dramaturgos de Paris podem não ter se mostrado gigantes da mente, mas continuaram a ser cavalheiros eminentemente atentos e civilizados. Um ídolo das comédias ligeiras como Sacha Guitry foi capaz de escrever uma peça biográfica desprovida de amor, *Pasteur*, que registra as assexuadas batalhas e progressos do grande cientista. Um Jacques Deval mostrava-se capaz de brincar agilmente com o contraste entre bolchevismo e capitalismo e de derramar um delicioso humor sobre a relação empregado-patrão em *Tovarich* — o que, sem sombra de dúvida, não faz com que a peça deixe de ser

em qualquer instante uma frivolidade. Marcel Pagnol, que acrescentou apenas uma variante formada pela cor local às suas histórias de amor nas peças *Marius* e *Fanny*, escreveu *Os Mercadores da Glória* (*Les Marchands de Gloire*) em colaboração com Paul Nivoix em 1924, dramatizando a dolorosa exploração dos soldados da Primeira Grande Guerra por civis. Ademais, quatro anos mais tarde, em *Topaze*, Pagnol elaborou uma memorável sátira social sobre a figura de um obscuro professor que conquista fama e honrarias depois de se tornar um vigarista. O prolífico romancista Jules Romains também apresentou sua contribuição com sagazes sátiras sociais como *O Dr. Knock* e *Donogoo*. Outro romancista, Jean Giraudoux não apenas escreveu *Anfitrião 38*, inteligente variação sobre a farsa de adultério, que contém um número muito maior de idéias brilhantes do que a abreviada adaptação americana feita por S. N. Behrman, como também se é bem verdade que obtendo resultados desiguais, com difíceis problemas sociais em *Siegfried*, estudo sobre a França e a Alemanha do pós-guerra, e em *A Guerra de Tróia não Acontecerá*, sátira arguta sobre a eterna recorrência da guerra. Romain Rolland, o autor de *Jean-Christophe*, produziu alguns dramas históricos sérios cujas raízes podem ser encontradas no idealismo liberal. Paul Raynal compôs várias tragédias elevadas, uma das quais, *O Túmulo sob o Arco do Triunfo* (*Le Tombeau sous l'Arc du Triomphe*), caminha do drama pessoal para o problema mais amplo da guerra e do caos social. Com *A Câmara Ardente* (*La chapelle ardente*) Gabriel Marcel escreveu um drama intenso sobre uma mãe que é arrastada à vingança pela morte de um filho tombado durante a Grande Guerra. Charles Vildrac acrescentou a essa lista diversos dramas delicados — e, é preciso confessá-lo, mornos — sobre a desilusão; numa curta peça cheia de ternura e tristeza com *O Navio Tenacity* (*Paquebot Tenacity*), a separação de dois amigos que viajam com destino ao Canadá é mais importante que a história de amor que efetivamente a provoca. Jean-Jacques Bernard reagiu de tal forma à teatralidade que foi levado ainda mais longe; desposou a causa do drama estático e chamou o teatro de “a arte do não-expresso”, embora os efeitos práticos de suas labutas em *O Convite à Viagem* e outras peças dificilmente possam ser considerados inspirados.

Em suma, o teatro francês lutou desigualmente para assimilar o realismo moderno, obtendo como resultado penetrantes peças psicológicas, comédias de costumes e dramas de idéias. Sua colheita abundante deixa o relator em confuso redemoinho e o idealista que deseja um teatro servindo de abrigo aos grandes mestres certamente ficará deprimido à vista de tanto talento e tão pouca genialidade. Não obstante, só podemos concluir que os combativos realistas e naturalistas

que tomaram o teatro francês de assalto na mesma época em que Ibsen dava início à sua revolução nos países do Norte estavam longe de ser infrutíferos. Se não chegaram exatamente a atingir seus objetivos, pelo menos fizeram da dramaturgia francesa um instrumento flexível da razão.

4. *Maeterlinck, Rostand e o Distanciamento do Realismo*

A razão, no entanto, é irritante. O homem pode orgulhar-se por ser *Homo sapiens* — homem, o conhecedor! — mas há momentos nos quais descobre com alívio e prazer que há na vida mais do que o olho matemático é capaz de ver. Aquilo que voa na superfície do fato muitas vezes parece-lhe tão objetivo ou real quanto o próprio fato, e chega uma época em que ele fica tomado de ansiedade na sala do tribunal que o mantém preso no estreito cárcere da verdade passível de ser mensurada. E não se pode negar que há muito de auto-ilusão e filisteísmo em conformar-se meramente com a verdade mensurável. Quando Zola declarou que o naturalismo na literatura tinha a “exatidão, a solidez e as aplicações práticas da ciência” obviamente estava enganando a si mesmo, pois que as emoções desafiam a exatidão científica. Se os cientistas não podem descobrir a composição do protoplasma senão quando já está morto e estático, o quão mais difícil deve ser para o artista criar uma ciência das emoções humanas. Afora isso, por mais objetiva que seja sua abordagem, ele ainda está abordando a realidade através de um temperamento. Ser-lhe-ia necessário conhecer seu próprio temperamento com exatidão científica — o que é impossível — antes de estar em condições de pôr de lado o elemento pessoal em suas observações. Zola — que era tão capaz de romantismo e paixão quanto qualquer cruzado quando, por exemplo, se punha a campo na defesa de Dreyfus, e que sentia uma inclinação anormal para o lixo, que os psiquiatras contemporâneos poderiam diagnosticar como coprofilia — também coloria a realidade.

Era inevitável uma onda de reação contra o naturalismo. Na França ela surgiu quando os poetas neo-românticos reagiram contra a poesia fria e formal de parnasianos como Leconte de Lisle e declararam-se “simbolistas”. Procuraram apresentar a fluidez de emoções e percepções, e encontram a vida repleta de impressões e sensações fugidias que nada significavam para a sociologia ou a ciência e, no entanto, eram simbólicas da existência e imediatas para o espírito. Com o poeta irlandês Yeats lutam pela “expressão de estados de espírito por meio do veículo do símbolo e do incidente”. Com Anatole France, o qual sustentava⁷ que escrito-

7. *La vie littéraire.*

res “que exaltam a si mesmos com a afirmação de que estão pondo tudo com a exceção de si mesmos em suas obras são vítimas da mais falaz das ilusões”, orgulhavam-se por serem pessoais e subjetivos.

Dramaturgos de toda a Europa aderiram à revolta. Reafirmaram o direito que tem o artista de freqüentar as enevoadas regiões do médio Weir, de reconhecer o incognoscível como parte da existência, de transformar ocorrências concretas em símbolos ou estados de espírito e de narrar fábulas quando bem entendessem. Em meio à sua irmandade contavam com alguns escritores que jamais haviam renunciado completamente ao romantismo de Dumas Pai e de Hugo, mas foram ainda mais longe. Estavam interessados no símbolo que reside por trás do inexplicável; mostravam-se mais preocupados com a alma do homem e o universo que com aventuras exteriores. Se, com a exceção de Rostand, apresentam alguma semelhança com a escola mais antiga, na verdade estão próximos de um ramo dessa escola, formado pelos românticos alemães subjetivos e psicológicos como Kleist e E.T.A. Hoffmann.

Um novo planeta parecia erguer-se no poeta e dramaturgo belga Mauricé Maeterlinck. Nascido em 1862 na antiga cidade flamenga de Ghent, onde se impregnou do miásmico universo medieval, estava constitucionalmente qualificado a levar o sonho e a maravilha de volta ao teatro. Depois de algumas incursões diletantes na advocacia, foi para a França em 1886 e caiu sob a influência dos poetas simbolistas chefiados pelo apóstolo do *Entardecer de um Fauno*, Mallarmé, e pelo grande lírico Paul Verlaine. Dois volumes de poesias anunciaram a adesão de Maeterlinck ao movimento. Então, em 1889, voltou-se para a dramaturgia com *A Princesa Madeleine* (*La Princesse Madeleine*), inconseqüente imitação pseudo-shakespeariana que lhe valeu descomedida carga de elogios. Contudo, nos cinco anos seguintes, desenvolveu um estilo todo próprio, que o transformou num Messias de um novo tipo de dramaturgia, devotado ao mistério e à “vida interior”.

Sendo ensaísta ao mesmo tempo que dramaturgo — na verdade, melhor ensaísta do que dramaturgo — formulou um programa que foi imediatamente saudado como uma nova revelação. Numa série de volumes, o primeiro dos quais apareceu em 1896 sob o título de *O Tesouro dos Humildes*, pedia a criação de uma dramaturgia que se preocupasse exclusivamente com a vida interior. Com os naturalistas, afirmava que a tragédia cotidiana é mais real e está mais em contato com nossa verdadeira existência que a tragédia das grandes aventuras. Mas acrescentava que normalmente a tragédia era interior e desprovida quase por inteiro de movimento externo. Um velho imóvel sentado em sua poltrona mas sentindo o

mundo ao seu redor parecia-lhe estar vivendo “uma vida mais profunda, mais humana e mais geral que o amante estrangulador da companheira... ou o marido vingador de sua honra”. Há sem dúvida grande dose de verdade nesta asserção e um Tchekhov que dramatiza incidentes internos em vidas assaz desimportantes confere à teoria de Maeterlinck uma realidade dramática duradoura. Contudo, Maeterlinck desejava um drama *imóvel* — uma junção de termos aparentemente contraditórios, mas uma contradição que ele se recusava a aceitar. “Não sei”, afirmava, “se é verdade que um teatro estático é impossível. A mim parece, inclusive, que ele existe.”

Somando à essa teoria da dramaturgia uma filosofia fatalista, escreveu a série de “dramas estáticos” na qual uma melancólica sensação de futilidade suplanta a ação visível. No primeiro deles, *A Intrusa (L'Intruse)*, mostra uma família sentada durante a noite ao redor de uma mesa enquanto a mãe doente agoniza no quarto ao lado. Nada acontece no palco; existe apenas a sugestão de que a “intrusa”, a Morte, está chegando. Em *Interior (Intérieur)* o evento já teve lugar; uma jovem afogou-se e o diálogo é sustentado por algumas pessoas paradas diante da casa da jovem e que hesitam em informar a família. As personagens que serão afetadas pela tragédia não aparecem de forma alguma; somente suas sombras são vistas pelos espectadores do lado de fora e suas emoções são apresentadas exclusivamente através dos comentários antecipadores das pessoas que portam a notícia. Ainda mais sugestivo é *Os Cegos (Les Aveugles)*, no qual algumas pessoas idosas e cegas são subitamente abandonadas quando tomba morto o sacerdote que os conduziu a um passeio por uma floresta. Ignorantes do que aconteceu e tateando desvalidos ante uma tempestade que se aproxima, formam um quadro altamente patético.

Interpretado como um símbolo da humanidade errando nas trevas agora que está morto seu guia espiritual, a Igreja, *Os Cegos* revela-se como algo mais que um evanescente estado de espírito e atrai um interesse intelectual superior ao da maioria das peças estáticas de Maeterlinck. Mas nestes e noutros esforços iniciais que lembram tanto Edgar Allan Poe, a sugestão ou sentimentos e estado de espírito são tudo. Apenas a idéia geral do destino confere a elas um conteúdo uniformemente mais amplo. “Nunca podemos dizer se fizemos um movimento por nós mesmos ou se foi o acaso que se encontrou conosco”, declara uma personagem de *Alladine e Palomides*. Destarte, não é surpreendente que o título do primeiro volume de Maeterlinck fosse *Três Peças para Marionetes*, e que Maeterlinck haja considerado seriamente a possibilidade de banir atores vivos do teatro porque eles levam suas próprias personalidades particulares aos papéis que re-

presentam. Nesse esforço de exorcizar a parte criativa do ator no teatro, Maeterlinck antecipava o ambíguo sonho de Gordon Craig — empregar atores mecânicos completamente subjugados por um criativo superdiretor.

Maeterlinck povoou o teatro com muitas obras anti-realistas que inegavelmente ampliaram horizontes. Mas suas buscas essencialmente não-dramáticas só podiam levar a um brejo pseudopoético. Provavelmente sob a influência da atriz Georgette Leblanc, com a qual se casou, veio a perceber a impossibilidade de realizar o drama estático. Numa carta a Barret H. Clark⁸, escrita anos mais tarde, pedia ao seu correspondente para não atribuir muita importância à palavra “estático”, afirmando que toda essa idéia fora apenas “uma teoria de minha juventude, valendo o que valem a maior parte das teorias literárias — isto é, quase nada”. Principiando com *Pelleas e Melisande*, de 1892, passou a usar ação visível em suas peças, e com *Monna Vanna*, completada onze anos mais tarde, escreveu uma ortodoxa peça romântica. Mesmo sua filosofia sofreu modificações e quando encetou a composição de *Ariane e Barba-Azul* (*Ariane et Barbe-Bleu*), em 1901, também recuou um pouco de sua posição fatalista. Com a heroína que arrebenta as janelas de Barba-Azul e deixa entrar a luz, praticamente restaurava a importância da vontade humana, embora continuasse a insistir que não podemos ter muita influência sobre acontecimentos exteriores.

Não obstante, o íncubo da tênue fantasmagoria e obscurantismo jamais foi eliminado por Maeterlinck, nem mesmo em *Pelleas e Melisande*, um drama que ocasionalmente se mostra bastante pungente. Nesta nova narrativa do tema de Paolo e Francesca, o cenário sobrenatural e a figura ainda mais misteriosa da menina-esposa Melisande, destinada a morrer, criam uma atmosfera trágica. E essa atmosfera frequentemente é mais manifesta que a tragédia dela resultante quando Golaud, o ciumento irmão mais velho, mata a esposa e o irmão Pelleas. Ademais, numa série de peças menos eficazes escritas posteriormente, este dramaturgo continuou a acalentar tais estados de espírito em prosa poética ou cadenciada. Numa obra altamente popular, *O Pássaro Azul* (*L'Oiseau Bleu*), que tomou o mundo de assalto em 1908, levou o seu trabalho à conclusão lógica em um conto de fadas e alegoria devotados a clichês tão batidos como a idéia de que os mortos vivem em nossa memória e de que a felicidade só pode ser encontrada em casa. Infelizmente, é uma das ironias da vida que o poeta que principiara por negar o teatro se transformasse num adepto da teatralidade

8. *A Study of the Modern Drama* p. 163.

barata. O hierarca da fria deusa do Destino viu-se por fim no altar de Pollyanna*.

Somente um talento mais robusto que o seu poderia atingir alguma estatura no duro solo da realidade européia, e, com muita propriedade, esse talento pertencia a Edmond Rostand, um rutilante poeta de Provence. As cores de Maeterlinck eram tão contidas que beiravam invisibilidade, mas as cores de Rostand brilhavam como o sol meridional que chameja nas telas de Van Gogh. Nascido em Marselha em 1868, era herdeiro da tropical poesia amorosa e da arrojada auto-segurança dos trovadores. É ele o principal poeta da temodinâmica no teatro moderno. Além do mais, seu brilhantismo pertencia essencialmente ao teatro e uma redentora graça, o humor, amenizava seu sentimentalismo fundamental.

Depois de um breve estágio na jurisprudência e um inevitável volume de poesias, surgiu no teatro — na *Comédie Française* em 1894 — com a primeira peça, *Les Romanesques* ou *Os Romanescos*. Seus jovens amantes descobrem a emoção primordial durante a leitura de *Romeu e Julieta*, e se os resultados deixam muito a desejar, a peça, não obstante, se torna casualmente cativante por força de seu lirismo. Aberta e refrescantemente teatral, termina com os atores encarando o público e cantando um rondó em defesa da peça, pois que ela concede “aos nossos nervos um pouco de repouso depois de todas essas peças tão amargas”.

Os Romanescos foram seguidos em 1895 por outra obra romântica, terna mas enjoativa, *A Princesa Longínqua* ou *La Princesse Lointaine*, e aqui Rostand celebra a paixão romântica do trovador Rudel, que caiu de amores pela Condessa de Tripoli a quem jamais vira e com a qual só chegou a encontrar-se quando estava agonizando. As duas obras, entretanto, são extremamente frágeis e a peça seguinte, *A Samaritana* (*La Samaritaine*), baseada na Bíblia, constituiu-se num absoluto desastre. Mas em *Cyrano de Bergerac*, escrita para o espirituoso ator declamador Coquelin, Rostand conseguiu movimentar, com muito sucesso, todos os seus recursos — brilhantismo, agudeza e graça, idealismo. Sua recompensa foi instantânea e a estória do fanfarrão Cyrano cujo espírito é tão belo quanto seu nariz é repulsivo tornou-se um dos principais artigos de concurso teatral por pertencer inteiramente ao teatro.

Julgada por padrões reservados a obras-primas, *Cyrano* ençarquilha-se consideravelmente. Ainda que Cyrano, o duelista, o homem de espírito e inteligência, o amante disposto ao auto-sacrifício, seja uma personagem magnificamente vi-

* Pollyanna — personagem de alguns livros infanto-juvenis norte-americanos, simbólica portadora de uma obtusa alegria-de-viver. Sua característica principal é aplicar a todos os momentos da vida o “jogo do contente”, que consiste em encontrar fatores positivos nas maiores catástrofes que sobre ela se abatam. (N. dos T.)

va, a peça é, na essência, uma elaborada engenhoca teatral. Afora isso, Rostand é apenas um membro menor da fraternidade dos poetas; colocados ao lado da nobre arquitetura de Racine, a maior parte de seus versos semelha uma espalhafatosa tenda de circo. Não obstante, com *Cyrano* ele mostrou ser um contagiante dramaturgo e provavelmente a peça sobreviverá a muitas obras mais sérias, pois o teatro viceja sob efeitos instantâneos. Além disso, a manipulada trama que obriga Cyrano a esconder sua paixão pela bela Roxane e a escrever cartas de amor para o lindo e insosso jovem que despertou os sentimentos da moça é enriquecida com um vivaz pano de fundo composto pelo século XVII francês.

A galvânica dramaturgia de Rostand não foi continuada em sua obra seguinte, *O Filhote da Águia (L'Aiglon)*. Sarah Bernhardt, no papel do jovem, sonhador e ineficaz filho de Napoleão, infundiu grande *pathos* à peça, e há certa dose de genuínos sentimentos nas frustrações da pequena águia que vê suas asas cortadas pelos inimigos de Napoleão quando o pai já não está mais lá para ensiná-lo a voar. Mas nesta obra o pecado do sentimentalismo de Rostand, em permanente estado de alerta, não é redimido quer pela espirituosidade quer pelo brilhantismo. A arte desse imaginoso meridional atingiu apenas um segundo ponto alto em sua fábula sobre o mundo moderno passada entre animais, *Chantecler*, tão amplamente apreciada. Avivada com alguns dos melhores versos líricos do autor, esta alegoria é profundamente encantadora. Seu mundo animal é simultaneamente humano e animal; o melro pode ser um cínico mas é também um pássaro, o faisão dourado é tanto o "eterno feminino" quanto uma ave comestível e Chantecler continua a ser um galo, ainda que seja nitidamente um idealista humano. Em suma, a estória desenvolve-se lucidamente tanto no plano animal quanto no plano humano. Para finalizar, Rostand conseguiu contar uma longa estória ao mesmo tempo divertida e tocante, e seu galo pertence aos imortais do teatro. Chantecler, o idealista que acredita ser seu canto o responsável pelo nascimento do sol, descobre que não é indispensável para o universo. Mas depois de sua desilusão inicial, recobra o ânimo; se não pode fazer o sol nascer, ainda assim pode prestar ótimos serviços em seu próprio galinheiro... É essa elasticidade que lhe permite derrotar o treinado galo de briga devido à força da coragem superior. Se *Chantecler* não é um drama profundo (é difícil compreender como qualquer fábula de animais *pode* vir a sê-lo, mesmo quando não somos obrigados a empacar à vista de uma companhia de atores adultos fingindo que são animais), não perde o seu caráter de novidade em geral deliciosa*.

* Infelizmente a tradução inglesa, com sua prosa incolor e colorialismo arrebicado, é tão adequada quanto a execução da *Eroica* de Beethoven num *calliope* à vapor.

A fraca saúde de Rostand, que o obrigou a se retirar para os Pirineus e cortou sua vida quando contava quarenta e nove anos, não lhe permitiu ampliar os triunfos de *Cyrano* e *Chantecler*. Seu *Bosque Sagrado* é insignificante e sua derradeira peça, *A Última Noite de Dom Juan*, ficou algo incompleta. Afortunadamente, este trabalho, que apareceu pela primeira vez em 1922, postumamente, está completo o suficiente para indicar uma capacidade de crescimento que poderia ter aumentado a estatura de Rostand de alguns cúbitos. É possível a divergência de opiniões no que diz respeito à *Última Noite de Dom Juan*. A obra contém muitos dos defeitos característicos do autor, inclusive um toque de preciosismo que é menos objetável em *Cyrano*, dado que a peça está situada no século de ouro das *precieuses**. Ainda assim, é memorável este drama sutil, no qual é dado a Dom Juan uma escapada de tumba apenas para descobrir o quão fugazes e ilusórios eram seus casos amorosos. Em cenas rápidas, concebidas com grande beleza, cheias de ironia e ternura, Rostand captura a tragicomédia do auto-engano como nenhum outro dramaturgo moderno conseguiu fazê-lo, com exceção talvez de Pirandello.

Rostand foi apenas um caso isolado no teatro francês mais recente e não deixou escola. Tão desinteressado de seu exemplo quanto estivera desinteressado do exemplo de Maeterlinck, o teatro na França continuou a obedecer aos ditames do *bon sens**. Não obstante, não deixou de ser desafiado e houve vários esforços para quebrar a casca do realismo que aprisionou tantos escritores franceses incapazes de evocar dentro de seus limites algo mais que realidades de alcova.

Sonhos místicos e idealistas surgiram esporadicamente. Entre estes encontra-se *O Lobo de Gabbio* (*Le Loup de Gabbio*), escrito por Boursac de Saint Marc, que dramatiza a reforma de um bandido por uma jovem beata cercada por um halo de santidade e que ingressa num convento uma vez completado seu trabalho. *O anúncio feito a Maria* (*L'Annonce fait a Marie*), de Paul Claudel, excelente poeta mas monótono dramaturgo, está banhada em êxtase religioso (cf. p. 421) e uma nota do programa na Alemanha anunciava que: "Esta peça não deve ser representada; deve ser celebrada". As peças bíblicas de Paul Demassy, *Jesus de Nazaré* e *Dalila*, bem como seu *Fausto*, foram concebidas num espírito semelhante; e sua *Tragédia de Alexandre* (*La Tragédie d'Alexandre*) recaptura o estilo de Corneille e Racine em cores mais sombrias. *Noé*, de André Obey, combinou um terno bom senso (no retrato do patriarca) com grande dose de deleite filosófico, e assim como Demassy, Obey também tentou o classicismo com *A Violação de Lucrecia*, mais uma

* Em francês no original. (N. dos T.)

variante da velha estória romana que serviu a Shakespeare e outros dramaturgos. Ainda mais recentemente, a *Dulcinéia* (*Dulcinée*) de Gaston Baty, adaptada da estória de Dulcinéia no *Don Quixote*, prestava uma pungente homenagem ao idealismo. Dulcinéia, a promíscua criada de taverna, fica de tal forma comovida com a nobre carta de amor de Dom Quixote, a qual lhe foi entregue por meio de uma brincadeira, que se devota a feitos piedosos. Vem a ser conhecida como feiticeira e sai ao encontro da morte nas mãos de uma multidão supersticiosa, invencível em sua fé, ainda que tenham sido feitos todos os esforços para dissuadi-la da crença de que o Cavaleiro da Triste Figura a escolheu entre todas as mulheres.

Outros escritores descobriram o simbolismo moderno na lenda grega. Jean Giraudoux, cujo *Anfitrião 38* é fundamentalmente uma obra filosófica de “boulevard” com Zeus fazendo as vezes de terceiro lado de um triângulo, transformou a estória de Electra (*Electre*) numa obcedante, embora supercomplicada, tragédia do Destino. Jean Cocteau, o gênio versátil que também demonstrou sua habilidade para tratar de situações domésticas com realismo analítico (*Os Pais Terríveis* ou *Les Parents Terrible*), retrabalhou temas gregos com um poder de imaginação fugidio que recorda seu relato autobiográfico sobre o vício em drogas, *Opium*. Seu evanescente drama sobre Orfeu (*Orphée*) levou Carl Wildman, o tradutor de Cocteau, a declarar que “ele trabalha sobre as pessoas como música” e que “aqueles que desejam compreender, em vez de acreditar, permanecem fora do mundo de Cocteau...”⁹. Sua *Antígone*, igualmente destinada a apelar ao “inconsciente”, foi adequadamente provida de cenários pelo cubista Picasso, de música pelo revolucionário Honegger e de máscaras pelo próprio autor. *Oedipus Rex*, ópera-oratório, contava com a colaboração de um modernista do porte de Igor Stravinski. *A Máquina Infernal*, reelaboração ainda mais avançada da tragédia edipiana, é outra fantasia de Cocteau baseada num tema antigo. Suas personagens são profundamente vivas mas se apresentam banhadas de simbolismo; os deuses que, involuntariamente, tecem a tremenda teia do incesto de Édipo, transformam-no num herói por haver enfrentado e suportado tanta coisa.

Voltando-se para os romances arturianos, e mais uma vez apondo interpretação simbólica a material legendário, Cocteau escreveu *Os Cavaleiros da Távola Redonda* (*Les Chevaliers de la table ronde*). Outra obra desse irrequieto escritor, *Parade*, de 1917, encontrava no cubismo sua encenação apropriada e empregava personagens simbólicas; e suas colaborações com o balê, e também com o circo, rom-

9. Introdução a *The Infernal Machine*, p. VII.

peram do mesmo modo com o teatro realista em favor da fantasia surrealista.

O expressionismo, com sua técnica de cenas dissociadas e sua exploração dos impulsos inconscientes, fez umas poucas incursões pelo teatro francês. Surgia até certo ponto numa obra como a *Maya* de Gantillon, a qual combinava um retrato naturalista da prostituição com uma simbolização sentimental da rameira como o paraíso dos vários sonhos do homem. Também na obra de Crommelynck (*Carine* e *A Mulher que tem o Coração muito Pequeno*) verifica-se uma desconcertante mutação de cenas e tons. A técnica cinematográfica do *Donogoo* de Jules Romains também faz parte dos esforços para afastar-se do realismo. No entanto, o apóstolo do expressionismo francês é H. R. Lenormand.

Nascido em 1882, autor de duas peças tradicionais escritas entre 1909 e 1914, Lenormand causou impressão pela primeira vez no teatro em 1919 com *Os Fracassados* (*Les Ratés*), esboço de um estudo clínico sobre a deterioração de um dramaturgo e uma atriz. Depois d'*Os Fracassados*, aprofundou-se seu interesse pelo subconsciente e a paixão pelo estranho no comportamento humano fê-lo escrever obras complexas e exóticas enraizadas na psicanálise e até mesmo na "relatividade". Seu *O Tempo é um Sonho* (*Le temps est un songe*) apresenta uma personagem miserável que comete o suicídio após fracassar na tentativa de descobrir o significado da existência humana; ademais, sua morte é antecipada pela noiva durante uma alucinação! Em outras palavras, o tempo não tem extensão; passado, presente e futuro são vistos como essencialmente simultâneos, ainda que a mente normal sinta a necessidade de diferenciá-los.

O Comedor de Sonho (*Le mangeur de rêves*), apresentada em 1922, dissecou a personalidade de um psicanalista amador cuja obsessão é esquadrihar segredos das almas dos outros porque sua própria psique está doente. Incapaz de curar, à medida que vai dragando segredos que suas vítimas deveriam esquecer, só é capaz de causar destruição. Sua intromissão terapêutica transforma uma jovem numa sádica ou criminosa patológica e é responsável pelo suicídio de seu último paciente. *O Homem e seus Fantasmas* (*L'Homme et ses fantômes*), apresentada dois anos mais tarde, é uma dolorosa análise do amor mórbido escrita em cenas tão desarticuladas quanto o herói, patológico e portador de uma "fixação materna", que Lenormand está dissecando. O paciente é um Dom Juan que foi levado a buscar satisfação em diferentes mulheres porque, na verdade, está buscando sua mãe. Quando está prestes a morrer chega ao fim da procura e o fantasma da mãe lhe traz conforto!

Em acréscimo a explorações ulteriores do campo psicanalítico, Lenormand escreveu *O Covarde* (*Le Lâche*) em 1925, um diagnóstico muitas vezes vigoroso mas também

forçado de um artista que foge do serviço militar durante a Primeira Grande Guerra. De início o artista finge estar doente sem que isso perturbe em nada sua consciência, pois que a mente e o temperamento criativo lhe afirmam que na vida nada importa. Simplesmente “respirar, olhar para o céu, o horizonte, as ruas” é infinitamente precioso. Entretanto, pouco a pouco, começa a sofrer tormentos íntimos e torna-se presa fácil tanto dos espões franceses quanto dos alemães. Aceitando engajar-se na espionagem em favor de seu país como alternativa para não retornar ao fronte, acaba armando uma grande confusão, provoca a captura de dois agentes franceses e finalmente é executado.

Diversas peças exóticas, mas nem por isso particularmente incisivas, uma sátira sobre o teatro comercial e uma versão moderna da lenda de Medéia (*Asie*) completam o inventário das peças de Lenormand. Ao longo de toda sua carreira, encerrada em 1938, envidou todos os esforços possíveis para abandonar a superficialidade da dramaturgia parisiense e mergulhar nos abismos. Se recolheu mais lodo que pérolas, ao menos devemos reconhecer que merece algum crédito por haver ousado o mergulho.

A despeito de todos esses esforços permanece, porém, o fato de que as inúmeras tentativas de encontrar um substituto para o realismo francês foi mais um desafio fascinante do que uma realização coroada de êxito. O preciosismo e a comunicabilidade falha viciaram as obras de Cocteau, e a dramaturgia simbolista continuou a ser frágil; a religiosidade em Claudel revelou-se demasiado prolixa; as tentativas de Lenormand para externar o inconsciente simplesmente sublinharam a dinâmica da personalidade humana ao invés de povoar o palco com personagens vivas.

5. *Adolphe Appia e o Movimento Cênico*

Os triunfos mais duradouros do movimento contra o realismo literal foram conquistados nas artes do espetáculo e da cenografia e não no campo da dramaturgia.

Durante a maior parte do século XIX foram alcançados apenas ligeiros progressos na arte cênica. O romantismo gerara, no máximo, um espetacular movimento antiquarista que batalhou a fim de imprimir ao texto encenado a perspectiva de um espetáculo com alguma fidelidade aos figurinos e cenários do período em que se localizava a ação. Destarte, após 1823, quando a montagem do *Rei João*, realizada por Kemble, apresentou o primeiro cenário completamente “histórico” de um drama shakespeariano¹⁰, tornou-se costume na Inglaterra anunciar as reapresentações shakespearianas como historicamente corretas. A luz de velas foi substituída pelo

10. *The Development of the Theatre* de Nicoll, p. 191.

gás, facultando iluminações mais intensas e de variedade alcançável com maior facilidade, e em breve surgiu a eletricidade servindo o mesmo propósito de forma ainda mais eficaz. Tais melhorias mostraram-se valiosas sem, no entanto, afetar materialmente o estilo dos espetáculos. Os cenários continuaram a ser insignificantes telões pintados, dispostos em perspectiva, de modo que quanto mais o ator se aproximava deles, tanto mais pareciam desproporcionadamente grandes.

Os novos realistas do terceiro quartel do século dificilmente poderiam satisfazer-se com uma arte teatral cuja artificialidade se patenteava de modo tão manifesto. O movimento em direção ao realismo pôde, entretanto, beneficiar-se com a gradual remoção da boca de cena e das portas do proscênio que haviam sobrevivido desde a época de Palladio, na Renascença. Agora, o arco de cena separava completamente o palco da platéia. Além disso, o costume oitocentista de representar um quarto por meio de um pano de fundo e pernas laterais foi substituído, com o tempo, pelo uso de telões formando as três paredes de um interior, cobertos por um teto. Como resultado dessas modificações, o espectador se tornou plenamente cômico da existência de uma "quarta parede" à sua frente. Através dessa parede, que bondosamente era mantida na invisibilidade, ele tinha o privilégio de ver atores se comportando como se não estivessem sendo observados por várias centenas de abelhudos.

Para acentuar a ilusão de realidade, que se tornou o ideal primeiro da encenação realista, as frágeis estruturas de sarrafos cobertos de tela pintada foram, via de regra, postas de lado em favor de cenários sólidos. Daí por diante as portas deveriam ser portas verdadeiras que seriam abertas e fechadas por meio de maçanetas de verdade. As platéias que haviam adquirido um interesse crescente pela realidade tangível em todas as artes, gostavam de ver objetos familiares e sentiam-se lisonjeadas com sua presença no ambiente desfamiliar do teatro. O pouquinho de realismo que alguns românticos alcançaram em "acurados" panos de fundo antigos ou bucólicos foi agora ampliado. O realismo fotográfico passou a ser agora aplicado à vida cotidiana, e frequentemente feia, que os dramaturgos adotavam como tema. O famoso inovador cênico de sangue nobre, Jorge II, Duque de Saxe-Meiningen, chegou mesmo a usar um cavalo morto e empalhado numa cena de morte com o fito de veicular uma carga maior de realismo, e, em 1888, Antoine colocava carne de verdade no teatro, durante uma cena passada num açougue. (Cerveja verdadeira ainda era servida em 1939, nas cenas de bar, durante a encenação de *O Tempo de Vossa Vida — Time of Your Life*, de William Saroyan.) Transplantado para os Estados Unidos, o realismo

literal encontrou seu sumo-sacerdote em David Belasco que oferecia aos espectadores embasbacados réplicas de tribunais, telefones, linotipos e escadas rolantes verdadeiros.

Porém, não demorou muito para que as pessoas percebessem a ilogicidade e o desperdício de um modo de proceder demasiado literal num meio que é essencialmente simulado. Afinal de contas, a “quarta parede” é apenas um espaço vazio; numa peça, as personagens estrangeiras não falam sua própria língua e sim a língua corrente no país em que se verifica a encenação; e até mesmo a interpretação mais natural — assim como o drama mais “natural” — viola a realidade efetiva com o objetivo de transmitir uma *impressão* de realidade. Assim sendo, com o tempo, o naturalismo foi suplantado por um “realismo seletivo” que empregava objetos reais apenas na medida em que pudessem produzir a ilusão de realidade, e esse estilo prevalece até hoje.

Durante a década 1890-1900 a reação ao naturalismo foi muito além do mero realismo seletivo. A palavra “teatralidade”, que com tanto opróbrio fora enterrada pelos naturalistas, viu-se recolocada em posição de prestígio. Trabalhando de mãos dadas com os dramaturgos neo-românticos e simbolistas, os produtores e encenadores começaram a restaurar a poesia e a imaginação na arte do teatro. Em oposição ao *Théâtre Libre* de Antoine, surgiram pequenos teatros de “arte” que lutaram para levar a maré de volta à teatralidade em nome da beleza e da verdade espiritual. Já em 1890 o poeta Paul Fort criava seu *Théâtre Mixte*, ulteriormente conhecido como o *Théâtre des Arts*, e o dedicou à descoberta do “milagre da vida cotidiana, da sensação de mistério”. Dois anos mais tarde, o *Théâtre de l’Oeuvre* de Lugné-Poë foi inaugurado com a penumbrosa *Pelléas e Melisande* de Maeterlinck. Os “pequenos teatros” logo se espalharam pela Europa, sendo que algumas vezes eram fundados pelos próprios dramaturgos; por Strindberg (em seu período místico, “expressionista”), por Benavente e pelo anti-realista Pirandello.

Tentativas de abandonar o realismo conduziram a simplificações do palco e, até mesmo, a um retorno à estrutura elisabetana, no caso do Teatro Shakespeare de Jozsa Savits em Munique e da Sociedade Teatro Elisabetano de William Poel na Inglaterra. Talvez a mais notável das simplificações tenha sido conseguida por Jacques Copeau em seu *Théâtre du Vieux Colombier*, fundado em 1913. Neste caso a boca de cena era encompridada por um *apron* (proscênio) à maneira elisabetana e o palco praticamente nu limitava-se ao fundo por um cenário permanente. A *Compagnie des Quinze*, sucessora desse teatro, seguia à risca o mesmo princípio, lançando mão de um cenário austero composto quase exclusivamente de pilares. Aqui encontramos o ideal de um palco

arquitetônico que se prestaria mais à sugestão que à reprodução exata de aposentos verdadeiros. Outras pesquisas de afastamento do realismo introduziram no teatro o pintor não-realista. Assim como o Duque de Meiningen utilizara cenários dos pintores realistas Israels e Liebermann, os encenadores e produtores franceses empregaram Picasso, Matisse, Derain, Bracque e Fernand Léger.

Estas e muitas outras tentativas para “reteatralizar o teatro” foram inspiradas direta ou indiretamente pela obra dos dois poetas do teatro físico: Adolphe Appia e Gordon Craig. E, significativamente, o primeiro impulso veio da música, a arte menos passível de representação.

Os românticos do início do século XIX já haviam sustentado há muito tempo a doutrina de que a música era a fonte de todas as artes e que somente através da música o teatro poderia atingir sua apoteose. O filósofo Nietzsche salientou a mesma doutrina em *O Nascimento da Tragédia Proveniente do Espírito da Música*, e as importantes inovações de seu amigo Wagner na ópera serviram ao ideal romântico de fundir as artes numa única e avassaladora experiência teatral. Sua fórmula “A música é a alma do drama, o drama é o corpo da música” anunciava uma síntese, ou *mélange des genres* à qual devotou todas as suas óperas. O grande compositor considerava-se essencialmente um homem de teatro.

Os sonhos ambiciosos do compositor d’*Os Nibelungos* foram traduzidos para o teatro propriamente dito por seu discípulo suíço de fala francesa, Adolphe Appia, que trabalhara com ele em Bayreuth. Em 1895 foi editado o ensaio de Appia *La mise en scène du drame Wagnérien*, com dezoito projetos de cenários para as óperas wagnerianas; em 1899 publicou-se *Die Musik und die Inszenierung (A Música e a Encenação*, traduzido de um texto francês), ao qual se seguiu uma série de estudos mais curtos. Distante do naturalismo que havia conquistado uma base de operações em Paris, Appia desejava inserir na representação cênica a fluida e sugestiva qualidade da música — que é “a mais sublime expressão do eterno na arte”¹¹. Os elementos da estrutura cenográfica deveriam ser o cenário, o chão, o ator em movimento e o espaço iluminado. O teatro que confere vida ao texto do dramaturgo deveria apresentar uma síntese perfeita ou um efeito unificador. E o elemento de unificação seria a luz, que não mais deveria propiciar uma visibilidade uniforme mas sim moldar e combinar o cenário e os atores, criando assim um tom e ânimo unificados e levando ao público a essência de um espetáculo dramático. Apenas a luz, declarava Appia, pode expressar “a natureza interna de toda aparência”. A luz, com sua “infinita capacidade para variar de nuances” pode servir de “contrapartida para a partitura

11. *The Stage Is Set* de Simonson, p. 363 e seguintes.

musical"¹², e deve atuar tão diretamente sobre as emoções quanto a música.

O temperamento de Appia era anti-realista, e sua identificação do drama com algo tão indefinido quanto a música negava o princípio básico do teatro naturalista, o qual exigia uma duplicação de realidades concretas. Gordon Craig, o errático filho de Ellen Terry, foi seu herdeiro espiritual e, sendo um panfletário muito mais popular e rumoroso que Appia, tornou-se um apóstolo ainda mais eminente da doutrina da teatralidade. Considerava, da mesma forma, que a encenação ideal de uma peça deveria produzir um efeito único que tocaria simultaneamente todos os sentidos e dirigir-se-ia direto ao espírito. Através de toda a inconsistência de suas prédicas e a despeito de seu fracasso como cenógrafo prático de teatro, defendeu um invariável evangelho segundo o qual a sugestão é a suprema lei do teatro. "Na realidade, a precisão de detalhes é inútil no teatro", declarava. Mas por meio da sugestão "é possível levar ao palco uma sensação de todas as coisas".

Além disso, o principal instrumento da sugestão é a organização ou o *design* (projeto), e cada espetáculo precisa de um padrão. Craig estava tão preocupado com a inviolabilidade do *design* que a certa altura dos acontecimentos desejava banir do teatro o ator por ser um agente no qual não se pode confiar, passível de ser perturbado por fatores acidentais como a emoção; a "solução ideal e experimental"¹³ proposta por Craig era uma "supermarionete". Em sua revista, *The Mask (A Máscara)*, e numa série de panfletos e livros, o primeiro dos quais, *A Arte do Teatro (The Art of the Theatre)*, foi publicado em 1905, Craig tomou o teatro de assalto. Eram estimulantes suas idéias e belos seus desenhos, ainda que gorassem todos os seus esforços pessoais para pô-los em prática¹⁴.

Maeterlinck e Rostand não deixaram escola; também não conseguiram levar a dramaturgia a distanciar-se em certa extensão devido a acontecimentos que entre 1910 e nossos próprios dias tornaram quase impossível o romantismo e as nuances espirituais cozidas em fogo lento. Não se pode esperar que um teatro vivo, sujeito à marteladora imediação de perturbadas relações particulares, problemas econômicos, guerra e luta de classes, fique a brincar por muito tempo com estados de ânimo, a remoer elucubrações no interior de castelos úmidos, a seguir as peregrinações do pequeno Titi-lo e a cortejar a Princesa Distante com acentos trovadorescos. Mas a revolução na arte teatral promulgada por Appia

12. *Ibid.*, p. 360.

13. *The Modern Theatre in Revolt* de Brown, p. 49.

14. *The Stage Is Set* de Simonson, p. 309-50, a respeito de uma brilhante polêmica contra Craig.

e Gordon Craig era outro caso. Se as idéias de Craig não eram exequíveis, ele, não obstante, estabeleceu um ideal de encenação e cenografia. Os diretores e cenógrafos práticos que seguiram trilhas paralelas ou se inflamaram com suas idéias ao menos puseram de lado o realismo literal.

Em muitos casos, criaram um teatro pleno de imaginação que revitalizou os clássicos ou reagiram ao subjetivismo expressionista e à dinâmica revolucionária dos dramaturgos do pós-guerra. Entretanto, com mais freqüência, foram chamados a projetar peças realistas em relação às quais a ultra-simplificação ou a ultra-idealização eram inaplicáveis e teriam resultado grotescas. Mas, ainda assim, eram capazes de introduzir no teatro uma cenografia expressiva. Tal é a história de muitos cenógrafos americanos como Lee Simonson, Robert Edmond Jones, Jo Mielziner e Mordecai Gorelik, e de um sem-número de diretores europeus e americanos, como Max Reinhardt, Vakhtangov, Jessner, Jovet, Arthur Hopkins, Philip Moeller, Guthrie McClintic e Lee Strasberg. Além disso, em Appia os artistas cênicos encontraram o princípio básico de sua arte, ou seja, o uso da luz como um meio expressivo. Se Appia, o romântico wagneriano, só os tocou de leve, Appia, o precursor prático da técnica de iluminação contemporânea ainda domina o teatro, ainda que esse teatro continue a expressar o realismo.

Georges Courteline (1861-1929). Na história da moderna dramaturgia francesa Courteline ocupa um lugar único, pois combinou o costumeiro espírito ligeiro do "boulevard" característico do teatro parisiense com um picante naturalismo que recomendou sua obra a Antoine na fase do *Théâtre Libre*. Conquistando por fim um lugar na *Comédie Française*, suas peças desfrutaram imensa popularidade. Especialmente bem-sucedida foi *Boubouroche* (1893), comédia sobre a vida comum.

22. Pós-Escritos Latinos – Benavente e Pirandello

Há uma anedota segundo a qual, quando a boa dama americana, Margaret Fuller, adepta da filosofia transcendentalista, contou a Thomas Carlyle que aceitara o universo, o severo escocês explodiu: “Por Deus! Até que enfim!”. Contudo, algo no temperamento latino julga que tal aceitação vai contra a índole de seu espírito. O nosso rápido relance sobre a dramaturgia francesa demonstrou que, a despeito da tão proclamada *clarté française**, não aprouve ao teatro francês a idéia de curvar-se perante os duros fatos. Mas se o naturalismo em breve cedeu o lugar no palco a um realismo atenuado, em conjunto com um bom número de obras nitidamente voltadas para a teatralidade e o não-realismo, verificou-se o mesmo com maior força nos países da Europa Meridional. A França, ao menos, passara por um período de industrialização intensiva, enquanto as penínsulas espanhola e italiana sofreram transformações econômicas comparativamente menores. A tradição — em especial a tradição teatral — era, além disso, mais forte nessas nações e não foi com facilidade que ela deu caminho às novas realidades da Europa moderna.

Ainda que ambos os países tenham sentido a influência de Ibsen e abrigado um movimento realista, saudaram a nova disposição com um entusiasmo apenas moderado. Quando o realismo foi adotado nesses países, não assaltou cidadelas da convenção, contentando-se com incursões menores pela crítica social. Não se pode dizer, é verdade,

* Em francês no original. (N. dos T.)

que não havia nas penínsulas dramaturgia de caráter contundente, como é dado ver na obra de Pirandello e sua escola. Mas era essa uma dramaturgia de cor diversa — a própria antítese do realismo. Todo poder e significação que se possa encontrar em Pirandello provêm de outras fontes, ainda que estas, nem por isso, sejam menos modernas.

1. *Benavente e a Estática Dramaturgia Espanhola*

A Espanha, com sua extensa sociedade agrária, sua Igreja predominante e sua aristocracia moribunda, apenas efetuou um esforço mais ou menos tíbio para encarar o novo mundo. Após um longo período de obscuridade, o movimento romântico ressuscitara até certo ponto o talento dramático na península. Se o Duque de Rivas (*Don Alvaro* em 1835), Hartzenbusch (*Os Amantes de Teruel* em 1835, etc.) e Zorrilla (*Don Juan Tenorio* em 1844) são figuras insignificantes no panorama do teatro mundial, ao menos carregaram alguma vitalidade para o teatro espanhol. Foram seguidos por escritores como Lopez de Ayala e Tamayo y Baus que tentaram incluir no quadro da arte cênica ibérica aquela espécie de homilias sociais túbias e artificiais que Augier e Dumas Filho estavam desenvolvendo ao norte dos Pirineus. Mas a transição do romantismo para o realismo foi acentuada principalmente na obra de José Echegeray.

Escrevendo em verso sobre temas lendários, Echegeray mostrava ser essencialmente um romântico cuja “fórmula favorita era urdir uma intriga romântica ao redor da deformação de uma tese ética ou social, adornando sua obra com os truques convencionais de tiro certo e efeitos melodramáticos”¹. Mas seu vigor auxiliou a ressuscitar o teatro espanhol e, em certos aspectos, mostrava-se um homem que seguia as mais recentes tendências. Nem sempre aderindo à retórica ou se preocupando com o cediço tema do “honor” espanhol, sentiu a influência de Ibsen. Em sua obra mais conhecida, *O Grande Galeoto*, tratou o “honor” de forma original. Uma mulher falsamente acusada de adultério com um poeta acaba por se entregar a este, sentindo-se forçada a aceitá-lo em face de tanto escândalo infundado. Assim sendo, a honra é algo que existe apenas enquanto conceito abstrato, adotado pelas pessoas ou grupos sociais — ponto de vista que nos leva para bem longe de Lope de Vega e Calderón. Em *O Filho de Dom Juan*, Echegeray prestou tributo ainda mais literal ao grande norueguês e ao interesse realista pela hereditariedade atribuindo a ruína do debochado mais à lei natural que é vingança sobrenatural. Lázaro, o

1. *Ibsen and Spain* de Halfdan Gregersen, p. 34-35.

promissor filho do devasso, é vitimado pela doença de Oswald! Assim como Oswald, tomba chamando pelo "sol" e, para sublinhar a moral, Echegeray nos recorda que o pai do jovem, certa vez, ao despertar após uma orgia, também pedira pelo sol. A lei da hereditariedade é consubstanciada com maior força quando a heroína da mesma peça paga pelos pecados do pai sucumbindo à tuberculose.

Um tema que Ibsen utilizara em *Os Espectros* como um desafiador apelo em favor da liberdade moral transformouse, no drama de Echegeray, numa demonstração literal de hereditariedade, suplementada pela ética convencional. Os pais são punidos por terem violado o tabu contra o desregramento em vez de sofrerem por aceitar as convenções do casamento, tais como denunciadas por Ibsen. Ainda que Echegeray tenha promovido a causa do realismo, antes de fazê-lo reduziu-o de alguns côvados.

Ao agir dessa forma, estabeleceu para toda a escola espanhola um exemplo que nem mesmo Galdós, íntegro realista, conseguiu erradicar. Benito Pérez Galdós (1843-1920) desviou-se da composição de romances sérios movido pelo propósito de povoar o teatro com o espírito de veracidade. Em *Vontade* descreveu uma bancarrota de classe média à maneira de Björnson e mostrou uma jovem sensível tomando nas mãos sua desnorteada família. Em *A Duquesa de San Quintín*, a empobrecida e jovem viúva aristocrática rejeita um casamento seguro e ocioso em favor de outro, com um moço e pobre plebeu socialista; os amantes partirão para a América onde poderão levar uma existência útil. À sua defesa de uma *honestá vida democrática* em diversas peças, Galdós acrescentou, ademais, uma impreciação contra o clericalismo, sustentando em *Electra* (violentamente atacada por seu liberalismo) que a vida num convento não é a única espécie possível de santidade para uma mulher. Em suma, Galdós caminhava para um vigoroso teatro de idéias modernas e falava pela tendência moderna. Mas Galdós era essencialmente um romancista e faltava-lhe domínio completo da linguagem teatral. Conseqüentemente, seu exemplo não causou impressão suficiente. Se deixou alguma marca, foi ajudado pelo choque da Guerra Hispano-Estadunidense na qual a Espanha, que há tanto tempo dormitava, mostrou ser um adversário demasiado fraco para a uma nação moderna e foi obrigada a compreender que era chegada a hora de lidar com a realidade.

A modernidade também penetrou no teatro da Catalunha, a mais progressista das províncias espanholas. Angel Guimerá, o mais conhecido de seus dramaturgos, desenhóu quadros da vida moderna em *Aurora*, que dramatizava o amor de uma garota do campo e de um jovem cientista, e atacou a arrogância provocada pela riqueza e pela

posição em *Terra Baixa (O Lobo)*. Entretanto, Guimerá não possuía qualquer visão ou análise vital com que pudesse contribuir para o drama moderno. Ademais, Galdós e o movimento espanhol de teatro livre eram vozes minoritárias. As idéias e problemas da Europa moderna estavam insuficientemente enraizados na Espanha, exceção feita ao movimento sindicalista operário, que, intelectualmente, estava muito a frente do burguês Galdós para encontrar em seus escritos um evangelho satisfatório. Posteriormente, o fermento revolucionário na Espanha encontrou poetas no brilhante Rafael Alberti, que nasceu em 1902, e no poeta-dramaturgo *Federico García Lorca*, que foi executado pelo regime de Franco durante a Guerra Civil. Também no decorrer desse período crítico, um teatro operário começou a estruturar-se. Contudo, tal desenvolvimento chegou a um fim abrupto quando as forças leais ao governo tombaram ante o falangismo em 1939.

O teatro espanhol entre 1890 e 1935 se contentou em extrair bom senso, moderação e ambientes realistas do realismo europeu, e em adotar uma atitude moderadamente liberal no que tange à moralidade. A realidade e o romantismo sempre estiveram em luta na vida e nas artes da Espanha. O moderno drama espanhol simplesmente efetuou um compromisso entre as duas forças. Em sua melhor forma, o resultado foi uma atraente espécie de drama, agradavelmente sentimental quando escrito pelos irmãos Quinteros e por Martínez Sierra, inteligente e sutil quando saído da pena de Benavente, ganhador do Prêmio Nobel.

Os Quinteros, andaluzes (Serafín, nascido em 1871, e Joaquín Álvarez, nascido em 1873), se mostraram dramaturgos coloridos e joviais. O quente sangue meridional corria em suas veias e a arte por eles produzida tendia à descontração tanto nos numerosos *sainetes* ou pequenas farsas populares quanto nas peças mais sérias. Sua obra abundante é banhada de tolerância e bondade, e nas cento e tantas peças que escreveram a vida é simples e humana. *Uma Manhã Ensolarada*, por exemplo, é o encantador retrato de duas pessoas idosas que haviam sido amantes. Encontram-se num banco de jardim muitos anos depois e brigam. Quando se reconhecem mutuamente tentam ocultar suas respectivas identidades e elaborar uma fábula para explicar a separação. Outro texto, *Cem Anos de Idade*, é o retrato agradável mas pouco excitante de um ancião que se revela mais compreensivo e liberal em seu centésimo aniversário do que seus ultra-respeitosos descendentes, os quais se opõem ao casamento da bisneta do patriarca com um primo pobre. Os Quinteros também redigiram farsas extremamente joviais como *A Cidade das Mulheres*, na qual os habitantes de uma aldeia onde é muito reduzido o número de homens tramam

o casamento de um par de jovens que não tinha a menor intenção de casar-se. Peça análoga é a divertida *Dama de Alface* com seu engenhoso velhaco, o qual se insinua manhosamente nas boas graças das pessoas com presentes que, no fim, têm de ser pagos pelos que os recebem. A defesa que apresenta, mesmo depois que sua anfitriã descobre haver ele se comprometido com duas moças, ao mesmo tempo, é a de ser poeta!

Afora isso, por vezes esses alegres colaboradores aprofundaram sua tônica numa obra como *Malvaloca*. Nesta, um jovem se casa com a pária social que fora seduzida por seu irmão, e sua tolerância para com o erro da moça, bem como o caráter simples de Malvaloca, dão origem a uma pequena peça bem tocante. Em lugar da grande dramaturgia, que ninguém em são espírito poderia esperar dos Quinteros, eles escreveram textos delicados e humanos. Foram adequadamente apelidados de “professores de felicidade”.

Um espírito de silenciosos anseios e frustrações remói-se na obra de Gregorio Martinez Sierra, que nasceu em 1881 e era jovem o suficiente para ser influenciado por Maeterlinck. O quietismo de Maeterlinck jamais o abandonou. Descreveram-no bem ao designá-lo como “um intelectual por temperamento”²; ao amadurecer, se tornou mais profundo, mostrou-se interessado pelas reformas sociais e, estimulado por uma esposa progressista, chegou mesmo a tornar-se defensor do feminismo. Não obstante, limitou-se a veicular apenas aquelas situações que, de forma delicada e particular, mostram a humanidade buscando a vida mais que lutando por ela. Suas personagens não ilustram nada além de uma quieta persistência no amor, no desejo ou no simples serviço prestado.

Dramaturgos como Sierra estão destinados a cumular riquezas na terra e — se a bondade é celestialmente recompensada — também riquezas no céu. Suas delicadas peças concedem o primado ao sentimento como é o caso do fabricante de margarina, protagonista de *O Amante*, que, loucamente, segue a Rainha aonde quer que vá, entesourando cada objeto deixado cair por ela e, por fim, salvando-a num acidente de carruagens, mas não exigindo outra recompensa afora um passe ferroviário que lhe permitirá prosseguir com suas devotadas peregrinações. Nos trabalhos mais profundos freqüentemente Sierra celebra o altruísmo e a pureza de coração num mundo duro e perturbado. Em *O Reino de Deus*, que em New York foi favorecida pela interpretação de Ethel Barrymore, uma jovem ingressa numa ordem religiosa, para grande desalento da família, e serve aos pobres num asilo de velhos. Dez anos mais tarde, vemo-la dispendendo

2. Ver a Introdução de H. Granville Barker em *The Plays of Martinez Sierra*. E. P. Dutton & Co.

seu amor e cuidados a mulheres decaídas em uma maternidade e rejeitando a proposta de casamento de um médico, pois os desafortunados do mundo necessitam de seus serviços. A velhice a encontra supervisionando um orfanato, demasiadamente ocupada para conversar com Deus a não ser por meio das obras de caridade, mas fruindo um momento de prazer quando um de seus jovens pupilos lhe traz a orelha do primeiro touro que subjogou. Em *Os Dois Pastores*, um velho médico e um velho sacerdote, ambos desatualizados no que diz respeito às últimas conquistas da medicina e da teologia, são postos de lado em favor de homens melhor treinados. Mas não saem de cena sem antes reafirmar o poder da simples fé e da inteligência. Na mais conhecida das peças de Sierra, *A Canção do Berço*, escrita em 1911, as freiras de um convento despendem seus frustrados sentimentos maternais com a filha enjeitada de uma prostituta até o dia em que a menina está pronta a deixá-las para casar-se. Esse quadro infinitamente humano, pleno de coruscantes vislumbres quanto aos insignificantes pecadilhos das Irmãs, marca o auge da obra do autor.

Não obstante, o sentimentalismo cobra pesado preço de qualquer dramaturgo e faltam a Sierra qualidades como a paixão e o arrebatamento. A despeito das teorias sobre uma “dramaturgia silenciosa” ou um “teatro da bondade” (frase que foi usada para descrever a arte de Quinteros), o drama é questão de paixão e luta; é a poesia das crises humanas. Como escreveu Joseph Wood Krutch em relação a Quinteros³, “Existem apenas dois modos de lidar com a vida — o modo da paixão e o modo do intelecto. Cada um deles pode aceitar a realidade e transformá-la a partir de determinado molde, mas o sentimento se recusa a jogar o jogo a menos que possa fazê-lo com dados viciados”. É significativo que Sierra se devotasse ao cinema depois de 1925.

Após Galdós a nota integralmente européia só foi vibrada por Jacinto Benavente que, nascido em 1866, estava, portanto, mais próximo do programa realista que Sierra. É bem verdade que, como homem de teatro, não desdenhava qualquer espécie de peça que se mostrasse mercável; de fato, exibiu uma versatilidade e fecundidade extraordinárias. O miraculoso Lope de Vega não foi um caso isolado na Espanha. (A maioria dos dramaturgos espanhóis tem sido prolífica na sua produção, e o teatro espanhol tem usado dramaturgos em profusão porque o povo sente um insaciável apetite de diversão. Ademais, tal apetite exige constante variedade!) Também não se pode dizer que, a não ser

3. Ver a revisão de “A Hundred Years Old” de Quinteros em *The Nation*.

no caso d'*A Flor da Paixão*, Benavente revelasse qualquer inclinação ou habilidade para desenhar o homem ou a sociedade de modo implacável; sua afinidade com Zola, Beque, Shaw ou o jovem Hauptmann sempre permaneceu um tanto remota. Mas Benavente mostrou ser um observador inteligente e arguto, pertencendo à poderosa corrente intelectual que deu à Espanha seu grande novelista Pio Baroja, seu eminente crítico Azorin, e seus filósofos Unamuno e Salvadore de Madariaga.

Em muitas de suas peças há sugestões obstrusas ou filosóficas. Por vezes o tratamento é leve, como nas obras em um ato que compõem o *Teatro Fantástico*, publicado em 1892. Serve de exemplo *A Mágica de Uma Hora*, onde estatuetas de porcelana num aposento adquirem vida e encenam toda a tragicomédia do desejo e paixão efêmeros. Seus anseios chegam a um fim rápido depois que a paixão leva o *Incroyable* a arrancar um pedaço do rosto da *Merveilleuse** com um beijo, e as estatuetas — tal como bonecos humanos — voltam a congelar-se na imobilidade! Mais elaborada é *Os Interesses Criados*, escrita em 1907. Nessa peça Benavente liga uma filosofia da sociedade e do sentimento a uma trama estilo *commedia dell'arte*. Na obra, dois jovens indigentes, tentando a sorte numa grande cidade, planejam uma campanha a fim de construírem aí sua fortuna. Pois, segundo percebem, essa não é realmente *uma* cidade e sim *duas* — “uma para a gente que chega com dinheiro e outra para pessoas que chegam como nós”. Então Crispin, o velhaco mundano, fingindo ser o criado de seu amigo Leandro, põe-se a campo com o intuito de levar a bom termo a corte feita por este último a uma herdeira.

Está certo de que seus esforços serão bem-sucedidos, pois descobriu um segredo, segundo o qual “homens são como mercadorias; adquirem maior ou menor valor de acordo com a perícia do vendedor que os mercadeja”. Ademais, quando sua transação comercial esbarra com dificuldades, Crispin coloca em prática o princípio, ainda mais pragmático, de que os homens em sociedade estão presos uns aos outros por “interesses criados”, e que “este é um mundo de dá lá, toma cá, uma loja, um empório, uma praça de troca, e antes de pedir, você deve oferecer”. Evita tornar claras suas próprias pretensões, assim como as de Leandro, demonstrando às pessoas que somente terão a ganhar permitindo que Leandro despose a moça.

Ao fim floresce o verdadeiro amor, quando Leandro é redimido por sua afeição a Sílvia, e agora os amantes re-

* *Incroyables* e *Merveilleuses*, nomes por que eram conhecidos os elegantes de ambos os sexos, após a Revolução Francesa de 1789. Os homens usavam calças extremamente justas e casacos em forma de fraque. As mulheres elegeram vestidos cuja cintura situava-se logo abaixo do busto. A moda era faustosa e mal aceita nos meios populares. (N. dos T.)

futam a asserção de Crispin, para quem os “elos de amor nada são exceto os interesses criados”. Ao contra-argumento, retruca o imbatível pragmático: “E será o amor um interesse de pouco valor?”. Significativamente, nove anos mais tarde Benavente pinta Leandro como um debochado em *A Cidade Alegre e Confiante*. Embora as peças de Benavente, francamente concebidas como “moralidades” (reconhecia que as situações por ele criadas eram improváveis e chamava de bonecos às suas personagens), não tenham atraído o público estadunidense, *Os Interesses Criados* é uma brilhante trivialidade sobre assuntos que não são triviais.

O mesmo tipo de simbolização aparece neste autor em algumas de suas obras de maior peso e maior empenho de profundidade. Isso ficou mais que patenteado na primicial *Noite de Sábado* (1903), à qual falta a claridade e regularidade de *Os Interesses Criados*. Considerado um drama profundo por alguns defensores, deve provocar na maior parte de nós um melancólico embaraço. Do caos de acontecimentos realmente o que emerge é uma vaga mensagem, segundo a qual a ambição ou a vontade têm de sacrificar a alegria da juventude antes que possam dominar o mundo. Mas a profundidade obtida à custa da racionalidade ou da credibilidade da trama dramática, via de regra, não é digna do esforço.

Muito sabiamente, porém, Benavente não permaneceu adstrito à dúbia arte de carregar champanha numa peneira. Tampouco lhe era possível opor-se às exigências que o realismo fazia à sua inteligência observadora. Respondeu com uma longa série de peças que satirizam situações realistas. As sátiras *O Marido de Sua Viúva* e *A Esposa do Governador* acicatam o frívolo mundo da alta sociedade e da política. Embora não deixem qualquer marca no teatro mundial, são, pelo menos, relevantes e agudas. Numa outra época, como a França setecentista, quando teria operado dentro de uma convenção de artifício poético, Benavente talvez se tornasse um poeta cômico à maneira de Molière; em sua investidura moderna, as sátiras realistas de Benavente são perspicazes mas também mornas.

O sentimento liberal também integrou suas produções realistas. O melhor exemplo dessa veia é *O Campo de Arminho* (1916) que veicula o ponto de vista democrático, segundo o qual caráter e amor são mais importantes que nobreza do nascimento. Nessa peça, uma duquesa solteira adota um rapaz do qual se afirma ser filho ilegítimo de seu falecido irmão, mas devolve-o à conivente mãe plebéia após descobrir que foi iludida. Não obstante, seu amor pelo admirável rapaz leva-a a superar o “arrepio da justiça”. Destrói todas as provas contra o nascimento dele e toma-o como seu. “Sobre o arminho de meu campo”, declara Irene, “como um novo penhor, colocarei um lírio, mais branco que o arminho.”

Esse sentimento não é a melhor recomendação que se possa dar à peça. Muito mais marcantes são os retratos incisivamente desenhados de dois grupos de conspiradores, um no círculo plebeu e outro no patricio, sendo que este segundo se opõe à adoção da criança. Contudo, nem mesmo esta peça é um produto exportável de grande qualidade, e sua recepção em New York deixou algo a desejar; a realidade do quadro perde seu caráter imediato quando exposto em solo estrangeiro, ao passo que seu único atributo transmissível — ao brando evangelho igualitário — não poderia apresentar-nos traços marcantes. Obras mais fracas, como *A Escola de Princesas*, que sublinha a importância do sacrifício pessoal como o principal dever da nobreza, são ainda menos exportáveis.

Benavente também tentou veicular efeitos tranqüilos ou o drama de atrito, semelhante aos climas de Tchekhov. Uma tragédia da pobreza e da solidão tão discreta quanto *Uma Dama* é um exemplo desse grande esforço para alcançar a realidade cotidiana. Uma mulher que sacrificou tudo pelo amante e perdeu até o último tostão vive só e recusa-se a ser ajudada. Os sofrimentos da mulher e sua fortaleza são, com efeito, temas de eleição na obra deste escritor. Infelizmente, a despeito da opinião de um paladino tão hábil quanto John Garrett Underhill, Benavente não é Tchekhov.

Benavente andou melhor quando, em 1913, intentou uma poderosa experiência no campo da dramaturgia naturalista com *La Malquerida* ou *A Flor da Paixão*, drama freudiano de repressão e paixão. Acácia, uma jovem camponesa que aparentemente odeia seu padrasto Esteban por tomar o lugar de seu pai, inconscientemente o ama, e o padrasto está igualmente apaixonado por ela. Diante disso, o servo de Esteban, que lê os pensamentos do patrão, mata o pretendente da jovem. Por fim, a moça e o padrasto confessam o desejo que secretamente os vem consumindo. A mãe de Acácia coloca-se no caminho de Esteban para impedir que ele aceda ao chamado de sua paixão incestuosa, e fica feliz quando vê o marido feri-la mortalmente, pois, a partir daquele momento, sua morte será uma barreira intransponível entre os amantes. Neste drama, o amor é uma força que sobrepuja as convenções, e a lenta progressão da paixão que toma Esteban e Acácia de surpresa e domina-lhes a razão retira da peça o estigma de deliberado sensacionalismo.

Com virtuosismo e inteligência suficientes para prover uma dúzia de dramaturgos, Benavente, autor de mais ou menos cento e cinquenta peças, manteve vivo o teatro espanhol pela variedade de seus recursos e por seu agudo discernimento. Onde o teatro espanhol falhou mais fragorosamente foi na inabilidade para descobrir um impulso dinâmico moderno. Numerosos dramaturgos nem ao menos se aproximaram da preocupação de Benavente com experiências mentais

ou emocionais ponderáveis. Apenas o excelente poeta popular Federico García Lorca avultou amplamente por entre os sucessores de Benavente, e infelizmente sua tensa vida foi ceifada muito cedo. Nem ao menos a memorável *Bodas de Sangue* pode receber o devido tributo no teatro de língua inglesa, pois é caracteristicamente espanhola e subordina a ação ao lirismo⁴. A Guerra Civil de 1936-39 tampouco favoreceu a expansão da dramaturgia. Contudo, talvez a memória dessa luta sangüinária dê origem a uma causticante dramaturgia — isso se a Espanha se recobrar da catástrofe e o teatro recuperar a liberdade que não lhe é permitida sob o atual regime fascista (Ver a p. 415 para um exame mais detido de Lorca.).

2. Pirandello e o Ilusionismo do Teatro Italiano

O teatro italiano é caracterizado pela mesma carência de dinâmica realista. A moderna dramaturgia italiana, durante algum tempo, respondeu ao realismo europeu com Giacosa e outros, escorregou para um romantismo bombástico com D'Annunzio, e, por fim, atingiu um ponto de desilusão que praticamente negou a validade de qualquer realidade objetiva. O povo italiano, por natureza e tradição, sempre mostrou preferir a teatralidade ao drama. O flamejante nacionalismo italiano levava mais para o romantismo que para o realismo, e o fascismo implantado depois do primeiro pós-guerra não podia tolerar de bom grado qualquer abordagem direta de problemas da sociedade ou de desenvolvimento individual.

O movimento realista na Itália, que se seguiu à primeira vaga do romantismo, extremamente insossa, encontrou um dístico adequado na palavra "Verismo". Mas quase nada além disso. Seus prosélitos, Giacosa, Verga, Rovetta, Praga e Bracco registraram cuidadosas transcrições de vida local e registraram as paixões animais aí desvendadas. Mas sua compreensão da natureza humana permaneceu demasiado elementar para incluir na dramaturgia qualquer visão ou crítica abrangente da vida. O mais importante deles, Giuseppe Giacosa, nascido em 1841, significativamente era oriundo da parte norte do país, onde situavam-se as indústrias. Depois de algumas peças em verso, produzidas à maneira romântica, que lhe conferiram uma reputação mercável como comediógrafo, escreveu prosaicas peças de tese. Para a Itália, seu *Amor Infeliz* tratava a infidelidade conjugal com sensível contenção — isto é, sem retórica, ranger de dentes e assassinatos. Em *Como Folhas que Caem* (*Come la foglie*), escrita em 1900 e altamente admirada na França em tempos idos,

4. *Bodas de Sangue* de Lorca era considerada uma impressionante produção na Rússia Soviética em 1939. A respeito de seus serviços ao teatro republicano, ver "O teatro na República Espanhola" por Mildred Adams em *Theatre Arts Monthly*, março de 1932.

Giacosa voltou sua atenção às realidades do mundo dos negócios. Nesse retrato pouco excitante, ainda que sólido, do lar de um comerciante que recorda a *Bancarotta* de Björnson, mostrou a vida de uma família incapaz de lidar com a realidade mesmo quando o pai abre falência. Na crise que se desencadeia somente a jovem Nennele, séria e equilibrada, consegue conservar a cabeça no lugar; os demais são varridos e atirados à deriva pelo vento da adversidade “como folhas que caem”. Por fim, cinco anos mais tarde, com *O Mais Forte (Il più forte)*, Giacosa delineou a aguda pintura do mundo do comércio com a fotografia de um homem que triunfa por meio de seu conhecimento do jogo dos negócios e sua prontidão em jogá-lo sem escrúpulos. Giacosa nunca deixou de ser um realista e um dramaturgo bastante moderado. Hoje, paradoxalmente, é conhecido da maior parte das pessoas como o libretista das óperas de Puccini, *La Bohème*, *Tosca* e *Madame Butterfly*.

Seus confederados no realismo possuíam ainda menos a oferecer. Giovanni Verga, vívido novelista siciliano, é melhor conhecido por sua estória camponesa, *Cavalleria Rusticana* (1884), que dramatizou para a ópera de Mascagni. As outras peças de sua autoria, como *Na Casinhola do Porteiro*, onde um tipo abrutalhado corteja uma devassa para atormentar a irmã dela, honesta e cheia de amor, e *A Loba*, um drama de paixão animal, são documentos naturalistas. Seu objetivo era o de Zola — representar a besta no homem. E foi mesmo muito bem-sucedido, com uma carga melodramática excessiva e quase nenhum elemento que pudesse recomendar sua obra dramática a outros países além da Itália.

Marco Praga, escritor mais jovem, desafiou o tórrido código italiano que exige vingança para o adultério em *O Amigo*. Aproximou-se ainda mais do naturalismo e tratou o triângulo doméstico com um cinismo que nos lembra Becque em *A Mulher Ideal*, quando criou uma mulher simultaneamente satisfatória como esposa de um homem e amante de outro. Um de seus retratos da sociedade ignóbil, *A Porta Fechada*, possui mesmo certa imortalidade por ter servido a Eleonora Duse de veículo eficaz. Mesmo assim, Praga permaneceu um dramaturgo monótono e não era capaz de emitir quaisquer observações que não estivessem ao alcance do escrevinhador mediano.

Roberto Bracco mostrou que seu realismo era um artigo mais fino ao escrever os vivazes dramas da baixa vida napolitana *Don Pietro Caruso* e *Perdido na Escuridão*, embora as peças possuam somente um valor superficial. Em *O Direito de Viver*, de 1900, tentou mesmo retratar a injustiça social mas sem lhe conferir um tratamento capaz de superar o prosaico. A nos mostrar verdadeiramente toda a significação do poder da tradição religiosa e racial na Itália está o fato de

que aqueles escritores que foram influenciados por Ibsen e seu teatro de idéias ou escreveram mornamente ou reagiram negativamente às próprias idéias. Quando, por exemplo, Enrico Butti voltou-se para o problema do feminismo em *O Fim do Ideal*, sustentou que a mulher deve depender de um mestre e senhor. Em *Utopia*, o mesmo autor investiu contra o racionalismo inerente à ciência e à eugenia.

Não chegando a produzir quaisquer trabalhos extraordinários, os realistas naturalmente foram incapazes de manter um público que, seja como for, estava disposto a resistir ao drama vulgar. A grande Eleonora Duse pôde, segundo se afirma, ter oferecido as melhores interpretações das personagens de Ibsen, mas Ibsen não encontrou par na Itália. Destarte, foi relativamente fácil a Gabriele D'Annunzio tomar de assalto o teatro italiano. Possuía tudo que agradava ao público — melodrama, sensacionalismo, retórica e intensa teatralidade. Sua paixão era um esplendor de fogos de artifício. Seu intelecto era vistoso e, apesar de toda a indiscutível magnificência verbal de que era dotado, nada mais fez senão repetir as platitudes do romantismo do princípio do século XIX. Como observou Huneker, "Sua arte, a despeito da maravilhosa mestria artesanal, não passa de uma galeria de ecos"⁵. Esse impetuoso dramaturgo, que prendia a atenção do público com seu esteticismo exibicionista e por meio de um notório caso de amor com Eleonora Duse, era um consumado agente publicitário de si mesmo. Conservou este talento mesmo em seus últimos anos, quando capturou Fiume para a Itália com um fácil *coup d'état* aéreo depois da derrocada da Áustria, e concluiu uma carreira que Casanova poderia ter invejado tornando-se monge.

D'Annunzio possuía um talento para o lirismo capaz de produzir um colorido drama popular como *A Filha de Iório*. Sua preocupação com a morbidez acarretou para o teatro moderno o estudo de psicopatologia, e sua habilidade para pintar emoções violentas colocadas contra vigorosos panos de fundo resultou em momentos tocantes. Contudo, todas as concessões feitas em seu favor são insignificantes se colocadas ao lado do fato de que era um faquir auto-hipnotizado, um sensacionalista desprovido de idéias e emoções genuínas. Pseudo-arte, adoração ao super-homem e violência pela violência desfiguram suas peças ou "óperas em prosa", como as chamou Ralph Roeder.

Sua primeira peça importante, *A Cidade Morta* (*La Città Morta*), escrita em 1898, é um exemplo típico de sua paixão artificial. Nela, um arqueólogo escavando a tumba de Agamenom, apaixona-se pela própria irmã e liberta-se do incesto afogando-a. O feito também é motivado por seu desejo de

5. *Iconoclasts*, p. 324.

preservar a amizade que o liga ao amante da moça, pois agora não terá mais razões para sentir ciúmes do outro homem! *Francesca da Rimini* trata a conhecida estória de Paolo e Francesca com equivalente furor. *A Filha de Iório*, situada entre os camponeses pagãos dos Abruzzi, transforma num melodrama folclórico primitivo de considerável poder a estória da filha de um feiticeiro que é protegida por um pastor. Ela, por sua vez, assume a culpa quando o rapaz está prestes a ser executado como parricida. Em *Fedra*, transforma a heroína do *Hipólito* de Eurípides e da *Phèdre* de Racine numa ninfômana, matando-a com um raio de luar enviado pela deusa Diana que protege o casto Hipólito.

Numa *Gioconda* relativamente moderada, D'Annunzio finalmente propõe uma idéia. Um escultor dilacerado entre a esposa e a amante que também é sua modelo, fere-se, tenta permanecer fiel à primeira depois de vê-la desdobrar-se para lhe restaurar a saúde, mas finalmente se afasta dela em favor da bela modelo. Desde que somente esta é capaz de inspirá-lo, deve aceitá-la. A esposa, que sacrificou as belas mãos para salvar a estátua, deve afastar-se ante o impulso do marido em criar "beleza". Embora D'Annunzio tenha escrito muitas outras peças e espetáculos depois da *Gioconda*, não foi além de seu princípio de "vida pela arte" e "arte pela arte". Até o fim de seus dias permaneceu um egotista e esteta furioso. Oscar Wilde poderia tê-lo gerado — por palingênese.

Com o tempo, até mesmo a Itália recusou-se a seguir a órbita d'annunziana, e entre seus satélites apenas Sem Benelli conquistou algum relevo. Benelli, que conhecemos devido a um melodrama renascentista de ciúme, vingança e fratricídio, *A Pilhéria*, infundiu alguma análise psicológica em sua obra. Em *A Pilhéria*, na verdade, escreveu uma peça muito melhor do que D'Annunzio teria conseguido fazer. Mas, simultaneamente, Benelli serviu apenas para demonstrar a inutilidade de se atrelar a dramaturgia a um espantalho ataviado como um dragão a expelir fogo pelas ventas.

Logo começou a surgir na literatura italiana uma completa recusa do passado — de suas convenções, sua estabilidade e suas certezas. Tal reação começou alguns anos antes da Guerra Mundial e encontrou suas raízes mais fortes nas artes plásticas. Os novos teóricos e artistas, liderados por Marinetti, não queriam ter nada a ver com a beleza convencional, o verso melodioso e todas as armadilhas do romantismo. O "Futurismo", nome dado ao movimento, era, em certo sentido, o clímax do romantismo, pois foi perseguido com furioso ardor. Mas a aversão dos futuristas à idealização da mulher e do amor, bem como sua avidez por celebrar a era da máquina (não importa o quão romântica possa ser tal adoração, em última análise!) clamavam por uma arte nova e moderna.

Depois da Guerra, o futurismo se tornou mais profundo devido à desilusão e ao pessimismo. A dramaturgia italiana passou a ser amarga, lamuriosa e completamente cética. Floresceu à maneira de uma pungente erva-daninha para se transformar num movimento que designou a si mesmo como “grotesco” e se esforçou por ser extravagantemente zombeteiro. O primeiro proponente do assim chamado *Teatro del Grottesco*, Luigi Chiarelli, investiu contra as convenções. De sua obra satírica algo poderia ter resultado, se as convenções atacadas possuíssem qualquer significação mais ampla. Em *A Máscara e a Face*, escrita por Chiarelli em 1914, tudo o que se bombardeava era o italianizado código que exige do homem vingança para a infidelidade de sua mulher. O herói desta peça apregoa o antigo cânone com mais furor do que todos os seus demais amigos, antes de descobrir que é traído. Mas logo percebe que não encontra em si força suficiente para matar a esposa e, como é demasiado orgulhoso para admitir a menor contradição entre sua teoria e a prática, esconde-a, anunciando ao mundo que a matou. Após a absolvição, é trazido de volta em triunfo e procede à realização de um falso funeral, fugindo depois com a mulher supostamente morta. O grotesco do funeral e do desenlace é altamente original. Mas a convenção da vingança marital que é demolida na obra se mostra carente de importância para quase todos nós, e o humor, em última análise, se inscreve na pueril variedade do Grand Guignol.

À medida que sua amargura se tornou mais profunda, foi acrescida a carga grotesca das outras peças de Chiarelli. Em *A Escada de Seda*, escrita em 1917, criou um sinistro retrato da corrupção social, expressando desilusão com o mundo do sucesso, o qual permanece fechado para homens honestos mas está inteiramente aberto a qualquer malandro ou arrivista. Quatro anos mais tarde surgiram suas *Quimeras (Chimere)*, denúncia de idealistas que se mostram por fim vulgares oportunistas, e, em 1923, sua *Morte dos Amantes*, caricatura da “grande paixão” que, no presente mundo, só pode ser produzida de modo artificial e irrisório. Em suas peças satíricas, Chiarelli possuía uma idéia dominante — “de que este mundo não é senão som e fúria significando nada”⁶.

O negativismo italiano foi ainda mais longe. Com Luigi Antonelli atingiu o fantástico. Em *O Homem que Encontrou a si Mesmo* nem mesmo uma ilha encantada é capaz de produzir a felicidade; o país das fadas é tão-somente “uma réplica de nossas insípidas roupagens de decadência”, e os animais se tornam corruptos no momento em que adotam a civilização humana em *A Ilha dos Macacos*. Outro dramaturgo, Ernesto Cavacchioli, considerava a vida como uma mera ilusão, e o

6. Luigi Pirandello de Starkie, p. 16.

mais dotado dos “grotescos” menores, Rosso di San Secondo, viu os seres humanos como bonecos vivendo um pesadelo de desejos e pensamentos suicidas (*Que Paixão, Vós Marionetes*). Descreveu a vida como algo tão carente de substância quanto a cor em *A Bela Adormecida* e, em *A Aventura Terrestre*, seu pessimismo chegava mesmo a afirmar que não podemos conhecer nada. No caótico teatro do pós-guerra, considerado pelos espíritos mais sensíveis da Itália, o homem desaparece enquanto entidade. O pessimismo e a fantochada não podiam ser exaltados pelo fascismo, que converteu uma terra de intensos individualistas em engrenagens de uma máquina totalitária.

Tal era o meio de Luigi Pirandello, que se tornou uma figura importante da moderna dramaturgia, à força de aplicar um refinado intelecto ao negativismo de seus colegas. Seu cérebro era acuradamente moderno, pleno da filosofia relativista e da ciência psiquiátrica do século XX. Ademais, possuía um espírito original e inquiridor, o qual, depois de ponderar lucidamente sobre as relações entre o drama e a vida, não hesitou em rebentar com as últimas formalidades da estrutura dramática. A realidade social e política que se impusera ao teatro moderno de maneira irrecusável recebeu dele pouca atenção, e as situações que mais o agradavam estavam muito distantes dos conflitos cardinais do momento. Não obstante, tanto sua desilusão quanto sua psicologia fazem dele um ultramoderno.

Pirandello ganhou estatura porque seu temperamento, sua educação e sua vida privada mesclaram-se completamente com a desobrigação do “grotesco”. Nascido em 1867, na cidade de Girgenti, era filho nativo da Sicília, terra natal de temperamentos irascíveis e paixões animais. Até mesmo Domenico Vittorini⁷, seu hábil apologista, declara: “Eu não diria que Pirandello seja uma pessoa gentil”. O naturalismo floresceu no solo siciliano quando Verga e outros documentaram sua vida primitiva. Traços de naturalismo estão presentes nos primeiros trabalhos de Pirandello e podem ser detectados até mesmo em suas obras mais cerebrais, dado que estas também apresentam situações sórdidas e lidam com paixões elementares. Incesto, prostituição e suicídio aparecem largamente em *Seis Personagens em Busca de um Autor*, por exemplo. Muito cedo se tornou violentamente antid’annunziano. Vivendo numa terra de simples camponeses sobre os quais pendia “um manto de inércia quebrado apenas por súbitas irrupções de ciúme e crime”, não podia ter muita paciência com os sentimentos rococós de D’Annunzio e com sua adoção ao super-homem. Para Pirandello, bem como para os naturalistas, todos os homens são pequenas partículas de carne sensível, essas partículas vivem passivamente num

7. *The Drama of Pirandello* de Vittorini, p. 10.

mundo sobre o qual somente podem exercer pouca autoridade.

Nos anos preparatórios de sua vida, Pirandello ainda não se tinha devotado completamente à existência contemplativa, não-política. Seus primeiros poemas estavam repletos de otimismo e idealismo político. Era um liberal na política, um realista na literatura e um defensor do povo siciliano. Inflamou-se em 1898, quando os empobrecidos camponeses sicilianos em Palermo se apoderaram de terras que pertenciam à Coroa e sofreram muitas mortes num encontro com a milícia. Antes disso, já fora fortemente afetado pela escandalosa falência do Banco Romano, em 1894. Sua primeira desilusão com a sociedade adveio quando se cansou da corrupção política e da hipocrisia social. A partir de então passou a encarar o Estado com aquelas dúvidas anarquistas que coloriram muitas de suas declarações e determinaram sua permanente satirização das convenções sociais, especialmente da assim chamada respeitabilidade.

É possível que tenha sido essa perda de fé no Estado que o levou a evitar todos os programas de reforma. É provável também que fosse sua desilusão com o homem como animal social que o capacitou a aceitar o fascismo de Mussolini, chegando até a escandalizar a opinião pública americana em 1935 por defender a conquista da Etiópia. A partir de uma perspectiva cínica, as práticas fascistas dificilmente se mostram perturbadoras! No entanto, o homem que se referiu à sociedade como “uma liga de bandoleiros contra os homens de boa vontade”⁸ jamais poderia ter sido um fascista de coração. Era, na essência, um anarquista que nenhum uso tinha para a sociedade e, acima de tudo, um pessimista.

Algumas vezes negava que o fosse. Mas suas explanações eram extraordinariamente tênues⁹. Embora tocasse uma nota cômica na maior parte de suas peças e as chamasse comédias, sua visão era fundamentalmente trágica. Ele próprio declarou em certa ocasião, “Vejo a vida como uma tragédia”, e não é apenas o conteúdo trágico de peças como *Seis Personagens em Busca de um Autor* que confirma sua confissão. No prefácio a um livro sobre si mesmo¹⁰, escreveu: “Tentei contar algo a outros homens, sem quaisquer outras ambições, exceto talvez a de me vingar por ter nascido”.

Seu humor é permanentemente irônico e sombrio, o brilho que possui deve tudo a estes atributos. Poder-se-ia argumentar que qualquer pessoa tão cerebral quanto Pirandello, cujas peças estão plenas de contorções lógicas, é essencialmente antitrágica. Suas personagens são as marionetes

8. “Luigi Pirandello” de James C. Grey, em *Theatre Arts*, outubro de 1922.

9. Ver “Pirandello Paradox” de Frederick V. Blankner em *Theatre Arts Monthly*, dezembro de 1928.

10. *The Drama of Luigi Pirandello* de Domenico Vittorini.

de perversos silogismos e Stark Young acentuou corretamente o fato de que elas se constituem em abstrações teatrais. De acordo com o crítico, Pirandello “transferiu para o cérebro as pernas e os trejeitos e a inesgotável vivacidade, solidão e abstração da *commedia dell'arte*”. Um escritor que joga com tais abstrações poderia verdadeiramente parecer muito distante do campo da tragédia. Mas Chiarelli, o pai espiritual de Pirandello, já não estabelecera a diferenciação entre a “máscara e a face”? Por trás da protetora máscara da *commedia dell'arte* de Pirandello é fácil detectar um rosto distorcido pela dor e por uma sensação de futilidade. Pois não escreveu ele mesmo aos trinta e cinco anos de idade: “Perguntem a um poeta qual é a mais triste das visões e ele responderá ‘É o riso na face de um homem’”¹¹. E também acrescentou: “Quem ri não o sabe”.

Contudo, Pirandello é uma exceção ao seu próprio axioma: ele riu porque “sabia”. “Sabia” que a vida é absurda. Se, como um talmudista ou um teólogo medieval, deliciava-se com sutis dialéticas pelo simples prazer que proporcionavam (em Roma e em Milão as pessoas armavam tumultos e se batiam por ele, a respeito desse tema), também expressava a convicção de que nada na vida é certo, a não ser a incerteza. A vida possui apenas a realidade que a mente cria para si mesma; e a mente cria essa realidade — um homem, para usar sua frase, “se constrói a si mesmo” — com o fito de se defender da derrota pessoal.

Essa atitude — seu pessimismo e a perspectiva relativista que considera realidade uma opinião ou crença — não era, contudo, uma simples convicção filosófica, e nunca foi adotada como pose, ainda que se tenha cristalizado numa fórmula, fazendo-o repetir-se a si mesmo desarrazoadamente. Foi cunhada em sua alma por uma trágica experiência particular tão fantástica quanto qualquer das situações que inventava para o palco. Na juventude, casou-se com uma jovem a quem jamais vira antes, tendo sido o casamento arranjado pelos pais, de acordo com o costume. Era ela filha do sócio de seu pai, e a mãe morrera ao lhe dar à luz, pois o marido era tão alucinadamente ciumento que tornou impossível a assistência de um médico. De início, o jovem casal foi feliz e da união resultaram três filhos. (Um dos filhos, Stefano Landi, é hoje escritor; outro é artista.) Sobreveio então a perda da fortuna da família, quando as minas do pai de Pirandello foram arruinadas por uma inundação, e Pirandello se viu forçado a aceitar um cargo de professor no curso normal de uma escola feminina em Roma. Sua esposa, Antonietta, perdeu o dote na catástrofe, e esse acontecimento, agravado por um doloroso parto quando do nascimento do

11. “Luigi Pirandello” de James C. Grey, em *Theatre Arts*, outubro de 1922.

terceiro filho, desequilibrou-lhe a razão. Ela se tornou psicoticamente ciumenta, armou cenas terríveis e o abandonou por diversos meses. Em vão Pirandello procurou dirimir-lhe as suspeitas, permanecendo em casa e entregando a ela cada centavo do salário que recebia. Somente essa situação poderia ter imposto a ele a reflexão de que uma pessoa é o que os outros acreditam que ela seja e, que, além disso, a realidade é uma coisa diferente para pessoas diferentes — para o observador e para o próprio indivíduo.

Depois de certo tempo, Donna Antonietta se tornou tão violenta que deveria ter sido confinada a um sanatório. Ao invés disso, Pirandello a conservou em casa durante dezessete anos, enquanto ela se encarregava de infernizar a vida do marido e dos filhos. A filha, perseguida pela mãe com particular crueldade, tentou o suicídio com um revólver que felizmente estava demasiado velho para prestar bons serviços. Como professor, Pirandello recebia um magro salário, e só quando suas peças começaram a dar lucro é que lhe foi possível enviar Donna Antonietta para um sanatório particular. Sob tais circunstâncias, o riso de Pirandello era tão heróico quanto condenado a soar falso.

Voltou sua atenção para o teatro quando atingia a meia-idade, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, tendo escrito anteriormente inúmeros contos e romances. Contudo, sua tardia devoção ao palco foi tão intensa quanto uma paixão serôdia e ele escreveu para o novo meio com uma ávida absorção que lhe permitiu produzir nove peças num só ano! E o teatro mostrou ser uma amante agradecida. Deu-lhe novos interesses, incluindo o prazer de organizar uma companhia no Teatro Odescalchi de Roma, local em que Podrecca conquistara os primeiros elogios e atingira a fama com suas marionetes, e o de encenar suas próprias peças. Mussolini tomou a *troupe* de Pirandello sob suas asas, o famoso Ruggiero Ruggieri se uniu ao grupo, e uma longa excursão pela Inglaterra, França e Alemanha chamou a atenção da Europa para o “pirandellismo”. No teatro, o dramaturgo também encontrou a compreensiva amizade de uma soberba atriz, Marta Abba, que interpretou o principal papel feminino da maioria de suas peças. E, por fim, é ao teatro que deve a maior parte da imortalidade que poderá ser a sua recompensa.

Entre seus primeiros *sketches* naturalistas, encontramos a comédia popular *Em um Santuário*, girando ao redor de uma briga de rústicos, a respeito da inteligência dos porcos, e *O Outro Filho* apresenta a dor amorosa de uma pobre e velha mãe cujo filho emigrou da Sicília. *A Patente* é uma encantadora farsa sobre um pobre indivíduo que é atormentado pelos vizinhos, pois estes o consideram um feiticeiro. Abre um processo por calúnia e recusa-se a ser aplacado por um juiz paciente, pirandelliano. Um acidente com o peixe dourado

do juiz, durante o desenrolar da sessão, confirma sua reputação de feiticeiro. E a essa altura dos acontecimentos a desesperada e patética vítima da difamação decidiu capitalizar a notoriedade adquirida a despeito seu. Fará com que os habitantes da cidade lhe paguem para que seus competidores sejam perseguidos e também para que ele os garanta contra o mal, sumindo de suas presenças. *Limas Sicilianas*, escrita em 1910, é uma terna pecinha. Um humilde tocador de *piccolo*, que permitiu a certa camponesa jovem e pobre ganhar fama como cantora lírica, visita-a no Norte da Itália, na esperança de conquistar seu amor. Mas parte dolorosamente desiludido quando a encontra moralmente corrompida pelo sofisticado círculo que frequenta. Muitas outras peças extremamente eficazes, inseridas nessa primeira inclinação de Pirandello, colocam-no como um quase-mestre da obra teatral em um ato.

Contudo, Pirandello alcançou a especificidade em obras radicalmente diversas, as quais foram antecipadas em 1904 por sua novela *O Falecido Mattia Pascal*, estória de um bibliotecário que escapa a uma desagradável vida doméstica fingindo morrer afogado e assume nova e fatigante personalidade. Fiel ao hábito de dramatizar seus contos, escreveu *Pense Nisso, Giacommino (Pensaci Giacommino)* em 1914, e inúmeras características de sua arte viram a luz pela primeira vez nessa obra. Está impregnada de humor sombrio, apresenta uma personagem caprichosa e um sistema lógico levado, defensivamente, até os mais extravagantes extremos por essa pessoa. O velho Professor Toti vinga-se do sistema escolar casando com uma jovem grávida; agora as autoridades serão obrigadas a pagar uma pensão à sua viúva por muito tempo depois que estiver morto! Contudo, permanece como marido apenas na aparência, enquanto ela desfruta o amor primicial do jovem Giacommino. Na realidade, o marido espera ser traído, pois aquele casamento não é natural — “Caso contrário, como poderia eu, pobre velho que sou, ter qualquer paz”. Não se importa com as fofocas da cidade, gosta do amante da esposa e, na realidade, força-o a permanecer fiel a ela. E fica satisfeito, não importando a risota da multidão, pois, com seu comportamento, salvou a moça da prostituição e da miséria. Já encontramos aqui o Pirandello virando as convenções de pernas para o ar e demonstrando que a óptica socialmente incorreta pode ser a melhor e a mais humana.

O Prazer da Honestidade, escrita no mesmo ano, é outra anedota sardônica. Certa mulher que deplora o fato de sua filha permanecer solteira, sanciona sua ligação com um marquês. Porém Ágata engravida e necessita do manto da honestidade que somente pode ser fornecido por um esposo. Encontra-se um marido para ela na pessoa de um indivíduo solitário e estranho que concorda em proteger os amantes

mediante certo preço, pois não têm quaisquer ilusões no que diz respeito à honestidade. Contudo, uma vez assumida a máscara da honestidade, ele insiste em que os pantomimeiros a usem para sempre. Insiste na mais completa honestidade após o casamento, e esse cínico é tão bem-sucedido na preservação do princípio da “honra” que conquista o amor da esposa e a estima da sociedade.

O Barrete de Guisos, de 1915, assinala um passo à frente na sátira pirandelliana. Os homens “se constroem a si mesmos” diz Pirandello, e o dramaturgo não é capaz de perdoar a ninguém que destrua o papel do qual está encarregado. “Somos todos bonecos”, declara uma das personagens, mas “todos nós acrescentamos um outro boneco àquele primeiro; o boneco que cada um de nós acredita ser”. E todos querem que o segundo boneco seja inviolável — isto é, querem que todos os demais o respeitem. Em *O Barrete de Guisos*, o guarda-livros Ciampa, cuja feiúra atinge a categoria do grotesco, não se deixa perturbar pelo conhecimento de que a mulher o trai com seu empregado; e por que motivo ela não deveria fazê-lo, já que ele é tão feio, contanto que os demais não suspeitem da situação e o transformem em motivo de galhofa! Mas quando a ciumenta esposa do empregado denuncia a trama e faz com que o adúltero seja preso na casa de Ciampa, a situação se torna impraticável não apenas para essa mulher que agora será obrigada a se afastar do morido como também para Ciampa, o qual fica furioso por ver seu “boneco” destruído. Conseqüentemente, encontra uma solução: a mulher ciumenta, que já se vai arrependendo da apresada ação, deve concordar em ser declarada insana. Então, quando estiver encerrado o caso contra seu marido e salva a honra de Ciampa, ela poderá retornar do sanatório — “curada”. A mulher não gosta muito da idéia, mas Ciampa consegue fazer com que seu plano seja posto em prática, e ela é arrastada aos berros para fora da casa enquanto o guarda-livros arreganha os dentes num sorriso satisfeito.

De *O Barrete de Guisos* a *Assim É (Se Lhe Parece)* o caminho conduz ao sentido da verdade. Após ter afirmado em *O Barrete de Guisos* que cada homem cria uma máscara adequada para si mesmo, nesta nova peça Pirandello declarava que somos incapazes de penetrar o mistério da identidade de outra pessoa. Isso quer dizer que devemos nos mostrar tolerantes em relação aos demais, isto é, precisamos respeitar suas mais profundas invenções, pois não somos capazes de conhecer de fato a verdade a seu respeito. Suponha-se que todos os registros sejam destruídos por um acidente como o terremoto referido em *Assim É*, estaríamos então impossibilitados de verificar se as pessoas são realmente aquilo que afirmam ser. Para demonstrar esse ponto, Pirandello concebeu uma fantasia na qual a elite de uma cidadezinha pro-

vinciana se encontra em polvorosa, pois o Signor Ponza não permite que a suposta mãe de sua esposa a visite. Afirma ele que a velha Signora Frola é sua sogra sim, mas somente devido a um primeiro casamento. A filha teria morrido na catástrofe e a mãe continuaria a viver na ilusão de que a moça ainda estaria viva. A Signora Frola, por sua vez, alega que o Signor Ponza sofre de uma alucinação segundo a qual sua esposa morreu e a mulher com quem vive agora é a segunda esposa. No entanto, Ponza e a sogra são gentis e amáveis um para com o outro, vivendo em relativa felicidade até que a cidade começa a fervilhar com o escândalo. E não será possível aos cidadãos descobrir a verdade, pois a Signora Ponza surge em cena e mostra concordar com o fato de ser a segunda esposa do marido e também a filha da velha Frola. O fato é que não apenas nos é impossível descobrir a identidade da Signora Ponza, como também é desnecessário fazê-lo. A ilusão é uma amarga necessidade para pelo menos um dos protagonistas desta obra, e deve ser respeitada. Em consequência disso a carga satírica recai sobre a cidade devido à sua curiosidade ociosa. Julgada segundo padrões realistas, *Assim É (Se lhe Parece)* certamente soa absurda, mas, se for aceita como uma fantasia filosófica, é bastante aguda e se aproxima do humor aristofanesco. Sua verdadeira falha está na fragilidade da trama.

A partir de então, muitas das peças de Pirandello foram apenas variações cômicas ou sérias da relatividade da realidade ou do "drama de ser e parecer", como escreve Vittorini. A personalidade dual é o tema da *Signora Morli Um e Dois*, na qual uma mulher revela características diferentes para o alegre marido que a abandonou e para o grave advogado que a protegeu e a transformou em esposa sob todos os aspectos, com exceção do nome. O dualismo também se faz presente em *Como me Quiseres*. Nesta peça, as personagens alternadamente defendem e atacam uma mulher responsável pelo suicídio de pessoa amiga, e dado que cada disputante conquista seu oponente para a posição contrária, a culpa da mulher jamais pode ser determinada. Tal é o valor das opiniões dos homens uns sobre os outros e sobre si mesmos.

Em *Vestir os Nus*, uma patética criatura veste-se de ilusões na esperança de esconder suas frustrações e sua pobreza íntima. A enfermeira Ersília, que levou a cabo o que acredita ser uma bem-sucedida tentativa de suicídio, conta ao repórter de um jornal que está morrendo por amor, pois deseja tornar-se interessante para si mesma antes do fim. Entretanto, salva-se e, sendo cortejada pelo arrependido amante que a abandonara, confessa que o homem nada representa para ela; não tentou cometer o suicídio por sua causa e nada quer ter a ver com ele. Essas e outras revelações resultam num ataque de todos contra a moça. Ela desejara apenas morrer

envolta num belo romance que em vida estivera fora do seu alcance, mas agora é acusada de imoralidade e impostura. “Despida” pelos outros, que não conseguem compreender a complexidade dos motivos humanos, e vendo-se forçada a retornar para a insípida realidade da qual tentara escapar, comete o suicídio uma segunda vez e morre.

Contudo, a derradeira etapa no auto-engano é a insanidade, e foi com boa razão que Pirandello colocou muito de seu melhor talento dramático no tratamento do referido tema. *Henrique IV* é a tragédia de uma personagem complexa e dolorosa que perdeu a razão depois de cair de um cavalo, ao fim de um baile de máscaras. Um parente rico alimenta a ilusão que o leva a crer-se o imperador medieval germânico Henrique IV e o cerca de um grotesco séquito. Após doze anos, ele recobra a sanidade, mas continua a fingir loucura, pois o mundo real, no qual encontrou tanta perfídia e perdeu a mulher a quem amava, é um pobre substituto para o universo ilusório. Mas quando aparecem juntos essa mulher e o rival que provocou o ataque de ciúme no pseudolouco, “Henrique IV” o fere mortalmente. Porém, agora a farsa da loucura é mais imperativa que nunca, se ele deseja escapar das conseqüências legais de sua vingança, e sendo assim, deve permanecer Henrique IV para o resto da vida. O desafio da peça repousa na deliberada renúncia, empreendida pelo herói, o qual fechará os olhos à realidade como algo demasiado doloroso para ser suportado. Sem esse sopro niilista, *Henrique IV* seria um melodrama indesculpavelmente artificial. Dotada dele, a peça ainda soa artificial — mas com um objetivo. Isso seria dificilmente suficiente para colocá-la entre as grandes peças da dramaturgia mundial, mas, devido à sua amarga intensidade e ao pano de fundo único, é uma das mais poderosas entre as obras de Pirandello.

Por fim, a incursão de Pirandello por espelhos pelos quais nem mesmo a *Alice* de Lewis Carroll ousou aventurar-se levou-o ao problema da adequação da arte. Devotou inúmeras peças ao problema e forneceu respostas contraditórias. *Quando se é Alguém* é a tragédia de um famoso escritor obrigado a permanecer no molde que criou para si mesmo por meio de suas obras. Embora seja rejuvenescido por um nobre amor a ponto de conquistar um novo estilo literário e uma refrescante vitalidade que ninguém teria associado a ele, a sociedade não lhe permitira abandonar os muros da prisão de sua fama. Não pode mais violar o estilo que o tornou famoso! Em *Trovarsi*, uma famosa atriz não pode abandonar sua personalidade teatral; perde o amante, que se ressentia da similaridade entre seu comportamento público e particular, mas conquista a gratificação aparentemente maior de permanecer uma artista.

Ademais, via de regra, Pirandello expressava forte insatisfação com a arte, queixando-se por considerá-la muito

aquém da realidade. Mas, ao assim proceder, não estava fazendo eco à queixa dos naturalistas contra aqueles escritores que não conseguiam fotografar a realidade fátual. Na verdade, sentia-se genuinamente desgostoso com a teatralidade convencional e a satirizou de forma impiedosa. Mas sua irritação básica nascia do fato de que a vida, que está em constante mobilidade, é invariavelmente distorcida ou assassinada quando apresentada no palco. Da mesma forma, os motivos humanos são múltiplos e não podem ser reduzidos a uma simples fórmula para um público que se impacienta com sutilezas. Destarte, Pirandello ou nega a validade de todo drama ou pede-lhe que se torne tão fragmentário, relativo e fluido quanto à própria vida.

Em *Esta Noite se Improvisa*, que descreve uma peça em construção, o autor contrasta a intensa vivacidade das personagens com a artificialidade a que o palco as reduz. Aqui, os atores se perdem em seus papéis de forma tão absoluta que arrebatam a fôrma na qual um meticuloso diretor pretende metê-los. Pirandello, que tinha forte pendor por artifícios dramáticos pouco convencionais e se orgulhava da engenhosidade de suas tramas, encontrou ampla oportunidade de exercitar esse talento em suas críticas ao drama. Atingiu o apogeu da originalidade dramática e profundidade crítica na tão conhecida *Seis Personagens em Busca de um Autor*.

Nesta obra, as personagens levam uma vida independente, pois o autor que as ideou não conseguiu completar sua estória. Elas invadem o ensaio de outra peça pirandelliana e insistem em representar a vida que é a delas. Interrompendo constantemente o diretor e os atores, reprovando interpretações teatrais tacanhas e insistindo em explicar-se, põem abaixo a estrutura da peça, até que esta se torna uma série de fragmentos alternadamente cômicos e trágicos. Aqui Pirandello, por assim dizer, escreveu uma peça para acabar com todas as peças. E tudo isso decorre do fato de que a vida, com sua complexidade e irracionalismo subjetivos, desafia as fáceis interpretações do palco e de seus atores.

Uma personagem reclama ao diretor e aos atores: "De minha náusea, de todas as razões, uma mais cruel e baixa que a outra, que fizeram isso de mim, que me fizeram exatamente como sou, vocês gostariam de extrair uma beberagem romântica, sentimental". Nenhum naturalista poderia ter formulado ataque mais severo contra a dramaturgia formal. Ademais, as *dramatis personae* são "personagens" — isto é, estão gravadas por certas características que criam suas próprias situações, não obstante as intenções de seu criador. Quando nasce uma personagem, esta adquire imediatamente uma tal independência em face do autor que todos nós podemos imaginá-la em situações nas quais o seu criador nunca pensou em colocá-la, e de iniciativa própria ela adquire uma significação que o autor jamais sonhou em lhe emprestar.

O drama que as seis personagens insistem em representar, a despeito de todo artificialismo favorecido pelo teatro corriqueiro, é um pesadelo de situações sórdidas e autotormento. O Pai, que um belo dia acreditou estar sua delicada esposa em relações mais íntimas com seu humilde secretário do que com ele próprio, monta uma casa para ambos. A família não dá crédito a esse motivo e suspeita que o Pai desejava ver-se livre da mulher; e está fora de dúvida que sua motivação era mais complexa do que ele cabivelmente poderia entender ou reconhecer. Guardou para si o Filho, que cresceu para uma juventude solitária e amarga. Depois da morte do pobre escriturário, a Mãe, que lhe deu três filhos, desaparece com sua nova família, e o Pai encontra a Enteada somente muitos anos depois, numa casa de má fama. Se não chega a cometer o incesto é porque a Mãe os vê em companhia um do outro e os avisa. O Pai retoma a proteção da família, mas todos eles já estavam com o coração consumido de vergonha, dor e exasperação. O Filho legítimo se ressentia da presença dos filhos ilegítimos da Mãe, esta é uma sofredora passiva, seu Menino adolescente acalenta a idéia do suicídio, o Pai passa o tempo todo desculpando-se e a Enteada nunca será capaz de perdoá-lo ou de superar o asco. Finalmente, a criança mais nova da Mãe morre afogada, o Menino suicida-se com um tiro e as personagens fogem do palco em confusão.

Vamos, tentem e façam disso tudo uma pecinha bonitinha, é o que Pirandello parece dizer! Isso é a vida! A tragédia de seis personagens jamais poderá ser completamente dramatizada, pois suas motivações estão demasiado entremescladas; pois alguns deles — a Mãe e o Filho — não se explicam suficientemente; pois outros — a garota mais jovem e o Menino — são personagens mudas. Afóra isso, algumas estão demasiado apaixonadamente ansiosas por se justificarem e demasiado atormentadas para conseguirem permanecer dentro da moldura do dramaturgo. Muitas das tendências do século XX — sua impaciência para com a arte formal, sua investigação do inconsciente nebuloso mas explosivo e sua filosofia relativista — são apreendidas nesta obra. *Seis Personagens em Busca de um Autor* é tão importante como monumento à atividade intelectual de uma época quanto é original e pungente. E é pungente a despeito dos detalhes cômicos, porque as marionetes de Pirandello possuem vida intensa, ainda que fragmentária. Apenas em algumas passagens desnecessariamente metafísicas, as quais produzem mais confusão do que profundidade, pode-se dizer que a peça não chega a realizar-se completamente.

Com essa obra, escrita em 1921, Pirandello atingiu seu ponto alto. Inúmeras variações ao redor de seus temas favoritos meramente demonstraram a engenhosidade do autor. Alguns dramas em três atos sobre a condição feminina (*Como*

Antes Melhor que Antes; Ou de Um ou de Nenhum; A Razão dos Outros; A Amiga das Mulheres) não chegam a deixar marcas profundas em sua totalidade. Pirandello se repetiu, es-corregou para um cerebralismo estéril e em geral não alcançou o atributo de conferir vida às suas caracterizações, o que distingue sua obra da maioria dos mestres do teatro. O sardô-nico ponto de vista por ele adotado com muita frequência evocou marionetes e emaranhou suas tramas até que ambas se tornaram meros artifícios. Só o poder de seu intelecto o pôs acima dos meros artesãos do teatro.

Continuou a escrever até a morte, em 1936, conquistando o Prêmio Nobel em 1934. Nesse ano aconteceu o inevitável e esse anarquista intelectual se viu em dificuldades com o regime fascista. Seu libreto, *A Fábula dos Filhos Trocados*, comédia de um príncipe que decide permitir a um idiota com o qual foi trocado no dia do nascimento “conduzir os negócios do reino”, foi vaiada como antifascista e interditada. O cínico Pirandello pode ter pensado que debaixo das aparências todos os homens são irmãos, pois *Seis Personagens* fora censurada em Londres durante algum tempo sob a alegação de ser “inadequada ao povo britânico”. Sua obra foi condenada pelo governo italiano por “incongruência moral” e sua doutrina de que “nada é verdade” foi declarada incompatível com os princípios fascistas. Pirandello, portanto, foi considerado culpado de estar criando “má arte”. Mas seu cinismo, ou ao menos sua máscara de cinismo, o impediu de entrar em conflito direto com os poderes dominantes, e ele fez as pazes com Mussolini defendendo a guerra Ítalo-Etíope ao visitar os Estados Unidos em 1935. Quando os repórteres lhe perguntaram por que motivo a Itália deveria ocupar a Etiópia, retrucou, “Bem, vocês tomaram a América dos índios, não tomaram?” Quando uma delegação americana de escritores liderada por Clifford Odets o entrevistou, o dramaturgo italiano não lhes forneceu qualquer lenitivo para as sensibilidades ultrajadas. Mas suas respostas foram todas equívocas. Sua explicação “Sou um fascista porque sou um italiano” lembra a defesa da conformidade levada a cabo por outro céptico: Montaigne, como todos devem lembrar, declarava ser cristão por ter nascido como tal.

A obra de Pirandello continua a ser um monumento ao intelecto humano inquieto e auto-atormentado, em guerra não apenas com o mundo, a carne e o demônio, mas com suas próprias limitações. Quando o intelecto conquistou a solução de um problema atrás do outro sem resolver a mais importante das questões — ou seja, saber se ele, em si mesmo, é real e não ilusório — atinge um impasse. Pirandello é o poeta desse impasse. É também a culminação de séculos de progresso intelectual que falharam na tentativa de transformar a vida em algo mais razoável ou satisfatório. Termina com um

ponto de interrogação. Ele deveria ser colocado ao fim desta história da interpretação dramática do homem e de seu mundo — se a arte fosse um silogismo.

O drama, que é talvez a mais antiga das artes, teve início com a questão “Como será que existimos?” Logicamente — depois de três mil anos de esforço humano para resolver esse problema — ele poderia terminar com a pergunta “Será que existimos mesmo?” Mas o drama tem sido sempre mais uma fé que um argumento, e tentou oferecer uma resposta que poderia fortalecer o espírito em sua contínua batalha com a “Eterna Negativa” que nos acena em mil formas. A primeira resposta surgiu quando o drama primitivo batalhou para conquistar o mundo por meio da mágica dos curandeiros. A última e perfeita resposta sempre chegou quando os dramaturgos tentaram superar o mundo com a força da vontade e do espírito humanos.

A óptica de Pirandello, que o levou a uma excessiva repetição, estatismo e anemia, era consequência de uma tripla derrota. Foi derrotado na vida privada, na guerra que refutou o otimismo do século XIX, e no fascismo, que negou o humanismo até mesmo em teoria. Apenas o impulso de seu engenho e humor tomaram sua aceitação da derrota tolerável — e, num certo sentido, chegaram mesmo a contradizê-la. Contudo, a corrente da dramaturgia moderna deixou prescindir da inexorável lógica dessas negações antes e depois da aparição de Pirandello no teatro. Na Alemanha, durante a década de 1880, surgiu um vigoroso teatro que levou ainda além a afirmação realista de Ibsen. Da Rússia e da Irlanda brotou um drama profundamente humano, da Inglaterra ergueu-se a batalha mental de Shaw, da América, a manipulação que O'Neill fazia do mundo e as variadas afirmações de seus sucessores.

23. Gerhart Hauptmann e o Naturalismo Moderno

1. *O Campo de Batalha Germânico*

Em nenhuma parte o espírito moderno rugiu com tanta violência quanto no moderno teatro alemão. Tanto o realismo como a reação expressionista que suscitou foram levadas naquele país aos seus extremos, e a artilharia mais pesada foi, caracteristicamente, atirada do palco. Na Alemanha um ponto de vista é um caso apaixonante e não uma brincadeira mais incosequente.

O realismo começou a emergir em meados da década de 1840. O dramaturgo de maior envergadura na metade do século, Friedrich Hebbel, era filho de um pedreiro do norte da Alemanha e levou a profissão do pai para o teatro. Nascido em 1813 e falecido em 1863, cresceu nos anos de declínio do romantismo. Destarte, escreveu inevitavelmente bom número de peças românticas, como *Judite*, *Herodes e Mariana*, *Giges e seu Anel* e a trilogia dos *Nibelungos*. Contudo, mesmo nessas obras, mostrava uma construção bastante sólida. São compostas em versos severos e destituídas da graça romântica. Suas ambientações bíblicas, orientais e medievais são formadas por maciças estruturas psicológicas e filosóficas. *Herodes e Mariana*, por exemplo, é uma cerrada tragédia de ciúme anormal. *Giges e seu Anel* transforma numa fábula filosófica a antiga estória de Heródoto sobre a vingança que levou a cabo a rainha da Lídia contra o marido, o qual permitiu que ela fosse vista despida; a rainha vingadora, que mais tarde comete o suicídio, é a Natureza, e a Natureza pune todos aqueles que a desvelam.

Ademais, já em 1844, Hebbel antecipava o drama do naturalismo com uma poderosa tragédia sobre a classe média, *Maria Madalena*. Seus eventos trágicos têm lugar porque os padrões burgueses locais os tornam inevitáveis. Um marceneiro rigorosamente honesto e puritano, Antônio, fica desvairado quando seu impulsivo filho Karl é preso por roubo, embora esteja inocente. Profundamente ferido em seu auto-respeito, ameaçar cortar a garganta caso caia sobre ele outra desgraça, advinda de sua filha Clara. Acontece porém que esta se entregou ao noivo Leonard, o qual insistiu em relações pré-nupciais por sentir ciúmes do amor secreto de Clara, um graduado da universidade. Burguês até o último fio de cabelo, Leonard, no entanto, a abandona quando Antônio usa o dote que lhe estava destinado para salvar um velho amigo da morte e quando o nome da família é desgraçado pela prisão de Karl. Sabendo-se grávida e temendo que o pai cometa o suicídio quando descobrir a condição na qual se encontra, Clara se afoga num poço. Embora seus solilíquios confirmem a *Maria Madalena* um ar algo antiquado, esta tensa obra antecipou Ibsen e os naturalistas alemães em mais de trinta anos.

As oscilações de Hebbel entre o romantismo e o realismo também se fazem notar na obra de Otto Ludwig, cujo *Erbförster* ou *O Guarda-Florestal*, de 1853, apresentava boa dose de pungente realismo. Também surgiram ocasionalmente imitações de peças de tese francesas¹. Por fim, o drama camponês alemão ou “peça popular” utilizou com vantagem os panos de fundo realistas e o dialeto. O vienense Ludwig Anzengruber escreveu peças camponesas em dialeto austríaco com destacado vigor e realismo. Seu *Duplo Suicídio* (*Der Doppelsebstmord*), por exemplo, é uma versão rústica da estória de Romeu e Julieta. Acostumado com o realismo por meio de sua experiência com o drama dialetal, Anzengruber também mostrou ser um áspero realista quando se decidiu a retratar a vida da cidade no desolador *Quarto Comando* (*Das vierte Gebot*)².

O palco principiou a acolher de forma igualmente favorável a realidade. Na década de 1870, a famosa companhia do Duque de Meiningen deu início a uma revolução na arte teatral. Acentuando a autenticidade dos cenários e figurinos, a unidade artística, a eficácia das cenas de multidão e da interpretação coletiva, a companhia antecipou o ideal básico do realismo, qual seja, a criação da ilusão perfeita. Durante dezessete temporadas, de 1874 a 1890, os “Meiningers” difundiram o novo evangelho da encenação

1. *Die Journalisten* (Os Jornalistas) de Freytag e *Gräfin Leah* (Condessa Léa), de Paul Lindnau, retratando a decadência em círculos aristocráticos, reflete a influência de Dumas Filho e Augier.

2. Anzengruber também possuía um tesouro de humor popular; ver suas outras peças.

realista, mesmo enquanto ainda estavam apresentando apenas peças shakespearianas e românticas. Antoine e Stanislavski encontravam-se entre os que seriam diretamente inflamados pelas memoráveis viagens da companhia de Meininger através da Europa.

Contudo, mais poderosos que quaisquer obras individuais foram os rumos gerais da história e da filosofia alemãs. A primeira coisa a ser notada é a tremenda ascensão dos Estados germânicos, unidos por Bismarck em 1870 numa nação poderosa o suficiente para derrotar o império francês. A partir de então, a Alemanha se tornou o mais dinâmico e progressista Estado da Europa, e era inevitável que a dramaturgia reagisse de acordo com a nova era de hegemonia prussiana. Ademais, tal reação somente poderia estimular uma nova perspectiva realista. Os alemães não precisavam procurar por Zola ou Ibsen para encontrarem um exemplo, ainda que, na nova moldura de seu espírito, eles naturalmente acolhessem com calor a dramaturgia realista de outros países e tivessem sido os primeiros a conceder a Ibsen um lugar no teatro.

Claro está que os românticos e seus apologistas de forma alguma haviam desaparecido de uma nação que aceitara o romantismo mais completamente que qualquer outro povo. Os conservadores por certo acolhiam com agrado a dramaturgia mais antiga, pois ela não perturbava o *status quo*. Em 1863 o crítico Gustav Freytag chegou mesmo a criar uma rígida teoria de como escrever para teatro em sua *Técnica de Dramaturgia*, na esperança de estabilizar o palco. Labutou como um mouro para estabelecer a fórmula da peça "bem feita" que serviria às velhas paixões e interesses da maneira a mais facilmente digerível. O drama deveria evitar a "discórdia dolorosa", manter sua espiritualidade e se abster de representar "as perversões sociais da vida real, o despotismo dos ricos, os tormentos dos oprimidos"*. Era suficiente a obtenção do efeito teatral, e Freytag elaborou seu sistema de construção de peças para assegurar tal efeito. Românticos retardatários, como o capaz Ernst von Wildenbruch e Adolph von Wilbrandt, chegaram mesmo a encontrar um estímulo romântico na nova realidade do Império. Pois a Alemanha unida não se mostrara forte e gloriosa sob o domínio dos Hohenzollerns! Conseqüentemente Wildenbruch pagou tributo ao passado heróico da Alemanha e ao ideal da unidade nacional em diversas peças históricas. Em *Os Carolíngios*, honrava esse ideal, e em *Os Quitzows*

* Com este objetivo, Freytag até mesmo revisou a teoria aristotélica da purgação. A fim de expulsar tudo o que mostrasse interesse imediato ou fosse doloroso no teatro, Freytag afirmava que o espectador de uma peça era purificado não como Aristóteles afirmava, por contato direto com a *piedade* e o *terror* , mas sim por uma liberação da piedade e do terror — ou seja, por meio de "*um sentimento de segurança*".

apresentava os serviços que os Hohenzollerns haviam prestado ao país. O Kaiser Guilherme I tinha boas razões para cumprimentá-lo. “Caro Wildenbruch”, escreveu, “Peças como estas são o que queremos exatamente agora. Grato por tornar minha tarefa mais fácil”³.

Mas na comarca do Kaiser havia realidades mais profundas, embora o monarca somente as conseguisse olhar com desconfiança. A atitude científica em relação à vida se fortalecia na Alemanha, e pedia não apenas por um cuidadoso registro dos fatos como também por uma filosofia mecanicista. O biólogo Haeckel, que tentou decifrar o universo explicando sua operação mecanicamente em *O Enigma do Universo* levava a *intelligentsia* germânica para longe do misticismo. Os idealistas da filosofia alemã, que afirmavam que o mundo era a “idéia” de Deus, estavam sendo suplantados pelos pensadores racionalistas e materialistas. O “idealismo” estava mesmo se transformando num bumerangue nas mãos de seus discípulos germânicos mais jovens. Na verdade, isso já se verificava há longo tempo — desde que os seguidores do pontífice da filosofia alemã, Hegel, apuseram uma nova construção sobre sua teoria de que o mundo se move para a frente por meio de um conflito entre princípios opostos. Hegel viu os processos de transformação histórica chegarem a um fim e atingirem a estabilidade no Estado prussiano. Seus seguidores, os assim chamados “jovens hegelianos”, dentre os quais se destacou Karl Marx, consideravam o processo como contínuo. Ademais, interpretavam sua “dialética” (ou teoria de transformação através de princípios conflitantes) materialisticamente. Daí surgiu o conceito de conflito de classes, segundo o qual os interesses materiais determinam a batalha entre diferentes classes — sendo travada a luta final entre o capital e o trabalho.

Marx e seus seguidores concentraram a atenção nas realidades da sociedade, e o movimento socialista ou “social-democrata”, criado por Marx, chegou a se fortalecer o suficiente para converter a teoria em prática. Reformas sociais, atividades sindicalistas e batalhas políticas travadas em nome do Socialismo preencheram a consciência dos dramaturgos germânicos. Mesmo quando não aceitavam os dogmas do *Manifesto Comunista* e não ingressavam em algum partido político, não podiam continuar negligenciando as ponderáveis realidades da sociedade. E o marxismo lhes recordava na teoria, assim como Ibsen o fazia na prática, que a nenhuma consciência de artista era dado escapar de tais realidades.

Destarte, a dramaturgia que surgiu na Alemanha e adotou o dístico de “naturalismo”, adquiriu raízes no fato

3. *Modern German Literature* de Eloesser, p. 36.

e no pensamento modernos. Marx e o movimento socialista, que nem mesmo Bismarck, o Chanceler de Ferro, foi capaz de suprimir, inculcaram nos dramaturgos a importância de descrever escrupulosamente o *meio ambiente* e de representar o comportamento relacionado com o condicionamento social*. Simultaneamente, os novos dramaturgos inclinavam-se aos ditames ainda mais pronunciados da ciência mecanicista, a qual afirmava que o homem era um produto da hereditariedade, vítima inerme de impulsos psicológicos.

O lema era veracidade a qualquer custo — a veracidade da ciência e da sociologia, na medida em que a arte era capaz de atingi-la. (E os naturalistas acreditavam que ela era capaz de fazê-lo.) Veio à luz uma nova concepção da tragédia — a do Destino, inerente à hereditariedade, ao instinto e ao meio ambiente. Também foi procurada uma nova técnica — ou seja, um tipo de drama que não manipularia a realidade pelo efeito teatral mas simplesmente reproduziria a realidade. De fato, Zola já aclamara a “fatia de vida”, assim como Ibsen já lançara a intriga fora da caixa de truques do dramaturgo. Mas os dramaturgos alemães decidiram superar o exemplo.

Um organizado movimento literário em pouco tempo coroou a nova tendência no teatro. Uniram-se escritores para a publicação de revistas polêmicas e artistas de teatro se organizaram em sociedades cênicas. O movimento literário, irradiado a partir de Munique e Berlim, cresceu depressa e finalmente acabou por vencer. Em Berlim, um clube literário, *Durch* (“Através”), mostrou-se especialmente poderoso. Seu rol de membros incluía um cientista como o vastamente conhecido Wilhelm Bülsche, um teólogo liberal e precursor do atual movimento de Cultura Ética, como Bruno Wille e o nascente dramaturgo Gerhart Hauptmann. Vários deles formaram uma colônia de artistas num subúrbio de

* Entretanto, o marxismo foi mais longe, devido à sua simpatia pelo proletariado, e a nota de piedade social em pouco tempo penetrou muitas das observações dos naturalistas. Tal humanitarismo investia contra os dogmas do naturalismo estrito, que lutou para banir as emoções como algo incompatível com a objetividade científica. Mas o lucro freqüentemente superava a perda, como em *Os Tecelões*, onde o naturalismo foi colorido com uma carga emocional. Deve-se reconhecer que o marxismo também modificou o fatalismo dos naturalistas ortodoxos, enfatizando o papel da vontade ativa na sociedade, já que havia brechas em seu conceito de determinismo econômico. Sustentava que “os homens fazem sua própria história”; essa história, é a resultante de “muitas vontades operando em diferentes direções”, ainda que essas vontades não existam num vácuo mas sejam o resultado de condições sociais específicas. Não se deveria esquecer que “as circunstâncias são modificadas exatamente por homens!”. (*Feuerbach*, de Engels, e *Teses sobre Feuerbach*, de Marx). No entanto, infelizmente, pouca atenção foi dada às qualificações do determinismo. O sadio princípio de Brunetière, segundo o qual o drama representa a vontade do homem em conflito com os poderes que a limitam, foi insuficientemente observado pelos naturalistas. A negligência desse princípio, sem o qual não pode haver exaltação e se mostra muito pouca vibração no palco foi, na verdade, uma limitação de peso considerável para a nova dramaturgia.

Berlim onde Hauptmann e seu irmão Carl já se haviam estabelecido. Strindberg visitou a colônia, e outros escritores alemães, incluindo o excelente poeta Richard Dehmel e os dramaturgos Wedekind e Halbe, se uniram a ela no devido tempo.

Da mesma forma, e felizmente, entre eles surgiu um líder na pessoa do hipnótico paroleiro Arno Holz, que possuía um grande talento para levar pessoas mais dotadas do que ele próprio a partilharem suas teorias, bem como para apresentá-lhes diante dos olhos exemplos de importância indiscutível. Voltando-se primeiro para a poesia lírica, Holz legislou contra o uso de estrofes, rimas e metros regulares, aclamando Walt Whitman. A seguir, Holz foi atraído pelo romance, e neste campo brindou sua coorte com um exemplo elaborado sob um pseudônimo norueguês, escrevendo os bosquejos fotográficos que formam *Papai Hamlet*, com a ajuda de seu amigo mais talentoso Johannes Schlaf. Finalmente alistou-se nas fileiras da dramaturgia e, mais uma vez contando com a criativa ajuda de Schlaf, compôs a volumosa e lapidada *Família Selicke* (*Die Familie Selicke*) em 1890, como uma lição para os naturalistas.

A peça é um pungente retrato da vida na baixa classe média. O pai é um alcoólatra vendedor de livros, a mãe luta para manter a família com o pouco de que dispõe, e um dos filhos do casal morre de tuberculose. Apenas a filha mais velha possui a energia necessária para manter a família unida, e, com este objetivo, sacrifica a única oportunidade que se lhe apresenta para sair do atoleiro. O efeito do sórdido cenário contra o qual as personagens sofrem e anseiam, e a dispensa de quaisquer artimanhas teatrais foram momentosos. Anos mais tarde, sem a ajuda de Schlaf, Holz escreveu peças impossíveis, provando que seus dotes pessoais eram bastante minguados. Entretanto, logo após a *Família Selicke* e sem a ajuda de Holz, Schlaf acrescentou novas dimensões ao drama naturalista com *Mestre Ölze*, dostoiévskiano estudo psicológico da personalidade de um assassino. É apenas uma das aristofanescas anedotas da Natureza o fato de que o super-realista Schlaf devesse acabar como um teosofista tão extremado que chegou mesmo a negar a esfericidade da Terra.

Igualmente importante foi, ademais, o advento de um novo teatro realista capaz de acomodar a nova dramaturgia sem violar seu caráter. Dez progressistas, recebendo uma deixa do *Théâtre Libre* de Antoine que visitara a Alemanha, fundaram o *Freie Bühne* ou Teatro Livre, com Paul Schlenker e Otto Brahm como diretores. Neste último, além disso, o teatro encontrou um artista da mais alta integridade. Otto Brahm (nascido Otto Abrahamsohn, em 1856), trabalhou como escriturário, estudou extensamente em quatro uni-

versidades e se doutorou em 1879, antes de voltar sua atenção para uma carreira literária. Durante os dez anos seguintes tornou-se o mais eminente crítico teatral da época e mostrou-se um sólido defensor de Anzengruber, Björnson e Ibsen. Ao mesmo tempo lançou as fundações de sua técnica teatral realista com comentários críticos sobre o desempenho, do qual pedia naturalidade, aprofundamento no papel e consciência do conjunto. Assim, quando se filiou ao *Freie Bühne*, Brahm, que se considerava um “lutador por natureza”, empenhou-se em fazer com que prevalecessem suas teorias⁴.

Felizmente, seu trabalho foi facilitado pelos escritores progressistas da Europa, pelo exemplo de Balzac, Flaubert, dos irmãos Goncourt, das peças de Ibsen e Tolstoi e da nova dramaturgia germânica. Com muita propriedade, inaugurou o teatro apresentando *Os Espectros* de Ibsen. *Die Familie Selicke* já estava então pronta para ser representada e foi aclamada por críticos simpatizantes como a mais momentosa realização do *Freie Bühne*. Na mesma temporada surgiram *O Quarto Comando* de Anzengruber, uma peça de estréia, *Antes do Amanhecer*, de autoria de um jovem escritor que em breve superaria todos os competidores locais, e traduções de *Henriette Maréchal* dos Goncourt, *d'A Manopla* de Björnson e da tragédia camponesa de Tolstoi, *O Poder das Trevas*. Na segunda temporada surgiram várias peças inéditas descobertas por Brahm; na terceira, a ultranaturalista *Senhorita Júlia* de Strindberg, com sua ação situada numa cozinha e suas personagens repulsivas.

Estranhamente, o problema de conseguir desempenhos naturalistas se mostrou um assunto mais difícil. Os atores, treinados no estilo convencional, tendiam a seguir estilos individuais e concentrar o melhor de sua atuação nas “grandes cenas”. Cumpre notar que até mesmo a companhia de Meiningen favorecia os gestos largos e a declamação. Mas, como escreveu Emanuel Reicher, o principal ator da nova prescrição, o naturalismo exigia uma “voz simples, natural” e comportamento natural, “não importando se os gestos que a acompanhavam eram graciosos ou não e tampouco importando saber se se adequava à concepção dos tipos convencionais”. O problema era “adaptar a representação à simplicidade da natureza” e revelar “um ser humano completo”⁵. Brahm, conseqüentemente, percebeu que seria obrigado a organizar uma companhia permanente; e isso se tornava difícil na medida em que seus atores mais adaptáveis tendiam a deixar o *Freie Bühne* dada a instabilidade do emprego. Destarte, em 1894, Brahm se uniu ao mais antigo e mais

4. Ver “Otto Brahm and Naturalistic Directing”, *Theatre Workshop*, abril-julho, 1937.

5. *Ibid.*

amplo *Deutsches Theater* ou Teatro Alemão. Lá, mantendo unido um grupo de intérpretes durante dez anos, continuou a empregar o estilo naturalista, falhando apenas quando o applicava incongruentemente a Shakespeare ou aos clássicos românticos e tropeçando somente quando não concedia à paixão e à exaltação um raio de ação suficiente no palco. Ademais, levando em conta suas limitações, ele ultrapassou todos os outros diretores não-russos na tarefa de criar um estilo capaz de traduzir a dramaturgia naturalista em ação cênica. Segundo certa anedota, certa vez perguntou a um ator se determinado macete seria capaz de produzir um "grande efeito". Quando este último declarou orgulhosamente que sim, Brahm imediatamente lhe ordenou que não o pusesse em prática de forma alguma.

Entretanto, em última análise, o método naturalista somente podia ser justificado através da obra de seus dramaturgos, e sem que fosse sua intenção, Brahm demonstrou esse fato sempre que seus esforços em rerepresentar peças mais antigas se defrontaram com o fracasso. O "estilo Brahm" podia prevalecer apenas na medida em que lhe era dado atrair para o teatro jovens e talentosos escritores realistas. Felizmente, surgiram vários desses autores para supri-lo com os textos necessários, e entre estes havia homens de considerável talento, sendo o maior deles o jovem Hauptmann, cujo *Antes do Amanhecer* figurara na primeira temporada do *Freie Bühne*.

2. Gerhart Hauptmann

Hauptmann, que nascera aos 15 de novembro de 1862 na aldeia silesiana de Obersalzbrunn, entrava pela casa dos vinte quando caiu sob a influência de Arno Holz. Mas errou por um longo e tortuoso caminho antes de descobrir a forma correta para enfocar seu talento. Primeiro precisou livrar-se dos grilhões dos negócios, pois seu pai não encarara a possibilidade de uma carreira artística para o filho. Esse próspero estalajadeiro o enviou a uma *Realschule* em Breslau, onde se ensinava ciência, e depois à propriedade de um tio, para estudar agronomia. Hauptmann, porém, sentia-se fortemente atraído pelas artes. Depois de freqüentar uma Escola de Arte em Breslau, decidiu-se pela escultura e partiu para Roma. Logo depois se voltou seriamente para a poesia, que escrevia desde a adolescência, e, sendo delicado de saúde, um esteta até a raiz dos cabelos e herdeiro do pietismo místico do avô e da mãe, de início optou naturalmente pelo romantismo. Da mesma forma, o casamento aos vinte e três anos de idade foi um frágil romance; a esposa era uma de três ricas irmãs que viviam requintadamente num encantador refúgio na Saxônia.

Não obstante, um jovem tão impressionável não podia resistir ao chamado do novo movimento e em breve se mostrou capaz de adotar seu realismo científico com maior rigor que qualquer dos outros companheiros. Ashley Dukes acusou Hauptmann de possuir a inconstância do cata-vento, e a acusação é confirmada pelos fatos de sua vida. Contudo, inconstância aos vinte e três anos é não apenas natural como também salutar. Como se veria mais tarde, Hauptmann jamais perdeu sua disposição romântica, e, de fato, esta se mostrava capaz de ser despendida durante algum tempo até mesmo no naturalismo, o qual era jovem e truculento. Mas o fato é que o romantismo literário de Hauptmann não apenas foi reprimido com êxito no início dos anos 1890, como também foi suplantado por seu extremo oposto. E a transição não era totalmente miraculosa ou artificial. Aos seus obrigatórios estudos iniciais versando sobre matérias práticas e agricultura científica, ele acrescentou um curso de conferências na Universidade de Iena, cujo professor não era outro senão Haeckel, o convincente filósofo do universo mecanicista. Carl, irmão mais velho de Gerhart, que o levou para Iena depois de ser expulso da escola de arte de Breslau por motivos disciplinares, era um inveterado estudante de ciência e filosofia, e sem dúvida alguma contribuiu com sua influência.

Hauptmann inicialmente aceitou o naturalismo no conto, em *O Andarilho Thiel (Bahnwärter Thiel)* e em *Carnaval (Fasching)*, ambos estudos de gente humilde e vítimas passivas das circunstâncias. Voltou a atenção para a dramaturgia sob a influência de Holz, que se ofereceu para colaborar com ele na primeira peça, inspirou-lhe o desfecho, que lembra o da *Família Selicke*, e forneceu o título *Vor Sonnenaufgang*, ou seja, *Antes do Amanhecer*. A peça foi imediatamente admirada pelos críticos simpáticos ao naturalismo e recomendada a Otto Brahm para o *Freie Bühne*. Sua fama antecedeu a encenação em 1889, e entre as sensações antecipadas estava o retrato de uma mulher em trabalho de parto.

Mesmo sem esse detalhe clínico, que foi prudentemente omitido pela administração do teatro, *Antes do Amanhecer* se tornou uma sensação. Preenchendo os requisitos do naturalismo, o diálogo era foneticamente correto: as pessoas educadas se expressavam em alto alemão, uma personagem oriunda de Berlim usava o dialeto da capital e os demais empregavam o jargão silesiano. O meio ambiente, escrupulosamente fotografado, é uma granja decadente em meio a um campo de carvão na Silésia, e as personagens, em sua maioria, camponeses degenerados, arruinados pela bebida, imoralidade e súbita riqueza. A ação era igualmente relatada com um pendor todo especial para saborear indigestas realidades. O stupidificado pai Krause assalta a própria fi-

lha enquanto a segunda esposa o trai com seu futuro genro. Uma irmã é dipsomaníaca; o primeiro filho morreu de alcoolismo e o segundo, natimorto. Para apimentar a situação, o marido dessa personagem corteja a cunhada. Em meio a esse inferno, apenas esta última, Helene, que foi educada num convento, conserva a pureza. Alfred Loth, o idealista socialista que chegou para investigar condições econômicas, se apaixona por ela e, durante algum tempo, surge uma forte possibilidade de que Helene possa escapar de sua casa brutal. Mas, advertido por um médico contra os perigos do alcoolismo hereditário, Loth a abandona. Vendo-se novamente presa na armadilha, a encantadora jovem se apunhala enquanto o lascivo pai cambaleia para dentro de casa entoando uma canção pornográfica.

Um adolescente doutrinário a respeito da hereditariedade vicia este festim de taras, e a aprovação que Hauptmann confere à conduta de Loth cheira a presunção. Embora os naturalistas insistissem na recusa de todos os artifícios, na adesão absoluta à técnica “fatia de vida”, na verdade, o jovem autor estava escrevendo com um programa em mente. Esforçava-se por provar a fatalidade da hereditariedade e por demonstrar que é tão impossível escapar às suas garras quanto seria impossível fugir à *Ananke* dos gregos. Com este objetivo, exacerbou toda enormidade, fechou todas as vias de escape e justificou Loth que reconhece a futilidade de se opor ao temido gene da família Krause, ainda que Helene não esteja contaminada. Não obstante, o poder desta tragédia era indiscutível, e sua recepção entusiástica fixou o autor como estrela-guia do naturalismo*.

A mesma melancolia e obscuridade apareceram um ano mais tarde na obra seguinte, *O Festim de Reconciliação (Das Friedenfest)*, embora o efeito geral fosse algo difuso e morno. Era mais uma vez o retrato duma família, mas de nível social algo superior. O pai atormenta a esposa num casamento infeliz e se afasta do filho depois de ter sido golpeado por ele. Pai e filho, que vaguearam sem destino e miseravelmente sós, voltam a se encontrar e se reconciliam na véspera de Natal. Mas a desgraçada família enceta uma nova briga, e o pai alcoolizado, imaginando que outro filho está prestes a golpeá-lo, tem um colapso. Morre e a reunião familiar se encerra em meio a amargas recriminações. O exemplo oferecido por Ibsen, de arrastar esqueletos para fora dos armários familiares e revelar as corrupções de uma institui-

* Um detalhe técnico da dramaturgia naturalista, que Hauptmann começou a observar em sua primeira peça, foi o uso de rubricas referentes à movimentação cênica, apresentadas de modo elaboradamente descritivo. Desde que o pano de fundo de cada obra era um importante elemento em dramas que lutavam pela mais absoluta fidelidade à vida, os dramaturgos se deram ao trabalho de descrever os cenários das peças com toda a realidade factual de que eram capazes. (N. do A.)

ção sacrossanta, se mostrou tão poderoso que Hauptmann e outros naturalistas tentaram melhorar seu exemplo.

A família foi novamente o centro da terceira tragédia de Hauptmann, *Vidas Solitárias (Einsame Menschen)*, na qual ressoam alguns ecos de *Rosmersholm*. Além disso, nesta obra estava trilhando um terreno pessoal, pois Hauptmann começava a agastar-se com a vida matrimonial. Sentindo que a esposa não era uma companheira suficientemente compreensiva, em breve se separou dela. Tanto o marido quanto a mulher deste retrato de família são solitários e miseráveis, pois não têm nada em comum. O erudito Johannes Vockerat, passivo mas com aspirações, sente-se preso a um pantanal de mediocridade. E sua situação é tal que nem ao menos pode revoltar-se de consciência tranqüila, pois a esposa Käthe, é uma alma bondosa, e os conservadores pais de Johannes, que vivem no terror de ver o filho abraçar o livre-pensamento, se mostram adoráveis dentro de suas limitações. Por fim encontra uma amiga na pessoa da estudante Anna Mahr, mulher inteligente e emancipada. O relacionamento é platônico, mas isso faz pouca diferença para a esposa negligenciada e os pais estreitamente moralistas. Anna é forçada a abandoná-lo, e sua partida assinala o total colapso da vontade dele. Incapaz de suportar a vida sem a moça e demasiado passivo para se separar da família, afoga-se no Müggelsee. A mão do destino pesa esmagadora sobre esse grupo de infelizes, todos bem-intencionados mas incapazes de encontrar pontos em comum.

O efeito líquido da peça é bastante tívio. Contudo, excetuado o sucídio desnecessário e pouco convincente (posto que seria mais natural deixar o fraco Johannes Vockerat cozinhando-se em seu caldo), *Vidas Solitárias* era um extraordinário exemplo de naturalismo. Aqui, Hauptmann não somente pôs de lado o super-naturalismo ou simbolismo do *Rosmersholm* de Ibsen, como todo o cerne da peça é demonstrar que muitas vidas são destruídas pelo mero atrito. Não há no texto conflitos ou ações de grande alcance, a não ser o já mencionado final; a luta é simplesmente um estado interno de tensão pelo qual ninguém é voluntariamente responsável. Anna Mahr percebe isso ao deixar Vockerat; compreende o fato de que lhes faltava a capacidade para suportar a carga de sofrimento que adviria caso partissem juntos. A integridade do método naturalista era nobremente exemplificada neste patético drama, ainda que fosse sustentada às custas da movimentação dramática e estragada pela inconsistência do final, devida a um impulso no sentido de concluir a situação trágica com um clímax forte.

A obra seguinte de Hauptmann, escrita em 1892, foi uma comédia realista, *O Colega Crampton*, retrato de um pin-

tor macambúzio e dissipado que perde a cátedra e a esposa. Torna-se dependente da filha e de seu amante, ao qual ensina arte e despreza pela incompetência. Mas a comicidade da peça é frágil e seu fracasso deve ter convencido o autor de que deveria mergulhar numa situação mais contundente se é que pretendia justificar os métodos do naturalismo por meio de sua obra. Quando, no mesmo ano, solucionou o problema de tornar o naturalismo excitante, tinha razões para pensar que seu período preparatório chegara ao fim. Em *Os Tecelões* (*Die Weber*), Hauptmann criou um trabalho atemporal. Os radicais podem se queixar, como de fato o fazem, de que a peça não delineia um curso de ação aceitável; e seus oponentes podem desgostar de sua dolorosa pintura ou de suas implicações sociais. Mas *Os Tecelões* vive em decorrência de sua vívida evocação da realidade e de sua revoltada compaixão. As mais vigorosas tendências da época foram caldeadas para o drama, quando Hauptmann combinou a observação naturalista com simpatias social-democráticas nessa história da revolta dos tecelões silésianos em 1844.

Primeiro vem a exposição: os tecelões, que operam de acordo com o sistema doméstico e trabalham em casa, estão sendo fraudados em seus salários, e estes são ainda mais diminuídos devido à competição. Becker, que protesta contra essas condições, é sumariamente demitido. O velho Baumert foi obrigado a matar um cachorrinho para ter “algo que comer em casa”; uma criança doentia de oito anos desmaia de fome. Esse último incidente levanta os tecelões, eles formulam suas queixas, e mesmo o humilde velho Baumert declara que Becker estava certo ao falar sem reboços. Entrementes, Dreissiger, seu empregador, simplesmente culpa os pais, justifica-se afirmando que os negócios vão mal e ameaça fechar sua fábrica. Então Hauptmann nos leva à casa de Baumert, onde a fome campeia visivelmente; o velho Baumert nem ao menos consegue digerir a miserável carne de cachorro que engoliu, pois seu estômago já não está mais acostumado com carne.

É nesse lar que chega o enérgico sobrinho da Mãe Baumert, Moritz Jaeger, soldado da reserva recentemente desmobilizado. Ele já havia conversado com o descontente Becker e em companhia deste fora à casa de Dreissiger para, sob suas janelas, cantar a escarvinha balada “Tribunal de Sangue”. No momento em que a repete para os Baumerts, estes são inflamados por suas injustiças e estão prontos para a ação. Quando voltamos a ver os tecelões (depois que a exposição prossegue um pouco mais e delineia firmemente as linhas de classe), eles estão unidos sob o comando de Jaeger. Ganhando a adesão do velho ferreiro Wittig, o radical da aldeia que é posto à margem devido às suas opiniões,

desafiam a ordem policial que lhes proíbe cantar “Tribunal de Sangue”. Logo depois partem em tumulto para se vingar de Dreissiger, que está prestes a contratar duzentos tecelões novos. Assaltam sua casa, onde está recebendo o indifferente pároco e despedindo o liberal tutor da família. Dreissiger foge com a família, mas os tecelões invadem o local e destroem toda a mobília contida nele. Então, depois de terem igualmente arruinado seu depósito têxtil, marcham para arrebentar os teares a vapor, causadores do arrocho dos salários, na aldeia vizinha de Bielau. Lá, conclamam o tecelões de Bielau, aterrorizam o empregador local e expulsam a soldadesca a pedradas depois que as fuzilarias desta matam Hilse, o patriarca da localidade que piedosamente se recusou a aderir à revolta.

Os Tecelões marcou época. Nunca antes o naturalismo estivera tão diretamente ligado a problemas sociais, e com este drama Hauptmann cimentou um novo elo entre o teatro realista e as massas. As peças de Ibsen, assim como as da escola francesa, só eram de relevância direta para a classe média. *Os Tecelões* alinhou o teatro na causa do povo da rua e do movimento social-democrata. A peça também não estava próxima da classe operária apenas porque oferecia um relato histórico de suas primeiras lutas ou por ser possível interpretá-la como um aviso de que ela poderia se revoltar novamente, e dessa vez de uma forma melhor organizada. O sabor popular dessa peça escrita em dialeto silesiano e plena de gente humilde vividamente apresentada, eleva a obra acima do trabalho panfletário mediano. Mas a mesma qualidade veiculava um realismo de detalhes com o qual a platéia proletária poderia se identificar. Ademais, pela primeira vez o herói da peça não era um indivíduo mas sim um grupo.

É bem verdade, por certo, que peças históricas, como a trilogia *Henrique VI* e *O Acampamento de Wallenstein*, eram dramas de multidão. Mas se tratava de peças militares, e inclusive em outras obras também eram a compactação militar e a régia pompa que produziam efeitos de massa. Assim que a dramaturgia das últimas décadas do século XIX assumiu a tarefa de reproduzir fielmente a vida cotidiana, um novo fator se fez sentir. Personagens que são quase iguais em importância devido ao nivelador processo da economia, daí em diante foram agrupadas muitas vezes como um único tema dramático. O indivíduo diminuiu em importância, enquanto o grupo ou classe ganhou o primeiro plano, pois era o grupo que parecia mais importante ao dramaturgo que dirigia sua atenção para o povo humilde. As possibilidades do “tratamento de massa” seriam bem realizadas em peças como *Ralé*, *O Arado* e *as Estrelas*, *Cena de Rua* e *Estivador*, bem como em inúmeros e notáveis exem-

plos da dramaturgia expressionista, *Gás*, *Homem-Massa* e *Processional*. O sombrio herói coletivo de Hauptmann consiste em “criaturas presas ao tear, de peito estreito, abafadas, lívidas e de aspecto doentio”, mulheres que parecem “sobrecarregadas, preocupadas, inquietas”, e moças cujo encanto consiste “numa palidez de cera, corpo magro e olhos grandes, protuberantes, melancólicos”.

Hauptmann estava no ardor do idealismo quando escreveu *Os Tecelões*, e sua simpatia pelos miseráveis atenuou a aspereza clínica que foi a mais severa limitação do naturalismo. Claro está que de forma alguma a peça é perfeita; a exposição se repete três vezes (no primeiro, segundo e quinto atos, que descrevem a miséria do povo), e a revolta dos tecelões é igualmente repetida. Ainda assim, a piedade e a excitação o elevaram a uma grandeza que jamais voltou a atingir no mesmo grau em suas demais obras realistas. Huneker expressou a opinião da maioria quando, ao descrever essa “sinfonia em cinco movimentos, com um lúgubre e dominante motivo — a fome”, ele escreveu: “Se Hauptmann morresse depois de escrever *Os Tecelões*, teria sido aclamado como um grande dramaturgo”⁶. Encenada pelo *Freie Bühne* aos 26 de fevereiro de 1893, depois de um ano de briga com as autoridades, a peça imediatamente ocupou seu lugar de moderna obra-prima. Tanto o *Freie Bühne* quanto seu rebento, o *Neue Freie Volksbühne*, quase dobraram o número de associados após a produção do espetáculo. Logo depois o *Deutsches Theater* assinalou sua conversão ao naturalismo sob a orientação de Brahm, reencenando o drama de Hauptmann com um notável elenco que incluía Emanuel Reicher e o jovem Reinhardt. O Kaiser Guilherme II, que jamais perdoou Hauptmann, mandou remover da sala o brasão imperial em sinal de protesto. Mas a falta da cota-de-armas não foi sentida na noite de estréia, que se notabilizou por uma das maiores demonstrações jamais levadas a cabo na sala de um teatro. Conduzida por August Bebel, o inflamável veterano socialista, a platéia, que passara o tempo todo aclamando das galerias e vaiando das poltronas da platéia, interrompeu a representação cantando as estrofes da canção dos tecelões que corre por toda a peça como um *leitmotiv*⁷.

Hauptmann, porém era um homem de boa paz e convicções políticas muito moderadas. Assim sendo, não retornou ao tema do conflito social senão numa remota peça histórica. Ao invés disso, prosseguiu no exercício naturalista mais convencional, o de captar simplesmente a desagradável realidade, servindo à verdade científica. O passo seguinte levou-o ao terreno virgem da comédia naturalista.

6. *Iconoclasts*, p. 188.

7. Ver a reminiscência de Ludwig Lore, “Hauptmann in His Youth” no *Herald Tribune Books* de New York, 1932.

Sua nova peça, *Pele de Castor (Der Biberpelz)*, era uma comédia dicaz, diferindo da variedade padronizada do gênero por evocar um *background* social tão baixo como nenhum outro que se possa encontrar no teatro. Comédias americanas sobre a vida miserável, tais como *A Estrada do Tabaco* e *A Trilha de Prímulas* pertencem ao mesmo gênero, e não é ir longe demais afirmar que o crédito pelo desenvolvimento da comédia naturalista passada em ambientes pobres pertence em grande parte a Hauptmann. Sua personagem, Frau Wolff, lavadeira e ladra, mulher de um ladrão de caça, é realmente magnífica, e a impudência com que engazopa o velhusco Werhahn, superintendente da polícia, depois de ter roubado um casaco de castor, leva ao mais franco e saudável riso. Werhahn é a caricatura perfeita de um intrometido incompetente, e o efeito é de muita ironia quando esse Dogberry, que vê uma rede vermelha em cada esquina, proclama a amoral Frau Wolff como a mais honesta mulher da aldeia. Ela recebe o cumprimento graciosamente e ainda borda sobre ele declarando que em sua opinião o local começa a se tornar, sem sombra de dúvida, demasiado imoral! Na verdade, Hauptmann ficou tão deliciado com essa heroína que a ressuscitou mais tarde, em 1901, na peça *O Galo Vermelho (Der Rote Hahn)*. Aqui, Frau Wolff, agora épica em sua sordidez e astúcia, não perdeu sua fina mão italiana. Aproveitando a inspiração que lhe é fornecida por um dos vizinhos, incendeia a casa em que vive, recebe o dinheiro do seguro e depois encarrega o genro, um arquiteto, de lhe construir outra melhor. A acusação do crime recai sobre o filho de um vizinho, não muito bom dos miolos, e a vilania de Frau Wolff não é desmascarada senão depois que ela já foi se juntar a seus ancestrais — Falstaff e Autólicos.

Ambas as peças são prejudicadas pelo caráter estático de sua dramaturgia, mas se constituem em exemplos memoráveis da nova forma de “baixa comédia” que se criou no naturalismo e ainda está conosco. Que essas peças fossem escritas por um dramaturgo que no íntimo era um esteta é prova suficiente da flexibilidade deste. Posteriormente, essa qualidade conduziu Hauptmann por canais dúbios, românticos, e por fim destruiu sua integridade como homem e como artista. Mas essa mesma flexibilidade também lhe prestou bons serviços. Sua habilidade em se acomodar a diferentes estilos permitiu-lhe acrescentar muito terreno ao ingênuo naturalismo inicial de *Antes do Amanhecer*.

A flexibilidade e um vago idealismo social-democrático também levaram Hauptmann, em 1890, para o campo do drama histórico, com *Florian Geyer*. Neste caso, mais uma vez demarcou um território relativamente novo para o naturalismo. Esse quadro da Guerra dos Camponeses do tempo de

Martinho Lutero era sob quase todos os respeitos uma total ruptura com o romantismo que até então mantivera o virtual monopólio da dramaturgia histórica. O novo método histórico é vivamente ilustrado pelos desenhos do flibusteiro Goetz von Berlichingen, traçados respectivamente por Goethe e Hauptmann. No drama que Goethe escreveu a seu respeito, Goetz era um idealista flagrantemente incompreendido, investindo de cabeça contra o materialismo ascendente e a cupidez do mundo. Mas em *Florian Geyer* ele se une aos camponeses por motivos egoístas e finalmente os trai aos seus patrões. Afora isso, Hauptmann se concentra no campesinato injustiçado e em um nobre que se identifica com a gente do povo e morre agitando a bandeira destes perante a face dos cavaleiros feudais. O fundo social é vigorosamente traçado e o dealbar do século XVI se faz presente por um falar deliberadamente arcaico. *Florian Geyer* foi um fracasso no palco, embora posteriormente, durante os primeiros anos da República de Weimar, viesse a ser aclamado como um nobre drama proletário. É prejudicado por ser difuso e confuso, e pesam sobre ele laboriosas discussões de problemas políticos e religiosos. Não obstante, o esforço de Hauptmann para criar um drama histórico isento das artimanhas do romantismo, que ainda estão em moda, foi digno de nota.

Hauptmann ficou profundamente ferido pela desfavorável recepção ao ambicioso vôo que empreendeu em *Florian Geyer*. Mas não tinha razões para acreditar que seu público não o seguiria em experimentos ainda mais ousados desde que fossem manobrados com habilidade. Anteriormente, em 1893, correspondendo a uma reação crescente contra o naturalismo, fora bem sucedido na tentativa de dissolver os rigores de seu estilo realista. A *Ascensão de Joanhinha (Hannele's Himmelfahrt)* conseguira uma síntese brilhante, ainda que demasiado sentimental, do naturalismo e da fantasia. Essa peça começa como Inferno e se encerra como Paraíso sem violentar a realidade quer interior quer exterior.

Para um asilo habitado por briguentos mendigos, prostitutas e ladrões, o mestre-escola Gottwald leva uma criança abandonada e agonizante. É a orfã Joanhinha Mattern, de catorze anos, que tentou se afogar por causa dos contínuos maus-tratos que o padrasto bêbado lhe infligia. A despeito dos cuidados que lhe dispensam o bondoso professor e uma diaconisa, Joanhinha está manifestamente moribunda e seu delírio percorre a gama do terror extremo até a euforia. Sua fantasia, que ocupa a maior parte da peça, transforma personagens reais em outras, fictícias, que portam a marca dos contos de fadas e dos ensinamentos religiosos com os quais está familiarizada. O cruel padrasto é sumariamente punido, mas a menina é recompensada e levada ao seio do

Senhor. É agora a Princesa Joanhinha ou Gata Borralheira, e o alfaiate da aldeia, que a atavia para entrar nos céus, lhe traz “o menor par de sapatinhos existente no país”. Estando deitada no caixão, derramam-se flores sobre seu corpo, todos a choram e as pessoas fazem observações sobre sua beleza. Mandaram trazer-lhe um ataúde de cristal e um anjo veio buscá-la. Esse Estranho, que apresenta os traços do bom mestre-escola, é logo transformado em Cristo. Ele a inunda com luz eterna e a leva para o paraíso em meio ao coro dos anjos, cuja música se transforma numa canção de ninar. E então a melodia diminui e, por fim, cessa.

No teatro moderno *Joanhinha* marca uma memorável fusão de realismo e fantasia. A qualidade imaginativa do delírio é tão livre quanto o asilo de pobres está acorrentado à mais repulsiva realidade. Se o primeiro é generosamente sentimental e confuso, não contradiz a realidade interna, pois que nasce do cérebro de uma criança terrivelmente sofrida. Huneker descreveu corretamente a peça como a “estória da alma de uma criança”. Ademais, fato e fantasia estão admiravelmente unificados, pois a trama naturalista é um elo tangível entre as frustrações de Joanhinha no mundo real e seus sonhos compensatórios. O primeiro desvio do realismo estrito levado a cabo por Hauptmann foi nada menos que um triunfo. Esse tanto pode ser concedido até mesmo por críticos azedos, como é o caso do presente escritor, que considera o *pathos* um substituto pobre para a tragédia.

Joanhinha despertou em Hauptmann o romântico que por tanto tempo ele reprimira em suas peças. Embora se tivesse aferrado ao realismo com mais tenacidade que muitos de seus companheiros de dramaturgia, a reação ao naturalismo se transformava num verdadeiro alude e Hauptmann não era homem de resistir a uma nova moda por muito tempo. O simbolismo, novo movimento que Maeterlinck desencadeara em 1890, espalhou-se rapidamente pela Alemanha, a qual fora anteriormente o feliz terreno de caça dos românticos. Lá, era possível encontrar agora Nietzsche clamando contra a observação factual e o altruísmo, oferecendo um exemplo de ousada imaginação em *Assim Falou Zaratustra* Ludwig Fulda conquistou um sucesso memorável em 1892; da pena desse oscilante realista saiu um drama em versos, *O Talismã*, extravagância satírica baseada na estória do imperador sem roupas, de Hans Cristian Andersen. Na Áustria vizinha, desde 1891, o excelente poeta Hugo von Hofmannsthal pregava um abandono do naturalismo com palavras empolgantes sobre a importância da visão poética, bem como por meio de inúmeras peças simbólicas em verso — *A Morte de Ticiano* e *O Bobo e a Morte (Der Tor und der Tod)*, entre outras. Essas obras eram extremamente frá-

geis e Hofmannsthal, que será lembrado por mais tempo como libretista de Richard Strauss, nunca se tornou um dramaturgo substancial, nem mesmo em sua pseudoprimitiva e tórrida versão de *Electra*. Mas sua obra possui finura poética e assinalava uma via para escapar dos rigores da observação factua, coisa que muitos consideravam confortante.

Por volta de 1896, os simbolistas estavam também alistando o hesitante Hauptmann em suas fileiras, e os resultados para o maior dramaturgo da Alemanha foram tão dúbios quanto os do movimento todo, que estava obviamente demasiado fora de compasso em relação ao espírito da época para conseguir suplantar o realismo por muito tempo. Sob a ordem da "flor azul", ele escreveu uma quase-obra-prima, *O Sino Submerso* (*Die versunkene Glock*), um nobre fracasso, *Pobre Heinrich* (*Der arme Heinrich*), e grande número de indiscutíveis porcarias.

Se não falhou inteiramente ao abraçar o simbolismo, a razão está em suas faculdades poéticas, e se quase triunfou em *O Sino Submerso*, foi por estar pessoalmente envolvido no tema. Seu primeiro casamento fracassara e ele se voltara para outra companheira que demonstrava maior simpatia para com seu espírito criador. Ademais, como artista, viu-se a oscilar entre dois mundos: entre as alturas românticas às quais aspirara no primeiro impulso de sua juventude e as terras baixas severamente demarcadas do naturalismo, que explorara minuciosamente. A piedade que o desolado teatro realista mobilizara nele nada tinha a ver com a emoção exaltada, pois Hauptmann não era nem Dostoiévski nem Tolstoi. O chamado da justiça social implícito em *Os Tecelões*, mostrara-se tão fugaz quanto fumaça, pois Hauptmann estava a milhas de distância da agitação social ativa. Destarte, o naturalismo não podia lhe oferecer uma gratificação completa. Heinrich, o fundidor do sino de *O Sino Submerso* que abandona a esposa por Rautendelein, espírito pagão das montanhas, e se vê dilacerado entre as alturas etéreas e seu solo comum, era uma projeção do ego do autor. Embora o poder d'*O Sino Submerso* tenha diminuído consideravelmente devido à excessiva elaboração do material de conto-de-fadas e à obscuridade em alguns pontos, fundamentalmente permanece numa peça que consegue absorver.

A pior maneira de sustentar tal assertiva é oferecer uma sinopse de sua diáfana trama. A estória-para-se-ler-na-cama, com sua mitologia sintética, somente conserva o interesse porque no domínio do fantástico a imaginação de Hauptmann é suficientemente delicada e atmosférica para manter a ilusão. Impõe certo respeito por se tratar de forma demasiado óbvia de uma alegoria adulta da aspiração artística e humana. Heinrich não pode ficar com Rautendelein, pois o chamado da terra ou das pessoas simples é demasiado forte. O deses-

pero arrasta Heinrich de volta para o vale quando sua esposa se afoga e a mão da morta faz tanger o sino submerso no lago. Contudo, a essa altura, ele já não consegue se adaptar nem às alturas nem às terras baixas e deve morrer:

Aquele que vòu tão alto

Para dentro da própria luz, como o fizeste,

Se algum dia voltar a cair na Terra, deve perecer!

Hauptmann pretendia dar a vitória final à aspiração romântica, e Heinrich morre extaticamente nos braços de Rautendelein. No entanto, os atores alemães preferiram conferir um tratamento pessimista à conclusão. Acrescentaram um trecho de pantomima mostrando Rautendelein a se afastar dolorosamente do falecido Heinrich e a voltar para o poço onde agora o desagradável Mickelmann, espírito da água, a mantém como escrava. Esse anticlímax — do ponto de vista romântico — foi omitido por E. H. Sothern depois de algumas representações e os resultados foram gratificantes — a saber, foi chamado à cena cinco vezes após o término do espetáculo⁸.

A insistência do teatro alemão em terminar a peça com uma nota de pessimismo mostra a força do movimento realista, que se recusava a permanecer rebaixado por muito tempo. Ademais, para Hauptmann, a conclusão pessimista era peculiarmente relevante. Quando, como seu Heinrich, ele se afastou da gente simples, se condenou ao fracasso. Sejam quais forem as sutilezas ou nobres momentos que se possam encontrar nesta ou naquela peça romântica o resultado final é abortivo.

Em *Schluck e Jau*, de 1899, Hauptmann usou uma sugestão da Introdução d'*A Megera Domada* com bons efeitos. Dois vagabundos — o fanfarrão Jau e seu passivo companheiro, o cordial bufão Schluck — são recolhidos por um régio grupo de caçadores. Jau é levado para a cama e induzido a crer que é um príncipe, enquanto Schluck é disfarçado em sua "princesa". Mas Jau, cujo caráter se mantém inalterado, se comporta de forma tão truculenta que é posto a dormir e depois devolvido à mendicância. A partir dessa brincadeira é erigida uma metafísica da personalidade e da condição social, e o simbolismo é ainda mais intensificado por uma filosofia à *la A Vida é um Sonho*, de Calderón. Porém, aqui as partes mais gratificantes da peça nada devem ao simbolismo; extraem sua força da bruta vitalidade de Jau e da contagiante cordialidade de Schluck.

Em *Pobre Heinrich* o verso é da melhor qualidade, e a fábula medieval do cavaleiro que foi curado de lepra pela

8. Ver "Hauptmann Regressa aos Estados Unidos" por Charles H. Meltzer (tradutor de *O Sino Submerso*) na seção especial do *Herald Tribune* de New York, 6 de março de 1932.

disposição de uma donzela em derramar seu sangue para o benefício do homem, foi provocativamente torcida. Heinrich é curado por um milagre justamente por recusar o sacrifício da moça no último momento. Há uma laboriosa motivação psicológica na crescente paixão da jovem pelo sacrifício e na progressiva degradação do cavaleiro até chegar a concordar em que ela morra por ele. Mas nesta obra a habilidade artesanal de Hauptmann se deteriora. Grande parte da ação vital é relegada ao relato e a gente se cansa de tanta morbidez.

E Pippa Dança assinala uma deterioração ainda maior. A peça tem um excelente primeiro ato, oferecendo uma pintura realista da vida de taverna num bairro de vidraceiros, mas logo depois regenera numa mixórdia de simbolismo. A dançante Pippa é o ideal que constantemente brilha ante o homem e dele se afasta; a luxúria, personificada pelo gigante Huhn, pode raptá-la mas não conservá-la; o Capital, figurado pelo proprietário da vidraçaria, não pode comprá-la. Se essa peça da safra de 1906 possui hoje alguma posição, é a de outra precursora do expressionismo. *Griselda*, que veio à luz três anos mais tarde, de forma alguma é beneficiada por ter como base a lenda da mui sofredora esposa plebéia de um nobre, recontada por Boccaccio, Chaucer e Kleist, entre outros. Os motivos são realistas mas o ambiente se mostra cansativamente romântico, e a hipótese da disposição de uma mulher para sofrer toda sorte de humilhações nas mãos de um marido nobre tem, para o paladar moderno, um indiscutível gosto de mofo.

Das derradeiras emanções românticas de Hauptmann, quanto menos se disser, melhor. Somente *O Redentor Branco* (*Der Weisse Heiland*), retrato da conquista do México por Cortez, atingiu alguma importância; e isso porque o envelhecido dramaturgo recobrou em 1920 um grão de seu antigo vigor ao levantar um protesto contra os conquistadores espanhóis. Cortez e seus abutres carregam o "Fardo do Homem Branco" da forma que foi consagrada pelo tempo — isto é, transferem-no para as costas de um povo dominado. Boa dose de *pathos* também é engendrada por Montezuma, o imperador asteca, cuja crença mística na chegada de um "salvador branco" tal como fora profetizada pelo culto solar de Quetzalcoatl o levou a entregar seu poder aos espanhóis carac-pálida. Contudo, infelizmente, esta tragédia é demasiado declamatória e estática na execução para as exigências do teatro moderno. E com *O Redentor Branco* morreu o último lampejo do gênio de um homem que foi quase grande. Sua quixotesca reelaboração do *Hamlet* e uma obra tão ineficaz quanto *A Harpa Dourada*, de 1933, podem ser discretamente envoltas em silêncio. Essas últimas obras foram acompanhadas paralelamente na esfera política

pela capitulação do idoso Hauptmann ao regime nacional-socialista.

Felizmente, porém, não se pode deixar Hauptmann sem notar uma renascença esporádica de seu maior estilo entre 1898 e 1912. Dois anos após o *Sino Submerso*, Hauptmann retornou ao naturalismo com *O Carroceiro Henschel* (*Fuhrmann Henschel*), uma das mais poderosas obras que saíram de sua pena. Seu relato da destruição de Henschel por uma implacável prostituta lembra *O Pai* de Strindberg, tanto no tema quanto na intensidade. Hanne Schäl, criada de Henschel, o conquista após a morte da esposa, a despeito de uma promessa feita à moribunda de que não se casaria com ela. Uma vez na sela, Hanne negligencia o filho de Henschel, em cujo nome ele se casou com a moça, até que a criança morre. Depois Hanne o trai com um garçom e o leva a um enlouquecedor ciúme; por fim, vencido pelo remorso de ter quebrado o juramento feito à primeira esposa, o carroceiro se enforca. A rude lealdade dessa desajeitada personagem para com a primeira esposa, sua submissão à lábria de Hanne, a bondade que demonstra em relação aos vizinhos e ao filho ilegítimo da segunda mulher, ao qual carrega consigo quando Hanne se ressentida da presença dessa lembrança de um antigo lapso, seu crescente ciúme e morbidez — tudo isso é drama humano. Escrita de forma contida e fluida, transfigurada por uma profunda compaixão para com a atormentada gente do povo sem violação da realidade, *O Carroceiro Henschel* demonstra o quão superlativos eram os verdadeiros dotes de Hauptmann. O autor deste livro por certo não está sozinho ao classificar a peça logo depois de *Os Tecelões* na lista de obras de Hauptmann.

Em 1900 surge *Michael Kramer*, estudo patético de um pai pouco compreensivo e um filho promissor cuja sensibilidade acaba por levá-lo ao suicídio. Censurado pelo pai por se apaixonar pela filha do dono de um café, rejeitado pela moça e exposto à gozação de um insensível círculo de frequentadores do bar, o pobre Arnold Kramer não vê outra alternativa senão liquidar consigo mesmo. Rebentam-se as altas esperanças que o pai depositava no filho, e Michael sente que o futuro não pode mais lhe reservar alegrias ou terrores. Afinal de contas, a tragédia também é do pai, pois este não conseguiu compreender o filho a quem amava e que tentou transformar num artista que realizaria seus próprios sonhos frustrados. Há algo de tchekhoviano na peça.

Três anos mais tarde, esse drama tocante, ainda que um tanto arrastado, foi seguido de outra impressionante obra naturalista, a tragédia camponesa *Rose Bernd*. Era ainda mais extraordinária por surgir um ano após a milagreira e sentimentalmente romântica obra *Pobre Heinrich*. (Esta, por sua vez, fora antecedida pela pungente comédia camponesa

O Galo Vermelho ou *A Conflagração*. Tais eram as oscilações de Hauptmann entre os dois estilos.) Contra um vivaz pano de fundo realista e entre personagens tão reais quanto a terra, Hauptmann colocou uma robusta moça que é acuada até a morte por homens lascivos. Seduzida pelo agradável mas frívolo cavalheiro Flamm, cuja saudável sexualidade é frustrada por uma esposa doentia e mais idosa, Rose adia o casamento que é do agrado de seu pai, com um homem devoto. Cede finalmente, quando descobre que está grávida. Com a melhor das intenções, corta relações com Flamm. Contudo, assim que o faz, cai presa do desprezível maquinista Streckman, e é obrigada a comprar o silêncio do homem com seu corpo. Mas durante uma briga de bêbados, durante a qual Streckman soca o olho do noivo de Rose, ele trai o segredo da jovem. Diante disso, o irrepreensível pai de Rose dá o passo fatal: processa Streckmann. Em breve o litígio começa a divulgar sua culpa e, descobrindo a submissão da moça a Streckmann, Flamm complacientemente lava as mãos sobre o caso. A caminho da casa de Flamm, a jovem, desesperada, dá à luz uma criança e a estrangula. É encontrada inconsciente por um vizinho e levada para casa. Então confessa seu crime à polícia.

Embora *Rose Bernd* sofra devido a uma trama demasiado melodramática e artificial, a realidade das personagens centrais lhe confere dose abundante de vida, e o efeito da realidade é amplamente reforçado pelo inarticulado e tenteante *pathos* da jovem camponesa. Sua tragédia é que ela atrai a luxúria dos homens aos quais não pode resistir por uma ou outra razão, e que não pode esperar compreensão do religioso pai. Rose é outra Margarida, mas de um tipo que só um naturalista poderia delinear. Não há claro-escuros místicos no retrato, e o pano de fundo não se mostra atenuado por quaisquer vislumbres de um plano divino. O destino reside na libido da vítima e daqueles que a perseguem.

Hauptmann não renunciou facilmente ao credo naturalista e isso foi demonstrado novamente e de maneira mais formal oito anos depois de *Rose*, nessa curiosa amálgama que é *Os Ratos*. Há duas linhas de ação: os tortuosos caminhos de Frau John para conseguir uma criança a fim de satisfazer seus instintos maternos; os esforços do empresário teatral Harro Hassenreuter para voltar ao palco. A segunda trama serve de comentário à primeira de forma que, na verdade, a peça se transforma numa deliberada demonstração da validade do naturalismo. Homem de teatro do velho estilo, Hassenreuter ainda defende noções românticas de drama. Mas seu envolvimento involuntário na tragédia da degenerada mulher que, fingindo ao marido ter dado à luz, compra uma criança de uma jovem desonrada e posteriormente faz com que esta última seja assassinada, convence o empresário

de que a tragédia pode ser encontrada nas mais sórdidas circunstâncias. Os episódios de Hassenreuter são atrapalhados e a peça não consegue fundir as duas histórias numa unidade completa. Contudo, ainda em 1911, Hauptmann era mestre suficiente da escola que o encarava como sumo sacerdote para apresentar um retrato da vida de cortiço que pode rivalizar com a *Cena de Rua* de Elmer Rice. Alternadamente grotesca e trágica, faceciosamente bem-humorada nas cenas de Hassenreuter e absolutamente sórdida na confusão de Frau John, *Os Ratos* poderia parecer uma promessa de futuras extensões do ferrete realista de Hauptmann. Efetivamente, porém, não passou de uma tardia efervecência de naturalismo e, no que diz respeito ao autor, tornou-se seu canto de cisne.

O Vôo de Gabriel Schilling, de 1912, foi um flácido esforço realista de caráter psicológico girando ao redor de um artista levado ao suicídio devido às exigências rivais de sua esposa e sua amante, ambas igualmente possessivas. Schilling é um neurótico cuja psicologia está bem observada. Mas os ecos strindberguianos existentes na peça lhe dão uma profundidade apenas ilusória, transformando-se numa montanha uma situação que não passa da mais discreta das colinas. *Dorothea Angermann*, tentativa muito posterior de resuscitar o tema de Rose Bernd num nível social mais elevado, também foi um fracasso.

Como já se notou, Hauptmann não se contentou em basear suas pretensões à posteridade nas duas grandes obras naturalistas saídas de sua pena. Intentou melhorar sua fama com muitas tentativas ulteriores que vão de um fracasso honroso como *O Redentor Branco* a pelo menos meia dúzia de malogros pueris. E estes não foram suficientemente remidos por umas poucas aventuras interessantes pelo terreno da ficção, como a novela mística *O Tolo em Cristo, Emanuel Quint (Der Narr in Christo Emanuel Quint)*.

Infelizmente, é muito fácil ficar irritado com este gênio cata-vento. Mas uma releitura da produção de Hauptmann, o que não parece ocorrer com muitos que o refutam levianamente, o revela como uma das figuras permanentes da moderna dramaturgia. Afinal de contas, sua maior lealdade pertenceu ao realismo, e suas melhores obras vivem por sua fidelidade à vida e à personagem, bem como pela contida compaixão que freqüentemente infundiu nas peças.

A não ser por um breve período inicial, tem havido um abismo demasiado profundo entre a melhor dramaturgia alemã e a nossa própria dramaturgia. A diferença de temperamentos nacionais é parcialmente responsável por isso, embora o abismo possa ser transposto de novo por um diretor astuto e aventureiro. Existe, é claro, uma dificuldade inerente

em transplantar o drama naturalista de seu *habitat* nativo; o que é tão fiel à realidade local numa obra como a de Hauptmann não comunica com facilidade o mesmo efeito à platéia americana. Entretanto, a verdade a respeito das coisas comuns é universal, e o tempo (e, não nos esqueçamos, a circunstância) ainda poderá justificar o generoso julgamento sobre Hauptmann proferido por Huneker: “Ele começou sua vida artística como um poeta-escultor e desde então tem modelado almas humanas. Talvez sejam tão imperecíveis quanto o seriam se fossem esculpidas em mármore”⁹. Resta apenas acrescentar que a permanência de sua modelagem surge unicamente em conjunção com a crescente ilustração da Europa. Pois, que mais uma vez se repita, o naturalismo, em sua melhor forma, emprestou objetividade do progresso científico e do humanitarismo democrático da Europa Ocidental antes de sua bancarrota na Guerra Mundial e suas conseqüências.

9. *Ibid.*

24. Os Companheiros de Viagem de Hauptmann e a Erupção Expressionista

O tempo e a distância foram mais severos com os escritores da Europa Central que cresceram com Hauptmann e de uma certa forma seguiram seu caminho. É inegável que houve boa dose de justiça em seu destino. No entanto, tomados como um conjunto, os naturalistas formaram um movimento honrado e vital. Sem ampliar, no essencial, as fronteiras exploradas por Hauptmann, o grupo naturalista ajudou a fixá-las. Os melhores não deixam de merecer aplausos como artistas e homens que enriqueceram a humanidade por eles escolhida como seu campo de visão. Ademais, alguns prepararam a dinamite para uma segunda explosão — esse fascinante expressionismo que abalou o teatro europeu por mais de uma década e causou reverberações até mesmo do outro lado do Atlântico.

1. *Heijermans e a Peça de Tese*

De todos eles, o espírito mais puro veio da Holanda, que desde a Idade Média cultivara o drama com honra, ainda que sem distinção excepcional. Tendo uma forte afinidade com o realismo, muito bem exemplificada pelos pintores holandeses de Frans Hals a Israels, a Holanda produziu um valoroso conjunto de dramas, ao menos no que tange ao movimento realista. Se a moderna dramaturgia holandesa é conhecida de nós principalmente por meio de uns poucos exemplos como *Ysbrand* de Van Eeden e *O Pássaro da Tempestade* de Roelvink, isso se deve à barreira da língua e ao fato de que a maior parte dessas obras não oferece nada que

não possa ser suprido pela produção nativa. Mas o naturalismo acendeu fogo de verdade em um holandês compassivo, Herman Heijermans.

Nascido em 1864, em Roterdã, estava na casa dos vinte quando o movimento naturalista se espalhou pela Europa. Após uma primeira tentativa abortada, Heijermans conseguiu um sucesso fenomenal em 1893 com *Ahasverus*, peça da qual se disse ter sido escrita com lágrimas e muito mais "vívida" que escrita. Voltando-se para o socialismo em política e para o anti-autoritarismo em religião, Heijermans se lançou a uma série de dramas naturalistas que exploraram as misérias e lutas da vida do povo.

Um ponto alto foi obtido com *O Gueto*, de 1898, quadro vívido e intensamente real da vida judaica em Amsterdã, girando ao redor da guerra de um jovem rebelde com a ortodoxia. Infelizmente, o jovem não foi construído adequadamente e seu conflito é superficial, de forma que apenas o meio ambiente é magnificamente executado. *A Máquina*, de 1899, trata do problema industrial, e *O Sétimo Mandamento*, do mesmo ano, é uma obra provocante sobre a classe média, sua hipocrisia e seu medo do escândalo. Defendendo os pobres e explorados, também produziu uma "Joaninha", em *Uitkomst*, que dramatiza o delírio de uma criança indigente.

Heijermans também se mostrou muito interessado em tragédias femininas. *A Criada* (1905), analisa a corrupção de personalidade que decorre dos erros e injustiças de ordem social. Nesta peça, a mal-amada serve, sendo frustrada em seu desejo de ternura, vinga-se torturando a patroa com uma carta incriminadora que dela roubara. Ainda mais compaixão permeava *Eva Bonheur*, escrita em 1916, em meio à Primeira Guerra, que foi o dobre de finados para tantas das esperanças de Heijermans em relação à humanidade. Também nesta obra desigual uma mulher é perversa. Evita-se uma tragédia graças somente a um pai bondoso e filosófico que perdoa o erro da filha com as palavras: "Existe apenas uma espécie de deformação, a deformação da alma". A essa altura, no entanto, já se tinham passado os melhores dias de Heijermans. Sua fortuna fora aniquilada por uma infeliz aventura teatral, e logo depois sua saúde viu-se minada pela doença. Morreu em 1924, pouco antes do sexagésimo aniversário, acontecimento que seu país planejara comemorar com a devida pompa.

É, com efeito, característico do poder inerente ao naturalismo, sempre que este se elevou acima do nível de festa de cortiço, que sua maior obra, e a única pela qual é internacionalmente conhecido, seja *A Boa Esperança*. Nesse drama de pescadores embarcados num bote defeituoso pela cupidize de um capitalista, Heijermans não está a escrever casos clí-

nicos com o frio distanciamento *à la Zola*, exigido pela teoria naturalista. Por outro lado, também não transforma seu humanitarismo na costumeira peça de tese *à la Brieux*, onde a criatura viva desaparece e seu lugar é ocupado por um fantoche. Ademais, esse triunfo do protoplasma sobre a simples sociologia é tanto mais significativo por ser *A Boa Esperança* uma peça de massa, assim como *Os Tecelões*. Foi ampla a recompensa de Heijermans. A peça, escrita em 1900, não apenas foi representada mais de mil vezes na Holanda, como também, com exceção de alguns detalhes locais e tópicos, não mostrava sinais de desgaste, quando revivida um quarto de século mais tarde pelo *New York Civic Repertory Theatre* de Eva LeGallienne.

Heijermans, que era um mestre em caracterizações, desenhou seus pescadores como gente vivificada por problemas pessoais e que leva uma vida intensa, estreitamente ligada ao mar. Alguns são passivos e humildes; outros, como Geert, são apaixonados e turbulentos. A coação econômica não é a única força que os leva para o mar; na profissão de uma pessoa há o costume e o orgulho. A tragédia que assalta as famílias atingidas quando o carcomido barco afunda, é aprofundada pela mulher que força o tímido filho a se engajar na viagem. A nota de desolação e a previsão de novos sofrimentos por parte dos carpideiros, agudamente sublinhada pelo irônico lavar-de-mãos do armador que lucrou com a catástrofe, encerra a peça de forma contundente e comovedora.

2. Sudermann e Companhia

Na Alemanha, além do *Freie Bühne* e do *Deutsches Theater*, outros teatros aceitaram e encorajaram a nova dramaturgia realista. Foi notável o *Lessingtheater*, fundado em 1888 por Oscar Blumenthal. Aqui, no entanto, o drama era buscado com menos naturalismo. Seu principal dramaturgo era Hermann Sudermann, proveniente da Prússia Oriental e que emergiu de uma infância de pobreza para a lucrativa carreira de mais popular dramaturgo alemão. Nascido em 1857, estreou no *Lessingtheater* com *A Honra (Die Ehre)* no mesmo ano em que Hauptmann marcou seu aparecimento com *Antes do Amanhecer*. Nessa obra, Sudermann, que combinava a técnica de Augier com uma pintura naturalista da baixa classe média, descrevia os diferentes conceitos de honra que prevalecem nos círculos aristocrático e comercial. Um rico jovem tem um caso com uma pobre moça do outro lado da rua. O irmão dela, que está apaixonado pela irmã do sedutor, se propõe a travar com ele um duelo. Mas seu código de honra, apreendido enquanto estava longe de casa, nada significa para a humilde família e eles é obrigado a de-

sistir da vingança. Diante disso, abandona seu círculo, casa-se com a namorada da alta sociedade e resolve construir para si “uma nova casa, um novo dever e uma nova honra”. Com essa conclusão fácil, tão distante do intransigente naturalismo de Hauptmann, Sudermann conquistou fama e cunhou em sua obra o selo do oportunismo.

A segunda peça que escreveu expressava seu liberalismo, pois durante muito tempo Sudermann defendeu o amorfo idealismo democrático de 1848 e o movimento estudantil daqueles dias. *O Fim de Sodoma (Sodom's Ende)* denunciava a corrupção nos estratos superiores da sociedade. Um jovem pintor, apadrinhado e corrompido pela esposa de um banqueiro, se torna seu amante. Prestes a casar-se com a sobrinha da protetora para melhor disfarçar a intriga, leva ao suicídio a irmã-colaça, a quem arruinou e abandonou. Há considerável vigor na denúncia, embora seja discretamente moderada pelo remorso, confissão e morte do artista, após uma providencial hemorragia. Depois, como uma reverência a Ibsen, Sudermann se voltou para o conflito entre a velha e a nova moral. *Die Heimat*, mais conhecida como *Magda*, ganhou muitas atenções como um significativo drama social. A filha que abandona o pai antiquado quando ele tenta casá-la com um pároco, torna-se cantora lírica em Berlim e leva uma vida boêmia, dando à luz um filho ilegítimo. Mas, muitos anos mais tarde, retornando ao lar em decorrência de uma ocasião festiva, Magda retoma a luta com o pai e o meio ambiente de sua infância. O pai descobre que seu neto foi gerado por Von Keller, conselheiro local que havia sido amante de Magda, e insiste em que eles reparem o erro por meio do casamento. Quando Von Keller se mostra disposto a aquiescer sob a condição de que a criança não seja levada para casa, pois isso poderia refletir-se pejorativamente em sua posição, Magda o rejeita com desprezo e o choque mata o velho coronel depois que este tenta baleiar a filha desobediente. Esse drama datado (embora não datado a ponto de ser inaplicável a mais comunidades do que um crítico cosmopolita pode provavelmente perceber) é manifestamente artificial. Mas sua boa velha técnica scribeana assegura-lhe muito efeito teatral apresentando também construção sólida e não transitória de personagens, como o pai correto, a “nova mulher” e o hipócrita Von Keller.

Depois de *Magda*, Sudermann enveredou pela sátira social em diversas peças bastante fracas, dentre as quais *Turbulento Irmão Sócrates* é a mais divertida. Muito humor é derivado das idiosincrasias dos veteranos do movimento liberal de 1848 que permaneceram formalmente hostis ao novo Reich e imaginam haver conservado o radicalismo da juventude. Os velhos, que possuem um Clube no qual seus filhos são forçosamente inscritos, ficam horrorizados quando

um dos rapazes coopera com o governo executando uma extração dentária no cachorro do comissário de polícia. Mas uma cruz de ferro aplaca e converte o pai do jovem dentista! Sudermann também acrescentou ao seu repertório vários dramas pessoais sérios, como *Os Fogos de São João* e *O Vale da Alegria* (*Das Glück in Winkel*) que oferece alguns detalhes tocantes e lembra *A Dama do Mar*, de Ibsen, pois também mostra um marido que reconquista a mulher por sua tolerância. O romantismo atraiu o oportunista para um campo (*Johannes*, peça sobre São João Batista, *As Três Penas de Garça*, reminiscente da *Princesse Lointaine* de Maeterlinck, etc.) no qual se tornou pronunciada sua mediocridade. Uma segunda onda de realismo resultou numas poucas peças respeitáveis sobre a Guerra, escritas entre 1914 e 1918. No geral, Sudermann, cujas novelas *A Senhora Care* e *O Professor Louco* ajudaram a fortalecer sua reputação, jamais penetrou no fulcro do naturalismo, permanecendo apenas como seu satélite.

No entanto, contribuiu para o drama com alguma inteligência e observações bem fundamentadas, o que, seja como for, já é alguma coisa. Se suas personagens nasceram destinadas a desaparecer depois de breve tempo, isso simplesmente assinala a diferença entre os artesãos e os mestres da dramaturgia. Em seu túmulo (morreu em 1932) poderia ser inscrito o único tributo a que tem direito: Transformou o naturalismo alemão num prato agradável às multidões.

O vasto grupo de seus pares menos bem-sucedidos e menos prolíficos, em certas ocasiões aperfeiçoou as tendências do movimento a partir de sua obra, em outras, ficou aquém dela. No entanto, todos eles exploraram o meio ambiente com resultados válidos e desenharam personagens cuja realidade não é invalidada pelo fato de que, após quatro ou cinco décadas através de um oceano pelo qual muitas vezes os americanos podem demonstrar religiosa gratidão, não possuem mais qualquer ponto de contato conosco.

Ludwig Fulda, primo próximo de Sudermann, tentou diversos estilos em reação a diversos modismos. Como era carente de vigor, não agüentou a passagem das décadas. Suas primeiras comédias e posteriores dramas românticos são inconseqüentes, a não ser que a generosidade faça honra ao sucesso d'*O Talismã*, notável por sua sátira à monarquia. Pagou um tributo passageiro a Barrie em peças como *Camaradas*, que zomba cordialmente da "nova mulher" da era feminista, a *A Ilha de Robinson*, onde uma nulidade berlinesa se transforma num líder de homens em uma ilha deserta. Em seu período médio, Fulda se alistou sob a bandeira naturalista, produzindo um drama de conflito de classes, *O Paraíso Perdido*, e um ataque ao celibato, *A Escrava*.

O naturalismo rendeu dividendos substanciais a Georg Hirschfeld, que se mostrou um intransigente repórter de realidades cotidianas antes de tentar o romantismo e a comédia popular. Suas primeiras obras possuíam uma força tranqüila mas imperiosa, pois ele se contentava em registrar a vida comum sem comentários ou adornos e recusava conflitos estridentes onde quer que parecessem apropriados. Sua peça de um ato, *Em Casa*, é simplesmente o vívido retrato de uma vida encurralada; depois de um dia de pesado trabalho, um homem volta para casa onde a filha está doente, o filho é inepto e a mulher, frívola. Só o filho mais velho que, ao retornar de uma longa viagem, deplora a situação, oferece ao pai uma nova dose de esperança. *As Mães* é um retrato de corpo inteiro cuidadosamente esboçado, de uma família judia da classe média, do gênero que o autor conhecia por experiência pessoal. O drama lembra a obra de Ibsen por ser retrospectivo, mas, ao contrário de Ibsen, Hirschfeld não busca qualquer conversão e nem faz soar um chamado dos píncaros do idealismo. Na vida mediana existem apenas planaltos e um desses é retratado quando um músico que saiu de sua casa pela oposição do pai a uma carreira artística, retorna após a morte deste trazendo consigo a amante, que pertence a uma classe social mais baixa. Não se segue nenhum conflito de maior porte, no entanto, se torna claro para ela que está fora de seu elemento e que se casasse com o artista, apenas lhe estorvaria a carreira. Por isso, ela se vai sem informá-lo que espera um filho seu. Em *Agnes Jordan*, a última obra importante de Hirschfeld, esse devoto do naturalismo ampliou as fronteiras naturalistas de modo a cobrir toda uma época, ao modo de *Marcos* de Arnold Bennet, e *Cavalgada*, de Noel Coward. Embora cada plano de fundo isolado seja apresentado realisticamente, o foco da atenção recai num processo histórico, a saber, a mudança na vida e na perspectiva de diferentes gerações de uma família de judeus alemães.

Em 1893, Max Halbe também enriqueceu o naturalismo com *Juventude* (*Jugend*), objeto dos mais rasgados elogios, onde o autor descreve antagonismos raciais entre poloneses e alemães na Prússia e dramatiza o trágico despertar de dois jovens que se apaixonam apenas para terem sua felicidade destruída. Assim como na obra de Hauptmann, a hereditariedade é o protagonista invisível da peça. Annchen, a menina, filha ilegítima, herdou a disposição apaixonada da mãe; o irmão, deficiente, que a mata acidentalmente, foi aleijado pela desvairada preocupação da mãe no que diz respeito à ilegitimidade da filha. Humanizando os rigores do naturalismo com grande dose de ternura, Halbe conquistou lugar honroso no teatro. Sua contribuição específica, o estudo da adolescência, apresentou aos realistas um tema gratificante.

Mãe Terra (Mutter Erde), seqüência da peça anterior, revive os trágicos amantes como adultos que encontraram apenas infelicidade em seu casamento e acabam por se afogar. Apesar da conclusão romântica, na qual são levados embora por cavalos fantasmagóricos, não depor a favor do naturalismo de Halbe, sua apreciação do amargo desfrute do amor romântico é, sem sombra de dúvida, incisiva. *A Corrente de Gelo (Der Eisgang)* ofereceu ao teatro naturalista da Alemanha outro estudo corriqueiro da luta de classes. O restante da obra de Halbe, com exceção de algumas peças românticas, tratou, com resultados variáveis, da pouco edificante paixão pela propriedade, que o naturalismo observou com muita freqüência, da questão feminista e de outros pontos similares.

Max Dreyer e Otto Ernst, oriundos da Alemanha do Norte, haviam sido ambos professores anteriormente e ampliaram o terreno com peças devotadas à educação. O primeiro contribuiu com *O Estagiário (Der Probekandidat)*, tratando de um jovem mestre progressista obrigado a submeter-se aos seus superiores antidarwinistas. Otto Ernst escreveu a popular *Mestre Flachsmann (Flachsmann als Erzieher)*, uma sátira sobre educadores. Flachsmann, pedagogo dominador e ignorante, na verdade representa os piores traços do prussianismo na educação. Seu assistente, Flemming, discípulo das idéias progressistas de Pestalozzi, entra em conflito com ele e é tragado pela oposição conservadora, até que seu superior é denunciado como embusteiro e grandíssimo ignorante. A peça marcou um ponto significativo em favor da educação progressista e, a despeito de uma trama tacanha que faz de Flachsmann um impostor, ainda assim possui uma pequena dose de vitalidade.

A peça sobre a escola continua ocupando certo lugar no teatro da Europa e da América democráticas, embora lhe seja dado freqüentemente um cunho sentimental, como em *Nascido Bacharel* de Ian Hay, ou seja transformada numa farsa aprazível, como em *Que Vida! (What a Life)*, comédia tão característica de George Abbott. (Sua contrapartida, a peça sobre a universidade, que pode ser igualmente povoada de problemas familiares, não se desenvolveu tão bem, talvez por apresentar personagens menos coloridas e atraentes.) Realmente, mesmo na Alemanha não houve escassez de variações sentimentais e românticas sobre o tema de Ernst, como poderá mostrar uma apressada lembrança da tão freqüentemente regurgitada *Velha Heidelberg* de Meyer-Förster. Ernst, entretanto, era um escritor combativo e suas demais obras incluem ataques a vários outros abusos e convenções.

Por fim, o drama naturalista adquiriu certo número de humoristas que não ficaram tão severamente datados quanto os escritores de peças de tese. Otto Erich Hartleben misturou

humor a considerações sérias em agradáveis compostos como *Educação Para o Casamento* e *A Demanda Moral*. O bávaro Ludwig Thoma produziu peças divertidas e irônicas como *A Ferrovia Local*, pintura farsesca da vida de cidade pequena que é perturbada pela chegada das estradas de ferro. Ademais, *Moral*, também de Thoma, é uma sátira bem temperada contra o vigilantismo exacerbado. Esta comédia sobre reformadores que tentam expulsar a “madame” local apenas para descobrirem que estão registrados no diário dela, era uma variante das freqüentes escaramuças do teatro realista com o puritanismo. Hoje seus artifícios parecem cediços, mas a obra ainda borbulha de ironia e o assunto ressurge no teatro de tempos em tempos.

O mais hábil mestre da comédia foi, entretanto, o jovem Carl Sternheim (nascido em 1881) que embora fosse filho de banqueiro — ou talvez exatamente por isso — sentia imbatível aversão à sociedade burguesa. Sátira após sátira fustigou a respeitabilidade, o esnobismo, a busca de ascensão social e o ávido novo-riquismo. Inicialmente Sternheim esvaziou o romantismo da galanteria em *As Calcinhas*, farsa irreverente sobre uma senhora casada que perde sua peça de roupa de baixo. As complicações conseqüentes revelam a mesquinhez da mercenária alma da classe média.

A ascensão social é caricaturada em *O Burguês Schippel* cujo herói proletário consegue chegar à classe média por meio de diversos acasos — uma vaga no quarteto da cidade, a premência de uma viúva em encontrar um marido para esconder certo passo em falso e um duelo no qual esse grande covarde fere o antagonista e se transforma em herói. Por fim, agora é um cavalheiro e um burguês!

A criação de um milionário é a carga de *O Esnobe*, sátira lacônica que traça o sucesso social do filho da heroína de *As Calcinhas*. O extraordinário Christian Maske consegue riqueza e posição através de passos progressivos de pretensão e intriga calculada. Atinge o píncaro do êxito quando se casa com a filha de um aristocrata e vence a resistência que a moça lhe opõe após o matrimônio declarando-se filho ilegítimo de um nobre. Maske ressurge numa seqüência menos cintilante, *1913*, desta vez como um nababo enobrecido, industrial desapontado pela dissipação do filho. Para culminar a sátira, o secretário socialista de Maske põe de lado seus princípios e conquista a filha do arrivista imediatamente após sua morte.

Outros “arrivistas” foram satirizados por Sternheim em *Tabula Rasa* e *Der Nebbich*, para a qual *O Coitado* é uma tradução tão boa quanto qualquer outra. A esse Molière alemão faltavam fôlego e calor, e o estilo telegráfico que o vincula aos expressionistas do pós-guerra tornou prosaic

seus mais ousados vôos de imaginação. Não obstante, seu humor mordaz foi uma contribuição original. A semelhança entre ele e George Kelly é impressionante, seu ritmo é moderno, sua sátira é implacável. Se seu cinismo muitas vezes é insuportável, tem a virtude da integridade em grau muito superior ao da escola de George S. Kaufman na América. Quando o mundo estiver mais distante da imediação de seus quadros, passará talvez a fruí-lo apenas como um fantasista. No entanto, ele pertence a uma tribo muito vigorosa — à irmandade de Aristófanes, Ben Jonson e Wycherley.

3. Schnitzler e o Teatro Austríaco

Era inevitável uma transformação do naturalismo, e é muito natural que ocorresse nessa monarquia da Europa Central de caráter mais conveniente, que tinha Viena como centro. Nas mãos de Arthur Schnitzler converteu-se, como Lewisohn o chamou, em uma “requintada transformação”.

O naturalismo foi sustentado na Áustria por Hermann Bahr. Mas é sintomático da atmosfera meridional na qual operou que sua melhor obra fosse a agradável comédia *O Concerto*, familiar triângulo baseado na incurável infidelidade de um músico que ama a esposa mas procura um seguro contra a velhice. As subseqüentes complicações com admiradores e com a esposa, que lhe ensina uma lição tradicional passando a namorar por seu turno, dificilmente poderiam preencher as exigências de Hauptmann antes que este dobrasse o cabo dos sessenta. *Mongrel* de Bahr, tragédia de um andarilho solitário levado à loucura quando seu cão é morto por um guarda-florestal, amolda-se mais de perto — ainda que não de maneira absoluta — com os princípios que ele desposou em seus inúmeros ensaios.

Naturalista mais consistente, o médico Karl Schönherr reagiu à nova dramaturgia introduzindo problemas realistas na tradicional peça folclórica da Áustria. Sua primeira contribuição, *Sonnwendtag* ou *O Solstício*, dramatizava a luta contra o clericalismo católico em sua terra, e sua melhor obra, *Terra (Erde)*, denunciava a cupidez e o tenaz desejo de posse no ambiente camponês. Um velho camponês recupera a propriedade que já foi dividida entre seus descendentes e recobra a força enquanto a família hipocritamente chora sua morte. As peças em um ato de Schönherr são silenciosas tragédias do povo; em *Gente da Caravana*, por exemplo, um rapazote é tentado a traír seu pai para a polícia quando lhe oferecem um filão de pão. Em *A Diaba*, Schönherr criou uma poderosa tragédia strindberguiana centrada ao redor da mulher de um contrabandista inválido que namora um inspetor de alfândega com o objetivo de colocá-lo fora da pista, mas pouco tempo depois está realmente traindo o marido. Então, quando

o amante pretende deixá-la, eclode nela tal ódio por ambos os homens que fomenta uma querela doméstica em cujo final o inspetor apunhala a marido. Outra peça, *A tragédia das Crianças*, mostra as misérias de três crianças quando sua mãe tem um caso amoroso, e também atesta a absoluta devoção de Schönherr ao naturalismo antes que passasse a ser um inconseqüente autor de peças românticas. Mas Schönherr, oriundo do Tirol, embora tivesse praticado medicina em Viena durante uma década, era excepcional. Seu sangue não corria em ritmo de valsa.

Schnitzler, o mestre da dramaturgia austríaca, era vienense até os ossos. Nascido em Viena em 1862, de descendência judaica, assim como tantos escritores da Europa Central, foi um cosmopolita e um homem de letras urbano. Entrou em seu sangue a busca vienense do prazer, para grande desapontamento do pai que desejava vê-lo entregue sem reservas à profissão médica. Ao mesmo tempo, o filho de um famoso especialista em garganta não podia renunciar facilmente a essa herança. Obedientemente trilhou o estudo da ciência médica, diplomou-se em 1885, serviu durante dois anos no corpo clínico de um hospital e colaborou para a publicação médica de seu pai. Também foi atraído pela psiquiatria, que dava então grandes passos, os quais tornariam Viena o centro da psicanálise e, nesse campo, publicou uma monografia a respeito do hipnotismo em 1889. Mais tarde, depois de uma viagem profissional a Londres, estabeleceu clínica própria e colaborou no exaustivo *Atlas Clínico de Laringologia e Rinologia*, escrito pelo pai. Entrementes, também escreveu peças e bosquejos literários.

Essa oscilação entre a ciência e as letras deixou marca na subsequente carreira literária de Schnitzler. Por vezes o treinamento científico o conduziu ao duro naturalismo de *La Ronde* (*Reigen*) e, nas peças e na ficção que escreveu, o impregnou de uma atitude amoral em relação à sexualidade. A medicina deu-lhe também no teatro um jeito de médico à cabeceira do doente, e abordava suas personagens de forma bastante serena. Mas o espírito dançante de Viena, que foi por ele registrado como um mapa de correntes sanguíneas, também reivindicava o jovem médico. É bem verdade que ele era um naturalista mais consistente que a maioria de seus confrades nórdicos. Mas dedicou-se principalmente à sociedade sofisticada, observou suas elegâncias e seus flertes, exibiu suas loucuras e fracassos com hábil troça e contido pesar. Sua arte possui um superlativo refinamento e uma civilizada compreensão da alma humana. Faltam-lhe apenas o terror e a exaltação do grande drama.

Sua primeira obra dramática, escrita em 1893, enquanto ainda estava imerso nos estudos de medicina, consistiu nas sete cenas de *Anatol*, breves episódios na vida de um volúvel

galanteador. Embora essa peça tenha estabelecido a reputação do autor e por muito tempo servido para identificá-lo junto ao público em geral, não passava de um trabalho de principiante. Hoje, cumpre considerá-la como um ensaio superestimado sobre a volubilidade do amor. Quando sério, é sentimental; quando frívolo, apenas moderadamente divertido. Só o estilo vibrante continua a proporcionar prazer e revela um mestre das letras. Mas as inúmeras variações que teceu posteriormente ao redor do tema de *Anatol* superaram a monotonia do tema pela finura mental e emocional da execução. Depois de certa retrogressão em sua obra seguinte e de uma frágil peça em versos, Schnitzler avançou novamente com essa comovedora tragédia que é *Liebelei* ou *Luz do Amor*. É o reverso do alegre quadro de *Anatol*, colocando em contraste os namoros escusos de um jovem casquilho com a profundidade emocional de uma garota de classe inferior a quem o rapaz foi apresentado por um amigo na esperança de vê-lo curado de um *grand amour* com uma senhora casada da aristocracia. A jovem plebéia leva seu amor a sério o suficiente para cometer o suicídio depois de receber a notícia de que o amante morreu num duelo com o marido da outra mulher.

Depois de uma peça sobre o costume centro-europeu do duelo, que necessariamente se constitui num tema especial, Schnitzler pagou seu mais extremado tributo ao naturalismo em *La Ronde*, série de episódios sexuais interconectados, tratados com a mão firme do cirurgião que explora as vísceras humanas. Na verdade, era tamanho o grau clínico dessas cenas ou dessa “ronda”, que começa com o flerte e culmina na consumação física seguida do esvaziamento emocional, que somente foram impressas anos mais tarde (em 1909) em caráter particular. Mesmo o Hauptmann de *Antes do Amanhecer* teria ficado satisfeito com essas cenas curtas. Mas, para Schnitzler, *La Ronde* se constituiu simplesmente numa incursão médica e a maior parte de seu trabalho posterior apresentava apenas a superfície velada da emoção primordial. Quando muito encontramos Schnitzler mergulhando nas profundezas de uma filosofia da frustração ou observando tristemente que os homens trapaceiam a si mesmos na corrida da vida.

Esse semimundo foi belissimamente explorado em *O Caminho Solitário* (*Der einsame Weg*), peça pungente, demasiado delicada para o gosto americano. Obra maravilhosamente equilibrada, contrasta o ímpeto de experimentar a vida com a solidão que jaz ao fim do reluzente caminho trilhado por aristocratas e artistas hedonistas. Como observa Sala, “O processo de envelhecimento deve ser solitário para nossa espécie”. E, como ele percebe muito bem, “Amar é viver para outrem” — coisa que os fastidiosos cavalheiros austríacos de Schnitzler raramente são capazes de fazer.

Sendo médico, Schnitzler estava quase que profissionalmente interessado em assegurar aos pacientes de suas peças uma vida fecunda. Tal era a implicação de seu paganismo em *O Apelo da Vida* (*Der Ruf des Leben*), escrita dois anos mais tarde, em 1905. Marie, a heroína, dando ouvidos ao apelo da vida fora de sua porta, mata o monstruoso pai e sai para se unir ao amante. Ao seu médico ela confessa o auto-tormento: “Que espécie de criatura sou eu para emergir de tal experiência como de um sonho mau — desperta — vivendo — e desejando viver!” Ao que o *alter ego* de Schnitzler, o médico da peça, responde com uma serenidade que deve aterrar os moralistas, “Você está viva — e o resto já aconteceu...”

O direito à vida, que agora está sendo negado na Europa Central com mais arrogância do que Schnitzler jamais sonhou, é, na verdade, um motivo sempre recorrente em sua obra. Em *Liebelei*, o bondoso e velho músico, pai da heroína, devotadamente escudou sua irmã até que esta se tornou uma solteirona frustrada. Ele foi menos bondoso do que pensava; quando mira sua expressão resignada, o velho Vyring exclama tristemente: “De bom grado eu me ajoelharia à frente dela e lhe imploraria perdão por tê-la guardado tão bem contra todos os perigos — e toda felicidade!” Em *O Caminho Solitário* a pobre Johanna expressa o mesmo pensamento com seu brado: “Quero um dia em que eu possa olhar para mim mesma e estremecer — estremecer com a profundidade que só se pode atingir quando não se deixou nada sem experimentar”. *Condessa Mizzi*, longa peça em um ato escrita em 1909, também apresenta uma sensível variante desse motivo da vida. Pai e filha levam amigáveis vidas separadas, tendo cada um deles um saboroso caso de amor sem acreditar que o outro esteja informado a respeito. A tolerância, não maculada pela vulgaridade ou por uma crua positividade, coisa perfeitamente possível para além das obsessões inatas de Schnitzler, inunda a peça de beleza e ironia. “A alma é um vasto campo, onde muitas coisas diferentes acham seu lugar lado a lado”, escreveu o brilhante psicanalista vienense Theodor Reik, comentando a conexão de Schnitzler com o movimento psicanalítico inaugurado por seu contemporâneo e concidadão Sigmund Freud. É realmente o que acontece na obra de Schnitzler, ainda que, de modo geral, ele evite o país das maravilhas da psicopatologia. O dramaturgo chegou mesmo a dedicar uma longa peça a esse tema, *O Vasto Campo* (*Das weite Land*), frouxa série de estudos de caracteres.

Destarte, a posição de Schnitzler muda em relação à força vital, considerando-a alternadamente com os olhos de um cientista, de um médico de família e de um filósofo urbano. Afastou-se de seu campo natural somente em algumas pobres incursões românticas e em sua única peça de tese, *O*

Professor Bernhardt, denúncia do anti-semitismo que apresenta um poderoso quadro de injustiça premeditada e é enfraquecida apenas por uma dúbia motivação inicial e por um final frágil. (A peça também está mais que algo ultrapassada pela dura realidade da presente situação da Europa Central.) No entanto, poder-se-ia desejar que Schnitzler se tivesse afastado com mais freqüência e eficácia da civilização em-tempo-de-valsa. Como afirma Ashley Dukes a respeito de Schnitzler: "As pessoas podem cansar-se do excesso do estado de espírito crepuscular... da melancolia e da graça"¹.

Nos anais do teatro ele figura como um artista refinado que transferiu a objetividade do método naturalista para o campo romântico. Por isso sua obra sofreu de diluição e, em conseqüência (e por causa de seu restrito temário), ele permanece um dramaturgo menor. Devido a isso, também, cultivou uma técnica que beira o estático e não revela sua excelência especial a nações que cultivam um ritmo mais rápido. Assim sendo, para esses países Schnitzler se recomenda melhor por suas peças curtas, como a série *Horas Vivas*, escrita com grande finura. Na peça em um ato seu tratamento estático é menos cansativo, e talvez seja em muitas dessas obras fugidias que o autor aparece mais seguramente como um mestre moderno. Quem é sensível à arte de Schnitzler deixa sua obra com melancolia, como que lamentando um mundo desaparecido — o que, no referente à verdade histórica, é um fato... Ele é insigne apenas entre "os dramaturgos do semimundo". Ademais, mesmo antes de sua morte, em 1931, tornara-se impossível encontrar qualquer refúgio nessa região penumbrosa.

4. *Molnar e os Húngaros*

Comparados com a obra de Schnitzler, os vitoriosos provedores da dramaturgia húngara, tão intimamente relacionada com o espírito vienense, eram artífices. Contudo, mesmo em Budapest o teatro ultrapassou o período romântico. Deste, o principal produto foi a crônica fáustica *A Tragédia do Homem*, da safra de 1862. Madách, seu aristocrático autor, homem profundamente atormentado, que viveu a revolução de 1848 e esteve preso durante um ano por asilar um rebelde, era um rematado poeta romântico, e um hábil poeta. Seu poema dramático, moldado a partir do *Fausto* e do *Caim* de Byron, traça a história da humanidade confusa e desorientada desde a Criação até a segunda queda, quando a humanidade supostamente sucumbe à completa coletivização. Segundo esse quadro da era final de arregimentação científica, que antecipa em mais de meio século o *R.U.R.* de Karel Capek e o

1. Ver a introdução de Ashley Dukes para *Anatol*, etc, Modern Library, 1917.

Admirável Mundo Novo de Aldous Huxley, a humanidade civilizada chega ao fim e permanecem na terra apenas alguns esquimós degenerados. Mas Lúcifer, que apresentou essa alegoria das idades de Adão na esperança de levá-lo a uma negação autodestrutiva, é finalmente derrotado pelo primeiro homem afirmativo. Em *A Tragédia do Homem* combinam-se pessimismo e coragem numa visão ampla que supera o escopo e a profundidade de qualquer obra criativa do romantismo europeu à exceção do *Fausto*. Contudo, hoje em dia e aqui entre nós essa nobre obra retórica somente pode ser admirada como literatura.

A agitação do drama realista na Europa provocou transformações exteriores no teatro de Budapest. O espírito romântico, tão arraigado no nacionalismo húngaro, foi superficialmente democratizado e transferido para as casas da burguesia e as choças do proletariado. O romance, ao invés de caminhar altivamente pelos campos de honra ou tomar de assalto os altos céus, passou a usar menos atavios; molambos e roupas da moda serviam da mesma forma para cobrir seus palpitantes ventrículos. Afora isso, em sua melhor forma os dramaturgos húngaros começaram a adotar uma lúdica objetividade no que se refere às exacerbações do romance; e particularmente Molnar, seu líder, escondia o sentimentalismo que lhe era inato atrás de uma máscara de cinismo mundano. A vida húngara era dominada por uma aristocracia rural colaborando de má-vontade com uma alta classe média mercantil. Essas classes apadrinhavam as artes com irrestrito entusiasmo, mas no teatro não toleravam mais que uma noite agradável. E, assim sendo, o critério de modernidade no teatro húngaro se tornou o entretenimento condimentado com sofisticação urbana.

Quanto à hoste de escritores que forneceram esse entretenimento — Lengyl, Biro, Fodor, Zilahy, Földes, etc. — um apanhado que corre por assim dizer *sub specie aeternitatis*, nada mais pode falar. No máximo, pode-se fazer um cumprimento passageiro a Ernst Vajda por sua *Fata Morgana*, onde o encontro de um adolescente com uma mulher sofisticada e casada produz uma ou duas observações psicológicas compreensivas além de oferecer inteligente diversão. Nossa moderada satisfação com o episódio não é invalidada pelo fato dele ser descartado bastante rapidamente e tampouco por estar algo impregnado de sacarina.

Ademais, Ferenc Molnar, o principal dramaturgo húngaro, resume todas as qualidades e defeitos da escola. Sua vida e obra revelam tudo o que é característico de um teatro que conquistou ampla aceitação no exterior e pertence à história dramática como uma forma popular de haver-se com a vida — isto é, açucarando-a. (Legítimo ou não, esse é um

caminho; e se as pessoas se aproveitam dele, torna-se um fato significativo que deve ser levado em consideração. Claro está que o açucaramento não impediu uma efêmera revolução bolchevista na Hungria e mais tarde a parcial nazificação desse orgulhoso país. E isso também precisa ser levado em conta!)

Molnar, nascido em 1878 no seio de uma família mercantil judaica, estudou direito, foi bem-sucedido no jornalismo e escreveu ficção antes de se tornar dramaturgo e encenador consumado. Sua aptidão se revelou técnica, como provam suas atividades de empresário teatral, e também temperamental, fato passível de ser atestado por muitas damas encantadoras devido à experiência e por muitos amigos devido à conversação. Sua personalidade era dramática, inflamável nos muitos cortejos amorosos que empreendeu, hedonista no gosto pelo encanto feminino, pela boa comida, pelo *brandy* de ameixas e pela música. (Molnar toca diversos instrumentos e goza da reputação de possuir bela voz.) Afora tudo isso, como dramaturgo revelou, além dos dotes de teatralidade fácil e pronto espirituosismo, considerável imaginação e uma reserva de piedade.

Depois de uma primeira farsa, *O Procurador Geral* (1902), na qual um ladrão comete inúmeros arrombamentos com o fito de auxiliar seu amigo advogado, Molnar enveredou por um tema de muita aceitação em *Jozsi* (1904). Ele sempre gostou de crianças, tendo escrito sobre elas um cativante romance, *Os Meninos da Rua Paulo*, e na verdade até mesmo seus adultos trilham muitas vezes as proverbiais nuvens de glória. Mas em *Jozsi* o psicólogo superou de longe o sentimentalista e nesta peça o autor diseca as crianças mimadas das classes afluentes. *O Diabo*, escrita três anos mais tarde, era uma variação elegante do tema de Fausto, com Mefistófeles empregando a sugestão para facilitar o adultério. Embora divertida, a peça é a mais fraca das obras sobre triângulos amorosos. Mas seu imenso sucesso aparentemente encorajou Molnar a desferir mais um assalto à fantasia, e o conseqüente matrimônio da imaginação com a compaixão em *Liliom* produziram uma peça de rara beleza.

Essa estória de um fanfarrão marreteiro de parque de diversões que maltrata a esposa, que vagabundeia enquanto ela trabalha e que tenta roubar um caixa quando precisa de dinheiro para o filho que o casal está esperando, é um tributo tragicômico à nobreza que existe em todo mundo. Por trás do comportamento imprestável e da vadia gabolice de Liliom se esconde um terno ser humano; o único problema é que seu anjo da guarda é por demais canhestro e tartamudeante. Liliom está fadado a repetir o padrão de sua vida até na existência fantasmal da qual é dotado depois de ter-se apunhalado para evitar a prisão pelo frustrado assalto. Das pri-

meiras cenas, que trazem a marca da escola naturalista, a ação se transfere para o único tipo de céu que Liliom poderia ter imaginado — uma delegacia celestial. Quinze anos mais tarde o malandro é posto em liberdade condicional por um dia para visitar a família e redimir-se mediante uma boa ação. Mas Liliom, o “lírio” inútil, permanece imutado. Ansioso por levar um presente à filha, não consegue pensar em nada melhor que roubar-lhe uma estrela durante a descida. Faminto de afeto à sua maneira rude, estapeia a menina quando esta procura se esquivar dele; e os membros da Polícia Celestial, sacudindo as cabeças com desânimo, levam-no de volta como um caso sem esperança. Mas seu amor incipiente é um fato que a simples esposa — e talvez os céus também! — compreende globalmente.

Fracassando quando encenada pela primeira vez em Budapest em 1909, *Liliom* foi rerepresentada dez anos mais tarde com imenso êxito e se tornou o principal produto de exportação do teatro húngaro. Ao menos uma vez, Molnar elaborou tal síntese de seus defeitos de sentimentalismo e artificialismo que estes se transformaram em virtudes e fizeram de *Liliom* uma das peças românticas mais gratificantes do século XX. Posteriormente escreveu uma longa série de comédias e fantasias dotadas de variáveis méritos e limitações. *O Soldado da Guarda* é uma inteligente variação do antigo triângulo; *O Cisne* revive o tema plebeu-encontra-princesa de forma astuciosamente satírica mas contendo também a costumeira dosagem de açúcar; *O Sapatinho de Cristal* combina com o romance um pano de fundo naturalista sobre as classes pobres, recontando a estória da Gata Borracheira com doce ironia, pois o príncipe da fábula é apenas um marceneiro de meia-idade. Mais ou menos uma dúzia e meia de outras peças atestam a fluência de Molnar e a maior parte delas se manteve firme no teatro húngaro. É uma previsão certa, contudo, que serão sumariamente executadas pela corte suprema de crítica teatral.

O teatro húngaro mostrou-se ativo e colorido por muitas décadas. Mas Molnar nada mais fez que se repetir a si mesmo por muitos anos e seus seguidores não passam de peixinhos miúdos. Não houve ausência de tentativas de desenvolver outras linhas; um Sigmund Moricz empregou o realismo simples para seus estudos da vida camponesa, um Alexander Brody, para suas peças sociais. Franz Herczeg, que se entregou a bem-sucedidas farsas românticas, algumas vezes se tornou satírico e ganhou certa estatura com peças históricas comemorando o passado heróico e a luta pela independência da Hungria. Esses dramaturgos não deixaram de ter seguidores bem-intencionados².

2. Ver “Contemporary Hungarian Theatre” por Koloman Brogyányi em *The Theatre of Changing Europe*, editado por Thomas H. Dickinson.

A dramaturgia húngara não é toda frívola. Mas não atingiu alturas internacionais senão no campo cultivado por Molnar. Com o declínio da colheita do drama sofisticado (um declínio do qual o público norte-americano tomou aguda consciência quando servido de drogas tais como *Amo uma Atriz* e *Roubo de Jóias* de Fodor e *A Dama tem um Coração*, de Bus-Fekete), a contribuição húngara se tornou tão falida quanto a constituição húngara. E possivelmente por razões semelhantes.

5. *Wedekind e os Expressionistas*

No entanto, esse vulcão a que chamamos de Europa Central não atingiu um estado de benigna inatividade depois que a erupção naturalista chegou ao fim. As dramaturgias austríaca e húngara eram essencialmente calmas pois estavam vinculadas ao "velho mundo". Não era assim com a dramaturgia alemã. Uma qualidade inquieta, desafiante, invadiu a obra romântica de Herbert Eulenberg, que declarou "guerra aos filisteus" em *Tudo por Dinheiro* (*Alles um Geld*). O fenômeno psicológico da personalidade dupla, que pertence à mais moderna tendência psiquiátrica da dramaturgia, como se pode observar na obra de Pirandello e dos "expressionistas", ocupou o romântico Wilhelm von Scholz em *A Corrida com a Sombra* (*Der Wettlauf mit dem Schatten*). Em Fritz von Unruh o romantismo se aliou à fala entrecortada, anti-romântica, ultramoderna, à maneira de Georg Büchner e Carl Sternheim. Ademais, as peças históricas nas quais esse "Junker" celebrava o passado da Prússia se fizeram seguir durante a guerra por visões de pesadelo de um mundo destruído (*O Caminho do Sacrifício* ou *Opfergang* e *Uma Família* ou *Ein Geschlecht*) que nada possuem em comum com a atmosfera medieval de peças tão românticas quanto as adaptações literárias de Karl Vollmöller e a encenação de Max Reinhardt sobre a lenda de Irmã Beatriz, *O Milagre*.

O fervilhante espírito da época exigia conteúdos mais imediatos e menos sedativos que o fornecido pelas personagens de Vollmöller como a freira renegada e a Virgem que toma seu lugar no altar. Também no que se refere ao espetáculo, o romantismo não mais podia satisfazer-se com o passado embelezado. Ao contrário de Otto Brahm, que aceitou o veranico do romantismo com a maior das relutâncias, Max Reinhardt se deliciou com ele durante muito tempo. Esse imaginativo encenador somou o alambique da montagem poética às peças poéticas que estavam suplantando o naturalismo. Além de prestar atenção a todos os poetas modernos encenando as obras mais exacerbadas de Maeterlinck, Hofmannsthal e Vollmöller, desempoeirou as obras juvenis de Goethe e Schiller em apresentações espetaculares.

Procurando escopo para a exaltação dionisíaca, renovou a conexão entre a platéia e o palco demolindo o teatro “buraco-de-fechadura” do realismo. A ele devemos a rampa que estabeleceu uma ponte entre o palco e a sala em *Sumurun* (essa sacrossanta plataforma dos atuais teatros de burlesco, e também do teatro de revista), a remoção da ribalta e das cortinas, e a encenação de peças em arenas de circo, em catedrais e no imenso Teatro dos Cinco Mil. Não obstante, não conseguiu destruir o realismo e o flexível sensacionalismo de Reinhardt se tornou, na verdade, uma pedra de passagem para o teatro que em breve abandonaria os bosques românticos. As lutas sociais do pós-guerra precisavam de uma ampla arena para efeitos de massa, um teatro que arrebentaria com os interiores de quatro paredes e se derramasse sobre a audiência que deveria ser submetida à propaganda. O fastidioso palco romântico de Reinhardt, despido de seus panejamentos de veludo, poderia ser apropriado — ou, como teriam dito os revolucionários dos pós-guerra, “expropriado” — para propósitos incendiários. O princípio da inventividade imaginativa, defendido por Reinhardt, despido dos arcaicos elementos de estórias de fadas, podia servir aos ousados vôos dos novos dramaturgos que estavam reptando o mundo da guerra, da autoridade, dos lucros e do industrialismo.

O naturalismo também estava prenhe da dramaturgia da insurreição que eclodiu nos primeiros anos do pós-guerra. Não havia mais que uma curta distância entre a insurgência potencial dos naturalistas, tão vividamente corporificada n’*Os Tecelões*, e o idealismo de Toller em *Homem-Massa* ou *Os Destruidores de Máquinas*. A diferença entre as gerações de 1880 e 1918 é encontrável numa intensificação da revolta e uma técnica apropriada de cenas rapidamente diversificadas, fala apaixonada e estilização mecanizada. Ademais, os próprios naturalistas não eram tão tacanhos em seu programa que hesitariam em modificar a lentamente elaborada unidade de suas peças. Hauptmann demonstrou considerável flexibilidade quando escreveu *Os Tecelões* num ritmo nervoso, quando povoou *Florian Geyer* de ação de massa e retórica e quando misturou cenas realistas e oníricas em *Hannele*. Schnitzler usou em *La Ronde* breves cenas episódicas para demonstrar a “irracionalidade do impulso animal”³, e ocasionalmente se desviou do fato concreto para a fantasia do sonho, como em *A Dama com a Adaga* onde uma mulher cuja virtude está em perigo numa galeria de quadros sonha com uma situação idêntica durante a Renascença.

Na verdade, o primeiro passo rumo ao drama nervoso, semi-realista, semifantástico, que recebeu o nome de ex-

3. *Modern Continental Playwrights*, de Chandler, p. 347.

pressionismo durante a primeira década do pós-guerra foi dado por um ultranaturalista, Frank Wedekind, que nasceu em 1864, pertencia à geração de Hauptmann e adotou o programa desta geração com maior veemência que o próprio Hauptmann. Com o fito de descrever as realidades da sexualidade, tão cercadas de tabus, e levar a esse tema todo o aparato da ciência médica e psicológica, Wedekind escreveu diversas peças que até mesmo excediam os cândidos instantâneos tirados por seus contemporâneos. Depois de uma negligenciável comédia inicial, voltou-se para o seu próprio assunto em 1890 com *O Mundo da Juventude (Die junge Welt)*, que descrevia as condições existentes num internato para meninas. Embora desferisse um golpe no naturalismo ridicularizando uma personagem que lembra Hauptmann, o quadro de Wedekind mostra moças tão perturbadas pela libido quanto reprimidas pelos professores. Ademais, um ano mais tarde surgiu seu *Despertar da Primavera (Frühlings Erwachen)*, crua diagnose da adolescência e feroz ataque a um sistema educacional que omitia os problemas sexuais que atormentam os alunos de escolas.

Assim como Ibsen, a quem ele já admirava de longa data e cujas obras representara profissionalmente em leituras públicas, Wedekind mostrou-se um ferrenho inimigo da hipocrisia social, e foi encontrar as mais injuriosas hipocrisias na forma pela qual a Sociedade negava ou desvirtuava o instinto sexual. Nessa “tragédia de crianças”, qualificação que outorgou à peça, um grupo de rapazes e moças adolescentes, cujas idades oscilam entre os catorze e os dezessete anos está diversamente preocupado com a libido. Wendla, de catorze anos, cuja mãe recusa ajuda na crise que ameaça explodir quando a menina se apaixona pelo estudante Melchior, engravida. A mãe, que sente mais medo do escândalo do que da perda de sua filha, contrata uma parteira desajeitada e inábil, pois é possível contar com seu silêncio. Melchior, o culpado, é um aluno franco e brilhante que ter-se-ia comportado com maior discrição caso o houvessem instruído melhor. À sua maneira atabalhoada também figura numa segunda catástrofe quando, transmitindo informações sexuais ao seu hiper-sensível colega Moritz, leva-o ao suicídio. Somente Melchior se recusa a ser completamente engolido pelas dificuldades da adolescência. Expulso da escola e enviado para um reformatório, é perturbado por sua consciência e alimenta pensamentos suicidas, apenas para rejeitá-los.

O Despertar da Primavera explodiu no teatro como uma bomba. Mas o que dizer então do ressurgimento de Wedekind tecendo variações ao redor do tema com *O Espírito da Terra (Erdegeist)* e sua continuação *A Caixa de Pandora!* Na primeira peça, Lulu, mulher que jovialmente desconhece sua própria perversidade, é uma encarnação demoníaca

do instinto primevo e esse súcubo acaba por destruir um amante após o outro. Sua perfídia provoca um colapso no primeiro marido e leva o segundo a cortar a garganta; o terceiro, mata pessoalmente, depois que ele a surpreende intrigando com vários outros homens, inclusive seu próprio filho, vangloriando-se de haver envenenado a anterior esposa do consorte. Em *A Caixa de Pandora*, Lulu reaparece depois de fugir da prisão. Contudo, não é mais um demônio triunfante e se transforma na sórdida vítima da mesma força erótica que a levou a destruir seus maridos. Depois de matar um chantagista, foge para Londres, morre de fome pelas ruas e é finalmente esfaqueada e esquartejada por um dos clientes que arranja e que acaba não sendo outro senão um Jack, o Estripador. Assim, o ciclo de luxúria elementar chega ao fim quando o sadismo da fêmea encontra o sadismo mais cru do macho. Aqui, a fórmula de Zola para o naturalismo — “ver a besta no homem e apenas a besta” — é levada a uma conclusão mais que lógica. Trazendo outras mudanças ao seu tema primeiro, e escrevendo com perspicácia em *O Marquês de Keith*, *O Tenor* e outras obras, Wedekind esculpiu as mais pungentes “fatias de vida” do teatro germânico.

Mas Wedekind era uma personalidade instável que se recusava a ser confinada nos limites de qualquer escola mesmo antes de voltar a atenção para temas manifestamente românticos e simbólicos. Começara sua carreira aparecendo num cabaré onde recitava tétricas baladas, e o gosto pelo macabro o acompanhou mesmo quando passou para o campo que vinha sendo explorado pelos naturalistas. Esse gosto, bem como o amor que sentia pelo sensacionalismo e a impaciência para com a elaboração artística organizada, o levou a amarrar um final fantástico a *O Despertar da Primavera*. Quando Melchior, fugindo da prisão, visita o túmulo de seu colega Moritz, este volta à vida e insiste para que o amigo se una a ele na morte. Mas surge um “Homem Mascarádo” e dissuade Melchior do suicídio, ante o que Moritz retorna à sua tumba. Em *O Espírito da Terra* e *A Caixa de Pandora* o mesmo espírito levou Wedekind a criar situações e personagens que existem apenas parcialmente no mundo real. Em sua maior parte são símbolos de Eros e Lulu é menos uma pessoa real que uma representação alegórica do instinto sexual. A partir de então Wedekind se tornou mais e mais rudimentar e *Isso é a Vida*, contribuição tardia desse gênio anárquico, é um curioso cozido de filosofia e melodrama.

Wedekind, obcecado pelo sexo e incuravelmente neurótico, foi afundado por sua personalidade mórbida, e as obras que escreveu, a despeito de toda sua qualidade dinâmica,

permanecem no limbo dos esforços semi-realizados. Mas suas deficiências e experimentos eram palhas ao vento. Quando a nação germânica começou a oscilar na beira da guerra, precipitou-se no cataclismo e emergiu dele destroçada de corpo e alma, a violência dramática de Wedekind encontrou grande estímulo. A provocação para bradar aos céus e rancorosamente agitar os braços contra um mundo louco de forma igualmente louca era forte demais para ser resistida. E isso começou a acontecer alguns anos antes que ele morresse em 1918.

Desse turbilhão surgiu a obra de Walter Hasenclever. Seu talento febril, expressando-se em diálogos entrecortados e situações extravagantes que mudavam rapidamente, tratava de assuntos como o conflito de gerações, o mal causado pelo estado gerador de guerra e a violência que surge num mundo enlouquecido. Em *O Filho*, concluída em 1914, um jovem se ressentia de tal forma da tirania do pai que seria capaz de matar os progenitores. É incitado ao feito por um amigo que exclama: "Destruir a tirania da família, o banho de sangue medieval... Fora com as leis! Restaure-se a liberdade..." Esse clangor adolescente foi seguido por duas peças comparativamente racionais: *O Salvador*, na qual um poeta tenta impedir a guerra ao risco da própria vida; e uma adaptação da *Antígone* de Sófocles, que Hasenclever transformou num drama pacifista. Dado que essas obras foram escritas em 1915 e 1917, respectivamente, claro está que tiveram sua representação proibida. Mas quando desapareceu a tampa que sufocava o drama insurgente, nada a não ser a exaustão podia deter os jovens escritores.

Homens, que Hasenclever escreveu em 1918, era um verdadeiro pesadelo; o herói é um cadáver que volta à vida e vê toda a loucura do mundo se desenrolar à sua frente até encontrar paz no túmulo. (Cadáveres ou fantasmas, para não falar em cadáveres mutilados, agradavam particularmente aos dramaturgos do pós-guerra, e o hábito ainda está conosco em obras recentes como *Paisagem Americana* de Rice e *A Mãe* de Capek.) O centro das atenções voltava a ser um cadáver em *Além (Jenseits)*, escrita em 1920. Nesta obra, um marido morto numa explosão se interpõe constantemente entre a esposa e o amante dela, até que, em desespero, esse último a apunhala e se suicida. A presença do morto se faz sentir cabalmente quando portas se abrem e se fecham por si mesmas, quando o fogo assume a forma de seu rosto e quando finalmente a casa é demolida por mãos invisíveis. Levantes e caos também aparecem em *Decisão* e essa amarga sátira ao fracasso de uma revolução encontrava ampla base de apoio na traição sofrida pela Revolta Espartaquista de 1918, devido a manejos de furtivos e presunçosos social-democratas como Scheidemann e Ebert.

Hasenclever continuou a capitalizar sua veia amarga e fantástica até o fim. Em 1930, pouco antes do colapso da República de Weimar, trouxe Napoleão de volta à vida em *Napoleão entra em Cena*. Mais uma vez Napoleão se pavoneia mas não demora muito para que seja internado num asilo porque suas ambições ditatoriais são demasiado românticas para o mundo prático e moderno. Como os acontecimentos mostrariam logo a seguir, Hasenclever era mais um dramaturgo na linha de Shaw que um profeta. Quando, em 1933, reapareceu um Napoleão na Alemanha, teve tanto êxito que foi Hasenclever, um descendente meio judeu de Goethe, a parte obrigada a se retirar.

Os irmãos de armas de Hasenclever eram numerosos e, embora seja difícil encontrar uma definição capaz de cobrir sua obra toda, eles descobriram uma divisa no termo "expressionismo". Todas as artes partilhavam da nova perspectiva, e o próprio termo veio à luz pela primeira vez quando os novos pintores procuravam por um antônimo que expressaria sua divergência do "impressionismo" de Monet e Manet. Pintura, escultura e arquitetura deveriam abandonar a duplicação da natureza e voltar-se para a "expressão" de uma experiência interna. Não é surpreendente encontrar nas fileiras dos dramaturgos expressionistas um pintor como Kokoschka e um escultor como Barlach.

O expressionismo demandava a apresentação de estados íntimos mais do que da realidade exterior, bem como a distorção desta pelo olho interior. Esse tipo de drama era em primeira instância desafiador e flagrantemente subjetivo, capitalizando a desilusão pessoal e a revolta. Em formas mais objetivas também podia ser criativo ao invés de se mostrar completamente distorcido pelo ego do criador, como é o caso de *A Canção do Bode* e *R. U. R.* Mas inclusive a abordagem mais objetiva exigia estilização de uma espécie ou de outra e freqüentemente se esforçava para representar o estado anárquico do mundo por uma anarquia correspondente de cenas elusivas de rápida transformação, por uma alteração da fantasia e da realidade e por personagens que são fantásticas em si mesmas ou em suas visões e estados de espírito. Para usar um exemplo elementar, se uma mulher atirada à prisão por atividades revolucionárias em *Homem-Massa* medita sobre as lutas nas quais esteve engajada até há pouco, o dramaturgo visualiza seus pensamentos em cenas estilizadas, fantásticas. Se o grande mundo é essencialmente irreal para uma personagem, como o é para o desfalcador bancário de *Da Manhã à Meia-Noite* de Kaiser, a peça faz o mundo parecer proporcionalmente irreal por meio de cenas extravagantes e fugidias. Se uma personagem é irreal em si mesma ou está apenas semiviva, o autor pode conferir-lhe uma aparência mecânica e provê-la de um nú-

mero ao invés de um nome, como é o caso em *A Máquina de Somar* de Elmer Rice. Como se poderia esperar, trabalhos desse tipo ofereciam uma oportunidade de ouro para a moderna arte teatral, e cenógrafos, diretores e atores foram ao encontro das exigências dos jovens dramaturgos com notável engenhosidade. Na verdade, muitos diretores como Leopold Jessner e Jürgen Fehking, ao lado de cenógrafos e atores como o elástico Fritz Kortner, freqüentemente obtinham muito mais sucesso na tentativa de justificar o expressionismo que os dramaturgos.

Entretanto, nenhuma fórmula singular é capaz de cobrir as multifárias aberrações pueris e nobres tentativas dessa vulcânica escola. As peças cobrem toda a linha desde os mais furiosos melodramas e fantasias até dramas cuidadosamente concebidos, expressando protesto social, escritos num estilo mais ou menos expressionista. De início, especialmente, encontramos tais amostras numa obra tão temporã quanto *O Mendigo* (*Der Jettler*, de 1912), de Reinhardt Sorge, em *Parricídio* de Arnoldt Bronnen, bem como nas sangüinárias *Medéia* e *A Coroação de Ricardo III*, de Hanns Henny Jahn. O complexo de Édipo, então recém-descoberto, e uma revolta natural contra um Estado traficante de guerra eram representadas por peças nas quais um filho está invariavelmente lançando-se sobre a garganta do pai em nome da liberdade.

O horror da Guerra Mundial não podia ser levemente esquecido e o amor pela sanguinolência parecia ter-se tornado hábito. Alfred Kerr, o eminente crítico alemão que defendeu a nova dramaturgia enquanto ela conservou um grão de sanidade, descrevendo o *Ricardo III* de Jahn, no qual "pessoas eram continuamente chacinadas, torturadas e enterradas vivas" ("em dada ocasião o fígado de um cavaleiro era extraído e comido"), exclamou tristemente: "Eles realmente apresentaram isso no teatro. Oh!, vocês conhecem muito pouco sobre essa era da dramaturgia alemã..."

Paul Kornfeld, outro discípulo da nova "tempestade e ímpeto", honrava seu herói em *A Sedução* por estrangular um noivo simplesmente pelo fato de achar ofensiva a ignorância deste último. Uma jovem o admira pelo feito, o irmão da moça o envenena e ele, por sua vez, induz seu assassino a cometer o suicídio! Uma dúzia redonda de assassinatos, todos em nome do "amor", é igualmente glorificada no *Céu e Inferno* de Kornfeld. Inquestionavelmente o gosto havia sido corrompido por anos de derramamento de sangue e fome.

Contudo, esse período turbulento não estava inteiramente destituído de direções controladas. O expressionismo tem seus moderados como Anton Wildgans cuja *Pobreza* é um

poderoso retrato de uma família da classe média amargurada pela indigência e cujo *Amor* lamenta o desgaste da felicidade no casamento. Apenas por sua combinação da sórdida realidade com um intenso lirismo nessas peças pungentes é que Wildgans reflete o movimento expressionista, embora em outras obras (em *Dies Irae* e *Caim*) tenha partilhado dos excessos de seus compatriotas.

Ademais, as provocações do militarismo, da injustiça social e da revolução logo produziram obras refletidas e dolorosas. Qualquer dose de sanidade ou nobreza que se queira atribuir ao teatro alemão do primeiro pós-guerra advirá em grande parte daqueles escritores que rejeitaram posturas adolescentes e se dirigiram a realidades tangíveis na sociedade ou no espírito humano. Não importa o quão febril ou mecânico seja seu estilo, escritores como Kaiser, Werfel, os irmãos Capek, da Tchecoslováquia, e Toller ofereceram algumas honradas contribuições ao teatro moderno, pois navegavam na grande corrente do humanismo dramático.

Mais digno de suspeitas era o talento de Kaiser, o qual muitas vezes mostrou-se oportunista e sensacionalista. No entanto, Kaiser atingiu a maturidade não em suas inúmeras concessões fáceis ao público, entre as quais o melodramático *Incêndio na Casa de Ópera* é uma das mais pretensiosas, mas sim em obras amplamente relevantes. Em *Gás*, sua trilogia, criou uma história simbólica da civilização moderna mergulhando de cabeça na destruição devido ao industrialismo motivado pelo lucro. Em *Da Manhã à Meia-Noite*, satirizava a mesquinhez e a futilidade desta civilização bem como a inabilidade de seus robôs em recuperarem a liberdade e o individualismo. Um robotizado caixa de banco dá um desfalque a fim de poder cortejar uma exótica senhora estrangeira, mas descobre que ela é uma dama respeitável. Como já cruzou o Rubicão roubando o dinheiro, resolve aproveitar a situação o melhor possível e tenta conquistar a plenitude do grande mundo que está além de sua gaiola na caixa do banco. Porém, em sucessivos episódios de pesadelo, descobre que este mundo é enganoso e ilusório. As multidões que buscam o prazer são autômatos e a moça que o entretém não passa de uma beleza postiça com uma perna de pau! Em breve a brincadeira termina e só lhe resta o suicídio para evitar a prisão quando a garota do Exército da Salvação, que fingiu estar interessada em sua alma, informa a polícia. Assim termina a tragédia de um escravo de colarinho branco (*white collar*) que tentou viver como homem! Assim, também, termina a crucifixão de alguém que representa a massa, e Kaiser deu-se muito trabalho para, com grande variedade de detalhes, gravar a natureza simbólica da Paixão de seu herói. Numa cena alucinada e solitária, quando o caixa estende os braços, ele parece pregado a uma cruz, e nesse pressagioso

momento tem a premonição do fim que traz uma fugidia semelhança com a Agonia no Jardim, mil e novecentos anos antes. Nesse amargo sumário da derrota de uma alma, e na cosmovisão estenográfica da trilogia *Gás*, Kaiser escreveu dramas memoráveis, senão grandiosos. Sua inabilidade em criar personagens de corpo e alma e seu sensacionalismo crônico te-lo-iam relegado a um rápido esquecimento se não fosse pelo fato de que, denunciando o vazio e a mecanização do pós-guerra, pôs seus defeitos ao serviço de um uso eficaz.

Franz Werfel, que também se distinguiu como poeta e romancista, perdeu-se na confusão e na metafísica ao dramatizar o conflito entre o ego social e o anti-social no elaborado *Homem-Espelho* e no psiquiátrico *Schweiger*, lança mão de grandes doses de hipnotismo e de insanidade. Suas peças não-expressionistas (*Juarez e Maximiliano* e *Paulo entre os Judeus*) não foram particularmente eficazes no efeito; e a crônica que redigiu sobre os judeus, *A Estrada Eterna*, embora tenha sido eficazmente encenada por Max Reinhardt, não passava de uma boa alegoria. Mas *A Canção do Bode*, a despeito de algumas tórturantes confusões, é uma fantasia memorável. Sua estória de uma insurreição do século XVIII por parte dos desabrigados estabelece um provocante paralelo com as revoluções que se seguiram à Primeira Grande Guerra. Werfel, que sempre desconfiou da besta no homem, simbolizou os perigos inerentes numa convulsão dessa ordem fazendo com que seus revolucionários coloquem à sua frente um monstro evadido e o transformem em símbolo de sua revolta. São esmagados pelo exército, o monstro é destruído, restaura-se a antiga ordem. Mas os mestres, cujas ações deram origem tanto à revolta quanto aos monstros, não hão de permanecer impunes. Uma mulher traz a semente do monstro no seu ventre. O ciclo de opressão e revolução não terminará com facilidade! Carente do otimismo do verdadeiro revolucionário que espera uma nova ordem triunfante, bem como do otimismo do reacionário que acredita poder esmagar o espírito revolucionário sem erradicar as provocações geradas por ele próprio, Werfel não podia gratificar qualquer dos dois campos. Mas a despeito de certa confusão, *A Canção do Bode* está repleta de excitação dramática e suas sugestões lingüísticas são estimulantes. O combativo século XX encontrou no teatro poucos símbolos tão abrangentes quanto esta obra. O pessimismo de Werfel mostrou ser premonitório quando o advento de um novo monstro — um monstro da reação — o lançou no exílio.

A premonição também era um atributo de seus compatriotas, os irmãos Capek, que deram ao teatro tchecoslovaco suas obras-primas. (Werfel, que nascera em Praga em 1891, era tecnicamente um tcheco, segundo o Tratado

de Versailles, embora continuasse a escrever em alemão.) A república tcheca liberal, estabelecida pelo Tratado de Versailles, contava, entre suas muitas realizações, com um teatro progressista, notável pelas brilhantes encenações. Contudo, a dramaturgia tcheca era demasiado jovem para desenvolver tanta individualidade, a não ser em algumas peças patrióticas. Quando os dramaturgos tchecos não adotavam a superficial dramaturgia austro-húngara (algumas vezes com um toque de Shaw) como acontece com a obra de Frantisek Langer, cujo *Camelo através do Buraco da Agulha* é conhecido do público norte-americano, eram atraídos pelo expressionismo.

Estimulado pelo movimento alemão, Karel Capek escreveu em 1921 uma peça memorável, *R. U. R.* (Robôs Universais Rossum). Observando a crescente mecanização do homem pela produção industrial em massa, Capek concebeu um futuro no qual todos os trabalhadores seriam automáticos ou "robôs". Sua revolta final, quando adquirem alma, e a catástrofe subsequente perfazem uma experiência teatral vívida e excitante. Nessa obra Capek conseguiu apresentar um fenômeno contemporâneo em termos robustamente melodramáticos mas criativos e provocantes. Embora essa fábula sofra de uma superficialidade à la H. G. Wells e de um didatismo óbvio, emprega o expressionismo com força e inteligência mais que comuns.

A seguir, Capek se voltou para o problema da longevidade e teceu uma franzina fantasia, *O Caso Macropoulos*, para demonstrar o banal ponto de vista de que a idade avançada não é uma bênção. Porém, sentindo a pressão dos terríveis anos 30, tornou a pôr a mão sobre realidades contemporâneas em duas peças séria e profundamente conturbadas: *A Peste Branca* ou *O Poder e a Glória*, tensa fantasia antifascista, e *A Mãe*, lamento pelas mães européias que perdem seus maridos e filhos em guerras e discórdias, escritas pouco antes das mortes quase simultâneas do autor e de seu país. Embora ambas as peças tenham conquistado apreço na Inglaterra, Capek não conseguiu recapturar o poder dramático de *R. U. R.* *A Peste Branca* era muito obviamente artificial e *A Mãe*, estática e repetitiva. Entretanto, *A Comédia dos Insetos* ou *O Mundo em que Vivemos*, escrita em colaboração com seu irmão Josef, também deve ser arrolada entre os legados do expressionismo da Europa Central. Essa alegoria pessimista da rapacidade e da estupidez do homem, duplicadas no mundo dos insetos, é ao mesmo tempo nitidamente artificial e incomodamente verdadeira. *Adão, o Criador* escrita por Josef Capek isoladamente, era mais um documento pessimista, mas de qualidade inferior, expressando a desesperança de ver a humanidade se libertar algum dia da sede de propriedade e de poder.

Na verdade, o pessimismo era uma nota dominante daqueles expressionistas que revelaram alguma maturidade como artistas. Kaiser, Werfel e os Capek, todos sentados sobre o vulcão da Europa Central, olhavam para um mundo em desmorramento, e mal podemos ficar surpresos se constatamos que a mão desses escritores tremia de ansiedade. Sob aquelas circunstâncias, era impossível ser um artista sereno e torneado; para tentar ser um criador desse tipo, o artista deveria dar provas de um poder sobre-humano ou de um dúbio talento para fechar ambos os olhos. Apenas um escritor, Ernst Toller, o mais nobre e mais dramático de todos os expressionistas, recrutou fé em um novo mundo, ao menos por algum tempo. Assim como muitos outros expressionistas (entre os quais o austríaco Hans von Chlumberg contribui com um *Milagre em Verdun* ocasionalmente eficaz ainda que operístico), Toller se voltou de início para a tragédia de guerra. Com uma confiança no homem que lembra Shelley, Toller celebrou uma ardorosa conversão ao pacifismo em sua imatura *Transfiguração*, escrita em 1918, enquanto estava na prisão por apoiar uma demonstração antibélica. Em quadros tanto realísticos quanto oníricos, um escultor, que se alista para o serviço de relações exteriores, é transformado num pacifista. Nessa obra, Toller concebeu uma revolução sem sangue — uma conversão à razão e ao amor que levaria os soldados a trocarem suas espadas por arados.

Muito em breve, porém, Toller deparar-se-ia com a realidade material da revolução e da contra-revolução. Depois de ser solto do cárcere por agitação pacifista, foi eleito para o Congresso Bávaro Nacional e se tornou membro do Soviete Bávaro, embora deplorasse a inoportunidade do levante. Cinco anos de reclusão na fortaleza de Niederschönenfeld após o colapso da revolução não conseguiram esmagar seu espírito. Na prisão, escreveu duas das mais nobres peças do teatro germânico do pós-guerra, *Homem-Massa (Masse-Mensch)* e *Os Destruidores de Máquinas*, bem como os belos e mais consistentemente satisfatórios poemas do *Livro do Gole*. Nenhuma das peças abria mão da fé no triunfo final da humanidade ou encorajava a violência. Ambas as obras exprimiam o idealismo do comunismo sem sancionar métodos violentos. Conseqüentemente ambas eram antes poemas de sofrimento e aspiração que meras apreciações da realidade.

Em *Homem-Massa* uma mulher da alta sociedade abandona o marido e apóia o povo numa greve antibélica. Mas quando a massa perde o controle e parte para a violência, ela faz um apaixonado esforço para contê-la. É ridicularizada e desatendida, e a revolta subsequente é esmagada. Mas é ela que vai arrastada para a prisão e é forçada a sofrer pelo povo. Recusando-se a ser salva pelo inominado instigador

da violência da turba e aguardando a execução, em sua cela tem visões que ao invés de arrasá-la acabam por fortificar-lhe o espírito. Memorável é a sutil apresentação feita por Toller do grande dilema de todos os idealistas. “O Inominado”, como é chamado o líder da multidão, insiste em que o mal somente pode ser destruído pela violência, pois os intratáveis senhores não podem ser derrubados de outra forma. Mas Sônia não pode apoiar o assassinato não importa qual seja a sua causa: as massas, que foram envenenadas pela opressão e transformadas em assassinas devido às injustiças que sofreram, não podem construir um novo mundo de ódio. Para o tático da revolução, a pobre Sônia (e Toller com ela) está inapelavelmente “confusa”. Mas, como Toller, ela é a encarnação de todos os sonhos de todos os amantes da humanidade. “Você vive muito depressa”, afirma seu antagonista.

Da mesma forma, em *Os Destruidores de Máquinas*, horrendo quadro da primeira fase do industrialismo inglês que levou às revoltas dos “ludditas”* em 1815, é um idealista que se opõe à violência. O esclarecido trabalhador Jim Cobbett roga aos desesperados tecelões que desistam de destruir as máquinas, por eles apontadas como responsáveis pela sua miséria. A máquina pode transformar-se em escrava da humanidade; pode ser transformada em bem-estar, para isso basta que os trabalhadores se organizem numa classe efetiva. O populacho enfurecido e transviado, desafiando o poder do governo inglês, não leva em consideração seus argumentos e o mata. Mas o efeito final de *Os Destruidores de Máquinas* está longe de ser desanimador pois Cobbett — de acordo com Toller — somente antecipava o dia em que a multidão desesperada se transformaria numa classe operária organizada e inteligente.

No entanto, até mesmo os nervos de Toller foram afetados pela guerra, na qual serviu como aspirante a oficial. Em *Hinkemann*, a mórbida tragédia doméstica de um soldado que é castrado pela guerra, a amargura sobrepujou o artista em Toller. O desalento também passou a tomar conta de seu coração à medida que observava a crescente flacidez do oportunista Partido Social-Democrático alemão. Em uma das últimas obras de Toller, *Oba, Estamos Vivos!*, o idealista deixa o sanatório para descobrir que seus antigos camaradas socialistas se transformaram em liberais bajuladores do regime que detém o poder; é responsabilizado pelo assassinato de um dos velhos companheiros que na verdade foi morto por um nazista e ao qual o protagonista planejava execu-

* “Ludditas” — palavra tirada do nome de Ned Ludd. Designa membro do grupo de trabalhadores ingleses do início do século XIX empenhados em tentar impedir por meio da destruição o uso de máquinas que vinham ocupar o lugar de operários. (N. dos T.)

tar exatamente pelas razões opostas. Por fim é absolvido, mas é tarde demais. Ele se enforca em sua cela.

As últimas peças de Toller não conseguiam mais captar a paixão esperançosa e o soberbo lirismo de sua juventude, e o desespero do autor se foi avolumando até que sua alma sensível não suportou mais a situação. Depois de anos de exílio na Inglaterra e na América, enquanto seus parentes sofriam em campos de concentração germânicos, esse poeta semelhante a Cristo, cujo último ato foi um esforço individual na tentativa de levar algum alívio às crianças que morriam de fome na Espanha, se enforcou em seu hotel de New York. Talvez seus demônios privados fossem secundados por alguma vaga crença de que sua morte abalaria o mundo e despertaria a consciência deste. Toller foi um desses filhos do homem que não sabem sacrificar os outros — sabem sacrificar apenas a si mesmos. Pois não escrevera em *Homem-Massa*: “Quem age pode apenas sacrificar a si mesmo”.

Somente os dramaturgos da extrema-esquerda, apoiados pela certeza da vitória final do proletariado, e alguns dramaturgos congeniais, dos quais Carl Zuckmayer foi o mais talentoso, revelaram vigor genuíno. Zuckmayer, que encetara como expressionista da espécie de Wedekind, começou a escrever pungentes comédias populares em 1926, sendo a primeira *O Vinhedo Feliz*. Voltou-se depois para obras fantásticas, e delas, a mais notável é *O Capitão von Koepenick*, baseada em uma estória popular na qual um sapateiro se disfarça de capitão, prende o prefeito da cidade e confisca o tesouro local. Essa fábula é aguçada por sua sátira implícita ao prussianismo, pois o “Capitão” atinge os objetivos almejados simplesmente porque os alemães obedecem aos uniformes! Outras peças de Zuckmayer, como *O Trapaceiro de Bergen*⁴, dramatizavam lendas germânicas com menos implicações e maior dose de despreocupação. Há também considerável dose de solidez na obra do conhecido escultor Ernst Barlach, que limitou um misticismo reconfortante do ponto de vista pessoal com uma vivaz evocação da vida simples na Alemanha Meridional em peças como *O Casulo Azul* e *Os Verdadeiros Sedemunds*. Em suas peças, a realidade é espiritualizada, mas continua a ser realidade.

Os dramaturgos de inclinação mais rigorosamente social escreveram peças realistas, como o estimulante e provo-

4. *Os Doze Mil*, de Bruno Frank, romance sobre os hessianos que foram tangidos para os Estados Unidos a fim de lutar por Jorge III contra os colonos, e sua *Tempestade num Copo d'Água* (adaptada por James Bridie), também divergiam do furor expressionista. O conhecidíssimo *Grand Hotel* de Vick Baum é um melodrama do gênero mais comerciável. Theodor Tagger (Ferdinand Bruckner) saiu do drama psicanalítico, como *Males da Juventude*, para um trabalho de orientação política — mais liberal que radical — em *Os Griminosos*, instigante retrato do caos às vésperas da reação nacional-socialista, e em *Corridas*, denúncia capenga do anti-semitismo e dos problemas de endemoninhados jovens da tropa de choque.

cativo relato de um motim na frota austríaca pouco antes do final da guerra, *Os Marinheiros de Cattaro*, de autoria do médico Friedrich Wolf. Ou então, liderados pelo poeta Bertolt Brecht e pelo original encenador Piscator, artista criativo, receptivo e arejado da primeira linha, com uma fundamental devoção à moderna interpretação crítica, adaptaram o expressionismo às necessidades de uma exposição direta e franca. Excetuadas algumas poucas peças realistas sem importância, Toller, ao lado de outros expressionistas menores, tratara os temas sociais de forma espiritual; os outros os trataram intelectualmente e com documentação.

A premiada *Tambores na Noite* (*Trommeln in der Nacht*), de Brecht, dramatizava a fúria de um soldado que retorna da guerra e descobre os aproveitadores sugando o povo. Depois da *Ópera dos Três Vinténs*, que expressava um ódio similar à venalidade vazado em sátira lírica, Brecht começou a escrever “drama épico” ou “peças didáticas” como *A Decisão* (*Die Massnahme*), na qual diversos revolucionários justificam perante um grande coro, o fato de haverem executado um camarada, evocando cenas vivazes que demonstram a necessidade de sua linha de ação. Aqui, o expressionismo social era suplantado por uma análise social “realista” e pela explanação, ainda que a estrutura dramática fosse expressionista em vez de se desdobrar numa seqüência realista de eventos e desenvolvimento de personagens tecida compactamente. Brecht e seus proponentes alardearam muito o “realismo social” de sua espécie de teatro épico, afirmando que este batalhava pelo esclarecimento ou educação da platéia ao invés de apelar para as emoções, as quais consideravam como um expediente social indigno de confiança. É crença do autor destas linhas que um teatro sem emoção é tão intangível quanto um navio fantasma. Não obstante, um teatro expositivo está longe de ser impossível ou destituído de valor. Isso foi suficientemente demonstrado pelos “jornais vivos” do *American Federal Theatre*, que apresentavam fatos econômicos e sociais relevantes sem pretender contar uma estória pessoal contínua. Acontece que peças como *Poder* e *Um Terço de uma Nação* eram ao mesmo tempo comovedoras e instrutivas, e o didatismo era aceito tão mais prontamente porque se fortalecia lançando mão das emoções. Ademais, o pensamento também está carregado de emoção.

Erwin Piscator, cuja opinião sobre o teatro épico diferia da de Brecht em alguns pontos, não tentou, entretanto, expulsar a emoção do palco. Lutou para relacionar a estória dramática com o mundo no qual ela existia, cercanda-a de vários processos ousadamente originais, como diapositivos, filmes, palcos giratórios horizontais e verticais e comentadores com fatos relevantes de natureza estatística, explanatória e representacional. Isso foi demonstrado pelos espetá-

culos de Piscator, cujas encenações iam de um clássico como *Os Salteadores* de Schiller até peças contemporâneas como *Oba, Estamos Vivos!*, a sátira antimilitarista *O Bom Soldado Schweik*, e a dramatização de *Uma Tragédia Americana*, o romance de Dreiser. Afora isso, na maior parte dos casos, o diretor se mostrava um criativo dramaturgo que adaptava os textos para seus propósitos, à maneira de Meyerhold na Rússia e de Orson Welles em suas notáveis encenações nova-iorquinas de *Julio César* e d'*O Feriado do Sapateiro* — de forma mais limitada. Piscator buscou ampliar o escopo ou o sentido do drama, colocar modernas invenções técnicas a serviço do teatro e suplantá-las, através da clareza intelectual, o nebuloso emocionalismo tanto das últimas manifestações do realismo quanto do expressionismo. Isso era adequado tanto para o pensamento sociológico contemporâneo quanto para a teimosia da longa linhagem de clérigos luteranos da qual descendia. Defensores de seu estilo, como Mordecai Gorelik, consideraram-no como o mais importante e promissor progresso na moderna técnica teatral.

Essas inovações, diversamente justificadas e diversamente combatidas, foram as últimas experiências do teatro alemão. Ao tomar o poder, o Partido Nacional-Socialista rapidamente colocou o teatro sob seu tacão, e os mais eminentes dramaturgos, atores e produtores partiram para o exílio ou foram silenciados. O teatro que fora o mais independente, humanitário e ousadamente experimental da Europa Ocidental durante quase meio século, curvou-se ao totalitarismo.

Na maior parte, foi obrigado a contentar-se com farsas, comédias musicais, algumas peças históricas e reapresentações geralmente sem valor, capazes de serem aceitas pelo governo totalitário ou, no caso de Goethe e de Shakespeare, a encenação de obras já demasiado enraizadas para serem banidas. As melhores peças novas eram agora simples comédias camponesas ou "populares". As salpicaduras de peças literárias políticas de Hans Johst, Richard Euringer e outros eram fanaticamente chauvinista e partidária, e todas se mostravam manifestamente indignas do tradicional humanitarismo da dramaturgia.

Um dramaturgo da linha fascista, Richard Euringer, deu prova de verdadeiro talento. Sua *Paixão Alemã: 1933* (*Deutsche Passion: 1933*) continha versos eficazes. Uma delicada imaginação cobre seu quadro da assim chamada redenção da Alemanha por um Guerreiro Desconhecido que se levanta de entre os mortos portando uma coroa de arame farpado. Em vão chama o povo às armas, e entra em conflito com Satã. Aparentemente redime a Alemanha por meio de sua morte. (Dado que essa cena, com sua martirologia cristã, ao que parece era demasiado intragável ao Estado alemão para permanecer intacta, ela não nos é com-

pletamente inteligível.) Claro está que Satã não pode reclamar a posse do Líder morto, e este vai para o Céu. No entanto, Euringer não podia ser aceito *in toto* pelos poderes dominantes por causa de sua fantasia, tão carregada de tonalidades cristãs (a sugestão de que o líder deve morrer também é um *faux pas*), e ele não pode ser considerado mais que uma promessa frustrada pelo fanatismo. Suas peças oscilam entre o sublime e o ridículo. Está em sua melhor forma quando é lírico e imaginativo — isto é, quando não sente obrigação de expressar puerilidades ortodoxas. (Segundo o autor, o exército alemão jamais foi derrotado pelos Aliados, mas sim apunhalado pelas costas pelos “sonhadores, escritores, criminosos, democratas, judeus, pacifistas, marxistas e cristãos de meia-pataca” — uma classificação um tanto abrangente.)

Para além da fronteira, na Suíça, ainda vivia um teatro livre de língua alemã que continuava a encenar o *Natã, o Sábio* de Lessing e o *Guilherme Tell* de Schiller. Mas o grande teatro alemão desaparecera da terra. Vivia apenas na memória da humanidade e na influência que exerceu e ainda pode exercer sobre o teatro mundial*.

* A fascinante estória do teatro alemão do segundo pós-guerra exigiria um tratamento muito mais amplo do que aquele que lhe pode ser conferido pelo presente levantamento. Também deveríamos ter em mente que é difícil apreender os méritos da dramaturgia separando-os do brilhante trabalho dos encenadores, cenógrafos e atores que usaram as peças como libretos para uma síntese das artes⁵. Para mais dados sobre Zuckmayer, Brecht e outros, ver páginas 406-407 e 418-419.

5. Para artigos sobre teatro alemão contemporâneo, ver, entre muitos: “Germany’s New Army of Organized Playgoers”, de A. E. Zucker, *Theatre Guild Magazine*, Maio, 1931, p. 24-27. Um relato sobre Die Volksbühne. “Post Expressionism” de Sinclair Bombrov, *Theatre Arts*, janeiro de 1924, p. 26-37. Um relato ilustrado e breve da obra do alemão Leopold Jessner, encenador progressista que, nos famosos “degraus de Jessner” concebeu “a palavra e o palco igualmente em termos de níveis conglomerados ascendendo harmoniosamente rumo a uma resolução dramática”.

“Piscator’s Theatre” de Anna Latsis, *The International Theatre*, Boletim n.º 5, 1933, p. 10-14. Um estudo do esforço de treze anos empreendido por Piscator para criar e desenvolver uma técnica cênica que expressaria realidades sociais, de seu uso de estrelas rolantes e filmes para suplementar a ação dramática e de sua criação de um “teatro épico”. Encontramos um exemplo de suas várias tentativas para relacionar o drama do indivíduo ao meio ambiente social na encenação de *Oba, Estamos Vivos!* de Toller, “completada por um filme que mostra as contradições da existência do proletariado e da burguesia parasitária”.

“The Work of the Theatrical Troupe *Südwest*”, de Friedrich Wolfe, *The International Theatre*, n.º 5, 1933, p. 24-26. Nota informativa sobre o teatro de agitação na Alemanha pouco antes do regime nazista.

“*Epic Realism*” de Mordecai Gorelik, *Theatre Workshop*, abril-julho, 1937, p. 29-40, brilhante relato sobre os princípios da “dramaturgia épica” ou “peça didática” de Brecht, com excertos das notas do autor sobre seu primeiro esforço bem-sucedido nessa direção — *A Ópera dos Três Vinténs* (com música de Kurt Weill), versão modernística da *Ópera dos Mendigos*, de John Gay. Com respeito à teoria do realismo épico, Gorelik escreve: “O estilo épico não aceita o princípio do ‘arrebato’, do espectador, nem aceita o princípio (tal como é advogado por Wagner, Craig, Appia, etc.) da fusão das artes teatrais em encenação... É preciso que no teatro haja lugar para a mente assim como para as paixões”. Por “mente” entende-se na prática um comentário analítico sobre a ação da peça. É possível encontrar uma resposta a essas teorias em “*Epic Realism: An Analysis of Bert Brecht*”, em *The One Act Play Magazine*, abril de 1938, p. 1124-1130.

"Impressions of Nazi Drama" de H. W. L. Dana, *New Theatre*, setembro de 1936, p. 14-15 e seguintes.

Contemporary One-Act Plays from Nine Countries, antologia editada por Percival Wilde (Little, Brown & Co., 1936). Ver capítulo "The Drama and the Nazis", p. 277.

"Fascist Drama", de Friedrich Wolf, *International Literature*, 1937, n.º 3, p. 79 e seguintes.

"Four Years of Nazi Drama", de Winifred Smith, *New Masses*, 11 de agosto de 1936. O informe mais favorável, a despeito do radicalismo dessa revista.

"Prague" de Cloyd Head. *Theatre Arts*, outubro de 1924, p. 695-712. Um primeiro relato sobre o novo teatro tcheco, seus dramaturgos e os brilhantes diretores modernistas K. H. Killar e Jaroslav Kvapil.

Apanhados iluminadores sobre a dramaturgia contemporânea na Europa Central também serão encontrados em vários capítulos de *The Theatre in Changing Europe*, de Thomas H. Dickinson, 1937.

25. Tchekhov e os Realistas Russos

À medida que passa o tempo, entre os dramaturgos pós-ibsenianos levanta-se um nome que lidera todos os demais. Esse Abu-ben-Adem moderno é Anton Tchekhov, que era simplesmente um bom homem! Toda sua obra é a emanção de uma personalidade tão simples, humana e honesta que um biógrafo ficaria desorientado se tentasse explorá-la no mercado público.

No entanto, cabe perguntar se um escritor como Tchekhov poderia transformar-se em dramaturgo em qualquer outro país que não fosse a Rússia. Não ter-se-ia esgueirado para a intimidade de uma concha, deixando o teatro para pessoas mais espetaculares? Tchekhov, cumpre notar, trabalhou dentro de uma tradição nacional que o capacitou a concretizar na dramaturgia o que havia de melhor nele mesmo. Não importa quão pessoal possa ser sua arte, ela se alimentou da grande corrente do realismo russo do século XIX. Era um escritor entre muitos que eram realistas porque não podiam ser qualquer outra coisa e ao mesmo tempo permaneciam fiéis ao espírito de uma nação que, excetuada na corte, não se revestia de nenhum dos ouropéis da "cultura" européia. Em parte alguma a vida era tão elementar e ganha com tanta dureza.

Os escritores russos não precisavam de qualquer programa altissonante para anunciar sua lealdade ao realismo. Uma vez sacudidas as influências clássica e romântica, e empreendida a tentativa de se criar uma literatura nacional, os escritores russos tornaram-se os mais hábeis realistas da Europa por meio de um processo tão natural quanto a respira-

ção. Mestres como Gogol, Turgueniev, Tolstoi, Dostoiévski, Tchekhov, Bunin e Gorki não são inferiores a ninguém na arte de revelar a vida ao invés de açucarar-la ou dourá-la. Desde o princípio, suas revelações se mostravam totalmente despojadas de sensacionalismo. A mola mestra de sua arte era a humanidade. Em Flaubert e Maupassant, o realismo teve um cérebro, mas nos mestres russos, um coração. Além disso, em nenhum lugar esse coração era tão desesperadamente necessário quanto naquele vasto país de absolutismo tzarista, crueldade burocrática e gangrenosa escravidão.

Era um coração animoso. O povo russo, temperado no fogo de séculos de invasões mongólicas e opressão bárbara, desenvolveu uma força turrona. Há apenas uma metáfora para esse povo, a de um gigante mortificado — alternadamente gentil e feroz — que tropeçava pesada e cegamente, mas, de alguma forma, sempre conseguia pôr-se de novo em pé. Quer esse sujeito grandalhão tropeçasse e urrasse, quer apenas inclinasse a cabeça e ficasse parado, permanecia infinitamente vivo, e forte na dor e na esperança. Falou-se muito da ausência de trama e da irresolução na obra de Tchekhov. Mas não se falou o suficiente da força e do impulso secretos, da portentosa fome de vida e positividade que habitam suas peças. Ouvimos muita coisa sobre a simplicidade de Tchekhov mas esquecemos do terrível poder que amiúde reside em tal simplicidade. Sem isto, Tchekhov teria sido um escritor pálido. Seus compatriotas, Gogol, Tolstoi e Gorki, todos “bons” homens cada um a seu modo, eram capazes de explodir de forma desconcertante quando se acendia o estopim. Em suma, o povo russo era ao mesmo tempo terrível e dócil.

Naturalmente, falando de literatura russa, referimo-nos a algo mais amplo que a dramaturgia. Na realidade, até o advento do regime soviético, a dramaturgia era apenas uma porção menor na vida literária da nação. O meio mais prestimoso para a abrangência e o humanitarismo dessa literatura era o romance. É verdadeiramente significativo que com uma única exceção os principais dramaturgos russos já tivessem em seu crédito obras de ficção antes de entrarem para o teatro. Sua preparação num meio que geralmente não faz da condensação uma virtude, sem dúvida explica a frouxidão característica e a aparente fragilidade das mais importantes peças russas.

O teatro desfrutava de tão pouca liberdade que peças significativas somente conseguiam ser encenadas após incontáveis óbices com as autoridades. Embora a Rússia demonstrasse apaixonado amor pelo teatro, seus mais profundos dramaturgos não consideravam o palco como um meio adequado. Turgueniev nunca esperou que suas peças fossem montadas,

Tolstoi permaneceu afastado do teatro durante muito tempo, pois se ressentia da censura czarista, Dostoiévski reservou seu enorme talento dramático apenas para os romances e Tchekhov freqüentemente escarnecia do teatro popular que florescia sob os Tzares. Quando o contista Tchekhov se voltou para a composição dramatúrgica, poderia ter justificadamente sustentado que seus predecessores eram fundamentalmente romancistas.

1. *Os Dramaturgos Russos*

Quando Dostoiévski declarou uma vez que todos os romancistas russos emergiram do capote de Gogol, referia-se faceciosamente a *O Capote*, conto tragicômico escrito por esse último, a primeira obra importante da ficção realista russa. O mesmo poderia ser dito dos dramaturgos russos, a despeito do fato de que o palco russo — tal como era — sempre tendeu para o realismo.

O simples drama popular de natureza religiosa estivera presente na Rússia desde o século XVI. Em Kiev, estudantes acrescentavam interlúdios cômicos a peças religiosas e introduziam personagens ucranianas vigorosamente desenhadas. Estas foram posteriormente incorporadas a espetáculos de bonecos que perduraram até a época de Gogol e foram recolhidas por ele em seus primeiros contos. O realismo também surge nas obras já mais literárias do século XVII, especialmente nas peças do espiritual São Demétrio de Rostov. Mesmo o clássico século XVIII recusou-se a suportar a dose de formalismo francês. É bem verdade que a tragédia continuou atada a uma camisa-de-força, ainda que ao tragediógrafo Kniazhnin tenham sido atribuídas algumas reflexões revolucionárias a seu respeito. Mas o poeta cômico Fonvizin se encarregou da produção de vinagre caseiro. *O Brigadeiro Geral* satirizava a superficial polidez da educação francesa que estava na moda e denunciava os bárbaros senhores rurais da Rússia. Embora Fonvizin tenha escrito na tradição de Molière, criou a comédia popular. Na peça acima mencionada, a grosseira Madame Prostakov ao lado do fátuo esposo, do irmão embrutecido que nutre uma extravagante ternura por porcos e de Mitrofan, o idiotizado filho de dezesseis anos de idade, fornecem um realismo vivaz. E as mesmas qualidades realistas, terrenas, podem ser encontradas nos contemporâneos de Fonvizin, Kniazhnin, Matinski e Kapnist sempre que satirizaram a servidão e a burocracia. A nota básica de suas sátiras é entoada pelo coro numa obra de Kapnist, *Chicana*, quando os magistrados explicam, “Para quê motivo nos são dadas nossas mãos senão para agarrar, agarrar, agarrar?”¹

1. *History of Russian Literature*, de Mirski, p. 73.

O realismo também surgiu nas primeiras décadas do século seguinte, em meio ao movimento romântico. As partes em prosa do drama histórico de Pushkin, *Boris Godunov*, são as melhores na peça, e sua grande cena de multidão já antecipa o posterior drama de massas realista. Afora isso, Pushkin desenha personagens com aguçado e preciso realismo². O mesmo período também produziu uma notável comédia realista, *A Desgraça de ter Espírito*, do talentoso dilettante Griboiédov. Alexander Sergueievitch Griboiédov, nascido em 1795, levou ativa vida militar e política; foi raspando que escapou da pena capital por cumplicidade com o levante Decembrista contra a monarquia, e distinguiu-se por um importante trabalho diplomático na Pérsia que acabou custando-lhe a vida. Conseqüentemente, suas numerosas e, na maior parte, insignificantes comédias, foram escrivinhadas em momentos de lazer. *A Desgraça de ter Espírito*, concebida segundo tradição clássica francesa, deve sua popularidade a cintilantes epigramas. Mas Griboiédov imprimiu em suas personagens o sinete da realidade. Típico é o retrato de Repefilov que enuncia platitudes liberais nos clubes e cafés mas fede a álcool e bajula seus superiores. Igualmente famosos são o complacente chefe de família, seu secretário trapaceiro e hipócrita, a sensível filha, Sophia, e Chatsky, apaixonado pela moça, indivíduo infecciosamente eloqüente.

Entretanto, a despeito dessas antecipações do realismo russo, foi Gogol, nos anos 30 e 40, que o carregou em definitivo para o teatro. O grande ucraniano, que pertencia inteiramente ao século XIX (nasceu em 1809), era um humorista abrangente, à maneira de Dickens. Mas no coração mesmo da maior parte de suas risadas, jaz a desilusão e o desgosto. Olhando em derredor, via uma vasta e potencialmente grande nação afundar no pantanal da apatia. Descreveu suas maravilhas naturais em belas narrativas e celebrou seu passado heróico em *Taras Bulba*, exaltante épico em prosa. Riu de suas idiotices nessa deliciosa obra-prima do conto que é *A Estória de como Ivan Ivanovich brigou com Ivan Nikiforovich* e expressou piedade pelos humildes deserdados de sua terra natal na famosa novela *O Capote*, sobre as desventuras de um pobre funcionário público. Então, reunindo todos os seus poderes, pintou o grande mural realista que é *Almas Mortas*, onde amargura e desespero porfiam com o humor. Seu malandro, Tchitchicov, percorre vastas extensões da terra russa num engenhoso esforço de coletar subsídios para um empréstimo comprando "almas mortas" — isto é, servos que morreram desde o último censo. O quadro é aterrador: a maior parte das pessoas é constituída por virtuais escravos vinculados às propriedades de seus senhores, podendo ser compradas ou vendidas. A burguesia

2. Ver o capítulo Romantismo na Europa.

rural compõe-se de grosseirões absolutos, astutos comerciantes de cavalos, como a mulher que reclama não estar recebendo o suficiente por suas "almas mortas", pessoas refinadas como o casal que durante anos fica a adiar a cobertura de uma cadeira, e homens inteligentes mergulhados no desespero. Não é de espantar que o autor de um tal ataque à Rússia pré-revolucionária acabasse por achar a realidade intolerável. Procurou uma escapatória no misticismo religioso e morreu sob uma nuvem de melancolia em 1852, depois de destruir a maior porção da segunda parte de seu grande romance. À dramaturgia, dedicou apenas uma pequena parcela de seu tempo e talento, mas foi o suficiente.

A primeira peça de Gogol, *Casamento*, é uma alegre comédia principiada em 1832 e completada dez anos mais tarde. Arrancado de sua indiferença para com o casamento por uma casamenteira, o solteirão Podkoliossin consente em pedir a mão da disponível filha de um mercador. Depois de saborosa briga com a casamenteira, um prestativo amigo toma o assunto em suas mãos e arrasta o noivo para a casa da moça. Então, quando tudo parece ajustado e depois que três insípidos rivais se viram preteridos, Podkoliossin é assaltado por um medo terrível, salta pela janela e vai para casa de carruagem. No entanto, *Casamento* não passa de um mero *souflé*, em comparação com as peças posteriores de Gogol. Os mais duros golpes da tendência realista surgem em sua última comédia, longa peça em um ato, *Os Jogadores*, iniciada em 1836 e concluída em 1842; os mais amplos e mais ousados serão encontrados em sua obra-prima, *O Inspetor Geral*.

Os Jogadores é um retrato naturalista de um grupo de batoteiros e um desapiedado relato da vida da classe média. O presunçoso jogador Iharev, tendo acabado de ganhar oitenta mil rublos com um maço de cartas marcadas que batizou afetuosamente com o nome de Adelaída Ivanovna, deseja dobrar seus lucros. Mas acaba sendo adequadamente esbulhado por malandros ainda mais espertos, que o deixam vencer, acenam com a possibilidade de recuperar o dinheiro perdido em outra parte e, então, tomam os oitenta mil rublos em troca de inúteis promissórias. Essa galeria de trapaceiros oferece uma obra-prima de sátira e caricatura.

Não foi *Casamento* e tampouco *Os Jogadores* que concederam a Gogol sua reputação de primeiro dramaturgo russo moderno. Essa distinção, ela a deve a *O Inspetor Geral*, escrita entre as duas outras peças, tendo sido iniciada por Gogol em 1834 e apresentada em 1836. Inferior a elas em continuidade e surpresa, *O Inspetor Geral* as sobrepuja em virtude de seu tema mais amplo e de suas implicações mais profundas. O velho teatro russo nunca revelou uma sátira tão aguda à corrupção oficial. O Tzar, que estava então favorecendo uma

regulamentação mais severa para os assuntos municipais em seu vasto império e se divertiu com a peça de Gogol, intercedeu em seu favor. Caso contrário, nunca teria sido vista no palco; Gogol desistiu de outra sátira à burocracia, *A Ordem de Vladimir*, em 1833, pois não tinha a menor esperança de que essa obra fosse liberada pela censura czarista.

Apoiando-se em seu extraordinário dom de observação e paródia, em *O Inspetor Geral* Gogol criou uma *Almas Mortas* em miniatura e o herói da peça, Khlestakhov, é outro Tchitchicov. Esse jovem aventureiro, que se encontra sem tostão numa cidade da província, não perde o aprumo. Ao contrário, comporta-se com tanta arrogância que é tomado por um inspetor proveniente da capital. A comunidade é uma edição urbana da aldeia visitada por Tchitchicov e é dirigida por um bando de funcionários públicos indolentes, subornáveis e ignorantes. O Governador, que vem fazendo vista grossa à negligência e ao peculato de seus colegas, somente é sacudido quando um amigo prestativo o informa da iminência de uma investigação a ser feita por um comissário especial. O amigo escreveu: "Sabendo que você tem suas pequenas falhas, como todos os demais, pois você é um homem sensível e não gosta de ver as coisas lhe escaparem por entre os dedos, eu lhe aconselho a tomar medidas em tempo". O Governador, por sua vez, adverte os subordinados.

Artemi Filípovitch, diretor do hospital, por exemplo, vem trapaceando seus doentes. Ele e o médico alemão "há muito tempo descobriram que, quanto mais perto da natureza, melhor". Assim, nada de remédios para os doentes sob suas guardas! "É gente simples: se morrem, é porque morreriam de qualquer forma; se saram, é porque sarariam de qualquer forma." Afora isso, o doutor não poderia entrevistá-los, mesmo que o desejasse, pois não entende uma palavra de russo. O juiz, Amos Fiodoróvitch, admite que aceita suborno mas "há pecados e pecados"; ele aceita apenas filhotes de mastins e isso "é uma coisa muito diferente". O Governador tem ainda mais causa para alarme, pois os irados comerciantes e habitantes da cidade afirmam que é ele a praga de suas vidas, ainda que, "Deus é minha testemunha", afirma, "que se peguei alguma coisa aqui e ali, não foi com má fé". Conseqüentemente, dá ordem ao agente dos Correios para que abra todas as cartas a fim de verificar se não existe alguma correspondência espalhando maledicências. E, inútil dizer, o agente dos Correios já se antecipou à ordem.

Quando tomam Khlestakov pelo inspetor geral e percebem que o homem já estava na cidade há uns quinze dias, ficam desesperados. "Durante essas duas semanas, a viúva do tenente foi açoitada! Os prisioneiros não receberam suas rações! As ruas... como um verdadeiro chiqueiro! e a imundície!" Os pacientes do hospital não receberam nada co-

mo alimentação afora repolho, os soldados locais marcham pelas ruas com as túnicas “em cima das camisas e nada sobre as pernas”, o gendarme local é bêbado, há quinze anos que o Juiz não lê o processo de um caso. Naturalmente, os burocratas devem conquistar as boas graças do suposto inspetor e este, por sua vez, não mostra repulsa em se aproveitar da generosidade daqueles. Mas quando já conseguiu tudo que queria, desaparece, e apenas depois de sua partida os funcionários públicos descobrem que foram enganados.

Essa denúncia clássica da velha Rússia, levada a cabo com caracterizações amplas mas sutis e com um rico diálogo elogiado por todos os críticos conhecedores de russo, faz do *Inspetor Geral* um marco do teatro russo. A estrada para a qual apontava era o drama social realista, e ela foi diversamente seguida por quase todos os dramaturgos russos.

Igualmente digna de nota foi a contribuição de Turgueniev, par de Gogol no romance da geração seguinte. Os trabalhos dramaturgicos por ele deixados quase não chamaram a atenção, tal era sua delicadeza e tranqüilidade. Turgueniev, aristocrata e ocidentalista, passou grande parte de sua vida no exterior. Dado que o grosso de sua obra lida com as classes proprietárias e os círculos eruditos, o desenho que traçou da vida é comparativamente agradável. E, ao contrário de Gogol, era uma pessoa serena e equilibrada, menos inclinada a rosnar que a observar; um gigante, fisicamente, com maneira de ovelha. No entanto, mostrava ser um verdadeiro realista — um realista interior; explicando a si mesmo, disse: “Que me importa saber se uma mulher transpira no meio das costas ou debaixo dos braços? Não quero saber como ou onde ela transpira; quero saber como ela pensa”³.

Não se alienou da problemática social enquanto observava o homem interior. Em seus romances *Rudin* e *Solo Virgem*, expôs o fracasso da *intelligentsia* em superar a indolência e volubilidade que lhe são naturais. O romance mais famoso, *Pais e Filhos*, bem como *Na Véspera* e *Solo Virgem*, esboçam uma geração nova e vigorosa que se atracaria com a velha ordem por meio da inteligência científica, da ação revolucionária ou da reforma. O quadro que pintou de sua época foi conseqüentemente abrangente e provocativo.

Lamentavelmente, a perspectiva de Turgueniev em suas peças é mais estreita, pois o autor não deposita confiança em seu talento dramático. Espera no máximo que as peças “embora não sejam inteiramente satisfatórias para a encenação, possam despertar algum interesse de leitura” — julgamento derrubado anos mais tarde em ambos os lados do Atlântico, quando o Teatro de Arte de Moscou e o *Theatre*

3. Ver “Turgenev, Ancestor” de William Lyon Phelps, *Theatre Guild Magazine*, maio de 1930.

Guild de New York apresentaram *Um Mês no Campo*. Os problemas mais amplos, abordados por suas obras em prosa, são levantados mesmo de forma diluída, embora sejam rapidamente sobrepujados pela penetração com que mergulha na realidade da personagem ⁴.

Deliciosa sátira à inépcia da classe superior é *Falido*, em um ato, na qual o jovem senhor Zhazikov se esconde dos credores e pensa seriamente em retornar ao campo apenas para esquecer sua resolução no momento em que um amigo lhe empresta duzentos rublos. Detalhe típico ocorre depois que Matvei, o velho servo, consegue mandar embora um sapateiro que cobra a dívida insistentemente. Voltando-se para o criado, Zhazikov declara: "Matvei, quero mandar fazer uma libré para você. . . Quero mandar fazer uma libré segundo a última moda, cinza-púrpura com alamares azuis. . ." Mal acaba de emitir o pensamento, é obrigado a se esconder atrás de um biombo quando outro credor toca a campainha. A fantástica habilidade de Turgueniev em descrever plebeus está igualmente presente aqui, assim como estava nos famosos contos reunidos em *Esboços de Esportista*. Matvei, que pacientemente reprova o amo, é traçado com excelência, e seria difícil igualar sua conversa com um persistente mercador em qualquer parte com exceção do teatro irlandês. *Uma Conversa na Estrada* é mais um autêntico retrato da sociedade russa, comprimido em nada além de uma rusga travada no interior de velha carruagem que roda por uma estrada campestre. Em *Um Arranjo Amigável*, certa briga entre senhores rurais ao redor de um pedaço de terra também é quanto basta para revelar uma faceta da sociedade russa.

Outra peça em um ato, *Onde é Frágil, é lá que se rompe*, congrega com a maior eficiência a análise social e individual de Turgueniev. Gorski é um típico herói de Turgueniev — introspectivo, complexo e irresoluto; Viera é uma das típicas heroínas desse autor — uma jovem sensível mas também sensata e resoluta. Gorski a perde para um amigo que ele próprio apresentou à família. Cortejando Viera de um modo hesitante devido à sua indecisão congênita, o leva ao limite a longa tolerância da moça e a insulta tão profundamente que ela se atira nos braços do amigo. Em suma, Gorski é um dos Hamlets russos de Turgueniev.

O Solteirão, obra longa, é uma comédia delicada e tocante sobre Moshkin, "assessor colegial" de meia idade que tenta casar sua pupila Maria, de dezenove anos de idade, com um jovem subordinado de vontade fraca mas, quando este a abandona, conquista-a para si mesmo no refluxo. Um toque caracteristicamente russo é que Moshkin a adotou depois de um acidental e ligeiro conhecimento com sua mãe, pois a

4. Ver Prefácio à *The Plays of Ivan S. Turgenev* por M. S. Mandell.

garota não tinha lugar para onde ir. Petrusha, o noivo, é outra personagem bem desenhada; esse fraco abandona Maria no momento em que um pedante alemão russificado lhe afirma que a moça não é suficientemente "cultu". E como de costume, Turgueniev é mais bem-sucedido quando delinea sua heroína; Maria é um retrato de mestre de uma menina sensível, mas corajosa e prática. A fim de evitar mal-entendidos depois que é rejeitada por Petrusha, está pronta a deixar a casa de Moshkin e decidida a enfrentar a pobreza na casa de uma pobre tia. Moshkin deseja apenas protegê-la por meio do casamento, não tendo ilusões quanto à sua capacidade de atração sobre uma jovem. Mas Maria é agradecida e sensata o suficiente para querer dar-lhe seu amor, e é despreziosa o suficiente para fazer valer a palavra dada.

Essa peça somente é inferior à obra-prima de Turgueniev, *Um Mês no Campo*, que possui objetivo e complexidade maiores. Bieliaiev, jovem e enérgico tutor, atrai Natália, a senhora da propriedade que dispensa pouca atenção a Islaiev, seu laborioso marido. Sua jovem enteada também se apaixona por ele, enquanto o objeto de tanta adoração desconhece inteiramente a atração que cresce sobre ambas as mulheres. Natália fica com ciúmes da jovem e tenta casá-la com um estúpido e absurdo vizinho, iludindo-se ao ponto de acreditar que está apenas ajudando a enteada. Esta, no entanto, percebe que Natália é sua rival e confessa o amor ao rapaz, sendo o exemplo seguido por Natália. O marido desta a descobre chorando no ombro de Rakitin, admirador platônico e confidente da mulher, devido ao seu amor frustrado. Rakitin, irado, confessa a ele que ama Natália e se prepara para partir. Finalmente Bieliaiev também parte. A jovem, que agora odeia Natália, decide casar com o fátuo vizinho como forma de escape, e Natália fica solitária e frustrada. Destarte, a peça termina num beco sem saída, com as personagens se apagando e suas frustrações se aprofundando.

Nessas obras já se encontram indícios da arte de Tchekhov. São ressaltadas pelo mesmo tipo de penetração psicológica e sensibilidade, bem como pela mesma sensação de uma vida infeliz borbulhando sob a tranqüila superfície. Finalmente, possuem a mesma qualidade fugidia, para a qual se pode recorrer a uma palavra do crítico e tradutor inglês George Calderon. A peça ocidental comum, declarou Calderon, é "centrípeta"; isto é, a atenção do espectador é atraída para o grupo de pessoas imediatamente à sua frente na peça. A característica dramaturgica russa do século XIX é, ao contrário, "centrífuga"; isto é, o grupo de personagens que está no palco chama a atenção para a humanidade em geral.

Entretanto, nem toda peça russa é assim; tampouco podem os dramaturgos ocidentais serem classificados como exclusivamente "centrípetos" quando se notam exceções como

Shakespeare, Webster, Racine, Molière, Ibsen e Strindberg. Mas Calderon não apenas descreveu um atributo de muitas peças russas como também encontrou uma palavra que denota outra qualidade, possivelmente despercebida por ele. A dramaturgia russa é freqüentemente “centrífuga” no sentido de que a ação muitas vezes se afasta do cerne da trama, de que a vida desafia os torneados artifícios do teatralismo e flui esquiva, de que as personagens ou se diluem ou são deixadas sem rumo. Como regra, esse não é o método da maior dramaturgia, e possui defeitos nítidos, pois pode provocar debilidade e tepidez. Mas tal processo cria uma forma altamente poética e ainda assim realista de retratar a humanidade comum. Aqui não há peças bem-feitas, “não há heróis, nem heroínas, nem vilões. . . não há aventuras fantásticas”⁵, e o resultado é a verossimilhança. Aqui o fluxo e refluxo da emoção cria uma obsedante tristeza e o resultado é uma poesia do lugar-comum. Numa época em que a poesia da retórica parece incongruente, tal poesia muitas vezes é irresistível.

Não obstante, o progresso da dramaturgia russa no teatro vivo só poderia ser assegurado por escritores que modificassem a tendência de Turgueniev para a centrifugidade altamente sutil. Também há justiça no julgamento do Príncipe Mirsky, segundo o qual “Turgueniev estava em contato não com as cruas realidades da vida russa mas apenas com seu reflexo nas mentes de sua geração de intelectuais russos”⁶. Os autores que supriram aquilo que faltava à arte de Turgueniev foram os homens algo mais jovens de sua geração, Ostrovski e Tolstoi. (Turgueniev nasceu em 1818, Ostrovski em 1823, Tolstoi em 1828.) É bem verdade que ambos compensaram suas deficiências a certo preço: Ostrovski, que foi o mais importante dramaturgo profissional russo, conquistou poder e abrangência às custas daquela profundidade e sutileza que se encontram em Turgueniev; e Tolstoi o fez ao risco de certo didatismo distintamente trabalhado. Mas ambos ampliaram o espaço da dramaturgia russa e a fortaleceram consideravelmente.

Alexander Nicolaievitch Ostrovski foi o Balzac da classe mercantil moscovita. Comemorou — e algumas vezes atacou — um dos elementos mais conservantistas da velha Rússia, um grupo enfatuado que oprimia suas mulheres e crianças e prosperava através dos mais desavergonhados tipos de chicana. Era a espécie de vida que esse robusto filho de um advogado e funcionário do Tribunal Comercial de Moscou conhecia demasiado bem. E embora tenha escrito de modo desigual e descuidado, a ponto de muitas de suas quarenta e oito peças

5. William Lyon Phelps, *ibid.*

6. *History of Russian Literature*, de Mirsky, p. 252.

terem caído ao longo do caminho, podia ser igualmente eficaz ao satirizar essa classe ou ao descobrir tragédia em seu meio.

Bastante Estupidez em todo Sujeito Sabido, levada à fama pela encenação do Teatro de Arte de Moscou, revela a veia cômica realista de Ostrovski em seu melhor momento. Glumov, biltre ambicioso, se assenhoreia do fátuo e hipócrita meio ambiente e vai aumentando a fortuna por jogar com as fraquezas daquele. Por judiciosa lisonja a pessoas influentes, inclusive um tio excêntrico, e por romances cuidadosamente planejados com a esposa de um benfeitor e uma viúva aceitável, quase atinge seus objetivos. É finalmente denunciado por um jornalista chantagista que envia ao tio o pouco recomendável diário do jovem. Mas Glumov reúne suas forças e descaradamente assegura às suas vítimas que não devem ficar muito ressentidas com as desagradáveis considerações que teceu a seus respeitos; afinal de contas, cada um deles aprovaria os comentários sobre os demais. Afora isso, precisam dele, pois quem os supriria com frases inteligentes para seus discursos, quem gratificaria suas vaidades ouvindo as tolices que emitem e quem manteria suas esposas ocupadas! Em peças desse gênero, Ostrovski mostrou ser um mestre da comédia de costumes. Num estado de espírito algo mais sombrio também repisou o caminho trilhado por Gogol e satirizou a burocracia russa. Particularmente eficaz foi *A Noiva Pobre*, que antecipava os *Abutres* de Becque em mais de três décadas. No ambiente do funcionalismo menor, uma família à beira da ruína é salva somente quando uma jovem de grande força de vontade se sacrifica, casando com um rude pretendente.

Ostrovski mostrou-se mais incisivo quando compilou a "história natural da classe mercantil russa", como Edward Garnett chama sua obra. A primeira peça que escreveu, *Ban-carrota*, em 1850, já dava o tom. Nessa comédia, que lembra as sátiras tanto de Ben Jonson quanto de Henri Becque, Ostrovski denuncia a crua filosofia do *laissez faire* da classe mercantil com tais resultados que não há uma só personagem aceitável na peça. Seu herói é um caixeiro que conquista a filha do patrão e uma fortuna por meio de pura chicana e depois deixa o sogro apodrecer na prisão em vez de pagar seus credores. É igualmente impiedoso para com o advogado e o casamenteiro que lhe favorecem os planos enquanto a esposa — que outrora alimentara pretensiosas noções românticas — aprova complacente sua conduta.

A perspicácia com que esse escritor dissecou a classe mercantil (a qual, no entanto, glorificou algumas vezes com certa inconsistência) também o levou para o terreno da tragédia. Sua obra-prima trágica, *A Tempestade* (1860) usa os mesmos ingredientes de suas comédias; também aqui o mundo é predatório, grosseiro e de visão tacanha. A tragédia

surge da ruína de uma jovem e sonhadora esposa que é mal-entendida, perseguida e levada ao desespero. Muita poesia emana dos anseios da mulher que encontram resposta na natureza, e a peça é altamente atmosférica. Foi chamada adequadamente “um poema de amor e morte”⁷. No entanto é também uma pintura sem rebuços da despótica vida doméstica da velha classe mercantil russa.

Quando Ostrovski morreu em 1886, tinha a seu crédito um impressionante número de obras, e podia afirmar corretamente que adiantara a dramaturgia russa em todos os fronts. Reduziu a teatralidade sem objetivo da comédia convencional e, à maneira dos naturalistas posteriores da Europa Ocidental, intensificou a arte de representar a desagradável realidade da classe média. O grosso de sua obra é demasiado local e demasiado carente de valores espirituais ou intelectuais para que se possa enfileirá-lo com os principais dramaturgos do mundo moderno. Mas suas peças permaneceram como a mais importante contribuição ao teatro russo atuante até o advento de Tchekhov.

Seus dois contemporâneos Sukhovo-Kobelin e Pisemski aumentaram a contribuição de meados do século. O primeiro escreveu uma divertida comédia de intriga, *O Casamento de Krechinsky*, que se tornou uma peça favorita dos russos depois de sua estréia em 1855, e sua *Morte de Tarelkin* é outra aguda sátira à maneira de *Bancarrota* de Ostrovski. Além de farsas ao estilo de Gogol, o romancista Pisemski escreveu uma vigorosa tragédia naturalista, *Dura Sorte*, na qual um proprietário de terras seduz a esposa de seu servo. Embora o primeiro seja o amo e portanto faz jus à obediência, o servo insiste em seus direitos como homem e como senhor de seu próprio lar. Não há vilania por parte de ninguém, pois o proprietário e a esposa do servo estão verdadeiramente apaixonados e o marido conserva a dignidade, mesmo depois que a mata e confessa o crime à polícia. A tragédia é inevitável e despida de sensacionalismo, e um crítico tão hábil quanto o Príncipe Mirsky coloca essa peça camponesa acima do *Poder das Trevas*, obra mais famosa escrita por Tolstoi.

Também se pode notar que nas décadas de 1860/70 houve uma revivificação e extensão do drama poético e histórico. O próprio Ostrovski contribuiu para essa corrente com algumas peças históricas medíocres e com a encantadora lenda *A Menina de Neve (Snegurotchka)*, que Rimski-Korsakoff usou para sua conhecida ópera. A obra de Alexei Tolstoi (não o grande romancista), dramaturgo mediano porém hábil, foi levada à atenção do mundo quando o Teatro de Arte de Moscou encenou sua trilogia *A Morte de Ivan o Terrível, Tzar Fiodor e Tzar Boris*. Vívidas e plenas de carac-

7. *Ibid.*, p. 310.

terizações vigorosas, essas peças escritas entre 1866 e 1870 são poderosos exemplos do moderno drama histórico. Particularmente bom é o estudo do Tzar Fiodor, governante fraco mas bem-intencionado, arruinado por um mau ministro. Grande força também alcançam as tumultuadas cenas de multidão e a cor semi-oriental dessas obras.

A despeito do interesse dessas peças, entretanto, o passo seguinte na dramaturgia russa foi caracteristicamente dado mais uma vez por um realista e romancista que não é outro senão o grande Lev Tolstoi. Seu realismo dramático era de ordem diversa daquele desenvolvido por Gogol, Turgueniev e Ostrovski, respectivamente. Assim como Gogol, mostrou ser um poderoso satirista, mas seus *Frutos da Instrução* são menos importantes pela sátira do que pela representação de uma classe em processo de decadência. Assim como Turgueniev, foi um mestre na caracterização, mas suas personagens possuem poder ao lado da complexidade. Assim como Ostrovski, retratou o ambiente social, mas seu objetivo não era o de representar a sociedade mas sim de reformá-la. De fato, Tolstoi foi intencionalmente didático tanto na comédia quanto na tragédia, e apenas seu grande talento e sua vigorosa personalidade lhe permitiram superar o nível ao qual o didatismo é relegado com tanta freqüência no teatro realista.

Demorou-se a fazer sua contribuição para o teatro até que já havia passado o apogeu de seu gênio. Já tinha tanto *Guerra e Paz* quanto *Ana Karenina* pelas costas quando escreveu a primeira de suas peças importantes, *O Poder das Trevas*, em 1887. Tolstoi àquela altura sofrera sua inortodoxa conversão ao cristianismo e passara a considerar suas obras anteriores e não didáticas como inúteis. Em suas maiores obras, a despeito do talento para captar a realidade exterior, ele se concentrara no mundo interior das personagens. Agora estava convencido de que sua arte somente poderia ser justificada se tentasse reformar esse mundo interior e ajudasse a livrar a sociedade da corrupção e da injustiça.

Em seu zelo para melhorar as condições do campesinato, do qual esse aristocrata esperava a salvação futura, escreveu uma encantadora ninharia, *O Primeiro Destilador*, ataque ao alcoolismo crônico dos plebeus. A essa peça popular fez seguir a famosa *O Poder das Trevas*, perfeito documento naturalista; pois ao se voltar para a realidade da vida camponesa pelo interesse da regeneração moral, Tolstoi chegou, inevitável e independentemente, ao naturalismo que o Ocidente desenvolvia mais ou menos na mesma época. *O Poder das Trevas* é talvez a mais poderosa tragédia camponesa do mundo. Um jovem lavrador, Nikita, tem um caso com a mulher do patrão, que a ambiciosa e ávida mãe do rapaz convence a envenenar o marido. Mas uma vez casado com a assassina e seguro da situação, Nikita começa a seduzir a enteada da es-

posa, uma rapariga semi-atoleimada que fica grávida, tornando-se necessário casá-la a todo custo. Isso, porém seria impossível caso sua indiscrição chegasse ao conhecimento do noivo em perspectiva. Em conseqüência, a mãe de Nikita o insta a esmagar o bebê debaixo de uma tábua e a enterrá-lo no celeiro. Incapaz de resistir à instigação de sua mãe, e também incitado ao crime pela esposa (que deseja vê-lo tão culpado quanto ela própria), Nikita, fraco de vontade, comete o assassinato. Mas Tolstoi não se limitou a descrever o horror em função do próprio horror do método literário do naturalismo; com algumas poucas exceções o realismo russo nunca chafurdou na lama sem um propósito, e em Tolstoi esse propósito era a regeneração moral. Nikita é finalmente engolfado pelo remorso e confessa o crime no casamento da moça cujo filho ele destruiu.

Se a peça tira sua força do magnífico retrato naturalista dos culpados, importante é a totalidade do efeito. A peça é uma tragédia de pecado e expiação, e leva a dramaturgia russa para além de Ostrovski num aspecto importante: acrescenta a dimensão do humanismo à dura fotografia da vida. Como escreveu Arthur Symons, Tolstoi criou sua tragédia "a partir de alguma abundância que recolheu para dentro de si a escória da vida humana e a transfigurou por meio dessa piedade que é a compreensão"⁸. Um espírito humano distingue essa obra da mera denúncia que surge em boa porção do trabalho de Zola.

A conversão de Tolstoi naturalmente o levou a entrar em desavença com as classe altas, e foi contra elas que dirigiu sua robusta comédia de intriga, *Os Frutos da Instrução*. Ainda que algo artificial, é uma devastadora sátira à mesquinhez e credulidade dos ricos e ociosos que chapinham no espiritismo enquanto sugam seus servos até a medula. A intriga tem início quando os mujiques de um proprietário rural tentam comprar um pedaço de terra a prestações. Seu pedido é recusado até que uma astuta criada de quarto se faz de *médium* espírita e extorque do amo a assinatura necessária para a escritura de venda. Essa sátira está profundamente permeada de divertidos detalhes sobre o fátuo comportamento da classe alta e os astutos expedientes terrenos do campesinato. A comédia também possui implicações sérias quando os mujiques observam o tremendo desperdício de tempo, dinheiro e comida nas casas da elite, e quando esta é apresentada como suficientemente decomposta a ponto de estar madura para o caminhão de lixo. Bernard Shaw pagou a esta comédia o alto tributo de colocá-la como uma das predecessoras de sua *Casa do Desgosto*. Chamou *Os Frutos da Instrução*, "a primeira das Casas do Desgosto, e a mais estiolada". A bem da

8. "L'Assomoir at the Ba-Ta-Clan", *Theatre Arts*, abril de 1922.

verdade, não é a mais estiolada (a de Shaw é mais), mas provavelmente foi a primeira no teatro.

Durante sua carreira apostólica, Tolstoi viu-se em oposição ao Estado, bem como à Igreja Ortodoxa Grega que o excomungou por aplicar o Sermão da Montanha em termos muito literais. De fato, apenas sua reputação internacional e sua posição social o salvaram de um processo. A oposição que levantou ao serviço militar deu origem à seita Dukhobor que foi perseguida por seu pacifismo e finalmente encontrou abrigo no Canadá. Apoiando seu evangelho da resistência passiva (mais tarde empregado por Ghandi) com notáveis panfletos, cartas, contos, fábulas e romances, transformou-se num profeta tardio e no grande ancião da Europa. Suas duas últimas peças, *O Cadáver Vivo* e *A Luz que Brilha nas Trevas*, devotaram-se a expressar os mesmos pontos de vista no teatro.

Em *O Cadáver Vivo* ou *Redenção*, combinou um ataque às leis russas do casamento ao seu evangelho cristão do auto-sacrifício. Fédia, ao perceber sua própria falta de valor e o amor da esposa por um amigo, desaparece a fim de lhes dar liberdade. Acreditando-o morto depois que ele, deliberadamente, deixa o casaco na margem de um rio, os dois se casam e gozam de uma felicidade imperturbada. Mas a identidade de Fédia é revelada à polícia por um chantagista e os amantes são acusados de conivência com ele visando cometer bigamia. Dado que, sendo o divórcio impossível, o feliz casal está prestes a ser separado e punido, Fédia não vê outra alternativa senão o suicídio. Contando com excelente diálogo e uma situação tensa e provocante, *Redenção* causou forte impressão no teatro europeu. É francamente uma peça de tese, mas a despeito de sua trama artificial e melodramática, é superior às teses escritas por Brieux e pela escola francesa.

Ainda mais poderosa é *A Luz que Brilha nas Trevas*. Embora Tolstoi tenha deixado essa obra inacabada (o último ato existe apenas em esboço), é uma fascinante exibição das lutas internas e das falhas de um idealista como ele próprio. Nessa peça, um aristocrata que está tentando praticar ao pé da letra os ensinamentos de Cristo, entra em choque com a esposa. Quando esta se recusa a deixá-lo empobrecer a família renunciando às posses, ele transfere o patrimônio para ela. Mas essa solução de compromisso atormenta seu espírito e ele tenta abandoná-la. Ademais, a influência pacifista que exerce sobre um jovem nobre tem um fim trágico para o discípulo. As dúvidas assaltam o idealista, e a morte o alcança quando a indignada mãe do moço o alveja com uma arma. Afirmando ter disparado contra si mesmo acidentalmente, morre em paz, assegurando que evidentemente Deus não queria seu serviço.

Com esta peça, iniciada durante a década de 1880 e trabalhada até 1902, termina o testamento de Tolstoi no tocante ao teatro. O conhecido conflito doméstico que lhe amargurou os últimos anos e culminou com sua fatal fuga do lar em 1910 é aqui celebrada com poder psicológico e profundidade espiritual; e aqui, bem como em suas outras peças, Tolstoi deixou a marca de uma grande personalidade sobre a dramaturgia. Nele, fragmentariamente, o realismo encontrou uma elevação afirmativa e a poesia de um espírito perquiridor.

2. *Tchekhov e a Sublimação do Realismo*

Se, em virtude de seu espírito heróico e moral, Tolstoi poderia ter-se transformado no novo Ésquilo europeu, Tchekhov sem dúvida foi seu Sófocles. Num mundo opressivo, conservou amável simplicidade e doçura de temperamento. Como pessoa e como escritor possuía o antigo equilíbrio sofocliano — a “alma na justa medida” — sem abrir mão de uma vírgula que fosse quanto à realidade que o encarava de fora e o dilacerava por dentro.

Fora estava a Rússia do antigo regime: a desalentada e inerte *intelligentsia* pré-revolucionária, o ignorante e caledado campesinato que descreveu em tantos contos e o bárbaro sistema penal que estudou em primeira mão numa viagem especial a Sakhalina, a Ilha do Diabo russa, em 1890. *Dentro* estava a dolorosa consciência dessa realidade e da falta de progresso em seu país, e também estava dentro a tuberculose que o destroçou durante anos e cortou sua vida precocemente em 1904, quando contava quarenta e quatro anos. Mas enquanto a saúde lhe permitiu, trabalhou bravamente para mitigar sofrimentos como médico rural, muitas vezes deixando de cobrar consultas de seus miseráveis pacientes e enfrentando a epidemia de cólera de 1892-93 em seu distrito. Seu senso de humor nunca o traiu, e não só achava as pessoas adoravelmente divertidas como tinha um amor infantil em pregar peças em outrem, como naquele incidente durante uma onda de terror vermelho quando fingiu passar um pacote de bombas a um grupo de policiais. Dele, disse Gorki que em sua presença “cada um sentia em si mesmo um desejo de ser mais simples, mais belo, mais ele mesmo. . . Durante toda a vida, Tchekhov viveu em sua própria alma; foi sempre ele próprio, internamente livre”⁹.

Além disso, nunca perdeu o otimismo interior — aquela fé no homem que é a essência do otimismo. Para ele não havia fracassos, ainda que poucas dentre suas personagens consigam vencer no mundo ou nele integrar-se. Embora tenha diagnosticado suas queixas com a objetividade de um médico,

9. *Reminiscences of Anton Chekhov.*

não acreditava que houvesse casos totalmente perdidos. Em cada uma de suas personagens, detectava anseios que revelavam um poder oculto para embelezar e enobrecer a vida. Cada uma delas é uma buscadora e uma sonhadora dentro dos limites de seu meio ambiente. Stanislavski, tendo encenado as peças, compreendeu-as melhor que qualquer outro. E foi Stanislavski, o pretense proponente de uma arte russa penumbrosa, quem escreveu que é possível “sentir nas tramas cotidianas de suas peças os eternos anelos do homem pela felicidade, sua luta para subir...”¹⁰. Tanto Astrov quanto Vânia em *Tio Vânia* surpreenderam Stanislavski por não serem “homens simples e mesquinhos, mas sim lutadores idealistas em combate contra a terrível realidade da Rússia de sua época”.

Não é difícil descobrir o motivo pelo qual o mundo tem sido enganado pelas personagens de Tchekhov. Não encontrou nenhum revolucionário no mundo superficialmente tranqüilo que conhecia melhor e era um escritor demasiado escrupuloso para o enfiar dentro desse ambiente arrastando-o pelos cabelos. Também não gostava de sublinhar uma idéia ou apontar uma moral, preferindo deixar o espectador tirar suas próprias conclusões. (Talvez, como os mais tranqüilos pensadores do teatro, superestimasse a inteligência e a sensibilidade de uma platéia!) Referindo-se a uma de suas famosas histórias, *Os Ladrões de Cavalos*, escreveu uma vez a certo amigo: “Você me censura por minha objetividade, chamando-a de indiferença ao bem e ao mal, falta de idéias e assim por diante. Quando descrevo ladrões de cavalos você gostaria que eu dissesse: ‘Roubar cavalos é mau.’ Mas isso já era sabido há muito tempo sem mim”¹¹. Além disso, suas personagens estão sempre sós. Era sua crença que todos os homens são essencialmente sós; a despeito de muitas amizades, há profunda sinceridade em sua queixa: “Assim como vou fazer solitário no túmulo, da mesma forma, na verdade, vivo solitário”.

Contudo, seu sentido de unidade com o gênero humano brilha na compreensão que conferiu a todas as personagens e na piedade oblíqua que sentia pelas vítimas da decadência social. Observava o beco-sem-saída dos isolados intelectuais russos com aguda simpatia e era esmagado pela ignorância e barbárie do mundo retrógrado no qual levavam uma vida desperdiçada. Ainda assim, seus frustrados e desajeitados sonhadores possuem momentos nos quais divisam os homens unindo as mãos para criar um mundo melhor. Têm mais que um relance de uma verdade que Tchekhov repetiu muitas vezes e praticou enquanto a saúde lhe permitiu — ou seja, que cada homem deve trabalhar pela humanidade. As mu-

10. *My Life in Art*, p. 347.

11. *Life and Letters of Chekhov*.

lheres frustradas de *As Três Irmãs* sabem que devem abandonar sua Casa do Desgosto e ensinar uma nova geração. (E na velha Rússia, com sua alta percentagem de analfabetismo, a profissão de professor primário possuía uma conotação evangélica.)

Anton Tchekhov chegou ao teatro por um caminho sinuoso. Seu avô fora um dos enteados da Rússia. Servo de nascença, conseguira algum dinheiro pelo comércio e comprara a liberdade para si, para os filhos e para os netos. O próprio Anton foi servo até os nove anos; o Sófocles russo brotou do mais humilde dos solos. Seu pai gozou de um período de prosperidade que lhe permitiu oferecer a todos os filhos uma educação liberal. Mesmo assim, a infância de Anton foi infelicitada pelo pai severo e esforçado que o mantinha atrás do balcão da loja a despeito da delicada saúde do garoto. Ele jamais perdoou o pai por espancá-lo. "Em minha infância", escreveu mais tarde, "não tive infância", e a infelicidade de crianças aparece com frequência em seus contos.

Com o tempo, também, a fortuna da família minguou e desapareceu enquanto Anton cursava a escola secundária. Foi obrigado a trabalhar para sustentar seus estudos de medicina, nos quais se graduou em 1884, aos vinte e quatro anos. Mas nessa época já estava colaborando com jornais satíricos e logo obteve suficiente sucesso nesse campo para tornar-se o principal esteio da família. Assinando sua obra com pseudônimos facciosos como Cabeça Dura, Homem sem Melancolia e O Irmão de meu Irmão, produziu estórias farsescas em abundância. Disse mais tarde que as escrevia "assim como cantam os pássaros", tal era a facilidade com que lhe acorriam.

Dois anos depois de graduar-se, enquanto ainda evitava a prática da medicina por saber que esta seria menos lucrativa, reuniu os contos num livro que alcançou êxito imediato. Este foi seguido por outras antologias as quais finalmente o capacitaram a romper com seus primeiros editores; Tchekhov abandonou a veia cômica e passou a escrever grandes estórias que o transformaram no mais importante mestre mundial da ficção curta. Ademais, confiante no amadurecimento de seu talento por essa época, também se voltou para o teatro.

De há muito que o teatro exercia sobre ele forte atração. De início, como a maioria dos mortais, pedira do palco apenas diversão e esquecimento. Na escola, mostrara especial apreço pelos *vaudevilles* e farsas francesas. Tampouco olvidou esse primeiro amor anos mais tarde, quando esboçou suas hilariantes peças em um ato. *O Urso*, apresentada em 1888, não passa de um delicioso e curto *vaudeville*. Gira ao redor de um grosseiro credor que importuna uma mulher votada à perpétua viuvez e acaba por lhe propor casamento depois que a credora lhe deu amostra de seu espírito consentindo em duelar com ele. *O Pedido de Casamento* extrai um tesouro

de diversão farsesca de um proprietário rural e da jovem a quem ele veio cortejar. Em vez disso, encetam violenta querela sobre um pedaço de terra até que o pretendente parte. Ao ficar sabendo que na verdade o rapaz a visitara para pedi-la em casamento, a moça manda chamá-lo apressadamente, mas os dois voltam a brigar. O pretendente desmaia, é reanimado, fica noivo da jovem e em seguida a disputa é retomada. Em *O Casamento*, escrita em 1889, o noivo insiste em ter um general para abrilhantar as bodas e a família da noiva tenta realizar seu desejo. Mas o general acaba sendo um capitão-de-marinha aposentado, “de segunda classe”, e aborrece os convidados até a exaustão com sua parolagem náutica. Em *O Aniversário*, o vigor emana dos planos de um banqueiro para realizar uma comemoração com acionistas, projeto que desmorona por uma alteração com uma camponesa. Segundo o irmão de Tchekhov, Mihail, ele amava essas farsas e nunca considerou indigno escrevê-las. Escreveu a um amigo: “Não desista do *vaudeville*. Acredite-me, é o mais nobre dos trabalhos e nem todos possuem vocação para ele”.

No entanto, Tchekhov sente o apelo das profundezas em suas peças tão nitidamente quanto em seus contos. Em 1884, enquanto seu contato com a dramaturgia ainda não se graduara da escola do *vaudeville*, escreveu a sombria *Na Estrada*, que permanece sua melhor peça curta. Segundo lembra seu editor Suvorin, “Tchekhov mostrava interesse por cemitérios e circos com palhaços — ilustrando assim os dois lados de seu talento”¹². As principais personagens são pobres peregrinos, um estalajadeiro, um larápio vagabundo e um senhor de terras arruinado, consumido pelo alcoolismo. Tanto o vagabundo Merik quanto o proprietário Borstov devem sua deterioração à traição de mulheres. Borstov começou a beber depois que sua esposa fugiu com um advogado, logo após o casamento. Uma coincidência traz essa mulher, ricamente vestida, à taverna na qual está essa pobre gente, e Merik quase chega a matá-la com um machado numa cega tentativa de vingar a traição que outra moça cometera contra ele. O poder da peça supera a eficácia da estória. A atmosfera poderia ter sido pintada por Israels, a busca de Borstov por um gole de vodca é patética e a rude simpatia que Merik e o estalajadeiro demonstram por ele quando lhe dão de beber, assim como o do gatuno quando o deixa dormir em seu próprio banco, é tão comovedora quanto simples e natural. Em nenhuma de suas outras peças Tchekhov revelou o coração e os costumes da gente simples de forma tão plena quanto nessa obra primicial.

Há muita afinidade com Gorki nos esboços traçados por Tchekhov do vagabundo, dos peregrinos, de Fédia, o empre-

12. “Chekhov and His One-Act Plays”, de Jerome Mellquist, *One Act Play Magazine*, março de 1939, p. 846.

gado e de Kuzma, o caixa de banco que identifica Borstov. Típico da perspectiva do homem comum é o comentário de Kuzma sobre a esposa de Borstov: “Não uma dessas mulheres de classe baixa ou coisa parecida, mas apenas. . . frívola. . . arrastando suas anáguas e lançando olhares! E sempre rindo e rindo! Absurdo. . . Os burgueses, eles acham isso ótimo. Mas nós, camponeses, teríamos atirado uma galinha assim pra fora de casa”. Porém, mais importante que o toque gorkiano é o fato de que a peça encerra fortes indícios do estilo posterior de Tchekhov, que foi inteligentemente descrito como “impecável combinação de piedade e humor elíptico, de lampejos de luz em meio às trevas. . .”¹³.

Como que a marcar o difícil terreno que Tchekhov estava destinado a atravessar no teatro, *Na Estrada* foi interdita em 1885 pelo censor, que a condenou como “sombria e sórdida”, presumivelmente por apresentar um *barin* ou proprietário de terras como alcoólatra. Sua primeira obra longa, *Ivanov*, escrita em 1887, sofreu uma sorte ainda pior. Sua apresentação num teatro particular, redundou em fiasco e um crítico chegou ao ponto de escrever que Tchekhov não poderia ser “um poeta” porque era um médico. Mesmo Nemirovitch-Dantchenko, seu grande admirador e patrono no teatro, criticando a peça numa revista mensal, a considerou como “meramente um esboço tosco para uma excelente peça”¹⁴. Aliás, essas observações não são descabidas, pois *Ivanov* não passa de uma obra de principiante. É uma desagradável anatomia de um Hamlet russo que desposa uma frágil judia. A abastada família da moça a deserda e esta contrai tuberculose. Entrementes, o afeto que Ivanov lhe dedica esfria, ele a negligencia e se apaixona pela filha de um amigo. A esposa os encontra juntos e o enfurece tanto com seu justificado mas venenoso ciúme que Ivanov, empedernidamente, deixa escapar o fato de que ela está morrendo. Um ano mais tarde, depois de sua morte, está prestes a casar-se com a jovem quando um intrometido médico de família ameaça denunciá-lo pela brutalidade para com a primeira mulher. Tendo sofrido muitos baques de consciência antes disso e sendo profundamente atingido pelas ameaças do doutor, Ivanov suicida-se.

Embora a trama seja melodramática e nos cansemos de Ivanov, ainda assim Tchekhov já começava revelar seu poder característico na peça. Encerra algumas caracterizações poderosas, como no caso da pobre judia, cuja doença a aliena do marido e lhe aguça a língua. Ivanov também é uma personagem bem realizada; deprimido pela pobreza e pelo amor frustrado, atormentado pela consciência, reconhece que é um fracasso. Em seu desalento encontramos as se-

13. *Ibid.*

14. *My Life in the Russian Theatre*, p. 14.

mentes de personagens tchekhovianas posteriores, em sua maioria almas e intellectos em becos sem saída. Ademais, o drama como um todo apresenta o verdadeiro princípio tchekhoviano da tragédia, pois Ivanov é destruído lentamente; sem opor sua vontade à de outra personagem, é derrotado pelos conflitos internos que o roem.

Mais que qualquer outro dramaturgo, Tchekhov se afasta dos conceitos clássico e romântico de tragédia. Tragédia, diz ele, com efeito, não é o resultado do choque entre indivíduos mas do atrito. O mais trágico numa vida comum é que esta vai sendo desgastada e empobrecida. A vontade é atrofiada, os nervos são destemperados, o cérebro é confundido e a vida simplesmente vai ficando mais e mais de pauperada. Para muitos, esse conceito de tragédia deve parecer vago e antidramático. Aos proponentes e defensores do teatro antiquado sempre parece assim. Além disso, uma peça que observa esse princípio requer a máxima sutileza; deve conter um objetivo claro em sua aparente falta de objetivo. (Daí é o segredo do sucesso de dramas tchekhovianos como *Casa do Desgosto* e *A Vida Impressa em Dólar*.) Finalmente, esse tipo de drama requer um tipo de representação conjunta que o teatro antiquado de efeitos grandiosos e bombásticos não pode alcançar.

Ivanov obteve êxito mais tarde, quando foi reencenado no Teatro Imperial de São Petersburgo, mas, como recorda Nemirovitch-Dantchenko¹⁵, não havia nada de estritamente “tchekhoviano” no espetáculo e foi essencialmente um triunfo de um ator popular, Davidov. Tchekhov tinha ainda que desenvolver um estilo capaz de escorar solidamente sua teoria da tragédia e também precisava encontrar um grupo de atores que pudesse traduzi-la em linguagem cênica. Sua tentativa seguinte, *O Espírito da Floresta*, também foi insatisfatória e, depois de mostrá-la a alguns amigos que não se impressionaram com a peça, ele a pôs de lado. Decidindo-se a abandonar a dramaturgia séria, escreveu em lugar dela a já citada série de atos-únicos ou *vaudevilles*. Estes foram recebidos favoravelmente e durante muito tempo conservaram a popularidade nos teatros “pequenos” e nas salas da província. Só em 1896 aventurou-se a retomar os fios que deixara pendentes em *Ivanov*.

A nova peça era *A Gaiivota* e nela Tchekhov deu dois passos importantes. Desta vez dramatizou um grupo mais do que de um indivíduo, conferindo, é certo, individualidade a cada uma de suas personagens, mas tornando-as parte de um meio ambiente compacto, isto é, a Rússia provinciana. Destarte, Tchekhov adicionou quer dimensão quer propósito aos seus dramas. *A Gaiivota* não representa apenas os mal-entendidos que existem entre pessoas mas inca-

15. *Ibid.* p. 22.

pacidade destas em se realizarem num meio estático que estimula tanto o egotismo quanto o escapismo.

Ademais, a isso Tchekhov acrescenta um princípio *ativo* que, a partir de então figurará em todas as suas peças, pois, embora as personagens estejam submersas, não são necessariamente passivas. Sonham, rebelam-se e saem em busca do que desejam. O jovem Treplev tenta criar uma arte nova, imaginativa. Nina, a moça, corre atrás do sonho de uma vida rica, seguindo um romancista bem-sucedido e sacrificando sua enfasiada segurança. Personagens assim nos atraem por sua vivacidade e a vida é justificada e exaltada por eles. Nessa trilha Tchekhov se alinha com os mestres da tragédia que souberam como transformar a derrota num triunfo espiritual.

Finalmente, Tchekhov alcança uma poesia de emoções e ambiente que os maiores realistas e naturalistas raramente deixaram de instilar em suas obras. Essa poesia emana abundante dos melhores trabalhos de Ibsen, Schnitzler, Synge e O'Neill. Tchekhov a cria por meio de um estado de espírito que consiste em tonalidades alternativas de desespero e esperança, lágrimas e riso. Além disso, assim como Ibsen, começa a empregar o simbolismo em sua obra; fá-lo discretamente introduzindo alguns detalhes sugestivos que, de certa forma, sumariam a configuração ou o sentido da peça. Em *As Três Irmãs*, o desejo sentido pelas irmãs de partir para Moscou representa todas as frustrações e anseios que permeiam aquele drama, e n'*O Cerejeal*, o pomar de cerejeiras é o símbolo onipresente. Em *A Gaivota*, a tragédia de gente moça podada em pleno viço é representada pela gaivota que o jovem Treplev mata com um tiro sem nem por quê.

Contra o pano de fundo da modorrenta vida na propriedade Sorin, em meio a pessoas mergulhadas em suas respectivas frustrações, transpira a tragédia de Treplev e de sua amada Nina. Treplev escreve uma peça simbólica com sugestões cósmicas e nada consegue senão servir de troça à sua mãe, uma celebrada atriz. Seu esforço para sobrepujar a árida mediocridade falha ignominiosamente e ele inclusive perde Nina, que se sente atraída pelo amante da mãe do rapaz, o popular romancista Trigorin. Este sabe intimamente que é um fracasso à luz da eternidade mas personifica para Nina o grande mundo a que a moça vem aspirando. Ela se torna sua amante e lhe dá um filho enquanto Treplev tenta um suicídio abortado. Abandonada por Trigorin e pelo pai ultrajado, perdendo a criança, Nina torna-se uma atriz de terceira categoria, excursionando pelas províncias, mas não sem descobrir que pouco importa vencer ou malograr contanto que sua atuação no palco lhe confira satisfação interna. Treplev, que escarneceu do realismo conven-

cional e tentou criar novas formas, também cresce em dimensão quando percebe que “não é uma questão de velhas formas e nem de novas formas, mas de que um homem escreva, não pensando de maneira alguma sobre que forma escolher, escreva porque a coisa transborda de sua alma”¹⁶. Não obstante, ainda é mais fraco que Nina; embora tenha ganho renome em Moscou e São Petersburgo, ainda não tem propósito definido, continua uma criatura caótica e mergulhado no desespero. Nina parte inquebrantada pelo sofrimento, sonhando com a época em que será uma grande atriz. Treplev, não possuindo tal fé, não tendo nunca se atirado ao árduo mas estimulante mundo exterior, e tornando a perder Nina, suicida-se*.

Stanislavski admitiu que de início não entendeu “a essência, o aroma, a beleza” de *A Gaiivota*. O que se pode dizer então de quanto os outros a compreenderam! Tchekhov estava fadado a outro atroz desapontamento quando a peça foi estreada em 1896 pelo Teatro Imperial de São Petersburgo; a peça fracassou miseravelmente e os críticos a chamaram não apenas de má como de absurdo. “Jamais voltarei a escrever essas peças ou tentarei encená-las, nem que viva até os 700 anos de idade”¹⁷, foi o comentário de Tchekhov.

Felizmente, no entanto, um ano depois surgiu uma nova organização que se mostrou capaz de fazê-lo reconsiderar a decisão. A 21 de junho de 1897, ocorreu uma histórica conversação de dezoito horas entre dois amantes do teatro que desejavam reformá-lo. Eram eles, o crítico e dramaturgo Nemirovitch-Dantchenko e o ator amador Konstantin Stanislavski. O resultado dessas conversações foi o maior conjunto teatral dos tempos modernos, o Teatro de Arte de Moscou. Meticulosidade na preparação de um espetáculo, ainda que isso requeresse meses de ensaio, foi o primeiro princípio com que os dois concordaram. Dantchenko observa que no teatro russo não se faziam ensaios gerais até três anos antes de sua conversa com Stanislavski. Nesse aspecto, Dantchenko e Stanislavski exigiriam até mesmo cinco ou seis ensaios gerais. Caminharam cautelosamente, despendendo todo um ano em preparativos, unificando os respectivos grupos teatrais e estabelecendo princípios.

Em breve chegaram ao âmago da arte pela qual se tornaram famosos, definindo a função do diretor teatral em

16. Tradução para o inglês de Stark Young, Scribner.

* A força com que Tchekhov acreditava nos valores afirmativos, ao mesmo tempo em que simpatizava com aqueles que não a possuíam, é mostrada por uma passagem cômica que omitiu da peça. Quando o mestre-escola Medvedenko declara “A terra é redonda”, o Doutor Darn lhe pergunta “Então por que motivo o afirma com tão pouca convicção?”. A passagem é referida nas Notas para Atores, p. 120 da tradução de *A Gaiivota* para o inglês, feita por Stark Young, publicada por Scribner em 1939.

17. *My Life in the Russian Theatre*, por Nemirovitch-Dantchenko, p. 66.

relação ao ator. O diretor deveria ser um *regisseur-espeelho*, que reflete “as qualidades individuais do ator” e um *regisseur-organizador* que supervisiona todo o espetáculo. No entanto, acima de tudo insistiram na “necessidade da morte do encenador na criatividade do ator”¹⁸. Pois o Teatro de Arte de Moscou não era apenas a última palavra em realismo superficial, isto é, na fiel apresentação do pano-de-fundo de uma peça. A bem da verdade, o Teatro de Arte de Moscou tentou encenar várias peças não-realistas, como *O Pássaro Azul* de Maeterlinck, ainda que tenha devido seus maiores sucessos a obras realistas. O segredo de sua mestria reside na descoberta de um princípio essencial do espetáculo realista criativo, qual seja, a habilidade do ator em submergir sua individualidade em seu papel. A interpretação deve seguir “a lei da justificativa interna” e o ator deve criar seu papel como se fosse algo que está unido à sua própria personalidade. De forma alguma o diretor deve impor o papel ao ator; deve, antes, evocá-lo do próprio íntimo do ator. Os fundadores do Teatro de Arte de Moscou desejavam um teatro realista que fosse além de sua escrupulosa tentativa de fotografar exteriores. Justificadamente denominavam seu empreendimento de “teatro da emoção interior”.

Desse modo nasceu o assim chamado sistema de interpretação stanislavskiano. Sempre foi usado em maior ou menor dose por bons atores, ainda que tenha sido o Teatro de Arte de Moscou que lhes conferiu oportunidades mais amplas de colocá-lo em prática através de longos períodos de ensaio e de um sistema de repertório de longa permanência. Tampouco é o “método” de Stanislavski uma fórmula rígida com garantia de criar inspiração onde quer que seja aplicada. Nenhum processo jamais foi capaz de fazê-lo ou o fará em algum tempo futuro. O próprio Stanislavski declarou em *Minha Vida na Arte* que não pretendia inseminar inspiração por meios artificiais: “O que eu desejava aprender era como criar uma condição favorável para o surgimento da inspiração por meio da vontade, aquela condição em cuja presença é mais provável que a inspiração desça à alma do ator”. No entanto, Norris Houghton, cuidadoso observador, estabeleceu dez pontos na preparação do ator¹⁹:

1. desenvolvimento físico ou flexíveis movimentos corporais;
2. psicologia pessoal — isto é, o ator, a fim de não ter a atenção desviada, deve colocar-se “dentro de um círculo” ou deve afastar a platéia por meio de uma “quarta parede”;
3. imaginação, mediante a qual o ator recria a situação em termos de impressões, memórias e associações pessoais;
4. domínio das situações da peça a um tal grau que se “ao ator incumbe escrever uma carta de amor, não deve

18. Dantchenko, p. 154.

19. *Moscow Rehearsals* de Norris Houghton, p. 58-62.

dar aos espectadores a impressão de que está escrevendo uma carta comercial ou de que está escrevendo qualquer outro tipo de carta; 5. “ingenuidade” — ou capacidade de acreditar no que está fazendo ou dizendo (“o *se* mágico, criativo”); 6. contato com outros atores — “fale com os olhos de quem contracena com você, não com suas orelhas”, ou produza “raios” a serem absorvidos pela outra pessoa; 7. memorização de emoções com o fito de recriá-las em qualquer papel que as requeira; 8. ritmo — cada circunstância exigindo um ritmo diferente além do ritmo geral do espetáculo; 9. domínio do “coração” ou personalidade do papel; 10. consciência do *objetivo* do papel, respondendo o ator com sua interpretação à pergunta cardinal “O que desejo e por quê?”.

Dado um grupo de talentosos atores treinados nesses princípios, a encenação de uma peça de Tchekhov havia necessariamente de fazer justiça à sinfonia de personagens, desejos e estados de espírito oferecidos pelo ator. E, inversamente, foi a obra de Tchekhov que capacitou o Teatro de Arte de Moscou a exhibir com máxima vantagem seu procedimento. Embora o primeiro espetáculo do Teatro de Arte, *Tzar Fiodor*, em outubro de 1898, tenha sido um sucesso, a segunda montagem, *O Mercador de Veneza*, foi fiasco que quase afundou com a organização. No entanto, felizmente, Dantchenko conseguiu superar as objeções de Tchekhov a uma reapresentação d'*A Gaivota* e esse espetáculo salvou o Teatro de Arte. “O fato é que”, escreve Dantchenko, “que nosso teatro estava à beira de um completo colapso”, e apenas quando terminaram as ovações da estréia era possível dizer que “o Novo Teatro nascera”. Tchekhov também estava vingado, e o efeito de seu primeiro êxito verdadeiro como dramaturgo foi tanto salutar quanto encorajador. Com renovada energia retornou à peça esboçada *O Demônio da Floresta* e a transformou no belo *Tio Vânia* que consolidou sua aliança com o Teatro de Arte em 1899.

Também nesta obra a atmosfera está carregada de paixão e frustração. Na herdade do aposentado professor Serebriakov, Sônia, filha de seu primeiro casamento, e Tio Vânia, seu cunhado, se desgastam por ele. No entanto, a futilidade de suas vidas somente se lhes revela quando o professor retorna com uma jovem e encantadora esposa. Vânia, apaixonando-se por ela, fica com ciúme do professor e pela primeira vez percebe que se tem sacrificado por uma niquenta mediocridade. Também Sônia sente o impacto da nova situação quando seu admirador, o médico distrital, Astrov, igualmente se apaixona pela esposa do professor. A crise é agravada quando Vânia fica sabendo que o cunhado pretende despejá-lo da propriedade, vendendo-a. Em desespero, Vânia tenta matá-lo com um tiro mas — como

certamente se pode esperar de Vânia — erra o alvo. O professor parte depois de perdoá-lo e a vida volta à velha rotina para Vânia e Sônia.

Nesta tragédia a vida simplesmente se enferruja. E, o que é verdadeiramente importante, essas vidas não merecem enferrujar-se porque são ricas em sensibilidade e em capacidade de prestar serviços. Vânia, que poderia ter se lançado no mundo e progredido, fixou sua vida na falsa estrela de um pedante cunhado do qual esperava grandes coisas. Infelizmente, é muito pouco atinado e acha-se muito isolado na província para começar vida nova quando percebe que não estava servindo à humanidade ao aliviar o professor de encargos econômicos. Fica sem nada exceto o ardoroso anseio: “Se pelo menos uma pessoa pudesse viver o restante de sua vida sob alguma nova forma”. Sabe apenas que “devemos apressar-nos e trabalhar, apressar-nos e fazer qualquer coisa”, se é que não se pretende tornar a vida insuportável. Foi esse desejo e essa percepção que levaram a *intelligentsia* da geração de Tchekhov “para o povo” e a induziram a atirar-se no trabalho revolucionário contra o regime czarista. E o sonho de Vânia é expresso com força ainda maior pelo médico distrital Astrov que está desesperado, pois em todo o distrito há apenas duas pessoas decentes, bem-educadas, ele próprio e Tio Vânia, sendo que ambos foram tragados “pelo ciclo comum da vida trivial... com seus vapores pútridos”. “Aqueles que hão de viver cem ou duzentos anos depois de nós”, cogita ele, “para os quais estamos lutando a fim de construir uma nova estrada, será que se lembrarão de nós e dirão uma boa palavra em nosso favor?” A peça é, portanto, simultaneamente uma tragédia pessoal (ou tragicomédia, talvez) e o drama de uma geração gorada. E tampouco está confinada à geração de Tchekhov, como revela o ciclo da história da humanidade; uma eterna verdade reside na peça — uma verdade tão eterna quanto o desperdício humano.

Tchekhov foi poupado apenas o suficiente para escrever mais duas peças após o *Tio Vânia*, mas estas foram as suas obras-primas: *As Três Irmãs* e *O Cerejal*. Em forma e estilo não diferem radicalmente de *A Gaivota* e *Tio Vânia*, embora nesse sentido se mostrem mais acabadas. São, no entanto, mais ricas em conteúdo, possuem configuração mais definida e maior vigor. Seu espírito criativo se tornava mais forte e sua confiança crescia no próprio momento em que a saúde lhe falhava. Estava finalmente triunfando no teatro, e encontrara novos amigos entre os artistas do Teatro de Arte de Moscou, os quais faziam tangíveis progressos na Rússia decadente. Também desfrutava da amizade de escritores de grande vitalidade; de Tolstoi, que ainda atirava contra o mundo sua força gigantesca, e do recém-chegado

Gorki, o qual brotara da massa crua e inquieta. Acima de todos, a grande atriz Olga Knipper, do Teatro de Arte, se tornou sua amiga e finalmente se casou com ele. Sem perder a argúcia com que detectava frustrações cômicas e trágicas, para as quais demonstrava tanta compreensão, começou a sentir em si mesmo o ímpeto de novos poderes.

As Três Irmãs, que estreou em 1901 e, segundo Dantchenko, foi “o melhor espetáculo do Teatro de Arte”, traz novamente o quadro familiar de vidas que procuram mas não encontram fruição. Três irmãs e um irmão encontram-se atolados numa cidade de província depois da morte do pai. Sua única esperança de fuga ao tédio do exílio é esse irmão, Andrei, que tem perspectivas de obter um cargo de professor na capital. Mas ele degenera depois de casar-se com uma mulher mesquinha que o trai; nunca será mais que um pequenino burocrata e jamais as levará para Moscou. Olga fica amarrada ao seu corriqueiro trabalho de professora, enquanto Macha está desditosamente casada com um fátuo pedagogo. Se normalmente não nos preocuparíamos com tais frustrações, Tchekhov dota suas personagens de tanta vida que mesmo seus problemas mais ínfimos adquirem vitalidade. Essas mulheres e sua irmã mais jovem literalmente tremem de desejo e energia.

Olga se mantém discretamente no segundo plano, encorajando as irmãs e progredindo na carreira à qual está presa. Macha se torna amante de um amigo do pai, Vershinin, comandante da guarnição que está casado com uma megera e não pode deixá-la por causa dos filhos. A irmã mais jovem, Irina, que é enérgica o suficiente para se empregar como telegrafista e mais tarde ocupar um posto de professora, anseia por uma vida mais rica. E parece possível que ela possa finalmente deixar a província com o tenente Barão Tusenbach, que renuncia à sua patente no exército por uma carreira comercial. Mas Vershinin é obrigado a partir com seu regimento e o Barão é morto num duelo com um excêntrico rival. E tanto Macha quanto Irina atolam novamente.

Até o fim, porém, as três irmãs permanecem como personalidades vigorosas ao invés de esgarçadas mulheres de província. Ainda que haja indubitavelmente muito desgosto profundo em sua resolução, é impossível relegá-las à lata de lixo reservada aos espíritos fracos que permitem ser postos de lado. “Temos que viver”, grita Macha. “O tempo vai passar... e seremos esquecidas”, diz Olga, “mas nossos sofrimentos serão transformados em alegria para aqueles que viverem depois de nós... é como se muito em breve, daqui há pouco mais, sabermos por que estamos vivendo”. E acrescenta “Se ao menos soubéssemos... se ao menos soubéssemos”, mas vagamente já o sabem. Irina, a mais duramen-

te atingida das irmãs, declara que sabe como podem servir o futuro: “Temos que trabalhar, apenas trabalhar... Vou ensinar na escola e darei toda minha vida àqueles que possam fazer bom uso dela. Agora é outono; em breve chegará o inverno e nos cobrirá de neve, e eu vou trabalhar, trabalhar”.

Além disso, o que elas dizem não se refere restritamente ao seu drama particular, ainda que ele seja inteiramente suficiente. Representam um impulso geral. Como que para veicular as tremendas energias que aspiravam à liberação na velha Rússia, Tchekhov colocou os mesmos pensamentos nas palavras dos dois oficiais que amam Macha e Irina e que são membros da classe militar e da aristocracia. Partindo, Vershinin confessa sua confiança no progresso e o Barão, que renuncia a uma ociosa vida militar em favor de um mundo mais ativo, declara: “Algo formidável nos ameaça, uma fenomenal tempestade purificadora nos une... Em breve varrerá nosso mundo da preguiça, da indiferença, do preconceito contra o trabalho e do apodrecido aborrecimento... Em breve vou trabalhar, e dentro de vinte e cinco ou trinta anos todos trabalharão, todos”. Essas palavras foram escritas dezessete anos antes da revolução que transformou a Rússia numa azafamada nação de trabalhadores — fato que pode ser perfeitamente reconhecido sem engajamento em qualquer atividade ou filosofia política. *Per aspera ad astra* seria um lema adequado para essa bela peça que é mais uma refutação de chavões venerados como “o caráter inconclusivo das peças de Tchekhov” e da suposta falta de objetividade e apatia da “alma russa”. O certo é que Stanislavski, o qual deveria conhecer algo a respeito da obra de seu principal dramaturgo, protestou vigorosamente contra essa interpretação superficial das personagens de Tchekhov: “É exatamente o oposto”, escreveu, “elas, assim como Tchekhov, procuram a vida, a alegria, o riso, a coragem... São ativas e lutam para sobrepujar os duros e insuperáveis impasses em que a vida as afundou”.

Um impasse é parcialmente superado na realidade e inteiramente superado simbolicamente em sua peça culminante, *O Cerejal*, apresentada em 1904. Tchekhov, cuja saúde declinava rapidamente, escreveu essa obra-prima lenta e dolorosamente, vituperando contra o destino que fizera dele um escritor. Mas era o esforço para partejar uma obra-prima, e talvez, sendo médico, soubesse que seria aquela sua última criação. Aqui tanto as causas como as conseqüências do drama são ativas e nítidas. As três irmãs dificilmente poderiam ter evitado seu destino e não causaram a própria derrota; além disso, sua luta se unia mais a uma esperança do que a uma verdadeira representação de uma nova forma de vida. Em *O Cerejal*, a principal personagem, Ma-

dame Ranevski, que com seu ineficiente irmão Gaev representa a classe superior, provoca a calamidade (como tantos aristocratas russos) por levar uma vida perdulária no exterior e se recusar a fazer os necessários ajustes a fim de converter a propriedade numa colônia de verão. As economias práticas de sua filha adotiva Varia, que administra a casa, são insuficientes para salvar a situação sendo constantemente anuladas pelas extravagâncias de Madame Ranevski; acostumada a uma vida de prazer e liberalidade, ela simplesmente não consegue sustá-las. Destituída da menor compreensão do mundo prático e dotada de insuperável repugnância por negócios devido às suas origens sociais, desdenha das tentativas feitas pelo comerciante Lopakhin no sentido de salvar a propriedade; ela simplesmente não pode consentir em derrubar sua mansão ancestral, e acabar com o cerejal está fora de questão. Não obstante, o cerejal é um luxo inútil que não é mais possível custear. Deve ir abaixo. E os aristocratas, com ele. A propriedade é leiloada; e dado que as classes vêm e vão, é comprada pelo antigo servo e atual comerciante Lopakhin. Um mundo encantador mas inútil chega ao fim, e aqueles que ajudaram a sustentá-lo também estão ameaçados. Varia, que poderia ter desposado Lopakhin, se este não estivesse muito ocupado para amar, deverá arrumar emprego em outra parte, e Firs, o octogonário mordomo da família é esquecido na pressa da partida. É deixado só na velha casa que será derrubada na primavera; trancado, no seu interior, sem dúvida morrerá, partilhando destarte do destino da sociedade a que serviu.

Tchekhov lamenta o desaparecimento de uma forma de vida que tinha muito encanto e beleza, um mundo que acima de tudo consistia em comoventes seres humanos. Ao mesmo tempo sabe que a nova ordem é dura e pragmática. Entretanto, reconhece o fato de que a vida deve prosseguir e de que há um poder limpador em sua inevitável abrasão. O produtivo mundo de amanhã é parido a cada golpe dos machados que derrubam as árvores do cerejal. Quantas vezes isso já não aconteceu! E quantas vezes ainda não voltará a acontecer! A partir das "reticências, nuanças e pequenos momentos" da arte de Tchekhov, assim chamados por Oliver Saylor, emerge uma ordem radicalmente diversa*.

* Os admiradores de Tchekhov que hão de estar interessados em sua primeira peça inteira, *Platonov*, escrita em 1889 e somente recuperada no período soviético. Contém em grande parte o mesmo material que surge em suas peças posteriores. A personagem principal é um jovem e irresoluto Dom Juan que tenta permanecer fiel a quatro mulheres. Todo mundo esperava grandes coisas de Platonov, que agora, amargurado e misantropo, ofende a todos. Depois de trair a esposa, que se envenena, e ter um caso com uma viúva de mela-idade, sua nora e outra jovem mulher, é baleado por uma delas. A peça possui boa construção de personagens mas é demasiado palavrosa e melodramática, não merecendo mais do que um posto secundário no legado de Tchekhov.

3. *Depois de Tchekhov: Andreiev e Evreinov*

Quando Tchekhov morreu em 1904, a Rússia estava às vésperas da abortada revolução de 1905. Esse ensaio geral da revolução bolchevista de 1917 foi seguido por uma dúzia de anos de decadência progressiva e revolta latente, que culminaram em quase quatro anos de morticínio e fome durante a Primeira Guerra Mundial. Em tais circunstâncias não se pôdia esperar que no teatro surgisse outro gênio com a serenidade básica e a tranqüila humildade de Tchekhov. Apenas um grande escritor, não um dramaturgo fundamentalmente, o sucedeu: Maxim Gorki. E Gorki, a despeito de toda sua benevolência, era de têmpera diversa, benevolente mas não benigno. Trazendo a tempestade no coração, pertencia a uma era mais combativa e vigorosa. Significativamente, sua vida adentrou-se na era soviética e sua contribuição pertence a outro capítulo da história.

Os dramaturgos que preencheram o íterim eram escritores menores, exóticos e mal orientados quanto à realidade. É compreensível que neles predomine o credo do negativismo ou da retirada subjetiva. A ampla corrente humanista da literatura russa ou deixa de fluir, como no caso de Artzibashev, ou passa a espumar e se torna espessa, como no caso de Andreiev. Os demais não devem sequer deter o historiador geral.

Refletindo o movimento de arte pela arte da Europa Ocidental, Fiodor Sologub, autor de *O Pequeno Demônio*, extraordinária novela psicológica, escreveu diversas peças fantásticas ou simbólicas para maior glória da "Beleza". Podemos lançar um piedoso véu sobre seus devaneios adolescentes, lembrando ao mesmo tempo que representam a tendência da intelectualidade russa pós-1905 a procurar um abrigo à prova de bombas enquanto os explosivos voavam. Os dois extremos do teatro desses dias são melhor representados pelo naturalismo sensacionalista de Artzibashev e pelo simbolismo febricitante de Andreiev.

Como reação ao desalentador fracasso do levante de 1905, Mihail Petrovich Artzibashev engendrou o romance *Sanine*, a mais famosa obra de seu tempo, que hoje está praticamente esquecida, exceto por editores especializados em relançar livros eróticos. O completo abandono do escritor à fisiologia do sexo e à glorificação do implacável super-homem amenizavam as frustrações da *intelligentsia* que se limitara a namorar com a revolução e depois se retirara para lambar feridas imaginárias, enquanto Lenin reconstruía lentamente seu partido. Voltando-se para o teatro, Artzibashev escreveu um drama, *Ciúmes*, que o próprio autor definiu como "um concerto de gatos apaixonados". Outra obra, *Inimigos*, descreve "o mundo do porão do sexo", como Granville Barker designou a peça, narrando as dificulda-

des maritais da família de um professor; seu filho é fisicamente inadequado para a esposa, enquanto que a filha está casada com um polígamo, o qual insiste em que sua prática está em harmonia com a "natureza". Em *A Lei do Selvagem*, um homem que permanece fiel a uma só mulher é apresentado como curiosidade. Nesse texto, o duplo padrão tão lisonjeador para a vaidade masculina é rigidamente aplicado, e o libertino que seduziu a irmã de sua própria mulher mata o homem ao qual a esposa apontou como seu amante, apenas com o intuito de despertar o ciúme do marido. Artzibashev levou seu naturalismo erótico até mesmo para um campo onde outros dramaturgos haviam encontrado problemas mais imeditatos; sua peça *Guerra*, de 1914, enfoca a atenção em mulheres cuja única reação ao holocausto é adotar novos amantes em lugar dos companheiros mortos ou feridos. Artzibashev foi o único dramaturgo russo de qualquer época a adotar o naturalismo crasso, e o parodiou praticamente para além de qualquer revocação.

Leonid Andreiev exprimiu a deterioração e a amargura do período com mais honestidade e eficácia em suas obras amplamente simbólicas. Na verdade, não estava acima do sensacionalismo e da pose, mas tudo o que empreendeu foi produto de uma personalidade intensamente mórbida e moderadamente talentosa. Como realista, pode ser posto de lado, a exceção de *Para as Estrelas* e *Sava*. A primeira, escrita em 1905, era uma tentativa de suavizar as feridas de uma intelectualidade desanimada. No texto, um astrônomo mitiga a dor que lhe causa a execução do filho revolucionário, voltando-se para a infinitude do universo. Que importam nossas dores pessoais à luz do universo! *Sava*, outra tragédia de revolução, dramatiza a luta contra a igreja russa, uma das vigas mestras do absolutismo tzarista. *Sava* tenta denunciar seus milagres como impossíveis e falsos, mas é enredado pelos padres e morto por seu rebanho. Outras obras realistas de Andreiev eram também melodramáticas mas de efeito consideravelmente menor. *A Valsa dos Cães*, descreve a deterioração de um homem esmagado pela traição da noiva, bem como pela tentativa feita por seu próprio irmão para matá-lo com vistas ao dinheiro do seguro. *Iekhatherina Ivanovna*, algo mais profunda, narra a estória de uma mulher que perde o respeito próprio depois que, embora inocente, é suspeitada pelo marido. Daí por diante, vive no papel que a imaginação do marido lhe forjou. Tudo pesado e medido, a outrora considerável reputação de Andreiev tem escassa justificativa.

Se era mais eficaz em suas peças simbólicas, nunca foi mais que um dramaturgo de segunda ordem, que parecia de primeira por oferecer a seus espectadores um *frisson* especial. *A Vida de um Homem* (1906) é uma crônica ao

gênero de Edgar Allan Poe sobre a luta de um homem contra o Destino, personificado pelo "Ser de Cinzento". Como está repleto de efeitos teatrais, dava ao seu público a impressão de profundidade. Embora o Teatro de Arte de Moscou tenha dado à peça uma notável encenação, o texto não passa de um amontoado de trivialidades e clichês adolescentes. Também superestimada mas teatralmente eficaz é *Aquele que leva Bofetadas*, obra incisiva em certos momentos, na qual o simbolismo surge de forma leve. O texto mostra um homem sensível e inteligente que ao ser traído pela mulher se une a um circo. Da função de palhaço que é estepeado deriva uma dupla satisfação: a mortificação intensifica sua negação da vida e suas momices o capacitam a dardejear verdades desagradáveis para os espectadores. Quando o amigo arrependido, que seduziu sua esposa, o visita no circo, não precisa mais ter medo de que "Ele" volte ao mundo e o denuncie como o ladrão que roubou e vulgarizou suas idéias, pois então "Ele" já está além de qualquer interesse num mundo que merece apenas ser desprezado. Contudo "Ele" também alimentara a esperança de que as bofetadas recebidas reavivassem o amor em seu coração gelado; e seu coração é redesperto pela jovem amazona, Consuelo, a quem inutilmente tenta impedir que seja vendida pelo suposto pai para um aristocrata. Como último recurso, envenena a moça e a si mesmo.

No negativismo de Andreiev há um certo poder perverso, e a pintura da vida circense possui novidade e cor. Não obstante, *Aquele que leva Bofetadas* é mais um *tour de force* que uma grande peça. Suas outras obras, de caráter mais simbólico, são igualmente novas mas artificiais: *Anátema*, uma das inúmeras versões mundiais de Fausto, está carregada de uma cediça compaixão pela humanidade. Na peça, um Mefistófeles sentimentalizado simpatiza com o homem, mas está fadado a vê-lo derrotado. O homem, ou o espírito fáustico, é derrotado na pessoa de um judeu filantropo, que distribui a fortuna ganha na loteria somente para descobrir que ela é insuficiente para alimentar e curar a humanidade. Morre, vítima do interminável caudal de sofrendores que acorreram ao seu apelo e descobrem depois que foram logrados. A assertiva divina de que toda essa frustração ou malogro tem um propósito e de que a "vontade cósmica" não pode ser apreendida pela lógica do Homem ou do Demônio não amenizam a desilusão expressa pelo texto.

O fracasso da causa humanista também é o tema de *Rei Fome*, pungente simbolização da revolta das massas. Elas são conduzidas pelo "Rei Fome", que temporariamente se mostra um aliado poderoso. Mas todos os recursos tecnológicos de seus mestres são empregados contra elas, e no fim até mesmo o "Rei Fome", que afinal de contas é escravo dos

senhores da massa, trai os oprimidos! Andreiev, entretanto, mostrava mais segurança ao dramatizar a psicologia mórbida. *Os Mascarados Negros*, a mais original das simbolizações de Andreiev, é um drama interior, pleno de sugestões esquizofrênicas. Nessa obra, uma alma é destruída pela corrupção, dilaceramento e dúvida quanto às suas origens e natureza. O Duque Lorenzo fica aterrorizado quando mimos fantásticos, representando seus desejos e falsidades, invadem-lhe o castelo sob grotescas formas animais. Toda sua glória e todas suas aspirações são transformadas numa palhaçada e logo aparece seu duplo para atormentá-lo com a dúvida, acusando-o de ilegitimidade. Lorenzo mata o duplo, mas isso de nada adianta, pois permanece em dúvida quanto a própria identidade. Só quando o fiel bobo da corte incendeia o "castelo de sua alma" o Duque morre por entre as chamas triunfando sobre o mal e a dúvida de si. Infelizmente, o fascínio e a provocação dessa obra são anulados com demasiada frequência por seu simbolismo torturado e esotérico. Somente uma vez, em sua objetiva sátira sobre o engajamento político, *As Sabinas*, Andreiev conseguiu criar um simbolismo que não é nem ao menos em parte banal ou mistificador.

Não há obscuridade no retrato dos sabinos que tentam recuperar suas mulheres dos rapaces romanos, apoiando seu caso em códigos de lei e dando dois passos para a frente e um para trás, a fim de assegurar a moderação. Embora pretenda aludir às vacilações dos Democratas Constitucionais na Rússia, esta deliciosa surriada ao modo de Shaw é aplicável a outras ocasiões e países sem perda de eficácia. Em outras partes, Andreiev é enredado por sua subjetividade. Explorando o Mar de Sargaços da anormalidade, Andreiev emergiu com muitos achados raros mas também com boa dose de simples lama; ademais, por vezes, trouxe à tona objetos malformados que taxam nossa compreensão. Após 1914, quando surgiu *Aquele que leva Bofetadas*, a produção de Andreiev se torna insignificante. A guerra o transformou em bombástico chauvinista e morreu no exílio, vociferando até o fim contra os bolchevistas por terem assinado o Tratado de Brest-Litóvsk.

Os outros simbolistas tampouco possuíam poder suficiente para impedir que a dramaturgia russa entrasse em coma. O mais talentoso dentre eles, o poeta Alexander Blok, que conquistou fama com os versos de *Os Doze*, sobre a revolução bolchevista, escreveu algumas peças irônicas, entre 1906 e 1907, como *O Espetáculo de Marionetes* e *O Estranho*, que são belas mas apenas semi-dramáticas. O culto e liberal Lunatcharski, o qual se tornou o primeiro Comissário da Educação, escreveu uma série de peças simbolistas, corporificando o ideal socialista. Dessas, *Fausto e a Cidade*, reescrita após a revolução, modernizava o poema de Goethe. Na peça, Fausto se defronta com uma revolta do povo, con-

duzido pelo namorado de sua filha. Teimoso, prefere abdicar a thés conferir voz igual no governo. Mas finalmente se reconcilia com a nova ordem, e contemplando a felicidade da massa, experimenta o momento perfeito que Mefistófeles fora incapaz de lhe propiciar. Há considerável dose de nobreza nesse drama poético, superior aos primeiros textos de agitação dos soviéticos. No entanto, o grosso da obra dramática de Lunatcharski é de pouco valor, e ele será lembrado por mais tempo devido à influência moderadora que exerceu sobre os zelotas literários dos primeiros anos da União Soviética.

Até mesmo o mais talentoso dramaturgo dentre os companheiros de simbolismo de Andreiev, Nikolai Nikolaievitch Evreinov, oito anos mais jovem que o primeiro (nasceu em 1879), era mais original que eficaz. Mostrou ser um hábil expoente da prática cênica não-realista ou da "teatralidade", e, assim como Andreiev, sublinhou a importância do drama interior ou do "teatro da alma". Cada drama, afirmava Evreinov, deveria ser um "monodrama" ou uma projeção do ser interior. Essa teoria, à qual devotou um livro polêmico, *O Teatro para a Gente Mesmo*, foi exemplificada numa peça curta, *O Teatro da Alma*. Nesse "monodrama" a mesma pessoa aparece em três representações: H1 — o ser racional, H2 — o ser emocional, e H3 — o ser "subliminar". Como declara o professor conferencista, H ou o "grande ser integral" é a soma de H1, H2 e H3! H1 e H2 brigam devido à prontidão de H1 em trair a esposa com uma dançarina. Dado que H1 e H2 possuem concepções diferentes da esposa e da dançarina, cada uma dessas personagens surge de duas formas radicalmente diversas no palco. A esposa parece encantadoramente nobre e leal para H1, enquanto H2 a considera briguenta e desleixada; na mesma medida, a dançarina é repulsiva quando vista pelos olhos de H1, mas se mostra desejável para H2. Este, não considerando os conselhos de H1, abandona a mulher e é rapidamente desiludido pela dançarina, cometendo depois o suicídio. Nesse ponto, abruptamente, H3 — o ser eterno — desperta, põe o chapéu, apanha a valise e segue o "Carregador" declarando "Devo fazer baldeação aqui".

O interesse de Evreinov em bizarras representações da personalidade levaram-no a experiências pirandellianas ainda mais desenvolvidas. A mais notável de todas, *A Coisa Principal*, afirmava o poder curativo da ilusão. Estranhamente, foi escrita em 1919 e encenada em Petrogrado em 1921, depois que os bolchevistas vitoriosos haviam estabelecido uma nova ordem oficialmente oposta à ilusão. Na peça, o "Páraclito" ou divino Confortador surge em numerosos disfarces e chega a empregar atores para representar papéis selecionados, com o objetivo de criar ilusões reconfortantes para um sem-número de pessoas miseráveis. A despeito de

certa artificialidade intencional e de alguma fragilidade, *A Coisa Principal* possui novidade e interesse. Os trabalhos posteriores de Evreinov nunca se aproximaram de sua cativante teatralidade.

Mas até as melhores peças de Evreinov ficaram rapidamente datadas. Depois de entregar-se a fantasias sobre a revolução mundial que se estendia mesmo até Marte, os dramaturgos soviéticos compreensivelmente se reinstalaram no realismo. E assim como os primeiros realistas russos não se haviam contentado com o realismo mero e simples, espiritualizando-o, da mesma forma os novos dramaturgos adaptaram o realismo aos objetivos espirituais e práticos de uma ordem social coletivista, criando o assim chamado "realismo socialista".

Nessa nova ordem de coisas, não podia haver lugar para a maior parte dos antigos dramaturgos que tinham sobrevivido na era soviética. Felizmente, porém, Gorki foi poupado durante muitos anos e é em sua obra que a dramaturgia pré-revolucionária e a pós-revolucionária encontraram uma notável ponte. É significativo que as duas peças suas de maior destaque pertençam respectivamente às eras czarista e soviética: *Ralé*, surgida em 1902, e *Igor Bulichov*, em 1932. Até sua morte em 1936, Gorki foi o grande velho da literatura soviética e o novo regime chegou ao ponto de mudar o nome de Nijni-Novgorod, cidade onde nascera, em sua honra.

26. Maxim Gorki e a Dramaturgia Soviética

“A morte de Tchekhov dilacerou grande parte do coração de nosso teatro”, escreveu Stanislavski. É bom contudo que fosse apenas uma parte e, também quanto a isso, o mérito pertence em grande medida a Tchekhov. O dramaturgo não assistira às encenações de Stanislavski para *A Gaivota* e *Tio Vânia*; não vira o Teatro de Arte de Moscou em geral pois seus médicos o proibiam de deixar o seu retiro na Criméia. Destarte a companhia resolveu visitá-lo em Ialta, representando em Sebastopol durante a viagem para custear as despesas. Quando procuravam a casa de campo que Tchekhov construía recentemente, defrontaram-se com um homem “de altura acima da média, esguio mas de sólida compleição, com um marcado nariz de ganso e grossos bigodes vermelhos”, vestindo botas altas e um capote de marinheiro¹. Informou-os sobre como dirigir-se à vila e depois desapareceu. Quando chegaram ao seu destino, as primeiras palavras de Tchekhov foram: “Gorki acabou de sair. Esperou por vocês. Deseja conhecê-los.”

1. *Maxim, o Amargo*

Para os membros do Teatro de Arte de Moscou tal informação não era particularmente espantosa, pois todos já haviam escutado rumores sobre “um vagabundo do Volga com enorme talento para escrever”. Mas Gorki regressou e, encorajados por Tchekhov, os atores em breve se ocuparam da difícil tarefa de convencê-lo a lhes dar uma peça. En-

1. Nemirovitch-Dantchenko, p. 228.

quanto lhe falavam de seus esforços para criar um novo teatro, o rude filho do povo, usando a típica camisa do camponês russo, sentava-se “ouvindo atentamente, sorrindo com encanto ou tecendo narrativas, escolhendo com agilidade e perícia expressões características, pinturescamente ousadas”. Entre a coligação Tchekhov-Teatro de Arte e Gorki houve de início um abismo, pois aqueles pertenciam à “classe média” enquanto este vinha a ser um membro patenteado da classe proletária. Gorki não tinha nenhum amor pelos prazeres da “burguesia”, como iria demonstrar durante o inverno seguinte à visita na Criméia, quando foi a Moscou para ver um dos espetáculos do Teatro de Arte. Os espectadores bem vestidos assaltaram o escritório de Nemirovitch-Dantchenko, no qual Gorki entrara. Foram tão persistentes que finalmente Gorki saiu. Seu rosto estava ensombrecido de raiva enquanto os mandava às favas. “Bem, o que desejam comigo?”, perguntou-lhes. “Não sou nem um afogado nem uma bailarina, e quando se considera que peça extraordinária está sendo representada, a ociosa curiosidade de vocês é simplesmente revoltante!” Contudo, o Teatro de Arte de Moscou respeitou a integridade de Gorki e Tchekhov não deixou de reconhecer no protegido a existência de um poder purificador. “Gorki”, afirmou ele, “é um destruidor que deve destruir tudo o que merece destruição. Nisso está toda sua força e é para isso que a vida o chamou.”

Era o homem irado do povo e quando Alexei Maximovitch Pieshkov adotou o pseudônimo ou nome de guerra Maxim Gorki — Maxim, o Amargo — fê-lo com boa razão. Viera da mesma “ralé” que representou depois em sua obra-prima dramática. Filho de um tintureiro, ficou órfão muito cedo. Oprimido pelo padrasto e aprendiz de muitos ofícios, hauriu a amargura da fonte. Fugindo de seu patrão, uniu-se à caravana de vagabundos e peregrinos que se alastravam pelas estepes russas. Durante longo tempo só teve empregos intermitentes; certo período crítico vai encontrá-lo servindo como ajudante de cozinheiro num barco a vapor do Volga e aprendendo suas letras por meio de dolorosa aplicação. Em toda parte se deparava com desumana brutalidade que fazia seu sangue ferver.

Foi ao longo desse itinerário infernal que partilhou um barco virado durante uma tempestade com a magoada e amarga mulher das ruas que descreveu em sua famosa estória *Uma Noite de Outono*. Em algum ponto dessa viagem através da terra russa, também encontrou Igosha, semi-idiotizada, mais faminta e “mais caçada que um animal”, Panashkina, nobre decadente e estrábica, que sonhava em ter “um caso com um oficial cuja patente não esteja abaixo do posto de tenente” e a louca “Mãe Kemsikh”, com sete filhos subnormais. Em todos os cantos via mulheres exploradas, sobre-

carregadas de trabalho e espancadas, sendo sua primeira lembrança datada da infância a visão do padrasto golpeando a alquebrada mãe que caíra de joelhos, costas arcadas de dor, Na época tinha apenas oito anos, mas se atirou contra o torturador brandindo nas mãos uma faca para cortar pão. Transformou em norma de sua vida o investir contra todos os torturadores sem levar em conta os riscos. Uma vez ocorreu em defesa de uma camponesa numa pequena aldeia pela qual passava; em troca do esforço recebeu uma surra e somente foi salvo porque um passante o encontrou nos arbustos e o levou a um hospital².

Tudo isso e muito mais ele iria recordar quando, depois de se educar, foi encorajado pelo romancista Korolenko a escrever estórias. Seus inúmeros contos, romances, autobiografias (são a maior obra que deixou) e peças se transformaram numa longa série de protestos contra a desumanidade. Tornando-se o defensor literário de “criaturas que um dia foram homens”, lutou contra o governo czarista até vir a ser um dos homens mais suspeitos da época, sofrendo a prisão e o exílio. Os arquivos de Gorki também encerram vinte e dois casos de “perseguição pela censura czarista”. Tampouco se contentou com a revolta e a raiva cega, assim como ultrapassou logo o desespero juvenil que o levou a desfechar um tiro no peito, enfraquecendo os pulmões permanentemente. Ganhou devagar uma firme crença na revolução social e se converteu ao socialismo.

Quando ocorreu a revolução bolchevista, apoiou-a. Não gostou de tudo o que viu durante os primeiros anos e tentou mitigar os rigores da revolução, falando ousadamente com o próprio Lenin. (Segundo se conta, Lenin era paciente com o grande homem e explicou que não se podia fazer “uma omelete sem quebrar ovos”.) Mas quando a Rússia entrou na era construtiva dos planos quinquenais, Gorki deu ao novo regime apoio ilimitado e se tornou inestimável defendendo princípios amplos de tolerância e humanidade no mundo literário soviético. É característica sua advertência num artigo “Sobre Peças”: “Não deveríamos grudar a etiqueta de classe numa pessoa, como estamos habituados a fazer”.

Se era um realista, até mesmo um naturalista, nas pinturas da vida como era, continuou a ser um imperturbado romântico na fidelidade ao sonho de liberação e amor fraterno. Sob o Tzar, proclamara que o “Santo dos Santos” — “a verdadeira Schehiná” — é o Homem. Sob o Soviete, fixou sua esperança na bondade natural da infância. “Uma nova vida está sendo forjada”, escreveu, “graças ao ardente amor das crianças pelo mundo inteiro. E quem extinguirá esse amor?... A terra deu-o à luz e tudo o que vive deseja sua

2. Ver “The Socialist Humanism of Gorky”, de Eugenia Knipovich em *International Literature*, 1936.

vitória — tudo o que vive.” Exato e apropriado é o tributo que Romain Rolland prestou a ele, ao designá-lo como “o homem que, à maneira de Dante, emergiu do inferno mas não sozinho, trazendo consigo seus companheiros na tormenta, seus camaradas na salvação”.

Quando ingressou nas fileiras dos dramaturgos em 1900, no entanto, era menos otimista e sereno; raiva e desespero emanam de suas linhas. Desde o encontro com o Teatro de Arte na primavera de 1900, Gorki passara perto de dois anos escrevendo duas peças. A primeira a aparecer foi *Pequenos Burgueses*, retrato da vida familiar na classe média, que era na realidade uma miniatura da sociedade russa. Um “Babbitt” complacente governa sua casa com mão de ferro; a esposa é uma criatura intimidada e Tatiana, a filha, uma jovem frustrada que toma veneno quando Nil, seu irmão de criação, não retribui o amor que lhe dedica. Este jovem também sente a ira do “pequeno burguês” por rejeitar uma jovem rica, para casar-se com uma pobre costureira. Porém o pior injuriador é o filho Piotr, que foi suspenso da universidade por radicalismo e mofa da burguesa mesquinhez da casa de seus pais e da sociedade. Piotr sai de casa com a viúva de um diretor de prisão, que julgava a companhia dos prisioneiros preferível à dos respeitáveis cidadãos. Finalmente Tatiana fica sozinha, de coração partido e desesperada, dentro dessa cidadela da respeitabilidade.

Essa rajada de vento foi encenada pelo Teatro de Arte de Moscou em outubro de 1902, mas numa versão castrada. Dado que agora a polícia czarista possuía a ficha de Gorki, sua eleição para a Academia Imperial de Artistas Russos foi anulada na mesma época, suscitando vigoroso protesto até mesmo do sereno Tchekhov. Assim sendo, a estréia se deu num ambiente tenso e um esquadrão de Cossacos montados foi disposto ao redor do teatro para reprimir uma esperada demonstração pública. Enquanto isso, porém, o censor pusera sua tesoura em funcionamento. Entre as passagens suprimidas estavam a declaração de Nil: “Aquele que trabalha é que é o patrão”, a fala de Piotr: “Sua verdade é muito estreita para nós. . . Suas regras de vida são inúteis para nós”, e a apologia de um bêbado: “Na Rússia é mais confortável ser um beberrão ou um vagabundo do que um homem sóbrio e trabalhador. É melhor beber vodka do que beber o sangue do povo — principalmente porque o sangue do povo hoje está minguido, fino e sem gosto, e todo seu sangue sadio já foi sugado”³.

Se a primeira peça de Gorki foi uma explosão menor, a segunda obra, ensaiada durante a carreira de *Pequenos Burgueses*, era um bombardeio artisticamente realizado. Em *Ralé*

3. Ver “Maxim Gorki — Dramatist of the Lower Depths”, de H. W. L. Dana, em *New Theatre*, agosto de 1936, p. 10-12, 28.

ou *No Fundo*, que surgiu na mesma temporada, Gorki expressava substancial parcela das experiências de seus *Wanderjahre* e daquilo que vira ao longo do caminho. O dístico que James Huneker propôs para essa peça é totalmente apropriado — *De profundis ad te clamavi*, pois aqui Gorki estava literalmente clamando das profundezas.

Ademais, sobre essas profundezas Gorki conhecia o alfa e o ômega. Huneker notou acertadamente que, embora Zola tenha posado durante toda a vida como pai do naturalismo, “poderia ter ido à escola para aprender o alfabeto dessa sua arte nos joelhos do jovem de Nijni-Novgorod”. E o Teatro de Arte se deu ao trabalho de reproduzir seu quadro fielmente em cena, com a colaboração do perito Gorki. Ensinou Olga Knipper, que representava Mastia, uma prostituta, a maneira pela qual tais mulheres enrolavam cigarros e ingenuamente se ofereceu para conseguir que uma delas passasse algum tempo com a atriz a fim de fornecer a esta “um discernimento mais profundo da psicologia de uma alma vazia”⁴. A Senhora Tchekhov discretamente declinou a experiência, mas Gorki levou muitos dos atores para os antros subterrâneos do Mercado de Kitrov, e a visão marcou a memória de Stanislavski com um ferrete. “A excursão”, escreveu duas décadas mais tarde em *Minha Vida na Arte*, “mais do que qualquer discussão ou análise da peça, despertou minha fantasia e minha criatividade.” Para o grande encenador de Gorki, a peça passou a significar “Liberdade a qualquer custo”, e com essas palavras Stanislavski ilumina a natureza dessa obra-prima com mais força que qualquer hino laudatório do “naturalismo” de Gorki. Mesmo nessa tremenda pintura do submundo, o realismo russo sublimava a realidade em uma paixão pela humanidade.

Como dramaturgo, Gorki somente chegou a emparelhar com os mestres duas vezes — uma em *Ralé* e outra em *Igor Bulichov*. Mas isso é suficiente para lhe garantir um lugar honroso entre eles. Sua técnica em *Ralé* está mais próxima de Tchekhov do que geralmente se admite. Oliver Saylor, o hábil divulgador americano do Teatro de Arte de Moscou, atina bem com o fato quando escreve que “*Ralé* é menos a fala pronunciável e o gesto reconstituído que o intangível fluxo de almas humanas no interminável e escorregadio contato de umas com as outras”. Ao mesmo tempo, tal como ocorre na obra de Tchekhov, a peça reúne suas linhas cambiantes sob um foco definido e sua conclusão tem uma firmeza clássica.

Amontoados num “abrigo semelhante a um porão” estão diversos marginais que pagam aluguel a Kostilioff, o desprezível receptador de objetos roubados, e a sua luxuriosa es-

4. H. W. L. Dana, *ibid.*

posa, Vassilisa. Com eles estão Natasha, a maltratada irmã de Vassilisa, e os inquilinos. Lá estão o Barão, de dúbia progênie, e a romântica prostituta Nastia, que o sustenta e é desdenhada pelo esforço; o sombrio Satine, o ator cujos pulmões foram reduzidos a farrapos pelo alcoolismo, Kvaishnia que é um astuto vendedor de tortas, Kleshtch, chaveiro desempregado e Ana, sua esposa moribunda, Vaska Pepel, o jovem e resoluto ladrão, bem como muitos outros tipos de gente. Nessa profundidade chega o peregrino Luka, trazendo consigo o evangelho da bondade e o solvente da mentira amiga ou da ilusão, recomendado pelo Dr. Relling de Ibsen e pelo Paracleto de Evreinov. Não compreende as causas psicológicas e sociais da miséria que encontra por lá em toda parte; da mesma forma não possui plano político para erradicá-la. Mas o velho sabe que todos os homens — bons e maus — pertencem à mesma espécie. “De minha parte”, declara, “não há pulgas más — todas são negras — e todas pulam.” E as personagens o corroboram, pois, por trás de suas aparências endurecidas, todas alimentam sonhos e almejam o que qualquer homem deseja. Luka também entrevê um relance da principal fonte de mal quando diz que “Todo mundo está tentando ser patrão — e está ameaçando os outros com todo tipo de punições — no entanto não há ordem na vida — e não há pureza”. Tenta mitigar os sofrimentos inculcando e praticando a bondade, avivando a centelha de humanidade que encontra entre os homens e instilando esperanças ilusórias naqueles que já foram longe demais para serem salvos. (É enganoso pensar que Luka acredita apenas na mentira piedosa.)

A agonizante Ana é incapaz de lembrar um só dia em que não estivesse faminta ou em que não se aterrorizasse com a perspectiva de acordar, comer e dormir, nunca mais voltando a ter o que comer depois disso. Para ela o peregrino traz a esperança de outro mundo mais bondoso. Para o ator, a quem disseram que seu “organismo” está envenenado de álcool, acena com a esperança de cura, de que em algum lugar existe um hospital para alcoólatras. Afinal de contas, não é uma mentira, mas uma ilusão no que diz respeito à Rússia czarista e sua escumalha! Pepel é um fatalista: “Meu pai passou toda a vida na prisão e eu herdei a característica. Mesmo quando era criança, me chamavam de ladrão — filho de ladrão”. Mas Luka encoraja Pepel a romper com a mulher do proprietário, desposar a irmã desta e encontrar um emprego honesto. E Pepel ouve Luka. “Uma mulher”, reflete, “deve ter uma alma. Nós homens somos animais — devemos ser ensinados.”

Contudo, ilusões não são suficientes, filantropia não é suficiente e boa vontade é ineficaz quando a vida está tão envolvida e apodrecida. A mulher do proprietário, que es-

perava ver Pepel tirá-la “daquele charco” e libertá-la de um marido desprezível, investe contra a irmã ao descobrir a intenção de Pepel de partir com Natasha. Na refrega, o proprietário é morto e Pepel, que golpeou em defesa de Natasha, sem intenção de matá-lo, é levado para a prisão. Luka desaparece silenciosamente e o ator, desiludido, se enforca. Satine, o mordaz cético, percebe a inutilidade da piedade individual e indiscriminada quando diz ao chaveiro “Que bem lhe faço ao sentir piedade de você?”

Contudo, Gorki não termina numa nota de fatalismo e as estagnadas lagunas das profundezas foram agitadas. O chaveiro declara que não se pode viver sem a verdade. E Satine, comovido pelas tragédias que tiveram lugar no abrigo, troveja: “O fraco e aquele que é um parasita devido à própria delibilidade, ambos precisam de mentiras, mentiras são sua escora, seu escudo, sua armadura! Mas o homem que é forte, que está livre e não precisa sugar o sangue do vizinho, esse não precisa de mentiras! . . . A verdade é a religião do homem livre”. “Cada indivíduo”, acrescenta, “pensa que está vivendo para si mesmo, mas na realidade vive para algo melhor.” Devemos respeitar toda e qualquer pessoa, pois não sabemos se ela não se mostrará capaz de fazer algo para tirar a humanidade das profundezas. Especialmente devemos respeitar as crianças, pois delas pode erigir-se a nova humanidade — o pensamento que Gorki iria reafirmar com palavras aladas depois da revolução.

Ralé veio a ser um dos grandes triunfos do Teatro de Arte de Moscou. No entanto, foi seguida por um declínio no poder dramático de Gorki. *Gente de Verão*, sátira da fútil *intelligentsia* (1903), a tragicomédia da mesma ordem *Filhos do Sol* (1904), *Os Bárbaros* (1905), no qual um grupo de engenheiros degrada a gente simples, e *Inimigos*, drama sobre a luta de classes (1906) estão muito aquém de sua obra-prima. Na verdade, nenhuma dessas peças está destituída de poder. *Gente de Verão*, com sua sátira aos intelectuais fúteis e complacentes, era cáustica o suficiente para provocar vaias de alguns espectadores quando Gorki saiu para receber os aplausos depois da cortina final. Ressentiram-se especialmente com o ataque que uma das personagens desfechava sobre eles: “Vocês não passam de simples veranistas em sua própria terra”. (Não é preciso dizer que Gorki, o qual nunca dava trégua, vaiou de volta vigorosamente.) *Filhos do Sol* fazia mordaz referência à chacina do povo em 1905 por meio da heroína, Lisa, que viu o sangue nas ruas e ficou permanentemente neurotizada. *Inimigos* é uma implacável peça de greve na qual a presença de um proprietário de fábrica normalmente simpático não minora os rigores da luta quando capital e trabalho terçam armas. Depois que seu duro sócio é morto, os trabalhadores são levados para o cárcere e

a execução. “Patrão” e “homem” — entre os dois há um abismo e, de acordo com esta peça, todos os conflitos nascem dessa relação. *O Juiz* (1918), na qual certo ex-convicto se atreve a julgar um outro e o leva ao suicídio, ataca o costume das pessoas se erigirem em juizes dos vizinhos sem que antes percebam sua própria degradação. Tais peças ascendem rumo a uma altura muito maior do que o restante dos textos teatrais russos do mesmo período; apenas lhes falta mérito dramático.

Mas a revolução atçou o fogo dramático de Gorki por mais uma vez antes que morresse ou fosse supostamente assassinado por um médico anti-stalinista que o tratou devido a uma pneumonia⁵. Ele deu início a uma trilogia sobre a decadência da burguesia russa, completando duas partes — *Igor Bulichov e Outros* e *Dostigaev e Outros*, respectivamente em 1932 e 1933. A segunda, retrato dos tempos pós-revolucionários, durante os quais a classe média tentava recuperar sua influência na economia nacional, funciona melhor como documento histórico do que como teatro, embora seja notável por seu humor. No entanto, *Igor Bulichov* é uma vigorosa quase-obra-prima, uma tragédia do fracasso interno da classe mercantil. Embora Igor, seu representante e símbolo, tenha enriquecido, está solitário e inútil. Agoniza de câncer e o grupamento humano que o circunda é ainda mais corrupto que seu corpo. O padre vem esbulhando-o há anos e está meramente aguardando um legado; a cunhada de Igor, abadessa, é outra hárpia que briga com o padre na esperança de conseguir dinheiro para a ordem à qual pertence; suas filhas são rixentas e desprezíveis e o genro não passa de um intringante barato. Ignorância e superstição entram de permeio no pano de fundo. Para curar Igor ou amenizar seus sofrimentos, os Bulichov, crassamente ignorantes, recorrem a uma charlatã, uma curandeira, e posteriormente a um tocador de trombone que, segundo se acredita, pode aspirar para fora de seu sistema o ar prejudicial. Apenas Schura, a filha ilegítima, o ama e não é maculada pela ambição sórdida.

Igor, que juntou sua fortuna pisando nos outros com sapatos ferrados e, mesmo assim, demanda certo respeito por sua força, morre amargamente desiludido. É magnífico quando enxerga através da estupidez e hipocrisia de outras pessoas. Afora isso, tentando ser justo com sua personagem, Gorki o apresentou como um produto de uma sociedade predatória — “o homem não rouba, quem rouba é o rublo; o dinheiro é o arquiladrão”. Significativamente, Igor morre enquanto as massas se juntam para o último assalto contra a velha ordem na qual ele floresceu. Quando se aproxima a

5. Ver excertos do Processo no caso do “Bloco de Direitistas e Trotskistas”, anti-soviético, de 2 a 13 de março de 1938, em *International Literature*, 1938, 3.

cantoria proveniente das ruas, Schura, que está a sós com o doente, vai até a janela. Acena aos demonstrantes, e a última centelha da consciência de Igor ouve naquela música “a missa fúnebre expulsando-me do mundo por meio da melodia”. Esta peça é um triunfo tanto de simbolismo quanto de caracterização; tanto de generalização quanto de individualização dramática. Aqui, Gorki narra um evento histórico em termos de personagens bem realizadas e, no caso de Igor e Schura, poderosamente desenhadas. Sem retórica bombástica e sem comentários didáticos, torna claro seu sentido em termos de uma tragédia humana tão vívida quanto a famosa estória de Tolstoi, *A Morte de Ivan Ilitch*.

2. *Dramaturgos de Revolução e Reconstrução*

Gorki, que vigiava os dramaturgos mais jovens da União Soviética como uma águia, não viveu o bastante para encontrar entre eles qualquer filhote de águia. A despeito da grande dose de incentivo oficial, as duas primeiras décadas da era soviética não se mostraram conducentes ao pausado desenvolvimento do gênio dramático. Os dramaturgos estavam sujeitos a mutáveis programas partidários e, indubitavelmente, alguns temiam que seu trabalho fosse interpretado como contrário aos objetivos soviéticos. Também estavam compreensivelmente ansiosos por servir às necessidades imediatas de uma nação de cento e sessenta milhões de pessoas que se contorcia no parto de uma nação industrial erigindo-se sobre os escombros da velha Rússia, destruída pela guerra. Por isso, muitos se dedicaram à dramaturgia literalmente utilitária. Puseram-se a inculcar as virtudes do trabalho coletivo e da eficiência ou a dramatizar problemas imediatos de ajustamento que possuem, na maior parte, um interesse tópico e prático. Essas peças, e houve dezenas delas, não são necessariamente destituídas de certa eficácia dramática. Mas atraem interesse principalmente como fragmentos de história social.

Entre elas podem ser mencionadas *Andamento*, de Nikolai Pogodin, que descreve a transformação de ineptos e ineficientes camponeses em trabalhadores industriais inteligentes e responsáveis. Outro exemplo é *Pão*, de Vladimir Kirschon, descrição da tentativa soviética de coletivizar o trabalho no campo. Peças dessa ordem geralmente não conseguem iluminar a personalidade humana para além de certa dose de descrição óbvia, e dividem as personagens em lobos e ovelhas de um modo demasiado arbitrário. No entanto, mesmo nesse departamento altamente utilitário da dramaturgia soviética, surgiu uma exceção inesperada. *Aristocratas*, de Pogodin. Retrato marcante do projeto de reeducação de prisioneiros no Canal do Mar Branco, no Báltico, é tanto um provocante estudo da criminologia quanto um rico documento humano.

A reforma, cuidadosamente desenvolvida, da prostituta Sônia e do bandido Kostia, adiciona credibilidade, bem como *pathos* e humor, ao drama. Nesse relato da construção do famoso canal por criminosos e “ex-demolidores”, a Rússia Soviética obviamente era mostrada em sua melhor forma, mas o idealismo do caso relatado pelo autor é exemplar para qualquer nação. Ademais, Pogodin personalizou essa estória e, se a solução parece demasiado congratulatória para aplicação geral, pode ser bastante válida para as personagens selecionadas pelo autor.

A peça, além do mais, é uma interessante reflexão sobre uma hipótese básica da filosofia marxista, a qual a liga com o otimismo dos racionalistas oitocentistas. A geração de Voltaire, Diderot e Condorcet afirmava a perfectibilidade do homem; via infinitas possibilidades nesse perverso bípede e acreditava que estas poderiam concretizar-se aplicando-se a razão à educação e à sociedade. O marxismo, filho que é do racionalismo oitocentista, reviveu a fé nessa premissa. Para reabilitar o indivíduo, faz-se necessário apenas uma confluência de condições favoráveis e *Aristocratas* postula sua existência na União Soviética. O ponto pode ser discutível, mas há uma nobre aspiração na peça de Pogodin.

Há também considerável interesse nos estudos de ajustamento ao período soviético. Por vezes o problema gira em torno de comunistas leais, atormentados por problemas pessoais. Em *Inga*, de Anatole Glebov, uma mulher que chega a administradora de uma fábrica é acoçada por conflitos emocionais quando se apaixona por um homem casado e se depara com o ciúme da esposa deste. O diretor-assistente, ressentido com o fato de ter como superior uma mulher, molesta e humilha Inga que se sente ainda mais mortificada porque suas dificuldades emocionais prejudicam a utilidade que tem. De uma forma que parece demasiado fácil, pois o desejo do autor é dar uma lição, o sábio presidente do comitê da fábrica convence a esposa ciumenta, que quase comete o suicídio, a começar uma nova vida. Mas a equação pessoal permanece sem solução, pois Inga descobre que seu amante, Dmitri, interfere ciosamente em seu trabalho e diminui sua autoridade. O problema pessoal começa a tornar-se social e deve ser resolvido para o bem maior; Inga, mais uma vez com credibilidade algo questionável, se separa de Dmitri devido às circunstâncias.

Esse problema da “credibilidade” é, sem dúvida, bem menos simples do que costumamos pensar. Comportamentos idênticos podem ser menos críveis em dado meio social e mais críveis em outro, pois que somos produtos de condicionamentos. Devidamente condicionada em um mundo no qual todos enfatizam a utilidade social, Inga poderia separar-se de Dmitri e ter seu gesto aceito e compreendido. Assim sendo, o

argueiro pode estar em nossa vista e não na do autor embora isso ainda possa reduzir a eficácia da peça para nós, na medida em que estamos diversamente condicionados. E o fato do dramaturgo representar os conflitos pessoais de Inga e a inveja do assistente em vez de descrever ambas as personagens como exemplos brilhantes desde o início, deve ser levado a crédito do autor. Qualificação similar cabe à questão do caráter tópico. Considerada à luz da fé num feliz mundo coletivo que as personagens estão supostamente construindo, os detalhes tópicos de inúmeras peças soviéticas possuem um ponto de referência mais amplo ou mais universal. Somente na medida em que nós, correta ou incorretamente, rejeitarmos a hipótese de que o coletivismo é desejável, o aspecto tópico das peças permanecerá meramente local e tópico. No entanto, mesmo que tais concessões sejam feitas, obras como *Inga* carecem da profundidade de caracterização e sentimento, da riqueza sugestiva que persiste nas obras inequivocamente meritórias da dramaturgia mundial.

Mais pessoais são as complicações de *Ferrugem*, escrita por Kirshon e Ouspenski, encenada na União Soviética em 1926 e mais tarde pelo *New York Theatre Guild*, sob o título de *Ferrugem Vermelha*. Aí, jovens representativos estão tentando ajustar-se à nova vida e contribuir para ela. Particularmente difícil é seu encontro com o instinto primordial. Interpretando o código sexual soviético inicial com mais liberalidade do que é possível, caem em muitos erros, e o libertino revolucionário Terekhin tira vantagem da nova liberdade para gratificar sua luxúria e seu egotismo. Porém Nina, esposa de Terekhin, oferece uma interpretação mais exaltada do amor e do casamento, sendo atacada como incurável burguesa. Apenas Fiodor, que está apaixonado por Nina, insiste em que a abolição do velho código pretende promover uma relação de amor mais nobre ao invés de sancionar uma reversão à animalidade. Ao fim de uma cena na qual é humilhada por Terekhin, ela corre para fora do aposento e, segundo se afirma, comete o suicídio. Diante disso, ele é julgado por seu círculo e expulso do partido por libertinagem; mais tarde é também denunciado como assassino de Nina. *Ferrugem Vermelha* é um quadro interessante e colorido de um período de transição, mas se trata de uma peça discursiva e melodramática.

Mais bem-sucedida é uma farsa como *A Quadratura do Círculo*, de Valentin Kataiev. Frágil demais para merecer um alto posto, é apesar de tudo divertida e bastante penetrante. Dois pares casam-se ao mesmo tempo e tentam partilhar um único quarto devido à congestionada condição das cidades soviéticas. O trabalhador intelectual Vassia desposa a feminíssima Ludmila, que enfeita seu ninho com paixão e gosta

de preparar boa comida. Contrariamente, o frívolo Abram conquista a intelectual Tonia, que se importa mais com a causa comunista do que com os confortos do lar. Depois de um inevitável acúmulo de irritações, portanto, os homens trocam de parceiras. Grande dose de humor surge do fato de que a maior parte desses jovens está tentando honestamente continuar na linha do bom comunismo, e a sabedoria prática é a grande vencedora quando um líder do partido, de mais idade, os assegura de que seus pecadilhos privados “não haverão de ferir a revolução”. “Não há de ferir a revolução” é, na verdade, o *leitmotiv* do raciocínio e tolerância alegres que permeiam esse texto, o qual talvez seja a mais agradavelmente humana dentre as peças soviéticas. *O Último dos Equipaievs*, cordial denúncia de Kataiev sobre um inveterado burguês, é escrita no mesmo espírito.

Tocou-se uma nota mais profunda quando os dramaturgos soviéticos principiaram a dramatizar o relacionamento da *intelligentsia* pré-revolucionária com a nova ordem social. A melodramática *Lista de Benefícios*, escrita em 1931, gira ao redor das experiências de uma atriz rebelde que foge para Paris, mas se converte quando fica enojada com as maquinações dos imigrados russos e desiludida com a Europa Ocidental. Embora a peça tenha sido imensamente paparicada, é um exemplo de dramaturgia de segunda ordem; chega a ser escrita de um modo mais satisfatório quando o autor se limita à exposição em quadros de vida de um artista soviético e do comportamento dos “russos brancos” expatriados. Uma peça anterior, de Alexei Faiko, *O Homem com a Pasta de Documentos*, descreve o comportamento contra-revolucionário de um cientista cujo pai foi general no antigo regime. O antigo sabotador ou “destruidor” Gratanov, escapando da detenção, conquista um lugar de proeminência no meio soviético até que a estima com que é gratificado por seus alunos e a percepção de que pode encontrar novas raízes em sua terra produzem uma mudança de coração. Mas seu passado o denuncia quando encontra um antigo parceiro que pode incriminá-lo, e em seu desespero, atira o homem para fora de um trem em movimento. Contudo, mal acaba de se livrar desse pesadelo, sua esposa aristocrática, que fugira do país, retorna. Ele a despacha e esconde a ansiedade, fingindo ser ainda mais fanático do que genuínos comunistas. Finalmente, depois de haver impellido a esposa a cometer o suicídio e haver provocado a morte de seu antigo professor, que sofre um ataque do coração ao ser por ele acusado de heresia política, Gratanov é denunciado como assassino. Faz uma confissão pública e depois se mata com um tiro.

Uma peça aparentada com essa, *Medo* de Alexander Afinogeniev, é, em sua maior parte, uma obra de maior integridade seja como arte seja como história social. Está em

grande parte liberta do melodrama e trata o desajustamento do intelectual com compreensão quando critica a intolerância e a suspeita à qual ele está exposto. Em outras palavras, a ansiedade é perfeitamente compreensível quando a sociedade insiste em excessiva conformidade e quando se suspeita que a heresia é suspeita de estar em toda parte, como acontece em períodos de extrema tensão. Um psicólogo não-convertido e irritável afirma que o medo se transformou num reflexo condicionado na União Soviética. Entretanto, embora sua irritação não seja apresentada como algo desprovido de fundamentos, por fim lhe mostram que está errado e sua conversão final, numa conclusão didática e fácil, lança óleo nas águas revoltas.

No entanto, há na peça críticas em número suficiente para criar uma impressão que contradiz a solução. Seu autor, na verdade, parece ter tido sérias divergências com os poderes dominantes. Quer apenas falasse demais, quer houvesse de fato participado de um trabalho conspiratório, Afinogeniev entrou em choque com o governo em 1938 ou 1939⁶. Isso é lamentável, visto que sua última peça, *Dalekoe* ou *Ponto Distante* era um belo estudo de caráter, ainda que estático, de um general do Extremo Oriente a caminho da Rússia Ocidental, que se detém numa remota comunidade siberiana e lhe dá uma tocante lição de comportamento altruísta.

Outro grupo de peças soviéticas refletiu as lutas e os ardores da revolução e da guerra civil que a seguiu. Algumas das primeiras obras, como *Mistério Bufo* do polifônico poeta Maiakovski, na qual a revolução inunda o mundo inteiro, e *Aelita* de Alexei Tolstoi, em que ela atinge Marte (!), eram pueris. Hoje, aparentemente, estão datadas até mesmo na Rússia. No entanto, outros dramaturgos substituíram a fantasia pela história com melhores resultados. Essas obras, entre as quais *Os Dias dos Turbins*, de Mikhail Bulgakov, *Intervenção*, de Leo Slavin, *Trem Blindado*, de Vsevolod Ivanov e *Ruge, China* de Serguei Tretiakov, as mais familiares para nós, são — afora a peça de Bulgakov — peças simples. Sua psicologia é elementar, suas tramas, melodramáticas, e seus pontos de vista intensamente partidários. Não obstante, todas captam a excitação dos primeiros anos críticos da União Soviética e são freqüentemente vívidas e apaixonadas.

A exceção, *Os Dias dos Turbins*, descreve a Guerra Civil quando a Ucrânia era o campo de batalha das forças da "guarda branca" (tzarista), generais bandidos, exércitos alemães e comunistas. No entanto, aqui, a ênfase recai sobre os conflitos pessoais e problemas de um grupo de aristocratas russos que sente as rédeas escorregando de suas mãos. Não são vilões mas apenas confusos e perturbados seres humanos, com os corações doridos. São personagens tais como

6. Ele foi, segundo creio, ou exilado para a Sibéria ou encarcerado.

Tchekhov poderia ter desenhado; a diferença entre a peça de Bulgakov e as obras-primas de Tchekhov reside primordialmente nas circunstâncias mudadas — os aristocratas são sumariamente expulsos de seu cerejal. Em virtude de sua delicadeza e perspicácia, *Os Dias dos Turbins* se tornou a melhor peça soviética até hoje. Essa tocante tragédia poderia ter causado forte impressão nos Estados Unidos, não fossem suas referências às forças antagônicas na Ucrânia demasiado confusas para quem não está familiarizado com a história soviética.

Em comparação com suas qualidades sinfônicas, as outras peças são como as marchas do celebrado e popular compositor John Phillip Sousa, estimulantes mas óbvias*. *Intervenção* conta a estória da intervenção anglo-francesa em Odessa, durante a revolução russa. Seu ponto alto é a deserção de vários soldados aliados que escalam os ascendentes degraus do cais para se unirem aos bolcheviques. *Trem Blindado* é um melodrama revolucionário do Extremo Oriente, culminando com a captura de um trem blindado devido ao auto-sacrifício de um herói soviético. A melhor dessas peças elementares, *Ruge, China*, apresenta um encontro entre *colies* chineses e imperialistas estrangeiros de atroador efeito. Escrita no calor da convicção, com intensa comoção e ira, pode-se dizer que essa investida anti-imperialista transcende as limitações do melodrama político, mas até mesmo *Ruge, China* continua sendo essencialmente um drama externo.

Entusiasmar-se com a dramaturgia soviética significa substituir a atitude crítica por uma postura de esperançosa expectativa, acusação que assenta bem em alguns apologistas, embora não possa ser levantada contra seu mais esclarecido amigo, o Professor H. W. L. Dana. Estas peças têm sido demasiado didáticas em muitos casos, demasiado canhestras e muito unilaterais. O dramaturgo soviético certamente não tem-se expressado com o abandono criativo dos grandes dramaturgos. Não tem alçado vôo a uma altura suficiente e tampouco vem veiculando a rica vida interior do homem; nota-se no conjunto grande dose de elementar extroversão nesses autores. Ao contrário do que se supõe em geral, no entanto, as limitações da dramaturgia soviética não são puramente o resultado do controle estatal, embora

* Não é de surpreender que *Os Dias dos Turbins* tivesse uma história tumultuada na União Soviética. O tratamento simpático que confere à aristocracia, num momento em que o espírito revolucionário não estava disposto a reconhecer virtudes nas classes superiores liquidadas, foi considerado com suspeição, e o texto foi proibido por longo período, até que o tema tratado deixou de ser considerado prejudicial à ideologia soviética. O mais talentoso dos novos dramaturgo, Bulgakov, era quem tinha menos talento ou inclinação para moderar sua escritura, resultando daí que muitas de suas outras peças foram interditadas. Não obstante, isso não o impediu de conquistar um sucesso memorável com a dramatização de *Almas Mortas*, um dos triunfos do Teatro de Arte de Moscou.

este não tenha facilitado a vida de Bulgakov, Afinogeniev e outros. As freqüentes transformações nos programas do partido por si bastariam para evitar o triunfo de uma fórmula inteiramente rígida para os dramaturgos. Ademais, o absolutismo estatal jamais impediu, em si, o florescimento da dramaturgia. Racine e Molière viveram sob a monarquia absoluta de Luís XIV; também obviamente, Shakespeare não viveu sob uma democracia, e sabemos de casos nos quais dramaturgos e atores foram censurados e punidos pelas autoridades elisabetanas. Um importante empecilho na Rússia tem sido a compreensível imersão em problemas imediatos como o plano quinquenal; outro tem sido uma filosofia da arte que sublinha a utilidade direta. Ao lado disso, também pode ter ocorrido uma secreção menos abundante de talento entre os escritores da dramaturgia russa entre 1905 e o presente período. Se um homem da estatura de Gorki podia encontrar alguma satisfação genuína na dramaturgia soviética é porque boa parte dela estava sinceramente preocupada com o bem-estar social.

No entanto, Gorki ou qualquer observador poderia ter poucas reservas no respeitante ao teatro soviético. É até mesmo possível que uma das razões para a defeituosa e fragmentária dramaturgia desses autores esteja no fato de que confiaram demasiado na coloração freqüentemente brilhante das artes teatrais daquele país. Dois exemplos ocorrem à mente: embora as encenações de *Ana Karenina* e *A Comédia Humana* tenham sido geralmente aclamadas como extraordinárias, um exame dos textos não revela nada que possa avalizar tal entusiasmo. As reservas referir-se-iam principalmente aos primeiros, e mais experimentais, exemplos de linguagem cênica futurista e construtivista e a excessos conexos, produzidos por uma exuberância juvenil, um desprezo pelas realizações burguesas e um comportamento pseudo-artístico ou sensacionalista, herdado da década simbolista pré-revolucionária. A maior parte desses excessos foram posteriormente erradicados, e mesmo o gênio teatral, que é Meyerhold, acabou por sofrer severa reprovação e foi demitido por se exceder. É um sinal da sanidade que regressava surgiu cedo, quando o Teatro de Arte de Moscou reconquistou o favor geral.

Nenhum outro país em nossa época deu ao palco tal amplitude. Em 1938 havia teatros de trinta línguas por toda a Rússia Soviética⁷, mil teatros regulares e cinco mil teatros administrados por fazendas coletivas, clubes de trabalhadores e fábricas, além de empreendimentos menores e mais específicos. Em 1936 ou 1937 a União Soviética

7. Quanto à lista ver *Handbook of Soviet Drama* de H. W. L. Dana, p. 40.

tinha 22.500 atores regularmente empregados⁸. Ademais, os teatros foram imediatamente abertos aos milhões de cidadãos soviéticos e foram avidamente patrocinados por eles. Além de peças nativas, os clássicos de todas as línguas eram regularmente apresentados no palco soviético, e o gosto pela dramaturgia estrangeira pareceu extremamente universal — surpreendentemente, talvez mais que em qualquer outro país. A única coisa a estragar essa beleza é que muitas dessas peças foram ajustadas às exigências soviéticas — entretanto, o pecado não é tão mortal quanto pode parecer, dado que muitas peças mais antigas exigem pelo menos alguma adaptação. Além disso, após o declínio da supremacia de Meyerhold, uma remendagem menor dos textos começou a ser encorajada na União Soviética. Mais ainda, em parte alguma durante nosso século esteve o teatro tão repleto de colorido e vivacidade; para cada encenação séria, houve numerosas peças folclóricas, salpicadas de cores orientais e coreografias. E em nenhuma parte foram as artes teatrais praticadas com tanta ousadia e vigorosa criatividade durante os anos 20.

O Teatro de Arte de Moscou, rebatizado de Teatro Gorki, continuou funcionando à sua maneira consagrada. Resistiu aos difíceis primeiros anos da era soviética, quando foi repudiado como “burguês”, e seu prestígio permaneceu mais tarde inalterado. Mas partilhou honras com outros teatros que favoreciam outras e novas técnicas e princípios interpretativos. Embora muitos dos experimentalistas tenham encetado suas inovações antes de 1918, sob a flor azul do simbolismo, floresceram e deram frutos sob a papoula vermelha do soviétismo. Evreinov partiu de um teatro do “ilusionismo” para um teatro de espetáculo de massa, montando em 1920 a celebrada representação da tomada do Palácio de Inverno. Vsevolod Meyerhold, que deixou a companhia de Stanislavski muitos anos antes da revolução para dirigir* o conjunto da celebrada atriz Vera Komissarjevskaja, se tornou um mestre da arte de reabilitar peças mais antigas e lhes conferir interpretações frescas e contemporâneas. Nesse terreno, revelou um raro dom cômico e satírico, bem como um indubitável talento para a teatralidade criativa. Primeiro, desenfreado-lhe com o “construtivismo”, adotando o uso sensacionalista, freqüentemente pueril, de estruturas nuas, ressuscitando os esqueletos de arranha-céus e fábricas como áreas de interpretação; depois empregou um estilo “estático” de simbolização, efetivado por meio de posturas convencionalizadas. Em contraste com

8. *The Theatre of Changing Europe*, p. 66.

* Na realidade, Meyerhold deixou o teatro de Stanislavski muito antes, em 1902. Gassner refere-se provavelmente ao Teatro-Estúdio, grupo experimental patrocinado por Stanislavski, sob direção de Meyerhold, no período de 1905-1906. (N. dos T.)

o princípio stanislavskiano de dar a proeminência ao ator e levá-lo a criar a realidade interna de um papel, Meyerhold usou o ator como um boneco para veicular a idéia e o ponto de vista da peça. Sua técnica era particularmente adequada às exigências de peças mais velhas que deveriam receber significações contemporâneas ou tópicas e de intencionais peças novas, nas quais a mensagem imediata era primária.

Alexander Tairov, o diretor do Teatro Kamerni, o qual fundou em 1914, também tornou o teatro "teatral" ao invés de tentar reproduzir a realidade. Seu método era de início primordialmente "estético" e favorecia o formalismo. Em seu posterior estilo realista modificado, conservou a estilização até certo ponto, e conseguiu-o com a ajuda de atores dos quais requeria as habilidades de um dançarino, um cantor e um acrobata. Contudo, Tairov foi eclipsado pelo gênio de Vakhtangov. Morto ainda jovem em 1923, Vakhtangov permaneceu como uma memória viva e um valiosíssimo exemplo para os diretores soviéticos. Sua prática da "espontaneidade controlada", de cenografias decorativas e fantasia na iluminação, não era teatralmente bonita mas extraordinariamente interpretativa e criativa; sua montagem da *Princesa Turandot* foi aclamada como uma das mais encantadoras criações do teatro do século XX.

Com respeito ao modo de abordar o teatro, escreveu: "Stanislavski só podia encontrar harmonia nos estados de espírito da sociedade de sua época. Nem tudo dos tempos é eterno, mas o eterno é sempre dos tempos. Meyerhold não consegue sentir o amanhã, é capaz de sentir apenas o hoje. Mas deveríamos ser capazes de sentir o hoje no amanhã e o amanhã no hoje"⁹. Foi por ter lutado para implantar esse princípio, e por ter exercido sua imaginação livremente, sem endurecer-se em um formalismo ou ater-se a um estilo inflexível, que as poucas encenações dirigidas por Vakhtangov em vida, figuram no rol dos grandes triunfos do teatro soviético. Sua influência, inferior apenas a de Stanislavski, tem sido a mais consistentemente frutuosa. O teatro batizado com o seu nome ofereceu produções magistrais, como *Igor Bulichov* e *Intervenção*. A grande mestria artística do Teatro Habima, que encenou o famoso *Dibuk* em língua hebraica, também foi dirigida por Vakhtangov durante algum tempo e deve sua reputação aos seus métodos*.

Mas o trabalho desses e de outros diretores, bem como o de brilhantes cenógrafos como I. Rabinovitch, não pode ser veiculado por um breve resumo teórico. Somente descrições detalhadas como o *Moscow Rehearsals* de Norris Houghton, podem delinear as protéticas formas do teatro

9. *Ibid.*, p. 82.

* Ver apêndice com comentários sobre os teatros e os dramas judeu e polonês.

soviético, e, por certo, somente um conhecimento íntimo, de primeira mão, pode chegar a uma avaliação segura de suas realizações individuais. Sem dúvida, tal crítica revelaria deficiências e extravios que eludiram os atuais entusiastas do estrangeiro, e os próprios russos podem ser agudamente críticos de seu teatro. Mas o palco soviético foi um fenômeno estupendo por duas décadas.

Os períodos em que o teatro ultrapassa a dramaturgia têm sido realmente muito freqüentes. E a União Soviética ofereceu ao século XX o maior exemplo de um teatro comunal deste a Idade Média, quando a cultura da Europa Ocidental era federada pela Igreja Universal. Talvez quando — e se — a tensão e as dores da presente época desaparecerem ou forem reduzidas, e quando uma maior liberdade de exigências e aquiescências utilitárias prevalecerem, a dramaturgia soviética ascenderá a novas alturas. Certamente seria um lamentável dispêndio de espírito se esse teatro não conseguisse criar uma dramaturgia digna de seus imensos recursos.

27. John Millington Synge e a Musa Irlandesa

Sendo o teatro genericamente uma instituição democrática, é raro que a história da dramaturgia seja criada na mente de um só homem, particularmente quando esse homem não é ele próprio um dramaturgo de grande quilate. Sendo a Irlanda “diferente” (assim acreditam seus filhos), dois momentos históricos emergiram do cérebro parturiente de William Butler Yeats, poeta, dramaturgo incipiente e homem de negócios. Em 1899 ocorreu-lhe que a Irlanda deveria ter um teatro nacional e assim nasceu o Teatro Literário Irlandês. No mesmo ano, enquanto se hospedava numa casa de cômodo para estudantes, no *Quartier Latin* de Paris, ocorreu-lhe que certo irlandês jovem e delicado de compleição era um gênio, precisando apenas ser revelado. O rapaz em questão era John Millington Synge. Nascido em 1871 em County Dublin, graduado em sua universidade e, assim como tantos outros irlandeses, rapidamente expatriado, vinha ganhando a vida modestamente tocando violino numa orquestra e escrevendo críticas sobre literatura francesa para publicações inglesas e francesas. “Você nunca criará nada lendo Racine, e Arthur Simmons sempre será um crítico melhor de literatura francesa”, disse-lhe Yeats. Instou com ele para que se dirigisse às Ilhas Aram, no extremo ocidente tanto da Irlanda quanto da Europa, para viver em meio aos mais irlandeses dentre os irlandeses e para “expressar uma vida que jamais encontrara expressão”. Synge deu-lhe ouvidos e tomou o rumo dessas ilhas estéreis “onde os homens colhiam com facas por causa das pedras”, mas onde ele colheu tão abundantemente.

Não é a simples cronologia que situa Synge e seus companheiros dramaturgos na imediata proximidade de Tchekhov e Gorki. Na Rússia, extremo Leste, e na Irlanda, extremo Oeste, a dramaturgia se tornou um instrumento de ressurgimento nacional. Ambos os países sentiram o trevejar do descontentamento e experimentaram sucessivas explosões; a ampla difusão da pobreza e impotência, conspirações, assassinatos, terror da “esquerda” e da “direita”, revoluções, tudo isso semeou de vicissitudes a vida dos dois povos. Tanto os dramaturgos russos quanto os irlandeses se aproximaram do homem comum; podemos encontrar paralelos em suas respectivas pinturas de cavalheiros rurais sonhadores e frustrados, plebeus inquietos que são ou se tornam nômades e vagabundos, plebeus combativos. St. John Ervine, que fala por experiência própria, declarou, por exemplo, que “poucos irlandeses têm qualquer dificuldade em apreender o fulcro das peças tchekhovianas; para tanto, basta-lhes olhar ao redor e vê-lo se estender por jardas”¹. Finalmente, cada país criou um dramaturgo superlativo — Tchekhov e Synge, respectivamente — que permaneceu um artista objetivo e ainda assim transfigurou o realismo até que se transformou numa síntese poderosa de realidade e poesia.

1. *William Butler Yeats e Lady Gregory:*
“A Renascença Céltica”

Que a nação que deu ao teatro inglês nomes como Farquhar, Goldsmith, Sheridan, Wilde e Shaw não tivesse desenvolvido uma dramaturgia nacional antes dos anos finais do século passado é um eloqüente sintoma da deprimente situação deste país há tanto tempo atormentado. Os primórdios dramáticos, indubitavelmente, estiveram presentes na antiga adoração druídica, e os “mistérios” surgiram em Dublin durante a Idade Média. No entanto, não encontraram raízes fortes na Irlanda, pois eram “importações estrangeiras”. A Igreja nunca se mostrou amigável ao teatro, e tanto os bardos das classes superiores quanto os *shanachies* ou contadores-de-estórias das massas se contentavam com a mera recitação. As guildas comerciais sob cuja égide normalmente floresceu a dramaturgia medieval, não dispunham de base econômica adequada na Irlanda e, ademais, se tornaram protestantes durante o reinado de Henrique VIII. Mais tarde, o teatro secular se desenvolveu sob o controle e patrocínio inglês e protestante, e tanto a Igreja Católica quanto os patriotas dele se mantiveram distanciados. As únicas peças importadas que suscitavam grande interesse vinham da pena do americano-irlandês, Dion Boucicault,

1. Ver a coluna de Ervine no *Observer* de Londres, 21 de abril de 1939.

cujos melodramas românticos e alcandorados, mostrando patriotas irlandeses e virtuosas heroínas, lisonjeavam o amor próprio local. A situação do atraso do teatro irlandês encontrava paralelo na literatura e nenhum irlandês que houvesse chegado à idade da razão literária poderia orgulhar-se dos feitos de seus camaradas de letras. Devido à pobreza, ao isolacionismo e ao caos político, a Irlanda simplesmente ficara à margem da Renascença européia e de suas conseqüências.

Durante a década de 80, entretanto, já à beira do desespero ou por causa dele, a Irlanda realizou uma Renascença. Nunca antes houvera tão acesas esperanças nos corações de sua gente como nessa época em que Parnell dia-a-dia tornava mais viável a possibilidade do autogoverno por meio de uma estratégica ação parlamentar. Destarte, a queda de Parnell do poder em conseqüência de seu infeliz caso de amor foi um intolerável golpe para a nação. Quando, porém, o desespero engolfou o país que carecera de tolerância suficiente para separar a vida pública da vida particular daquele homem, uns poucos cidadãos corajosos sentiram a necessidade de transformar a luta política numa luta cultural. O primeiro a lembrar a nação de seu passado nobre, legendário, foi Standish O'Grady com a *História da Irlanda* (escrita entre 1878 e 1880) e com o tempo, organizações à maneira da Liga Gaélica, fundada em 1893, e da Sociedade Literária Irlandesa, surgiram para ensinar as pessoas que elas faziam parte de uma nação com uma língua independente. Eruditos, como Douglas Hyde, vieram lembrá-los que tinham um veículo nativo para a literatura, que até mesmo o expatriado George Moore brincou com a idéia de escrever em gaélico. Foi esse movimento, dignificado pelas *Canções de Amor de Connacht* e pelas *Canções Religiosas de Connacht* (em gaélico com tradução inglesa) de Douglas Hyde, que inspirou o jovem poeta Yeats. Junto com "A. E." (George W. Russel) e escritores menores, ele sentiu o chamado para explorar o rico veio da lenda irlandesa e moldá-la num símbolo da aspiração nacional. Além disso, posto que a dramaturgia, por toda a Europa, começava a pulsar com o novo sangue injetado em suas veias por Ibsen, pelos fundadores dos teatros de arte e por românticos tardios como Maeterlinck, naturalmente foi esse o meio que Yeats e seus colegas patrocinaram de maneira particular.

Yeats mal havia entrado na casa dos trinta (nascera perto de Dublin em 1865) quando ingressou no movimento dramático irlandês. Como convinha ao filho do conhecido pintor John Butler Yeats, oscilava durante algum tempo entre as artes plásticas e a literatura. Em Londres, associara-se aos luminares da década de 90, os anos malva, fundando o *Rhyming Club* com William Morris, Henley, Symons e

Lionel Johnson, e apoiando o Livro Amarelo. Oscar Wilde, Maeterlinck e Verlaine, que visitou em 1894, também forneceram inspiração ao jovem literato. De início não era um nacionalista; não era católico mas sim homem da Igreja da Irlanda e sua fidelidade primária estava jurada às artes e não à política. Era um esteta entre estetas e ninguém podia equivocar-se sobre a sua vocação ao vê-lo com o longo manto negro pendente dos ombros, o macio sobretudo negro e a volumosa gravata de seda negra. Sua produção inicial não era irlandesa nem em ambientação nem em temática; na realidade, como um firme adepto da fórmula “arte pela arte” chegou ao ponto de atacar o verso patriótico irlandês.

Sua conversão ao nacionalismo processou-se principalmente por intermédio de seu esteticismo. Na Irlanda, encontrou uma fonte de romantismo em grande parte intocada e uma visão crepuscular de beleza remota e intangível. O teatro interessou-o não como fórum ou plataforma mas como um templo para a poesia mística e um auditório para a poesia falada. Anos mais tarde, o pendor para o misticismo transformar-se-ia numa obsessão que limitou sua comunicabilidade como escritor, e já então demonstrava um interesse pelo espiritualismo e pela filosofia oriental que o aproximaram de “A. E.”, o maior místico de todos. Quanto ao verso falado, o sonho de ouvir poemas “ditos com uma harpa” ante uma platéia, “pois não é natural desfrutar uma arte apenas quando se está sozinho” o acompanhava desde a infância². E mais uma vez aqui a Irlanda, tradicional asilo da bela fala e da recitação, encareceu-se ante os olhos do artista. Finalmente, encontrou na terra natal o primitivismo que considerava essencial à emoção poética. Embora o drama desabroche em cidades, apenas onde logra encontrar uma audiência suficiente, ele temia que a emoção não conseguisse florescer lá. Apenas “quando as emoções das cidades ainda recordam as emoções dos marinheiros e lavradores e pastores e empunhadores da lança e do arco” é que o drama atinge a grandeza³.

Já havia escrito *A Terra do Desejo do Coração* (*The Land of Heart's Desire*), e vira-a encenada pelo *London Independent Theatre* em 1894, quando se verificaram suas famosas conversas com Lady Gregory. Até essa época, ela tivera apenas um ocasional interesse pelo teatro. Mas, casada com Sir William Gregory, líder político e membro irlandês do Parlamento, essa mulher espirituosa e bela era uma nacionalista ardorosa, ainda que grandemente apolítica. Em íntimo contato com os camponeses do *Country Galway* durante a maior parte de sua vida, a despeito da ascendência inglesa e da fé protestante, sentiu-se atraída pelos costumes

2. *Ensaio*, p. 16, 1907.

3. *Ensaio*, p. 206, 1899.

e folclore daquela gente, até que passou a pensar e falar como eles. Pessoas maliciosas elaboraram desagradáveis interpretações sobre suas relações com os camponeses, chamando-a de *souper* ou protestante proselitizadora. Entretanto, inabalada pela calúnia, essa resoluta mulher continuou suas visitas, coligindo estórias folclóricas e alinhando-se com Douglas Hyde e a Liga Gaélica. Dessa forma, quando Yeats a conquistou para a causa de um teatro irlandês, Lady Gregory rapidamente se tornou sua *sage femme*. Foi ela quem insistiu para que o teatro fosse localizado na Irlanda e não na Inglaterra, foi ela quem lhe obteve o apoio de poderosos patrocinadores.

Auxílio também veio de um abastado vizinho de Lady Gregory, Edward Martyn. Um homem dos mais retraídos, Martyn, não obstante, distinguira-se por sua ativa oposição ao recrutamento de voluntários irlandeses para a Guerra dos Boers e assumira a presidência do partido nacionalista *Sinn Fein* por um breve período. Embora católico devoto, também fora um dos primeiros irlandeses a descobrir e aclamar Ibsen. Atraído ao projeto teatral por seus interesses políticos e por sua aversão pelo materialismo, deu ao movimento literário a contribuição de uma inteligência rara. Um quarto associado era nada mais nada menos que George Moore, e tanto sua proeminência social quanto sua fama de romancista se constituíram em tangíveis vantagens para a combativa organização.

Martyn divergia de Yeats e de Lady Gregory na questão do repertório, pois preferia Ibsen e a dramaturgia continental, e sua devoção ao catolicismo finalmente acabou por indispor-lo com o novo teatro. E George Moore, sempre mais inglês e francês que irlandês, logo perdeu o interesse pela tentativa e mais tarde destratou seus antigos associados com algumas recordações cáusticas desse período de formação de *Alô e Adeus (Hail and Farewel)*. Felizmente, porém, os quatro paladinos cooperaram tempo suficiente sob a orientação de Lady Gregory para assegurar ao projeto algum apoio financeiro, imensamente necessário, e o Teatro Literário Irlandês pôde abrir suas portas aos 8 de maio de 1899 nos *Ancient Concert Rooms* de Dublin.

Como todos os eventos importantes no teatro irlandês, a estréia recebeu o apropriado batismo de fogo quando a peça de Yeats, *A Condessa Cathleen (The Countess Cathleen)* foi denunciada por ousar sugerir que uma mulher irlandesa pudesse vender a alma ao demônio e que o céu pudesse perdoar o feito. Apenas a presença da polícia impediu que os membros mais turbulentos da audiência vingassem o insulto à Fé. Posto que na Irlanda nada de importância era dado a conhecer sem um tumulto, e posto que os críticos visitantes de Londres foram favoráveis, a aventura

pôde ser registrada como um sucesso. No ano seguinte, o teatro trouxe uma companhia inglesa que apresentou três peças. Não houve tumultos dessa vez; a insignificante *Curvatura do Ramo* (*The Bending of the Bough*) de George Moore foi recebida sem perturbações, a despeito de suas alusões políticas, e a fantasia de Martyn, *Maeve*, chegou mesmo a cativar os espectadores. A terceira temporada, em 1901, viu uma colaboração de Moore e Yeats, *Diarmuid e Grania* (*Diarmuid and Grania*) que os autores, discretamente, deixaram de publicar. Mas a representação foi memorável como a última a ser levada à cena por atores importados da Inglaterra, e na mesma temporada surgiu a primeira tentativa de encenar peças irlandesas com elencos irlandeses, fato que se deu com *A Torcida da Corda* (*Twisting of the Rope*) de Douglas Hyde, representada em gaélico pelo autor associado a um grupo de amadores dublinenses.

A quarta temporada provou ser a mais momentosa. Os irmãos Frank e William G. Fay, que levaram peças em suas excursões pelo país com uma pequena e brilhante companhia, haviam abordado "A. E." com o pedido de que lhes escrevesse uma peça. O autor entregou-lhes sua *Deirdre* e levou Yeats a um ensaio, daí resultando que Yeats deu ao grupo sua *Kathleen ni Houlihan*. A 2 de abril de 1902, com P. J. Kelly e Dudley Digges em suas fileiras, apresentaram ambos os textos ante uma platéia freneticamente entusiástica. Encorajados pelo triunfo, formaram a Sociedade Dramática Nacional com Yeats como presidente e concluíram a temporada com quatro encenações adicionais. Em 1903, a companhia revelou duas peças de Yeats, *O Vidro das Horas* (*The Hour Glass*) e *A Soleira do Rei* (*The King's Threshold*), *Vinte e Cinco* (*Twenty-Five*) de Lady Gregory, *Solo Exausto* (*Broken Soil*) de Padraic Colum e o primeiro dos grandes atos-únicos de Synge, *A Sombra do Vale* (*In the Shadow of the Glen*). No mesmo ano, os atores repetiram o êxito em Londres, quando as peças e as interpretações sem afetação cativaram o cediço público inglês. Como W. G. Fay notou mais tarde, em suas memórias *Os Fays do Abbey Theatre*, 1903 foi realmente *annus mirabilis* deste grupo. Haviam começado na mais extrema penúria como "alvos das chacotas de Dublin" e, no entanto, seis meses mais tarde, eram aclamados como mestres de sua arte. Revelaram Synge para o mundo, adquiriram uma notável atriz em Sara Allgood e encontraram em Miss A. E. F. Horniman a generosa mecenas que, em breve, tornou o *Abbey Theatre* (Teatro da Abadia) possível.

Em 1904 a companhia sofreu severa perda, quando a seção irlandesa da Exposição de Saint Louis a convidou para representar na América. Uns poucos membros aceitaram o convite, resultando disso que P. J. Kelly e Dudley

Digges jamais retornaram. Também se depararam com dificuldades quando os Sinn Féinianos, liderados por Arthur Griffith, investiram contra o grupo por não apresentar peças patriótico-políticas e tumultuaram durante a estréia de um ato-único de Synge, sob a alegação de que sua estória de uma mulher que abandona o lar com um vagabundo caluniava a feminidade irlandesa. Mas se Arthur Griffith foi o advogado do diabo daqueles anos críticos, Miss Horniman continuou a ser o anjo bom. Depois de ter observado os atores trabalhando e de havê-los ajudado consideravelmente desenhando e oferecendo-lhes os figurinos, ela se dispôs a conseguir e equipar um pequeno teatro, mantendo-o por sua conta durante alguns anos. Um velho teatro da Abbey Street — Rua da Abadia — foi reconstruído ao custo de 13 mil libras e em 1904 concedeu-se o alvará ao *Abbey Theatre*, sob os violentos protestos dos superpatriotas. Estes, que haviam sido derrotados pela influência de Lady Gregory, só podiam consolar-se com o fato de que a licença limitava o poder de atração do pequeno teatro (tem menos de seiscentos lugares), proibindo a venda de bebidas alcoólicas. Assim, nasceu o último dos principais teatros europeus, digno companheiro do *Théâtre Libre* da França, do *Freie Bühne* da Alemanha, do Teatro de Arte de Moscou e do Teatro Independente de J. T. Grein, em Londres.

Embora sua técnica cênica tenha permanecido sempre um tanto desenxabida, o *Abbey* triunfou à força de uma interpretação soberbamente musical, simples e singularmente honesta. A despeito das defecções em suas fileiras quando os Fays brigaram com a administração, e quando o fascínio dos salários mais altos em outras partes do mundo de fala inglesa mostrou-se demasiado atraente, o *Abbey* desfrutou de uma galharda companhia de artistas. Hoje, apesar de todas as deficiências técnicas, esse grupo tem uma posição certa no teatro. Ademais, nenhum outro teatro do século XX se justificou tão ricamente por seus dramaturgos. Na América, os *Provincetown Players* deram O'Neill; o *Theatre Guild*, Behrman; o *Group Theatre*, Clifford Odets. Mas a lista de honra do *Abbey* inclui Synge, O'Casey, Carroll, bem como uma legião de respeitáveis praticantes: Lady Gregory, Edward Martyn, Padraic Colum, T. C. Murray, William Boyle e Lennox Robinson.

2. *A Primeira Galáxia*

A primeira galáxia de dramaturgos irlandeses era dotada de atributos estelares num sentido quase literal: cada dramaturgo possuía um fogo altamente pessoal, cada um deles irradiava uma luz peculiar toda própria e cada qual se movimentava numa órbita privada bem ao gosto do tempo. No

entanto, uma órbita mais ampla agregava todos os seus cursos num só movimento intimamente entrelaçado. O mesmo impulso do despertar nacional ligou românticos e realistas, de modo que personalidades tão diversas quanto Yeats, Lady Gregory, Synge, Martyn e "A. E." agruparam-se naturalmente ao redor do Teatro Nacional Irlandês.

Yeats, que principiou com um impulso pessoal no sentido de fazer a poesia dos nobres sonhos prevalecer independentemente das origens nacionais, realizou-os com maior riqueza quando tocou raízes nacionais. Para seu drama fantástico, *A Terra do Desejo do Coração* (*The Land of Heart's Desire*), de 1894, o crepuscular mundo céltico ofereceu uma fértil textura folclórica; Maire, a noiva que dá ouvidos ao chamado do mundo élfico, "onde ninguém fica velho e beato e grave", expressa um anseio universal mas é nitidamente irlandês no onirismo. Os sonhos deste poeta com altos feitos desagrilhoados do mundo cotidiano encontraram voz eloqüente em *A Condessa Cathleen* (*The Countess Cathleen*) — de 1892, encenado em 1899 —, o fáustico drama poético do sacrifício de uma mulher para salvar o povo irlandês da fome e da perdição; e o chamado do absoluto que acabou levando Yeats ao misticismo oriental recebeu uma cenografia irlandesa legendária em *As Águas Sombreadas* (*The Shadow Waters*), de 1900.

O idealismo nacional era para Yeats apenas uma faceta de um nacionalismo mais abstrato, mas ele o transformou num nacionalista literário. Em sua peça *Kathleen ni Houlihan* (1902) o ideal é a Irlanda. De início aparece sob o disfarce de uma velha como a engelhada realidade. Mesmo sua macilenta feiura exerce uma atração à qual Michael Gillane, que está prestes a se casar com uma jovem a fim de assegurar a proteção de seus pais, é incapaz de resistir. Inflamado pela estória da mulher, que narra como "estranhos em sua casa" despojaram-na de seus "quatro belos campos" (as quatro províncias da Irlanda), Michael abandona o lar determinado a reparar as injustiças. Ademais, seu sacrifício renova a juventude dela e o irmão do rapaz a vê descer pelo caminho em companhia de Michael qual uma jovem donzela — e "ela possuía o porte de uma rainha". Yeats, o simbolista maeterlinckiano, encontrou Yeats, o patriota, quando procurou raízes para sua poesia, e *Kathleen ni Houlihan* se tornou a mais nobre peça patriótica da Irlanda.

Yeats criou outra ardorosa estória irlandesa em *A Soileira do Rei* em 1903, quando proclamou sua fé no primado da poesia. Essa doutrina, tão nitidamente detectável como o credo da estética década de 1890/1900, é santificada pelo voluntário martírio do poeta. Seanchan, que prefere morrer de fome à soleira do rei Guaire a ocupar um lugar inferior na mesa régia. A romântica batalha pelo "direito dos poetas"

teria parecido muitíssimo mais adolescente, se Yeats não a houvesse vinculado ao passado de sua terra. O amor ideal, outro frágil tema romântico que engendrou tantas puerilidades, alcançou nobre expressão em sua nacionalista *Deirdree*, extraída do tesouro da lenda irlandesa, que O'Grady, Hyde e Lady Gregory vinham coligindo para maior glória da Irlanda.

No entanto, após o primeiro jorro do movimento literário, Yeats se converteu numa personalidade quase dupla. Como homem de negócios, ficou cada vez mais ligado aos destinos práticos de seu país e encerrou uma carreira, que originalmente estivera desvinculada de qualquer interesse político, ao se tornar senador da República Irlandesa. Ao mesmo tempo, como poeta e dramaturgo retornou ao mundo insubstancial e ideal de que se afastara somente devido ao ímpeto do movimento irlandês. Mais e mais se transformou no místico e no dramaturgo de símbolos ou abstrações comunicáveis apenas pela metade. Significativamente, um de seus últimos trabalhos, *As Palavras junto à Vidraça da Janela* (*The Words Upon the Window Pane*), em 1934, afirmava sua fé no espiritualismo, evocando o corpo astral de Dean Swift num ato-único de caráter biográfico, que é muito mais convincente como análise de personagem do que como drama espiritualista. As últimas peças confirmaram sua especificidade como dramaturgo, e em sua maioria são rarefeitas até mesmo no estreito âmbito da peça de um só ato que em geral empregava. O grosso de sua obra, também, é menos memorável por seu poder dramático que pelo fato de haver colocado no teatro uma poesia melhor que a de qualquer outro escritor em inglês desde Shelley, e também por ter sido ele o espírito propulsor do teatro irlandês.

O movimento que ajudou a inaugurar seguiu seu próprio impulso em resposta a pressões culturais e sociais das quais, pessoalmente (e esse outro excelente poeta que é "A. E."), não podia atender de forma suficiente em sua obra dramática. Edward Martyn respondeu-lhes de maneira bem mais adequada quando, além da romântica *Maeve*, escreveu *O Campo de Urzes* para o primeiro programa do Teatro Literário Irlandês em 1899. Seu simbolismo era o do realista Ibsen e não o de Yeats — isto é, continuou livre do sobrenatural. O símbolo da luta de um homem ou da Irlanda por uma vida mais frutífera estava corporificado numa estória realista para a qual tanto Ibsen quanto Tchekhov poderiam ter colaborado. Carden Tyrrell, senhor de terras no oeste da Irlanda, fica obcecado por seu projeto de transformar um campo de urzes varrido pelo vento numa pastagem, até que isso se transforma num ideal omni-devorador. Nessa fútil tentativa coloca toda paixão e anseios que as "irmãs" de Tchekhov empregam em seus anelos por Moscou. A fim de drenar os charcos e remover as estéreis

rochas, hipoteca sua propriedade e, quando o solo lhe resiste, está mesmo pronto a efetuar outros sacrifícios. Para impedi-lo de hipotecar as posses restantes, sua mulher finalmente tenta fazer com que ele seja declarado incapacitado. No entanto, a tentativa é baldada por um amigo que teme que isto possa levar Tyrrell à verdadeira insanidade, e o obcecado homem dá prosseguimento ao seu plano com tanta persistência que acaba malquistado junto de seus rendeiros e corre o risco de ser por eles alvejado. Compellido a não sair de casa por temor a eles, sua tensão interior cresce tanto que seu cérebro cede de vez quando o filho, uma criança, lhe traz um punhado de botões de urze do campo que se recusou a renunciar à selvageria primeva. Morre num êxtase de fé na beleza do mundo e em seu próprio poder para dominá-lo.

Infelizmente, com o *Campo de Urzes* Martyn disparou toda sua carga. As peças subsequêntes mostraram-se inferiores, faltava-lhe o vigor de um verdadeiro dramaturgo e também não conseguiu emparelhar seu pensamento com diálogos suficientemente poderosos. *Maeve*, a mais popular de suas obras, era menos representativa de seu alvo, que era o de criar uma dramaturgia reflexiva, intelectual, à maneira de Ibsen. Embora Martyn tenha chamado *Maeve* de drama psicológico, nada há senão romantismo nacional em sua atenuada estória de uma jovem que escala as montanhas, lá se identifica com uma lendária heroína, e isso às vésperas de seu casamento com um rico inglês, para então morrer extasiada. Se, concorde com Yeats, a peça simboliza “a escolha da Irlanda entre o materialismo inglês e seu próprio idealismo natural”, continua a ser uma concepção romântica, aquém do ibsenismo professo de Martyn. Em *Um Relato da Cidade* chegou mais perto de seus objetivos, apresentando o problema de um líder político, Jasper Dean, dilacerado entre as exigências rivais de seu eleitorado irlandês e de uma noiva cujo tio é prefeito da cidade inglesa à qual Dean se opõe. Mas mesmo aqui, faltava a Martyn o poder e a sutileza, únicas virtudes que por si sós poderiam sustentar uma peça de tese, e os trabalhos seguintes se mostraram ainda mais fracos.

Ao patrocinar o drama de idéias, em curso no Continente, Martyn chocava-se com os objetivos insulares do ressurgimento irlandês, e com exceção da peça de tese, de George Moore, *A Greve em Arlingford* (*The Strike at Arlingford*), foi somente mais tarde que a dramaturgia irlandesa adotou a perspectiva européia. Ainda assim, foi Martyn e não Yeats quem conquistou o triunfo final. Era eminentemente correto seu reconhecimento de que a dramaturgia irlandesa não podia dar-se ao luxo de continuar sendo um aglomerado

de duendes e heróis primevos yetsianos, ainda que coubesse a dramaturgos mais hábeis justificá-lo.

A mais ponderável realidade na Irlanda de Martyn era o caráter agrícola da vida irlandesa. Mesmo Yeats, que havia pensado num teatro para os eleitos, concedeu mais tarde que o *Abbey* se tornara um “teatro da comunidade, uma casa de espetáculos para o povo”⁴. Transformou-se nisso porque um verdadeiro movimento nacional não poderia ignorar as massas, e seus dramaturgos voltavam-se cada vez mais para a dramaturgia camponesa visto que o campesinato era então a massa. Sem renunciar inteiramente ao estro do romantismo e também sem pôr de lado o dom irlandês para o humor, essa dramaturgia se tornou inevitavelmente realista. Algumas vezes quase naturalista no plano de fundo, realista na criação das personagens e indeterminadamente romântico no espírito, o teatro camponês da Irlanda se elevou como uma província única na história do teatro realista europeu. Yeats, que esperara transplantar Maeterlinck para a Irlanda, logo descobriu que seu teatro transferira a vassalagem para um material corriqueiro — embora sem deixá-lo corriqueiro como estava.

Foi sua mais íntima associada, e co-fundadora do *Abbey*, Lady Gregory, quem o traiu dessa maneira, ainda que não houvesse de sua parte qualquer deliberação. Lady Gregory principiara a carreira literária na tradição romântica, quando coligira suas famosas antologias de folclore. Mas verificando que o teatro nacional irlandês era deficiente no domínio da comédia, resolveu suprir a falta, e voltou-se naturalmente para o campesinato que conhecia tão bem. Adotando a linguagem de seu povo, em lugar do diálogo formal e poético de Yeats, escreveu aquelas comédias populares que constituem seu direito à eminência enquanto dramaturga. Elas abriram a rica veia do drama camponês que rapidamente se converteu na principal glória da primeira fase do teatro irlandês. Destarte, grandes versos de Yeats como

*The years like great black oxen tread the world,
And God the herdsman goads them on behind,
And I am broken by their passing feet*⁵

seriam ouvidos de menos em menos no *Abbey*. Mas contra essa perda devem ser apontados inúmeros ganhos. Daí por diante a dramaturgia haveria de perder-se cada vez menos nas abstrações. Adquiriu o sabor da pródiga linguagem coloquial irlandesa, personagens eram antes carne que sombras

4. “With William Butler Yeats”, de Montrose J. Moses, *Theatre Arts Monthly*, junho de 1924.

* Os anos, como grandes reses negras, aram o mundo / E Deus, o vaqueiro, os açula por trás / E eu estou quebrado por seus transitantes pés. (N. dos T.)

5. *A Condessa Cathleen*.

transcendentais e situações mais relevantes para a vida moderna do que qualquer número de feitos heróicos de Cuchulains.

Em geral, Lady Gregory criou farsas frágeis mas deliciosas. A primeira delas, *Espalhando as Novas (Spreading the News)*, espreme humor do limão velho que é a bisbilhote. Uma mulher do mercado, levemente surda, compreende mal uma declaração segundo a qual Bartley Fallon está levando um forçado para Jack Smith. Ela espalha a notícia de que o primeiro armado de um forçado, está seguindo o vizinho com intuito assassino; e bem depressa todo mundo começa a comentar que Jack Smith foi morto em consequência de um triângulo amoroso. A avalanche de afirmações errôneas continua a rolar alegremente sem que ninguém possa prever qual será o resultado. Em *Hyacinth Halvey*, um moço, que vem para a cidade com uma hoste de recomendações indiretamente obtidas e, por causa delas, está prestes a ficar enredado em todo tipo de obrigações enfadonhas, esforça-se desesperadamente para mostrar que não é um paradigma de virtudes. Mas consegue apenas confirmar a desconfortavelmente alta consideração com que a cidade o encara, tal é o poder da reputação e das circunstâncias. Quando rouba uma posta de carneiro do balcão de um açougueiro, ganha a imorredoura gratidão deste último que se viu salvo da prisão devido à venda de carne estragada. Quando o rapaz rouba a caixa de caridade e se proclama culpado, recebe cumprimentos por tomar a si a culpa de um crime praticado por outro. E nada que o pobre Hyacinth faz pode destruir a reputação que lhe foi pespegada no lombo.

Dessas pequenas farsas engenhosas, argutas e vivazes e, no entanto, tão superficiais, Lady Gregory moveu-se para os altos domínios da comédia com uma curta obra-prima. Em *O Guarda do Albergue (The Workhouse Ward)*, escrita em 1907, sua preocupação com a gente simples produziu duas personagens extraordinariamente vivas e encantadoras. Os dois velhos pobretões Mike McInnerney e Michael Miskill estão de tal forma ligados um ao outro pela pungente que-rela que vêm travando ao longo da vida que não mais suportam ficar separados. Quando a enviuvada irmã de Mike vem apanhá-lo para o instalar em sua granja, ele tenta levar o companheiro consigo e, não conseguindo convencê-la com seus argumentos altamente engenhosos, prefere ficar no albergue. Ela parte e os velhotes retomam sua briga.

Na sátira, Lady Gregory revelou um talento incisivo e em sua comédia de três atos, *A Imagem*, de 1909, atingiu uma crítica do temperamento irlandês que vai muito além do âmbito da pintura de gêneros. Nessa peça, aldeões da costa leste ficam tão preocupados em discutir o que farão

com o óleo das duas baleias que foram dar à praia que acabam perdendo ambas. A apresentação do caráter pouco prático dos irlandeses é astuta e vívida, ainda que demasiado tênue para uma comédia de maior fôlego. *Os Canavans* (*The Canavans*) é uma contundente denúncia do oportunismo político e somente o amargor do ataque aos inimigos de Parnell enfraquece sua terceira sátira, *O Libertador* (*The Deliverer*).

Lady Gregory também deu expressão à luta nacional do povo do qual ela estava separada pela religião e por vinculações inglesas. Muitas de suas peças patrióticas são melodramáticas ou chãs, e mesmo a bem conhecida *O Nascer da Lua* (*The Rising of the Moon*), na qual um sargento da polícia é conivente com a fuga de um revolucionário que o comoveu, não passa de uma realização muito modesta; a conversão do sargento é uma questão de sentimentos mais que resultado de uma caracterização, embora o efeito seja tenso e poético. Mas por uma vez, quando seu patriotismo encontrou raízes na vida camponesa, Lady Gregory criou uma segunda curta obra-prima, *O Portão do Cárcere*. A peça veicula a tragédia por meio de seu efeito sobre a velha mãe Mary Cabel e sua nora que visitam um rapaz irlandês na prisão, esperando encontrá-lo vivo, pois, segundo se informou, havia traído os companheiros. Ficam sabendo que ele foi enforcado por se recusar a delatar seu povo. A emoção das mulheres em que se alternam de início a satisfação pelo fato de ele estar salvo e o pesar por ter ele se tornado traidor é pintada com magnífico realismo. O triunfo sobre a dor que as invade quando são informadas de que “Denis Cabel morreu pelo próximo” leva a peça a uma conclusão nobre e pungente.

O realismo campesino irlandês encontrou sua primeira realização efetiva na obra de Lady Gregory, e suas melhores peças, por mais débeis que sejam, são requintadas. Sua tragédia lendária em três atos, *Grania*, foi muito elogiada, e realmente há muita beleza na estória da enérgica Grania, que rejeita o lendário herói Finn para aceitar seu juvenil sequaz que morre na batalha a fim de provar seu amor por ela. Ainda assim, o interesse de *Grania* permanece relativamente remoto e Lady Gregory jamais escreveu algo mais representativo das profundas simpatias e da abundante energia de uma longa vida encerrada em 1932, do que suas peças populares⁶.

Seu exemplo assegurou o triunfo do drama camponês e foi seguido por inúmeros autores jovens. Quando George Fitzmaurice não escrevia simplesmente agradáveis fantasias populares como *As Janotas* (*The Dandy Dolls*), era capaz de criar quadros de divertido realismo como *A Modista do*

6. Lady Gregory nasceu em 1859.

Campo (*The Country Dressmaker*), comédia de uma mulher patética e tola que se alimenta de romances baratos, bem como excelentes tragédias, o ato-único *Prato de Torta* (*The Pie-Dish*), estória de um artista camponês que devota toda sua vida a criar um maravilhoso prato para tortas, o qual ele é incapaz de completar. E Padraic Colum mostrou ser um poderoso dramaturgo antes de emigrar para os Estados Unidos. Tinha apenas vinte e dois anos quando o teatro nacional montou o *Solo Alquebrado* em 1903, mais tarde revista e rebatizada. *A Casa do Violinista* (*The Fiddler's House*). Essa comóvente peça gira ao redor da inquietação de um violinista e andarilho nato. Sua filha mais velha luta em vão para mantê-lo amarrado à sua granja, mas percebendo a inutilidade da batalha deixa-o partir e sacrifica a felicidade pessoal para poder velar por ele. A amarga comédia de Colum, *A Terra* (*The Land*), descreve o conflito entre as gerações mais velhas que se agarram às suas estreitas faixas de terra e aos filhos atraídos pelo grande mundo que está além. *Thomas Muskerry*, encenado pelo *Abbey* em 1910, entretanto, revelava potência definhante; a estória da deterioração de Muskerry até que morre indigente no albergue que outrora supervisionou, embora repleta de cinzento *pathos* mostrou-se demasiado estática. Colum retirou-se do *Abbey* em protesto contra *O Prodígio do Mundo Ocidental* (*The Playboy of the Western World*). Voltou mais tarde ao Teatro Nacional, mas sem levar à realização plena o que fora grande promessa e devotou-se à composição de livros para crianças nos Estados Unidos. Numa veia mais leve, William Boyle revelou fino talento para o humor caseiro em *O Fundo de Construção* (*The Building Fund*), pintura de avaros granjeiros logrados por uma velha moribunda que, em todos os sentidos, é páreo duro para eles. Um ano mais tarde, em 1906, esboçou desenhos incisivos de granjeiros em *Os Mineiros* (*The Mine Workers*), e depois estendeu, mas também barateou, seu realismo com uma sátira a um volúvel político local, *O Eloquent Dempsey* (*The Eloquent Dempsey*). A partir daí seu trabalho se tornou bastante reles para que o autor seja classificado entre os provedores do entretenimento menor, que foram tão numerosos na Irlanda quanto em qualquer outro lugar.

3. *O Gênio de Synge*

Foi Synge quem manteve o maior número de elementos da Renascença dramática em uma só e cintilante solução. Seu gênio era único não porque fosse diverso de qualquer outra coisa produzida por seus contemporâneos, mas porque apenas ele fundiu os atributos de todos em algo raro e perfeito. Como o romântico Yeats, compreendeu a importância de instilar poesia na dramaturgia moderna que o realismo

ameaçava tornar prosaica e pálida, mas como um verdadeiro realista moldava sua poesia a partir da fala coloquial. Adotou o romantismo céltico, mas revigorou-o com a realidade e condimentou-o com humor, e até mesmo o tratamento que deu à remota lenda de Deirdre está sempre próximo da verdade psicológica e nunca se mostra abstruso. A comédia popular de Lady Gregory, em suas mãos, se converteu em algo tão real quanto já era, porém, mais poética. A inquietação que Colum descobriu na vida irlandesa e a sordidez que Boyle encontrou nela eram igualmente veiculadas pelas peças de Synge, mas de uma forma que transformava ambos os elementos em rara delicadeza e beleza. Mesmo a fantasia irlandesa se transmutou em algo profundamente original quando Synge escreveu *O Poço dos Santos* (*The Well of the Saints*) trocando amargamente da realidade e dos esforços que o homem empreende para evitá-la e negá-la.

Seu gênio multifacetado, tão genuíno em sua volubidade, era produto de talentos ou interesses normalmente conflitantes. Synge, como sabemos, não tinha respeito por Ibsen, o realista, e Zola, o naturalista, e sentia-se grato à Irlanda onde era possível encontrar “por mais alguns anos... uma imaginação popular que é orgulhosa, magnífica e terna”. E em toda sua obra (com exceção talvez de *O Casamento do Latoeiro*) lutou para trazer à tona essa imaginação. Não obstante, esse era o mesmo homem que na mesma apologia falou em favor do realismo ao deplorar a literatura das cidades porque ficava “tão distante dos profundos e comuns interesses da vida”. No mesmo hausto, Synge também se orgulhava de seu diálogo realista: “Usei”, escreveu ele no prefácio ao *Prodígio do Mundo Ocidental*, “apenas uma ou duas palavras que não ouvi entre a gente do campo na Irlanda, ou falada em meu quarto de criança, antes que soubesse ler jornais”. Um ultra-realista como Hauptmann não poderia ter proclamado sua fidelidade ao dialeto silesiano d’*Os Tecelões* com tanta satisfação quanto Synge o fez ao apontar as frases que tomara de “pastores e pescadores ao longo da costa, de Kerry a Mayo, ou de mendigas e cantores de baladas perto de Dublin”. Nenhum realista poderia ser mais franco no que se refere às afinidades de um dramaturgo com a realidade do que Synge, quando declarou algumas linhas adiante, em seu prefácio, que “Toda arte é colaboração” e quando registrou que, ao escrever *A Sombra do Vale*, recebeu mais ajuda do que qualquer ensinamento lhe poderia ter dado de uma frincha no soalho da velha casa Wiclow que lhe permitiu ouvir “o que era dito pelas criadinhas na cozinha”⁷.

7. Isso é menos verdade no que se refere a Tchekhov, o qual algumas vezes empregava expressões populares banais que molestavam infinitamente o Príncipe Mirsky, um fino crítico.

Além disso, nenhum realista profissional poderia ter-se preparado mais conscienciosamente para sua tarefa do que Synge quando foi para as Ilhas Aran em 1898 e mergulhou na vida insular pelo período de três anos. De importância primordial foi o idioma local que absorveu lá, pois, Synge dava grande valor à linguagem e, assim como Shakespeare e os elisabetanos menores, deve muito de sua distinção a um soberbo diálogo. Sua querela com Zola e Ibsen, segundo o prefácio do *Prodígio*, basicamente se originava do fato de que lidavam com a realidade empregando “palavras páldas e desprovidas de alegria”*. Além do mais, deparou naquelas paragens com as anetodas e os costumes que mais tarde transcreveria, e sua atenta observação da vida cotidiana é atestada por seu livro tão cheio de vida, *As Ilhas Aran (The Aran Islands)*.

Nem remotamente foi um “dramaturgo social” no sentido em que o termo é corriqueira e superficialmente entendido. No entanto, esse antigo esteta da *Rive Gauche*, como o chamavam seus inimigos chauvinistas, não ocupava uma torre de marfim quando chegou à maturidade. Para descartar essa idéia, basta ler seu relato, cheio de simpatia e espírito prático, sobre os problemas econômicos dos irlandeses, em seu magnífico informe *Nos Distritos Congestionados (In the Congested Districts)*⁸. Nas peças que escreveu extraiu muito humor pungente de seus vagabundos, latoeiros e mendigos, ainda assim, estava longe de esquecer as realidades menos hilariantes dessas personagens: fome e desabrigo. Afora isso, a dura e precária luta pela existência, que é o destino no homem simples, raramente foi exposta com tanta misericórdia e verismo como em *Cavaleiros para o Mar (Riders to the Sea)*; ainda que o adversário seja o mar e não um sistema social ou um capitalismo vilão, a realidade do trabalho e dos desastres profissionais não perdem em nada a força com que figuram no quadro. Apenas faltava a Synge a abrangência de um grande dramaturgo de idéias, e essa é sua grande limitação. Ao invés, foi, soberbamente, um ironista e um objetivo observador dos pecadilhos, dificuldades e paixões dos homens.

Estilista *par excellence*** , banhou seu trabalho em gloriosa bênção. E isso, sem destruir sua naturalidade e atrapalhando-se apenas com algumas sentenças superelaboradas que os atores, segundo Fay, pudessem julgar demasiado difíceis de pronunciar⁹. A destilação da poesia a partir da fala

* Quanto a Ibsen, cabe lembrar que Synge somente poderia estar familiarizado com as frases incolores do vitoriano Archer e com a insossa tradução francesa de Prozor. (N. do A.)

8. Ver *The Complete Works of Synge* (Random House, New York), p. 557-616.

** Em francês no original. (N. dos T.)

9. Ver as longas frases de *The Well of The Saints*.

cotidiana foi seu feito exclusivo entre todos os mestres do teatro moderno. Apaixonado igualmente pelos costumes comuns e pelas intensidades incomuns, combinou ambos numa síntese única e rara. “No palco”, escreveu, “é preciso ter realidade e é preciso ter alegria”¹⁰. Concretizou os dois (por “alegria” certamente compreendia animação e exaltação bem como divertimento), criando destarte uma *poesia do realismo*. E Synge, como ele próprio foi o primeiro a reconhecer, era singularmente afortunado, pois em outro país da Europa Ocidental talvez fosse obrigado a abrir mão quer da “realidade” como o fez Maeterlinck, quer da “alegria” como aconteceu com a maior parte dos naturalistas. É verdade que na Irlanda, na virada do século, a realidade do empobrecimento, provincianismo e estagnação política exercia de fato grande pressão. Mas a magnificência da natureza, o fogoso abandono da vida não-mecanizada e a cor local das comunidades de há muito isoladas e ainda na maior parte não-industrializadas estavam igualmente presentes. Synge mostrou-se agradecido ao registrar que “aqueles de nós (na Irlanda) que desejam escrever começam com uma oportunidade que não é dada a escritores em lugares onde a primavera da vida local foi esquecida, onde a colheita é apenas uma lembrança e a palha foi transformada em tijolos”. Cada uma de suas peças recupera essa primavera, mesmo quando a “realidade” recorda um inverno que deixou devastações permanentes e quando a “alegria” insinua um inevitável outono.

Seu primeiro ato-único, *A Sombra do Vale*, encenado em 1903, é um drama camponês. Já uma perfeita obra de arte, apresenta a solitária e difícil vida das camponesas com uns poucos traços amplos mas delicados. O marido idoso de Nora Burke, que aparentemente de há muito suspeitava da inquietude de sua mulher na estreita esfera de uma casinha do County Wiclow (“a última casinha na cabeça de um longo vale”), finge estar morto a fim de apanhá-la em *flagrante delicto*. A um vagabundo que acolheu ela confessa que andou apaixonada pelo falecido Pathc Davey e, para tornar as coisas piores, sai em busca de um vizinho amistoso, Michael Dara, para lhe contar que o marido morrera. Durante sua ausência, o cadáver senta-se, pede uma gota de uísque, pois está “destruído pela seca” e queixa-se de ter uma “má esposa em casa”. Quando Nora retorna com Michael, o marido esconde-se sob os cobertores para observar o procedimento dos dois. Ela confessa que casou com Dan Burke ante a dura alternativa de continuar pobre, “por um pedacinho de terra, algumas vacas e as ovelhas na colina de trás”. Não foi um casamento agradável e sua única razão para rejeitar a proposta que o prático Michael lhe faz ali mesmo é o temor de que em breve este seja tão repulsivo

10. Prefácio ao *Prodígio do Mundo Ocidental*.

quanto o defunto marido, “com um tremor no rosto, os dentes caindo e os cabelos brancos despontando por todos os lados, como um velho arbusto por sobre o qual saltam as ovelhas”. Este insulto, somado à queixa de que “ele sempre tinha uma palavra rude na boca, e o queixo como se fosse tirar a casca de um pedaço de carvalho” são demais. Dan Burke pula fora da cama e a põe para fora de casa. Então o pretendente, Michael, que está com medo de Dan e não tem qualquer intenção de se envolver num caso com uma mulher casada, aceita tomar um copo de uísque com Dan — pois é assim que o ironista vê um romance camponês. A Nora de Synge sai pelo mundo em companhia do vadio, único que simpatiza com ela e lhe promete que nunca há de ficar sem a “metade de uma cama seca”.

As implicações trágicas dessa deliciosa peça ocultam-se por trás do humor louçã. Mas o seguinte ato-único de Synge, *Cavaleiros para o Mar*, encenado em 1904, não era amenizado por nada que não fosse a nobreza revelada pela espécie humana no sofrimento e na derrota. Essa tragédia de uma mãe de Aran que, à exceção do mais jovem, já deu todos os cinco filhos ao mar e agora perde também esse último, é demasiado desprovida de acontecimentos, bem como é conhecida demais, para que seja preciso resumi-la. Com todo o seu realismo e qualidade descritiva, vive mais plenamente como música e poderia muito bem ser definida como poema tonal. Nada acontece na casinha de Maurya, da mesma forma que nos “estáticos” atos-únicos de Maeterlinck que Synge pode ter visto na Europa continental.

Há uma nota de angústia no início, nas premonições de Maurya nascidas da experiência passada, enquanto ela tenta ansiosamente manter Bartley, seu último filho, afastado do mar. Assim como outros moradores das Ilhas Aran, precisa correr o risco, e há de retornar, assegura ele à mãe, “em dois dias, ou em três dias, ou talvez em quatro dias se o vento estiver mau”. Mas não é assim que as coisas acontecem nas ilhas, sabe a velha Maurya, pois o mar é impiedoso e os jovens que vivem dele também morrem por sua obra. “No vasto mundo”, ela sabe, “os velhos deixam coisas atrás de si para seus filhos e crianças, mas neste lugar são os moços que deixam coisas para quem é velho.” Um pouco mais tarde os ilhéus trazem o corpo de Bartley numa prancha coberto por um pedaço de vela e a sombria música termina numa ressoante coda. O sentimentalismo não se coaduna com essa gente do trabalho duro, demasiado familiarizada com desastres no mar para abater-se com outro acidente. Maurya tem prontas as tábuas para um caixão, e alguém da vizinhança se queixa apenas porque ela esqueceu os pregos: “É muito de espantar que ela não pensasse nos pregos, com todos os caixões que já viu até agora”. Ademais para Maurya, o

desastre é ponto de partida de uma imensa calma e ela reflete que “Agora todos já se foram e não há mais nada que o mar possa tirar de mim”. Agora, por fim, estará livre da ansiedade — “É um grande descanso que terei agora, e grandes sonos nas longas noites depois de Samhain, ainda que seja apenas um pouco de farinha úmida que teremos para comer, ou talvez um peixe que esteja fedendo”.

Embora muito pouco além disso transpire de *Cavaleiros para o Mar*, esta pequena peça tem rica e dramática vida. Não apenas o interesse é nutrido pela magia do estado de espírito, não apenas a alma é tocada pelo áspero *pathos* de Maurya, como também a imaginação é aguçada pelo mar invisível e pela epopéia, levemente sugerido mas intensamente presente, de um povo lutando com uma força natural implacável. Synge certamente não estava interessado em promover o “drama estático” maeterlinckiano, embora nenhuma outra peça pudesse justificar esse *gênero* de maneira tão completa.

Como que a desmentir qualquer filiação a Maeterlinck, embora jamais tenha desconfiado de qualquer necessidade disso, a peça seguinte trata o tema da cegueira de forma radicalmente diversa da do dramaturgo belga no ato-único *Os Cegos*, pois *O Poço dos Santos* é uma comédia cabalmente ativa e vigorosa, a despeito de seu simbolismo. Os dois mendigos Martin e Mary Doul, os quais são miraculosamente curados da cegueira por um santo, descobrem que o mundo real contradiz o mundo ideal que haviam imaginado por si mesmos. Embora se tenham iludido, acreditando que conservaram a juventude, na verdade, estão velhos e repulsivos. Mutuamente desapontados, brigam acrimoniosamente e partem cada um por seu caminho. Então Martin Doul, o mais intratável dos dois, descobre que seu trabalho para o rude ferreiro Timmy é fastidioso e, na realidade, menos lucrativo que a mendicância. Ademais, a resoluta corte que faz a uma bela jovem, Byrne, o transforma numa amolação tão maçante que o ferreiro, futuro marido da moça, o expulsa. Martin e Mary se encontram na estrada, desiludidos e cansados das bênçãos da visão. No entanto, felizmente, seus olhos voltam a ficar toldados e, desta vez, ninguém é capaz de convencê-los a aceitar um segundo milagre do prestativo santo. Na cegueira total, finalmente recuperam a confiança e principiam, assim como o resto da humanidade, a novas ilusões — pois como Pirandello notaria mais tarde, os homens devem “erigir-se a si próprios” se é que desejam suportar suas limitações e as do mundo. Em breve ela terá belo cabelo branco, “e de jeito que quando for velha, não haverá ninguém igual, certamente, nos sete condados do Leste”. Ele, por sua vez, deixará a barba crescer, “uma barba tão bela, longa, branca, sedosa e farta como jamais se viu no mundo ocidental”.

Alguns escritores acreditam que Synge ria “desse conter-râneos que preferem o sonho à realidade”¹¹, e até mesmo Fay, que dirigiu a peça, temia que Synge expressasse “dose excessiva de mau gênio”, o que é sem dúvida uma estreita interpretação nacionalista, quando nesta peça há toda essa vida para provocar irritação, riso e também piedade. O que Maxim Gorki disse do trabalho seguinte de Synge, *O Prodígio do Mundo Ocidental*, é ainda mais aplicável ao *Poço dos Santos*: “o lado cômico se transforma com muita naturalidade no terrível, enquanto que o terrível se torna cômico com a mesma facilidade”¹².

A acusação de que Synge estava satirizando a Irlanda poderia ser e foi levantada com mais segurança contra a nova peça, e a indignação com que o *Prodígio* foi recebida pelos patriotas de Dublin na estréia, aos 26 de janeiro de 1907, está agora inscrita na História da Irlanda. A platéia, que já tivera um reencontro com Synge por causa de *A Sombra do Vale*, ficou mais e mais ressentida à medida em que ouvia as pragas multiplicando-se e via vestais irlandesas borboleteando ao redor de um parricida professo com declarada admiração. Desencadeou-se o pandemônio, os espectadores batiam os pés no chão, vaiavam, xingavam em gaélico, cantavam “Deus salve a Irlanda” e berravam em inconsciente autocrítica que “aquilo que seria tolerado na América não será permitido aqui”. A barafunda prosseguiu nas noites subseqüentes, até que na quinta noite a polícia foi colocada no *Abbey* para manter a ordem. Mas a presença dos “mirmidões saxões” feriu os patriotas unicamente como mais um exemplo de uma traição sem paralelo ao Eire, cometida pelos “degradados Yahoos”, Yeats e seus colegas de diretoria. Esta também tomou a pouco gentil precaução de forrar o assoalho de feltro para absorver as pateadas, e essa combinação de lei e tapeçaria finalmente permitiu que os atores se fizessem ouvir.

Mostras divertidas, mas ao mesmo tempo trágicas, de indignação de parte de artistas normalmente inteligentes foram fornecidas por dois dramaturgos do próprio *Abbey*, Padraic Colum e William Boyle. Outros desprezaram o *Abbey* como uma instituição antiirlandesa financiada pelo ouro inglês. Mas a nata dessa azeda anedota foi a ira causada pela suposta imoralidade de Synge, pois ousara usar a palavra “camisola” no palco, quando Christy diz “É só Pegeen que estou procurando, e que me importaria se você me trouxesse uma batelada de mulheres escolhidas, talvez vestidas apenas em suas camisolas”. Um verzejador astuto, que se suspeita ter sido o secretário de “A. E.”, encontrou nesse

11. *The Irish Drama*, de Malone, p. 151.

12. *English Review*, abril de 1924.

escândalo inspiração para um delicioso poema, "Os rubores da Irlanda" que dizia a Yeats

*You're quite too dense to understand
The chill — the thrill — of modest loathing
With which one hears on Irish land
Of underclothing...*

*And look, sir, do not sh-ft your scenes —
There's scandal aided and abetted.
Let them, now virtue interferes,
Be chemisetted... *13*

Os muitos retratos íntimos que apresentam Synge como uma pessoa calma, tímida e amável mostram até que ponto os patriotas estavam equivocados a seu respeito quando o representavam como um estranho consumido pelo ódio contra toda a humanidade e em particular contra a Irlanda. Mas é ocioso esperar equilíbrio ou razão de um povo atormentado e combativo¹⁴. Mesmo que a encenação do *Abbey* não fosse erroneamente demasiado literal e houvesse interpretado a peça de um modo mais fantasioso, como deve ser, *O Prodígio* não escaparia aos maus tratos em 1907. Mas já enfrentou três décadas e provavelmente agüentará muitas mais, como uma das obras-primas da dramaturgia moderna.

Na verdade a peça é uma estória popular condimentada com algumas estocadas ardilosas no culto de heróis e na edificação de reputações. É possível citar textualmente *As Ilhas Aran* para provar que Synge tomou sua trama de um caso que lhe foi contado por um velho ilhéu, acerca de um homem de Connaught que fugiu para a ilha depois de matar o pai com uma enxadada e foi escondido pelos nativos durante três semanas, dentro de um buraco, antes de ser embarcado para a América. A crítica que talvez se possa fazer a Synge é a de que não conseguiu sublinhar o suficiente a maravilhosa tolerância desses irlandeses provincianos que, segundo seu próprio relato, sentiam "que um homem não fará nada de errado a não ser que esteja sob a influência de uma

* O poema citado contém um trocadilho de impossível tradução para o português. A palavra *shift*, causadora do alarde, significa tanto camisa íntima de mulheres em seu estado substantivo, quando deslocar ou alterar, em seu estado verbal. A tradução a seguir é literal: "Sois demasiado crasso para compreender/ O arrepio — o frisson — da moderada abominação/ Empregada na Irlanda/ Para se falar de roupas de baixo... E veja, senhor, não desnude vossas cenas —/ Há um escândalo instigado e secundado./ Agora que a virtude interfere, elas que/ Sejam encamisoladas..." (N. dos T.)

13. O texto completo é dado em *The Fays of the Abbey Teatre* de W. G. Fay e Catherine Carswell, p. 218-219. Ver esse livro para maiores detalhes sobre o tumulto do *Prodígio*. Material adicional acerca da recepção da peça em Dublin e nos Estados Unidos pode ser encontrada em "The Birth of the Playboy" de Herbert Farjeon, *Theatre Arts Monthly*, março de 1932.

14. Ainda continua a ser algo incompreendido por historiadores abalizados como Andrew E. Malone. Ver p. 151-52 de *The Irish Drama...*

paixão” e formulavam a deliciosa pergunta, “Alguém mataria o próprio pai se pudesse evitá-lo? ¹⁵”

O tratamento dado por Synge à estória é mais mordaz. Quando Christy Mahon chega exausto e com os pés em brasa a uma taverna da costa selvagem de Mayo e explica que matou o pai com um só golpe, não horroriza ninguém. Ao contrário, a presença de um parricida na remota comunidade representa tal novidade que a força de Christy é aclamada pelas mulheres que se sentem atraídas por sua figura juvenil e sua língua inflamada. Especialmente titiladas mostram-se uma persistente viúva e Pegeen, a fogosa filha do estalajadeiro. Ademais, a alta conta na qual é tido transforma o rapaz tímido e sonhador num indivíduo confiante em si e extrovertido, resultando daí que ganha todos os prêmios atléticos e se transforma num verdadeiro “prodígio do Mundo Ocidental”. Mas o pai, com a cabeça pesadamente enfaixada, segue sua trilha até encontrá-lo e o desinfla aos olhos de Pegeen, a qual fica desapontada agora que a fanfarronice de Christy é desmentida pela presença de sua vítima. Enfurecido pelo seu pai, Christy torna a abatê-lo e o dá por morto. Desta vez, entretanto, o assassinato ocorreu ali, no quintal de suas casas. Por isso, os camponeses amarram Christy a fim de entregá-lo à lei, e a enraivecida Pegeen chega até a fustigar-lhe os pés com um punhado de turfa ardente, formulando acuradamente a reversão da opinião pública, quando declara que “há um grande abismo entre uma estória espantosa e um ato imundo”. Felizmente, porém, duros irlandeses não morrem facilmente de um golpe no crânio e o pai retorna para levar embora o réu. Mais ainda, parte de cabeça erguida, embora um pouco quebrada, menoscabando “os vilões de Mayo” que maltrataram seu filho “e os tolos daqui” que o levaram a sério; bela reputação vai ser a de Mayo quando ele contar o que houve!

Assim termina a feitura de um herói que somente é glorioso quando comete seus crimes fora da vista. Assim também se encerra a ilusão do jovem Christy consigo próprio, o qual, assim como outros “heróis”, aprende o quão rapidamente amigos se transformam em inimigos encarniçados. Completada sua educação, descarta a passiva e sonhadora disposição, transformando-se num rapaz agressivo que, daí por diante, não irá tolerar absurdos nem mesmo de seu pai. Tendo-o golpeado duas vezes, Christy é “a partir de agora, senhor de tudo”. Atônito e gratificado por haver encontrado afinal tal têmpera no filho, o velho Mahon exclama “glória a Deus” e parte com um amplo sorriso. A única implicação política que se poderia deduzir adequadamente dessa *extravaganza* era a de que os irlandeses se mostravam caprichosos

15. Ver p. 369-79 em *The Collected Works of Synge* (Random House).

no amor e no ódio e amavam apaixonadamente todo “herói”. Mas nessa insinuação, havia mais brincadeira e ironia universal do que malícia.

Numa linguagem “tão cheia de sabor quanto uma noz ou uma maçã” (o ideal de Synge para o diálogo), sua fábula ricamente imaginativa e ainda assim realisticamente apresentada, as personagens vívidas e ainda assim terrenas e a situação tanto exuberante quanto provocativa, *O Prodígio do Mundo Ocidental* marca o apogeu do talento de Synge. Foi poupado apenas para mais dois renovos durante sua breve carreira pelo louro do poeta que mostrou ser, pela segunda vez, carvalho venenoso nos “quatro belos campos” de Kathleen ni Houlihan. Contudo, cada uma dessas peças — *O Casamento do Latoeiro*, escrita em 1909, e *Deirdre* encenada no ano seguinte ao de sua morte — era obra-prima em sua própria classe.

Longe de se intimidar pela recepção dada à sua *extravaganza* anterior, Synge dispôs-se, em *O Casamento do Latoeiro*, a conceder rédeas ainda mais livres ao humor. “Das coisas com as quais nutrimos a imaginação”, escreveu no prefácio a essa comédia, “amor é uma das mais necessárias e é perigoso limitá-lo ou destruí-lo”. Respondendo aos críticos do *Prodígio* e se antecipando aos da nova peça, que poderiam interpretá-la politicamente, também insistiu, “O drama, assim como a sinfonia, não ensina ou prova o que quer que seja”. E argumentando com seu público, concluía que não acreditava que seus compatriotas, desde os latoeiros errantes até o clérigo dignificado, “que possuem todos tanto humor eles próprios”, se importassem “em servir de objeto de um riso sem malícia, assim como o povo de todas as partes serviu de objeto de riso em suas próprias comédias”¹⁶. Contudo, mais uma vez, nem explicações ou apologias foram capazes de prevalecer, e nem mesmo o *Abbey* ousou encenar esse delicioso *fabliau*. O Teatro Nacional temeu provavelmente que fosse muito fácil atribuir a Synge, o “estrangeiro” e “boêmio”, a medonha intenção de satirizar o clero e condescender com a imoralidade. Embora *O Casamento do Latoeiro* seja a mais alegre e picante baixa comédia da língua inglesa, uma conspiração de estupidez e covardia praticamente a manteve fora do palco até hoje.

Seus dois atos dramatizam um momento moral nas vidas de dois latoeiros errantes. Michael Byrne e Sarah Casey, que vinham vivendo juntos sem o benefício da cerimônia religiosa, resolvem casar. Michael olha para a feliz perspectiva com um humor antes sombrio, e sua velha mãe, que nunca recusa um copo, partilha de seus receios. Mas como Sarah se mostra insistente, ele faz um anel com ela e, depois de uma valente bar-

16. *Ibid.*, Prefácio.

ganha com o padre da aldeia, o casamento é arranjado ao custo de uma coroa e dez *shillings*" e uma "lata de um galão". Infelizmente, a insaciável mãe de Michael rouba a lata e a troca por uma medida de uísque. Quando o padre volta para a cerimônia, fica ultrajado por encontrar no embrulho três garrafas vazias ao invés da lata. Sua têmpera irlandesa ferve, recusa-se a celebrar o casamento e as subseqüentes recriminações acabam dando com ele enfiado num saco e atirado num poço.

Foi talvez a inadequação desta comédia para o *Abbey* que induziu Syngue a regressar à comédia, a qual não era pôr ele tentada desde *Cavaleiros para o Mar*. À crepuscular escola irlandesa dera um aceno de adeus em um de seus poemas, *A Partida do Shee*, escrevendo

*Adieu, sweet Angus, Maeve, and Fand,
Ye plumed yet skinny Shee...**

Por isso, talvez se voltasse para a longamente explorada lenda de Deirdre com a intenção levemente maliciosa de mostrar aos diretores do *Abbey* e ao público que ele também era capaz de jogar o jogo da revivescência céltica, e que de fato era capaz de jogá-lo melhor que os outros. Fosse ou não fosse esta sua intenção, em pouco tempo deve ter ficado arrebatado pelo tema, resultando daí que sua *Deirdre*, mesmo no estado em que a deixou, sem revisão, é inquestionavelmente a obra-prima do romantismo irlandês.

Retornando ao "franco materialismo da estória original", temperou o primitivismo realista com a romântica estória de como Deirdre e seu amante Naisi encontraram a morte na antiga Irlanda. Os protagonistas desse drama de amor, o maior em inglês desde a era elisabetana, passaram sete anos escondendo-se da ciumenta paixão de Conchubor, rei do Ulster. Mas o tempo não diminuiu em Conchubor o anelo incontido pela infável Deirdre e ele envia seu amigo Fergus, que de nada suspeita, com ofertas de reconciliação aos amantes. Deirdre desconfia de traição mas consente em regressar à corte com Naisi, quando descobre a inquietude de seu amante, pois o amor deixou de ser suficiente a Naisi e ele aspira àquela vida que deveria ser sua na corte. Talvez seja melhor assim, pensa ela; se morrerem agora, pelo menos escaparão à velhice e ao esmorecer de seu amor. Naisi e seus leais irmãos são mortos traiçoeiramente e Deirdre, surrupiando o prêmio de Conchubor, se apunhala e vai reunir-se a Naisi no túmulo.

Syngue não viveu o suficiente para polir *Deirdre*, embora a peça já pareça polida o suficiente no estado em que ele a deixou. Tampouco viveu para escrever o texto que, segundo

* Adeus, Joece Angus, Maeve e Fand, / Ó emplumado no entanto esquálido Shee...

pretendia, viria a seguir, um drama da vida dos cortiços que poderia revelar nova faceta de seu talento; o *Abbey* teve de esperar quinze anos até que Sean O'Casey oferecesse tal quadro com *Juno e o Pavão* (*Juno and the Paycock*). Na verdade, Synge ainda estava forjando seu futuro caminho, quando morreu de câncer aos trinta e nove anos, a 24 de março de 1909. Mas a morte não veio antes que esse descendente de Cheshire se tivesse tornado dramaturgo-mestre da Irlanda, e antes que esse filhote de uma renascença nacional romântica tivesse injetado sangue novo no drama realista que outrora havia recusado por ser demasiado anêmico.

4. *Depois de Synge*

A morte de Synge foi um golpe para o *Abbey* que, como todos os teatros, estava destinado a sofrer duras provas e em breve seria acusado de fracasso na tentativa de acompanhar os tempos. Como escreveu Burns Mantle, "Ele era alguém que podia ficar parado entre os poetas e os realistas e compor suas desarmonias"¹⁷. O gênio esteve ausente por quinze anos do teatro irlandês que não apenas revelara peças frescas e originais como dera à forma do ato-único um posto e uma dignidade que ele não conhecia desde a Idade Média. (Entre 1904 e 1908, vinte e duas das trinta e seis peças do *Abbey* eram de um ato.) Não obstante, o talento respeitável continuava abundante, e no momento preciso o gênio também apareceu. Quando, ademais, brotou em Sean O'Casey, seguiu o exemplo de Synge, combinando saborosa comédia com ironia e tomou a obra de Synge no ponto em que a morte à interrompera, isto é, o drama das cidades e seu proletariado.

Seumas O'Kelly, cujo *O Filho de Shuiler* (*Shuiler's Child*), encenado no ano da morte de Synge, é a pungente tragédia de uma mulher errante que entrega o filho a fim de colocá-lo numa casa respeitável, revela talento genuíno mas estreito. O'Kelly também se voltou para o ibsenismo num ataque ao nepotismo, *O Suborno* (*The Bribe* — 1913) e em *O Adepto de Parnell* (*The Parnellite* — 1917). Mas assim como seus problemas, seu diálogo e pontos de vista começam a claudicar quando abandona os cordões de cortina do drama popular. T. C. Murray, cuja primeira peça, *Direito de Nascimento* (*Birthright*), apareceu no mesmo ano da *Deirdre* de Synge, era outro sólido mas nitidamente limitado realista. *Direito de Nascimento* (*Birthright*), em dois atos, é uma variação camponesa da estória de Caim e Abel. Um rude lavrador, Bat Morrissey, não tem compreensão para seu imaginoso filho mais velho, Hugh, cujas energias fluem para outros canais, diversos da agricultura. Assim sendo, despacha-o para a América, retendo, ao contrário do costume, o filho mais novo

17. *Treasury of the Theatre* editado por Burns Mantle e John Gasner, p. 442.

e mais prático, Shane; diante disso, os rapazes brigam e na luta Hugh é morto por Shane. A segunda obra de Murray, *Maurice Harte*, 1912, é o pungente estudo da família *Harte* que, assim como tanta gente humilde na Irlanda, sacrifica tudo a fim de preparar o filho favorito, Maurice, para o sacerdócio. A contragosto, o rapaz prossegue no estudo, mas começa a sucumbir e na véspera da ordenação está às margens da insanidade. Infelizmente essa peça é sobrecarregada com um clímax insuficientemente preparado, e trata Maurice, a personagem central, com menos eficácia do que trata sua família. *Fogo de Outono (Autumn Fire)*, de 1924, é uma forte variante irlandesa do tema de *Desejo sob os Olmos (Desire Under the Elms)* — o triângulo de um velho pai, uma segunda esposa jovem e um filho que a ama. No entanto, mais uma vez a peça termina inconclusiva com os amantes se resignando a esperar a morte do marido inválido. Peças posteriores assinalam maior declínio no poder criativo de Murray.

Mais eficiente tem sido Lennox Robinson, ex-diretor de cena do *Abbey*. Começando com um lúgubre e pequeno melodrama, *A Família Clancy (The Clancy Family)*, em 1909, marcou época com uma peça de tese (casamento por razões patrióticas), *A Encruzilhada (The Crossroads)*, e com a tese melhor realizada de *A Colheita (Harvest)*, a qual deplorava a falsa educação que priva as granjas irlandesas de seus jovens imaturamente sofisticados. Com trágica ironia em *Patriotas (Patriots)*, 1912, Robinson também descrevia o desapontamento de um prisioneiro político que se depara com a indiferença das pessoas quando retoma a ação revolucionária depois de libertado. Essa tese segundo a qual o parlamentarismo substituíra a revolução, certamente uma conclusão apressada do autor quando a Rebelião da Páscoa estava apenas a quatro anos no futuro, foi seguida por uma peça de Robert Emmet, *Os Sonhadores (The Dreamers)*, um ano antes daquele evento. No entanto, com o tempo Robinson encontrou sua verdadeira vocação com a encantadora comédia *O Garoto de Cabeça Branca (The White-headed Boy)* pela qual é melhor conhecido. A despeito da afirmação do autor de que a peça é “política do começo ao fim”, trata-se de uma agradável ninharia composta de pessoas amalucadas e amoráveis e de uma sátira bem-humorada aos costumes irlandeses. Robinson seguiu essa cativante comédia com outra sátira política, *O Último Líder (The Last Leader)*, na qual Parnell aparentemente volta à vida apenas para ser morto por um cego durante um tumulto, agudo reflexo da amargura pela traição ao libertador vitoriano que ainda vibrava. Então Robinson voltou ao humor simples no encantador ato-único *Intratável Juventude e Velhice (Crabbed Youth and Age)*, na qual uma mãe inteligente mostra ser mais atraente para os jovens do que as filhas que eles deveriam estar cortejando,

e conquistou um triunfo completo com a alegre comédia doméstica *As Colinas Distantes* (*The Far-Off Hills*). Notável é sua astuta caracterização de Marian, a dominadora filha mais velha, de Harold, seu lúgubre e dickensiano pretendente, que imagina amá-la apenas na medida em que sua paixão é uma causa perdida, e do jovem "cavador" que a conquista com a promessa de novas oportunidades para dirigir as coisas uma vez que o pai da moça escapou ao seu controle casando-se de novo. Robinson voltou a favorecer os temas tópicos num simpático quadro do esforço da classe de proprietários rurais para se orientar no sentido da vida irlandesa, *A Casa Grande* (*The Big House*). E sendo um eclético, mais tarde cozinhou uma papa pirandelliana na frágil comédia *A Vida Vale a Pena?* (*Is Life Worth Living*) que atribui as perturbações domésticas numa remota comunidade irlandesa à representação de peças de tese européias por uma companhia muito bem intencionada; os habitantes adotam personalidades novas e "frustradas" para a desgraça de quem quer que estivesse à vista. Seja como dramaturgo seja como diretor, Lennox Robinson foi um ponto forte para o *Abbey* durante muitos anos difíceis. Se frequentemente mostrava-se rasteiro como escritor, era quase sempre digno de confiança; se muitas vezes foi demasiado fácil ou superficial, raramente deixou de ser divertido ou interessante.

St. John Ervine, também por algum tempo — e um tempo muito tempestuoso para ele e para a companhia teatral irlandesa — diretor do *Abbey*, revelou um talento muito mais vigoroso. Em 1911 descarregou a poderosa peça de tese *Casamento Misto* (*Mixed Marriage*), estudo do conflito religioso na Irlanda. Houvera tumultos em Belfast durante os quais uma garota fora morta por um tiro enquanto estava parada, à porta de sua casa. Contudo, Ervine deu a esse incidente uma significação mais ampla, situando a tragédia da moça contra um plano de fundo trabalhista. Para que os trabalhadores ganhem, é imperativo que católicos e protestantes engavetem suas diferenças. Mas John Rainey, cuja influência sobre os trabalhadores protestantes o torna uma figura importante, se opõe a uma frente unida depois de saber que seu filho pretende desposar uma garota católica. As conseqüências são trágicas tanto para o movimento trabalhista quanto para a jovem. Em face das catástrofes que causou, o velho só consegue resmungar em teimosa autojustificativa "Eu tava certo. Eu sabia que tava certo". Com esta peça, que contém impressionante desenho de personagens, Ervine deu ao teatro irlandês uma peça de tese mais moderna, que qualquer outra até então por ele apresentado. Foi primeiro ataque frontal à carolice e a primeira representação da ascendente luta de classes na Irlanda.

Ervine parecia uma escolha ideal para a tarefa de modernizar o teatro irlandês. Por provir de Belfast (nasceu lá em 1883), pôde evadir-se do irresistível encanto do folclore e dos costumes célticos. Além do mais fora muito jovem para Londres onde caiu sob a influência de Shaw e da socialista Sociedade Fabiana. Invocou a sombra de Ibsen em sua peça de tese seguinte, *O Amante Magnânimo* (*The Magnanimous Lover*), que fracassou em 1912, em parte por causa da estória pouco convencional de Maggie, que se recusa a ser transformada em "mulher honesta" por um amante arrependido mas fátuo. *Jane Clegg*, a obra seguinte de Ervine, percorria ainda maiores distâncias na trilha do modernismo e revelava forte influência continental e naturalista. É uma áspera tragédia doméstica de corrosão e rebelião num ambiente de classe média urbana. Jane Clegg, amarrada a um marido de vontade fraca e que não consegue resistir à influência do agenciador de apostas Munce, luta por uma vida decente em condições adversas, e ao criar Jane, Ervine, mais uma vez, mostrou seu talento para usar uma personagem forte e dignificada como eixo de sua peça. Quando Jane Clegg finalmente reconhece a fraqueza e a mesquinhez do marido, que a traiu, ela simplesmente o manda passear a despeito das adulações e rogos do homem. Os padrões de "decência" de Jane estão dolorosamente além do entendimento dele; o marido poderia entender se Jane "cortasse Kitty em pedacinhos" mas não compreende que ela o envie a Kitty. "Você está pactuando com a falta", brada ele.

Sendo mais inglês que irlandês por inclinação e, aparentemente, considerando o *Abbey* como apenas mais uma companhia de repertório, em vez de uma instituição nacional, Ervine deu *Jane Clegg* ao *Manchester Gaiety Theatre* em 1913. Mas retornou ao redil em 1915 com *John Ferguson*, sua maior peça. Tratava-se de mais uma tragédia de classe média, mas, desta vez, situada numa granja. Em seu âmbito, os golpes que sofre uma família Protestante do Ulster são descritos por meio de severo realismo não minorado pela transubstanciação poética, como ocorre na obra de Synge. O velho John Ferguson, cujo filho Andrew não se mostra capaz de dirigir a granja, encontra dificuldade em pagar as contas e escreve para o irmão nos Estados Unidos, pedindo dinheiro. Enquanto isso, a granja é hipotecada ao brutal e arbitrário moleiro Henry Witherow, que ameaça executar. Ferguson, que só pode salvar a propriedade casando a filha Hannah com o desagradável merceeiro da aldeia, Jimmy Caesar, é demasiado íntegro para tirar vantagem de Hannah. No entanto, não há recompensa para sua virtude por parte do deus a quem ele serve com tanta devoção; Hannah é estuprada por Henry Witherow, depois este é encontrado

morto e, finalmente, o irmão de Hannah se entrega à polícia como o assassino. A não ser pelo melodrama do estupro e algumas coincidências como a chegada do dinheiro da América exatamente quando já é tarde demais, *John Ferguson* beira a obra-prima. A figura granítica do sofrido velho, um Jó irlandês que controla os freios da língua, cancela quaisquer falhas que possam apresentar-se nessa tragédia. Ademais, Ferguson sublima o tema potencialmente depressivo da peça em algo inefavelmente nobre. Nisto o autor apenas seguiu sua própria e excelente receita de que “uma audiência, depois de ver uma tragédia, deveria deixar o teatro sentindo orgulho”.

Após um ácido adeus no ato-único *A Ilha dos Santos, e a Forma de Sair Dela* (*The Island of Saints, and the Way to Get Out of It*), St. John Ervine espanou a poeira da Irlanda de seus pés e se transplantou permanentemente para a Inglaterra. Desde então escreveu umas oito peças, todas muito bem construídas, penetrantes e temperadas com aguçado bom-senso. Mas nenhuma delas — nem mesmo a divertida *Primeira Senhora Frazer* (*First Mrs. Frazer*) de 1930, e a bem-sucedida *Esposa de Roberto* (*Robert's Wife*), de 1937 — iguallaram a força que ele exibiu em seu período irlandês. Os patriotas poderiam sugerir que o clima britânico amoleceu seu espírito, mas essa afirmação somente poderia ser aceita com muita reserva. Como crítico teatral do *London Observer*, ele revelou tão incansável vigor que suas numerosas vítimas provavelmente tremem à simples menção de seu nome.

Por mais de uma década a ausência de seu áspero poder representou uma grande perda para o *Abbey*, não preenchida pela obra de escritores honestos como Rutherford Mayne e outros “dramaturgos voltados para problemas sociais”¹⁸. E Lorde Dunsany, talentoso explorador de emoções, não ameniza a situação com seus inúmeros textos de *suspense* ao estilo de sua temporã *Os Deuses da Montanha* (*The Gods of the Mountain*), na qual alguns infelizes foliões são congelados em estátuas. Quanto ao puro “arrepio”, seria difícil igualar *Uma Noite numa Taverna* (*A Night at an Inn*) com seu familiar ídolo hindu que acossa os ingleses que roubaram a jóia de sua testa. Entretanto, sobre seu autor, seria possível parafrasear a famosa observação de Tolstói sobre Andreiev: Dunsany diz “Buuh!” mas eu me recuso a ficar assustado.

18. Rutherford Mayne, engenheiro transformado em ator, começou a escrever em 1906 com *A Curva da Estrada* (*The Turn of The Road*) e continuou a escrever para os teatros *Ulster* e *Abbey* desde então. Sua obra mais recente, *Cabeça de Ponte* ou *Bridge Head* (1934) é uma nobre objeção aos Estados Unidos, um quadro remoto do importante trabalho do Irish Land Commission na redistribuição de terras aráveis ao cam-pesinato necessitado.

5. *A Segunda Leva: Sean O'Casey e Paul Vincent Carroll*

Nessa seca geral, que o *Abbey* não conseguiu acabar com algumas importações estrangeiras de Shaw, Evreinov e uma encenação tardia da *Casa de Boneca* (em 1923!), de repente descobriu um poderoso fazedor de chuvas, verdadeiro dono do trovão. E, significativamente, o *Abbey* o descobriu lá onde seus diretores tendiam menos a procurá-lo, entre o proletariado urbano.

Sean O'Casey, cuja primeira obra, *A Sombra de um Pistoleiro* (*The Shadow of a Gunman*) foi encenado uma semana depois da peça de Ibsen, vinha dos cortiços de Dublin. Ele descreveu sua infância com fogo característico na autobiografia *Bato à Porta* (*I Knock at the Door*), escrita em 1939, salva de abertura de sua projetada autobiografia *Rápidos Olhares Retrospectivos para as Coisas que me Fizem* (*Swift Glances Back at the Things that Made Me*). É a estória de um garoto doentio, semi-cego, cheio de imaginação e protestante, guiado e curado por uma mãe pobre e corajosa que lembra a heroína de *Juno e o Pavão* (*Juno and the Paycock*). Sua parca educação por um clérigo mereceu simplesmente da parte de O'Casey palavras amargas sobre "ser arrastado pelas ruas, costurado às costas desse velho serviçal dos céus de chapéu macio, colarinho duro e cabeça de ovo, para ser somado ao enxame de pirralhos encolhendo-se de medo e tateando na miserável educação oferecida pela Igreja e pelo Estado para os filhos daqueles que não tiveram meios suficientes de conseguir algo melhor". Deixou a escola muito cedo, após um infeliz embate com seu professor, aprendeu "poesia" e "beijou uma moça". Prematuramente solto no mundo e insuficientemente educado, começou a "bater na porta" da literatura com mãos canhestras mas poderosas.

Estava fadado a continuar batendo em portas por muitos anos. Entrementes, à sua frente estava a dura estrada do pão com manteiga. No porto marítimo semi-industrializado de Dublin, onde o trabalho ocasional era muito mais abundante que a colocação regular, ele passou de emprego em emprego; estivador, servente de pedreiro e britador nas estradas, sua ficha de empregos soa como um dos peãs polifônicos de Whitman ao trabalho. Amargura e combatividade foram despertadas nele enquanto era empurrado de um lado para o outro. Foi despedido de seu primeiro verdadeiro trabalho aos quinze anos por recusar-se a tirar o chapéu enquanto recebia o pagamento; lutou durante a feroz greve dos transportes em 1913; alistou-se no Exército de Cidadãos e só não participou da Insurreição de Páscoa em 1916 porque, nessa época, era prisioneiro do governo inglês.

O'Casey sempre foi um não-conformista, um indivíduo franco e combativo que jamais foge da luta. Brigou com o

Abbey quando o teatro rejeitou *A Chávena de Prata* (*The Silver Tassie*) e vergastou os críticos ingleses num truculento livro *A Vespa Voadora* (*The Flying Wasp**) porque não conseguiam apreciar seu simbólico drama social *Dentro dos Portais* (*Within the Gates*), enquanto reservaram sua generosidade para as bombas de creme de Noel Coward. Deixou a Irlanda e se estabeleceu na Inglaterra, mas sem sucumbir ao sortilégio da complacência tipo "mansão rural" britânica. Ainda hoje continua sendo irado porta-voz da Irlanda e dos pobres-diabos. Sua peça de 1940 (que não estava publicada nem encenada quando este livro foi escrito) proclama a luta contra o fascismo e a aurora de uma república da classe trabalhadora, a despeito dos políticos, dos líderes trabalhistas corruptos e dos príncipes da Igreja.

Seu gênio é um composto de raiva e compaixão, de riso e dor. Ele intriga seus críticos porque evita formulações fáceis; destarte, pode veicular a coragem dos insurgentes da Páscoa e troçar de sua imprevidente e perdulária auto-intoxicação em *O Arado e as Estrelas* (*The Plough and the Stars*); destarte pode misturar comédia e tragédia em *Juno e o Pavão* (*Juno and the Paycock*), sem separá-las em compartimentos convenientes. Lendo Shakespeare vorazmente durante a juventude e passando fome para comprar livros, educou-se a si mesmo sem os benefícios da escola e da universidade. Também estudou velha literatura irlandesa, adquirindo sua impetuosa eloquência e brilho. O'Casey efetuou o primeiro esforço na dramaturgia aos dezessete anos, e cerca de um ano depois passou pela mortificação de ver outra de suas tentativas obras primiciais, *Geada na Flor* (*Frost in the Flower*), recusada pelo grupo de um "pequeno teatro" porque a peça satirizava seus membros. Mas o *Abbey*, que também a rejeitou, lhe enviou críticas detalhadas e o encorajou a escrever.

Depois de recusar mais dois textos de sua autoria, finalmente encenou *A Sombra de um Pistoleiro* (*The Shadow of a Gunman*) em 1923. Embora se afirme que O'Casey a prefira à *Juno e o Pavão*, essa peça em dois atos, relativamente curta, caminha devagar para seu doloroso clímax. Não obstante, já corporificava sua arte, caracteristicamente pungente. Numa casa de cômodos, um dos inquilinos fala tão eloqüentemente da emancipação irlandesa que todo mundo o considera um heróico revolucionário e uma jovem é inflamada por suas palavras. Mas outro sujeito desaparece silenciosamente certo dia e descobre-se que é ele o verdadeiro homem de ação. Antes que os outros locatários possam

* *Wasp* é usada ambigüamente pelo autor. Designa simultaneamente "Vespa" e a expressão "White, Anglo-Saxon and Protestant", ou "Branco, Anglo-Saxão e Protestante", orgulhosamente ostentada pelos Puritanos e ferozmente atacada por seus contendores. (N. dos T.)

remover os explosivos que ele deixou na bagagem, soldados ingleses estão à porta. Diante disso a moça simples leva a dinamite para seu quarto e sacrifica a vida. A perspectiva é irônica, pois não românticos “gargantas”, como o papudo da peça, que, ao alimentarem o amor próprio, causam tão trágico desperdício de vida; foram suas palavras que enviaram a moça para uma morte inútil.

Aqui a caracterização de O’Casey já é vigorosa e seu diálogo apaixonadamente vivo. Apenas sua estória é algo mirrada e desnecessariamente indefinida. Mas na obra seguinte, *Juno e o Pavão*, surge singularmente definido, apesar da sua técnica manquitolante e da mistura de humor e tragédia. A peça é um quadro de uma família em desmantelamento, mantida unida pela esposa e mãe de língua afiada mas corajosa enquanto seu marido, “Capitão” Boyle, o “pavão”, leva a vida sem-fazer nada, acompanhado de Joxer, o amigo-de-copo. A filha, Mary, está em greve contra as injúrias e maus tratos sofridos por um companheiro de trabalho e o filho, Johnny, que não passava de “um projeto de escoteiro na semana de Páscoa”, é baleado nos quadris e mais tarde perde o braço numa explosão. Um golpe de sorte inesperado atinge a família sob a forma de uma suposta herança e os Boyles começam a remobiliar a casa a crédito. Jack Boyle arruma um terno novo, a família compra um gramofone “fiado” e Mary ganha um pretendente na figura de um mestre-escola, advogado em formação. Mas a notícia da herança não passava de engano; Mary é abandonada pelo pretendente, verificando-se que está grávida e Johnny, que traiu um de seus camaradas revolucionários, é executado por eles como espião, Juno fica sozinha em meio ao naufrágio das vidas que lhe foram queridas. “Sagrado Coração de Jesus”, grita, “leva nossos corações de pedra e dá-nos corações de carne! Leva esse ódio assassino e dá-nos Teu próprio amor eterno.” Como que em resposta à sua prece, Jack Boyle volta para casa urrando de tão bêbado, “falando bobagens patrióticas” e repetindo sua costumeira e ineficaz queixa de que o mundo inteiro está numa “tremenda bagunça”.

A despeito das críticas em contrário, o ponto de vista é absolutamente claro. Os pobres irlandeses de O’Casey não apenas são atormentados pelas circunstâncias em geral como, por suas perversões, estão fazendo das próprias vidas uma assustadora confusão, sendo as maiores vítimas gente inocente como Mary e sua mãe, sofredora e compreensivelmente azeda. Relacionada a esse tema, aparece a tragicomédia de pessoas humildes que estão a ponto de emergir do porão da pobreza mas são rapidamente atiradas de volta, e a crítica específica de O’Casey aos irlandeses é ao mesmo tempo sutil e profundamente refletida. Nada se pode acrescentar ao

juízo do crítico inglês Ivor Brown quando escreve: “o Sr. O’Casey estabeleceu de uma vez para sempre a fraqueza de uma nação mimada com a idéia de que seus membros são todos santos e mártires. Assim, o Capitão Boyle é capaz de parar de beber para estrondear sobre as glórias da história irlandesa... enquanto ‘Joxer’, seu companheiro de copo, nunca é capaz de pagar por um gole mas está sempre pronto a pescar uma citação dos poetas. O inglês, seu correspondente, encontraria o níquel para o trago mas seria totalmente incapaz de citar um verso...”¹⁹. *Juno e o Pavão* sofre de certa dose de melodrama na traição de Mary; além disso, é um tanto arrastada e prolixa. Mais ainda, como apontou George Jean Nathan (com algum exagero, em minha opinião), O’Casey “segrega tanto comédia e tragédia que uma mata o efeito da outra”. Não obstante, esse claro-escuro intensamente realizado evoca uma apaixonada poética da sordidez, e com justiça pode-se considerar *Juno e o Pavão* uma obra-prima do moderno realismo urbano. Quando caiu o pano sobre a estréia, na noite de 3 de março de 1924, estava claro que o manto de Synge finalmente encontrara um ombro que podia usá-lo com honra.

Entretanto, para alcançar um “sucesso irlandês” O’Casey precisou esperar até que o *Abbey* apresentasse sua tragédia sobre a Rebelião da Páscoa, *O Arado e as Estrelas*, a 8 de fevereiro de 1926. Sua predecessora fora saudada apenas com murmúrios, mas dessa vez a platéia tumultuou e trocou socos. Yeats, sempre leal ao *Abbey* mesmo quando este continuava a escapular-se de seu teatro para os poucos eleitos, subiu ao palco e disse à multidão que “mais uma vez havia apedrejado o berço de uma reputação”.

O profundo crítico do *The Nation*, Joseph Wood Krutch, queixou-se de que jamais conseguira descobrir “onde estão as simpatias do autor”. Essa confusão existe devido à honestidade de O’Casey, embora o público do *Abbey* não alimentasse dúvida de que suas simpatias eram anti-irlandesas. Ele reconhece a nobreza e coragem dos revoltosos, mas se indigna com o fato de se embriagarem de objetivos românticos e superficiais. Na verdade, através de Covey, tão consciente de sua classe, apresenta uma crítica cortante a ação dos patriotas empenhados na luta pela independência política, os quais negligenciaram a necessidade muito mais imediata de erradicar os problemas prementes da pobreza e do mal social, tão vividamente configurados nessa tragédia de cortiços. Mas, além dessa crítica pertinente, encontra-se a tragédia imediata de mulheres que perdem seus homens por causas que não tocam as realidades diretas e sempre presentes do comer, construir casa, amar e criar filhos.

19. Crítica em *The London Observer*, 15 de agosto de 1937.

“As mulheres vivem e morrem pelas realidades”²⁰. Jack Clitheroe parte para a luta e morre, enquanto Nora, que se lhe aprega, está grávida e louca de ansiedade. Peticamente, implorou-lhe num momento em que precisava dele como nunca, “Eles estão todos com medo, não tenha medo de sentir medo”. Dá à luz uma criança morta em consequência da ansiedade e enlouquece. Outras tragédias transpiram enquanto os homens estão sangrando por algo que, por comparação, parece abstrato e remoto. Há, por exemplo, a pobreza que transforma certas mulheres em megeras; há a falta de expediente de homens como os extraordinários Fluther Good e o velho Peter, ambos flamejantes patriotas que falam bem e bebem melhor; há a criança doente e negligenciada que morre no cortiço; há o próprio cortiço superpovoado. Aqui, nos pardieiros, parece dizer implicitamente O’Casey, reside o verdadeiro mal que os homens têm de vencer, e qualquer outra causa é secundária em face desse problema.

“O quadro clínico saído da pena de O’Casey”, escreveu George Jean Nathan, “se constitui na coisa mais viciosa da moderna literatura dramática, mas sua viciosidade é a da compreensão profunda.” O’Casey jamais nos deixa esquecer a unidade essencial do pobre-diabo, seja ele irlandês ou inglês, católico ou protestante, queira ele ver a Irlanda independente ou governada pela Inglaterra; o companheirismo de sofrimento e a realidade da simpatia natural que existe, por exemplo, no coração da virago anglófila. Serve de enfermeira a Nora, com quem brigava constantemente, e morre devido a uma bala perdida, enquanto afastava a moça da janela. O’Casey não mostra simpatia pelo governo inglês e seus soldados, mas sua preocupação mais profunda se volta para as contradições e as realidades que atingem mais de perto a vida cotidiana. Sua crítica é a de um filho dos cortiços que reflete a socialismo internacional europeu e reveste os problemas da gente comum com eloqüente carne que está mais próxima da realidade e do drama do que quaisquer lufadas de nacionalismo romântico.

Inquieto como sempre, O’Casey voltou-se para o expressionismo a seguir, quando nada mais podia expressar sua abrangente indignação com a nova explosão de nacionalismo, a Guerra Mundial. *A Chávena de Prata (The Silver Tassie)* entrelaça poderoso realismo na figura de um incapacitado ex-soldado e atleta com uma febril fantasmagoria sobre os horrores das modernas operações de guerra. O *Abbey* rejeitou a peça e foi prontamente fustigado por O’Casey, a recepção em Londres foi variada. Mas a obra encontrou amigos tão argutos quando Shaw, que a aclamou

20. *Irish Drama*, de Malone, p. 218.

em tom quase rapsódico. “O impacto vai ficando mais e mais duro até o fim”, escreveu Shaw. Isso certamente é verdade, e *A Chávena de Prata* se constitui num dos mais contundentes protestos pacifistas de sua geração. Não obstante, O’Casey estava atrapalhando-se no esforço de desenvolver um novo meio para seu talento e, no texto, sente-se a ausência da vivaz caracterização e consistência das obras-primas do autor.

O’Casey continuou tenazmente pelo caminho do expressionismo com *Dentro dos Portais* (*Within the Gates*), encenada antes da Segunda Grande Guerra. Aqui, nessa obra, em versos de queimante eloquência e beleza, dramatizou a miséria dos párias do mundo na pessoa da Jovem Prostituta, a hipocrisia das classes dominantes e da Igreja na personagem do Bispo, que a engravidou e esqueceu, o espírito empobrecido do povo no coro dos Miseráveis* e o ascenso da vontade humana no Sonhador. As explicações do próprio autor a respeito de sua alegoria são abstrusas e o sentido preciso de seu simbolismo está aberto à discussão. Controvertidos também são os méritos dramáticos da obra, e a encenação de New York, tirando-se o desempenho de Lilian Gish, pouco fez para apresentá-los de maneira vantajosa. Na peça sente-se igualmente falta da robusta caracterização de O’Casey, assim como de uma cristalização clara do conflito e de uma qualidade conclusiva que é particularmente indispensável numa moralidade.

A peça é, não obstante, um poderoso exemplo de expressionismo, e se o seu efeito se dispersa, trata-se de uma falta intrínseca do *medium* expressionista, algo sobre o qual, segundo parece, nem mesmo os maiores dramaturgos podem fazer muito mais. A humanidade de O’Casey, sua mordente ironia e manchas purpurinas de indignação e esperança tornam isto ao menos um nobre fracasso. Nunca há coisas assim em dose suficiente no teatro, seja qual for a época, e os fracassos, com o passar do tempo, encontram uma forma de crescer de vulto mais que a maioria dos sucessos. O que ainda pode vir do espírito apaixonado de O’Casey, não é previsível, por certo, mas parece seguro que jamais será algo complacente ou medíocre.

Depois de 1926, contudo, o *Abbey* deixou de desfrutar do apoio de O’Casey e, durante uma década, não revelou qualquer talento mais forte que o de George Shields, cujo *Novo Criado* (*New Gossoon*) é, apesar de tudo, uma encantadora comédia camponesa, abençoada com um dos mais deliciosos malandros do palco — Rabbit Hamil, o Autólico dos caçadores furtivos. O comentário foi que o *Abbey* estava morrendo, e a ausência de novos dramaturgos de esta-

* *Dow-and-Outs*, literalmente: os que estão por baixo e à margem. (N. dos T.)

tura, bem como a conservadora técnica cênica do *Abbey* pavimentaram o caminho para uma organização rival. Em 1928 foi fundado o *Dublin Gate Theatre*, notável por encenações originais e brilhantes de obras estrangeiras, desde a trilogia *Oréstia* de Ésquilo ao *Peer Gynt* de Ibsen e à *Volta a Matusalém* de Shaw. O próprio tamanho, para não falar na qualidade dessas peças, é uma indicação do âmbito do teatro mais jovem, que também se salientou em representações shakespearianas altamente elogiadas. Acontece apenas que seus dramaturgos nativos se mostraram muito menos impressionantes. Mary Manning exhibe uma arte satírica sem transformar ou aperfeiçoar os esforços prévios no campo de sua preferência. Dennis Johnston se enreda num expressionismo esotérico que torna peças como *A Velha Dama Diz "Não"!* (*The Old Lady Says 'No'!*) adequadas apenas ao consumo na Irlanda, assim como *Uma Noiva Para o Unicórnio* (*A Bride for the Unicorn*), que desafia a compreensão do autor destas linhas, embora o Clube Dramático de Harvard pareça tê-la entendido devido a alguma dispensa especial. Suas peças realistas, *Canção da Tempestade* (*Storm Song*) ou *Letras Luminosas* (*Letters in Lights*) são apenas outras sátiras ao cinema, e somente *A Lua no Rio Amarelo* (*The Moon in the Yellow River*) — 1931 — apresentada pelo *Abbey*, revelou um talento poderoso e comunicativo. O malogro dessa última peça em New York não constitui sem dúvida critério. É uma pintura cáustica mas eficiente e encantadora da incompetência e idealismo irlandeses em face da nova era mecânica. É deficiente apenas no entrosamento e infeliz somente por ser demasiado esquiva para aqueles dentre nós que já têm em casa problemas suficientes para poderem se familiarizar com os da Irlanda.

Entretanto, exatamente quando o *Abbey* parecia ter afundado em um atoleiro do qual não havia saída, revelou um dramaturgo bastante forte para desemaranhar a venerável instituição. O salvador não foi, como pensaram alguns dos seus diretores, Teresa Deevy, cuja louvadíssima *Katie Roche* é no essencial digna de esquecimento, mas Paul Vincent Carroll, que rapidamente provou descender dos mestres irlandeses.

Nascido em 1900, filho de um professor e ele próprio mestre-escola, tornou-se, segundo afirma, um dramaturgo por observação. Encostado na Coluna de Nelson, em Dublin, viu Padraic Pearse assaltar o Correio Geral a baioneta durante a Rebelião de Páscoa. Viu os tanques se arrastando pelas ruas e o cerrado tiroteio, e viveu sob a lei marcial inglesa e sob o terror *Black and Tan* antes de deixar a Irlanda em 1920. Voltando mais tarde, sentiu o sangue ferver ao ver os mercadores e o clero ficando ricos com os resultados da guerra civil e da independência nacional, e sentiu-se

particularmente perturbado com o triste estado da educação, "inteiramente em mãos clericais". Tornando-se professor em uma das escolas dominadas por padres, não gostou da experiência mais do que seu rebelde pai antes dele. Destarte, um ano mais tarde, partiu para Glasgow, onde as escolas católicas são controladas por conselhos regionais não-religiosos e desde então tem sido um instrutor de jovens razoavelmente satisfeito.

Podendo ver de lá a Irlanda em perspectiva, começou a bombardear o *Abbey* com peças e, finalmente, em 1932, dividiu o prêmio com Teresa Deevy por *Coisas que São de César* (*Things That Are Caesar's*). No entanto, atingiu a maturidade pela primeira vez com *Sombra e Substância* (*Shadow and Substance*), apresentada ao público dublinense em 1934. Combinando a lenda céltica com as experiências de seus dias de ensino em escolas irlandesas, vigorou essa magnífica peça com a mordaz denúncia do sistema escolar, girando ao redor do professor liberal O'Flingsley e de seu superior, o Cônego Skerrit. Ao mesmo tempo, indo muito além, desenhou um portentoso retrato da carolice e do pendor fascista que ela pode desencadear, no espírito da massa, e lavou sua crítica com poesia e tragédia pessoal. Seu apelo por uma religião humana e verdadeiramente cristã, como é praticada pela heroína da peça, a criada Brigid, e negligenciada pelo cônego a quem ela serve, se eleva muito acima dos níveis normais do drama de tese. Dilacerada entre o empregador e o mestre-escola, porque ela os ama igualmente, Brigid ao fim morre ao proteger O'Flingsley de uma multidão que tenta linchá-lo por haver escrito um livro anticlerical. Imprimindo na peça o selo do talento genuíno, Carroll criou esplêndidos diálogos, um vívido quadro de fundo, várias personagens finamente traçadas e duas que são superlativas. Brigid não é Pollyanna, mas uma modesta moça do campo que pode dever sua santidade à sua jovem feminilidade impoluta e à excentricidade aparentemente congênita que a faz ter visões. E o Cônego Skerrit se constituiu no retrato magistral de um espírito nobre, endurecido por seu intelecto superior e seu esteticismo frustrado, tornado um padre dominador para quem a religião é um exercício intelectual mais que o credo de Cristo, que se misturava com leprosos e vagabundos e calejava as mãos em humilde carpintaria.

Sombra e Substância é uma peça imperfeita; é difusa nos momentos em que o autor introduz doses excessivas de baixa comédia ou concede às visões de Brigid demasiado espaço; também é um tanto sentimental e estereotipada. (Como observou John Mason Brown, Kathleen ni Houlihan não está distante do retrato de Brigid, especialmente quando, por sua morte, regenera o cônego.) Mas Carroll deu ao

Abbey e ao mundo de fala inglesa uma peça de nobres proporções, belos sentimentos e uma fala alternadamente cintilante e simples.

Em sua peça seguinte (e até o momento em que escrevo, a última), *O Cavallo Branco* ou *The White Steed*, fez algum progresso ao melhorar sua dramaturgia. Esse drama mais simples conta uma estória bem urdida do reformismo fanático iniciada por um padre que intimida a gente da cidade, quebra o espírito de um fraco e jovem mestre-escola, e junta à sua causa ultramoralista, a desconfiança militante e a psicose de massa. A causa ou seu proponente, o Padre Shaughnessy, é desafiada por um simples irlandês, por uma garota apimentada que ama o professor e por um sólido guarda que lutou na Revolução Irlandesa e não pretende deixar que os padres tomem o lugar dos banidos senhores ingleses. É iminente o derramamento de sangue quando o velho e parálico, mas sensato, Cônego Lavelle, a quem o Padre Shaughnessy substitui, toma as rédeas. Sua língua ferina manda os amotinadores para a casa com o rabo entre as pernas. Os cidadãos sensatos e de boa fé encontram-se novamente a salvo, o mestre-escola pode enfim respirar livremente e sua namorada, talvez possa torná-lo um homem, através do casamento.

A cura mais ou menos miraculosa da paralisia do Cônego desafia a credibilidade, e às vezes é difícil compreender a razão pela qual a refratária heroína não quebra uma travessa na choraminguenta cachola do mestre-escola ao invés de ampará-lo sob sua asa. Não obstante, *O Cavallo Branco* mostrou ser comédia de extraordinário vigor e ímpeto. Mais uma vez, embora em grau mais leve, Carroll revelou irresistível destreza tanto como retratista (a personagem do malicioso Cônego é deliciosa) quanto como caricaturista; e num grau ainda maior do que no caso de *Sombra e Substância*, Carroll apresentava os perigos da histeria de massa com marcante eficácia. Ademais, sua investida contra a intolerância e o ultramoralismo era acrescida de uma candente defesa da política democrática de separação entre Igreja e Estado. O nome de Carroll deve somar-se à honrosa lista dos pensadores liberais do teatro, embora seja seu realismo valoroso e poético que o recomenda como artista.

A magnificência, a poesia e a qualidade que Brooks Atkinson descreveu como "grandeza de emoção" de *Sombra e Substância* aparecem com menos abundância em *O Cavallo Branco*. A peça também não contém personagem de profundidade e dimensão tão singulares quanto as do Cônego Skerrit. Não obstante, o avanço do autor na dramaturgia, mesmo que devesse ser temporariamente sustada, traz bons augúrios para a dramaturgia irlandesa, que começou com uma magnificência de emoção e verbo e parece destinada a

terminar com tudo isso à volta — se é que deve acabar algum dia o que pode estar, felizmente, muito distante.

É essa magnificência, enriquecida mas não acorrentada ao realismo, que engloba a contribuição irlandesa à dramaturgia moderna. Ela se faz sentir mesmo quando o *Abbey*, sob a atual junta de diretores, rejeita uma peça como *O Cavalo Branco* e precisa ser chamado à ordem pelo fogaoso autor em artigo no *Irish Times**. O romantismo era inerente ao nacionalismo irlandês, e o realismo foi impingido aos dramaturgos pela vida camponesa, pelo desamparo econômico e pela pressão dos problemas nacionais. Os maiores autores teatrais irlandeses, entretanto, foram capazes de combinar com êxito romantismo e realismo. Conseqüentemente, a dramaturgia irlandesa brilhou com um espírito que o teatro de fala inglesa raramente conheceu desde 1620.

* O *Abbey*, que incluiu um médico e um ex-ministro das finanças em sua direção aparentemente cada vez mais tímida pode, no entanto, piorar, como vem acontecendo, e pode continuar financeiramente atrapalhado, como tem estado desde 1932. Pode tornar-se ainda mais nitidamente o que George Jean Nathan chamou já uma vez de "caricatura de seu eu anterior". E isso sucederá se for ainda mais exposto ao micróbio da censura que o Estado irlandês parece haver construído junto com a independência.

28. Bernard Shaw e a Política de Compromisso Britânica

Segundo a tradição, o primeiro missionário cristão a pôr os pés em solo britânico vinha da Irlanda. E São Columbano chegou com seu evangelho de Cristo e civilização numa época em que os louros anglo-saxões eram ainda uma chusma de bárbaros semi-irateadores que, através da força bruta, rapacidade e absoluta falta de humor, haviam transformado em mingau a cultura celto-romana. Um pouco mais de treze séculos depois — quando a pirataria se havia transformado em imperialismo, quando a rapacidade era dignificada como uma filosofia liberal tipo *laissez faire* e quando a carência de humor se transformara em decoro na Inglaterra — surgiu uma nova missão da Irlanda. Mas em vez de se estabelecer na costa oeste seguiu direto para os teatros de Londres.

Se os dramaturgos irlandeses houvessem acordado apenas a Irlanda, nossa dívida para com eles já seria suficientemente grande. Mas também despertaram a Inglaterra, e fizeram isto antes mesmo que sacudissem seus próprios compatriotas. Nascidos em Dublin com dois anos de diferença entre si, respectivamente em 1854 e 1856, Oscar Wilde e Bernard Shaw lançaram-se sobre a Inglaterra quando a dramaturgia britânica era um antro de abominações filistéias. Em sua própria terra o caso era ainda pior, pois a Renascença Irlandesa ainda estava por acontecer; a Inglaterra tinha ao menos alguns poetas, romancistas e belettristas de mérito, mesmo que não estivesse ainda em condições de jactar-se de um dramaturgo profissional com nível acima da alfabetização. Mas as comparações não atemorizavam esses imi-

grantes que haviam deixado a terra natal por considerá-la um caso sem esperança. Instalaram-se confortavelmente no teatro inglês e começaram a mudar a mobília. Melhor ainda, principiaram a avivar as coisas para seu hospedeiro cheio de satisfação consigo mesmo e os resultados foram devastadores para seu aprumo e suas roupas.

1. *O Corpo de Dândis ou As Cavalariças de Áugias*

“Roupas” é uma palavra particularmente adequada, dado que a Inglaterra, para usar a frase de um imigrante escocês mais antigo, era um “corpo de janotas”. Esse crítico, Thomas Carlyle, definira um dândi como “um Homem que usa roupas, um Homem cujo comércio, profissão e existência consiste em usar Roupas”, acrescentando que “todas as faculdades e sua alma, espírito, bolsa e personalidade estão heroicamente consagrados a esse único objetivo”. Ele estava pensando especificamente no povo inglês. O processo de ataviar e esconder a própria personalidade com grande sortimento de roupagens fora uma constante na sociedade inglesa desde que a máquina a vapor e a fiandeira mecânica fizeram da Inglaterra a mais importante nação industrial e imperialista do mundo. No entanto, mais de quarenta anos de prosperidade e paz (com exceção de algumas tempestades menores ou remotas) sob a boa Rainha Vitória fixaram as roupas como um pigmento no corpo inglês.

Toda contradição da sociedade era escrupulosamente coberta por racionalizações. Enquanto os industriais cevavam na riqueza, um número cada vez maior de trabalhadores era condenado a uma vida de pobreza e a horas incrivelmente longas de labuta para homens, mulheres e crianças em minas e fábricas sem quaisquer condições de higiene. Essa condição era untuosamente defendida pela política econômica da Escola de Manchester a qual argumentava que nada deveria interferir no direito divino da competição. Isso passava por liberdade e era o principal artigo de fé da doutrina do Liberalismo, representada pelo partido *Whig* ou “Liberal”, que hauria seu apoio de prósperos industriais. Ao mesmo tempo, os *Tories* ou “Conservadores”, porta-vozes dos senhores rurais, mostravam-se igualmente dispostos a prosperar à base da esqualidez das terras onerosamente arrendadas em nome da tradição, da Coroa, da Igreja estabelecida e da gloriosa Constituição. Também no campo estritamente político as coisas não iam melhor. Antes da Lei de Reforma, 1832, a “democracia” britânica, na opinião de um historiador da autoridade de Carlton J. H. Hayes, que certamente não era nada radical, vinha mostrando-se “notoriamente corrupta, absurdamente não-representativa e irremediavelmente reacionária”. Quando um amplo setor da classe média obteve a franquia em 1832, con-

tentou-se em desfrutar os despojos e entrar em acordo com a pequena nobreza. “De 1832 a 1867”, escreve o Professor Hayes, “foi a era do compromisso burguês — o ‘Compromisso Vitoriano’ — entre a democracia e a oligarquia, mediante a qual, os burgueses desfrutaram direitos políticos e deixaram as classes inferiores se arranjamem por si mesmas. Assumia-se tacitamente que se um homem era pobre, isto se devia ou a uma falha sua ou a inexoráveis leis econômicas — em qualquer dos casos, estava inabilitado para o voto.”¹ Entusiasmados com o progresso político conquistado até então e ante a perspectiva de maiores fábricas e lucros, apolo-gistas como Macaulay viam uma era dourada ao fim do arco-íris, enquanto o poeta laureado da Inglaterra, Tennyson, predizia o Parlamento do homem e a Federação do mundo aceitos com “irritado temor” pelo “bom senso da maioria”.

Afora isso, no campo correlato dos costumes, moral e religião, o compromisso britânico manifestou nada menos que gênio. A ciência, que tornara possível a civilização industrial e fora a seu turno, por ela estimulada, ganhou impulso até que chegou a ameaçar os pressupostos religiosos e morais da sociedade vitoriana. Mas a religião estabelecida e as convenções domésticas eram mais velhas que o darwinismo, sua utilidade, ao manter a tampa muito bem fechada sobre as camadas mais baixas, potencialmente desregradas, era manifesta a todos os que gozavam dos benefícios da época, e um máximo de estabilidade emocional era um meio de manter os britânicos desimpedidos para continuarem a exercer o estafante ofício de fazer dinheiro e dominar o mundo. Uma vez que era desaconselhável matar a gansa da ciência que estava pondo tantos ovos de ouro, os súditos da Rainha Vitória acharam um duplo expediente: Antes de mais nada, enrijeceram mais que nunca a moral ou as convenções em nome do bom gosto, assim, como da boa cidadania, firmando destarte aquela reputação de pudicícia que parece estar associada para sempre à palavra “vitoriano”. Depois barganharam com a ciência. A doutrina darwiniana da evolução biológica por meio da luta pela existência na natureza foi simplesmente pervertida num princípio social a justificar o sistema econômico competitivo e do *laissez faire* com sua implacabilidade para com os competidores e indiferença ante as condições das classes inferiores. A ciência física sujeitava o mundo a forças mecanicistas, é verdade; mas suas conclusões não devem ser aplicadas de maneira ampla, diziam os vitorianos. O princípio mecanicista, materialista, estava bem no laboratório e nos processos industriais. Mas por certo as forças mecânicas do cosmo eram simplesmente os meios pelos quais Deus realizava seu intento, tendo esse intento a perfeição como alvo.

1. *History of Modern Europe*, vol. 2, p. 297 e ss., Macmillan, 1921.

“Nada”, assegurava Tennyson à sua geração, “se move com pés sem meta” e ainda mais jovial era a afirmação de Robert Browning, robusto filho de pai rico, de que “Deus está em seu paraíso. No mundo tudo está certo”. Entre os poetas maiores da época, apenas Mathew Arnold iria mais longe e admitiria que não sabia o que fazer com a nova graça científica, que estava “errando entre dois mundos, um morto e o outro impotente para nascer”. Só muitos anos depois da elegia otimista à época, *Locksley Hall*, Tennyson aventurou-se a conceder que algo estava errado quando escreveu o refrão “Caos! Cosmos!” em *Locksley Hall Sixty Years After*.

Além disso, para a pessoa mediana sempre restava a simples e dominante alternativa de permanecer na ignorância do pensamento científico ou de ignorá-lo e agarrar-se teimosamente à piedade convencional e ao decoro consagrado enquanto continuava empenhada nos negócios do mundo. E nisso Victoria Regina deu o exemplo. O Príncipe Albert pode lá ter alimentado suas dúvidas sobre o milagre de *Gadarene Swine* ou recomendado em seu memorando sobre a educação do Príncipe de Gales que a educação religiosa de seu filho deveria excluir “as doutrinas sobrenaturais da Cristandade”. Mas a viúva real, “que deu seu nome à Era de Mill e Darwin”, permaneceu até o fim de seus dias ligada a seus conselheiros espirituais, proibia o fumo no Castelo de Windsor e prescrevia o açoitamento para todo advogado dos “direitos das mulheres”. Nela, a classe média, “firme no triplo metal de sua respeitabilidade”, achou conforto e salvação, e a boa Rainha sabia que podia contar com seu apoio. “Como são bons para mim! Como são bons!”, chorou durante o Jubileu de 1897, quando seus gratos súditos se acotovelavam ao redor, e seus anos finais, como escreveu Lytton Strachey, “foram anos de apoteose”².

Restrições substanciais a essa idílica pintura não são por certo descabidas. A pressão das classes inferiores, começando com o Movimento Cartista em 1848, produziu outra Lei de Reforma que estendia o sufrágio a elas, sem, no entanto, torná-lo universal, mesmo para os homens — tal era a tenacidade do hábito do compromisso; e mais reformas se seguiram em 1885, embora relíquias de absolutismo e feudalismo fossem conservadas pela Coroa e pela Câmara dos Lordes. Com o tempo, uma legislação social na forma de atos industriais e de mineração amenizou os mais flagrantes abusos do industrialismo *laissez-faire*, e o movimento sindicalista arrancou outras concessões dos empregadores no tocante a salários, horas e condições sanitárias. Vivendo no exílio, Karl Marx silenciosa e laboriosamente amolava seu machado, *Das Kapital*, no Museu Britânico, enquanto

2. *Queen Victoria*, p. 406 e ss.

observava o florescente loureiro do capitalismo acrescentar um anel após o outro. A agitação socialista se fez sentir entre as classes trabalhadoras e encontrou aliados intelectuais como William Morris e os membros da Sociedade Fabiana. Formaram-se sociedades agnósticas, livre-pensadores publicavam panfletos e livros (um deles, de Inman, chegava mesmo a denunciar o Cristianismo como culto fálico!), e uns poucos cientistas como Thomas Huxley recusavam-se a confinar suas opiniões ao laboratório. O idealismo religioso, do Socialismo Cristão de Kingsley ao neo-Catolicismo de John Henry Newman, se opunha ao materialismo. E no campo literário, o descontentamento, a crítica e a rebelião se tornavam mais e mais audíveis.

Nos benignos prados das belas-letas ouviam-se estranhos sons. Thomas Carlyle, da casa de sua esposa em Craigenputtock, bramava como o touro de Banshan contra a Sinistra Ciência da economia que justificava a exploração e o materialismo. Procurando por um salvador depois dessa furiosa arremetida em *Setor Resartus* e não confiando em uma democracia que tolerava a corrupção; clamava por líderes heróicos que redimissem a humanidade pela força de sua vontade. O gentil Ruskin voltou-se da extasiada adoração da arte gótica e renascentista para a contemplação da utilitária feiura das cidades inglesas. A riqueza nada era se não nutrisse “o maior número de seres humanos nobres e felizes”; enquanto a massa do povo vivia na esqualidez, a indulgência com a luxúria era criminosa; e era impossível criar ou desfrutar beleza em tais circunstâncias. Não contente com a mera pregação em floridos ensaios e conferências públicas destinadas ao trabalhador britânico, Ruskin gastou quase toda a sua fortuna de duzentas mil libras em sua comunidade industrial modelo, a Guilda de Saint George. Matthew Arnold desviou-se do estudo da literatura para o estudo da sociedade em nome do humanismo e da cultura, chamando o progresso da Inglaterra de mera maquinaria e dividindo seus concidadãos em Bárbaros aristocratas, Filisteus da classe média e “População”. As duas primeiras classes estavam condenadas ao fracasso, dada a sua respectiva impermeabilidade às idéias e à cultura, e como o dia da População se aproximava, a civilização poderia ser salva permeando-se a massa de tolerância e compreensão. A cultura, segundo Arnold, não pode florescer numa sociedade inequívata, uma vez que “nossa desigualdade materializa nossas classes superiores, vulgariza nossa classe média e brutaliza nossas classes inferiores”; destarte, a “cultura procura acabar com as classes”, e seus proponentes são “os verdadeiros apóstolos da igualdade”³. John Stuart Mill erigia-se em campeão da liberdade pessoal, da emancipação da mulher e de um

3. Ver *Culture and Anarchy*.

utilitário preparado para “o maior bem possível para o maior número possível”. Walter Pater levantou o lema da arte *versus* utilidade e prazer refinado *versus* dever enfadonho.

Os poetas também começaram a terçar lanças com a sociedade industrial e a moralidade vitoriana. A Irmandade pré-Rafaelita, comandada por Dante Gabriel Rossetti, celebrou o esteticismo e colocou a arte acima dos negócios, a beleza acima das libras esterlinas. Foram seguidos por Swinburne que adicionou harmônicos de livre-pensamento e romantismo democrático ao tema principal do esteticismo. William Morris tornou-se um socialista ativo e sonhadoramente adentrou-se em Utopias em *O Sonho de John Ball* (*The Dream of John Ball*) e *Notícias de Nenhures* (*News from Nowhere*). Arthur Hugh Clough, filho de um mercador de algodão e brilhante amigo de Matthew Arnold, perdeu a fé e separou-se da Igreja, mas fortaleceu-se em seu espírito com apóstrofes à coragem como *Não Diga Que a Luta Não Valeu* (*Say Not The Struggle Nought Availeth*). Ademais, sua troça do “compromisso vitoriano” em *O Mais Recente Decálogo* (*The Latest Decalogue*) é um verdadeiro epítome de toda a revolta vitoriana:

*Terás apenas um Deus: quem
Jamais poderia arcar com dois?
Nenhuma imagem gravada será adorada
Senão a que adorna a moeda-corrente...
Honra teus pais: isto é, todos
Aqueles de quem pode advir tua promoção;
Não matarás, mas não precisas lutar
Zelosamente para manter-se vivo:
Não cometas adultério —
Raras vezes dele se tira vantagem.
Não roubarás — feito bem tolo
Quando é muito mais lucrativo trapacear...
Não cobiçarás, mas a tradição
Aprova todas as formas de competição.*

Este poema, escrito em 1849, poderia figurar no Manual do Revolucionário do *Homem e Super-homem* de Shaw.

Os romancistas também se comportaram com uma turbulência quase intolerável para o Castelo de Windsor. Do cínico retrato da materialista classe superior delineado por Thackeray, sentimentalizado apenas quando o escritor se voltava para personagens afastadas da cena contemporânea, para a galeria dickensiana de uma classe média dogmática e uma população brutalizada, em sua melhor forma o romance vitoriano é vigorosamente crítico. A denúncia que Dickens faz das condições de vida nas prisões, asilos e escolas britânicos se constituiu, de fato, num poderoso incentivo à re-

forma. George Eliot, livre-pensador e humanista, reprovou o preconceito moral, moralizou por sua vez e deu proeminência às lutas sociais em *Felix Holt* e *Daniel Deronda*. Os tumultos de Yorkshire aparecem na *Shirley* de Charlotte Brontë e a independência da “nova mulher” na tentativa *Jane Eyre*, enquanto sua irmã Emily com *O Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*) apresentava um quadro de paixão incandescente que provocaria um acesso na rainha da Inglaterra. *Mary Barton* e *Ruth* de Elizabeth Gaskell descrevia a vida nos bairros trabalhadores, coisa que os cavalheiros vitorianos deixariam de bom grado sem comentários. O Reverendo Charles Kingsley acrescentou paixão moral às suas denúncias das condições dos cortiços e fábricas em *Alton Locke* e *Yeast* mais ou menos na mesma época em que escrevia fantasias como *Westward Ho!* para adolescentes e *Os Bebês da Água* (*Water Babies*) para crianças. Charles Reade suplementou seu *O Claustro e a Lareira* (*Cloister and the Hearth*) com estórias sobre a vida na prisão e nas fábricas em *Nunca é Tarde Para Corrigir* (*Never Too Late to Mend*) e *Ponha-se no Lugar Dele* (*Put Yourself in His Place*). George Meredith analisou a sociedade britânica com muita crítica e com particular desprezo pelas pessoas que “tangem harmonias nas cordas do sentimentalismo”. Aos proponentes do falso relacionamento vitoriano entre homens e mulheres, opôs mulheres independentes que exigiam igualdade com os homens. A moral inatural deve ceder lugar à naturalidade, tal era a carga dos romances paradoxalmente amaneirados de Meredith, *A Provação de Richard Feverel* (*The Ordeal of Richard Feverel*), *Rhoda Fleming* e *Diana das Encruzilhadas* (*Diana of the Crossways*). Rejeitando o compromisso vitoriano entre a ciência e a religião, Thomas Hardy declarou-se a favor do determinismo científico, via no mundo apenas a “casualidade imbecil” e investiu contra a esmagadora intolerância da sociedade, provocando arrepios no suave protoplasma de seus leitores com *Tess de D’Urbervilles*. Samuel Butler fazia gato e sapato do sacrossanto lar vitoriano em *O Destino de Toda Carne* (*The Way of All Flesh*).

Em suma, aí estava um corpo de literatura que Shaw podia respeitar, e não é exagero dizer que não lhe seria difícil encontrar nele forte sustento, mesmo que jamais tivesse lido uma linha de Schopenhauer, Nietzsche e Ibsen. Com efeito, ele é um descendente em linha reta dos escritores vitorianos num grau bem maior do que geralmente se suspeita. Seu pendor para as polêmicas, sua crença na evolução, na reforma social e no super-homem, seu ceticismo quanto à democracia da classe média, sua fustigação da respeitabilidade — todos esses elementos em sua obra dramática foram claramente antecipados por eles. Mas Shaw se realizaria na dramaturgia, e no teatro britânico, até que ele levantasse

a voz tanto na qualidade de crítico quanto escritor de peças, mal se ouvia um sussurro a respeito da batalha que raivava no mundo literário.

No já tardio ano de 1879 um crítico tão escrupuloso quanto Arnold declarava que “Na Inglaterra não temos qualquer espécie de drama moderno”. Durante muito tempo o teatro fora desprezado pela classe média, como instituição ímpia, sendo tolerado apenas quando exhibia sentimento e heroísmo convencionais. Somente o melodrama, que não exige qualquer espécie de esforço mental, podia chamar a atenção. Daí o sucesso de Bulwer-Lytton, H. J. Byron, Tom Taylor e Boucicault. Quando, em 1832, Douglas Jerrold tentou introduzir em cena a vida miserável do campesinato em *Dia de Aluguel (The Rent Day)* foi forçado a submergir seu tema essencial, o despejo, em galões de melodrama; e mesmo esse esforço meio desfibrado não se repetiu durante décadas. A comédia era o artigo mais procurado no mercado, sendo o seu lugar ocupado por farsas primitivas, cortinas e sainetes como *A Caixa e o Timoneiro (Box and Cox)* da safra de 1841. Esta, talvez a melhor de todas, considerada mais tarde como boa o suficiente para ser transformada numa opereta de um ato por Gilbert e Sullivan, forja um humor simétrico a partir das reações idênticas de um chapeleiro e um impressor diante da perspectiva pouco edificante de um casamento com a rica viúva Penelope Anne.

Apenas no trabalho de T. W. Robertson, de meados da era vitoriana, a voz da realidade se ergueu acima de um murmúrio cênico, e um dramaturgo a aventurar-se além da polida sibilância era tão inusitado que Robertson ficou como que um prodígio para sua época. Em 1865 surgiu sua comédia *Sociedade (Society)*, notável pelo diálogo comparativamente espirituoso, porém mais memorável ainda por sua áspera sátira ao materialismo da época. Lady Ptarmigan, insistindo com Maud, a filha rebelde, para que se case com um rico toleirão, declara abertamente que “O dinheiro pode fazer tudo”, e o pretendente, Chodd Junior, confia igualmente que o “Capital comanda o mundo”. “O capitalista comanda o capital, portanto o capitalista comanda o mundo”, e nada — nem a Casa (Câmara) dos Comuns nem a mais requintada das residências — consegue resistir ao abre-te-sésamo de seu talão de cheques. Ele considera o casamento “uma união mutuamente vantajosa”; honra “significa não estar falido”. Esta sátira, entretanto, apresenta-se devidamente lavada em romance, e o verdadeiro amor acaba vencendo a parada quando o empobrecido rival de Chodd ganha uma fortuna. *Escola (School)*, de Robertson, perturbou as águas domésticas, em 1869, com um assalto à convenção da casa de boneca, chocando Lorde Beaufoy seu interlocutor com a declaração de que não deseja uma boneca conven-

cional para esposa. Mas o compromisso vitoriano é cuidadosamente mantido nessa peça; quanto ao sufrágio, “se as mulheres fossem admitidas aos privilégios eleitorais, vendê-los-iam pelo preço de uma nova peruca”, declara outra personagem, embora acrescente cinicamente que “o homem, como um animal mais nobre, tem o direito exclusivo de vender seu voto — por cerveja!”. Robertson claramente deixava em paz o *status quo*. Estava convencido de que a estratificação de classes na Inglaterra era boa e reservou algumas de suas sátiras mais afiadas aos arrivistas sociais.

Não obstante, a sátira freqüentemente imparcial de Robertson era, para seu tempo, enervante, e sua probatória tentativa de introduzir realismo em suas pinturas cênicas era bastante nova para lhe granjear uma reputação de inovador. Isso a despeito de suas peças serem frágeis na caracterização de personagens e montarem o solilóquio e o aparte convencionais com todo entusiasmo. *Casa (Castelo)*, apesar de seus absurdos sentimentais, foi saudada em 1867 como a última palavra em veracidade, e sobre o estado do teatro inglês é suficiente o comentário de que duas décadas e tanto mais tarde Shaw ainda tratava Robertson com respeito. O teatro dos anos setenta e oitenta regrediu mais do que progrediu, alimentando-se principalmente de vâpidas adaptações do francês, nas quais Sydney Grundy era mestre consumado devido aos seus maliciosos diálogos. Apenas no campo da comédia musical os decênios 70 e 80 se manifestaram com ousada e frescor através do gênio maroto de W. S. Gilbert cujas chacotas eram devidamente atenuadas por encantadoras letras de canções e pela música de Sir Arthur Sullivan. Conservador professo em política, Gilbert tinha um gênio especial para descobrir brechas na barricada vitoriana. Difícilmente é possível melhorar seus personagens paródicos da aristocracia hereditária da Casa dos Lordes em *Iolanthe*, um membro da qual confessa: “Eu não quero desfazer da inteligência, eu a admiro; na verdade, muitas vezes eu mesmo gostaria de ter um pouco mais”, e foi igualmente desrespeitoso com a magistratura em *Tribunal do Júri (Trial by Jury)*, com a marinha britânica no *H. M. S. Pinafore*, ou com as classes superiores em geral. Sem um programa social ou moral nem capacidade de indignação, satirizou sua época continuamente, “sem deixar de ser vitoriano por um só momento”⁴. De coração, era um irreprimível poeta-criança que podia tratar das coisas mais fantasiosas com a literalidade da infância e os fatos mais solenes com irreverência fantástica. Era, ademais, humorista nato a quem a época supriu de combustível abundante para manter o fogo. Pouco espanta que a boa rainha “não se tenha divertido”. Mas a comédia musical de Gilbert e Sullivan constituiu um

4. Joseph Wood Krutch, “The Creative Muddle”, em *The Nation*.

departamento especial, requerendo um talento quase extravagante e um gênio raro para o *nonsense* poético. O futuro do teatro inglês não podia ser determinado pelas óperas do Savoy, ainda que elas tenham deixado reverberações no espaçoso cérebro de Shaw e nos compartimentos cranianos menores de Noel Coward e vários americanos. O progresso no teatro tinha que vir de outras fontes.

Ao fim dos anos 80, o abastecimento francês praticamente desapareceu, pois era impossível aos escritores ingleses adaptar as cáusticas peças naturalistas de Zola, Becque e seguidores para o mercado vitoriano. Ao mesmo tempo, porém, os progressos além-Canal não podiam deixar imunes os dramaturgos ingleses. O drama de idéias e o realismo crítico também os assaltava de outras bandas, principalmente da Escandinávia onde Ibsen estava criando um novo arranjo. Evidentemente o teatro inglês deveria levar em conta o novo fenômeno e as platéias, escoradas pelos ensaístas e romancistas britânicos, exigiam ao menos uma parcela do estímulo ao qual suas leituras as haviam acostumado. E os dramaturgos responderam o melhor que podiam — isto é, estabelecendo um compromisso. Não forjaram nada comparável aos trovões de Ibsen, mas produziram imitações que eram menos perigosas que o artigo real e, ainda assim, davam ao público deles a ilusão de perigo.

Depois de escrever algumas bobagens e um melodrama ruidoso, Henry Arthur Jones meteu-se na brecha existente entre os teatros inglês e continental. Tendo nascido em 1851, era ainda bastante jovem e ainda insuficientemente habituado a bobagem para querer reorientar-se. Considerava-se até um pioneiro, e, em certo sentido o foi, quando insistiu em tratar peças de teatro como literatura. Ademais, em 1884 escreveu o que era, para sua época, um vergastante ataque ao filistinismo comercial em *Santos e Pecadores* (*Saints and Sinners*). A despeito de todos os seus infelizes erros, esta apresentava uma fatia da vida inglesa que apenas Robertson pusera no balcão. Salientando o fato de haver uma ampla discrepância entre as profissões de fé religiosa e as práticas da época — um ponto que ainda era novo no teatro! — Jones descreveu como um pastor de nobres intenções, Jacob Fletcher, é perseguido por seus diáconos Hoggard e Prabble. Incapaz de resistir à moda então corrente do melodrama, Jones cozinhou um guisado melodramático de sedução e denúncia. Concluiu com a punição de seus vilões teatrais e a reabilitação da inocência difamada, embora a peça terminasse sem o convencional final-feliz no caso da filha do pároco. Mas o retrato de uma vida insípida e mercenária e a escarificação da hipocrisia religiosa assinalaram um avanço no realismo dramático. A sátira predominava na denúncia contra os diáconos, declarando Prabble brutal-

mente que, tendo observado vários membros da congregação indo aos armazéns da Cooperativa, pedia ao pastor para pregar contra eles. Ele deixa absolutamente claro ao pastor: “Se eu sustento sua capela, espero, que você leve a congregação a sustentar minha loja. É mais que justo”.

Jones retornou ao tema em *O Triunfo dos Filisteus* (*The Triumph of the Philistines*) em 1895 e *O Homem Médio* (*The Middleman*) em 1889 e, cinco anos mais tarde, questionou as falsidades das convenções matrimoniais em *Os Farsantes* (*The Masqueraders*). Finalmente, um ano depois, escreveu uma importante análise da religião em *Michael e Seu Anjo Perdido* (*Michael and His Lost Angel*) que pode ser reconhecida hoje como um dos supremos exemplos do compromisso britânico.

Essa peça, atacada na época como obra irreverente por mostrar um clérigo nas vascas da paixão ilícita, começa como pregação sobre o tema de não se jogar pedras. O Reverendo Michael Feversham, que compeliu uma jovem da congregação a confessar sua vergonha publicamente na igreja, logo comete o mesmo pecado. Além disso, verifica que não está nem um pouco arrependido. A esta altura, no entanto, Jones violou toda aparência de unidade e a lógica dramáticas ao reconduzir sua platéia de volta à retidão, sendo o terceiro ato consumado em arrependimento e expiação. Contritamente, Michael Feversham faz confissão pública de seu pecado, deixa sua congregação em desgraça, parte para a reclusão e nunca mais vê Audrie Lesden, até que ela lhe é levada agonizante. Pode haver verdade psicológica nessa conclusão, dado o rigor de caráter e treinamento do clérigo, razão pela qual a peça não está totalmente desprovida de poder. Audrie é uma personagem realizada de maneira encantadora, embora fique no esboço, que morre com uma variação das cínicas palavras de Heine nos lábios: “*Le bon Dieu nous pardonnera; c'est son metier* — O bom Deus nos perdoará; é sua profissão”. *Michael e Seu Anjo Perdido* constituiu, de fato, uma vasta melhora no tratamento habitual que o teatro vitoriano dava à paixão ilícita. Mas permanece o fato de que, como observou Shaw, Jones julgou conveniente aceitar o artifício convencional do “mosteiro para o homem e a morte para a mulher, como único final cênico possível — certamente, não tanto um final quanto um encharcamento piegas dos restos das duas pobres criaturas”. Devido esse senso de dever para com a convenção, Jones continuou um pseudo-ibseniano e, como a fórmula do “tudo ou nada” em parte alguma é tão imperativa quanto no drama de idéias, suas obras mais ambiciosas perderam hoje qualquer justificação maior como literatura dramática.

O hábito de fazer concessões ao público era, de fato, notavelmente tenaz nesse escritor que se apresentou como

campeão do modernismo. Tarde na vida, em carta escrita a Brander Matthews, admitiu que, embora houvesse composto cerca de noventa textos e acreditasse ter ajudado a mover as coisas, fora capaz de escrever somente quatro ou cinco vezes “a peça que eu deveria ter escrito se as condições do teatro inglês fossem tão fáceis para o dramaturgo quanto o são hoje”. Jones possivelmente não seria capaz de escrevê-la sob quaisquer circunstâncias, porquanto, a despeito de sua grande experiência do mundo, para o qual entrou aos doze anos de idade com pouco estudo, era essencialmente um homem de pensamento estreito⁵.

À vista de suas ambições, ironicamente, suas peças mais legíveis e representáveis hoje são ligeiras comédias de costumes, como *Os Mentirosos* (*The Liars*) e *Dolly se Reforma* (*Dolly Reforming Herself*). A primeira é um retrato divertido de costumes afetados em 1897 com amigos e parentes embaindo numa reconciliação um marido e uma esposa namoradeira e despachando o amante dela para as colônias. Homem do povo comum por passado e instinto, Jones era capaz de observar as categorias superiores com descompromissado bom-humor. É de lamentar apenas que tenha julgado necessário ater-se a idéias convencionais numa comédia que teria lucrado com mais ousadia de pensamento. De comicidade mais consistente *Dolly Se Reforma* (escrita onze anos mais tarde) é um cozido ainda mais penetrante e divertido. As borrascas domésticas de uma esposa perdulária e os namoros de sua amiga, casada com um psicólogo moldado segundo a figura de Herbert Spencer, são altamente engraçadas, e um pouco de discreto cinismo às custas de um clérigo que trabalha sob a ilusão de que seus sermões reformam pessoas, acrescenta um pingo de limão ao molho do dramaturgo. Contudo, mesmo nessas peças, bem como *O Caso da Rebelde Susana* (*The Case of Rebellious Susan* cuja heroína abandona o lar (ao qual retorna, é claro!) quando descobre que o marido lhe é infiel, Jones parece ter acreditado que se debatia com problemas modernos. Na realidade, havia muita justiça na condenação geral que o professor Gilbert Norwood lançou sobre a escola Jones-Pinero, quando escreveu que “Seu escritor pseudo-avançado invariavelmente revela seu calibre por essa suposição de que a ‘peça de tese’ tem que tratar da infidelidade conjugal; há apenas um pecado — o Decálogo se transformou em monólogo”⁶.

Ainda mais desejoso de se mover com a onda, contanto que ela não o arrastasse para muito longe, Arthur Wing

5. “Henry Arthur Jones Reconsidered” por Clayton Hamilton, *Theatre Guild Magazine*, dezembro de 1930.

6. *Euripides and Shaw, with Other Essays*, p. 65.

Pinero seguiu o exemplo de Jones. Melhor educado, tendo se preparado para o Direito, e ainda mais à vontade no teatro, devido aos seus cinco anos de aprendizado na companhia de Sir Henry, Pinero pôs em ação dose de artesanato fácil e progressismo capcioso nas peças pseudo-ibsenianas que começou a redigir com muito sucesso depois de criar algumas farsas vitorianas de boa qualidade como *O Magistrado*. Em 1887 produziu uma tragédia, *O Libertino* (*The Profligate*), na qual provava facciosamente que personalidade é destino quando o devasso Renshaw não consegue fazer seu casamento feliz e finalmente toma veneno. Essa conclusão viu-se rapidamente convertida num final feliz pelo autor por deferência ao público, de modo que seu primeiro esforço para criar um drama realista morreu no parto. Pinero entretanto, encontrou seu molde favorito nessa peça, daí resultando uma série de elaborados dramas domésticos com fortes pretensões à caracterização realista e à análise social.

Discretamente, escreveu o primeiro deles somente quando a Inglaterra sentiu um pouquinho do gosto de Ibsen, depois que Shaw escreveu *Casas de Viúvos* (*Widower's Houses*) e depois que J. T. Grein fundou seu Teatro Independente em 1891 para efetuar o que Shaw descreveu como o "esforço aparentemente inútil de pôr o teatro inglês em algum tipo de relação com a vida contemporânea"⁷. No entanto, em 1893, o grande público britânico ainda estava inocente de qualquer conhecimento do verdadeiro drama moderno e a primeira tragédia "moderna" de Pinero, *A Segunda Sra. Tanqueray* (*The Second Mrs. Tanqueray*) foi saudada como um marco. Transformava uma mulher de passado duvidoso em heroína de tragédia, e até simpatizava com seus esforços de ajustar-se a uma sociedade respeitável. Ao mesmo tempo, a peça oferecia momentos em que o vulgar passado de Paula era mostrado através de sua camada de verniz adquirido, e isso deveria constar como desenho realista de personagem. Pinero também permitiu que boa parte da infelicidade da moça e algumas das complicações da peça brotasse diretamente do caráter dela, e essa aplicação da fórmula, segundo a qual o "caráter molda o destino", era um sinal de dramaturgia realista. Não havia aqui sentimentalismo sobre o céu se regozijando por um pecador salvo.

Contudo, em comparação com *Os Espectros* (*Ghosts*), que o Teatro Independente havia apresentado dois anos antes, a peça era branda e desonesta, deixando intocada pela investigação a moralidade convencional que vence a batalha quando Paula Tanqueray toma veneno. Ademais, essa con-

7. *A Study of the Modern Drama*, de Barrett H. Clark, p. 252

clusão era burlada pelo truque cênico de uma coincidência capciosa quando o antigo amante de Paula surge como pretendente à mão de sua enteada e Paula julga necessário revelar a identidade dele ao marido. Isso, por sua vez, induz a acusações de imoralidade de parte da enteada na sua pureza de espírito, que suspeitara de Paula durante todo o tempo (de uma forma que deixa ou a habilidade de construção do dramaturgo ou a cansativa pureza da moça abertas à dúvida). Aparentemente Shaw foi o primeiro a assinalar, em desafio aos admiradores de Pinero, que, elogiando a perícia artesanal de seu autor predileto, o que realmente queriam dizer era “atrevimento na colocação de maquinaria morta” em lugar de ação vital. Todavia, para eles a peça permaneceu como um “marco” e Pinero achou proveitoso continuar explorando o veio por entre incursões na comédia de costumes, como *O Alegre Lorde Quex* (*The Gay Lord Quex*), que hoje talvez sejam menos questionáveis por serem menos pretenciosas.

Cabe também notar que Pinero avançou em algumas direções. Em *A Notória Sra. Ebbsmith* (*The Notorious Mrs. Ebbsmith*), do ano seguinte, criou uma vexada mas briosa personagem dotada de certa dose de realismo e força, ainda que seu gesto de rebelião, quando atira ao fogo a Bíblia a ela oferecida a título de consolo, seja rapidamente amenizado quando retira incontinentemente o livro das chamas. *Iris*, escrita em 1901 (note-se, depois de *Cândida* e *A Profissão da Sra. Warren* — *Mrs. Warren Profession* de Shaw!), contém uma figura ainda mais realizada na fraca *Iris* cuja tragédia nasce de sua incapacidade de suportar uma vida de pobreza depois de haver desfrutado de riqueza. A irresolução da moça culmina na sua expulsão para as ruas quando o amante descobre a traição aparente. Porém, a alardeada habilidade artesanal de Pinero repousa novamente em ocorrências adventícias para promover a supostamente inevitável seqüência de acontecimentos. Por fim *Em Meio ao Canal* (*Mid-Channel*), composta em 1909 (Shaw já havia escrito *Homem e Super-homem* e *Major Bárbara*), somava um toque de investigação social à tragédia de outra mulher infeliz, cujo casamento, como ela admite, estava condenado a partir do momento em que ela e o marido concordaram que ambos nunca atrapalhariam suas carreiras “com quaisquer... ninhadas de filhos”. Afora isso, um ano antes, voltando-se afortunadamente para a alta comédia, Pinero escreveu sua peça mais interessante, *O Trovão* (*The Thunderbolt*). Conquanto se tenha valido da artimanha de um testamento perdido, conseguiu permear seu tema com aguda sátira à cupidéz, a tal ponto que a peça foi denunciada como insultuosa “à província”. Os respeitáveis Mortimores, vivamente delineados, que estavam brigados com um irmão rico até o dia

de sua morte, estão prestes a herdar sua fortuna. Já começam a deitar planos para solidificar sua posição comercial ou social, quando a filha do falecido aparece e a esposa do mais pobre dos Mortimores confessa haver destruído o testamento. Ela o fez na esperança de tirar os filhos do pantanal da pobreza, mas agora, ao descobrir que a herdeira legítima é uma jovem encantadora, sente-se arrependida. Após muitas tramas e inúmeras recriminações que arrancam as máscaras dos rostos de seus enfatuados parentes, os Mortimores chegam a um termo de compromisso. O final não tem grande relevância e a peça vive por sua penetrante denúncia do filistinismo e por suas personagens agudamente entalhadas.

Mas as melhores peças de Pinero foram não apenas ofuscadas pela obra de Shaw como também soterradas sob uma avalanche de refugo que o pragmático dramaturgo produzia infatigavelmente, como é o caso de *Preservando o Sr. Panmure* (*Preserving Mr. Panmure*) e *A Garota do 'Olhe a Tinta'* (*The 'Mind the Paint' Girl*). Além do mais, nunca cessou de empregar artifícios batidos, a maior parte de suas personagens não passava de tipos teatrais e sua mente permaneceu selada para as tempestades mentais ou emocionais que fazem da tragédia uma experiência energética em vez de uma exibição de eventos meramente lamentáveis. Já em 1895 Shaw o rotulara como "um seguidor humilde e algo atrasado dos romancistas da metade do século XIX". O julgamento ainda parece válido.

Jones e Pinero continuavam vivos no primeiro pós-guerra, morrendo respectivamente em 1929 e 1934, e podiam encontrar consolo na reflexão de que inúmeros dramaturgos ainda lhes tributavam a homenagem da imitação. Mas não é por falta de melhores exemplos que esses epígonos se ocultavam nos camarins de seus antecessores outrora temerários. Uma verdadeira limpeza dos estábulos de Áugias — nome mais apropriado para camarins — ocorreu nos anos 90. Se Jones e Pinero apenas usaram a vassoura com muita parcimônia, Wilde e Shaw jamais hesitaram em fazer a poeira voar. Ambos demonstravam pouco respeito pela dramaturgia convencional ou "sadia"; Wilde usando enredos de efeito como cabides para seus epigramas irreverentes e Shaw dando tanto tempo quanto julgasse necessário para suas dissertações polêmicas enquanto deixava a trama esperando nos bastidores. Os dois homens sentiam prazer com a pura exuberância de sua impudência e adoravam atenuar a respeitabilidade com o jovial sadismo de satiristas natos. E ambos, embora tenham sido estigmatizados como meros palhaços, também alimentavam um sério propósito destrutivo.

Do meteoro que foi a reputação de Wilde, na verdade resta apenas um pouco de poeira. Nascido de pais ilustrados

e brilhante aluno de Trinity e Oxford, o jovem escritor caiu sobre Londres com um aprumo digno do nome Oscar O'Flahertie Fingal Wills Wilde. Seu comportamento, que ainda fascina biógrafos e estenógrafos literários (os calções até os joelhos, a gravata flutuante e o lírio em sua mão ou o girassol à lapela), instigavam à percussão dos satiristas. No entanto, a revista *Punch e Patience*, a opereta de Gilbert e Sullivan, o deixaram toleravelmente intacto e o desastre somente o surpreendeu quando ele próprio o cortejou com sua infeliz ação impetrada contra o Marquês de Queensbery. Mas embora Wilde tenha sido destruído por seus dois anos de prisão no Cárcere de Reading por desvio sexual, e ingloriamente enterrado no cemitério do Père Lachaise, sua carreira produziu interessantes fogos de artifício.

A verdade é que a carreira de Wilde foi um portento e um protesto. Seu comportamento, assim como sua teoria de que a vida é uma imitação da arte, mostrou ser, com efeito, uma afirmação da batalha de Arnold contra o filistinismo e do esforço de Ruskin para introduzir beleza na vida cotidiana da Inglaterra industrial. Em sua avidez de sensações raras, estava simplesmente pondo em prática a teoria de Pater sobre a gratificação estética; e se conseguiu apenas parodiar o paganismo filosófico desse último, se o aplicou rudemente como um vendedor numa pândega (pois Wilde era mais trivial do que pensava), a revolta contra a fatuidade vitoriana era transparente em sua tentativa. É bem verdade que ele próprio caiu em outro tipo de fatuidade — a fatuidade do esnobe, sendo essa a irônica vingança da época sobre um de seus filhos rebeldes. Não obstante, o efeito imediato de sua conduta foi antifilisteu. Ademais, sua inteligência aguçada fê-lo um crítico da sociedade, e o prazer que lhe dava o epigrama pelo epigrama não excluía observações sérias e sensatas. Certamente, Wilde, o leão social com sua "singular mistura da sofisticação da Faculdade de Balliol e o estofo de irlandês", não vivia exclusivamente no mundo de sonhos do esteticismo. Ford Madox Ford lembra inclusive que o volumoso dândi, que ele costumava encontrar todos os sábados em casa de seu tio, demonstrava forte preocupação com a compra e venda de Consolidados*⁸. (Ford também recorda que a sonhadora poetisa pré-rafaelita, Cristina Rossetti, anotava as flutuações no preço dos Consolidados nas costas do manuscrito de seu último poema. Não é preciso dizer mais quanto à noção de que os poetas são necessariamente imunes ao vírus de sua era!)

Quando Wilde se voltou para a dramaturgia no início de sua carreira com a pueril *Vera ou Os Niilistas* (*Vera, or*

* *Conds* no texto: títulos de Dívida Pública inglesa. (N. dos T.)

8. "Memories of Oscar Wilde", *The Saturday Review of Literature*, 27 de maio de 1939.

The Nihilists), em 1883, simplesmente prestou homenagens ao melodrama vitoriano. Oito anos mais tarde, a peça em versos *A Duquesa de Pádua* (*The Duchess of Padua*) apenas acrescentou enfeites elisabetanos às peças de emoção e suspense da época. Seu *tour de force*, *Salomé*, de 1892, não passava de outro melodrama e era operístico o suficiente para se transformar no libreto da conhecida ópera de Strauss. Esse *Grand Guignol* da decapitação de São João Batista a pedido da filha de Herodes, enlouquecida de amor, teve o mérito de introduzir o pungente elemento do sadismo no tema da paixão, que os vitorianos haviam regado tão fartamente de água de rosas. Primariamente, entretanto, esse ato-único não passava de um decadente produto de estufa híbrido de paixão e neurose. Wilde só se tornou um dramaturgo de certa importância quando começou a série de quatro comédias de costumes com *O Leque de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*), no mesmo ano..

Derivativamente nesta peça, volta os ouvidos para a comédia sentimental do século dezoito. A trama do *Leque de Lady Windermere* é uma fervura açucarada sobre a escandalosa Sra. Erlynne que salva a filha, Lady Windermere, do adultério e de um destino igual ao que sofreu. A estrutura, ordinária como em todas as peças de Wilde, é antiquada, lançando mão de intriga e mal-entendidos: Lady Windermere suspeita que seu marido esteja intrigando com a Sra. Erlynne, não sabendo que a amizade de Lorde Windermere advém da solicitude deste para com a mãe não reconhecida. Buscando vingança, Lady Windermere vai ao apartamento de um admirador, deixando aí seu leque, o qual é então reclamado pela Sra. Erlynne, com o sacrifício de sua honra. Depois desse nobre gesto, a Sra. Erlynne sai de cena ainda não reconhecida pela filha, mas levando consigo uma fotografia do rebento cuja equanimidade deve permanecer intocada pela verdade sobre o passado da mãe. No entanto, já que nesta confecção a virtude tem de ser recompensada, a Sra. Erlynne desposa o madurão Augustus. A essas improbabilidades Wilde apensou os inúmeros epigramas coruscantes que nem mesmo a freqüente citação conseguiu reduzir completamente a banalidades. Algumas são dotadas de um salutar objetivo antifilisteu, como quando Wilde contrapõe as fáceis distinções da pudicícia vitoriana à generalização igualmente escorregadia de que "Mulheres perversas aborrecem. Mulheres boas cansam. É a única diferença entre elas". A hipocrisia é sacudida pela observação da Sra. Erlynne de que "se uma mulher realmente se arrepende, precisa ir a um mau costureiro, do contrário ninguém acredita nela" e pela assertiva de Cecil Graham de que "Um homem que prega sermões é em geral um hipócrita e uma mulher que prega sermões é invariavelmente chata". Outras genera-

lizações, como a difundida definição de um cínico como um homem que sabe o preço de tudo e o valor de nada, dão a essa comédia vitoriana um fino verniz de idéias.

A apoteose lógica do elemento de despreocupação no *Leque de Lady Windermere* era a farsa e Wilde fez o maior uso dela em *A Importância de ser Prudente* (*The Importance of Being Earnest*). Escrita em 1895, foi seu último testamento, e por respeito ao estilista que sacou frases como “Divórcios são feitos no Céu” e “na vida de casado três é companhia e dois não é nada” acabou por ser considerada a melhor farsa moderna em língua inglesa. Hoje há humor mas quase nenhuma sátira em suas identidades equivocadas, seu absurdo par de jovens que se enganam mutuamente com lutos fingidos, e sua paródia da respeitabilidade quando o libertino Prudente (Ernest) procura manter sua pupila infantil com mente pura. Também não há qualquer sátira especial na recusa de Tia Bracknell em sancionar o casamento de Prudente até que ele ache alguns parentes, pois Prudente, quando bebê fora perdido numa valise de mão em que sua distraída ama colocara o manuscrito de um romance que ela escrevera. A sátira efervesce muito depressa quando não é misturada aos ingredientes da fantasia poética, como na obra de Aristófanes, ou com o cimento da caracterização terrena, tal como se encontra nos episódios “clownescos” de Shakespeare. Não obstante, cheia de louco brio, a farsa de Wilde não foi tratada com justiça pelo melhor crítico da época — que era Shaw, claro — o qual a considerou como “humor mecânico e batido”. Certamente, os epigramas deram novo piparote às farsas mais antigas de H. J. Byron, com as quais Shaw identificou *A Importância de Ser Prudente*. Wilde, entretanto, contava com outros recursos além da despreocupação e, entre as peças produzidas anteriormente, escreveu duas comédias-de-idéias engenhosas, embora maquinadas, *Uma Mulher sem Importância* (*A Woman of no Importance*), de 1893, e *Um Marido Ideal* (*An Ideal Husband*)⁹.

Na primeira, antecipando *Nossos Melhores* (*Our Beters*) de Somerset Maugham, Wilde centrou parte da peça ao redor da experiência de uma jovem americana na sofisticada sociedade inglesa. Aí, investiu inteligentemente contra o hábito americano de bater às portas da aristocracia com espirituosas vergastadas como a observação de Lorde Illingworth: “As mulheres americanas são maravilhosamente espertas em esconder seus pais”. O creme da pilhéria, no entanto, reside no fato de que a tão solicitada sociedade britânica é, ela própria, barato pechisbeque, um ponto que Wilde leva ao alvo não apenas num estoteante e shawiano epigrama como sua definição da idéia britânica de saúde, “O aristocrata

9. Encenação que antecede em cinco semanas a de *A Importância de Ser Prudente*.

rural inglês galopando atrás de uma raposa — o infalável em plena caça ao incomível”, mas em toda sua galeria de personagens ocas. São vaziamente convencionais como Lady Hunstanton, aereamente perdulários como Lorde Alfred que só pode se dar ao luxo de fumar cigarros com ponta de ouro quando está “em dívida”, ou levianas como a Sra. Allonby e Lorde Illingworth, o qual nota que uma “mulher que não presta” é “o tipo de mulher da qual um homem jamais se cansa”. Este é um mundo onde se pode sobreviver “tudo, exceto uma boa reputação” e onde os prazeres simples são adorados, pois se constituem no último refúgio do complexo; este é o mundo namorador que afirma que “o Livro da Vida começa com uma mulher e um homem num jardim” e que “termina com Revelações”. A comédia de costumes do período da Restauração é revivida aqui com perfeição até que a trama engrossa, e o fantasma de Congreve deve ter reprimido o riso nos bastidores ao ouvir a Sra. Allonby garantir às suas amigas que seu marido era uma nota promissória e que ela estava cansada de encontrá-lo.

Frouxamente relacionada a essa sátira social surge a investida contra o padrão duplo, que faz da Sra. Arbuthnot uma pária social enquanto Lorde Illingworth, que nela gerou um filho ilegítimo, sai são e salvo. Wilde não percebeu que a moralidade convencional atrelou a Sra. Arbuthnot a uma consciência insuportável, masoquista; e que, conseqüentemente, ela se transforma numa chata. Wilde, entretanto, arrebentou-lhe a queixa, fazendo Gerald, com toda inocência, dizer à mãe que, afinal de contas, a culpa por um caso ilícito é de ambas as partes. E após o clímax maquinado, quando lhe escapa a verdade sobre Lorde Illingworth, a Sra. Arbuthnot cresce o suficiente para sentir-se feliz com o fato de ter um filho, mesmo pagando por isso com a própria inocência e recusar a oferta de Illingworth para um respeitável casamento. A puritana Hester e o pedante Gerald, que por fim acabam ficando noivos a despeito do escândalo da ilegitimidade do rapaz, também deixam cair a armadura da retidão. Pela força dessa comédia é quase possível chamar Wilde de camarada-de-arms de Shaw. Não é de surpreender que epigramas como “Todo pensamento é imoral. Sua própria essência é destruição. Se você pensa em algo você o mata. Nada sobrevive ao fato de ser pensado”, também lembrem Shaw.

Um Marido Ideal foi outra tentativa de sátira social, ainda mais ampla em seu escopo, embora apenas parcialmente cristalizado. Aqui o núcleo cômico se relaciona intimamente à denúncia sobre o passado de um membro do Gabinete e se encerra com o esvaziamento da fátua moralidade de sua esposa. Sir Robert Chiltern fundou sua fortuna

com a venda de um segredo de Estado a respeito do Canal de Suez e seu passado condenável permite a chantagem da aventureira Sra. Cheveley que o obriga a dar seu apoio a um fraudulento esquema para um inútil canal argentino. Wilde abrandou a questão da corrupção política, sentimentalizando seu Sub-Secretário num cavalheiro de espírito elevado e arrependido que ao fim se pronuncia contra o esquema no Parlamento, mesmo correndo o risco de ser denunciado. Sentimentalização similar ocorre quando Lorde Goring, o wildeano dândi, neutraliza a Sra. Cheveley, descobrindo que ela roubou um bracelete e forçando-a a destruir no fogo a prova contra seu amigo. Mas a sátira política está ao menos implícita no tema e as idealizações vitorianas que protegeram Lady Chiltern são despedaçadas quando ela é forçada a perdoar o marido depois de perceber o quão facilmente ela própria poderia ter-se envolvido num escândalo. Apesar de toda a sua agudeza de espírito, *Um Marido Ideal* é, na verdade, uma mixórdia, mas aprovada para a comédia de idéias.

Não se pode subestimar a contribuição de Wilde para o arejamento do teatro britânico. Sua desgraça residiu apenas no fato de que era incorrigivelmente preguiçoso e não tinha um cérebro de primeira classe. Tanto a energia quanto a mente necessárias a um encontro frutífero com o mundo foram, contudo, rapidamente supridas pelo segundo imigrante irlandês, por Shaw, que trouxe para seu riso um grande espírito e um intelecto afiado pela profunda aplicação tanto a estudos literários quanto sociais.

2. *Os Recursos de Shaw*

Ninguém jamais acusou Shaw de falta de humor ou de desagrado pela diversão pura. Para parafrasear seu próprio comentário sobre Wilde, ele foi o mais completo autor de peças do mundo já que pregou peças com tudo*. Há sessenta anos, na maior parte do tempo tem-se ocupado em deleitar o mundo e a si próprio, e pretende divertir-se, ainda que agora com menos intensidade, por mais uma década e meia, desde que "a força vital", sua dieta vegetariana e os ataques aéreos alemães o permitam. Mas não era menos dado a trabalhar dura e honestamente. Quando chegou a Londres, trazia disposição de espírito radicalmente diversa da de seu vizinho dublinense.

"Filho em ascenso de um sujeito em descenso"**, como se descreveu mais tarde, foi forçado a ganhar a vida

* "... most thorough playwright since he has played with everything". Trocadilho intraduzível que repousa sobre o sentido de *play* como peça, interpretação e *ludus*. (N. dos T.)

** "upstart son of a downstart". Jogo de palavras entre *Upstart*, ascendente, adventício, e *downstart*, declinante, decadente. (N. dos T.)

desde muito cedo como empregado de uma imobiliária — condição que ele devia sentir tanto mais agudamente quanto sua família estava fortemente ligada à aristocracia. Um dos avós, “poderoso procriador de filhos” como o chama St. John Ervine, foi Sir Robert Shaw de Bushey Park, e a família proclamava sua descendência escocesa de Macduff. “Era tão bom quanto descender de Shakespeare”, notou Shaw mais tarde. Na Irlanda os Shaws protestantes haviam sido homens de riqueza e posição desde que lá chegaram pouco antes da Batalha de Boyne e até que o instinto migratório impeliu muitos deles para a Austrália, onde um Rio Shaw e um Monte Shaw fazem parte da topografia¹⁰. Mas George Carr Shaw, comerciante de cereais, pai do dramaturgo, tornou-se alcoólatra e baixou de condição, sendo mais que provável que os hábitos temperados e a abstinência de Shaw, para não falar de suas idéias pouco ortodoxas sobre calor do lar, datem dessa catástrofe. A humilhação de ser um degradado de sua classe e de ser olhado como tal pelos parentes devem ter sido acerbamente sentidas pelo jovem que mais tarde faria gato e sapato com quaisquer pretensões aristocráticas, sem que, ele mesmo, lhes fosse imune.

Se Shaw se tornou democrata para seguir uma moda (a despeito de todas as suas inclinações social-democratas nunca deixou de ter reservas a respeito da democracia), ele o foi mais por coação que por convicção. Shaw contou pessoalmente a triste estória, e ela explica o homem, o filósofo e o dramaturgo provavelmente mais do que ele próprio o percebeu. O pai, a quem credita aprobativamente um “bem-humorado senso de anticlímax ou um pendor para alfinetar convenções com riso”, era “atormentado pela vergonha e pelo remorso mesmo em seus pileques”; conseqüentemente era “um bêbado infeliz e insuportável”. Shaw acrescenta “Finalmente fomos postos de lado socialmente. Após minha infância, não consigo lembrar uma só vez de estar fazendo uma visita à casa de um parente”¹¹.

Felizmente deixado à vontade por uma mãe musicalmente dotada que tinha muito o que fazer e acreditava que “o comportamento correto é inato”, o filho levou uma vida livre, desfrutou da irreverência de um tio marinheiro e não aprendeu nada na escola. Muito mais instrutivas eram as inclinações musicais da família, pois sua mãe cantava, uma tia tocava harpa e um tio alcoólatra tangia uma orficleide ou tuba primitiva. (O instrumento o curou do alcoolismo até que, depois de renunciar a ele em favor do casamento, terminou seus dias num asilo acreditando ser o Espírito Santo.) O gosto que absorveu em casa fez dele um crítico de música

10. Ver *Bernard's Brethren* de Charles Shaw.

11. Ver *In the Days of My Youth* de Bernard Shaw, reimpresso em *The Living Age*, 1924.

e um “perfeito wagnerita” nos anos 90, e muito sentimento musical haveria de entrar na grande prosa de seus prefácios e peças, bem como na sua estrutura.

Vale observar que Shaw foi parcial para com a forma musical em suas peças, e é digno de nota que o grande cientista-artista Einstein as houvesse comparado à música de Mozart, ponto que o próprio Shaw salientou. *Prestes a Cesar* (*Getting Married*), por exemplo, é quase uma fuga, com as variações fluindo de sua pena uma atrás da outra. *De Volta a Matusalém* (*Back to Mathuselah*) é um tema com variações. *A Carroça de Maças* (*The Apple Cart*) emprega uma “Abertura” que consiste na conversa entre os secretários do Rei, seguida de um desenvolvimento do tema na caçoadá que o Rei faz com seu Gabinete (sendo a música “atirada de um instrumento para outro”, como observa Edmund Wilson¹²), e o ato termina depois de uma climática confissão de fé do monarca com o jocoso papo dos secretários. Também é possível observar o variado uso da coda nas cenas finais do *Dilema de um Médico* (*The Doctor's Dilema*) e *Santa Joana* (*Saint Joan*). Afora isso, raramente se afastou do hábito de levar à frente uma discussão com o equilíbrio apropriado entre calor e formalidade, com poder sugestivo e ainda assim notável precisão. A “música de idéias” ou moralidades, para usar outra das felizes frases de Edmund Wilson, é o traço principal da feitura artística de Shaw, podendo explicar boa parte do insinuante encanto e força de suas peças. Mesmo quando escreveu uma peça insatisfatória, compôs um notável simpósio que recorda os diálogos igualmente musicais de Platão. Ele próprio declarou que não devemos imaginar que tenha aprendido sua arte dos escritores ingleses, mas sim dos “mestres de uma linguagem universal — Bach, Handel, Mozart [a quem coloca acima de todos os compositores], Beethoven e Wagner”. Essa declaração exige apenas a restrição de que tanto como moralista quanto como estilista Shaw também deve muito aos tradutores da Bíblia de King James e a John Bunyan, que produziram mais escritores ingleses do que quaisquer mestres-escola da Inglaterra e dos Estados Unidos.

Ainda assim o garoto que emulava com seus parentes compondo suas próprias orações “em três movimentos como uma sonata” até que sua “consciência” o obrigou a renunciar a “práticas supersticiosas” logo se viu mais diretamente preocupado com fatos econômicos. Em 1876, julgando seu serviço de escriturário demasiado restritivo, a despeito do fato de após cinco anos de emprego já ser aos 19 anos um excelente guarda-livros com o cargo de contador ao fim do arco-íris, partiu para Londres, precedido pela mãe que já se en-

12. “Bernard Shaw at Elghty” em *The Triple Thinkers*, p. 245-46.

contrava lá ensinando música para viver. Aí, trabalhando primeiro para uma companhia telefônica mas logo passando a subsistir com uma mesada de sua mãe e a magra remuneração de literato assalariado, devotou-se ao estudo particular ao invés de uma educação universitária.

Tendo partido para Londres porque, como dizia, não sentia “nenhuma paixão pela pobreza, pelo ostracismo e pelo desprezo que tudo isso implica”, naturalmente voltou-se para a filosofia social. Mas depois de ouvir a conferência de Henry George sobre a nacionalização da terra, descobriu que tudo sobre o qual vinha ruminando — o conflito vitoriano entre religião e ciência, a educação feminina, as idéias de “Stuart Mill sobre Liberdade”, as controvérsias a respeito do darwinismo e a filosofia de Spencer — não era fundamental. Era tudo “simples negócio da classe média” e a importância da “base econômica”, que mais tarde introduziria como contribuição maior ao conteúdo do moderno drama inglês, subitamente começou a despontar em sua cabeça. Isso aconteceu em 1882, num período de crise econômica que suscitou uma ressurreição de interesse pelo socialismo. Shaw, portanto, estudou literatura socialista e permitiu que Marx fizesse dele “um homem”, como declarou em anos posteriores.

Tornou-se fundador e chefe, entre 1906-7, da Sociedade Fabiana, de caráter socialista evolucionário, na companhia de estudiosos tão temíveis quanto Wells e os Webbs. Adquiriu extraordinários dotes como orador do *Hyde Park* e conferencista público, chegando a falar não menos que três vezes aos domingos, indo até a prostração. Até entrou para a política, chegando a ponto de tornar-se conselheiro paroquial e conselheiro municipal pelo distrito de St. Pancras, em Londres, de 1897 até 1903, sendo derrotado apenas em 1904, quando enfureceu o eleitorado de livres-pensadores advogando paradoxalmente a melhora de escolas religiosas. O hábito político persistiu nele e aos 84 anos seus pronunciamentos ainda eram boa matéria de jornal. Além disso, embora tenha dito coisas sem nexos de tempos em tempos, seus pronunciamentos fazem mais sentido que os dos porta-vozes oficiais da Inglaterra; na maior parte, seu comentário sobre a política de Chamberlain em 1939¹³ não deixa muito a desejar como expressão de um homem independente e honesto — duas desqualificações, ao que parece, para a diplomacia. Talvez ele devesse ter sido Primeiro-ministro da Inglaterra, e o prejuízo foi do povo inglês que, ao invés disso, tenha se transformado em homem de letra! Vale notar porém, que o fabianismo proposto por ele em inúmeros panfletos e no volumoso *Guia de Mulheres Inteligentes para o*

13. Ver seu artigo para o *New Statesman* de Londres, reimpresso no *Journal-American* de New York, 6 de outubro de 1939.

Socialismo e o Capitalismo elidía a teoria marxista da guerra de classes e esperava um socialismo dirigido por peritos e efetivado por um gradualismo não-revolucionário. Foi nessa diluição do marxismo mediante o conceito de mudança por reforma suave e governo a cargo da elite, que o hábito britânico do compromisso apanhou Shaw. Foi modificado apenas por sua contínua insistência na igualdade de renda.

Além disso, para a infelicidade daqueles que deploram a ausência de um pensador perfeita e exclusivamente socialista em Shaw, o combativo e jovem escritor também prestou ouvido a outras vozes. Adquiriu um conglomerado de pontos de vista tão confusos para intelectos menores (e, em menor grau, para o próprio Shaw) quanto enriquecedores para suas comédias cerebrais. A comédia shawiana, como foi provado, pode em muitos casos prescindir de quase tudo o que tem sido considerado indispensável para uma peça — trama, desenvolvimento, caracterização e consistência. Mas de uma coisa a comédia shawiana não pode prescindir — ou seja, a interação de idéias. Mais ainda, a interação deve ser ágil e precisa e as idéias, abundantes; quando qualquer dessas qualidades está ausente como em *O Simplório das Ilhas Inesperadas* (*The Simpleton of the Unexpected Isles*) ou *A Milionária* (*The Millionairess*), Shaw é um homem condenado. E essas qualidades requerem uma eclética mestria de idéias que forçam um escritor a vasculhar o mundo inteiro. Em uma de suas magistrais caricaturas, Max Beerbohn representa o crítico Brandes como um comerciante a quem o dramaturgo levou um pacote de roupas. Brandes pergunta ao dramaturgo o que ele quer pelo lote. “Imortalidade”, replica Shaw com modéstia característica. “Ora vamos”, exclama o *marchand d'idées*, “já negocieei com esses artigos antes! Casaco, do Sr. Schopenhauer; colete, do Sr. Ibsen; calças, do Sr. Nietzsche...”. Ao que Shaw retruca “Ah, mas veja os remendos”.

Os direitos estão de fato bem divididos. Os artigos não eram novidade, pois Shaw, depois de ouvir Henry George, não repudiou realmente o pensamento não-econômico inglês como “simples negócio da classe média”. Ao invés disso, acrescentou ao seu pano o conceito de Schopenhauer do mundo como “vontade”, a fé de Nietzsche na evolução do homem em super-homem, as teorias da evolução de Bergson e Lamarck, o apelo de Ibsen em prol de uma auto-realização desinibida sob qualquer aspecto, bem como vários outros tecidos de origem européia. Tampouco se pode esquecer o respeito de Shaw pelos poetas pré-vitorianos Blake e Shelley, ambos simultaneamente místicos e críticos sociais. Ainda assim os “remendos” eram de Shaw, e o que importava na verdade é que tanto o pano original quanto os remendos o capacitaram a trajar o drama com vestes tão variegadas como este

jamais envergara antes. Em suma, deu ao mundo da ciência e sociologia modernas uma comédia proporcional ao seu alcance intelectual.

A profundidade, entretanto, não é mera questão de intelecto. Embora, como notou George Jean Nathan, algumas das peças de Shaw sejam tão “pouco emocionantes quanto um cogumelo”¹⁴, a obra do dramaturgo arraiga-se no sentimento. Reflete um humanitarismo que é tão emocional quanto qualquer outra coisa na dramaturgia e há nela uma nobre paixão. E a despeito de todas as suas assim chamadas palhaçadas, seus escritos estão permeados de uma dignidade que brota igualmente de um cérebro intemorato e de um nobre espírito. Essa dignidade, que é tanto uma questão de estilo quanto de conteúdo básico, é uma qualidade única, e poucos dos seus imitadores a igualaram; alguns nem mesmo se lhe acercaram.

Um escritor não precisa babar para nos convencer de seu humanismo; na verdade, o humanitarismo dos babões é o mais suspeito. Shaw, o arquiinimigo do sentimentalismo, trai um âmago particular de sentimentalismo apenas em sua abominação vegetariana à “matança no pátio do açougueiro”. Apesar de sua oposição à guerra (foi o único dramaturgo inglês de relevo a levantar a voz contra a Guerra Mundial desde o início), sua disposição tem sido, na verdade, menos terna para com o gênero humano. Não tem sido infenso à liquidação de membros parasitas ou idiotas da espécie pelos métodos maciços das ditaduras, e sempre achou que o gênero humano precisava ser metido à força na sanidade e na humanidade. Em certos aspectos foi um coração empedernido, como o descobriram amiúde ricos e poderosos, bem como pobres e estúpidos. Mas ninguém pode negar legitimamente a presença em Shaw desse potente órgão, que se deu a conhecer de várias formas tanto aos sábios quanto aos inocentes.

Detesta a brutalidade nos esportes e é ilimitado o ódio que dedica à sociedade competitiva, do gênero cão-devorção. Até inventou para si uma quadra especial de tênis, cujo objetivo é manter a bola em jogo, com penalidades para o jogador que atirá-la com demasiada força para que possa ser devolvida!¹⁵ Na vida particular tem sido um dos homens mais generosos de que se tem notícia, e estendeu essa generosidade aos seus colegas de profissão, traço não muito conspícuo no mundo literário. Embora Shaw tenha primeiro conquistado renome como crítico intemorato de teatro e música, jamais poupou elogios não só aos gigantes, como Ibsen e Wagner, mas também contemporâneos mais jovens, como O’Casey e outros camaradas-de-pena menos meritórios. Pelos

14. *Art of the Night*, p. 274.

15. “A Tea With G. B. S.” por G. W. Bishop em *Theatre Guild Magazine*, novembro de 1930.

pobres-diabos evidenciou uma apaixonada preocupação que o levou a denunciar impiedosamente a injustiça social. Sem nunca ter sido um esteta do tipo arte-pela-arte, que considera tanto imbecil quanto desumano, nutre uma aversão quase estética pela existência da pobreza. Se se recusou a sentimentalizar os pobres, foi apenas por ser realista o suficiente para saber que a pobreza não embeleza as pessoas e por se mostrar sensível o bastante para ficar irritado com a cegueira e submissão dessa gente. Em relação à mulher como noiva, esposa e imagem-da-mãe, conservou rica dose de ternura não-sentimental, tal como ela aparece no fino tratamento que dá a Cândida e à Sra. Dudebat em *O Dilema do Médico*. Suas próprias relações com mulheres parecem ter sido impecáveis e a amizade que manteve com Ellen Terry seria um nobre capítulo na vida de qualquer homem. Sua parcialidade para com o gênio em ambos os sexos chega a beirar o amor, quer a personagem seja um pelintra, convencionalmente falando, como Dudebat, ou uma santa como Joana D'Arc. Manifestou até mesmo uma sutil compreensão de vilões econômicos como Undershaft, o fabricante de armas, em *Major Bárbara*. Apenas poltrões e hipócritas têm sido excluídos de seu respeito ou bondade, a menos que se dê a casualidade de serem suficientemente descarados e divertidos. Na realidade, Shaw tem sido um dos dramaturgos mais humanos do mundo.

Por mais surpreendente que possa parecer, ele ama pessoas reais. Muitas vezes se asseverou que Shaw se mostra incapaz de criar personagens vivas. Mas embora seja verdade que suas *dramatis personae* freqüentemente falam como o autor, que ele não veiculou a paixão do amor sexual e que ele próprio tem sido sua maior personagem (por quê não deveria sê-lo, se é a maior personalidade no campo das letras modernas?), é na realidade um mestre na caracterização sempre que essa arte foi exigida pela natureza de sua peça. Onde, na moderna dramaturgia inglesa, é possível encontrar personagens melhor realizadas que Cândida, Dudebat, Julio César e Joana D'Arc?

O velho racionalista também é um homem de fé. Sua crença no propósito progressivo da Força Vital (apenas outro nome para Deus) é inteiramente místico. De fato, sempre se mostrou um crente, começando de maneira menos remota com a fé no poder da razão para salvar o gênero humano, na perfectibilidade do homem e em sua capacidade de criar uma sociedade justa e racionalmente ordenada. Ademais, é um tipo especial de sonhador e beato. Seu parentesco é com John Bunyan e o genuíno espírito puritano.

Como o Christian de Bunyan, sabe que a estrada da salvação é perigosa, exigindo esforço e fé inquebrantáveis. Sua suposta falta de paixão sexual e abstermia podem não ser

nada mais que provas de bons costumes e sólidas virtudes burguesas, das quais outros gênios como Shakespeare e Thomas Mann igualmente não estiveram isentos — e talvez felizmente assim. Esses traços são inconseqüentes ao lado de seu puritanismo mais amplo e esplêndido, que ele permitiu a Tanner explicar em *Homem e Super-homem* (*Man and Superman*), quando este último declara que segundo sua experiência, “a paixão moral [Shaw nunca teve medo da palavra moral] é a única paixão real” e quando exclama, “Será que todas as paixões, assim como todas as boas canções, devem pertencer ao demônio?” Tanner acrescenta que “É o nascimento dessa paixão que transforma uma criança num homem”. Ele transformou Shaw num homem.

A esse inventário dos recursos de Shaw é necessário apenas acrescentar, e acrescentar enfaticamente, componentes como a inclinação ao lúdico, o entusiasmo e um refinado hedonismo. Sem essas qualidades Shaw poderia ter sido um grande ensaísta ou tragediógrafo mas dificilmente um mestre da comédia. Uma alegria interior, lembrando a música de Mozart e os ensaios do século XVIII, permeia seu espírito. Brincou com idéias como um jogral e se divertiu imensamente com seu dom irlandês para a fala interminável. A despeito de toda a solidez de seu raciocínio, não é um filósofo sistemático ou um pensador consistente. Se fosse mais consistente, é até possível que resultasse menos provocante e divertido. Os esquemas estruturais desse dramaturgo nada valem e esperar por eles é a loucura bem-intencionada de críticos que deveriam dedicar-se a outros campos que não a literatura.

Os elementos surpresa e contradição fazem parte da alegria da recepção da obra de Shaw. A energia que dedica à conversação controvertida, como sua “paixão moral”, muitas vezes o conduziu ao garrulismo e à dramaturgia estática; seu amor à fantasiar por pura alegria de ser folgazão e maldoso o levou a escrever inúmeras farsas inconseqüentes como *O Admirável Bashville* (*The Admirable Bashville*) e tem devastado os enredos de várias de suas últimas peças. Mas, no essencial sua qualidade lúdica tem sido inestimável atributo de sua criatividade, especialmente quando a paixão moral o mantém sob controle em perto de uma dúzia de peças que pertencem à nata da moderna dramaturgia européia. Afora isso, combinadas com seus prefácios, as peças que escreveu (boas, más e indiferentes) formam um corpo literário maior, talvez, que qualquer outro surgido em língua inglesa desde Shakespeare.

3. *Shaw como Crítico e Dramaturgo*

Uma vez resolvido a transformar-se em escritor, depois de uma característica aparição inaugural na imprensa quan-

do se proclamou ateu numa carta ao diário *Opinião Pública*, seu primeiro pensamento dirigiu-se para o romance. O teatro inglês ainda era desprezível em 1879, enquanto que a ficção vitoriana há muitos anos transbordava de inteligência, realidade e paixão moral. Mas seus próprios esforços resultaram apenas em cinco pobres romances, todos escritos entre 1879 e 1883. Mesmo como veículos para suas idéias, eram suficientes apenas para as necessidades das publicações socialistas nas quais apareceram pela primeira vez.

O primeiro a ser publicado, *O Irracional Knot* (*The Irrational Knot*), era um panfleto sobre o casamento e relações de classe que colocava um trabalhador exemplar, Edward Connolly, como herói shawiano. Connolly recusa-se a receber de volta a transviada esposa de classe superior, porque ela não conseguiu adquirir um sadio modo de vida plebeu. (Dado que ela morre devido a encontros demasiado frequentes com a garrafa de champanhe, a novela também ventila o ódio que o autor sente pelo álcool.) Em 1881 surgiu *Amor Entre Artistas* (*Love among the artists*), que separava os verdadeiros artistas dos falsos e exibia as mercâncias intelectuais do autor sem muita ordem ou realidades. *A Profissão de Cashel Byron* (*Cashel Byron's Profession*), do ano seguinte, era melhor porque sua personagem burlesca justificava certo grau de frouxidão estrutural. Aqui o mundo vitoriano era virado do avesso quando uma culta jovem das classe superiores casa com um pugilista porque ele daria um melhor marido e pai do que os cavalheiros de seu círculo de nascença. Finalmente, em 1884, surgiu *Um Socialista Anti-Social* (*An Unsocial Socialist*), livro inteligente que não deve ser visto como um romance mas sim como cabide para idéias shawianas.

Obviamente derrotado pelo romance, Shaw finalmente bateu em retirada. Esta provou ser estratégica, pois o levou ao campo da crítica, onde ele era um mestre inato. Sua ficção alcançava os momentos mais legíveis quando raspava toda pretensão à narrativa e surgia francamente como crítica de idéias e da sociedade. Agora tomava as artes e letras como objeto de sua crítica. Em 1885, graças a seu amigo William Archer, conseguiu posição de crítico de livros no *Pall Mall Magazine*, de 1888 a 1890 fez crítica de música para *The Star* e de 1895 a 1898 redigiu, para *The Saturday Review* os famosos espécimes de crítica teatral que aparecem no *Ensaio e Opiniões Dramáticas* (*Dramatic Opinions and Essays*). Volumes independentes suplementaram o jornalismo de Shaw; em 1891 vieram suas conferências (ampliadas em 1913), *A Quinta-essência de Ibsen* (*The Quintessence of Ibsen*), em 1895 *A Sanidade da Arte* (*The Sanity of Art*) e, em 1898, *O Perfeito Wagneriano* (*The Perfect Wagnerite*), Esse corpo de obras, ao qual cumpre acrescentar porções de

seus numerosos prefácios e peças, é sem dúvida uma das maiores coletâneas de crítica em língua inglesa.

As posições de Shaw a respeito de qualquer obra particular estão expostos à crítica não menos que as de qualquer pessoa, embora suas opiniões sobre Pinero, Wilde e outros contemporâneos britânicos sejam agora aceitas na maior parte como quase perfeitas. No tocante a Ibsen e Wagner, era ainda mais vulnerável que a maioria dos críticos de cozinha porque era mais polêmico; e o estalão shawiano de crítica social era às vezes demasiado inflexível para medir as curvaturas da grande arte, quando subestimava Shakespeare e supervalorizava Brieux¹⁶. Não obstante, Shaw foi não apenas um crítico notavelmente loução como também frequentemente salutar. Quando investiu contra a bardolatria, estava na verdade combatendo a adoração incondicional a Shakespeare que se colocava no caminho de uma nova e moderna dramaturgia inglesa enquanto permitia que Sir Henry Irving adulterasse os textos do bardo da forma mais ultrajante. Além disso, se supervalorizou a peça de tese, assistia-lhe ao menos muita razão em prescrever uma dieta de idéias para dramaturgos modernos. Ademais, sua crítica era eminentemente certa no concernente a ele próprio e, como suas peças têm se constituído há mais de meio século numa parcela assaz considerável do teatro, ela também estava certa quanto à dramaturgia.

Evidenciando escasso respeito para com a dramaturgia de sua época e com uma filosofia da arte já contida na proposição de que a arte é o “mais sutil, mais sedutor e mais efetivo meio de propaganda no mundo”, Shaw zarpou a tempo para o teatro. O “novo teatro”, fundado por Antoine na França e Brahm na Alemanha, começava finalmente a naturalizar-se na Inglaterra, devido, em grande parte, à obra progressista de J. T. Grein, que fundou o Teatro Independente em 1891. Como Shaw declarou mais tarde, tudo seguiu a momentosa decisão de Grein — A Companhia de Repertório de Manchester, o Teatro *Abbey* de Dublin, o *Court Theatre*, a *Stage Society* e toda a cadeia de teatros de repertório da Grã-Bretanha. Por não estar disposto a restringir-se à dramaturgia vinda do continente europeu, Grein começou a procurar peças locais que se houvessem mostrado por demais cortantes para os empresários comerciais. Achou apenas dois atos de uma peça inacabada que o crítico Shaw pusera de lado sete anos antes por divergências com seu colaborador William Archer. Como Shaw relatou mais tarde “metendo violentamente a mão em seu (de Archer) esquema cabalmente planejado para uma ‘peça bem feita’ simpaticamente romântica do tipo parisiense então em moda”, ele a “distorcera perversamente, transformando-a nu-

16. Prefácio a *Three Plays* de Eugène de Brieux.

ma grotesca denúncia realista do sistema de exploração dos cortiços, de corrupção municipal e os laços pecuniários e matrimoniais entre eles e as pessoas agradáveis com rendas 'independentes' que imaginam que assuntos tão sórdidos não têm a ver com suas próprias vidas"¹⁷. Esse é um excelente resumo de *Casas de Viúvos*, e foi essa a peça que ele concluiu em 1892. A encenação daquele ano o tornou de pronto "infame com dramaturgo"; na estréia, os socialistas o aplaudiram por princípio, o restante da platéia o vaiou também por princípio e Shaw, já sendo àquela altura um perito "orador de massas", fez um discurso retumbante à platéia. Os jornais trataram a peça com muito destaque e ela finalmente apareceu no volume que o autor, com toda razão, intitulou de "Desagradável"¹⁸, já que, como explicou, "todas as peças que tratam sinceramente da humanidade devem ferir o monstruoso conceito que é o do comércio do romance para lisonjear"¹⁹.

Mostrando como a classe média e a baixa nobreza se cejavam nos aluguéis de casas de cômodo e cortiços "como moscas que engordam na imundície", Shaw escreveu a primeira peça naturalista inglesa. Foi uma denúncia tão chocante dos canos de drenagem da sociedade que arrancou um angustiado grito de Huneker, hedonista admirador do dramaturgo, que perguntou "Como pôde Shaw ser tão filisteu, tão parecido a um vereador interessado em alojamento de pobres?" Shaw retrucou que se tratava meramente de uma transcrição da realidade. Mas a despeito de Shaw e Huneker, no entanto, *Casas de Viúvos* não é um relatório sobre a situação das favelas mas uma comédia irônica sobre o sistema de lucro, e se as suas falhas são facilmente palpáveis o seu humor à la Ben Jonson possui uma vitalidade bulhenta rara na moderna dramaturgia britânica.

Sartorius, proprietário dos miseráveis cortiços, educou e refinou a filha Blanche com a renda que recebe — pois a ironia inerente ao sistema de lucro é que a "cultura" viceja sobre o monturo. Blanche — e aqui está a primeira das sutis criações de personagem de Shaw — é uma jovem viva e enérgica com espírito suficiente para indignar-se com a fonte de renda que a mantém. Mas, convenientemente, transfere sua ira para as vítimas do pai, odiando "aquelas criaturas sujas, bêbadas, indecorosas que vivem como porcos", chegando mesmo a atacar a criada num acesso de brutalidade herdada. Embora seu sentimento humanitário fique revoltado com os efeitos da exploração exercida pelo pai, passa por cima das causas e, sendo apenas um ser humano, defende-se desse conhecimento por meio da repugnân-

17. Prefácio a *Nine Plays*, Dodd, Mead & Co., 1935, p. xli.

18. *Plays Pleasant and Unpleasant*, 1898.

19. Prefácio a *Nine Plays*, pg. xxv.

cia e do ódio mal dirigido. Trench, o idealístico noivo da moça, é peça cortada do mesmo estofa. Não quer receber um dote proveniente de tal fonte, mas esse orgulho é rapidamente posto de lado quando descobre que sua própria fortuna brota de idêntica cloaca, pois essa é a complexa base da riqueza sob a atual ordem. E mais tarde, quando Lickchese, o coletor de aluguéis despedido, adquire fortuna imitando o antigo empregador Sartorius, Trench não tem vergonha de se unir a eles num plano para extorquir dinheiro da municipalidade quando esta deseja construir uma rua nos cortiços. Coroando a ironia, Trench se casa com Blanche!

Depois desse *Volpone* socialista, que o próprio Jonson poderia ter escrito se fosse contemporâneo de Shaw, este abriu mão do modo naturalista. Voltou a um velho mestre, W. S. Gilbert, para um tipo diverso de comédia. Antes das óperas do Savoy, Gilbert proporcionara um bocado de humor em peças como *Noivos* (*Engaged*) de 1877, explorando as contradições entre a fachada romântica e a base monetária da sociedade; foi exatamente esse o tema que Shaw aproveitou para um uso mais sério, com a ajuda do exemplo de Ibsen, em *Casas de Viúvos*. Com as óperas do Savoy, Gilbert deu-lhe uma segunda lição e de maior êxito sobre a arte de desinflar contrasensos solenes por meio da farsa imaginativa.

Foi a um tema e modo gilbertianos que Shaw recorreu quando escreveu *Armas e o Homem* (*Arms and the Man*) em 1894, um trabalho tão intrinsecamente operístico que encontrou reencarnação no *Soldado de Chocolate* de Oscar Straus. Atrás do humor está o sério propósito de despir a guerra de seu encanto, mas é o humor que realmente importa. Borbulha quando o anti-heróico oficial suíço do derrotado exército sérvio, Capitão Bluntschli, surge em cena com sua preferência por bombons de chocolate em vez de tiros e sua teoria de que o primeiro dever de um soldado é salvar a própria pele. O romantismo é esvaziado na pessoa de Sergius, herói búlgaro, cuja carga de cavalaria teria sido fatal se a artilharia do inimigo não houvesse recebido munição errada, bem como na figura de sua noiva, Raina, que adota a verbiagem romântica porque, segundo se pensa, é adequada.

Finalmente ambos deixam a ilogicidade de lado e permitem que os instintos naturais os levem para onde lhes aprouver, Raina para os braços de seu pragmático soldado de chocolate e Sergius para as garras da criada da moça, Louka, a primeira das poderosas caçadoras de Shaw. Assim, a peça mata dois coelhos de uma só cajadada — o “romance” das armas e o “romance” do amor. O segundo tema tornou-se, de fato, um dos temas favoritos do autor e seu tratamento havia de variar grandemente em todos os ângulos,

exceto em seu viés anti-romântico, em favor do bom senso. Na realidade, começou a reconhecer o campo cerca de um ano antes de *Armas e o Homem*, escrevendo a astuta comédia *O Namorador* (*The Philanderer*) em 1893, mas deixando-a de lado por não acreditar que a interpretação dos atores do *Independent Theatre* lhe faria justiça. Tratava-se de uma sátira de tiro duplo sobre a questão feminina, dirigida tanto aos ibsenianos quanto aos seus oponentes.

A comédia eriçava-se com o puro ridículo da nova mulher em moda, pertencente ao "Clube Ibsen"; Sylvia, por exemplo, se mostra indiferente ao fato de seu pai estar morrendo, porque "nenhuma mulher é propriedade de um homem". É também muito engraçado o pretensioso racionalismo do amante, Dr. Paramore, e o apuro da feminina irmã de Sylvia, Julia, a qual compreende por fim que prefere o médico antiquado a um "namorador" novidadeiro. A despeito de sua dramaturgia desmazelada e suas personagens exageradas, *O Namorador* assinalou, de fato, um avanço na obra de Shaw; revelou a verdadeira flexibilidade de um autor de comédia capaz de rir de suas próprias convicções quando o excesso as torna hilariantes.

Contudo, deixando-a inacabada, Shaw resumiu sua melhor atitude apostólica num novo drama socialista, escrito no mesmo ano que assistiu à representação de *Armas e o Homem*. A nova peça, *A Profissão da Sra. Warren* (*Mrs. Warren's Profession*), com efeito, mostrou ser tão perturbadora para a equanimidade do censor que não foi possível apresentá-la por diversos anos. Nesse drama de prostituição. Shaw mobilizou sua artilharia mais pesada; aqui estava o determinismo econômico, compacto qual uma bala de canhão, inserido na concepção antivitoriana de que a prostituição é causada mais pela pobreza do que pela luxúria das filhas da alegria. Shaw chegou mesmo a ampliar essa borda de artilharia sugerindo que cidadãos respeitáveis como Sir George Crofts não eram infensos a extrair lucros do infeliz comércio. Quando a Sra. Warren se defrontou com a alternativa do trabalho esgotante, escolheu a via mais fácil e no fim qualificou-se como abastada alcoviteira de uma cadeia de "casas". Suas duas honestas meias-irmãs haviam tido uma vida miserável, uma delas morrendo no odor da santidade envenenada por chumbo numa fábrica onde trabalhava doze horas diárias para ganhar nove shillings semanais. Decidindo não serem "tolas a ponto de deixar outras pessoas comerciarem com nossa boa aparência nos empregando como balconistas, vendedoras ou garçonetes", a Sra. Warren e sua irmã Liz resolvem comerciar a si próprias diretamente e obter "todos os lucros em vez de salários de fome". A Sra. Warren, entretanto, mal é uma pessoa simpática, especialmente porque agora se dedica a explorar a "boa

aparência" de outras moças (ponto que o autor poderia ter ferido com mais força do que o fez). Conseqüentemente, sua horrorizada filha Vivie separa-se dela e renuncia a todo amor em favor de uma vida independente como perita em estatística.

Em princípio, *A Profissão da Sra. Warren* descarrega potente barragem, sendo seu propósito mais amplo definido por Shaw no Prefácio de 1898 com a costumeira precisão: "Acredito que qualquer sociedade que deseja estear-se num alto padrão de integridade de caráter em suas unidades deveria organizar-se de maneira a tornar possível que todos os homens e todas as mulheres se mantenham com razoável conforto pela diligência dos indivíduos, sem vender suas afeições e convicções". Se, no sentido mais estrito, a idéia da peça é hoje menos surpreendente, isso resulta em parte da maneira completa com que o próprio Shaw transformou a interpretação econômica da prostituição num pensamento comum.

Problema mais sério é fatura artística duvidosa da obra; tão logo a Sra. Warren faz a sua convincente confissão à filha, a ação é batida até converter-se em espuma desesperadamente fina relativa às decisões de Vivie Warren a respeito de sua própria vida e, apesar das afirmações de independência feminina (a Nova Mulher!), ela se torna um tema cansativo e frio. Mas não poderia haver, entretanto, cavilação sobre a peça seguinte de Shaw, *Cândida*, escrita no mesmo ano. Sob qualquer ângulo que se analise, veio como uma surpresa bem-vinda. Já tendo revelado sua fantástica capacidade de propeler idéias a partir do palco, agora confundia seus críticos mostrando-lhes o quão bem podia criar personagens quando pretendia fazê-lo.

Reduzindo a agenda socialista a mera conversa casual em conexão com o pai de *Cândida*, que chama a si próprio de empregador ideal agora que a lei o obrigou a pagar salários decentes a seus trabalhadores, Shaw voltou sua atenção para o casamento. Acontece que dessa vez não tinha nenhuma intenção direta de denunciá-lo ou reformá-lo, e o único piparote descerimonioso na situação surge no fato de que as razões de *Cândida* para permanecer com o marido nada têm a ver com a santidade do casamento ou com a dependência da esposa para com a proteção e a força do marido. Isso por certo, introduz a assim chamada nota moderna, como de resto o faz, na *Dama do Mar*, o motivo que permite à mulher casada escolher entre o marido e outro homem, o que por si só seria suficiente para uma peça de "idéias". Shaw encontrava-se num estado de espírito bastante propenso para fazer uso da idéia, tal como não se mostrou avesso à tentação de tramar um delicioso episódio de *opera buffa* a partir da rivalidade entre o marido de *Cândida* e Mar-

chbanks, o poeta adolescente. Ainda assim, o seu maior interesse se concentra na caracterização de personagens, especialmente na da mulher completa, Cândida, que sabe que todos os homens são crianças e que mulheres felizes são mães para eles.

Tudo o que a Nora de Ibsen foi obrigada a adquirir por meio do doloroso processo de desilusão simplesmente pertence a Cândida por direito de nascença. Cândida certamente é a Nova Mulher no lar, e é tão “nova” que na verdade é “velha” e “eterna”, mesmo a ponto de cortar cebola e ficar com o marido, embora suas razões sejam apresentadas de forma pouco convencional. Ela liquida a questão ao decidir que o bem-sucedido pregador Morell é quem mais precisa dela e que é velha demais para Marchbanks. Decisão muito fácil, diga-se de passagem, já que a virtude dela mal está em perigo; mas nenhuma mulher de espírito simples enunciaria o fato instintivo de que a condição de esposa é uma forma de maternidade e que a melhor garantia para a felicidade é ser necessitada. E apenas uma inteligência incomum poderia discernir no fisicamente frágil e covarde Marchbanks de dezoito anos uma torre de força e um paradigma de auto-suficiência porque ele é um poeta. Outra personagem magnificamente construída, ele, além do mais, confirma a opinião de Cândida, admitindo que ela não poderia ser tudo para ele e exclamando “Não desejo mais a felicidade: a vida é mais nobre que isso”. Sendo mulher, Cândida lhe dá o fora suavemente pedindo-lhe que escreva um poema com as sentenças “Quando eu tiver trinta, ela terá quarenta e cinco. Quando eu tiver sessenta, ela terá setenta e cinco”. Sendo um poeta, Marchbanks recusa esse consolo; dentro de cem anos, replica, seriam da mesma idade, mas ele tem um “segredo melhor” em seu coração. Shaw acrescenta que o Reverendo Morell e sua esposa não conhecem o segredo no coração do poeta, mas provavelmente não deve estar muito longe do segredo da auto-suficiência que Cândida advinhou em Marchbanks quando tomou sua decisão.

Cândida nos recorda que Shaw jamais foi um iconoclasta pelo simples prazer de sê-lo. Tampouco evitou alguma vez uma conclusão tão manifestamente vitoriana quanto a de salvaguardar a virtude de Cândida apenas porque esta estava de acordo com a convenção, assim como nunca tentou qualquer das experiências matrimoniais que mencionou em suas discussões sobre o assunto apenas por não sentir que precisasse delas pessoalmente. Como homem tem sido grande demais para ser um *enfant terrible* crônico. É digno de nota apenas que Shaw chegue às convenções de maneira não convencional e faça a viagem com mais *brio* que piedade. Torna deliciosa até mesmo a conformidade.

Ademais, *Cândida* foi um portentoso. Anunciou duas décadas de magnificente criação durante as quais Shaw produziu *O Discípulo do Diabo* (*The Devil's Disciple*), *César e Cleópatra* (*Caesar and Cleopatra*), *Homem e Super-homem* (*Man and Superman*), *Major Bárboza*, *O Dilema do Médico*, *Ândrocles e o Leão* (*Androcles and the Lion*) e *Pigmalião* (*Pygmalion*) entre outras obras, que por si sós fariam a reputação de um dramaturgo menor. Já as limitações de espaço somente derrotariam qualquer tentativa de ocupar-se corretamente dessa literatura. Mas seu desenvolvimento é facilmente traçável se o observador segue a linha em ziguezague que ele, muito caracteristicamente, seguiu durante esse anos.

Depois da comédia ligeira *O Homem do Destino* (*The Man of Destiny*), que retrata Napoleão como sendo essencialmente um homem corriqueiro que apenas empregou mais bom senso e agressividade que seus oponentes, em 1897 Shaw enfocou a questão convencionalmente obscura da santidade e do demonismo em *O Discípulo do Diabo*. Dick Dudgeon, seu réprobo, para surpresa própria, inclusive acaba revelando-se um santo quando toma o lugar do meritório Pároco Anderson ao pé da forca. Quando os soldados de Burgoyne, que estiveram aterrorizando os colonos enforcando seus melhores cidadãos, o encontram na casa do pároco, Richard permite que o engano subsista. Talvez fosse ele quem devesse ser de fato o pregador, como indicariam tanto sua conduta subsequente quanto sua anterior bondade para com um órfão. E tudo isso acontece a Dick sem que ele compreenda como foi que pôde agir com tanta decência! Por outro lado, o pároco descobre que na verdade é um homem de ação quando instintivamente forma um bando armado, ajuda a cercar o exército de Burgoyne e leva a cabo a libertação de Richard. Em outras palavras, é a convenção ou a circunstância que fixa as pessoas em suas respectivas rotinas e, em uma crise, tendem a efetuar estonteantes descobertas sobre si mesmas. Assim, a "idéia" da peça faz gato e sapato com as noções convencionais de caráter. Felizmente, porém, Shaw não se deteve nas idéias; escreveu um melodrama excitante e brilhante, temperando-o com deliciosas ferretoadas nos militares e com uma sutil caracterização da jovem e sentimental Sra. Anderson, cujo culto ao heroísmo a leva até o limiar do adultério. Poderia parecer impossível escrever uma comédia, uma filosofia e um melodrama, todos de boa qualidade e todos num só veículo; mas é exatamente isso que Shaw conseguiu em *O Discípulo do Diabo*.

Depois dessas peças iconoclastas convencionalmente construídas, o próximo passo de Shaw foi o de tratar a estrutura dramática tão despreocupadamente como qualquer outra convenção. Já tendo explorado dois tipos de drama — a sátira econômica em *Casas de Viúvos* e a comédia de ca-

racteres em *Cândida* — Shaw começou a tirar comicidade do puro jogo mental. O processo culminou em *Prestes a Casar* (*Getting Married*) de 1908 e *Misalliance* em 1910, sendo retomado em *A Carroça de Maçãs*, em 1930. O afrouxamento da estrutura, contudo, começou a surgir imediatamente na peça que se sucedeu a *O Discípulo do Diabo* em 1898 e, como no caso de Shakespeare, ocorreu num drama histórico; *César e Cleópatra* é uma crônica de intriga política no antigo Egito cujas pontas são amarradas pela personalidade de César. A ação abundante mas frouxamente amarrada — os conflitos entre César e Pompeu, entre Cleópatra e seu irmão, entre os partidários de ambos, entre nacionalismo e imperialismo — criam um efeito panorâmico. Fornecem, além do mais, um cabide para as concepções de Shaw, a mais importante das quais é outro retrato não convencional de um herói. César é apresentado sem um pingote de empolamento e alamares; é um homem de meia-idade agudamente sensível à chegada dos anos e da calvície, cuja força reside no senso de realidade e cuja nobreza está numa tal isenção de sentimentalismo que pode ser tolerante e magnânimo. É um herói natural ou, mais acuradamente, um representante de um conceito de heroísmo que Shaw jamais se cansou de sustentar — o heroísmo da Razão triunfante. A consequência é que *César e Cleópatra* é a mais completa peça anti-heróica existente e que ainda assim consegue ser ao mesmo tempo heróica.

Afora isso, esse conceito shawiano de heroísmo foi complementado em *César e Cleópatra* por numerosos epigramas — contra a “arte pela arte”, tal como exemplificada por Apolodoro, contra o insularismo do caráter inglês, tal como representado pelo secretário inglês de César, Britanus, contra a petulância humana da realeza e contra vários outros assuntos. Shaw estava tão determinado a dar livre curso à sua faculdade crítica que usou incontáveis anacronismos sem a menor hesitação, uma liberdade que nem mesmo Shakespeare havia exagerado numa época em que a expectativa de precisão histórica era bem menor.

O tratamento despreocupado dado à estrutura reapareceu na peça do ano seguinte, *A Conversão do Capitão Brassbound* (*Captain Brassbound's Conversion*), na qual Shaw não hesitou em cozinhar um confuso caldo de romance marroquino e marinha estadunidense a fim de lançar uma nova cunha na convenção do heroísmo. O possante herói, Capitão Brassbound, aprende a renunciar à sua flamejante retidão. O balão é furado pelo bom senso de uma mulher e, enquanto o gás escapa, o herói se desvanece e o homem aparece. Brassbound tomou seu inteligente tio, Sir Hallam, um dos juizes de Sua Majestade, por um vilão de livro de estória, e a si mesmo por herói da mesma fonte. Consequen-

temente, assumiu o papel de pária romântico como o Karl Moor de Schiller; agora percebe finalmente que a coisa “era vulgar — vulgar”.

Mesmo assim, essa peça e sua curta sucessora, *O Admirável Bashville*, exercício de dedilhação da forma livre do burlesco que Shaw baseou em um de seus romances, foram apenas aberturas para algo importante. O dramaturgo cada vez mais animado estava apenas reunindo energia para uma de suas ousadas incursões pelo teatro e pela crítica social.

Já um ano antes de *César e Cleópatra* retornara ao tema do amor e do sexo na longa comédia *Nunca se Sabe (You Never Can Tell)*. À idéia geral de que a juventude deve cortar os laços do avental familiar e fazer suas próprias descobertas da vida, não importa o quão grotescamente, adicionou um novo tipo de tratamento ao duelo dos sexos. Visto que o amor é uma realidade biológica, a frieza de Valentine em relação a Glória de nada adianta; ela é a deusa-mãe e a caçadora, e pouca resistência pode o homem oferecer a “força vital”. Trata-se de uma fina percepção cômica embora *Nunca se Sabe* não seja uma peça de fina qualidade. Shakespeare, com quem seu autor tem estado em constante dívida, o antecipou com muitas virgens caçadoras como Viola, mas Shaw chamou a atenção diretamente para o ponto em vez de banhá-lo em poesia romântica. Em 1903, com *Homem e Super-homem*, sua próxima peça importante, foi inclusive além — inflou a ponto até transformá-lo numa filosofia explícita.

Reduzida a seu tamanho certo, isto é, despojada de seu prefácio e do episódio de Dom Juan no terceiro ato, *Homem e Super-homem* é apenas uma deliciosa comédia de perseguição da fêmea ao macho. A delícia repousa no terçar armas entre Tanner e Ann, a qual astutamente conseguiu que ele fosse designado como seu guardião, na precipitada fuga de Tanner para Sierra Nevadas procurando escapar da magia sexual que a moça exerce sobre ele, na perseguição que ela lhe faz e nas personagens. Tanner, de início supremamente confiante e racional mas logo desconcertado e caçado, e Ann, modesta e de coração puro no entanto inabalável em seu propósito porque o instinto do acasalamento está na corrente de seu sangue, são duas das mais gratificantes personagens da dramaturgia moderna.

Mas *Homem e Super-homem* é mais abrangente que essa situação central, e a brilhante superfície de sua comédia do duelo de sexos é suplementada pela comédia mais profunda do homem enquanto pensador. Tanner, que adquiriu a “paixão moral”, revela o homem como pensador independente. O amor doméstico pode constituir o âmago do ser de Ann, mas preenche apenas uma pequena parte da natureza de Tanner;

na verdade, é uma intrusão perturbadora em seu revolucionário propósito de despertar a sociedade e impor o primado da razão. É abatido, mas de forma alguma destruído, pela sublime irracionalidade do instinto de acasalamento de Ann. Afora o que essa aparente derrota é na verdade o trabalho da razão mais alta da força vital que assegura a propagação da espécie. O que é o trabalho diletante, revolucionário de Tanner ante a força evolucionária da natureza? Por si só dificilmente ele poderia fazer o mundo caminhar — essa tarefa exige a continuação da raça e os esforços de mais de uma geração. (Shaw lembremo-nos era fabiano e não há nada mais fabiano que a lenta estratégia do tempo.)

Assim *Homem e Super-homem* é uma filosofia e ao mesmo tempo, uma estória de amor. Ademais, Shaw não ia admitir que a dramaturgia convencional o impedisse de desenvolver sua mistura de idéias sem maiores reservas. Não só produziu o longo prefácio e o “Manual do Revolucionário” a fim de conduzir seus pontos à meta em meio a um esplendor de fogos de artifício verbais, como invadiu a própria peça com a fantasia sobre Dom Juan no terceiro ato. E embora seja tão destacável que já foi omitida em muitas encenações da peça e tem sido representada separadamente, constitui uma conversação de uma riqueza inestimável. Se esmorece o ritmo do drama a um tal ponto que pode tornar-se insuportável para os espectadores, resulta em leitura gratificante e deve ser considerada uma notável contribuição à literatura dramática. Inclui duas inversões cômicas do pensamento convencional; os valores do céu e do inferno são invertidos e prova-se que Dom Juan foi tudo menos um amante grandioso e real. “O inferno é a morada da honra, do dever, da justiça e do resto das sete virtudes fatais” porque “toda perversidade na terra é cometida em seu nome”. O inferno, contudo, se tornou insuportável para Dom Juan, porque o inferno está devotado à contínua busca da felicidade. Claro que o Céu é igualmente enfadonho com suas fileiras de criaturas graves sentadas na glória não porque aí se acham felizes mas porque “acreditam dever à posição” o fato de estarem no céu; com efeito, somente os ingleses julgam o lugar tolerável, porque “um inglês pensa que está numa posição moral quando apenas está numa posição desconfortável”. Mas cansado do “poeticamente insensato” no inferno, Dom Juan imagina o outro lugar como um lugar onde as pessoas vivem e trabalham — um pouco mais da teologia puritana de Shaw. Dom Juan não é, e nunca foi, um Dom Juan de verdade, mas sim outro Tanner ou devoto da “paixão moral”, o que não é apenas dramaticamente correto, uma vez que o fantasmagórico espanhol é uma invenção do sonho de Tanner em Sierra Nevadas. Jamais tendo nutrido qualquer respeito romântico pela função do homem

como parceiro da mulher na procriação, Dom Juan adquiriu uma lúrida reputação por fugir do amor possessivo. Fugia do sexo feminino porque na caça de marido a mulher é a mais inescrupulosa fera predadora e porque o casamento “é uma armadilha para o homem engodado com realizações simuladas e idealizações ilusórias”. Assim, ele ofendeu a “moralidade”, que invariavelmente é identificada ao casamento, quando, na realidade, “a confusão de casamento com moralidade fez mais para destruir a consciência da raça humana do que qualquer outro erro”. O brilho deste simpósio no mundo ífero, no entanto, não pode ser veiculado por qualquer sumário de seu curso; basta dizer que é um dos exemplares mais espantosos de diálogo coloquial em qualquer língua.

Depois de *Homem e Super-homem* quase tudo o que Shaw poderia ter escrito estava destinado a parecer como produto de um anticlímax e assim sendo não é de surpreender que por algum tempo ele tenha marcado passo com uma ninharia, *Como Ele Mentiu Para o Marido Dela* (*How He Lied To Her Husband*), um lixo, *Paixão, Veneno e Petrificação* (*Passion, Poison and Petrification*), e *A Outra Ilha de John Bull* (*John Bull's Other Island*), discussão bastante sagaz da questão irlandesa, cheia de crítica incisiva mais saudável que muitos panfletos sobre o assunto, mas ainda assim tópica e, na maior parte, datada. *Major Bárbara*, entretanto, revelou de novo o mestre da comédia social em 1905, ainda que não marcasse avanço de conteúdo em relação a *Casas de Viúvos* com a idéia de que o dinheiro maculado está tão difundido que não há modo de evitá-lo em parte alguma. Numa ordem social corrupta tudo é conspurcado pelo mesmo pregão e não há possibilidade de salvação individual exceto na limpeza da sociedade. A filantropia fácil é tão eficaz quanto tratar do câncer tingindo-o de mercurocromo. Bárbara, major do Exército da Salvação, aproxima-se dessa conclusão quando descobre que a organização beneficente à qual se dedica recebe dinheiro de donos de destilarias e fábricas de munições, como as seu pai — em outras palavras, das próprias indústrias que produzem mais mal do que mil Exércitos da Salvação podem neutralizar. Suficientemente honesta para reconhecer uma verdade quando a encontra, Bárbara Undershaft brada “Meu Deus por que me abandonaste” e tira o uniforme. Se a peça assinala um progresso sobre o primeiro drama de Shaw é porque Bárbara é uma pessoa tocante e Andrew Undershaft, o fabricante de munições, é uma personagem soberba.

Apenas no *Dilema do Médico*, do ano seguinte (1906), demarcou Shaw território novo em algo que se poderia descrever como altitude. Talvez tenha sido reduzida devido a seu Prefácio que sublinha em demasia o ânimo do dramatur-

go contra a classe médica. Na peça em si, a sátira aos doutores é um predicado incerto; a despeito de numerosas flechadas inteligentes e da recomendação implícita da medicina socializada, Shaw forçou na sua crítica à profissão. O problema principal — se é melhor salvar um homem bom mas mediocre ou um gênio velhaco como Dudebat — tampouco é particularmente interessante em si, já que as cartas estão marcadas e não há nada de grosseiramente vil na personagem desse último. Mas quando desenha seus médicos o humor de Shaw é vivo, a caracterização desse pintor e sua esposa torna-se crescentemente sensível e a cena da morte, na qual o artista revela o espírito luminoso que se esconde por trás de sua fumaça, é uma das grandes cenas da dramaturgia moderna.

Seis anos se passariam antes que Shaw escrevesse algo de igual magnitude. *Prestes a Casar*, de 1908, peça completa em um ato, é uma conversa, permanecendo o debate aereamente irresolvido e esfumando-se o *casus belli*, quando o jovem casal que não gosta do antiquado contrato de casamento britânico o assina — assegurando-se previamente contra uma de suas antiquadas cláusulas. O humor é acrescido por um casal divorciado de mais idade e por abortivas propostas de novos contratos, mas o resultado final da peça é fascinantemente nulo. Essa *conversazione* foi seguida por *Misalliance* (*Casamento Desigual*), outra discussão difusa de temas que vão da tirania da família ao anarquismo e ao valor educacional do Império para ingleses — “Abre nossas mentes. Chuta a Bíblia para fora de nós”. A farsa era avivada por mais diálogos brilhantes e mais epigramas como “A Gente pobre não ora, meu senhor; apenas implora” e “Nada é digno de ser feito, a menos que as conseqüências sejam sérias”. Ainda assim, as personagens não passavam de humores jonsonianos e a estória era inconseqüente. *A Revelação de Blanco Posnet* (*The Shewing Up of Blanco Posnet*) não passava de uma recapitulação abreviada do *Discípulo do Diabo*, ato-único capenga no qual o dramaturgo socialista reafirmava a bondade essencial do homem em uma crise, até no Oeste selvagem. Felizmente, porém, Shaw não disse nada de tão favcrável sobre outro aspecto essencial — a *inteligência* do homem, escapando assim de contradizer-se quando considerou inúteis quaisquer esforços pela humanidade em *Verdade Demais Para Ser Bom* (*Too True To Be Good*). Seguiram-se agradáveis trivalidades (*Recortes de Jornais* ou *Press Cuttings*, *A Dama Morena dos Sonetos* ou *The Dark Lady of the Sonnets*). Então em 1910 surgiu aquela engenhosa sátira à vida familiar, à respeitabilidade e à crítica teatral, que é *A Primeira Peça de Fanny* (*Fanny's First Play*). O próprio Shaw declarou que era um comercial escrito às pressas e estava certo porque suas tramas paralelas e si-

multâneas de um rapaz e uma moça de classe média cumprindo uma pena na cadeia e casando fora das convenções, são frágeis e artificiais. Os toques mais criativos podem ser encontrados na caracterização de uma figura secundária, a Sra. Knox. *Indeferido* (*OVERRULED*), uma farsa de segunda ordem sobre a infidelidade marital com algumas falas de primeira ordem seguiu-se em 1912 e deixou imutado o ponto morto no qual Shaw se encontrava. A desconsideração de Shaw para com a dramaturgia comprovada simplesmente mostrara que nem mesmo a ele era dado desconsiderar sua disciplina na alta comédia sem cortejar, em grande parte, a derrota.

Contudo, em 1912 o impasse foi finalmente rompido com *Pigmalião* e *Androcles e o Leão*. Em *Pigmalião*, Shaw fundiu sátira sobre a sociedade com comédia de sexo e aperfeiçoou ambas com o simples expediente de criar um enredo. A aposta aceita por Henry Higgins, professor de fonética, e seus métodos para transformar Liza, a florista *cockney* numa dama que pode passar por duquesa, são assuntos igualmente bons para o fabulista e o satirista social. O argumento de que as distinções sociais a final das contas não vão além da pele e de que “a diferença entre uma dama e uma florista não reside em como ela se comporta mas sim em como ela é tratada” é brilhantemente conduzido ao alvo pela ação e é sustentado com firmeza pela idéia suplementar de que as graças sociais devem estar apoiadas em confortável base econômica. Idéias correlatas sobre o casamento, a moralidade da classe média e a felicidade são conjugadas em *Pigmalião* como outras tantas jóias na coroa do satirista.

O sucesso da peça fez Shaw rir para si mesmo, escrevendo “É tão intensa e deliberadamente didática, seu tema é tão seco, que é uma delícia para mim atirá-la aos sabichões que, como papagaios, repetem que a arte nunca deve ser didática. Serve para provar minha afirmação de que a arte nunca deve ser qualquer outra coisa”. No entanto, poderia ter notado que o didatismo estava em grande parte incrustado na caracterização dickensiana de Doolittle, filósofo proletário, e na de sua filha Liza, quando ela emerge no estúdio de seu querido Pigmalião não apenas como uma pseudoduquesa, mas como uma mulher cheia de vida. De fato, essa Galatéia se aviva tão completamente que perturba a equanimidade científica de seu escultor, o qual é por seu turno personalidade vívida a despeito da fixação materna que priva Higgins da qualificação convencional para a paixão sexual. Pigmalião é um triunfo para o pregador existente em Shaw porque é um triunfo para o dramaturgo nele existente. Sem condescender num remate para a estória, relegando o término convencionalmente requerido a um epílogo romanes-

co, Shaw teceu uma deliciosa comédia de experimentação social, imposturas e relações pessoais*.

Ândrocles e o Leão foi outra peça montada cuidadosamente. Se a transformação de Eliza Doolittle era hipotética, embora Shaw insistisse em termos bem claros que isto estava acontecendo o tempo todo, a história de Ândrocles e seu leão era fantástica. Tal coisa, entretanto, apenas aumentou o feitiço da bela comédia de Shaw sobre a santidade.

O tema, por certo, não era novo no cânone shawiano. A santidade sempre interessou Shaw, em parte porque sempre colheu muito prazer em despir o tema de sua maquiagem empastada e em parte porque sempre teve um fraco por personagens extraordinárias. Os verdadeiros santos são super-homens, e provavelmente Shaw imaginou-se a si mesmo representando o papel com perfeição. De fato, ele próprio o é, como poderiam indicar sua pureza de conduta e sua paixão moral, e a Idade Média ou tê-lo-ia canonizado ou queimado na fogueira — sendo mais provável a segunda hipótese.

Felizmente, além disso, Shaw apresentou seu hagiológico não através de conversação mas de uma estória que reúne vários tipos de supostos santos e mártires, do covarde Spinto ao santo lutador Ferruvius, o qual descobre que errou de vocação depois de haver reduzido a picadinho os gladiadores; da inteligente mártir Lavínia, que sabe que a santidade tem suas interrupções mas está pronta a morrer por suas crenças, a Ândrocles, inocente até o sublime, salvo na arena pelo leão do qual se tornou amigo na floresta. Os santos diferem tanto entre si quanto os demais homens, pois a santidade pode ser procurada tanto pelo fraco quanto pelo corajoso, pelos pensadores mais inteligentes e pelos mais puros de coração. E dessa análise racional e lúcida brota um drama profundamente simpático, porquanto que Shaw sabia que o mundo precisa de seus santos-super-homens. No Prefácio de 1915, comentou que é possível aos cidadãos e estadistas britânicos “seguirem Jesus, embora não pudessem possivelmente seguir Tweedledum Tweedledee sem fazer com que o império desmoronasse com um estrondo sobre suas cabeças”.

Estadistas locais e estrangeiros seguiram Tweedledee e Tweedledum e precipitaram o mundo na guerra mais custosa da história humana. Isso também custou a Shaw vários anos de relativo silêncio. Permaneceu alqueivado em 1913 sem outro fruto exceto o apressado ato-único *A Grande Catarina* (*The Great Catherine*), e de 1914 a 1917 compôs uma série de peças curtas sem maior importância. Em 1916, contudo, começou a dedicar-se ao problema de descrever as vacilações

* Para uma reapresentação londrina na primavera de 1938, Shaw acrescentou uma fala que sugere a possibilidade de que Galatéia arrastasse Pigmalião ao altar.

e ganâncias que levaram o mundo à beira da ruína, assunto que encetara prescientemente três anos antes. O resultado foi uma pesada *extravaganza*, *A Casa dos Corações Partidos* (*Heartbreak House*)*, uma peça verbosa sem dúvida, mas também uma esplêndida comédia de lances humorísticos e um poderoso símbolo envolto em caprichos.

A casa do Capitão Shotover é uma Arca de Noé onde as personagens se reúnem antes do dilúvio. Eles e as classes que representam transformaram a sociedade e a si próprios num lodaçal desalentador. As únicas criaturas semi-rationais, Hector Hushbaye e sua esposa, mostram a futilidade das classes superiores; um aristocrata britânico exemplifica a falência dos governantes ingleses; o capitalista Mangan representa a força predatória de Mamom. Todos estão igualmente cegos para a ira de Deus e para a tempestade que, sem saber, vieram semeando. Os inocentes não têm saída ou precisam submeter-se a compromissos, como a jovem cabeçuda e pobre que consente em casar com o capitalista por seu dinheiro, e a única pessoa consciente entre eles, o Capitão Shotover, se refugiou na excentricidade. Então a tempestade explode e a morte chove dos céus num ataque aéreo. O desespero da peça é manifesto, pois a piedade de Shaw e sua franqueza moral não decresceram com os anos. A arlequinada da *Casa dos Corações Partidos* é uma Dança da Morte.

Ainda assim, Shaw, o Fabiano e antigo agitador, relutava em renunciar a todas as esperanças de salvação através de uma nova ordem. A esperança estava implícita na morte dos ladrões da peça que são feitos em pedaços pelo bombardeio. Pois muitos socialistas não acreditam que o capitalismo predatório foi liquidado pela guerra assim como o capitalista Mangan o foi por uma bomba!? Em meio ao rescaldo do desastre as restantes personagens de Shaw tentam recompor-se. O apelo à coragem é apregoado retumbantemente com a costumeira eloquência de Shaw, assim como seu chamado à ação quando os antagonistas dos malfeitores da sociedade declaram: "Precisamos conquistar poder de vida e morte sobre eles. . . Eles acreditam em si próprios. Quando acreditarmos em nós mesmos, nós os mataremos". *A Casa dos Corações Partidos*, portanto, é tão alentadora quanto depressiva.

A mesma visão do mal triunfante mas do espírito inquebrantado permeia *Santa Joana*, drama mais parcimonioso e mais brunido. Unificado pela luta dramática de Joana, essa foi sua melhor peça como um todo, embora seja possível encontrar maiores lampejos de gênio em partes de suas outras obras. Iluminado pelo inteligente espírito da moça,

* O título também poderia ser traduzido por *Casa da Angústia*. (N. dos T.)

o drama se transforma numa obra fosforescente de beleza. E trata-se de um feito particularmente admirável, porquanto Shaw empregou a fria análise histórica na explicação do julgamento e morte de Joana. Inconscientemente, quando Joana insistiu em que estava de posse de uma inspiração pessoal do Céu e quando levantou o lema “a França para os franceses”, incorria em dupla heresia na Idade Média — antecipava o Protestantismo e o nacionalismo. A Igreja a queimou pela primeira, os ingleses invasores pela segunda. Somente Shaw, com sua mestria no diálogo dialético, de prós e contras, podia ter apresentado a disposição de forças e ideologias de maneira tão vívida; apenas ele podia transformar em declaração consciente e lúcida o que os principais participantes só podiam ter percebido obscuramente. Então passando do debate de Warwick e Cauchon (sobre feudalismo e Igreja), para o julgamento de Joana, Shaw representou através da ação dramática aquilo que já expressara através da análise ponderada. Esse toque de soberba dramaturgia era por si suficiente para dissipar quaisquer dúvidas com respeito ao seu poder de criar genuína dramaturgia e de confundir os enfadonhos murmuradores que se dispunham a lhe conceder tudo menos o direito a um título de dramaturgo.

Mas *Santa Joana* foi seu veranico, seguindo-se o inverno de seu descontentamento. A peça, escrita em 1923, concluía na contristante nota do Epílogo. O Rei Charles, que Joana entronou na França, sonha com um tempo em que a valente herética será canonizada pela Igreja apenas para descobrir que, de todos os volúveis adoradores da donzela, apenas o profano soldado raso que lhe estendeu uma cruz na fogueira deseja que ela ressurja da morte. Um a um, por razões de política e medo, os demais se recusam a encorajar a ressurreição de uma santa. “Ó Deus que fizestes esta bela terra”, brada Joana, “quando estará ela pronta para receber teus santos? Quanto tempo ainda será preciso, Ó Senhor, Quanto tempo ainda?” A resposta, entretanto, não estava próxima, como pôde Shaw observar pelas conseqüências da guerra oito anos depois do Tratado de Versaillies. Começou a procurar novos redentores e passou a encontrá-los, com algumas reservas, nos ditadores — essas caricaturas de seu super-homem — que começavam a dominar o mundo. Tendo sempre esperado muito de líderes fortes, desinibidos, deu aos novos Napoleões maior benefício da dúvida que lhe ficava bem como pensador ou como humanista.

Extremamente irritados com ele, a maioria de seus críticos liberais ou radicais se recusou a aceitar qualquer outra explicação que não fosse a da senilidade ou simples traição típica da classe média, e Shaw, é bem verdade, lhes forneceu indícios de declínio de poder, o que, no fim das contas, se poderia esperar de um dramaturgo já entrado na casa dos

setenta e oitenta. Ademais, em suas pontificações *ex-cathedra*, quando elogiava Hitler e Mussolini, conhecendo muito mal os fatos básicos, e apoiava todos os atos de ambos com exceção do anti-semitismo, estava sem dúvida provocando a opinião pública. Mas sua provocação também foi grande quando a Europa começou a caminhar para novas catástrofes devido à incapacidade de resolver quaisquer de suas contradições sociais.

Se ainda conservava alguma fé, por menor que fosse, no movimento trabalhista e socialista após o comportamento destes durante a Primeira Guerra, ela evaporou-se quando viu o governo do Partido Trabalhista na Grã-Bretanha em 1924 meter vergonhosamente os pés pelas mãos sob a chefia de Ramsay MacDonald, herdeiro da contemporizadora Sociedade Fabiana do próprio Shaw — fato que o dramaturgo elidiu. Aqui estivera a grande oportunidade deste movimento e ele falhou miseravelmente. Shaw reagiu a essa situação com *A Carroça de Maçãs* (*The Apple Cart*) em 1930, fantasia sobre o sagaz Rei Magnus que tomou o poder (não como rei, todavia, mas como político talentoso e desinteressado) e tentou obter alguma compreensão do ordinário negócio de governar. Peça desconjuntada mas encantadora, cheia de humor borbulhante, *A Carroça de Maçãs* era também uma sátira devastadora, sendo seu alvo um governo dirigido pelo Primeiro-ministro trabalhista, Proteus, mas na realidade controlado pela *Breakages Limited* (Quebras Limitada). A solução monárquica de Shaw era patentemente insustentável, de modo que a resolução do drama ficou pendente no ar. Mas a peça não era essencialmente uma solução mas sim uma exposição de um problema na forma de fábula. Se a receita era nebulosa, o diagnóstico era brilhante. Também assustador: “O dinheiro fala; o dinheiro cunha; o dinheiro reina... Ministros que são socialistas até a medula dos ossos, ficam tão indefesos nas garras da Quebras Limitada quanto sequazes confessos desta”, como explicou Shaw²⁰.

Privado de sua fé no progresso fabiano, por tanto tempo alimentada, Shaw viu-se logo sem nada exceto o desespero e sua peça seguinte, *Verdade demais para ser Bom*, logicamente, era uma endecha fúnebre. Começava como um salseiro bem pobre sobre um clérigo com trauma de guerra que se tornou ladrão e uma garota rica e inválida que foge com ele para uma ilha depois que rouba as próprias jóias e, a fim de extorquir mais dinheiro de sua mãe, finge estar em poder de alguém que exige resgate. Então a peça empregava variações ao acaso sobre diversos temas, das quais a mais interessante ocorria quando, por coincidência, o clérigo Aubrey encontra o próprio pai na ilha, vivendo a vida de expatriado de

20. “Bernard Shaw’s ‘Apple Cart’”. Comentário de Bernard Shaw, *Theatre Guild Magazine*, julho de 1930.

uma civilização moribunda. No entanto, essa improvisação era infinitamente mais impressionante do que uma multidão de peças mais convincentes ou construídas com mais cuidado. Sua sátira à loucura suicida da Europa era excelente e o último ato, eloqüente no terror e lágrimas. Todas as tentativas para conduzir a humanidade pelas trilhas da razão falharam, declarou Shaw, e seu porta-voz, o clérigo, cujos nervos foram estilhaçados quando bombardeou o inimigo na Primeira Guerra, admite ser um pregador que perdeu a fé e nada mais tem a dizer. “O mundo ocidental está amaldiçoado para além da possibilidade de salvação”, e ele sabe apenas que precisa continuar a pregar e pregar, ainda que não tenha “nada a dizer”. Corretamente, o crítico John Anderson considerou essa confissão de parte do prometício Shaw, até então confiantemente superior, como a “abdicação de um dos mais altos tronos pessoais que o mundo conhece”. É realmente de “partir o coração”²¹.

Shaw também continuou a pregar e pregar e *On The Rocks*, de 1933, mais solidamente organizada, trouxe a lição de volta para a casa, a Inglaterra, na estória de um Primeiro-ministro liberal que, tendo lido Marx, tenta salvar a nação socializando o país. O procedimento tem cheiro tanto do fascismo quanto do fabianismo, já que o estadista deixa os proprietários de posse de suas propriedades e tenta cavalgar simultaneamente muitos cavalos brancos satisfazendo cada camada social com concessões parciais. Mas essa solução, que em última análise não pode contentar os grupos conflitantes, não é aceita da mão branda do Ministro. É derrotado quando de várias partes lhe retiram o apoio e uma vez que lhe falta implacabilidade não tenta levar a questão adiante resignando-se à inação. Como Shaw admite, o Fabianismo tornou a fracassar; o único compromisso que Shaw jamais aceitou intelectualmente fracassou. Nesse ponto, os desempregados começam a agitar-se nas ruas cantando a canção de Edward Carpenter “Levanta-te Inglaterra”. Por um momento, o ministro é tentado a colocar-se à testa da revolta, se ao menos ele fosse “o homem certo para o serviço”, e Shaw permite que Sir Arthur fique a pensar: “Suponhamos que a Inglaterra realmente levantasse”.

Contudo, a força que Shaw deposita nessa expectativa era tênue. Uma das últimas observações que Sir Arthur faz sobre os amotinados é “Sim, eles sempre quebram as janelas erradas, pobres diabos”, e a nota de pé de página do autor acrescenta que a Inglaterra desempregada nada faz senão “cantar” com um “acompanhamento de percussão” de cacetes de policiais. O curso do pensamento de Shaw e do comportamento do mundo nos anos 30 deste século não esti-

21. *The Arts Weekly*, 16 de abril de 1932; também *The American Theatre as Seen by its Critics*, editado por Montrose J. Moses e John Mason Brown, p. 283-86.

mulava muita fé na iniciativa das massas ou em sua capacidade de fazer prevalecer a razão correta, e Shaw completou sua abdicação para dentro do miasma de *O simplório das Ilhas Inesperadas* (*The Simpleton of the Unexpected Isles*). Já no pesado *Volta a Matusalém*, de 1921, o dramaturgo evangélico sucumbira à “fé” mais que às “obras” imediatas. É verdade que promulgou um ambíguo processo de “força de vontade” e ação eugênica sobre parte do gênero humano que resultaria em longevidade, e que também mostrou os super-homens longevos e, portanto, cada vez mais sábios, do futuro, criando uma sociedade cientificamente conduzida. Mas isso se baseava não apenas numa crença mística no lamarckismo e na natureza, como também numa fé igualmente tênue nos frutos desse processo evolucionário. A flor de eras de seleção e “força de vontade” acaba sendo uma raça de seres eternamente vivos que deixaram de ser humanos. Sabem tudo mas aparentemente não sentem nada; por fim acabarão por abandonar a carne inteiramente e emergirão como espírito ou energia descorporificada. Os longevos não são seres humanos melhorados mas algo diverso, e a sociedade foi salva mas não para a gente. Sem que Shaw o tivesse percebido, essa perspectiva não é apenas horripilante mas completamente negativa, dado que importa em matar o paciente para curá-lo. Maçante e mal representável em largas extensões, *Volta a Matusalém* foi ao menos um feito intelectual e um *tour de force* de pura fantasia. Continha também uma brilhante idéia cômica: a sugestão de que os seres humanos não vivem o suficiente para adquirir maturidade e sabedoria; o que se pode esperar de simples bebês de sessenta anos?!

No trabalho posterior, a salada que é *O Simplório das Ilhas Inesperadas*, Shaw postulou um ato de Deus por meio do qual todas as pessoas inúteis do mundo, tendo sido julgadas no Céu, são misteriosamente removidas do planeta. Invenção inteligente, divertida como fantasia e bem-vinda após vários shawianismos requentados nas partes iniciais da peça. O problema também foi aprofundado pelo desaparecimento dos belos mas vâpidos filhos que representavam os inúteis ideais convencionalizados da civilização — Amor, Orgulho, Heroísmo e Império. No entanto, obviamente, esse ato artificial de Deus incorre em petição de princípio quanto ao que o homem poderia realizar através de sua própria ação, e não deixa esperança para a humanidade. Shaw estava meramente falando num nevoeiro ao lado de seu clérigo Aubrey, e o único significado racional para o evento sobrenatural era simplesmente o sentido negativista de que “As civilizações vivem por suas avaliações. Se as avaliações são falsas, elas perecem como pereceram todas as civilizações antigas que conhecemos... estamos sendo avaliados”. Também continuava apenas falando, ainda embora que com

alguma eloquência, quando sua sacerdotiza Prola, retornando à boa e velha solução que é a Força Vital, conclui que “As mulheres jamais abandonarão seu domínio sobre a vida. Não estamos aqui para cumprir profecias e nos encaixar em quebra-cabeças, mas para lutar com a vida como ela vem. E ela nunca vem como esperamos que venha”.

Tentando não parar de falar, Shaw compôs dois magros atos-únicos e em 1936 a arrasante farsa *A Milionária* (*The Millionaire*). Era algo divertido por momentos mas aborrecedor no todo, sendo flagrantemente insuficiente como demonstração do belo Prefácio sobre Patrões. Este levantara a questão do que deveria ser feito com os “dominadores e tomadores de decisão” inatos, que são valiosos mas perigosos, posto que, como escreveu um dos mestres de Shaw, William Morris, “nenhum homem é bom o suficiente para ser o senhor de outro homem”. O Prefácio também advertia que “Gente incomum . . . de forma alguma está isenta de megalomania” quando colocada em posição de autoridade. Mas o hábito do dramaturgo de se fazer “caprichosamente jocoso”, como notou Ivor Brown, alagou *A Milionária* de detalhes como o casamento da heroína com um pugilista, a conquista que a moça faz de um médico-filósofo egípcio e a exibição que oferece da viril arte dos socos. Depois de apresentar essa representante da plutocracia irresponsável que domina tudo quanto toca, a peça se dilui numa série de situações inconseqüentes. Em sua sucessora, *Genebra* (*Geneva*), escrita em 1938, Shaw dedicou-se à tarefa mais simples de satirizar a Liga das Nações, o hitlerismo e o racismo. Conseguiu-o mas sem sondar profundezas ou ascender a alturas. Sua peça mais recente sobre Carlos II, *Nos Dias de Ouro do Bom Rei Carlos* (*In Good King Charles's Golden Days*), é uma obra cativante mas estática, sem nenhum grande momento, algo viciada por um garrulismo que talvez seja perdoável num cavaleiro que atingiu a amadurecida idade de 83 anos*.

Sófocles fez melhor que isso aos noventa anos de idade, se é que o calendário grego era realmente acurado; mas isso, poderia alguém argumentar, foi na Idade de Ouro — tão de ouro, acrescentaria o cínico, que Atenas entrou em colapso como a Europa parece estar entrando. Mas o simples fato de Shaw continuar falando é, entretanto, algo que deve merecer nossa gratidão. Nem sempre ele é tagarela. Alguns dias após a decisão britânica de promover uma *tournee* pelo Canadá apresentando *Genebra* como propaganda antigermânica na guerra de 1939, Shaw escreveu um artigo sobre os equívocos da diplomacia britânica e a verdadeira natureza de sua alardeada democracia; e não há uma só palavra desperdiçada

* O autor morreu em 1950, com 96 anos. Em 1939, quando este livro estava prestes a entrar em impressão pela primeira vez, uma versão revista e provavelmente melhorada de *Genebra* estava programada para estréia em New York. (N. dos T.).

nesse pronunciamento! A verdade é que Shaw não tem sido não apenas um homem, mas também um fenômeno. Provavelmente não veremos alguém igual durante um século.

4. *Os Companheiros de Viagem de Shaw*

Uma das desvantagens de ficar escutando Shaw, o que é como ouvir o mundo inteiro desde 1880, é que ele nos deixa com pouca paciência para prestar atenção a qualquer outro. Vários dramaturgos de envergadura fizeram-lhe companhia na Inglaterra até por volta de 1920, mas suas vozes eram bem menos audíveis. Dois deles — John Galsworthy, nascido em 1867 e James Barrie, nascido em 1860 — eram técnicos mais consistentes, porém não passavam de meros mortais. Contribuíram para o teatro com interesse, encanto e poder, mas não o abalaram em suas fundações.

Galsworthy tomou a peça de tese, despiu-a de quase toda pregação, reforçou-a com objetividade e embebeu-a em gentil ironia. Cavalheiro do velho mundo com idéias do novo mundo, construiu dramas simultaneamente contidos e provocantes, como convinha a um cérebro treinado em Direito ao mesmo tempo gracioso e firme. Novelistas de papéis, raramente permitiu à descontraída técnica de ficção intrometer-se em sua dramaturgia. Mas, ainda que suas peças sejam por longo tempo reverenciadas devido a tais méritos e ainda que nas salas de aula sejam honradas por muito tempo como modelos em dramaturgia, as criaturas moderadas não recebem plena recompensa na Terra. “Nada é tão bem-sucedido quanto o excesso”, observou Shaw. Em suma, o talento de Galsworthy era muito temperado e circunspecto para que pudesse alçá-lo ao nível dos gigantes do drama. De um lado, era deficiente em calor de paixão, de outro, em frio fogo de exposição intelectual.

Enquanto alguns escritores mais antigos como C. Haddon Chambers escreviam segundo Pinero, talvez com uma ou duas pinceladas frescas, que é o caso do relato sobre como um marido pode ser dominado por uma consorte amorosa em *A Tirania das Lágrimas* (*The Tyranny of Tears*), Galsworthy, já em sua primeira peça, *A Caixa Prateada* (*The Silver Box*), mergulhou no drama de idéias socialmente pertinentes. Àquela altura Shaw já lhe havia preparado o caminho, enquanto Galsworthy, sem necessidade de ganhar a vida, viajava pelo estrangeiro depois de completar uma educação oxfordiana e de efetuar um breve reecontro com a advocacia. *A Caixa Prateada*, escrita em 1906, lidava com a base classe alta da justiça que simultaneamente liberta um rebento da riqueza e aprisiona um proletário embora ambos sejam igualmente culpados de roubo. Tocantes detalhes da situação de apuro da família pobre davam força à tese, e certa dose de firme desenho de personagens assim como o diálogo *cockney*

lhes infundiam vida. No tocante ao diálogo, este dramaturgo estabeleceu a regra de que se trata de uma arte austera, “negando-se toda e qualquer licença, relutando a cada sentença devotada apenas à estrutura da peça... fiando-se quanto à diversão e ao *pathos* na diversão e nas lágrimas da vida”²². Embora dificilmente possa figurar entre suas melhores peças, *A Caixa Prateada* revelou a técnica que subseqüentemente distinguiu suas obras mais importantes — a apresentação de um problema através da caracterização e do diálogo vividamente naturalísticos, bem como a denúncia irônica de uma situação social terminando com uma indagação em lugar de uma resposta tranquilizadora.

Tendo topado com esse veio, analisou o conflito capital-trabalho objetivamente em *Luta (Strife)*, mas com o viés de um cavalheiro que deplora ações extremadas sem considerar as provocações, mesmo quando compreende toda a amplitude da provocação. Incontável miséria resulta do fato de que a irresistível força do amargo trabalhista radical enfrenta o inamovível objeto do velho capitalista ferrenho. No fim, ambos os antagonistas são removidos e chega-se a um acordo que poderia ter sido efetuado desde o início. Um poderoso quadro de uma greve, pleno de atmosfera, emoção e personagens bem caracterizadas, *Luta* marcou um ponto alto na carreira do autor. *Justiça (Justice)*, que a seguiu um ano mais tarde, em 1910, era a denúncia trágica de como um ferreiro bem-intencionado é apanhado numa armadilha devido à simpatia que sente por uma mulher infeliz no casamento, de como seu pecado venial é tratado sem compreensão pela lei e de como o registro de seus antecedentes arruina-lhe a vida a despeito de suas boas intenções e das de seus empregadores. Embora se exponha aqui e ali à acusação de sentimentalismo, a peça é irrefreável em seu progresso, sóbria na caracterização e pungentemente irônica para com a tateante humanidade.

Seguiu-se uma longa série de peças: *O Primogênito (The Eldest Son)*, com sua irônica saudação a duplos padrões de classe que são diferentemente aplicados ao mesmo mau passo quando os culpados pertencem a diferentes níveis sociais; *A Fugitiva (The Fugitive)* com a velha Questão Feminina em primeiro plano; *A Turba (The Mob)* escrita em 1914 e pertinente mas esquematicamente devotada à tragédia de um estadista cheio de idealismo que é destruído pela nação tomada de furor guerreiro; *O Jogo da Pele (The Skin Game)*, em 1920, que simboliza a desumanidade da Guerra Mundial, pela trágica rivalidade de duas famílias inglesas que maculam sua humanidade essencial num acesso de ódio uma pela outra. Esses estudos sóbrios foram seguidos por outras mais fracas porém igualmente irônicas e honestas

22. *Some Platitudes Concerning Drama* por Galsworthy.

investigações de humanidade numa crise, como *Fuga (Escape)*, de 1926, na qual um sentenciado fugitivo coloca vários cidadãos representativos na difícil tarefa de protegê-lo. Peças assim deram novos elementos de realidade e sentimento ao palco britânico sem criar qualquer intensificação notável do espírito e sem ampliar muito os horizontes mentais. Sua peça mais envolvente foi na verdade *O Pombo (The Pigeon)*, escrita já em 1912, essencialmente uma alta comédia animada por caracteres únicos. Aí, a idéia central de que as pessoas só podem seguir suas inclinações mais fortes, a despeito dos conselhos de amigáveis reformadores, era exposta pelo delicioso filósofo-vagabundo Ferrand, que não quer piedade, pois “Nós, criaturas selvagens — sabemos mil vezes mais sobre a vida...”. Na peça, que pode ser chamada de *O Pombo Selvagem* de Galsworthy, admite-se que nem sequer a reforma ou a filantropia são capazes de resolver o problema daquelas pessoas que “não podem ser domesticadas” e não conseguem deixar de se meter em apuros. Como a admissão é feita com ânimo caprichoso e melancólico, ela é com freqüência encantadora.

O êxito também bafejou *Lealdades (Loyalties)* de 1922, última peça importante de Galsworthy, a qual se distingue pela objetiva denúncia do anti-semitismo em elegantes círculos ingleses e pelo ataque a alinhamentos sociais em geral. O dramaturgo superescrupuloso deixou que os problemas se equilibrassem em demasia do ponto de vista social, mas não do ponto de vista psicológico, devido às suas firmes criações de personagens. Em acréscimo a seus vários romances, entre os quais *A Saga Forsyte (The Forsyte Saga)* é o mais notável, Galsworthy, quando morreu em 1933, deixou uma coleção de obras dramáticas impressionante, ainda que dificilmente possa ser considerada extraordinária. Na verdade, seu trabalho era mais característico quando ele evitava tudo o que fosse extraordinário e algumas vezes era mais dramático quando evitava qualquer semelhança com o dramático. Galsworthy era tão afeiçoado à “naturalidade” que, já se disse, suas cortinas em suas peças hesitavam em cair sobre qualquer coisa que possivelmente pudesse ser tomada por um clímax.

Os que operaram com ele no campo da dramaturgia social foram numerosos e num período menos notável da história dramática suas realizações avultariam mais do que o fazem neste capítulo. Alguns eram shawianos como St. John Hankin e Granville Barker. Hankin, nascido em 1860 e cuja neurastenia o levou ao suicídio em 1909, foi um pioneiro sem grande poder. Pertencente a um grupo de escritores “anticomerciais”, cujas peças eram encenadas pelo *Court Theatre* de Granville Barker, deixou cinco peças longas e duas curtas de mérito desigual mas calibre moderno. Uma delas, *O Retorno do Pródigo (The Return of the Prodigal)* — de 1904 — sati-

rizava as virtudes da classe média e deliciava-se com um perdulário impenitente. *Os Dois Senhores Wetherby* (*The Two Mr. Wetherbys*), peça anterior, zombava dos códigos de honra sentimentais; James, o bom Sr. Wetherby, sofre misérias porque honra o casamento que o liga a uma esposa anti-pática, enquanto que o “mau” Richard Wetherby tem a felicidade de ser separado sem maiores problemas de sua consorte e chega mesmo a ensinar a James como fazer para afirmar sua independência. *A Caridade que Começa no Lar* (*The Charity That Began at Home*), além de alguma galhofa nietzscheana sobre a filantropia privada, contém certa dose de astuto humor shawiano, como quando o cínico Verreker diz à mulher que corteja “Eu a amo como sempre, talvez mais, agora que vou perdê-la. Mas por todos os motivos, exceto o amor, não estou em condições de me casar com você”, acrescentando, “O casamento não é algo sobre o qual se possa ser romântico. Dura demais”. Em *O Noivado de Cassilis* (*Cassilis Engagement*), peça outrora popular, Hankin marca um tento divertido, quando a astuta Sra. Cassilis salva o filho de uma jovem interesseira, convidando-a para uma visita e permitindo-lhe que exponha toda sua vulgaridade perante o rapaz. Cálculo quer de parte da mãe quer da moça e algumas falas cortantes acrescentam ácido à comédia, embora hoje esteja empalidecida. Apenas em *O Último dos De Mullins* (*The Last of the De Mullins*), Hankin conseguiu realmente se aproximar da cirurgia shawiana, quando encontrou uma família nobre, quase feudal, que fica chocada, além do suportável, no momento em que uma de suas filhas, Janet, dá à luz um filho ilegítimo, recusa o casamento com o pai da criança que tenta portar-se de acordo com o código de “honra”, e acaba entrando para o negócio da chapelaria para mulheres. Ainda assim Hankin não passava de um Shaw diluído e tão-somente o seu cinismo infunde certo timbre a suas peças de outro modo bastante frágeis, como na cena onde Janet zomba da Sra. Bulstead, convenientemente casada, que não consegue fazer vista grossa à conduta da moça. “Que direito tem *ela* de olhar para *mim* do alto daquele nariz enorme! Ela teve dez filhos.”

Barker, dezessete anos mais jovem que Hankin, atrai mais interesse, pois sempre foi mais convincente e algumas vezes temperou o drama de idéias com lances de capricho e imaginação. Depois de uma peça branda, e atmosférica, deu livre curso à sua inclinação didática em *A Herança Voysey* (*The Voysey Inheritance*), na qual um filho idealista tenta limpar os peculatos do pai dominador através de uma declaração pública, apenas para ver-se atrelado à tarefa menos flamejante e mais difícil de repará-los por meio de árdua diligência nos negócios Voysey. A essa obra extremamente shawiana seguiu-se *Desperdício* (*Waste*), estudo da ruína a

que pode conduzir a “força vital”, quando a promissora carreira de um político é destruída pelo escândalo depois que o leviano objeto de seu amor morre devido a um aborto estabranadamente feito. Assim, um homem que poderia servir à humanidade é reduzido à paralisia por uma mulher irresponsável. Infelizmente, a laboriosa sobriedade de Barker provoca um efeito de insipidez formalista nessa peça penetrante.

No entanto, em *A Casa Madras* (*The Madras House*), esse dramaturgo de espírito sério adotou uma forma solta que lhe permitiu jogar com problemas mais como um mestre que como um artesão do teatro de idéias. Satirização arguta do mundo doméstico de um respeitável comerciante de tecidos e de mais outra das prisões da classe média, uma tecelagem ou “serralho industrial”, onde as empregadas “vivem” e são obrigadas a se abster do casamento, é complementada pela aguçada extravagância de Constantine Madras, desertor de esposa que se tornou maometano. A Huxtable, digno *pater familias* com sua meia-dúzia de filhas medrosas e solteiras, Constantine pinta as vantagens da poligamia; seria possível entregar todas elas à guarda de um só homem! Afora isso, a segregação das mulheres promoveria uma vida e sociedade racionais: “Dos dezessete aos trinta e quatro — os anos que um homem deveria consagrar à aquisição de virtude política — para onde quer que ele se volte, é distraído, provocado, torturado pela presença de mulheres com o rosto desnudo. Como pode ele manter um cérebro límpido para os assuntos mais importantes da vida... Toda política, toda religião, toda economia está sendo baixada ao nível de emoções femininas”. Essa é a abelha no turbante de Constantine e ela zumba agradavelmente. Apenas o filho deste, o sério Philip, que se preocupa com a miséria humana e teme que “nós, pessoas boas e inteligentes, estejamos custando demasiado ao mundo”, é um antagonista à altura da levandade de Constantine e da presunção de Huxtable. O estabelecimento de tecidos do qual ele é sócio lembra tanto as duras fulminações de Carlyle contra o hábito inglês da janotice quanto as opiniões de Ruskin sobre a arte. Philip quer uma “arte e uma cultura que não sejam apenas um verniz sobre a selva-géria”, algo que deve vir “da felicidade de todo um povo”. Destarte vai entrar para a política. A essa caprichosa mas fértil comédia de idéias não faltam nem leveza de tratamento nem peso de pensamentos. Não obstante, no conjunto, Barker serviu o teatro melhor como diretor que como dramaturgo.

Dramaturgos mais jovens, que tinham uma oportunidade ainda maior de aproveitarem o exemplo de Shaw, na realidade exibiram menos eficácia. Apenas o mais consumado de todos, Stanley Houghton, de curta vida, merece menção porque sua bem talhada comédia *O Despertar de Hindle*

(*Hindle Wakes*) deu um novo piparote ao tema costumeiro da “revolta da juventude”, ao fazer com que Fanny, a garota de classe mais baixa, rejeite o casamento com o rico e fraco Alan Jeffcote, porquanto o fato de haverem passado juntos um fim-de-semana ilícito não significa que ela o ame. Se os homens podem desfrutar de paixões passageiras, as mulheres também podem e o apoquentado rapaz, cujo pai puritano o está compelindo a casar com a moça “enganada”, fica com a pergunta: “Mas você quer dizer que não se importou mais comigo do que um cara se importa com qualquer garota que ele pega por acaso?” O ângulo shawiano aqui está no argumento segundo o qual, no caso, o que serve para um também serve para o outro.

No principal, porém, os mais impressionantes estudos sociais foram concebidos numa veia diversa do realismo ordinário, onde a criação de personagens e ambientes recebe mais atenção que a de “idéias”. Elizabeth Baker, uma jovem familiarizada com a vida do “escravo-de-colarinho-branco”, criou, em 1909, um poderoso drama naturalista, *Cadeias* (*Chains*), no qual um empregado de escritório, que tenta fugir da rotina da baixa classe média embarcando para a Austrália, vê-se irremediavelmente aprisionado quando a esposa lhe anuncia que esta grávida. *Cadeias* pode ser uma peça frágil, mas foi uma tentativa louvável de representar o “pequeno homem”, com tanta freqüência negligenciado quer pelo escritor de “idéias” quer pelos fornecedores de entretenimento popular. Como seus contemporâneos, em suas outras peças a Srta. Baker teve algumas sessões com o puritanismo e a luta de classes em suas outras peças, mas conquistou maior distinção quando sua feminilidade a levou a fotografar a vida ordinária. Três anos mais tarde, outra mulher talentosa, Githa Sowerby entocou-se na vida da classe média em *Rutherford e Filho* (*Rutherford and Son*), drama de despotismo doméstico centrado na figura granítica do industrial Rutherford, cujos filhos só conseguem escapar à sua tirania depois de serem virtualmente quebrados por ele. Poder dramático também é fornecido pelas excelentes caracterizações de uma velha irmã que o teme, uma filha frustrada que foge com o valete do pai e um filho fraco de vontade que só consegue libertar-se abandonando mulher e filho, e arrombando a caixa-forte paterna. Fica apenas a nora, e é ela sozinha quem finalmente doma o duro velho, agora que ele quer um herdeiro para a casa de Rutherford e precisa de toda afeição que puder encontrar.

Mas *Rutherford e Filho*, dado seu áspero naturalismo, foi caso absolutamente isolado na Inglaterra anterior à Primeira Guerra. O único outro exemplo notável, *A Tragédia de Nan* (*The Tragedy of Nan*), era situada em época bem distante, no início do século XIX. O naturalismo poético —

naturalismo “gótico”, como se poderia chamá-lo — de Masefield é um *tour de force* que lembra *O Morro dos Ventos Uivantes*. *A Tragédia de Nan* não é tanto uma peça moderna quanto uma evocação atemporal de brutalidade e poesia; a mais sórdida realidade e um acinzentado elemento de pesadelo foram misturados e transformados por esse drama camponês em algo de memorável. Apenas um poeta como Masefield poderia ter efetuado um desvio tão amplo da norma do teatro inglês em 1908.

Nan, filha de um homem que fora enforcado por roubo de ovelhas, acha a vida na casa do tio um constante tormento devido à perseguição de sua esposa dominadora e grosseira. Somente quando o ganancioso Dick Gurvil se apaixona por ela, a adorável e paciente Nan respira livre mais uma vez. Mas a tia da moça, a Sra. Pargetter, o conquista para sua filha, a insinuante Jenny, depois de lhe contar que Nan é filha de um enforcado. Humilhada além do suportável e já no fim de sua paciência, a sofrida moça o esfaqueia até a morte, imediatamente depois que a inocência do pai é estabelecida, e sai para afogar-se.

A estória é bastante simples e também algo melodramática, mas, entrelaçados em seu tecido correm muitos fios de angústia e sordidez, raros na moderna dramaturgia inglesa. E um fio dourado de bela poesia também corre pela peça que, de outra forma, seria doentivamente opressiva. O som do rio Severn introduz a eterna nota de tristeza, e os balbucios do velho Gaffer, quase um clarividente a quem Nan leva suas dores, fornecem um *obbligato* sobrenatural. A música fantástica da água e das ininteligíveis palavras de Gaffer derramada na música mais rude do dialeto camponês tal como é falado pelas demais personagens, funde-se num majestoso poema fonal. Por um breve momento no teatro britânico o realismo sublimou-se em poesia folclórica e a fala comum ganhou uma língua dourada como ocorreu na Irlanda. Há uma beleza penetrante em falas como a lembrança que tem o alquebrado velho da morte de sua mulher há cinqüenta e nove anos: “Ela olhou pela janela, minha flor branca exausta. Ela disse ‘A maré. A maré. A maré está subindo o rio’. E uma trompa soou. O cavaleiro dourado soou uma trompa. E ela se ergueu, minha flor branca exausta. E ela explodiu num’ a-gargalhada, a-gargalhada. E ela caiu para trás minha flor branca exausta. Cabelo de ouro sobre o travesseiro. E sangue. Oh sangue! Sangue da minha garota. Sangue da minha flor”.

Ainda assim, a obra dramática de Masefield não afetou a corrente da dramaturgia britânica. Suas longas peças em prosa *Pompeu o Grande* (*Pompey the Great*) e *Fiel* (*The Faithful*) eram remotas peças históricas, seus atos-únicos *A Maravilha Campden* (*The Campden Wonder*) e *A Sra. Har-*

ison) não passavam de melodramas naturalistas e suas peças em verso como *Sexta-Feira Santa* (*Good Friday*) eram canhestras. Nem sequer um poeta do vigor de Masefield conseguiu reintroduzir no teatro o drama em versos; tampouco o conseguiram poetas contemporâneos seus, como Gordon Bottomley ou John Drinkwater, cuja melhor peça de porte completo, *Abraham Lincoln*, continha apenas interlúdios líricos. Foi o próprio Masefield quem leu a oração fúnebre do drama poético, que somente se inflamou por momentos na obra secundária, e derivativa, de Stephen Phillips (*Paolo e Francesca, Ulysses, Herodes*). Em seu prefácio de 1911 para a *Tragédia de Nan*, Masefield escreveu: "A gente comum não gosta de tragédia, porque não ousa sofrer e não pode exultar. O impulso poético da Renascença está agora gasto. O drama poético, fruto daquele impulso, agora está morto... Nossos dramaturgos possuem todos os poderes exceto aquele poder de exultação que vem de uma deleitada ruminação sobre coisas excessivas, terríveis". O maior drama poético dessa época, *Os Dinastas* (*The Dynasts*), épico napoleônico de Thomas Hardy, não foi escrito para o teatro.

O público britânico preferia a poesia que encontrava no açúcar pulverizado dos caprichos de James M. Barrie. É bem verdade que ele tinha muito mais a oferecer, pois sua penetração na natureza humana era arguta e ninguém tinha olho mais agudo para a mancha numa camisa engomada. Seu *Olhar de Seis Quilos* (*Twelve Pound Look*) é uma sátira devastadora sobre um asno pomposo que naturalmente se constitui em grande sucesso na sociedade britânica; a primeira mulher do herói o abandonou para se tornar datilógrafa, porque ele era um egocêntrico insuportável, e a segunda esposa também sente um anelo fugaz por uma máquina de escrever, embora isso mal o impeça de ser nomeado cavaleiro. *O Admirável Crichton* (*The Admirable Crichton*) divertia-se com as pretensões da aristocracia que, segundo é revelado, não passam de pura convenção; quando um naufrágio obriga um grupo de aristocratas a se abrigarem numa ilha deserta, na realidade é o imperturbável mordomo Crichton que acaba mostrando-se senhor da situação. Se o seu empregador se apossa subsequente do crédito de expediência a platéia por certo é engazupada. Talvez seja mesmo digno de nota que Barrie, apenas quatro anos mais jovem que Shaw, tivesse escrito *O Admirável Crichton* já em 1902, cerca de uma década antes que Shaw desafiasse as prerrogativas culturais da aristocracia com os feitos de sua Galatéia *cockney*, Liza. *O que toda Mulher sabe* (*What Every Woman Knows*) também estourava uma bolha ou duas — a vaidade masculina no caso do marido de Maggie Wylie, cujos discursos políticos precisam ser escritos por Maggie e a superficialidade aristocrática no caso de sua rival, Sybil, que se

mostra uma companheira irremediavelmente inútil para o político ascendente. A inefável Maggie, que é a personagem mais deliciosa e universal de Barrie, conserva o marido, porque se lhe torna silenciosamente indispensável, e também porque seria difícil levar a melhor sobre o espírito prático dos irmãos e pai da moça, quando eles lhe compram um marido.

A capacidade de observação arguta faz desse escritor um realista eficaz, ainda que fugidío. Ademais, um duro temperamento calvinista não estava de todo ausente nesse filho de um tecelão escocês. A vida, dizem, lhe parecia inteiramente intolerável; levava uma existência retirada a tal ponto que mesmo seu vizinho, Shaw, não o via senão raramente. Seus grandes olhos mostravam-se frequentemente cheios de tristeza e, segundo St. John Ervine, "sua voz soava sempre como se ele estivesse cansado".

Peter Pan talvez seja a peça mais "escapista" jamais escrita, e a realidade tão resolutamente evitada nessa fantasia encantadora é o mundo adulto por inteiro. Mas se essa descrição de Barrie é verdadeira, deve-se reconhecer que ele também encontrou outras formas, menos admiráveis, de escapismo. Algumas vezes escapou para o artifício meramente agradável às custas do poder e da profundidade; outras vezes compensou em excesso tanto a dor quanto o cinismo com pieguice, como nos dramas de fantasmas *Mary Rose*, *Um Beijo Para Cinderela* (*A Kiss for Cinderella*) e *A Velha Dama mostra suas Medalhas* (*The Old Lady Shows Her Medals*), escritos durante a Primeira Guerra quando seu coração doía mais fundo. Ao envelhecer esse encantador dramaturgo passou a manquitolar pelas ruas do mundo em muletas douradas. Permaneceu agradável até o fim, que chegou em 1937; e como era um consumado consolador, não houve escassez de vozes que o aclamassem como superior a Shaw e como o maior dramaturgo britânico moderno. Nos Estados Unidos, tanto William Lyon Phelps quanto Clayton Hamilton mostraram-se à altura da ocasião e o chamaram de abençoado.

Nem sempre foi um consolador, por certo, mas seu suposto cinismo podia ser aceito pelos espíritos ternos porque Barrie usava discrição e nunca deixava o seu público com uma sensação de desconforto ou infelicidade. Mesmo quando não estava reunindo uma mãe fantasmagórica com um robusto filho soldado como em *Mary Rose*, era essencialmente sedativo. A ordem social não é alterada pela supremacia de Crichton na ilha distante, pois tão logo o grupo de Lorde Loam retorna à Inglaterra os aristocratas voltam aos seus nichos e Crichton torna a ser mordomo; Maggie avança de vitória em vitória na batalha para conservar o marido, e ainda que Barrie precise manipular inúmeros cordéis para garantir o triunfo da virtude, ele não hesita um

instante sequer. Barrie jamais encosta seu público contra a parede, assim como nunca força uma verdade até as mais distantes e duras conseqüências. Depois de Pinero, foi a encarnação do Compromisso Britânico, e como era um dramaturgo engenhoso, desarmou, divertiu e enlevou toda a gente no mundo de fala inglesa, inclusive as mentalidades mais coriáceas

Nenhuma grande mudança no alinhamento das forças teve lugar no teatro inglês depois da Primeira Guerra. Havia o mesmo conflito entre os espíritos ternos e os rígidos, sendo que estes últimos pareciam de início estar ganhando. Seu cabeça era Noel Coward, esse *enfant terrible* cujo humor lacônico porém muito físico fazia gato e sapato da respeitabilidade. Pertencente em grande parte à geração mais jovem, pois nasceu em 1899, ganhou sua primeira notoriedade em 1924 com uma exposição do ambiente neurótico dos círculos elegantes, *O Vórtice* (*The Vortex*). Doloroso estudo de uma mulher, que tenha desesperadamente não envelhecer, mas é forçada a resignar-se ao fato biológico quando abandonada pelo gigolô, e de seu filho psicologicamente inabilitado para o casamento, a peça possuía *pathos* mas chamou a atenção basicamente por sua audaz pintura da decadência. Esse jovem certamente conhecia o mundo sofisticado do primeiro pós-guerra e logo transformou-se em seu saturnino cantor. O irônico *Post-Mortem* de 1930 era um suplemento didático d'*O Vórtice*, e a paz que se seguiu à Primeira Guerra aparece aqui como um fruto balofo e revoltante. *Vidas Privadas* (*Private Lives*), cheia de maluquices das classes parasíticas, transformava o mesmo quadro em farsa. Melodramas decadentes como *Point Valaine* meramente indicavam que sua concepção de tragédia era limitada pelos mesmos horizontes dos quais debochava como satirista, e sua concepção de divertimento era igualmente limitada às zonas erógenas ligeiramente cerebralizadas, como mostrou o triângulo da comédia *Desenho de Vida* (*Design for Living*). Mas como diagnosticador popular não teve par entre os dramaturgos mais jovens. Seus numerosos *sketches* satíricos em revistas musicais e vários atos-únicos, como as inteligentes *Mãos Através do Mar* (*Hands Across the Sea*) e *Vias e Meios* (*Ways and Means*) de *Esta Noite às 8:30* (*Tonight at 8:30*), apresentam uma alta sociedade despida de responsabilidade, objetivo e justificativa a não ser na medida em que pode justificar o ouro por brilha. E Coward também era capaz de ser tremendamente feroz quando lançava um olhar desdenhoso para a respeitabilidade da classe média numa peça como *Carvalho Defumado* (*Fumed Oak*), na qual um atormentado escravo de tipo "funcionário de colarinho branco" abandona mulher, sogra e filho, todos igualmente insuportáveis.

Um estilo seco e enviesado, algumas vezes enlouquecedoramente monossilábico, serviu de maneira eficiente a esse niilista urbano. Coward escreveu com seus nervos, que por vezes cederam. Por trás de sua facilidade encontra-se um talento para a alta comédia que em algumas ocasiões abandona erroneamente por banalidades trágicas e frusta sempre com uma rasa teatralidade. St. John Ervine, crítico pouco bondoso, acusou-o de falta de recursos intelectuais, e é preciso confessar que estes não aparecem em sua obra com grande evidência. Clifton Fadiman notou corretamente que ele é em essência um moralista irrefletido, que ao se defrontar com um problema torna-se “um cruzamento entre um sério pensador de secundário e um maquinador de melodramas *à la* Henri Bernstein”.

Entrou mais maturidade em algumas das comédias de Somerset Maugham, como se poderia esperar do homem que escreveu *Servidão Humana*. Sentindo que não podia persuadir-se a si mesmo “de que o drama deve ser considerado com a seriedade com que é cultivado em alguns círculos”, não hesitou, após algumas peças iniciais mais sérias, em produzir farsas despretensiosas como *Lar Doce Lar* (*Home and Beauty*). Essa variante de 1919 da velha estória da “corda e da caçamba” sobre dois homens igualmente ansiosos por se livrar de uma mulher, ofereceu-lhe conforto quando uma tuberculose o obrigou a passar o último ano da guerra num sanatório suíço. Mas também foi durante a Primeira Guerra que suas comédias começaram a tornar-se mais afiadas e mais provocantes. Em 1917 veio *Nossos Superiores* (*Our Betters*) sátira devastadora ao esnobismo de expatriados americanos e suas relações inglesas. A moça americana Bessie Saunders fica tão horrorizada com a sociedade à qual sua titulada irmã a apresenta que pega um navio de volta para casa. Aqui há nobres como Lorde Bleane ansiosos por depor suas coroas nobiliárquicas aos pés de toda e qualquer herdeira americana, duquesas como de Surenes cujo nome de solteira em Chicago era Miss Hodgson e que gostam de garotos bonitos com menos da metade de suas idades, fátuos como Clay que falam condescendentemente de “Vocês americanos na América...”. Uma sátira cintilante à classe ociosa e ao esnobismo ou “o espírito de romance numa roupa feita”, *Nossos Superiores* é uma das melhores comédias de costumes desde a Restauração. *O Círculo* (*The Circle*), de 1921, peça ainda melhor, era bem menos exuberante, mas apresentava um caráter mais clínico com seu caso onde examina no que pode culminar uma grande paixão — isto é, em dentes falsos, cabelo tingido e tédio mútuo no caso dos velhucos e fúteis Lady Kitty e Lorde Porteous. Claro que não há dois casos que sejam possivelmente iguais e a juventude não se deixa intimidar pelo que o tem-

po e o preconceito social fizeram com as gerações mais velhas; assim, Elizabeth, nora de Lady Kitty, foge de casa, apaixonada como a sogra, e “o círculo” se completa. Nem mesmo a fórmula *Dama do Mar* funciona; o marido de Elizabeth segue o conselho do pai e oferece a liberdade à esposa seguindo a teoria de que, removidas trancas e cadeados, “o prisioneiro não quererá fugir”, mas ela foge.

Seis anos mais tarde Maugham tocou com notável eficácia a nota da peça de tese shawiana em *A Esposa Constante* (*The Constant Wife*). Quando Constance descobre a infidelidade do marido com Marie Louise, sua amiga casada, ela evita o escândalo e depois, tranqüilamente, abre um negócio. Sobriamente ela se propõe o tipo de pergunta que Shaw poderia ter levantado, ou seja, que direitos pode ter sobre o marido após quinze anos de casamento? Como outras mulheres de sua classe, ela é, em termos estritos, uma parasita, não tendo prestado quaisquer serviços ao marido; antes ainda possuía alguma utilidade física, mas no momento em que deixou de agradá-lo na realidade perdeu como mulher qualquer função e portanto qualquer *status* na casa. Só pode recobrar a dignidade ganhando a vida e então, finalmente, ela tem direito a desfrutar do amor de um velho admirador. A justificativa para o duplo padrão desaparece quando desaparece sua base econômica, como aconteceu quando as mulheres entraram para os negócios durante a Primeira Guerra. Reconhecendo, porém, que o homem também tem uma queixa legítima no mundo da classe média, Maugham enfileirou atrás dessa encantadora comédia um trabalho mais rotineiro, *O que sustenta a casa* (*The Bred-Winner*) na qual um marido que garante sua liberdade de uma família que espera que ele se escravize para sustentá-la sem recompensa. Assim Maugham, que expressava pouca admiração pelo “teatro de idéias”, contribuiu pessoalmente com alguns dos seus melhores exemplos.

Chegou mesmo a ir além quando reagiu ao período de desilusão do primeiro pós-guerra. *Por Serviços Prestados* (*For Services Rendered*), de 1933, era um drama amargo sobre estas conseqüências, numa casa de província destrozada e arruinada pela guerra. Antes, em 1920, também se preocupou seriamente com a questão da fé em *O Desconhecido* (*The Unknown*), drama de um soldado que volta da guerra e não consegue mais acreditar na existência de Deus. E a mesma amargura reapareceu em 1933 quando Maugham escreveu *Sheppey*, sua irônica tragédia, para provar que um seguidor de Jesus, como Sheppey, ganhador do *sweepstake*, que distribui seus ganhos entre os pobres, só pode ser considerado judicialmente louco. O mundo opera segundo o princípio inverso expresso pelo alienista de Sheppey quando essa paradigma declara que “Está absolutamente claro que

um homem sadio não vai dar todo seu dinheiro aos pobres. Um homem sadio *tira* dinheiro dos pobres. . .”

Maugham não foi o único humorista a misturar amargos em seus coquetéis. O Dr. Mavor, gratificante médico e dramaturgo escocês escrevendo sob o pseudônimo de James Bridie, mostrou-se duro e irônico, ainda que sem sustentação em comédias como *O Olho Preto* e *Tempestade sobre Patsy* ou *The Black Eye* e *Storm Over Patsy* (essa segunda baseada numa peça de Bruno Frank), assim como na sátira pungente mas fragmentária à eugenia *Um Clérigo Adormecido* (*A Sleeping Clergyman*). C. K. Munro, capaz de preparar trivialidades tão agradáveis como *Em Casa da Sra. Beam* (*At Mrs. Beam's*), também escreveu *O Boato* (*The Rumor*), uma sátira aguçada, se bem que óbvia, ao imperialismo e militarismo. Até mesmo o laureado autor da estória do ursinho Winnie-the-Pooh, A. A. Milne, se tornou sardônico em *A Verdade Sobre Blayds* (*The Truth About Blayds*), estória de um poeta que se converteu em instituição nacional roubando os versos de um amigo. O talentoso Rodney Ackland compôs quadros de intelectuais falidos, como a difusa *Estranha Orquestra* (*Strange Orchestra*), e dramas sobre a decadência da classe média, como *Trama Vinte e Um* (*Plot Twenty-One*) e *Depois de Outubro* (*After October*). J. B. Priestley chegou ocasionalmente a ser satírico antes de voar para os cúmulo da relatividade do tempo em *O Tempo e os Conways* (*Time and the Conways*) e *Estivemos Aqui Antes* (*We Have Been Here Before*). Mas Maugham continuou a ser o mais cortante dos galhofeiros que algumas vezes se transformaram em carpidores e, sendo um artesão e uma inteligência superlativos, também é o mais realizado desses escritores.

A sobriedade celebrou vitórias em *Asas sobre a Europa* (*Wings Over Europe* - 1928), escrita por Robert Nichols e Maurice Brown, drama imaginativo sobre os esforços de um cientista para acabar com as guerras na Europa, e na obra realista de R. C. Sherriff. *Fim de Jornada* (*Journey's End*), desse último, era um quadro tocante do desperdício de valores humanos acarretados por uma guerra que transforma um bom mestre-escola, como Osborne, em oficial e bode expiatório, que destrói os nervos de um jovem cheio de vida, o Capitão Stanhope, e que mata simples garotos como Raleigh. Por trás da contenção dessa tragédia de oficiais ingleses num abrigo de trincheira em Sant Quentin, há laivos de raiva e dor; há detalhes como a incursão suicida insuficientemente coberta pelo fogo de artilharia e a mordaz anedota sobre os soldados ingleses e alemães mandando para os ares as trincheiras uns dos outros depois de terem confraternizado. *Fim de Jornada* era um tanto anêmico; faltava-lhe a abundância de vida e movimento de sua contraparte

americana *Qual o Preço da Glória?* (*What Price Glory?*), e sua crítica da guerra era deficiente em paixão e alcance. Ainda assim, a peça de Sherriff, escrita mais de uma década depois do Armistício, em 1929, diferia radicalmente do romantismo patriótico e ecos do ímpeto realista da obra também aparecem numa posterior colaboração do autor com Jeanne de Casalis, *Santa Helena* (*St. Helen*), estática pintura anti-heróica dos últimos anos de Napoleão. O drama da Morte, com o qual a Inglaterra se familiarizara durante a Primeira Guerra, também encontrou um cantinho no teatro com *Rumo ao Longe* (*Outward Bound*) de 1923 escrita por Sutton Vane, peça comovente e teatralmente sólida, não diminuída em seu poder de persuasão pelo convencionalismo do pensamento. Essas obras sérias foram suplementadas por estudos psicológicos de desajuste sexual, como a excelente tragédia que Mordaunt Shairp escreveu sobre o sibaritismo, *O Loureiro Verde* (*The Green Bay Tree*), *Os Barretts da Rua Wimpole* (*The Barretts of Wimpole Street*), de Rudolf Besier, e *Oscar Wilde* de Leslie e Sewel Stokes. Peças históricas como *Ricardo de Bordéus* (*Richard of Bordeaux*) de Gordon Daviot e a crônica de Laurence Hausman, *Victoria Regina*, também deram peso ao teatro.

Além disso, nos anos 30 a depressão mundial se fez sentir agudamente e, embora o teatro comercial londrino tenha ignorado a situação, jovens dramaturgos ingleses a notaram. *Amor no Desemprego* (*Love on the Dole*) de Ronald Gow e Walter Greenwood foi uma dentre várias peças pungentemente realistas que chamaram a atenção para a difícil situação dos desempregados, e as peças imaginosa e satíricas *O Cão Sob a Pele* (*The Dog Beneath the Skin*) e *A Ascensão de F6* (*The Ascent of F6*) do poeta W. H. Auden e seu colaborador Christopher Isherwood esmerilhavam o capitalismo e o fascismo. Embora cansativamente retóricas, como regra geral, algumas vezes alcançavam genuína eloquência e *O Cão Sob a Pele* foi elogiada na Inglaterra por injetar certo adstringente na comédia musical britânica. Um teatro inglês de “esquerda” surgiu (um Teatro Experimental, um Teatro da Unidade, etc), e embora não tenha causado impressão profunda nos anos 30, foi tudo o que se quiser menos tímido ou leviano, a não ser na expectativa ocasional de uma aurora do proletariado. Suas Cassandras masculinas sabiam muito bem sobre o que estavam falando e, como mostraria a Segunda Guerra no outono de 1939, eram muito mais acurados em suas profecias do que seus altaneiros críticos. Mas precisão e amargura justificada, por si sós, não criam obras-primas e Auden, Isherwood e Spender ainda devem provar sua têmpera como autênticos dramaturgos. Muí curiosamente, seus esforços poéticos tiveram paralelo em escritores da extrema “direita”, em místicos anglo-católi-

cos como T. S. Eliot, nascido nos Estados Unidos, Dorothy Sayers, escritora de novelas policiais convertida e Christopher Hassal que também desprezava a sociedade materialista e individualista mas só via esperança no triunfo de valores espirituais. *Assassinato na Catedral* (*Murder in the Cathedral*), *Zelo de Tua Casa* (*Zeal Of Thy House*) de Dorothy Sayers, bem como sua *A Culpa é do Diabo* (*The Devil to Pay*) e *O Cometa de Cristo* (*Christ's Comet*) possuem poesia e distinção. Mas a dramaturgia destes autores sofre de graus variados de paralisia, e em suas idéias metafísicas permanecem ecos lamentosos do passado.

Entretanto, contra o fluxo da sátira incisiva e nobre dor, deve ser colocada a grande corrente de frivolidade e sentimentalismo. Inundou as Ilhas Britânicas com as despreocupadas operetas de Noel Coward, com a benevolência de *Querido Polvo* (*Dear Octopus*) de Dodie Smith e com os engraçadinhos caprichos de A. A. Milne, *O Falecimento do Sr. Pim* (*Mr. Pim Passes By*), *A Estrada de Dover* (*The Dover Road*) e *Sarah Simple*; com as polidas amenidades de Frederick Lonsdale e os sentimentalismos de John Van Dru-ten cujas contribuições mais ousadas (a peça escolar *O Jovem Woodley* ou *Young Woodley* e a pacifista *Flores da Floresta* ou *Flowers of the Forest*) eram discretamente açucaradas; com as graças de Benn Levy, que em sua melhor forma produzirá a amoral *Primavera para Henry* (*Spring for Henry*), e com maluquices populares de outros autores como *George e Margaret* e *O Francês sem Lágrimas* (*French Without Tears*).

Para quem tivesse tal intenção seria brinquedo de criança detectar provas de naufrágio. De fato, isso era confessado pelo autor do *Francês sem Lágrimas*, Terence Rattigan, que justificou sua contribuição mais ou menos um ano antes da erupção da Segunda Guerra Mundial afirmando que "medo da guerra, da luta civil, da convulsão nacional é demasiado real, demasiado intenso na Inglaterra de hoje para permitir às suas platéias ouvirem com equanimidade os sombrios lembretes de que nossa civilização está à beira da destruição". É verdade que a *English Stage Society* e diversas companhias de repertório continuam a evidenciar interesse pelo experimento²³. Ademais, o espírito de Shaw era por demais formidável para ser completamente exorcizado do teatro inglês. Mas após a Primeira Guerra, a liderança na dramaturgia passou para um teatro de fala inglesa situado em local mais afortunado e os Estados Unidos, que tinham a mais jovem dramaturgia de alguma importância, subitamente adquiriram a supremacia.

23. Ver "London Pioneering" de Ivor Brown em *Theatre Guild Magazine*, janeiro de 1930, sobre a obra do *The Stage Society*, a *Phoenix Society*, *The Arts Theatre Club*, o *Gate* e *The Pioneer Players*. Ver também os relatos sobre companhias de repertório em diversos números do *Observer* de Londres.

29. Eugene O'Neill e o Palco Norte-Americano

1. *Descobrimdo a América*

Quando, através de O'Neill e seus sucessores, a América descobriu que o teatro era uma arte e não uma indústria, o drama tornou-se um de seus mais ricos recursos naturais. Que o tenham começado a extrair-lo adequadamente apenas nas duas últimas décadas, a partir de 1920, não é por certo um simples acidente. Isso aconteceu num momento em que a América amadureceu e se a maturidade trouxe consigo muitos problemas dolorosos depois de 1929, tal fato não alterou a situação do ponto de vista material, já que os autores medram tanto na insegurança quanto na segurança, tanto nas perturbações quanto nas certezas.

Quer na dor quer na alegria, o dramaturgo americano apresentou um feição nitidamente vital e enérgica. Essa vitalidade era, de fato, tão natural quanto o respirar para os autores do novo mundo. Era inerente à grande era de expansão americana, e só podia encontrar estímulo adequado quando a nação se encontrou, entre 1918 e 1929, na privilegiada posição de credora do mundo e seus cidadãos esperavam do futuro ilimitado progresso material. Quer aceitasse tal desenvolvimento ou se indignasse com ele, o dramaturgo partilhou de sua energia e o exibiu em seu trabalho.

Treze colônias atlânticas do Hemisfério Ocidental haviam gradualmente empurrado as fronteiras para oeste, rumo ao Pacífico, conquistando a imensidão, unindo o vasto território com estradas de ferro e encilhando a natureza para servir o homem por meio da extração e conversão de

materiais em estado bruto. Oportunidades pareciam abertas a todos os homens, a riquezas foram acumuladas por numerosos indivíduos (legal e ilegalmente), e um padrão mais alto de vida foi estabelecido para uma percentagem mais ampla da população do que em qualquer outra nação densamente povoada.

E a esse progresso em vantagens materiais associaram-se qualidades de mente e espírito que acusavam autoconfiança, invencível otimismo e vigor. Inclusive quando julgavam a civilização que haviam criado tudo menos confortante, os americanos amavam suas cruezas — as máquinas os extasiavam, as fábricas lhes davam sensação de poder, as cidades apinhadas e poluídas como Chicago, “o açougue”, enchiam-os de confianças em si mesmos. O *Homo Americanus*, apodo depreciativo dado ao cidadão estadunidense, surpreendeu os observadores estrangeiros como sendo quase uma criatura especial. Durante os sucessivos períodos de pioneirismo que abriram as fronteiras, e devido à abundância de oportunidades que estavam ao seu alcance, tornou-se rude e independente. A tradição atava menos suas mãos que as de seus primos europeus, a ausência de uma aristocracia hereditária em grande parte o deixou livre do temor aos títulos nobiliárquicos e boas maneiras, a democracia política em vigor inculcara nele um sentimento de igualdade com qualquer homem. Ademais, era uma personagem híbrida — era inglês, escocês, irlandês, escandinavo, alemão, italiano, judeu, eslavo, húngaro e assim por diante; era episcopalista, presbiteriano, católico, hebreu, batista, luterano, mórmon, testemunha de Jeová, grego ortodoxo e sabe-se lá que mais. A despeito de algum esnobismo inevitável por parte das famílias instaladas há mais tempo, geralmente superado pela crescente riqueza ou poder político do grupo posterior de imigrantes, a América foi o cadinho das nações. Quando o laureado poeta da América, Walt Whitman, olhou para seus miscelâneos concidadãos e os amou, estava aconchegando em seu peito o mundo inteiro do homem.

A literatura, como era inevitável, reagiu a esse fermento. Embora o provincianismo e o tipo mais estrito de puritanismo tenham cobrado seu pedágio, e ainda que o academismo e esnobismo de alguns brâmanes da Nova Inglaterra tenham desaguado numa afetada imitação das letras européias, os escritores americanos começaram a refletir a cena americana ainda antes da Revolução Americana. O espírito de iniciativa e de franco bom senso soava alegre e tentadoramente nos escritos de Benjamin Franklin, um *self-made* americano. Nos volantes satíricos e antibritânicos do período de 1776-83 surge um petulante ianquismo (*Yankee Doodlism*). O pioneiro levantou alto sua cabeça nos romances de James Fenimore Cooper e a delicadeza *quaker* de Whittier tinha mais sabor

de terra que de biblioteca. Mesmo a classe educada de Massachusetts reconheceu o fato de que estava vivendo num novo mundo onde o homem do povo não começava a vida com um estigma permanente de inferioridade e tampouco estava divinamente destinado ao servilismo. Os períodos escorregados de Emerson aclamavam um novo céu e uma nova terra, e quando o pensador e naturalista Thoreau viajava "um bom pedaço por Concórdia", movia-se a pé como plebeu auto-suficiente e homem de consciência independente. Margaret Fuller, a literata, ergueu a voz em nome da Nova Mulher; Herman Melville, descendente dos *patroons** de Gansevoort, fez-se ao mar como marinheiro comum e trouxe de volta simpatia pela camaradagem das raças e homens de peito. E assim a procissão caminhou até Bret Harte e Jack London, os quais celebraram a dura vida do oeste; até Mark Twain, o laureado do Mississipi; até Vachel Lindsay, o trovador do centro-oeste e da democracia agrária do populismo; até Whitman cantando a estrada aberta mas igualmente pronto a proclamar a América no serviço do *Ferry* de Brooklyn; até Sandburg regalando-se na encardida sujeira de Chicago; até Robert Frost lutando para arrancar grandes canções da terra comum e do homem comum.

Somente os dramaturgos se atrasaram, como geralmente o fazem, porque um livro pode ser composto independentemente mas uma peça deve ser escrita para um teatro. Como instituição pública o teatro cai facilmente sob a vigilância da lei (livros podem ser distribuídos secretamente e nunca são tão conspícuos quanto peças), e pode ofender as pessoas de maneira mais fácil ou flagrante do que qualquer outra coisa no mundo. Também requer um corpo amplo e relativamente homogêneo de patronos, dado que, como empreendimento caro, depende muito ponderavelmente de considerações comerciais. Em conseqüência, embora um gênero popular de teatro tenha florescido poderosamente, a dramaturgia americana continuou débil até depois da Primeira Guerra. Mesmo o mais bondoso dos críticos deve reconhecer sua decidida inferioridade em face das peças européias.

A história do teatro americano é uma história de um número crescente de encenações que começa com representações casuais, como a da pecinha *O Urso e o Filhote* (*Ye Bare and Ye Cubb*) em 1665, e com representações profissionais, como as introduzidas pela Companhia Hallam que chegou de Londres em 1752 e mostrou o *Mercador de Veneza* em sua estréia em Williamsburg. O progresso a princípio foi entravado devido à animosidade dos bons cidadãos que partilhavam da mesma desconfiança em relação ao teatro que sentiam os puritanos ingleses que o proibiram durante o

* Proprietários de terras. Com privilégios senhoriais outorgados pelos holandeses em New York e New Sonsey. (N. dos T.)

Commonwealth de Cromwell. Em 1761, quando David Douglass levou o grupo Hallam reorganizado para Newport, Rhode Island, precisou anunciar *Otelo* como uma "Série de Diálogos Morais". Mesmo depois da Guerra de Independência era necessário chamar as peças pelo nome mais inocente de "óperas" e anunciar a *Escola de Escândalos* como uma "Conferência Cômica em Cinco Partes sobre o Pernicioso Vício do Escândalo".

Não obstante, o palco se espalhou pelo país — primeiro na franja do Atlântico, depois no Centro-Oeste através de companhias itinerantes viajando em carroças e barcos. Não importa o quão longe fossem as carroças cobertas de lona dos pioneiros, os carros de Tespis vinham com certeza logo atrás; alcançaram até mesmo os mórmons em Utah e os prospectores de ouro no Oeste Selvagem. Grande era a atração de astros estrangeiros, como George Frederick Cooke, Edmund Kean, Junius Brutus Booth que chegou até New Orleans em 1828 e William Charles Macready que alcançou Saint Louis uns quinze anos mais tarde. Com o tempo, atores americanos como Edwin Forrest e Joseph Jefferson surgiram para partilhar e desafiar os louros dos visitantes, e companhias residentes locais serviam como elencos de apoio para os astros itinerantes. O sistema de companhias locais conheceu maus tempos devido às taxas exorbitantes cobradas pelos atores principais, sem os quais se tornou impossível atrair uma platéia e, devido à sua incompetência, em 1860 o número de companhias residentes já era decrescente. Mas o teatro continuou a medrar, e os atores visitantes passaram a viajar com seus próprios elencos itinerantes depois que as ferrovias forneceram adequadas comodidades de transporte. Com o tempo, a tarefa de levar umas duzentas e cinqüenta companhias a cerca de três mil e quinhentas cidades a partir de uns poucos centros, o maior dos quais era a *Union Square* de New York, se transformou numa indústria de produção de massa. Para esse propósito, em 1896 foi estabelecido um "Sindicato Teatral" até que o teatro se transformou simplesmente num comércio monopolista como os trustes contra os quais foi dirigido a Lei Sherman. Foram vãs as revoltas contra essa organização promovidas por atores-empresários em 1898, 1902 e nos anos subseqüentes. E a longa e custosa batalha travada pelos irmãos Shubert, que concluiu com a dissolução do Sindicato em 1916, não afetou materialmente a qualidade das peças e das montagens. Mas então o teatro como "grande negócio" acabou! Devido às crescentes tarifas ferroviárias e o advento dos filmes, que proporcionavam entretenimento por uma fração do preço de uma entrada de teatro, a torrente de diversão cênica refluíu. Refluíu ainda mais quando começou a depressão de 1929, a tal ponto que em 1934 havia apenas vinte e sete

companhias itinerantes nos Estados Unidos em face das trezentas e trinta e sete no mesmo mês do ano de 1908. O teatro comercial concentrou-se em New York e mesmo lá deixou de ser uma empresa realmente de grande porte.

O escoadouro da dramaturgia americana, após 1915, ficou cada vez mais limitado a um pequeno número de produtores comerciais, alguns teatros de arte, pequenos teatros, grupos universitários e sindicais e uma rede federal de ajuda a atores desempregados, de vida curta. Mas, por irônico que seja, foi apenas durante esse período, quando o teatro americano estava perdendo grande parte de seus frequentadores, que a dramaturgia americana se tornou uma arte genuína.

Durante um século, os dramaturgos americanos não tinham qualquer importância para o mundo, embora abrigassem as sementes de uma arte vigorosa, democrática em seus temas e inclinações. Realmente a primeira peça (encenada particularmente) a ser impressa nos Estados Unidos, *Androboros*, em 1714, tocava uma aguda nota satírica — nada mais nada menos que às custas da Paróquia da Santíssima Trindade de New York. Durante a Guerra da Independência os colonos esguicharam ácido sobre os britânicos e os realistas aborígenes, sendo que a liderança nesse jogo foi assumida pela língua aguçada da esposa do General Warren, a Sra. Mercy Warren. Sua peça, *O Grupo* (*The Group*), impressa um dia antes da Batalha de Lexington, satirizava acrememente os realistas como “um enxame de sicofantas da corte, harpias famintas e galanteadores sem princípios” e sua burlesca *Os Cabeças-Duras ou Os Oficiais Medrosos* (*The Blockhead or the Affrighted Officers*) troçava dos oficiais de Burgoyne (“os bastardos filhos de Marte”) cuja fruição de uma peça era interrompida pelas novas da batalha de Bunker Hill. Cumpre notar também que os partidários dos conservadores responderam a tais ataques da mesma forma desinibida. As peças de propaganda americanas não começaram com a depressão de 1929 mas com a Revolução Americana!

A sátira social tampouco terminou com o ataque à Igreja da Santíssima Trindade. Na melhor peça americana sobre um assunto americano, *O Contraste* (*The Contrast*) de Royall Tyler — 1787 —, a sátira foi dirigida contra janotas como Dimple que regressa da Europa com a cabeça cheia de vilanias da moda. Moldada segundo *Escola de Escândalos*, sua tagarelice feminina pode possuir algum espírito do Velho Mundo, mas a peça está do lado das virtudes caseiras: Manly é o rude e democrático homem americano — ainda que, infelizmente, aborrecidamente edificante — e ele, com seu criado Jonathan, um ianque independente e

prático, afirmam “o jeito americano”. Uma multidão de peças posteriores deliciaram igualmente as platéias com personagens americanas ou “ianques cênicos” usando nomes tão saborosos quanto Nathan Yank ou Natan Americano, Solomon Swap ou Salomão Barganhento, Lot Sap Sago ou Lot Seiva de Sagu e Deuteronomy Dutiful ou Deuteronomio Zeloso. Royall Tyler foi mesmo mais longe e escreveu crítica social direta em *A Especulação na Georgia ou Terra na Lua* (*The Georgia Spec or Land in the Moon*) — 1797 — sátira à especulação com terras. Para uma nação jovem, a dramaturgia começou com bastante vigor, e é esse pendor para a declaração realista e franca que liga os dramaturgos do início do século XIX com vários de seus sucessores um século mais tarde.

No entanto, em breve o dramaturgo americano viu-se forçado a tomar distância do assunto e estilo genuinamente nacionais. A vida começava a torna-se mais calma na costa americana, a imitação cobrou seu tributo e os atores da Inglaterra naturalmente incentivaram a popularidade da dramaturgia romântica. A trilha da imitação em série iniciou-se, na realidade, já com a primeira peça escrita por um americano — isto é, com o texto neoclássico *Príncipe da Pártia* (*Prince of Parthia*) de Thomas Godfrey, em 1736. Foi levada adiante na tendência romântica, pelo primeiro dramaturgo profissional dos Estados Unidos, William Dunlap, que foi um adaptador dos mais prolíficos de peças alemãs e francesas, sendo o fastidioso Kotzebue o seu maior credor. Os temas históricos americanos receberam o mesmo tipo de tratamento empolado que prevalecia no exterior, e foram suplementados por uma série de romances “índios” que tinham ainda menos a oferecer a uma inteligência adulta¹. A maior parte das peças românticas, até mesmo na Europa, pedia irresistivelmente para o melodrama, embora as mais notáveis tivessem a força intelectual de *Caim* e *Os Cenci*. Sendo o gosto americano ainda mais simples, no geral, as platéias encorajaram o melodrama em suas formas mais grosseiras e, à exceção de algumas fulminações democráticas contra aristocráticos vilões que naturalmente atraíam os herdeiros da Revolução Americana, as peças eram desprovidas de pensamento. Esse tipo de apetite por excitação maquinada foi alimentado com a maior abundância pelo mais popular sucessor de Dunlap, John Howard Payne, do famoso “Lar, Doce Lar”, e por escritores como o autor do retórico *Jack Cade* (sendo o vilão “plebeu” de Shakespeare transformado

1. Ver *André* de Dunlap, revista e reforçada no patriotismo em 1803, sob o título de *The Glorie of Columbia*; e *Superstition* de James Nelson Barker em 1824. Para peças sobre índios, ver *Indian Princess* de Barker (1808), *Pocahontas or The Settlers of Virginia* de Custis (1830) e a mais popular delas, *Metamora* (1829), encenada por Edwin Forrest.

aqui num herói vingador), o Juiz Conrad. Nem sequer o mais fino gosto para a tragédia romântica conseguiu produzir algo mais notável que *Francesca di Rimini*, uma peça em versos brancos bem escrita mas secundária. O clímax do drama romântico menos literário surgiu num precipitado de melodramas de Dion Boucicault, que tem o mérito da cor local em obras como *Um oitavo de Sangue Negro* (*The Octoroon*), com seu quadro da escravidão negra às vésperas da Guerra Civil — dezembro de 1859 — mas ainda assim permaneceu artificial.

Tanto o drama social quanto a lacrimosa dramatização da *Cabana do Pai Tomás* (*Uncle Tom's Cabin*) de 1852 e os esforços para capitalizar a Guerra Civil em peças históricas como *Belle Lamar*, romance de espionagem de Boucicault, e *Shenandoah* de Bronson Howard, escritas muito depois do evento, em 1888, eram pano cortado da mesma peça de tecido. E um modelo quase idêntico prevalecia em *Serviço Secreto* (*Secret Service*), texto mais tardio ainda e mais compacto para o qual o ator-dramaturgo William Gillette trouxe sua persuasiva personalidade. A tradição recusava-se a morrer, até no século XX, que continuava a prestar atenção ao sentimento operístico contido na *Madame Butterfly* de Belasco e em peças correlatas cujas locações iam do Extremo Oriente ao cenário de *A Rosa do Rancho* (*The Rose of the Rancho*). O drama sentimental menos exótico desenvolvido sob a égide de Augustin Daly não passava de uma versão para supermercado do mesmo romantismo na década de setenta do século passado. Uma custosa guerra civil e o imediato ascenso do capitalismo industrial em larga escala deixaram o teatro praticamente intocado; as platéias continuavam a satisfazer-se com qualquer coisa que lhes transmitisse alguma sensação. Como nota John Anderson, "Foi esse público que ficou devaneando enquanto os alicerces do feudalismo industrial eram concretados bem debaixo do seu nariz. . . Como os novos ricos que éramos, acomodamo-nos depressa demais — e achamos que a abastança era permanente"².

O espírito cômico era um tanto mais vívido indo da secundária e remota comédia de costumes, como *Carlos II* (*Charles the Second*)³ de Payne, devidamente torneada com a regeneração do devasso Duque de Rochester, até a sátira mais pertinente e completa de Anna Cora Mowatt Ritchie, *Moda* (*Fashion*), de 1845. Embora essa mulher inteligente e enérgica tenha embalado sua divertida comédia com as costumeiras reverências à virtude, atirou a maior parte de seus tijolos contra o esnobismo e a mania de macaquear a aristocracia. Nada tão bom quanto seus retratos da elegan-

2. *The American Theatre*, p. 49.

3. Em colaboração com Washington Irving.

te Sra. Tiffani, seu círculo, e o Conde Jolimaitre, cozinheiro disfarçado, apareceu na série de comédias sociais que se seguiram a *Moda*. Mas até essas, pelo menos, tinham alguma agudeza e relevância, e mais tarde, William Dean Howells, cujos ensaios críticos pediam uma discreta aplicação de realismo ao teatro, contribuiu com farsas alegres à maneira do italiano Goldoni, a quem admirava tão extraordinariamente. Ademais, nas tumultuosas séries Mulligan, William Harrigan e seu sócio Hart puseram-se a armar, sobre a vida dos imigrantes, farsas cordiais e aliterárias, faziam o público rolar de riso por sua engenhosidade e verossimilhança⁴. Com seus sucessores no *vaudeville* e na baixa comédia, Harrigan levou para o teatro a robustez do espírito americano e, na verdade, o resultado foi muito mais hilariante que qualquer coisa que o teatro literário estivesse produzindo. As farsas e comédias do teatro americano, de *Relâmpago* (*Lightnin*) de Winchell Smith e Frank Bacon, escrita em 1918, até as mais recentes cozeduras de George Kaufman e as melhores comédias musicais, brotam do mesmo dom inato para a ampla caracterização de tipos e o riso desopilante. Foi a tradição refinada que desapareceu como pegadas na praia de Newport. Em uma única exceção, o brilhante tratamento que Langdon Mitchell deu ao divórcio na sociedade elegante, *A Idéia New York* (*The New York Idea*), de 1906, a alta comédia borbulhou com vigor contínuo.

Inclusive um escritor de tanto sucesso quanto Clyde Fitch acabou resultando numa influência menos fundamental que os astutos palhaços no terreno da comédia. Nascido em 1865, na cidade de Elmira, Estado de New York, vindo de família culta, era filho da tradição refinada. Poderia ter chegado a ser um mestre da comédia de costumes em virtude de seu conhecimento das camadas superiores da sociedade. Seu retrato de um dândi no *Belo Brummell* (*Beau Brummell*) no início da década de 90 do século passado e a sagaz descrição das fraquezas sociais em *Os Arrivistas* (*The Climbers*) revelam as potencialidades desse autor para a comédia; e essas qualidades eram consideravelmente apoiadas pela relativa estabilidade da alta sociedade urbana na "alegre" década de 90. Apresenta também uma objetiva sensível para a cor e o contorno daqueles anos em inúmeras peças como *Capitão Jinks da Marinha Montada* (*Captain Jinks of the Horse Marines*). Na verdade, dispunha de todas as qualificações superficiais. Carecia apenas das qualificações básicas que diferenciam um mestre da alta comédia de um simples artífice. Seu poder de plasmação das personagens era tênue e quase todas não passavam de meros bosquejos românticos.

4. Ver "Harrigan, American" de Montrose J. Moses em *Theatre Guild Magazine*, encantadora narrativa sobre as comédias-vaudeville de Edward Harrigan e Tony Hart.

Ocasionalmente tentou uma água-forte como em *A Moça dos Olhos Verdes* (*The Girl with the Green Eyes*) de 1902, mas a análise que faz do ciúme no caso de sua "Jinny Austin" entalhou meramente a superfície; quando criou a heroína desta comédia em geral divertida, que é *A Verdade* (*The Truth*), apresentou uma extravagância — o hábito da prevaricação — mais do que uma personagem acabada. Além disso, Fitch simplesmente namoricava idéias, brincando com elas em algumas poucas falas incidentes e sua declaração de que "Ninguém no momento está captando a essência de seu meio ambiente em pensamento, palavra e ação..." era mais do que aplicável a ele mesmo.

Não se tratava apenas do fato de que, como observou Montrose Moses, "com respeito à moralidade Fitch era inteiramente convencional"⁵ mas de que faltava a Fitch uma vigorosa inteligência crítica. Se a possuía, ele a frustrou, ou deixou que fosse frustrada pelas exigências do teatro para o qual trabalhou. "Em que estado nos encontramos", escreveu numa carta, "quando há apenas *um homem* a quem se pode oferecer uma peça e esperar que ela seja representada de algum modo meio adequado", e esse único empresário pedia enredos batidos ao invés de caracterizações e pensamento incisivos. Fitch submeteu-se ao *status quo*; conservou seu espírito cômico devidamente freado e satisfez seu público com todo tipo de peça que atendesse ao mercado, inclusive peças históricas convencionais, como *Nathan Hale* e *Barbara Frietchie*. Somente em *A Cidade* (*The City*), a qual, segundo o Professor Quinn, ele considerava sua melhor obra, Fitch quase levou o enredo e as personagens a uma conclusão aguçada, denunciando a corrupção na vida pública de um modo implacável no todo, à exceção de um certo elemento de perdão por parte da noiva de George Rand depois que este confessa sua má conduta. Quando morreu na Europa, a 4 de setembro de 1909, Fitch não conseguira — à exceção, talvez, d'*A Cidade* — levar o teatro americano a uma distância sensível mesmo de Jones e Pinero em sua melhor forma.

Seus concidadãos mais inflexíveis foram igualmente barrados de algo mais que uma olhadela na terra prometida. Bronson Howard, que em 1881 chegou mesmo a antecipar certas abordagens modernas do conflito de classe entre o capital e o trabalho em *Barão Rudolph* (*Baron Rudolph*), escrevia desinibidamente sobre a especulação de Wall Street em *A Henriqueta* (*The Henrietta*), seis anos mais tarde. Mas sua escolha de temas locais foi neutralizada por uma confiança excessiva nas intrigas à maneira de Sardou, dando sentido à queixa de Brander Matthews, segundo a qual a

5. *The American Dramatist*, p. 317.

tragédia deste autor foi nascer cedo demais. Steele Mackaye, que tentou impulsionar a técnica de interpretação aplicando o método Delsarte, observou os efeitos do capitalismo predatório e chamou a atenção para o perigo de uma rebelião do proletariado oprimido em *Paul Kauvar ou Anarquia* (*Paul Kauvar, or Anarchy*) em 1887, sem, entretanto, sondar quaisquer profundezas ou alçar-se até alguma notoriedade. Charles Klein, prolífico carpinteiro cênico, poderia colher uma página da história de Ida Tarbell sobre a companhia de petróleo Standard Oil quando escreveu *O Leão e o Rato* (*The Lion and the Mouse*), mas contentou-se em produzir uma peça fácil. Edward Sheldon poderia fixar a corrupção política nos Estados, mas uma de suas duas ou três peças avançadas, *O Patrão* (*The Boss*), escrita no ano já bem tardio de 1911, não vai além do simples retrato de um político impiedoso que, além do mais, é adequadamente reformado no final e devolvido ao favor doméstico pela mão da magnânima esposa. Voltando-se com mais eficácia para um importante problema social em *O Nego* (*The Nigger*), em 1910, Sheldon quando muito conseguiu incorrer em certo realismo tentativo com o seu relato de um sulista, social e politicamente ambicioso, que faz a catastrófica descoberta de que tem sangue negro nas veias, e a expedição que o mesmo autor realiza ao cortiços em *Nell da Salvação* (*Salvation Nell*) não o conduziu além de uma descrição fidedigna do lado andrajoso da vida americana.

O competente técnico Augustus Thomas fez esforços preliminares para dramatizar novas idéias e descobertas. Mas não logrou ir além de uma tênue experiência com telepatia e sugestão psicológica em *A Hora da Feitiçaria* (*The Witching Hour*), escrita já em 1907. Quatro anos mais tarde infudiu mais substância em *Enquanto um Homem Pensa* (*As a Man Thinks*) que adicionava relações domésticas e antagonismo racial ao tema da sugestão, e Thomas procurou conquistar relevo com retratos do interior americano em peças como *No Missouri* (*In Mizzoura*) e *Arizona*. Ainda assim, mesmo nesses empreendimentos relativamente progressistas, Thomas usou de um diálogo rígido e canhestro, falhando na tentativa de cercar o tema com personagens vívidas. Em *O Curandeiro* (*The Faith Healer*), o poeta William Vaughn Moody efetuou um tosco esforço em prosa para criar drama psicológico no retrato de uma personagem cujos poderes hipnóticos dependem do amor confiante, e o mesmo autor exibiu admirável coragem quando tentou tratar o puritanismo e a paixão realisticamente em *A Grande Divisão* (*The Great Divide*). Aqui, teve a temeridade de sugerir que uma mulher seria capaz de amar o homem que a estuprou (tema que Flaubert tratara com sutileza infinitamente maior no romance *Salambô*), e permeou o plano de fundo e o herói

ocidentais da peça com vida estuante. Mas, mesmo aqui, Moody sucumbiu à maquinaria teatral e ao sentimentalismo*.

No entanto, a técnica realista não poderia por si só ter alçado a dramaturgia americana a quaisquer alturas, assim como apenas "idéias" também não o poderiam. Já em 1890 James A. Herne, tendo se cansado de trivalidades românticas e tendo travado certo conhecimento com a obra de Ibsen, já fora mais longe que os dramaturgos jovens — o que era bastante notável para alguém que nascera em 1839. *Margaret Fleming*, a extraordinária peça realista anterior ao advento de O'Neill, revelava um rapaz bem-intencionado, mas fraco, embaraçado num caso extraconjugal, uma jovem morrendo de parto e um bebê faminto sendo amamentado pela esposa dele, Margaret. Em sua forma revista, que omitia um melodramático rapto do filho legítimo de Philip Fleming, a peça chegava a permitir a Margaret a iniciativa pouco convencional de adotar a criança ilegítima. Outras peças de Herne como *Terreno na Praia (Shore Acres)* e o melodrama mais severo de Eugene Walter, *O Caminho mais Fácil (The Easiest Way)*, no qual uma mulher bem-intencionada mas indisciplinada malogra na tentativa de se reformar, anunciavam igualmente o advento do realismo.

Ainda assim continuava a faltar algo — grandeza de espírito, poesia da paixão e poesia do pensamento. Mesmo quando os dramaturgos americanos alimentavam uma profunda preocupação com temas dinâmicos — quando Steele MacKaye e Howells defendiam a justiça nos julgamentos anarquistas de Haymarket ou quando Herne se interessava pela teoria do imposto unitário de Henry George — continuava a faltar grandeza de espírito em suas peças. Da mesma forma, no terreno da técnica cênica, Belasco podia colocar o restaurante Child inteiro no palco sem dar ao quadro o luminoso poder que brota do realismo exegético e dinâmico. E os esforços poéticos de um Percy MacKaye em *O Espantado (The Piper)* contribuíam apenas com fantasias ou invenções tênues, mesmo se encantadoras, para um teatro que precisava da poesia da criação incandescente**.

Voltando ao que dizíamos, em 1914 uma nova ordem e um novo estado de espírito começavam a estabelecer-se. Não

* Ademais, a peça foi discretamente atenuada pelo encenador Henry Miller; "nunca vimos a verdadeira peça de Moody", escreve Montrose J. Moses, cronista da dramaturgia americana.

** É justo observar que um estudioso como o Professor Arthur Hobson Quinn, em sua *História da Dramaturgia Americana da Guerra Civil aos Dias Presentes (History of American Drama from the Civil War to the Present Days)* trata os dramaturgos e peças mais antigos dos Estados Unidos com uma reverência consideravelmente maior que o presente autor. Tal atitude é integralmente adequada quando não se tem a obrigação de medi-los pelo metro da dramaturgia mundial. Ademais, dado que o progresso nas artes é tudo menos uniforme, é intelramente verdadeiro que muitas peças, escritas depois de 1918 se têm mostrado inferiores a obras mais velhas. Há apenas um erro que a crítica não pode perpetrar, a saber, pôr uma imitação perfeita acima de uma

que um tom moderno começasse a fazer-se notar nas comédias de Albert E. Thomas, Clare Kummer e Jesse Lynch Williams — como o lúdico exame que esse último fez da instituição do casamento, *Por Que Casar? (Why Marry?)* — mas que um espírito diferente começava a permear o teatro americano. O encolhido teatro comercial encontrou uma base cosmólita em New York ao mesmo tempo que era complementado por inúmeros teatros pequenos e universitários. De outro lado, a arte teatral européia estava dando passos imensos na técnica de encenação e diretores e cenógrafos americanos começaram a abraçar com ardor as concepções artísticas de Reinhardt, Gordon Craig e Appia. *O Novo Espírito no Teatro (The New Spirit in the Theatre)* de Huntley Cartes, os *slides* de cenários simplificados da autoria de Craig, Appia e Ernst Stern coligidos pelo Professor George Pierce Baker durante sua viagem à Europa, a exótica encenação de *Sumurun* por Reinhardt, a exposição de pintura moderna no *Armory Show* em 1913⁷ e os relatos extáticos de viajantes em capitais estrangeiras — tudo isso fazia o pulso bater mais rápido. Os americanos haviam descoberto o luxo da “arte”, descoberta que continuou a ser feita até mesmo depois da Primeira Guerra. Haviam se mostrado inquietos num mundo devotado à utilidade, e continuaram a sentir-se insatisfeitos, mesmo reconhecendo as qualidades cinéticas da vida americana. A beleza, devidamente capitalizada, fez-se moda e, com ela, veio uma paixão correlata pela auto-expressão.

Por um espaço de tempo demasiado tinham os americanos permanecido contentes com a crescente riqueza e iniciativa de seu país. Os dias do pioneirismo haviam terminado e estava mais que em tempo de tornar a vida mais abundante de gratificações estéticas. Era mister abandonar as velhas formas, criar formas novas, e os filhos de Zênite retornaram a fim de converter a Filístia no Paraíso. E como o antigo teatro comercial não se mostrava disposto a lançar ao lixo métodos comprovados de obter lucro e começava agora a deixar livres de seus dúbios serviços vastas áreas da paisagem americana, seu lugar podia ser tomado por grupos desimpedidos da necessidade ou desejo de ganhar dinheiro até que a Broadway também adotou os novos métodos*. Percy MacKeye, seguindo as pegadas do pai,

obra imperfeita mas permeada de inspiração. Mesmo trabalhos defeituosos de O'Neill, Maxwell Anderson, S. N. Behrman e Clifford Odets, por exemplo, pertencem a um nível mais alto que outros, de melhor estilo, produzidos por antecessores de pouca profundidade como Fitch e Thomas⁶.

6. Para um relato escrupulosamente detalhado da obra de Herne, Bronson, Sheldon, Fitch, Thomas e vários outros dramaturgos, ler o livro do Prof. Quinn.

7. Ver *The Story of The Armory Show*, de Walt Kuhn, publicada particularmente por Kuhn em 1938.

* Joseph Wood Krutch assinala que a nova arte não foi monopolizada pelos teatros de “arte”.

tentou interessar comunidades em procissões e espetáculos. "Teatrinhos" brotaram como cogumelos onde quer que se encontrasse um pequeno grupo de amadores e um outro grupo, só um pouco mais numeroso, de patronos. O grande corpo de cidadãos americanos iria talvez abandonar finalmente o cocho da mentalidade do dólar; isto é, se fossem apoquentados por tempo suficiente com a sátira boêmia, pois os jovens americanos do Greenwich Village e de locais tributários haviam descoberto o jogo europeu de açular os cães contra a burguesia. Entrementes, no entanto, o movimento artístico ia consistir de uma aristocracia do espírito.

Já em 1911 uma *Drama League of America* começara a produzir uma dramaturgia literária de origem nativa e estrangeira. Os *Wisconsin Players* em Madison e Milwaukee, o *Teatrinho* de Chicago dirigido pelo inglês Maurice Browne e Ellen Van Volkenburg, o *47 Workshop Theatre* do Professor Baker, o *Carnegie Institut of Technology*, em Pittsburg, funcionando sob a orientação de Thomas Wood Stevens, os *Dakota Playmakers* e alguns anos mais tarde os *Caroline Playmakers* do Professor Frederick H. Koch, os teatrinhos de Cleveland, New Orleans e Pasadena — essas e outras organizações começaram a pontilhar o país com oásis de "cultura". No devido tempo, seus esforços foram apoiados por livros como *Ribaltas Através da América (Footlights Across America)* e a revista pioneira *Artes Teatrais (Theatre Arts)*, fundada em 1918 e editada por Edith J. R. Isaacs, Macgowan e Stark Young. Experiências de encenação, iluminação e cenografia foram empreendidas por artistas do teatro como Robert Edmond Jones, Lee Simonson, Norman Bel Geddes, Irving Pichel e Kenneth Macgowan. Como mais tarde anotaria Sheldon Cheney, um dos apóstolos do movimento, "Estávamos pensando no teatro apenas do lado estético; pensávamos em aperfeiçoá-lo como uma forma de expressão artística"⁸.

Aliás, já em 1914 e 1915 o movimento atingira um retumbante clímax. Naturalmente, este ocorreu no Greenwich Village que se tornara a Meca à qual todo americano devoto de arte devia fazer uma oblação, a menos que preferisse a Medina do círculo de poesia de Harriet Monroe em Chicago. Durante o outono de 1914 vários entusiastas — Robert Edmond Jones, Phillip Moeller, Helen Westley, Lawrence Langner, Lee Simonson, Maurice Wertheim, Edward Goodman e outros construíram um palco na parte dos fundos de uma loja em Washington Square. Intitulando-se *Washington Square Players*, encenaram atos-únicos originais.

8. Quanto a alguns relatos desse fermento, ver os primeiros números de *Theatre Arts*, "Footlights Across America" de Macgowan e a análise post-mortem de Cheney, "The Art Theatre — Twenty Years After" em *The New Caravan*, W. W. Norton, 1936, p. 426-445.

Em seguida, mudaram para o pequeno *Bandbox Theatre* e, depois da Guerra, em 1919, parte deles fundou o *Theatre Guild*, que se tornou o mais durável e antigo dos "teatros de arte" americanos. O grupo levou a cabo um compromisso comercial caracteristicamente americano, mas também apresentou à América a dramaturgia progressista européia, com peças de Ibsen, Tolstoi, Stindberg, Ervine, Shaw, Molnar, Andreyev, Toller, Werfel, Kaiser e outros, em adição à montagem de obras notáveis de Rice, Barry, Howard, Anderson, Behrman, O'Neill e outros nativos.

2. O Dramaturgo de Provincetown

Em 1915, outro grupo do Greenwich Village, veraneando na colônia de artistas de Provincetown, Massachussets, fundou os *Provincetown Players* sob a chefia do aventureiro "Jig" Cook, da dramaturga Susan Glaspell, de Robert Edmond Jones e outros. Regressando a New York, esse grupo de zelosos discípulos reformaram um estábulo na Rua MacDougal, batizaram-no *The Provincetown Theatre* e converteram-no no *Théâtre Libre* do Village. Artistas de todos os campos, suplementados por membros do *Washington Square Players*, juntaram-se a eles. Aí a nova dramaturgia aborígene começou a surgir na América quando um dos prosélitos, um jovem emaciado de nome Eugene Gladstone O'Neill, supriu-os de diversos atos-únicos, um tipo de peça curta que era particularmente procurado devido aos magros recursos dos experimentalistas. Embora rodeado em breve por um bom número de outros dramaturgos originais, seus progressos o levaram a alturas inatingidas até agora por qualquer outro autor teatral americano ou europeu cuja obra esteja inteiramente dentro do século XX.

O'Neill, no entanto, como qualquer escritor significativo, não foi o produto de desenvolvimento ou impulsos meramente teatrais. Era, acima de tudo uma personalidade única; e a despeito das complacências daqueles que olham um dramaturgo como simples acessório do fato chamado teatro ou do fato chamado economia, um verdadeiro dramaturgo é uma verdadeira personalidade. O'Neill foi, ao mesmo tempo, um autêntico sismógrafo das idéias, pontos de vista e sugestões da nova era. Refletiu um descontentamento geral com a América materialista por parte dos mais jovens e criativos filhos da época, uma sensação de frustração, uma busca geral de experiência enriquecida e uma assimilação do pensamento e da arte dramática europeus. Reagiu a esses estímulos e estrondos subterrâneos com intensidade crua mas impressionante. Na realidade, seu peso reside não na descoberta de idéias singulares mas na maneira como absorveu essas idéias e, o que é ainda mais importante, na paixão crua e pessoal com a qual as empregou no palco.

Nele, Europa e os Estados Unidos cruzaram-se fornecendo uma os cromossomos do pensamento e do experimento e o outro os genes de combativa vitalidade. Tais elementos estavam emparelhados ou equilibrados, de um modo insuficiente, lembrando nesse tocante a obra dos dramaturgos elisabetanos menores, que tantas vezes se excederam em energia às custas da forma e mesmo do sentido. O'Neill tem sido chamado rasamente de "melodramaturgo" por um certo escritor⁹, e o crítico John Mason Brown percebeu astutamente seu parentesco com Christopher Marlowe, a estrela matutina da Era de Shakespeare¹⁰. Como Brown escreveu com tanta beleza, ambos expressaram corações que eram bigornas para a dor, "alimentaram pensamentos desesperados contra a deidade de Jeová", escreveram "crônicas ensopadas de sangue", prezaram "a paixão que queima na paixão", ultrapassaram a probabilidade e nenhum palco poderia conter confortavelmente seus pensamentos. Ambos foram mais títilas do caos que deuses olímpicos. Ambos foram, ao mesmo tempo, suspicazmente jovens em sua avidez de extrair de uma descoberta intelectual mais do que a expressão artística equilibrada pode aprovar.

O'Neill é um dos mais imperfeitos dentre os grandes homens do teatro. Mas é estupidez ignorar sua grandeza por causa de sua imperfeição. O débito e o crédito de sua contribuição estão interrelacionados; são inerentes à luta de um nobre espírito atormentado num mundo anárquico. Se há anarquia em sua obra, é derivada da anarquia maior da vida no início do século XX que talvez apenas um filósofo — da variedade "absoluta" ou "social" — poderia pretender resolver. O certo é que aqueles que supostamente a resolveram no teatro mostraram-se dramaturgos medíocres, independentemente do que se possa pensar das soluções que apresentaram, sejam elas econômicas ou religiosas; o próprio O'Neill escreveu uma peça medíocre, *Dias Sem Fim* (*Days Without End*), quando pensou que havia encontrado uma solução. A crônica de sua carreira é composta tanto de sucessos quanto de fracassos. Mas tanto falhou quanto triunfou estrondosamente. Mesmo a perspectiva de futuro que alguns críticos de O'Neill previram com uma exatidão ainda por ser verificada¹¹, é capaz de revelar a mesma coisa.

A natureza dessa grandiosidade, entretanto, não pode ser resumida friamente. Ela se liga a um assunto que concerne seu tom geralmente sombrio e sardônico, a seus estados de

9. Ver *The Melodramadness of Eugene O'Neill* de Virgil Geddes.

10. Ver "Christopher Marlowe to Eugene O'Neill" em *Letters from the Greenroom*.

11. Ver *The Melodramadness of Eugene O'Neill* de Geddes, "The Quest of O'Neill" de Charmion von Wieseand em *New Theatre*, setembro de 1935, *American Playwrights 1918-1938* de Eleanor Flexner e *Theory and Technique of Playwriting*, de John Howard Lawson, p. 129-141.

possessão e suas contorções demoníacas, e a uma realidade honestamente captada, intensamente odiada e apaixonadamente desafiada por ele. Seu realismo a bem dizer negligenciou a realidade como um fenômeno passível de ser esclarecido ou aperfeiçoado pela análise e ação social. O'Neill tem sido extravagantemente aclamado como místico pelo crítico católico Richard Dana Skinner quando, na verdade, muitas de suas percepções apreenderam e avaliaram a realidade de um modo realista e psicológico, enquanto suas visões possuem apenas aquele sentido de eternidade ou parentesco com a natureza que é prerrogativa de qualquer poeta. Por outro lado, O'Neill tem sido severamente criticado por tratar das realidades sociais de seu tempo apenas tangencialmente ou sem compreensão de sua existência como problema social¹². O fato é que raramente ele as considerou como dignas de serem tratadas artisticamente exceto como manifestações da luta entre a vontade e o destino do homem, entre paixão e circunstância e entre as forças do eu interior. Isso resultou nele em muita ambigüidade, em emocionalismo ineficaz exagerado e em regateios com imponderáveis. Isso também o desqualificou, em grande parte, como estrito "dramaturgo social" numa época em que a geração mais jovem espera que cada dramaturgo o seja. Mas, é óbvio, há muitas trilhas que levam ao céu de um dramaturgo. Ademais, a realidade comum da sociedade encontra um jeito de permanecer sob os pés de O'Neill mesmo quando ele está subindo de infernos particulares para os Campos Elíseos ou a Força Geradora. Até em seu vôo metafísico captou a realidade da gente simples vivendo no mar ou na terra, apresentou a humanidade batalhando contra limitações herdadas ou adquiridas e enfrentando o preconceito racial, a pobreza, a dureza de um solo pedregoso, as frustrações do puritanismo e os efeitos de um mundo materialista que balda ou perverte o espírito.

Além do mais, é exatamente esse impulso para ir além da simples fotografia da "superfície das coisas" — embora tenha se mostrado excelente fotógrafo em suas primeiras peças — que lhe permitiu abandonar o teatro corriqueiro de sua juventude. Ao contrário de Shaw, pouco preocupado com a dinâmica da sociedade, só conseguiria satisfazer seu anseio de realizar "trabalho grande" expressando conflitos internos. Sendo freqüentemente um pensador metafísico, pode deixar-nos profundamente insatisfeitos com sua filosofia, e cada declaração formal feita a esse respeito em suas peças ou em suas explicações pode ser desconcertante ou caótica. Mas a necessidade de expressar seus pensamentos no teatro através de situações e personagens efetivas levou-o a criar intenso drama. Mesmo que aceitemos a acusação de um crítico,

12. Ver Eleanor Flexner, John Howard Lawson e Charmion von Wiegand.

segundo a qual, com respeito à sua filosofia, O'Neill tem estado "a chegar eternamente à mesma conclusão e a embarcar de novo na mesma busca"¹³, precisamos observar que muitas de suas viagens têm sido extensas, intensas e extraordinariamente excitantes.

Às qualidades de espírito, O'Neill felizmente foi capaz de somar qualidades de diálogo, caracterização e construção dramática que deram poder a uma considerável porção de sua obra. Admite-se em geral que o diálogo é o menor de seus méritos. Não possui magnificência de linguagem para revestir a magnificência de sua temática e amiúde mostra-se prolixo e repetitivo; às vezes chega a descer a banalidades filosóficas caricaturadas em relatos do calouro que acabou de descobrir "os fatos da vida". Embora o próprio O'Neill tenha julgado essa descoberta motivo para estimular o riso em *A Juventude Não é Tudo (Ah, Wilderness!)* — numa idade já madura, note-se — continuou a anunciá-la por duas décadas. Não obstante, há uma qualidade poética até mesmo nas rapsódias chapadas que descarregou sobre suas platéias. A repetitividade nelas existente evoca o ímpeto do mar, a enchente e vazante da maré, a extraordinária monotonia de horizontes ininterruptos; há uma transbordante música e um sentido de distância e eterna recorrência em seu diálogo. Ademais, mostrou ser um mestre em dialetos do inglês falado nos Estados Unidos naquelas peças cuja ação não transcorre na sala de visitas, e nunca antes a fala cotidiana de marinheiros, foguistas e granjeiros de diferentes raças ressoou no teatro estadunidense com tanto vigor e colorido. Suas forças só lhe faltaram quando seu tema era por demais profundo ou por demais elevado para seu equipamento verbal; então passava a apoiar-se demasiado pesadamente no ritmo e demasiado infreqüentemente numa imagística criativa e num fraseado concentrado.

A arte da caracterização, praticada por O'Neill é bem mais notável, mesmo se desigual e esquemática. Em matéria de exteriores, ela é em geral perfeita; ainda que tenha alcançado o maior efeito de realidade em pessoas comuns (foi sua contribuição específica introduzi-los pela primeira vez no teatro estadunidense), não é verdade que suas personagens posteriores, colocadas na sala de visitas, apresentem-se menos revestidas de carne. Mas O'Neill, que não estava satisfeito com a retratação externa, passou a usar uma máquina de raios-X, bem como o pincel do pintor, e foi esse método que causou graves dificuldades. Adquiriu o costume de transformar uma personagem num atributo ou numa neurose. Lavínia, em *O Luto Fica Bem em Electra (Mourning Becomes Electra)*, por exemplo, é em grande parte uma fixação. Para efetuar uma inspeção mais de perto ele também dividiu perso-

13. *American Playwrights 1918-1938* de Eleanor Flexner, p. 135.

nalidades (como no caso de Dion e Anthony, em *O Grande Deus Brown* ou *The Great God Brown* e de John e Loving, em *Dias Sem Fim* ou *Days Without End*); seu método de caracterização converteu-se conseqüentemente em uma demonstração de idéias sobre a personagem, ao invés de sua individualização. Além disso, algumas vezes as pessoas, em suas peças, são símbolos e não pessoas identificáveis. O'Neill em diferentes fases tem sido o Jack London, o D. H. Lawrence, o Freud, o Maeterlinck e o Andreiev do teatro estadunidense.

Não obstante, suas criaturas nos fazem muitas vezes insistente exigência de atenção devido à intensidade de seus atributos especiais ou à singularidade de sua realidade parcial. Frequentadores de teatro que se acostumaram a considerar a personalidade humana como uma série de unidades psíquicas — “id”, “ego”, “superego”, o “consciente”, o “inconsciente” — podem encontrar no trabalho posterior de O'Neill um conceito novo e dinâmico de criação dramática de personagens. Suas realizações podem amiúde mostrar-se irritantemente cruas ou esquemáticas, mas vêm exercendo um raro fascínio. Isso não acontece apenas porque seu tipo de caracterização era novidade no teatro de fala inglesa, mas porque realmente proporciona ao espectador uma nova forma de reconhecimento; ele reconhece nas personagens de O'Neill aqueles atributos que os psicanalistas lhe ensinaram direta ou indiretamente a considerar como a dinâmica da personagem. Possivelmente, o “inconsciente” individual ou simplesmente o seu eu vagamente sentido também reconhece a si mesmo nas atormentadas meias-personalidades de O'Neill, de modo que o reconhecimento que o espectador faz da realidade destas não é, em última análise, meramente cerebral.

Ademais, O'Neill achou um excelente fixador para suas personagens em sua estrutura dramática. Robert Benchley notou com aprovação a presença do fantasma do O'Neill mais velho nos bastidores do Teatro Guild quando *O Luto Fica Bem em Electra* foi representada, estando a razão do cumprimento no fato de que James O'Neill, astro de *O Conde de Monte Cristo*, melodrama popular durante longo tempo, teria apreciado aquela “grande e estupenda peça de sensação”. Com extremismo indevido, Virgil Geddes igualmente tomou nota do que chama de “melodramatic” ou “melodramalucique” de O'Neill e, além-mar, St. John Ervine deu as mãos a Geddes¹⁴. Algum mal adveio sem dúvida dessa tendência; as peças sofrem com freqüência de uma “orgia emocional”, de clímax demasiado definitivo para o drama psicológico, de artificialismos, de supervalorizações inconscientes, e de supe-

14. *The American Theatre as Seen by its Critics*, editado por Moses e Brown, p. 262-265. Ver Geddes e “At the Play” de Ervine no *Observer* de Londres, 11 de junho de 1937.

rênfases. (Em *Além do Horizonte* (*Beyond the Horizon*), por exemplo, a derrota do sonhador Robert Mayo, agrilhoado à terra em sua vida de casado, dispensa, como reparou Heywood Broun, os fatos acessórios da tuberculose e da morte.) Não obstante, precisamente a qualidade de excitação e puro teatro que O'Neill enfarda em suas melhores peças é o elemento que tem assegurado na maior parte sua reputação.

A excitação neutraliza a natureza de outro modo estática de sua introspecção, de sua esquematização de pessoas, de sua metafísica poética. Em outras palavras, a atividade de suas personagens produz a ilusão de vida. Criaturas que permitem que suas neuroses ou suas abstrusas buscas as levem até o crime físico e a expiação violenta são imediatos demais para serem dispensados como os autômatos que eventualmente podem ser. Uma neurose pode ser uma abstração, mas um neurótico que comete um assassinato ou se torna incômodo de qualquer outro modo transforma-se numa *realidade*; ele está demasiado perto para permitir o consolo de uma simples racionalização a seu respeito. O'Neill também sabe brincar com os nervos, alternando cenários com astúcia, agrupando personagens de maneira eficaz e permitindo que os climaxes explodam no momento mais teatral. Tampouco hesita em empregar qualquer dispositivo enfatizador, quer empregue os tantãs do *Imperador Jones* (*Emperor Jones*), as máscaras em *O Grande Deus Brown* (*The Great God Brown*), os apartes em *Estranho Interlúdio* (*Strange Interlude*) as máscaras congolezas em *Todos os Filhos de Deus Têm Asas* (*All God's Chillun Got Wings*), ou a gaiola do gorila em *O Macaco Peludo* (*The Hairy Ape*). Por meio da ação e de outros tipos de visualização, invariavelmente consegue exteriorizar tensões internas, chamando a atenção para elas e descarregando-as teatralmente.

Isso não é certamente crime; quando se faz o jogo da representação no teatro é possível também a pessoa ser impressionante, embora os apóstolos da contenção franzam um pouco os sobrolhos. Afora o que, O'Neill separa-se dos simples provedores de melodrama ao usar esses meios para atingir fins situados além de si mesmos, como agiu Shakespeare, que não hesitou em juncar de cadáveres o seu "O erigido em madeira". A única diferença possivelmente séria entre seus efeitos e os dos maiores tragediógrafos (incluindo Tchekhov) é que as personagens de O'Neill com muita frequência são pseudotrágicas, dado que carecem de grandeza de espírito e de vigor energético. A busca que efetuam é por demais intangível, seu descontentamento é por demais febril, seu desejo é por demais introvertido. Elas mimam as frustrações e submetem-se com demasiada inércia à doença ou à derrota. Em suma, O'Neill tocou um número excessivo de sinfonias com o sistema sensorial do público. Isso cria "teatro"

mais amplo que "drama". Pode-se acrescentar, entretanto que, como não existe de fato uma linha marcial de separação entre os dois, o "drama" beneficia-se de seu "teatro" assim como, algumas vezes, seu teatro sofre devido a seu drama. Talvez, também, nosso conceito de tragédia necessite de uma modificação.

A crítica é, em parte, uma racionalização, e a análise acima pode ser suspeita de procurar defender O'Neill a qualquer preço. Mas o fato é que ele produziu uma dramaturgia que estimulou e agitou platéias inteligentes nos Estados Unidos e no exterior com mais ímpeto que qualquer dramaturgo de sua geração. Esse fato precisa ser explicado, já que nem mesmo os mais severos críticos de O'Neill podem negá-lo com seriedade.

3. *As Viagens de O'Neill*

O filho que nasceu na casa do popular ator James O'Neill aos 16 de outubro de 1888 provou ser um Ismael como Hermann Melville, mas inteiramente por compulsão interna, já que a família era próspera. Passar-se-ia muito tempo até que ele deitasse raízes onde quer que fosse, e mesmo em seus anos ulteriores de discrição, ocasionalmente desarmou sua tenda e partiu. Passou os primeiros sete anos de vida por todos os cantos do país, seguindo o pai que excursionava com *O Conde de Monte Cristo* e outras peças. Internatos católicos, uma Academia em Stamford, Connecticut, e Princeton deram-lhe uma educação formal que acabou quando, depois de suspenso da faculdade, enquanto calouro, ao fim do primeiro ano; decidiu não voltar mais à universidade. Ávido leitor de Jack London, Kipling e Conrad, cansou-se de um emprego numa agência de malotes em que o pai era interessado, e sentiu-se também inquieto durante o primeiro casamento, que começou em 1909 e terminou em 1912, dois anos depois que seu filho Eugene nasceu. Em 1909 partiu para uma viagem de prospecção de ouro em Honduras, regressou sem outros resultados exceto uma intensificada sede de vagamundear e fez uma tentativa vã de assentar-se na vida rotineira de contra-regra da companhia de seu pai. Cerca de três meses mais tarde voltou ao mar, desembarcando em Buenos Aires e trabalhando lá em esquisitos empregos para os quais não estava temperamentalmente adequado.

Era o porto, com seus marinheiros, estivadores e párias que o atraía, e foi aí que entrou em contato com a vida que o teatro norte-americano havia deixado em silêncio; na verdade, esse tipo de existência o submergiu e o transformou em um dos deserdados do mundo. Embarcou novamente como marinheiro de segunda classe e, depois, já como marujo hábil. Então passou algum tempo no porto de New York, na bodega *Jimmy the Priest's*, voltou ao lar paterno como o filho

pródigo, representou um pequeno papel em sua companhia e, finalmente, após o término da temporada, ficou quase um ano como repórter e colunista do *Telegraph* de New London. Mas sua vida irregular reclamou o tributo em dezembro de 1912 e ele foi forçado a recolher-se por cinco meses a um sanatório para pacientes tuberculosos. Seguiu-se um ano de recuperação e descanso, e foi nessa época que começou a escrever peças, produzindo onze atos-únicos e duas peças longas, além de alguma poesia.

Seus esforços criativos no *Telegraph* haviam sido feitos em verso ligeiro, especialmente em paródias que revelavam certa dose de arguta reflexão política e refletiam atividades antitrustes de Theodore Roosevelt. O tom se tornou ainda mais agudo e polêmico em versos que escreveu como colaborador para o *Call*, jornal socialista de New York, e para o periódico radical *The Masses*. O poema "Fratricídio" que apareceu no *Call* era um cartaz antiimperialista e anticapitalista com alusões às "fábricas matadouros" e à "Standard Oil"¹⁵. Havia lido Marx e Kropotkin. Nas peças que estava escrevendo agora, continuou a retratar a vida dos pobres-diabos, bem como o instinto de perambulação. Mas outros interesses também se faziam sentir em sua obra. A doença colocara-o face a face com o terror da morte, e a morte, por seu turno, suscitou o difícil problema do sentido da vida que, em seu caso, se tornou algo mais que uma questão acadêmica. Suas inquietações pessoais também lhe impuseram o interesse pela psicologia sexual e pelas tensões internas que o teatro americano convencionalmente evitara. Durante a convalescença, leu não apenas os dramaturgos clássicos, mas Ibsen, Wedekind e Strindberg — "especialmente Strindberg", como confessou mais tarde.

Contudo, não os estudou apenas pelo conteúdo mas pela técnica, e o fantasma de Strindberg iria guiar sua pena mais tarde, em diversas ocasiões. (Na representação de personalidades divididas em *O Grande Deus Brown* e *Dias Sem Fim*, lembra o estilo expressionista do mestre sueco, bem como no uso de máscaras atenta para os gregos.) Ademais, sentindo necessidade de mais treino, entrou no estúdio do Professor Baker em Harvard, no ano de 1914, contribuindo para o curso com uma peça completa em três atos sobre greve, embora não apreendesse ali muito mais do que já havia apreendido na companhia teatral do pai. Com experiência e treino atrás de si, uniu-se à peregrinação ao Greenwich Village nos fins de 1915, ombro a ombro com artistas, radicais e gente pobre da cidade. Um ano mais tarde transformou-se num dramaturgo encenado quando os *Provincetown Players* representaram seu ato-único *Rumo a Cardiff* (*Bound East for*

15. Ver os poemas reimpressos em *A Bibliography of the Works of Eugene O'Neill* por Ralph Sanborn e Barrett H. Clark.

Cardiff) no *Wharf Theatre* de Mary Heaton Vorse em Provincetown. Outras peças curtas apareceram na sala de espetáculos da Rua MacDougal até que O'Neill se transformou no principal esteio desse grupo experimental, ao qual também serviu como ator em três ocasiões inconspícuas e, mais tarde, também como diretor. As publicações no *Seven Arts Magazines* e no *Smart Set* promoveram sua reputação; e breve o infatigável descobridor de talentos que foi George Jean Nathan, então editor do *Smart Set*, ajudou-o a garantir encenações para suas peças posteriores.

Com a representação de *Além do Horizonte* em 1920, O'Neill encetou um ascenso constante para a fama; suas peças foram montadas incontáveis vezes nos Estados Unidos e no exterior. Após o colapso do *Provincetown Playhouse* e do *Greenwich Village Theatre*, que ele administrou com Robert Edmond Jones e Kenneth Macgowan, transformou-se no principal dramaturgo do *Theatre Guild* e atingiu o grande público norte-americano. A seguir o Prêmio Nobel em 1936 após sinete oficial em sua reputação internacional, sendo O'Neill o único dramaturgo estadunidense a receber tal honraria. Finalmente, tendo feito memoráveis criações tanto na tragédia quanto na comédia, retirou-se em 1934 para escrever o que promete ser o maior ciclo de peças em qualquer língua. Tipicamente norte-americano, O'Neill está resolvido a construir arranha-céus no teatro e recusa-se a divulgar partes de sua nova obra enquanto o mastro da bandeira não estiver plantado no topo do edifício.

Tão inquieto dentro do teatro como fora dele, O'Neill inverteu o ditame de Shakespeare, segundo o qual o mundo inteiro é um palco, e tratou o palco como um mundo onde cada coisa e tudo pode ser encontrado, basta aventurar-se suficientemente longe. Seu navio jamais entrou em dique seco, e seu itinerário o levou do naturalismo de algumas das primeiras obras ao romantismo de *A Fonte (The Fountain)*; do simbolismo d'*O Macaco Peludo* e do *Grande Deus Brown* ao romance cênico psicológico *Estranho Interlúdio*. Tem havido certa precipitação na experiência de observar suas erranças através do teatro, e a simples análise de seu itinerário é animador. Tem-se realçado muito o humor sombrio de O'Neill, mas a impressão total de seu contributo para o teatro contradiz a acusação levantada. Nenhum homem que tenha viajado com tanta freqüência e para tão longe poderia deixar de sentir êxtase. Nenhum dramaturgo do século XX foi em essência tão grande de coração e resoluto ante a tarefa empreendida.

Primeiro, vemo-lo sair das águas rasas de inúmeras peças tentativas em um ato e aproar para o horizonte em *A Lua do Caribe e Outras Seis Peças do Mar (The Moon of the Caribbees and Six Other Plays of the Sea)*, que publicou em

1919. *Ile*, escrita em 1917, é um drama sobre uma paixão devastadora ou uma *idée fixe* por parte de um capitão de navio que prossegue na busca de baleias, mesmo com o risco de provocar um motim e a insanidade de sua esposa. *A Corda (The Rope)* dramatiza uma forma mais crassa de ganância quando os filhos de um fazendeiro, cuja propriedade está ao lado do mar, buscam localizar seu dinheiro cuidadosamente escondido e quando seus esforços são frustrados por um rapaz alegremente inocente da fome do ouro, que atrai as peças brilhantes no mar "para ver quantos saltos dão na superfície antes de afundar". Mas é o ciclo conhecido posteriormente como a série do S.S. Glencairn que deixa a impressão mais profunda com seus retratos vivazes e sua fala coloquial poeticamente colorida. As pecinhas são descrições de um tipo de trabalho e ao mesmo tempo pungentemente humanas em sua invocação da camaradagem e da solidão dos marinheiros comuns que tripulam os navios do mundo. Embora uma dessas personagens seja um cavalheiro *déclassé* que foi arruinado pela bebida e ainda que a posição econômica dessa gente seja algo secundária em relação à magia obsedante do mar e aos demônios internos de cada um, a realidade do quadro pintado por O'Neill está acima de dúvidas. Há considerável exagero na acusação de que simplesmente sublinha "a luta de seu próprio ego com o universo"¹⁶.

A Lua do Caribe capta essa vida caótica, com muita bebida e compensações exóticas para o exaustivo turno de seus trabalhos. *Rumo a Cardiff* é um retrato lírico da morte de Yank, o marinheiro comum, que é confortado em seus últimos momentos pelo fanfarrão Driscoll, com quem brigou e farreou. A aspiração de Yank por um lar em terra seca e a ternura mal escondida de Driscoll banham a pequena peça naquela beleza das coisas simples que O'Neill foi o primeiro a descobrir para a dramaturgia norte-americana. *Na Zona (In the Zone)*, peça mais fraca e mais sentimental, revela a tragédia particular de um cavalheiro que se fez ao mar depois de perder a moça que amava por alcoolismo. Mas tanto a ingenuidade cômica quanto a decência fundamental de seus companheiros de proa apresentam um gratificante sentimento de humanidade. Ademais, o ciclo é concluído com o pungente ato-único *A Longa Viagem de Volta (The Long Voyage Home)*, na qual o patético sueco Olson é maliciosamente engajado numa viagem de dois anos, depois de fazer um valente esforço para permanecer sóbrio num boteco do porto de Londres. A peça está inçada de vida, de *pathos* e de algo mais que o "destino", dado que o truque com o qual Olson é apanhado era prática comum. Não basta sustentar com Barrett Clark que essas peças "eram facilmente os mais notá-

16. Ver "The Quest of O'Neill" de Charmion von Wiegand em *New Theatre*, setembro de 1935.

veis atos-únicos escritos nos Estados Unidos até seu aparecimento"; tomadas coletivamente, compreendem o mais incisivo drama coletivo de "fatia-de-vida" escrito até o *Esperando por Lefty*, que viria uns quinze anos mais tarde.

Não obstante, é um erro romantizar desproporcionalmente as peças curtas como o melhor de tudo o que O'Neill fez. O próprio O'Neill considerou essas e outras peças de pequeno porte como *Antes do Café (Before Breakfast)* e *Onde a Cruz é Feita (Where the Cross Is Made)*¹⁷, intensa evocação da sede de ouro, como simples viagens preliminares. E provou-o assaz rapidamente em *Além do Horizonte*, de 1920, revelando um decidido talento para o drama de alento. Além do mais a peça não era um mero ato-único estendido; havia diversas facetas nessa estória dos irmãos Mayo, um dos quais vai para o mar, enquanto o outro fica na terra natal, casa, fracassa como agricultor e morre.

Além do Horizonte é uma das peças mais irônicas do teatro moderno. Robert, o sonhador, cai na armadilha da qual não consegue sair, enquanto o simplório Andrew, fazendeiro por natureza, transforma-se em aventureiro e reduz a busca do outro a uma sórdida procura de riqueza. Os destinos dos dois irmãos são determinados por escolhas irracionais das quais poucas pessoas estão livres, escolhas de que freqüentemente a tragédia se compõe. A esse *leitmotiv* O'Neil soma um outro ainda mais poderoso, o tema do poder involuntário de destruição que uma mulher pode ter. Robert fica em casa e Andrew parte para o mar porque a jovem Ruth escolhe o primeiro para seu par. Porém é mais que romance o que ela deseja, e quando Robert falha na tentativa de tornar a vida toleravelmente confortável para ela, o amor voa pela janela afora. Atormentam-se involuntariamente até que Ruth o fere ao vivo com a confissão de que é a Andrew que ela ama. Tanto o marido quanto a mulher foram engodados e levados a uma relação inviável pelo impulso sexual que fez com que um visse no outro o preenchimento de seus sonhos até que estes tiveram de dissolver-se no mundo cotidiano da busca de subsistência. Naturalmente, essas personagens presas em armadilhas, incapazes de compreender o que aconteceu, atiram "parte da culpa por nossos escorregões, sobre Deus"; e isso é indesculpável a não ser que O'Neill partilhasse da opinião deles, como deu a impressão de fazê-lo¹⁸, já que os escorregões são causados pela personalidade, pelo engeguecimento do impulso sexual e pelo simples fato de que uma granja não pode tornar-se rentável nas mãos de um poeta. Prejudicada pela morte de Robert que não acrescenta nem ironia nem força à sua frustração, e enfraquecida ainda mais

17. Posteriormente ampliada para uma denúncia melodramática completa, em três atos, do instinto aquisitivo com o título de *Ouro (Gold)*.

18. Ver Eleanor Flexner, obra citada, p. 148.

pela ambigüidade adolescente de sua busca, bem como por algumas cenas defeituosas, *Além do Horizonte* é, sem dúvida, uma obra imatura. Não obstante, trata-se de uma tragédia de atrito pungente e sardônica.

O *pathos* predominava em *A Palha* (*The Straw*), escrita em 1918 e encenada em 1921, uma obra enraizada na vida de um sanatório e mais comovente que reveladora. No entanto, um naturalismo mais concreto caracterizou imediatamente a subsequente peça de importância, *Anna Christie*¹⁹. Theodore Dreiser já havia escrito a história natural de uma prostituta em *Irmã Carrie* (*Sister Carrie*), e isso em 1900. Mas o teatro foi obrigado a esperar pelo tema até que O'Neill o investiu de humanidade em 1921. Anna, enviada a uma fazenda pelo pai marinheiro para viver com os primos, torna-se objeto de suas paixões (é quanto basta no que se refere à lenda da inocência bucólica!) e foge para a cidade apenas para ser lá abusada e entrar numa casa de prostituição. Após uma doença, ela volta para junto do pai apenas para encontrá-lo como um amargurado residente de uma espelunca de marujos, que culpa o mar por seus transtornos. Mas a vida em sua barcaça exerce um poder purificador sobre uma mulher que enjoou da fedentina do bordel, e no jovem e robusto estivador irlandês Mat Burke ela encontra um amor que é tão fresco e limpo quanto o mar. Então o passado da moça destrói a confiança que ele deposita nela; Burke se engaja em longa viagem e, embora casem antes de sua partida, o futuro é dúbio. Como O'Neill explicou, "O final feliz é apenas uma vírgula ao fim de uma vibrante cláusula introdutória, estando o corpo da sentença ainda por ser escrito".

Quer o final seja considerado feliz ou infeliz, a peça está, no todo, embebida na realidade — palavra esqualida para a embrulhada que o pai de Anna fez de sua própria vida e para o lodaçal no qual Anna tropeçou. Nem mesmo uma vida redimida pelo casamento é capaz de cancelar a experiência pela qual ela passou e a escuridão que engana o mundo. É bem verdade que a situação dos farristas de fim-de-semana não foi profundamente investigada ou resolvida aqui, sendo suas causas e conseqüências contornadas ou borradas, como se o dramaturgo houvesse incidido em "uma espécie de namoro"²⁰ com seu tema. Conseqüentemente, *Anna Christie* não é um drama profundo. Mas como "fatia-de-vida" é pungente e tocante, e a inocência encharcada, mas ainda assim infantil de Anna, é memorável.

O'Neill marcou passo em outras peças realistas do período. *Diferente* (*Diff'rent*) terminava como simples melodrama, *O Primeiro Homem* (*The First Man*) possuía um

19. *Chris Christopherson*, um primeiro esboço, foi encenado em excursão, no ano de 1919.

20. Ver Von Wiegand.

estofos artificiais e *Acorrentados* (*Welded*) permitia que duas pessoas casadas uma com a outra se atormentassem inutilmente. Ainda assim, *Diferente*, escrita em 1920, revelava muita compreensão da psicologia do puritanismo e da frustração com sua história de Emma Crosby, que um dia rejeitou um capitão de navio porque não era sexualmente tão puro quanto ela acreditava, mas finalmente, trinta e três anos mais tarde, cai como presa fácil de Benny, astuto “gostosão de farda” e “terror das mulheres”. *O Primeiro Homem* chega a ser, embora fugazmente, uma peça poderosa com seu drama doméstico de um cientista que odeia a perspectiva de ver seu trabalho interrompido pelo nascimento de uma criança. Não falta *pathos* na angústia de sua esposa e na reação dele a parentes de espírito mesquinho que maculam a mulher morta com suspeitas de imoralidade devido à antipatia temporária do homem pela criança que custou a vida de sua mãe. Embora *Acorrentados* careça da rotundidade da vida, o duelo sexual entre as personagens que não conseguem deixar um ao outro em paz possui intensidade strindberguiana. Os malogros de O'Neill foram, então, em essência, mais incisivos e crescentemente mais provocantes do que os sucessos fáceis de outros homens. Ademais, em breve, começou a atracar-se com seus temas numa fúria quase demoníaca e a arrancar deles uma angústia e uma intensidade poética tais como o teatro americano raramente conhecera antes.

Em 1922 veio *Todos os Filhos de Deus têm Asas*, uma tragédia de miscigenação que desagradou os críticos que desejavam vê-lo tratando do problema negro por meio da análise econômica e da militância, mas que possui um poder incalculável como drama psicológico e não pouca relevância em face do verdadeiro problema social que ele é acusado de evitar²¹. Essencialmente uma tragédia naturalista de amor e paixão perversa, *Todos os Filhos de Deus* poderia ter-se realizado sem a introdução de qualquer problema racial. Não obstante, a peça é três vezes mais intensa e pungente, bem como provocativa, por causa dele.

A tragédia começa em nível profundamente humano, ao retratar a meninada branca e negra que é atraída uma para a outra pela inconsciente democracia da infância nos cortiços. A despeito dos preconceitos para os quais as crianças não têm base real, o garoto negro Jim Harris e a menininha branca Ella Downey se amam. Nove anos mais tarde, a idade da inocência desapareceu e Jim, agora um rapaz estudioso e sensível, tenta tornar-se advogado, enquanto Ella degenerou e transformou-se em amante de um *gangster*. Não obstante, Ella, que foi abandonada por Mickey depois que lhe deu um filho ilegítimo, agarra-se a Jim e casa-se com ele. Mas, então,

21. Ver Eleanor Flexner, p. 153-54, e especialmente Charmion von Wiegand.

os preconceitos dela, que são intensificados por uma sensação de inferioridade, envenenam a vida de ambos. Ela tenta puxá-lo para baixo, para o nível no qual está, impedindo que ele se forme em advocacia, ponto que é válido psicologicamente, já que ela é uma mulher, e socialmente, já que o traste branco tenta salvaguardar seu ego mantendo alguma aparência de superioridade racial. Sucumbindo ele próprio a uma sensação de inferioridade — tanto devido à sua desvantagem racial quanto à sua dependência emocional em relação a Ella — Jim torna-se um fracasso. Ella, por sua vez, após um ataque de loucura no curso do qual tentou matá-lo, foge dos conflitos retornando à infância; é de novo a pequena Ella, imaculada, sem complicações e amando Jim que, daí por diante, fica amarrado à mente insana da moça.

Na época da encenação em 1924, como notou O'Neill, ele recebeu "cartas anônimas em que se alinhavam desde as de furiosos irlandeses católicos que ameaçavam arrancar minhas orelhas, como se eu fosse uma desgraça para a raça e a religião deles até as dos nórdicos membros da Ku Klux Klan, igualmente furiosos, que sabiam que eu tinha sangue negro, ou então que era um renegado judeu a mascarar-se sob um nome cristão com o fito de fazer propaganda subversiva em favor do Papa". Uma década, mais ou menos, depois, a peça também atraiu o fogo de alguns críticos "sociais" do campo oposto porque não resolvia o problema racial e concentrava sua observação em tipos especiais. O fato é que O'Neill abrangeu tanto a cena social quanto a natureza humana em seu compasso, subordinando a primeira à segunda, mas condicionando as personagens pelo meio ambiente circundante, como um verdadeiro naturalista.

Ele repetiu esse processo, de fato, em *Desejo Sob os Olmos* (*Desire Under The Elms*,) tragédia camponesa igualmente implacável porém mais integrada. Não se poderia escrever outro quadro mais firme sobre a vida numa fazenda da Nova Inglaterra. No solo pedregoso que o velho Ephraim Cabot subjugou com seu trabalho, os homens têm fome de terra e de liberação emocional. A terra não é algo facilmente encontrável nem é tão frutuosa; os homens guardam-na, pois, avaramente como Ephraim, desejam-na freneticamente como Eben, o filho mais jovem ou tentam adquiri-la obstinadamente ao preço de um matrimônio sem amor, como a orfã Abbie Putnam, que se casa com o velho Ephraim. Mas a terra e uma religião inflexível também tocam notas discordantes em outras paixões. Ephraim foi um marido duro para a primeira e gentil esposa, que obrigou a trabalhar até a morte, e cujo filho, Eben, detesta por ser parecido com ela. Na realidade, esse filho vingava-se dele dormindo com Abbie, a nova mulher de seu pai. Ela, por seu turno, cede a Eben a fim de assegurar sua posição dando ao velho um filho. O

nascimento da criança que o autoconfiante Ephraim acredita ser sua leva a mais complicações. Eben, agora genuinamente amado por Abbie, suspeita que ela tenha se entregado a ele apenas para reforçar no futuro seus direitos sobre a terra, e suas dúvidas só se dissolvem quando Abbie comete o frenético assassinato da criança para provar que não mais deseja apossar-se da propriedade. Esse é o fim de toda e qualquer parca e magra dose de felicidade que tenham conseguido arrancar de suas vidas frustradas e presas à terra; subjogado pelo remorso, Eben avisa o xerife e declara-se cúmplice no crime.

Combinam-se aqui poderosas caracterizações e diálogos com um duro tema elemental e uma soturna espécie de poesia da natureza. O complexo de Édipo de Eben, os efeitos da vida na fazenda e uma religião inibidora são fundidos numa unidade trágica; são de tal modo interligados que é difícil isolá-los e a peça é outro exemplo de como, intuitivamente, o artista criativo pode estar à frente do pensador científico²². Em consequência, *Desejo Sob os Olmos* é a peça de O'Neill mais consistentemente forjada e marca o apogeu de seu período relativamente naturalista. Ademais, ela é tragédia genuína; o poder das paixões, o caráter impressionante das personagens e a atemporalidade da luta íntima entre pai e e filho assegura-lhe elevação trágica.

Na verdade, O'Neill praticamente criou o drama naturalista americano sem, na realidade, limitar-se a ele nessas peças, e obras como *A Estrada do Tabaco* (*Tobacco Road*) e *Ratos e Homens* (*Of Mice and Men*) possivelmente jamais seriam aceitas, não fosse este poderoso exemplo. Não obstante, era um homem de teatro eclético e um poeta que não podia admitir sequer a sombra de uma camisa de força naturalista. Quatro anos antes da encenação de *Desejo Sob os Olmos*, escreveu esse puro estudo expressionista sobre os medos atávicos de um homem, *Imperador Jones* (*Emperor Jones*), que a certa altura abalou o teatro e agora, curiosamente, é encarado por praticantes literais da crítica social como reacionária porque mostrou um negro regredindo para "seus temores aborígenes — como se a regressão fosse um estigma não aplicável a qualquer outra raça"²³. O fato é que essa estória sobre a fuga de um ditador negro para a selva, a fim de escapar dos nativos que ele oprimiu durante seu domínio era várias coisas em uma só: um *tour de force* em virtude de seus estímulos cumulativos, de sua amplificação, em O'Neill, da peça em forma de um ato para oito

22. Descobri na ciência uma trilha, nesse sentido, no pensamento de Hogben e Haldane, e na obra dos psicanalistas Otto Fenichel e Wilhelm Reich; ao que parece, também se apresenta nos estudos dos cientistas soviéticos. Mas a síntese intuitiva de O'Neill — que, claro, ele não sistematiza nem transforma em tese — veio antes e, aparentemente, não foi influenciada por qualquer teoria.

23. Ver Eleanor Flexner e Charmion von Wiegand.

cenas curtas e de sua evocação singular da ansiedade e do terror; um estudo psicológico inerente à sua narrativa dos medos atávicos do Imperador Jones; um panorama social fornecido pela rememoração feita por Jones das experiências e sofrimentos de sua raça. Mesmo uma peça comparativamente tão simples quanto *Imperador Jones*, escrita em 1920, no início da carreira de O'Neill, desafia a compartimentalização.

Uma complexidade ainda maior caracteriza o segundo drama expressionista de O'Neill, escrito dois anos mais tarde. *O Macaco Peludo* (*The Hairy Ape*) conta a estória de Yank, o superfoguista que descobre suas deficiências a partir de um encontro casual com uma das passageiras, a culta e rica Mildred. Até então considerara-se o Atlas do mundo, porém, ferido pela repulsa de Mildred ante sua aparência encardida, larga o emprego e sai em busca de um lugar que lhe seja próprio, bem como de um meio de vingar-se daqueles que destruíram nele a autoconfiança fazendo-o sentir a superioridade deles. Mas Yank, o semibruto, não tinha lugar próprio, e mesmo seus companheiros de trabalho do I. W. W., que eram relativamente educados e realisticamente objetivos, não querem saber dele ou de seu plano de dinamitar as fábricas. Como sua tentativa de vingar-se dos ricos também falha, ele procura a companhia de um gorila no zoológico e descobre que também não pertence ao mundo dos brutos quando a fera o comprime até matá-lo. Nessa tragédia esquemática do semi-homem, O'Neill dramatizou, na verdade, a teoria da evolução.

A própria explicação do autor pode parecer metafísica; segundo declarou, tentou criar um "símbolo do homem, que perdeu sua velha harmonia com a natureza, a harmonia que ele costumava ter como animal e que não adquiriu ainda sob uma forma espiritual. . . Yank não pode ir para a frente, por isso tenta ir para trás". Tal coisa envolve o problema da felicidade humana que D. H. Lawrence levantou por volta da mesma época, bem como a má condição da sociedade, uma sociedade que tem regredido catastroficamente para as práticas das feras.

Como simbolização dessa idéia, *O Macaco Peludo* é singularmente carregada e mal chega a ser aceitável. Talvez, também seja ainda mais válida, independente da aprovação ou desaprovação de O'Neill, qualquer interpretação que considere Yank como trabalhador desesclarecido, que estupidamente exagera seu poder físico, perde a auto-segurança com facilidade e golpeia cegamente forças que não consegue compreender. Mesmo se, como assinalou um crítico²⁴, não há tentativa de explicar as fontes reais da animalidade e do fracasso de Yank, o trágico foguista de O'Neill é

24. Eleanor Flexner, p. 151.

de fato mais contundente como um estúpido trabalhador do que como um estádio intermediário na evolução biológica. Com que natureza, poder-se-ia perguntar sem maiores rodeios, Yank não consegue harmonizar-se depois de seu encontro com Mildred, quando sua harmonia anterior era, na realidade, com o ambiente mecânico do porão do navio — com a maquinaria que servia?

Parece que a avaliação mais verdadeira d'*O Macaco Peludo* deve asseverar que se trata de uma obra altamente original e provocante, mas confusa. O'Neill, que raramente revelou qualquer habilidade em lidar de maneira consistente com a análise quer econômica quer metafísica em sua obra, é mais sugestivo que concreto. Na verdade, sua metafísica geralmente transforma-se na mera repetição de algum truísmo e seu pensamento econômico é necessariamente fugidio, incidental ou simplesmente acidental. Ele está em terreno seguro apenas quando subordina tanto o pensamento metafísico quanto o social à projeção das emoções, pois ele é o dramaturgo mais emocional de sua era. Mesmo os acontecimentos de uma peça extremamente local como *Desejo Sob os Olmos*, segundo notou Joseph Wood Krutch, "na realidade ocorrem fora do lugar e fora do tempo"²⁵. Em *O Macaco Peludo*, ele compôs uma peça simbólica que não domina qualquer problema, mas triunfa, até certo ponto, por ser evocativa e intelectualmente estimulante.

A mesma incerteza mas também a mesma qualidade provocativa apareceram quando, depois da romântica busca de Ponce de León atrás da juventude em *A Fonte*, O'Neill começou a esquematizar a personalidade humana em *O Grande Deus Brown* (*The Great God Brown*), e quando repetiu essa ingrata perseguição em *Dias Sem Fim*. Muitas percepções profundas apareceram na peça anterior. Ela contém o tormento interno finamente torneado do artista Dion Anthony, cuja extrema sensibilidade num mundo materialista o torna um neurótico e um bêbado. Sua fixação na mãe é apenas um fator em sua perplexidade; como seu nome (Dionysius St. Anthony) implica, ele é o artista dilacerado entre a sensualidade pagã e a negação da carne na consciência cristã, da qual se embebeu na juventude. O'Neill descreve-o, e a outros como ele, em termos penetrantes quando diz que o tormento de Dion é o resultado da "alegria criativa na vida pela vida, que é frustrada, tornada abortiva, distorcida pela moralidade a ponto de transformar Pã em Satã, num Mefistófeles que troça de si mesmo a fim de se sentir vivo. . ." Há também sutis percepções na personagem de sua mulher, e na complacência criativa de seu bem-sucedido amigo e empregador, Brown, que mantêm este último resguardado

25. Introdução a *Nine Plays* por Eugene O'Neill.

apenas na medida em que não adquire o anarquismo imaginativo ou a sensibilidade de Dion. Infelizmente, porém, O'Neill ao mesmo tempo esquematizou suas personagens de forma tão crassa e dotou-as de tal complexidade que a peça não é nem um bosquejo de personalidade nem um retrato acabado de gente verdadeira. Equilibrando máscaras no ar em meio a um furor de complicações melodramáticas quando Brown assume a personalidade de Dion, O'Neill também falhou na tentativa de desenvolver uma estória coerente. Pagou a pena pelo intento de fazer uma peça representar as duplas funções de drama expressionista e romance de Dostoiévski

O defeito de seu procedimento tinha por fonte o excesso de cerebralização, que surgia à tona sem qualquer disfarce em seus dramas seguintes também abortados, *Lázaro Riu* (*Lazarus Laughed*), escrita em 1927 e em *Dínamo* (*Dynamo*). O'Neill não foi bem-sucedido quando sublinhou em demasia a idéia da vida eterna na estória repetitivamente extática de Lázaro. A peça tinha presente um conceito verdadeiramente nobre, um pensamento mais poderoso do que o pensamento simplesmente poético e banal da continuidade da vida que é comumente acentuado. Lázaro, que se ergueu dentre os mortos, recusa-se a deixar-se intimidar pela morte; e, tendo superado o grande pavor que mantém os homens escravizados por opressores, é capaz de desafiar o mundo dos senhores. O imperador Tibério é inteiramente justificado em seu medo de que o credo de Lázaro, segundo o qual não há morte, sapará seu poder (já que os homens são mantidos em sujeição pelo terror da aniquilação). Embora a fé de Lázaro possa parecer abstrata demais para alguns pensadores sociais²⁶, a crença na eternidade da vida pode ser emocionalmente real, e seu efeito sobre a conduta dos homens tem sido tão potente, por vezes, quanto o interesse econômico; as invencíveis hordas de Maomé esperavam sessões eternas com as *huris*, e os guerreiros teutões, que destruíram Roma, aguardavam *têtes-a-têtes* igualmente duradouros com as Valquírias. Não obstante, a "idéia" de O'Neill foi reiterada em *Lázaro Riu* às custas do desenvolvimento e da caracterização dramáticos, e o resultado foi uma afirmação monótona e desprovida de vitalidade.

Em *Dínamo*, dois anos mais tarde, a tendência de O'Neill para a intelectualização atingiu o zênite. Reuben Light emancipa-se da pouco amorosa fé de seus pais, apenas para cair numa adoração à máquina igualmente estéril. Mas, a não ser pela injeção de complicações freudianas em sua personalidade, Reuben permaneceu um autômato de autor e, o que é pior, um chato insuportável. O malogro do culto

26. Ver *The Great Tradition* de Granville Hicks, p. 254.

ao dínamo era um tema tão incisivo e contemporâneo quanto qualquer outro que um escritor sério poderia escolher, especialmente nos dourados anos 20 da prosperidade norte-americana. Mas a habitual "subordinação (de O'Neill) da totalidade da vida a algumas partes"²⁷ nunca se mostrou mais evidente do que no caso clínico de Reuben e seu Moloch, a máquina. O'Neill foi um dos muitos escritores de sua geração que protestou contra a filosofia materialista que dominou a década seguinte à Primeira Grande Guerra. Uma simbolização rala, no entanto, não era substituto para uma peça viva.

Felizmente O'Neill não ficou atado a qualquer pendor para a mera demonstração. Dois anos depois do *Grande Deus Brown* e dois anos antes de *Dínamo*, ele provara sua habilidade em vestir de carne uma idéia em esqueleto. *Os Milhões de Marco* (*Marco Millions*) foi sua contribuição para o fogo cerrado antiburguês que florescia por todos os cantos do país. Sinclair Lewis, que abriu fogo contra o filistinismo com *Rua Principal* (*Main Street*), continuou com seu bombardeio até que descarregou *O Homem que Conhecia Coolidge* (*The Man Who Knew Coolidge*); os biógrafos desmitificadores estavam ocupados cobrindo de muco a galeria de famosas personagens norte-americanas; desagradados com o afetado materialismo da democracia do dólar, inúmeros artistas buscaram refúgio no exterior, embora não estivessem tão distanciados da consciência do valor do dólar a ponto de não levarem em conta a taxa favorável do câmbio no exterior. *Os Milhões de Marco*, que acabou com a noção de que O'Neill não era capaz de fazer humor, era em primeira instância uma sardônica caricatura do "Babbitt" ou do ideal rotariano norte-americano na pessoa de Marco Polo, o viajante comercial do século XIII, que atravessou as fabulosas terras de Kublai Kan sem notar sequer uma só mansão de prazeres. A maravilha do Oriente e o amor da filha do Imperador, Kukachin, a qual morre de coração partido, deixam-no igualmente intocado. Embora O'Neill incorresse no pecado de sentimentalizar a idealidade do Oriente, que, no fim de contas, empregava escravos e não estava livre de práticas comerciais próprias, a sátira era aguçada, a estória cativante e a criação de personagens vívida, ainda que generalizada. Também entra a crédito de O'Neill que, ao contrário de Lewis e de outros atacantes da burguesia, ele marcou seu tento de forma imaginativa, musical e poética.

Ademais, seu interesse primicial em estados interiores mostrou-se extraordinariamente frutífero quando ele engastou a psicologia na caracterização mais do que na simbolização. Suas peças mais ambiciosas e impressionantes, *Estra-*

27. Essa tendência na obra de O'Neill é um item fundamental na acusação de Virgil Geddes em *The Melodramadness of Eugene O'Neill*.

nho Interlúdio e *O Luto Fica Bem em Electra*, também esquematizavam personagens, mas não de forma abstrusa. Em *Estranho Interlúdio*, Nina revela diversas facetas de seu caráter quase como se um ser humano consistisse em disparatados tropeções frenológicos. Um tropeção para diferentes tipos de relacionamentos afetivos — um para a filha, outro para a esposa, um terceiro para a amante e um quarto para a mãe em Nina — compartimentam a personalidade dela de forma ainda mais rígida do que até a psicanálise autorizada o faz. Obviamente, também, os diferentes homens que a conhecem nesta ou naquela relação são primordialmente atributos ou estímulos psicológicos para as diferentes reações de Nina como filha de um pai ciumento, esposa, amante e mãe. Na verdade, esse é o ponto principal da peça. Nina Leeds, que perdeu em Gordon o único homem capaz de satisfazer todos os seus impulsos, não consegue encontrar realização plena em qualquer outro homem; já que Charlie Marsden, o amigo da família, Sam Evans, o marido, e Darrell, o amante, gratificam-na só em parte, ela necessita de todos. Apenas no filho ela recaptura Gordon, o amante morto, mas ele também precisa abandoná-la para levar uma vida própria com a garota que ama. Àquela altura, entretanto, ela já é de meia-idade e sua busca de realização no amor chega a seu termo devido à pura exaustão emocional — o “estranho interlúdio” da vida sexual de uma mulher atingiu sua fase final e ela pode contentar-se com a pálida amizade de Charlie, o fino romancista.

O indubitável fascínio dessa análise, independentemente de sua validade científica, bastaria para dar a *Estranho Interlúdio* uma posição única na história da dramaturgia. E alguma eminência também seria ganha por seu efeito peculiar, pois *Estranho Interlúdio*, com seus apartes e sua estirada progressão é, nada mais nada menos, um romance de fluxo-de-consciência, a despeito de sua estrutura dramática. Mas, acima de todas as qualificações para a eficácia, cumpre situar o fato de que O'Neill logrou dotar sua Hedda Gabler²⁸ contemporânea de vida e paixão genuínas; Nina Leeds é uma personagem memorável porque cada um de seus estados emocionais é tanto vividamente real quanto psicologicamente complementar. De algum modo uma mulher por inteiro emerge dos diferentes elementos dessa crônica de fixações e frustrações, e de suas sucessivas descargas em relação a uma personagem masculina. E Nina, que é uma filha emancipada e moderna da classe média e portanto dá alguns passos ousados no que concerne às suas emoções, não entra nos relacionamentos com fria deliberação. Mesmo nos casos em

28. Ver Lawson, p. 135, para uma comparação entre Hedda e Nina, à qual faço algumas restrições, no entanto, dado que Nina é muito menos convencional em conduta.

que a deliberação está presente, como ao se entregar a Darrell para ter um filho, sua conduta é o resultado de sua necessidade emocional e de uma situação dramatizada — por exemplo, da descoberta intensamente real de que há loucura nos cromossomos do marido. Os homens também não são simples autômatos; Ned Darrell, o médico jovem e brilhante, amargurado devido ao desejo frustrado por Nina e ao filho não reconhecido; Sam, que de um fracote se transforma num homem de negócios confiante em si próprio quando recebe apoio financeiro e um filho de seus amigos; Gordon Evans, o filho de Nina, com seu ciúme e intuições de menino; até mesmo o dócil Charlie Marsden, com seu ativíssimo inconsciente — todos são retratos vívidos. O'Neill foi capaz de conseguir isso porque com a perícia e ousadia de um técnico, permitiu que suas personagens expressassem verbalmente seus pensamentos inconscientes. O assim chamado aparte em *Estranho Interlúdio* não está tão relacionado às convenções mais antigas da dramaturgia quanto à técnica do fluxo-de-consciência das peças expressionistas de Strindberg e do *Ulisses* de James Joyce. E também isso constituiu uma notável inovação no teatro, já que, ao recorrer a esse artifício com absoluta lucidez, foi o primeiro dramaturgo a “fazer pleno uso no teatro daquela introspecção sem a qual seria impossível imaginar a existência de larga parte da literatura moderna”²⁹.

É bem verdade que O'Neill pagou um pesado preço por um empreendimento tão ambicioso. O aparte é algumas vezes superelaborado ou óbvio e torna-se algo cansativo mesmo quando é inteiramente adequado. Essa peça de nove atos tem uns dois atos a mais, ainda que seja apenas porque talvez o poder inventivo de seu autor não fosse suficientemente forte para mantê-los durante todo o tempo num nível bastante alto de eficácia dramática. A peça não atinge nenhum clímax salvo o da exaustão quando ela se encerra com o esgotamento da energia sexual de Nina ou com o término do estranho interlúdio desta. A personagem Nina também sofre com a excessiva extensão da análise de O'Neill; tal como se revela à luz de sua pormenorizada vida interior, ela pode surpreender um observador objetivo como uma criatura muito pouco amável para ser honrada com tanto afeto por seus “três homens”. De fato ela é dotada de intensidade trágica em virtude da rebeldia contra a frustração e da apaixonada busca de realização, mas sua semelhança com outro familiar inseto feminino conhecido como louva-a-deus apresenta-se desconfortavelmente muito próxi-

29. Joseph Wood Krutch em sua crítica a *Estranho Interlúdio* em *The Nation*. Também o capítulo sobre O'Neill em *The American Drama Since 1918*.

ma para que possa haver genuína exaltação trágica³⁰. O espectador deve extrair dessa exaltação em parte da alegria de participar da brilhante análise de O'Neill com sua própria atividade mental. No fim de contas, no entanto, *Estranho Interlúdio* chegou a ser um feito assombroso.

Se, como suspeitou Joseph Wood Krutch, falta ao pensamento moderno perspectiva trágica (suspeita correta pelo menos no que se refere ao pensamento sofisticado)³¹, não se poderia imputar essa deficiência à segunda prova de resistência de O'Neill com o público, a trilogia em treze atos, *O Luto Fica Bem em Electra*. Realmente, algumas de suas personagens parecem quase arcaicas em seus pedestais trágicos. Isso vale também para a própria estória dramática, uma crônica primitiva acerca de Ezra Mannon assassinado por Christine, sua esposa adúltera, de Adam Brant, o amante da mulher, destruído por Orin, o incestuoso filho dela, e por Lavínia, a neurótica filha vingadora, e do contrito suicídio de Orin, depois de confessar à irmã a paixão que sente por ela. Charmion von Wiegand, crítica incisiva, é capaz mesmo de objetar que no Período de Reconstrução da peça "se abriam a todas as personagens alternativas mais normais de ação do que a escolhida por eles, de assassinato e sangue, ou que seu autor escolheu para elas, imitando mecanicamente o modelo ático"^{31a}. Uma renarração da trilogia de Ésquilo sobre Orestes dificilmente poderia escapar à suspeição de arcaísmo, embora fosse possível argumentar que os jornais estão cheios de crimes de gente que rejeitou "alternativas normais de ação". Christine talvez não precisasse matar Ezra Mannon, e Lavínia e Orin não tivessem que assassinar o amante da mãe e impeli-la ao suicídio. Mas o fato é que as pessoas se comportam precisamente assim até mesmo em 1940. Acontece apenas que a concatenação de todos esses eventos em uma única obra é extremada e, portanto, melodramática.

Ainda assim, as personagens adquirem dimensão através da intensidade de sua perplexidade e tormentos, que O'Neill volta a explicar na maior parte em termos psicanalíticos através de fixações e complexos. Estes, ademais, estão baseados numa vida reclusa produzida, ao menos em parte, por forças sociais; os Mannon fazem parte da aristocracia da Nova Inglaterra que se mantém à distância dos vizinhos e permanecem trancados entre si mesmos e sua família. Seus emproados antepassados também conservam forte domínio

30. A idéia de John Howard Lawson segundo a qual Nina é impedida pelo instinto, "vivendo em transe emocional, ela nunca escolhe ou recusa", é igualmente bem observada. Isso reduz a possibilidade de grandeza trágica, embora não a impeça de nos impressionar profundamente. A libélula também não consegue escolher e ainda assim é morbidamente fascinante. Lawson, p. 135.

31. *The Modern Temper*.

31a. Ver Von Wiegand.

sobre os descendentes. Sua religião puritana mantém o instinto sexual em estreito confinamento, e quando a paixão rompe os diques da repressão, ela vem tão crua quanto o animalesco comportamento de Ezra Mannon na noite de núpcias ou tão horrenda quanto os impulsos incestuosos de seus filhos. Em seu estreito círculo, esses aristocratas também são capazes seja de ódios duradouros, qual a ciumenta perseguição que Abe Mannon move contra seu irmão Dave, seja de explosivos feitos de violência. Para finalizar, os velhos Mannon eram comerciantes duros, sedentos de aquisição e posse; a tenacidade também aparece na libido de sua progênie. Realmente *O Luto Fica Bem em Electra* é um relato extraordinariamente escrupuloso — profundamente enraizado e cuidadosamente explicado — de paixão criminosa. Já isso bastaria para que ela diferisse do simples melodrama, assim como *Hamlet* se desvia dessa classificação, a despeito de muitas mortes violentamente executadas.

A estatura trágica é acrescida pela piedade que devemos sentir. Ironicamente, Ezra Mannon perde suas qualidades paleolíticas e conquista nossa simpatia exatamente antes que seja eliminado por veneno. Ele regressou da Guerra Civil alterado e ansioso por dar e receber ternura depois de haver testemunhado tanta carnificina no campo de batalha. Não tem mais qualquer trato com o puritanismo tradicional dos Mannon, que é uma negação da vida e uma espécie de morte. Afora isso, os Mannon possuem uma interessante inclinação, compreensível em gente forte, de buscar alívio no amor por mulheres exóticas. Abe, o pai de Ezra, arruinou o irmão, Dave, por desejar uma jovem francesa que preferiu o segundo; Adam Brant, o poético filho de Dave, se tornou capitão de navio e aventurou-se pelos altos mares; Ezra, filho de Abe, casou com a estrangeira e exótica Christine, que jamais poderia ser feliz ao seu lado, especialmente depois que ele converteu o amor em luxúria na noite de núpcias. Mesmo a sombria Lavínia, filha dela, mas uma Mannon completa em quase todas as características, sente-se atraída pelo romântico capitão de navio que se torna amante de sua mãe, ficando quase liberada do ódio e do sentimento de culpa depois de visitar as ilhas dos Mares do Sul. Tampouco se pode recusar piedade ao irmão dela, Orin, o filho degenerado de um tronco forte que cai facilmente sob o domínio de Lavínia. Depois que ela o obrigou a matar Adam Brant, ele é instantaneamente sobrepujado pelo remorso, bem à maneira do Orestes original das peças gregas. Vale também notar incidentalmente que, em deferência ao gosto moderno, O'Neill não incluiu o toque final e não permitiu que Lavínia e Orin cometessem o crime de matar sua mãe, como requeria o modelo grego, assegurando destarte alguma simpatia para eles. Christine suicida-se depois que Adam, seu amante, é chacinado.

O Luto Fica Bem em Electra, para finalizar, possui a graça redentora do propósito, pois a boa arte não suplicia as emoções sem um propósito e é função da nobre arte da tragédia permear as crises humanas com um sentido mais amplo que a simples agonia. Amplamente considerada, essa trilogia obedece a um desígnio depurador: *conscientemente*, o de exorcismar a violência, a intolerância e a ânsia possessiva da qual nenhum povo esteve imune na terrível procissão da história; *inconscientemente*, talvez, o de descarregar nossas complicações escondidas. Estritamente considerado, este propósito também toma a forma de uma crítica social, ainda que deixe de conformar-se às exigências dos críticos marxistas de O'Neill. Sendo de há muito um crítico do puritanismo da Nova Inglaterra, cuja suposta negação da vida ele devia achar antipática quer na qualidade de católico quer de artista insurgente, O'Neill tocou em um tema maior com sua apresentação das conseqüências das fixações e repressões dos Mannon. Dotado de saudável ódio pelos aspectos predatórios da sociedade, ele também permitiu que os eventos trágicos da peça emanassem levemente do princípio da "acumulação primária" que dominava a Nova Inglaterra dos Mannon. Finalmente, e de maneira bem mais conspícua, a peça possuía uma sugestiva perspectiva histórica em seu quadro de desintegração da aristocracia puritana.

As valiosas notas que O'Neill conservou sobre a progressão deste trabalho, não revelam, é verdade, o menor indício de qualquer intenção de relacionar seu drama psicológico com os elementos dinâmicos do cenário social no qual transcorre a ação, e tal intenção talvez jamais tenha se intrometido em seu consciente. Ele escolheu a Guerra Civil como pano-de-fundo para um "drama de amor assassino e ódio" porque esse período possuía "uma máscara suficiente de tempo e espaço, de forma que a platéia apreenderá de pronto seu drama primordial de forças ocultas da vida..." Ele notou ainda mais enfaticamente que "não importa em que período da história dos Estados Unidos, a peça em trabalho deve permanecer um drama psicológico moderno — sem nada a ver com o período..."³². E O'Neill estava certo, já que a substância básica de sua trilogia é a agonia da paixão e do desejo. Ainda assim, os elementos religiosos e sociais estão presentes, em parte explícita e em parte implicitamente. E, longe de estragar, fortalecem a obra dando ao drama psicanalítico uma dimensão adicional e equilibrando até certo ponto o efeito repetitivo da esquematização freudiana.

Tomara que isso tivesse sido contrabalançado de maneira muito mais visível independentemente dos meios! Pois

32. Notas para *O Luto Fica Bem em Electra* decifradas para mim pelo Sr. Edmund Fuller da reprodução em fac-símile na edição especial da peça.

o principal defeito dessa tragédia, ao lado de sua falta de uma grandeza de proferição proporcional a seu irresistível ímpeto dramático, advém da forma imoderada com que O'Neill empilha complexos, até que nos cansamos deles no momento em que a terceira parte da trilogia fica arrastando-se. O crítico inglês Charles Morgan queixou-se justamente de que a estória "termina, assim como começa, numa condição de neurose patológica", e de que é, portanto, "muito mais estreita em seu escopo e de menos força espiritual do que as peças clássicas às quais, em tema, está relacionada"³³. Ainda mais acurada é a estimativa de Brooks Atkinson, segundo a qual falta grandeza a *O Luto Fica Bem em Electra* simplesmente porque "o ponto de vista de O'Neill não tem a amplitude, a riqueza, a largueza de visão e a compreensão natural" que se pode esperar dos poucos grandes homens do mundo.

Mesmo assim, até deplorar a falta de uma concatenação tão rara de atributos é um cumprimento; não se medem homens pequenos pelos mais altos padrões — e O'Neill indisputavelmente merece ao menos ser considerado ao lado destes, por haver trabalhado tão titanicamente. De fato, sua explosão criativa em 1931 foi tão alquebrante até para ele mesmo que a ela seguiu-se uma calma desusada. O poeta da paixão parecia gasto e à anarquia emocional sucedeu a reconciliação, como se finalmente ele se tivesse purgado das complicações internas graças à forma cabal com que as projetava dos palcos.

O primeiro fruto dessa paz, em 1934, foi o riso benigno de *A Juventude Não É Tudo (Ah, Wilderness!)*, a mais verdadeira comédia de O'Neill. Significativo para os interessados na psicanálise, e também possivelmente para outros, é o fato de que sua principal personagem adulta, Nat Miller, editor do jornal de uma pequena cidade, é o mais generoso retrato de pai que apareceu na obra de O'Neill³⁴. E como O'Neill não é um pintor mesquinho, executou o quadro com uma notável calidez de cor e emoção. Afora isso, *A Juventude* é o retrato mais idílico que o dramaturgo fez da juventude e de seu meio ambiente. A inquietação do jovem Richard Miller é aplacada amavelmente como um estado transitório da adolescência, em vez de ser inflada até transformar-se numa filosofia cósmica ou obscurecida até chegar à neurose, e o compassivo pano-de-fundo provido pelo início do século XIX não oferece nenhuma semelhança com os infernos, antes tão do agrado de O'Neill. Até a Rua Principal perdeu seu ferrão, uma vez que a regressão à infância não traz terrores para O'Neill. Conseqüentemente, *A Juventude*

33. *The New York Times*, 12 de setembro de 1927, Seção II, parte 2, x3.

34. O jovem O'Neill, recordemos, andava às turras com o pai, que desejava que o rapaz se estabelecesse numa carreira comercial.

não era nada mais — e nada *menos* — que uma comédia ensolarada e sem complicação da adolescência e da pacífica meia-idade. É prejudicada apenas por uma ocasional escorregadela no sentimentalismo, e é limitada somente por aquela redução de poder emocional que ocorre quando alguém escreve sobre sentimento mais que sobre paixão.

A reconciliação com a fé também teve seu lugar nessa seqüência, embora com menos êxito, quando John, herói da moralidade psicológica em *Dias Sem Fim*, se livra de seu mefistofélico duplo, "Loving", aos pés da cruz. O implacável detratador da consolação religiosa convencional escreveu por fim seu adeus ao ceticismo e ao conflito íntimo. Descansou confortavelmente (ainda que talvez apenas temporariamente) no seio da Igreja Católica, que confortou tantos intelectuais desgastados ou desencorajados, de Santo Agostinho a Chateaubriand, Novalis, Huysmans, Sorel, o pai do sindicalismo, e D'Annunzio, o Dionísio da sensualidade. Isso foi um porto aparentemente inevitável para o errante entre os dois mundos da carne e do espírito, uma conclusão para a longa viagem de volta de O'Neill. A única objeção estética que se poderia levantar é a de que, ao recolher seu navio à doca, levantou a espuma da religiosidade, e de que essa abdicação da indagação independente era um anticlímax.

A essa altura, no ano de 1934, devemos deixá-lo por enquanto, até que seu ciclo de peças seja completado. Parece que a nova obra será uma crônica da vida e da sociedade norte-americana, caso em que a purgação de *Dias sem Fim* ainda pode mostrar-se benéfica para a objetivação de sua arte. Resta apenas ver se sua grandeza pode florescer em algo que não seja um vulcão íntimo, e se sua nova obra vai diferir das tragédias que forjou a partir da falta de estabilidade sua e do homem moderno, quer num cosmo confortável quer uma sociedade espiritualmente aceitável.

30. A Galáxia Norte-Americana

1. *Duas Décadas*

O'Neill não foi uma estrela solitária no firmamento, apesar de nenhum outro dramaturgo norte-americano ter se aproximado de sua magnitude. Cravejado de um certo número de sóis menos luminosos e uma multidão de satélites, o teatro dos anos vinte e trinta parecia uma verdadeira galáxia. O efeito dessa esplêndida exibição não pode ser comentado sem que se lhe dedique ao menos um livro inteiro.

As causas desse repentino brilho do teatro norte-americano foram as mesmas que operaram no caso de O'Neill, suplementadas por outros fatores que detonaram temperamentos diversos. Removeram-se em grande parte as inibições: a tradição de polidez desmoronou-se; a censura praticamente deixou de existir em New York, embora espoucasse de tempos em tempos em Boston e alguns pontos do Oeste; e o relativo afrouxamento das convenções, que resultou da prosperidade e do cosmopolitanismo da década de vinte, encorajou dramaturgos a escreverem como lhes aprouvesse. Esta situação prevaleceu até nos anos trinta, abalados pela Depressão, devido ao exemplo da década anterior e à tradição política de democracia, que havia feito do teatro americano do decênio anterior o mais livre do mundo; em nenhum outro lugar fora possível encenar peças tão incendiárias quanto aqui, ou parodiar um chefe de Estado tão livremente.

Os estímulos e as irritações que produziram essa dramaturgia estavam enraizados na vida norte-americana e, num

grau menor, na situação internacional. A estimulante prosperidade dos anos vinte permitiu ao teatro florescer ricamente, apesar do definhamento relativo da “estrada” dos teatros ambulantes e da competição do cinema. Naqueles anos o *Theatre Guild*, agora acrescido da empreendedora Theresa Helburn, tornou-se um dos principais teatros institucionais do mundo. Notável experimento na arte cênica também foi realizado pelo *Provincetown Players* e pelo subsidiado *Neighborhood Players*, pelo *New Playwrights' Group* (Grupo de Novos Dramaturgos), o *Civic Repertory* de Miss Eva Gallienne, e por um certo número de *Pequenos Teatros*, um dos quais floresceu às custas de Insull, antes que esse financista encontrasse a sua derrota de Waterloo. Trabalhos excelentes de produtores independentes, como Arthur Hopkins, também apareceram naquela década. A irritação de uma economia estrangulada nos anos trinta, que deixou o teatro da Broadway patinhando por uns tempos, resultou no advento de organizações não-comerciais, de crítica social, militantes ou progressistas, como a proletária *Theatre Union*, ramificação da *New Theatre League*, o *Group Theatre* e o projeto de amparo à classe teatral conhecido como *Federal Theatre*, que foi a primeira instituição nacional desse tipo nos Estados Unidos.

Os diretores e cenógrafos da primeira década, que lutaram sob a bandeira da “Arte”, regalaram-se com formas criativas de encenação ligadas aos trabalhos de Appia e Craig¹. A gente de teatro dos anos trinta, que seguia a bandeira vermelha ou a cor-de-rosa, ou apenas a mais complicada bandeira da consciência social, expressou um virtuosismo intencional nas formas européias do *agit-prop* elementar ou do teatro épico à maneira de Piscator, no estilo das remontagens de Orson Welles moldado segundo a obra de Meyerhold, e no realismo do Teatro de Arte de Moscou que o *Group Theatre* modificado adota como sua maneira, assim como nas formas naturalizadas da técnica de “jornal vivo” de muitas produções do *Federal Theatre*. Houve, além disso, consideráveis sobreposições. Os anos vinte deram lugar a montagens militantes como a produção feita por Lee Simonson de *As Massas e o Homem* sob os auspícios do “artístico” *Theatre Guild*, enquanto apareciam técnicas “estéticas” surrealistas na encenação que Robert Lewis fez de *Meu Coração está nas Terras Altas*, de Saroyan, sob a égide do *Group Theatre*, socialmente intencionado na década seguinte. Nos anos trinta, ademais, vários realizadores capazes e independentes, como Guthrie McClintic em *Cena de Inverno* (*Winterset*) e *Alto Tor* (*High Tor*) ou Jed Harris em *Nossa Cidade* encenaram na maneira estilizada que empregava ape-

1. O uso de máscaras e do expressionismo enquanto forma oposta ao realismo literal.

nas acessórias sugestivos, favorecidos pelo exemplo estabelecido nos teatros de arte da década anterior. A ação recíproca entre dramaturgia e teatro, através do qual ambos se enriquecem, manteve-se bem entre 1920 e 1940.

É verdade que o quadro era menos gratificante no seu todo do que em algumas de suas partes. Fatores comerciais tolhiam os realizadores, que quando muito só podiam emprender trabalhos experimentais ocasionalmente, e por falta de companhias de repertório bem treinadas tornou muitas produções expostas ao acaso. Os diretores de arte, que tinham apenas alguns poucos fios de raízes em seu solo nativo, eram derivativos, assim como os experimentalistas radicais posteriores. Nem um só diretor, afora Orson Welles, tentou alcançar uma abrangência criativa que distinguiu um Meyerhold ou um Piscator no além-mar; e o próprio Welles não conseguiu ainda se lhes igualar em amplitude. Mesmo assim a arte do teatro floresceu mais do que se poderia esperar em circunstâncias tão difíceis. A baixa comédia foi fortalecida por diretores com Kaufman, Abbott e Howard Lindsay; Guthrie McClintic primou pela imaginação; Philip Moeller perfeccionou-se no estilo de alta comédia e iluminou as tragédias de O'Neill com seu gênio diretorial; Lee Strasberg revelou fogo criativo; Harold Clurman provou ser um poderoso intérprete do realismo.

O público, que é parte integral do teatro, era decididamente misto, com inevitável preponderância da classe média, cujo gosto favoreceu naturalmente o entretenimento e mostrou-se menos receptivo a experimentos importantes, a não ser quando dotados da isca do sensacionalismo. Não obstante, as assistências foram relativamente seletivas, visto que a gratificação do mau gosto tornara-se virtual monopólio dos filmes baratos e mais acessíveis, e dos dramas radiofônicos. Além disso, houve alguma tentativa de organizar o público numa unidade de apoio a um tipo particular de teatro. Nos anos vinte o *Theatre Guild* criou uma platéia de vanguarda em New York para produções sofisticadas ou experimentais e conseguiu reter uma parcela variável deste público nos dez anos seguintes, acrescentando-lhe ao mesmo tempo milhares de subscritores em várias outras cidades. Isto assegurava temporadas mínimas de quatro ou cinco semanas para peças que normalmente não teriam bilheteria ou seriam rapidamente retiradas de cartaz, uma dádiva dos céus para autores e atores sem dinheiro. Na década de trinta o *Group Theatre* desenvolveu uma clientela metropolitana de certa proporção. O *Theatre Union* contou com uma platéia de subscições feitas por proletários e seus amigos durante alguns anos. O *New Theatre League* educou um público semelhante em muitas localidades, com a ajuda, às vezes estridente, de uma boa revista. O *Federal Theatre* atraiu milha-

res e milhares de pessoas até que o machado do Congresso abateu-se sobre a instituição no verão de 1939.

No domínio do teatro dramático para o qual todos os fatores convergiam, os estímulos consistiram, durante a década de 1920, na melhoria da prática cênica, em uma crítica generosamente compreensiva e uma singular energia e auto-confiança nacional. Os fatores irritantes provieram da fatuidade do espírito do dólar que provocava revulsão, ira ou gargalhadas derrisórias dos dramaturgos; da contradição entre a prosperidade estatística e o quinhão do pobre diabo, da justaposição de beleza e fealdade; e de uma necessidade de orientação por parte de uma geração sofisticada que sentia extrema infelicidade, beirando a neurose — apesar de sua fanfarronice encharcada em álcool e da busca de auto-expressão. Tanto a saúde quanto o mal-estar do período encontraram expressão nos anos vinte, e houve por certo considerável sobreposição de uma sobre outra década.

No decênio seguinte, as adversidades preponderaram. O balão da prosperidade que estourou com quebra da Bolsa em 1929 encheu o país de passageiros arrasados. De dez a treze milhões de desempregados bradavam por comida e trabalho. A cólera apoderou-se dos corações dos sofredores e de seus simpatizantes, entre os quais os escritores figuravam naturalmente de um modo conspícuo, porquanto reagem com rapidez diante da injustiça e da miséria, e o estrondear do fascismo pôs os dramaturgos em brios, ou os encheu de apreensão e desespero. É bastante compreensível também que muitos deles, especialmente os jovens escritores, se tornassem sombrios ou amargos e suas peças apresentassem um caráter didático e exortatório. Procurando alguma chave para a desgraça que observavam, aceitaram a explicação marxista de que o capitalismo estava nas vascas da morte. Na busca de algum sinal de esperança, ouviram prontamente a predição de que uma sociedade melhor surgiria das agonias do presente. Sonhavam com um mundo onde o esforço coletivo não fosse presa de uma corrida aos lucros, anárquica e predatória, à qual atribuíam, além do lamentável estado da economia, a guerra, o ódio e a frustração da personalidade. Voltando o olhar para o exterior, viam uma nova nação a levantar-se na Rússia e, a despeito do cabeceio desaprovador e da documentação de alguns repórteres desiludidos, os Sovietes afiguraram-se como a Terra Prometida para vários dos novos dramaturgos e para um número menor de autores mais antigos. E dessas diagnoses e prognoses surgiu um novo estímulo. A batalha imediata entre capital e trabalho, a iminente luta pelo poder entre as duas classes e a fé no advento de uma nova ordem constituíram-se em vinho capitoso para os moços e moças que organizavam novas unidades de teatro e escreviam para elas.

Muitos desses dramaturgos não haviam amadurecido e alguns eram mais sociólogos que artistas. Sua ânsia de converter as massas, levou-os a negligenciar o acabamento artístico, fortalecer a retórica e a demagogia, e dividir suas personagens entre bons e maus, sem maior respeito por uma caracterização rematada. A ênfase que davam à motivação econômica e ao "materialismo dialético" tendeu a tornar-se literal, estereotipada e mesmo ingênua. (Quando, por exemplo, se predispunham a culpar o grande mal do "Capitalismo" ou o "Sistema" por qualquer distúrbio intestino.) Também eram propensos a sentimentalizar o trabalhador como sendo o Sir Galahad do novo Graal, pois a história marxista o aclamava como o construtor necessário de uma sociedade coletivista. Não obstante, o fermento da revolta e da esperança não deixaram de ter efeitos benéficos e é significativo que todo escritor jovem e sério de alguma força — Clifford Odets, Irwin Shaw, Sidney Kingsley, Lillian Hellmann, John Wexley, Albert Maltz e William Saroyan — foi direta ou indiretamente afetado pelo fenômeno. Mas a enzima da revolta não esteve presente apenas no conteúdo ou no ponto de vista das peças. Bem mais significativa em termos de arte é que o efeito apareceu no estilo, que tendia a ser nervoso e estridente; e na forma, que abrangia de exposições secas a clímaxes vibrantes, tanto em pequenas montagens e paródias quanto em elaborado expressionismo ou simbolismo. Isso fez-se sentir mesmo no trabalho de autores mais velhos; não apenas no de Elmer Rice e John Howard Lawson, que já o haviam absorvido antes, mas também em Behrman, Anderson, Sherwood, Howard e Kaufman, que exprimiram em suas criações interesse, indignação ou ansiedade. Concomitantemente, os dramaturgos mais jovens começaram a ficar mais velhos, mais discretos e mesmo menos confiantes na salvação imediata. Em consequência, passaram a confiar seu ponto de vista a enunciados mais oblíquos e a produzir caracterizações mais acabadas; chegaram até a sorrir um pouco. E nesse ponto de certa aproximação temporária entre os veteranos da década de vinte e os recrutas de trinta, a presente crônica os deixa.

Dado o fato de Burns Mantle arrolar cerca de quinhentos nomes em seu *Dramaturgos Contemporâneos Norte-americanos* (*Contemporary American Playwrights*), torna-se evidentemente impossível passar em revista seus trabalhos além deste sumário de tendências principais². Nem seria necessário apresentar-se esse exame aqui, já que a maioria dessas

2. Recomenda-se ao leitor a obra de Burns Mantle, *Contemporary American Playwrights*, a edição de 1936 da abrangente *History of the American Drama from the Civil War to the Present Day*, do Prof. Arthur Quinlan, o estudo de Joseph Wood Krutch sobre *The American Drama since 1918* e *American Playwrights 1918-1938*, escritos a partir da perspectiva social dos críticos mais jovens.

peças será sem dúvida relegada ao esquecimento. O tempo, no entanto, será piedoso com alguns deles, mesmo que à distâncias pareçam menores.

2. *O Ciclo Kaufman*

Entre os autores mais significativos, George S. Kaufman, com seus numerosos colaboradores, Marc Connelly, Edna Ferber, Moss Hart e outros, chegou a formar um verdadeiro compêndio das tendências norte-americanas. Desde 1921, respondeu a quase tudo na vida americana, desde as divertidas extravagâncias individuais ao desgoverno político e à séria ameaça do fascismo. Sua perspectiva básica foi, entretanto, casualmente comediográfica e quaisquer interrupções para uma crítica mais séria, como em *Fomos Felizes Juntos* (*Merrily We Roll Along*) e *A Maneira Americana* (*The American Way*), têm sido prontamente encobertas por mais uma gargalhante extravagância. Sua obra é um longo ciclo de comédias.

Uma vez que subministra, no geral, uma *comédie humaine* muito superficial, a tentação de deixar essa obra de lado é grande. O próprio Kaufman não alimenta excessivas pretensões quanto à maior parte. Não obstante, ele tem direito a um pequeno nicho. Energia e ingenuidade teatral são os pilares do seu trabalho, e visto que estas serviram de base para intuições perspicazes sobre as maneiras e o caráter, Kaufman é um dramaturgo respeitável. Dulcy, a desajeitada abelhuda da farsa de mesmo nome, é uma caricatura tão perfeita da mulher de classe média que se tornou proverbial. *Para as Damas* (*To the Ladies*) é uma encantadora comédia sobre a vida doméstica, mostrando a rainha-abelha Elsie como a detentora do poder efetivo por trás do trono usual. *Merton do Cinema* (*Merton of the Movies*) é uma hilariante, porém bem-intencionada caricatura sobre a produção de arte em massa, uma exposição das futilidades de Hollywood decorrente do esforço impossível de casar a arte com os negócios em tal escala mamútica. O próprio Merton é um daqueles imperecíveis homenzinhos cujos sonhos o transfiguram a despeito da realidade, mas sua estória de sucesso é uma mistura de massa e açúcar. *O Bom Sujeito* (*The Good Fellow*) trouxe ao teatro o tema de Babbitt, naturalmente sem a delicadeza imaginativa e a poesia de *Os Milhões de Marco* de O'Neill, mas com robusta sátira à paixão do homem de negócios norte-americano por sociedades rotarianas e suas festanças. *O Mendigo a Cavalo* (*Beggar on Horseback*), escrita com Marc Connelly e baseada numa comédia alemã de Paul Apel³, é uma brilhante sátira expressionista sobre o mundo dos grandes negócios, proje-

tada por um jovem compositor ao sonhar com o que lhe aconteceria se se casasse bem e dedicasse à produção em massa.

Juntamente com divertidas comédias musicais, entre as quais *Cantando em Teu Louvor* (*Of Thee I Sing*) é um burlesco afiado sobre a política americana, Kaufman continuou a extrair da veia da sátira genial sobre a arte americana, aberto por ele com *Merton do Cinema*. Em *A Família Real* (*The Royal Famil*), veicula as idiotices de uma família teatral com admirável deleite; *Uma Vez na Vida* (*Once in a Lifetime*) parodia com incessante agudeza Hollywood dos tempos em que o "falado" introduziu nova confusão na indústria; no ano inclemente de 1936, *Porta do Palco* (*Stage Door*) dá uma visão antes sentimental do esforço tragicômico das jovens atrizes para entrar no mundo reconhecido mas saturado do teatro. Segmentos mais amplos da vida social também chamaram a atenção desse eclético artesão. Assim, a sociedade elegante é o tema anatômico de *Jantar às Oito* (*Dinner at Eight*), que aponta alguns órgãos doentes, sem no entanto se esforçar muito para investigar as causas. Com certo desejo construtivo, que se aplicaria melhor aos alegres anos vinte, Kaufman chegou a escrever uma receita de felicidade através da despreocupação em *Do Mundo Nada Se Leva* (*You Can't Take It With You*), uma farsa-comédia leviana que chega a ser calorosa em meio a suas maluquices, e que só se torna insatisfatória quando tomamos seus autores por formados pelo Brookling's Institute de dramaturgia ou pelos filósofos que eles quase pretendiam ser. A peça não consegue, é certo, provar sua tese de que "dinheiro não é tudo", pois, como salientou Clifton Fadiman, só uma renda regular permite às personagens satisfazerem seus próprios desejos. Mas recentemente, *O Homem que Veio Jantar* (*The Man Who Came to Dinner*) pôs a mostra uma aptidão para a comédia de caracteres, embora levando-a a nada.

À exceção do *Weltschmerz* barato e o luxurioso masoquismo de *Fomos Felizes Juntos* (*Merrily We Roll Along*), com sua lamúria por artistas que são arruinados pela mentalidade argentária, e o nobre porém fácil hino de louvor à democracia *À Maneira Americana*, o ciclo de Kaufman é humor ianque do mais típico. É notavelmente sagaz mas raramente rematado, em geral alisando a sátira para levá-la ao sentimento e contornando as questões levantadas sem aprofundá-las. O revestimento é duro, mas o conteúdo brando. Infelizmente, é um trabalho que não se destina à perenidade, mas até agora tem mostrado ampla suficiência. Fadiman lançou a mais agressiva acusação contra o clã de Kaufman ao escrever que quando põem os chapéus de pensar, "estes assumem uma forma vagamente cônica". Talvez queiram realmente esta transformação no *show business* ao qual estão unidos, sem qualquer laço apologético.

A comédia de Kaufman encontra companhia na divertida farsa jornalística de Ben Hecht e Mac Arthur, *Primeira Página* (*Front Page*), em *Final Triunfante* (*Five-Star Final*) de Louis Weizenkorn, e em *Chicago* de Maurine Watkins, uma comédia pungente sobre o julgamento popular de um assassinato. Também serviu de modelo para jovens escritores, que se mostraram bastante versados nele — sobretudo em seus traços mais óbvios; alguns exemplos como *Aparência Pessoal* (*Personnal Appearance*) e *Serviço de Quarto* (*Room Service*) tiveram seus breves momentos de triunfo merecido.

Próximo do filão de Kaufman situam-se as fontes mais profundas de George Kelly, um escritor de desigualdade tentalizante que conseguiu, entretanto, no melhor de sua produção, criar um tipo seco de comédia crítica. Esta alcançava sua maior efervescência quando o tema era mais fútil, como nos espetáculos de amadores de *Os Portadores de Tocha* (*The Torchbearers*) ou nas extravagâncias de um típico “picareta” americano como o herói de *O Exibicionista* (*The Show-Off*). Mostrou humor mais contido porém eficaz em *Daisy Mayme*, satirizando mulheres possessivas que esbulham um irmão solteiro e o afastam do casamento, até que encontram um páreo em Daisy. O comediante e ex-ator de variedades Kelly, no entanto, atingiu paradoxalmente à sua máxima força quando tratou do tema desenebriante da feminilidade na classe média, em *A Mulher de Craig* (*Craig's Wife*). Nesta peça formula uma denúncia do “fator dinheiro” num casamento, através do excelente retrato de uma mulher calculista cuja devoradora paixão pela segurança acaba sendo catastrófica, quando ela revela sua verdadeira natureza ao marido, desamparando-o numa situação crítica. Kelly, que no fundo era um moralista, não foi um crítico incisivo da civilização que produziu espécimens como o fanfarrão e sua gananciosa mulher. Mas estas e outras personagens foram vividamente delineadas e mantêm diálogos que as revelam com grande realismo. Kelly foi tolhido por uma imersão demasiado longa no mundo corriqueiro, um perigo que chegou a limitar vários de seus colegas. Todavia sua objetividade o distingue daqueles que se sentiam confortavelmente instalados assim. Kelly, em suma, converteu a comédia em matriz de destemperança espiritual, mas a conservou num nível que evitava a exaltação cômica. Isso o tornou um excelente realista mas não um mestre e apenas um oficial no vivaz mister da comédia.

Mais recentemente, Claire Boothe revelou um talento que o próprio Kaufman invejaria. *Dê Adeus aos Rapazes* (*Kiss the Boys Good-bye*) é uma paródia desigual e ligeira sobre o estelato em Hollywood e uma variedade de assuntos afins, escrita à maneira kaufmaniana, descontraída. Uma

sátira anterior acerca das mulheres frívolas da "classe ociosa" (o lazer pertence exclusivamente às mulheres) é tão terrivelmente engraçada quanto qualquer coisa que o próprio Kaufman tenha escrito. *As Mulheres (The Women)* vai mesmo além da comédia sobre a fragilidade feminina, embora como tal fosse apenas recomendável a quem quer que esteja se preparando para a misoginia profissional. Não fosse o termo por demais pesado para esta peça, poder-se-ia dizer que *As Mulheres* é uma comédia social, e apesar de sua lógica parecer insuficientemente abrangente para esta classificação, a gente se lembra do exemplo de Shaw.

3. *A Comédia de Costumes de Philip Barry*

Uma polida de costumes, com seu maior lustre e contenção, quase coincidiu com a pior época do teatro norte-americano contemporâneo. Até mesmo uma profissional tão sólida como Rachel Crothers, que havia começado a escrever alguns anos antes do renascimento surgido com O'Neill, achou difícil extrair alguma agudeza notável de um mundo de valores cambiantes. Embora brincalhona e inteligente, foi uma pedestre e conselheiral confessor-mãe destas décadas travessas. Inevitavelmente, por temperamento e circunstâncias, esta escritora jovial tornou-se uma provedora de comédias de tese, como *Ele e Ela (He and She)*, *Gente Simpática (Nice People)* e *Maria Terceira (Mary the Third)*. Até *O Expressivo Willie (Expressing Willie)*, de 1923, uma sátira sobre a busca da "auto-expressão", e *Susana e Deus (Susan and God — 1937)* carecem da virtude da análise implacável, que é a da alta comédia. O procedimento desta autora jovial é bem exemplificado em *Susana e Deus*: começa pela deliciosa apresentação de uma mulher egocêntrica, sectária, Miss Crothers porém logo se firmou no plano do sentimento e terminou com uma agradável reconciliação doméstica. O problema que se apresentava ao professor de alta comédia era o que fazer com um mundo em fluxo, já que somente uma sociedade estável (ao menos na camada superior) pode prover base suficiente para uma risada fria.

O problema não foi solucionado, mas houve um compromisso adequado quando Philip Barry encontrou tema fértil nas frustrações e nas revoltas dos filhos de gente abastada. Contra suas divagações infantis, ele apresentava o mundo convencional e materialista dos pais, absorvidos pelos negócios. A fricção entre esses dois grupos produziu uma espécie de humorismo crítico, e Barry combateu a mentalidade mercantilista de um modo agradável e inteligente (mas nunca muito incisivamente) em várias peças.

A mais explícita neste sentido é *Feriado (Holiday)*, na qual a filha rebelde de um homem muito rico foge com o

interesseiro noivo da irmã, na busca comum de uma felicidade assaz ambígua, atrás da barricada constituída pelos sacos de dinheiro de um líder da “sociedade”. *Feriado* surgiu em 1928, no auge da prosperidade e *boom* de *Wall Street*, após o delicioso mas profundo abalo de convenções em *Rumo a Paris* (*Paris Bound* — 1927), com sua advertência contra a atribuição de ênfase excessiva a uma escorregadela adúltera de vez em quando, e na comédia *No Jardim* (*In the Garden*), dois anos anterior, com seu ponto de vista de que uma mulher sempre fica em termos emocionais ligada ao homem que primeiro a despertou sexualmente, independentemente das obrigações maritais. *Feriado* foi seguida em 1932 pela comédia, também anticonvencional, *O Reino Animal* (*The Animal Kingdom*) que mostrava uma amante compreensiva como a verdadeira esposa de um rico idealista, mais que a mulher parasítica à qual se vinculou aos olhos da lei.

Mas Barry, que conseguia descrever tão habilmente as pessoas, não logrou desempenhar o papel de crítico incisivo, o que ele parecia reivindicar para si. Apenas roçou a superfície com seu antifilistinismo, e sua revolta contra as convenções permaneceu cuidadosamente circunscrita. Quando na triste primavera de 1939, em *A Estória de Filadélfia* (*The Philadelphia Story*), uma comédia inteligente e lindamente talhada, considerou um cenário mais largo, adicionou ao tema do despertar emocional de uma pedante garota de sociedade o conselho fácil de que “com os ricos e poderosos sempre um pouco de paciência” é de boa política para quem é pobre e fraco. Não se poderia dizer que estava sendo profundo ou cintilante quando, fazendo algumas ligeiras concessões à realidade econômica ou à rebeldia social da época, indicava que os intelectuais radicais também eram “gente simpática” no fundo.

Nove anos antes, quando estabeleceu uma análise séria das neuroses de indivíduos da classe alta e intelectuais, no audacioso drama psicanalítico *Hotel Universo* (*Hotel Universe*), clareou as coisas bem menos do que pensava e resolveu-as muito menos do que pretendia, através das confissões catárticas de suas personagens. O fato é que nos seus mais sérios embates com problemas ou idéias, era no âmago um convencional, ainda que muito humano, um moralista de estilo católico, como se evidencia em *A Alegre Estação* (*The Joyous Season*) e outras peças moralizantes. Quando a década de trinta parecia aproar para um rumo niilista que o indignava, a época arrancou dele esse nobre grito de desespero, de busca de Deus e fé na luz que existe nos homens bons, *Aí Vem os Palhaços* (*Here Come the Clowns*). Entretanto, até mesmo esta peça imaginativa e profundamente sugestiva, perdeu-se num miasma místico, e sua busca viu-se tolhida pela abordagem indireta. Ele amou a comiseração mais do

que um mestre da alta comédia pode suportar. Com frequência apareceu não com um escalpelo mas com uma Bíblia. O melhor que dele se pode dizer é que como escritor cômico também portava uma pequena adaga pontiaguda para aguilhoar e incitar suas personagens. Não obstante, é preciso respeitá-lo como artista, pois provou ser um humorista lampejante, com um faro para o *mot juste*, assim como para a exata justaposição de personagens, e era um fantástico provocativo em seus momentos mais sombrios.

4. *A Comédia de Idéias de Behrman*

S. N. Behrman colaborou diferentemente com a difícil arte da alta comédia. Foi um retratista tão exato quanto Barry, mas um organizador bem mais pobre dos elementos de uma estória, residindo sua superioridade na compreensão crítica e na capacidade de captar as tendências dinâmicas ou estímulos de um período turbulento. A diferença é na verdade melhor indicada pelo adjetivo "dinâmico", pois, ao contrário de Barry, ele escava por baixo da superfície da turbulência tanto quanto o permita o temperamento cômico; visualizou também essa barafunda de maneira mais compreensiva que seu delicado colega, cujos olhos se fixaram tão amiúde nos destemperos individuais nos salões dos ricos e abrigados. A capacidade de Behrman em capturar as forças motrizes do teatro contemporâneo é um dom múltiplo. Ele é um mestre das conversações porfiosas ou auto-reveladoras, e isso por sua vez evidencia um maravilhoso domínio frásico. É dotado de uma honestidade básica e carrega uma matéria cinzenta curiosamente sensível que recebe a impressão, se bem que às vezes difusa, de quase toda idéia contemporânea.

Sua mente está em contínua suspensão. Ele não resolve nada, porque esse órgão é demasiado volátil e porque seu coração não pode dar-se a nenhuma causa que possa, como aparentemente deve, realizar-se às custas da razoabilidade e da prática humanas. Isso tem perturbado um bocado seus críticos mais jovens, assim como sua incapacidade de armar um enredo tem inquietado os mais velhos; ele próprio tem se embaraçado com essa sua disposição. Foi tão longe em *Vinho Selecionado* (*Wine of Choice*) a ponto de admitir que lamentaria o desaparecimento dos ociosos da sociedade porque seu encanto é também algo de precioso no mundo. (Ao que a refutação poderia sustentar que o mundo pode pagar um preço alto demais pelo encanto, e que isso, além do mais, de maneira alguma é prerrogativa dos ociosos!) É bem possível que o seu esforço filosófico tenha uma descarga insuficiente para os complexos problemas que ele mesmo evoca em sua pintura de um mundo sobrecarregado de injustiça social, parasitismo, fascismo. Behrman se defronta com um dilema: como atuar num mundo onde cada qual tenta

destruir todos os princípios, menos os que lhe são próprios, e continuar sendo escritor de comédias? Entretanto, ele encontrou uma resposta: consiste na idéia essencialmente cômica de que há algo a dizer em favor de qualquer ponto de vista que não seja patentemente mercenário ou crassamente complacente. É aí que reside o humanismo da comédia de Behrman, ainda que esta não solva problemas imediatos e mesmo que a dramaturgia freqüentemente estática deste autor possa deixar a questão mais desprovida de interesse teatral do que seria de desejar.

Behrman começou sua carreira precavidamente com *O Segundo Homem* (*The Second Man*), uma comédia de caracteres executada com leveza mas quase perfeita, girando em torno daqueles indivíduos abastados porém basicamente substituídos que desarmam a gente com a consciência que têm das próprias deficiências. Sua principal personagem, Clark Storey, passou fome durante o estágio idealista do Socialismo mas enriqueceu porque escrevia com facilidade, e foi incitado a fazê-lo à custa da integridade, porque, como confessa, existia dentro dele um “segundo homem — ameaçador, sofisticado, horrível?”. Assemelha-se ao médico da comédia posterior, *Fim de Verão* (*End of Summer*), que só prospera quando descobre que, se os pobres tem amígdalas, os ricos dispõem de uma superfluidade mais dispendiosa de neuroses. No amor, Storey, que é cativante por ser tão friamente cândido, e portanto tão certo para comédias, é derrotado porque o “segundo homem” o impede de recebê-lo ou de retribuí-lo.

Esta crítica, que chegou em 1927, na crista do bem-sucedido materialismo norte-americano, derivava obviamente da tendência para o culto de Mamom. A peça seguinte e menos atraente, *Meteoro* (*Meteor*), escrita pouco antes do colapso da Bolsa em outubro de 1929, era outro retrato, porém mais concentrado, de um homem dos anos vinte. A carreira de um mago financeiro, Raphael Lord, era um soberbo exemplo da ascensão e falência emocional de um egoísta arrogante. A esposa negligenciada o deixa quando ele se torna demasiadamente obcecado pela sede de poder, os amigos o abandonam e o malogro o ameaça. Mas ele continua a aplicar-se a suas especulações e ao fim continua resolutamente a perseguir seu fantasma do êxito.

Um agradável intervalo na escalada de Behrman ocorre no romance de *Breve Momento* (*Brief Moment*), na qual um rico herdeiro introspectivo se casa com uma cantora de cabaré porque ela lhe parece ser de uma simplicidade elemental. Verifica-se que esta é a última de suas ilusões! Um vislumbre de uma idéia típica de Behrman no período posterior a 1929 aparece na personagem Roderick e seu senso de futilidade em relação a si próprio e a seu meio, de “coisas se desintegrando... uma grande transição — a última cen-

telha da civilização” — uma dedução fácil no outono de 1931. Com sua peça subsequente, *Biografia (Biography)*, no ano seguinte, Behrman, entretanto, já estava suficientemente aclimatado aos ásperos anos de 1930 para conseguir descrever o alinhamento de forças nesse tempo. Ele o fez de maneira a dar à batalha triangular de conservadores, liberais e radicais a aparência de algo mais que uma reportagem jornalística. Cada posição era representada como uma atitude geral e um temperamento como um programa político, e era sabiamente consignada a personagens grandemente articuladas. A questão fundamental entre liberais e radicais foi sensitivamente realizada nas pessoas dos amantes Marion Fronde, que é demasiado indolente para publicar sua autobiografia que acabaria com alguns dos medalhões, e Richard Kurt, o amargurado filho de um mineiro assassinado que gostaria de vê-la dinamitando os alicerces do capitalismo. Quando se evidencia que as diferenças entre ambos são por demais fundamentais, eles se separam; Marion se apega encantadoramente a divertido descompromisso, enquanto Kurt afirma com igual e talvez superior justiça que agora ele sabe porque floresce a maldade social — é porque à medida que as pessoas envelhecem perdem a capacidade de indignar-se e simplesmente se divertem com o que deveriam odiar.

Mas na questão essencial da caracterização e no poder persuasório é Marion quem emerge vitoriosa. Poder-se-ia portanto estigmatizar o efeito como uma evasão do aspecto moral, pois deixou o lamentável estado do mundo (e era Behrman quem insistia que era lamentável) incontestado na mente do espectador. Este só conseguia enlevar-se com Marion, enquanto Kurt permanecia uma figura secundária e bastante fútil. Behrman concluiu com um empate, como Molière em *O Misanthropo*, por estar do lado do espírito cômico. Em outras palavras, a peça era uma genuína alta comédia. Era impossível justificar Kurt completamente nesta forma.

A seguir veio *Chuva do Paraíso (Rain from Heaven, 1934)*, uma peça das mais sérias, onde Behrman equilibrou as coisas. Era uma comédia cujo humor se frustrava, obscurecido pelo reconhecimento da ameaça fascista, do anti-semitismo e da corrupção de intelectos sadios e espíritos limpos envenenados com a intolerância. O imperativo da guerra contra os poderes das trevas é finalmente admitido por Behrman em seu crítico de música exilado, Hugo Willens. Depois de insultado por um aviador norte-americano do gênero Lindbergh, que se mostra um fascista potencial e está sendo preparado para um *putsch* por um capitalista reacionário, Hugo abandona a casa acolhedora de uma inglesa que o ama para juntar-se ao movimento clandestino de resistência antinazista em seu país. Embora o humor de algumas situações divertidas

não se amalgamasse bem com a gravidade desta conjuntura, e embora a vaga e climática resolução do crítico de música viesse só depois de muita estaticidade e detalhes difusos, *Chuva do Paraíso* era uma peça nobre e provocativa.

Suas limitações eram as do *genre* misto, visto que é reconhecidamente difícil cavalgar ao mesmo tempo os dois cavalos, o da comédia e da tragédia, a menos que se tenha um vigor shakespeariano. Behrman, todavia, não repetiu seu erro em *Fim de Verão* (*End of Summer*), dois anos mais tarde, que resultou em uma de suas mais encantadoras e bem-sucedidas comédias, sem o caráter incisivo da anterior. Aqui ele toca o cômico ponto de que mesmo aqueles que se beneficiam materialmente da distribuição desigual da riqueza são espiritualmente trapaceados. A rica Leonice Frothingham é adorável, mas tão desorientada que tem de saltar de um enganoso caso de amor para outro. É mal ela se desvencilha de seu envolvimento com um ardiloso psicanalista é apanhada no ressalto por um maquiavélico jovem radical, Dennis, simplesmente porque não suporta estar só. Ironicamente, é Leonie quem vai financiar a revista de seu protegido, ainda que logicamente esta iria investir contra os fundamentos de sua riqueza e ócio. Contrastando com ela, há, além disso, a juventude desenfreada, ora inundada de vago idealismo como no caso do miqueado Will Dexter ou da filha de Leonie, ora metodicamente militante — de maneira intelectual — como Dennis. (Ele talvez seja uma caricatura dos revolucionários profissionais, mas é por certo um retrato preciso de alguns de seus satélites literários.) Vivificada com diálogos brilhantes e uma bem delineada caracterização cômica, *Fim de Verão* marcava o pico da comédia de costumes dialética de Behrman.

Vinho Selecionado, dois anos posterior, era igualmente recheada de posições conflitantes, e terminava por uma afirmação do espírito liberal. Fortalecida pela idéia de que liberalismo não significa inação mas tática de reformismo social fabiano, prática que, em vez de destrutiva, possuía certo fogo, e havia profundidade na caracterização da jovem Wilda, cujos esforços para conseguir segurança são anulados por algo em sua natureza que a leva invariavelmente a corresponder aos tipos menos práticos de amor. Infelizmente, porém, a peça era um conjunto de trapos e remendos tanto em matéria de idéias quanto de situações, e seu radicalismo pedante carregava a argumentação em favor do liberalismo. *Não É Tempo de Comédias* (*No Time for Comedy*) a última contribuição de Behrman, uma comédia bem mais acabada, tampouco se equipara a seu trabalho anterior em extensão e profundidade. Valia-se da idéia genuinamente cômica de que um homem pode sentir-se impulsionado a traficar com as tragédias de seu tempo, ou pode ser iludido a ponto de crer que o impulso

está presente, sem ser na realidade capaz de outra coisa exceto o desfrute e projeto das complicações menores e divertidas da vida. Os dados, porém, estavam demasiado chumbados a favor desse ponto de vista, e a peça divertia principalmente como em enredo inteligente, ainda que um tanto laborioso, de um triângulo amoroso. Poderia também ser considerada como a desculpa de Behrman por sua entranhada incapacidade de tomar uma posição em um mundo onde a maioria dos homens de seu calibre intelectual e sensibilidade sentiam-se compelidos a fazê-lo. Como tal, poder-se-ia igualmente encará-la como uma peça encantadoramente cândida e desarmante ou como garrulamente evasiva.

Entretanto, não se deve esperar que *Não É Tempo de Comédias* marque o fim da resposta deste primoroso observador literário às ideologias conflitantes de sua época. A verdade é que elas o fascinam demais para que possa deixá-las em paz.

5. Robert Sherwood e o declínio do Ocidente

Outro grande escritor de comédias, que encontrou ideologias a seu gosto e proveito. Um eclético homem de teatro que experimentou o melodrama, a comédia e o teatro biográfico, Robert Sherwood atingiu um certo grau de proeminência devido em grande parte, embora não exclusivamente, a seu grande interesse histórico.

Esse interesse aparece já em sua primeira peça *A Estrada para Roma* (*The Road to Rome*), escrita em 1927. Roma, ameaçada de destruição pelas mãos do herói cartaginês Anibal, é salva não pelo valoroso Fábio, como pretende a História, mas por sua espirituosa e descontraída esposa Amitis, cujas armas são totalmente femininas. Não tendo o temor pelos heróis convencionais e sem prática dos costumes de guerra, ela visita Anibal em seu acampamento e mede-lhe o porte. Sua astuta feminilidade demole, no cartaginês, a determinação de tornar-se um grande conquistador, até que ele parte — mais sábio como homem, porém menor como herói, por seus próprios padrões. A comédia era basicamente um inteligente duelo dos sexos, avivado pela deliciosa caracterização de Amitis. Mas é evidente que a escolha de um tema histórico tinha, em Sherwood, raízes numa disposição profunda. Um ânimo anti-heróico impregna a peça quando Amitis zomba jovialmente da vaidade empolada dos romanos, da pomposidade do grande Fábio e do heroísmo auto-hipnótico de Anibal. Sua aversão à matança insensata chega à eloquência em suas palavras a Anibal: “Quero que acredites que todo sacrifício em nome da guerra é um desperdício. Quando acreditares nisso serás um grande homem”.

Sherwood tinha têmpera de *showman*, mas desperdiçou-se em algumas comédias triviais e melodramas óbvios.

Mas sempre que o espírito o movia e, como era de se esperar, isso acontecia com freqüência crescente na década de trinta, os três *motifs* sérios principais de *A Estrada para Roma* reapareciam, revelou gosto pelos períodos históricos em *Reunião em Viena* (*Reunion in Vienna*), *A Floresta Petrificada* (*The Petrified Forest*), *Acrópole* (*Acropolis*), *O Gozo do Idiota* (*Idiot's Delight*) e *Abe Lincoln em Illinois* (*Abe Lincoln in Illinois*); esvaziou ou humanizou os heróis e favoreceu as personagens que se afastavam da tradicional pompa, ostentação e heroísmo, e revelou antipatia por brutalidade ou matança. Na maioria das vezes adicionou uma quarta dimensão, ou seja, o drama sexual moderno. Este ensombrecou prazeirosamente a vista histórica de *Reunião em Viena*, toldou-a em *A Floresta Petrificada*, difundiu-a e interrompeu-a em *O Gozo do Idiota*. Isso foi para ele tanto uma dádiva quanto uma desgraça, ou seja, promoveu seu efeito teatral e permitiu-lhe apresentar alguns "shows" bem-sucedidos mas diminuiu a qualidade provocativa e a integridade de seu pensamento, como ele mesmo confessou.

Veio a ser uma dádiva irrestrita em *Reunião em Viena*, uma das melhores comédias do teatro norte-americano, quando Sherwood conjurou arguto humor a partir do problema de Elena Krug, obrigada a escolher entre a segurança do marido Anton e a irresponsabilidade do Arquiduque Rudolph, que fora seu amante nos velhos tempos dos Habsburgos. O contraste entre os dois homens e a invencível feminilidade de Elena, que presumivelmente concede uma noite de amor a Rudolph quando ele perde seu arrogante aprumo e torna-se uma criança carente, combinando a sofisticação e a psicologia modernas com rara delicadeza e humor. Mas a perspectiva histórica era parte integral até mesmo desta peça. Aparece na encantadora descrição da Viena pós-Habsburgo e pré-hitleriana. A alegre monarquia é coisa do passado e seus lamurentos desválidos sobreviventes só podem pranteiar este término; o orgulho e as esperanças dessa gente são ao mesmo tempo divertida e pateticamente incongruentes. Seu lugar é tomado pela burguesia, plácida, respeitável e morna. Elena, que vive por assim dizer em dois mundos, mas é uma mulher sensível, tenta adaptar-se à nova ordem casando-se com um psicanalista. Mas a nova perspectiva racional também tem sua *bravura*, e isto aparece de outro modo na figura do fleumático marido que acredita no completo domínio das emoções pelo intelecto científico. Esse pecado contra o espírito cômico, que considera a vida como demasiado esquiva e indefinível para qualquer ciência, é engraçadamente increpada quando o superior Dr. Anton dá por si arrancando o paletó para lutar por Elena, contra o ex-Arquiduque, agora motorista de táxi. Sua filosofia é outra vez contradita, quando sua "psicologia" não consegue impedir o renovamento da paixão entre Elena e

Rudolph, a despeito da lógica e do código de honra. É a comédia que importa, entretanto, e ela tem elementos bastante comprovados que sempre gratificam o intelecto adulto — o triunfo do espírito sobre a matéria, das emoções sobre a sóbria confiança em si próprio, do incalculável sobre o calculável. Em 1931, Hitler ainda não havia passado com seus tões sobre as amenidades.

Em *A Floresta Petrificada* e *Acrópole*, quatro e cinco anos mais tarde, o solvente do humor estava subordinado a alguns ingredientes altamente insolúveis. Junto com *O Gozo do Idiota*, de 1936, poderiam ser descritas como o tributo de Sherwood a Spengler e como seu réquiem à civilização ocidental; eram três capítulos do *Declínio do Ocidente* de um dramaturgo rico em idéias. Na pessoa do desorientado poeta vagabundo Alan Squire, que busca a extinção e a encontra nas mãos de um pistoleiro, Sherwood representou a morte dos valores civilizados. Anteriormente, em *A Estrada para Roma*, Amittis havia declarado a respeito de si mesma que "Nós temos a desventura de sermos gente sensata... gente sensata nunca tem muito sucesso". Agora em *A Floresta Petrificada*, a questão não era mais de êxito, mas de efetiva sobrevivência. Nesta peça a civilização é ameaçada pelas confiantes e sinceras forças de destruição que o materialismo, o colapso econômico e o fascismo soltariam no mundo. Os homens de boa vontade estão desamparados, enquanto que os homens de ação são *gangsters* como Mantee. Poder-se-ia argumentar que o dramaturgo e seu representante Alan Squire desistiram do embate com demasiada facilidade, que Sherwood deixou de levar em conta a possibilidade de que homens de boa vontade também poderiam recorrer à ação. Além disso, Alan Squire era um representante muito reles da civilização: se tudo se reduzisse ao que ele exemplifica, a perda não mereceria muito pranto. Conseqüentemente, a verdadeira tragédia estava ausente de *A Floresta Petrificada*. Na realidade, a peça era um melodrama e somente como tal obtivera inteiro sucesso. Adepto das manipulações dramáticas, Sherwood produziu um espetáculo de alta teatralidade que poderia gratificar platéias normais por seu puro alvoroço ao mesmo tempo que interessar, sem convencer, públicos mais sérios com a sugestão de assuntos mais amplos.

Evidentemente cômico desse fato, Sherwood tentou em seguida reenunciar seu tema sem os acessórios da prestidigitação teatral, em *Acrópole*. O resultado foi menos satisfatório enquanto teatro, a produção londrina não logrou êxito, embora fosse recebida com respeito, e fora uma exibição tentativa no pequeno Teatro Heckscher, não foi apresentada ao público de New York. Mas se sofrer algum dia uma revisão necessária e uma vitalização em termos de teatro, pode tornar-se uma obra de considerável eminência.

Nesse drama, Sherwood traçava um paralelo marcante entre a sociedade ateniense agonizante e os tempos modernos: a Era de Péricles sendo destruída por uma guerra prolongada e seus acompanhamentos — demagogismo, reação política e intolerância cultural. Fídias, o grande escultor, e Sócrates não podem mais ser tolerados, e mesmo o outrora popular estadista Péricles não consegue mais deter o ascenso da hipnose de massa. Depois deles o dilúvio.

Em *O Gozo do Idiota*, entretanto, este inquieto dramaturgo não mais se serviu de paralelos distantes, esotéricos demais para os milhões. Sherwood escolheu a próxima guerra mundial como exemplo da morte de uma civilização, e a presciência o levou a seu tema apenas três anos e meio antes da nova guerra realmente começar. Resolvido a compor um bom “show”, Sherwood recheou a peça com seu bando de coristas “Les Blondes”. Ele conseguiu também manter a estória em efervescência com os esforços do *showman* americano Harry Van para descobrir se a amante pseudo-russa de um rei das munições, no Hotel Monte Gabriele, não é a senhora que partilhou com ele o quarto numa hospedaria de Omaha. Estes ingredientes diluíram, no tratamento do autor, o próximo Armageddon, assegurando no entanto à peça um grau de sucesso que não seria alcançado se ele se tivesse devotado mais coerentemente a uma tese. Não obstante, a falência da sociedade e a destruição da razão foram reveladas de maneira bem mais completa do que se poderia esperar; elas estavam simplesmente submersas demais para que se apresentassem com definição. O imaginativo sapa-teador Harry Van e a aventureira que perde o magnata das munições quando se indigna com a fonte de sua riqueza são refugos de um mundo fútil e desorganizado. Aceitam o aniquilamento em um ataque aéreo tocando com *bravura* “Avante, Soldados de Cristo”, porque ambos nada encontram no passado que seja digno de ser preservado. A abdicação da razão é igualmente sublinhada pela deliberada rendição do esclarecido Dr. Waldersee ao chauvinismo; uma vez que a pátria necessita de seus serviços, ele emprestará sua eficiência científica à promoção da matança que a humanidade merece amplamente devido à sua recusa em levar uma existência racional. Até mesmo o radical líder operário francês Quillery renuncia a seu internacionalismo (um ponto que críticos jovens e ardorosos questionam, esquecendo-se um tanto dos fatos históricos) quando sabe que seu país sofreu bombardeio aéreo; tendo desafiado patrioticamente os italianos, é levado e fuzilado por eles. A guerra, um gozo do idiota, cobra sua parte de tudo o que é nobre e elevado na humanidade.

Após uma inteligente mas desimportante adaptação de uma peça francesa, um “trabalho” mais que uma expressão

de seu interesse pessoal, Sherwood culminou sua carreira com a biográfica *Abe Lincoln em Illinois*, em 1938. Mais uma vez os elementos familiares de um crítico período histórico e uma concepção anti-heróica de personagens deram a esta obra extensão e profundidade. Os portentosos anos que precedem à Guerra Civil e a crítica eleição de Lincoln à presidência formam o pano de fundo. Além disso, a luta entre a abolição e escravagismo serviram-lhe de larga base para reflexões sobre os Estados Unidos na década de trinta. O quadro histórico prenuncia o corrente conflito entre capital e trabalho; proclama a defesa da democracia e sua extensão à esfera fundamental da sociedade. E a partir desta consonância entre passado e presente surge a brilhante afirmação da fé norte-americana no valor do homem comum e da consciência feita em casa. Tudo isso é veiculado, não apenas por uma série de falas altamente estimulantes, condensadas a partir dos próprios pronunciamentos de Lincoln, incluindo comentários sobre os crescentes problemas do industrialismo, mas pela própria figura de Lincoln. O retrato deste homem do povo é uma das mais nobres criações do teatro norte-americano. Não foi difícil moldá-lo posto de que o próprio Lincoln posou para o retrato, mas a composição é de Sherwood. Aqui utiliza de novo a perspectiva anti-heróica: Lincoln é comovente justamente porque é tão desprezioso, porque é tão parecido com os outros homens em suas hesitações e porque retrai-se diante de qualquer curso de ação que possa levar a derramamento de sangue, até mesmo quando seus sentimentos anti-escravistas possam ditar-lhe outra atitude prática. Ele é ainda, como outras figuras históricas, empurrado para a proeminência e ao poder.

Como era inevitável, Sherwood pagou uma pena por essa concepção de Lincoln, quando tentou montá-la cena após cena, pois as vacilações de Lincoln não são emocionantes e, na minha opinião, chegam a ser às vezes cansativas. Tampouco conseguiu o autor integrar com êxito as cenas em que essa personagem vacila, ou prover uma linha de desenvolvimento suficientemente unificada até seu desmontamento como figura nacional. Em consequência, *Abe Lincoln em Illinois* é, durante quase dois atos, uma peça de dramaturgia antes disjunta, consistindo de cenas fragmentárias e relacionadas de maneira não dramática. Ainda assim, havia bastante suspensão nessa peça para dar-lhe uma excepcional qualidade provocativa, e o caráter de Lincoln confere-lhe beleza espiritual. Aqui, enfim, Sherwood afirmou o poder do Novo Mundo, no hemisfério ocidental, de sobreviver ao declínio do Ocidente. Isto o honra tanto quanto ele fez essa afirmação sem assertivas superotimistas e sem negligenciar a necessidade de luta incessante com problemas que a Guerra Civil deixou sem solução. Dado que conseguiu isso, no essen-

cial, através do retrato de uma personagem, ele investiu a História de carne palpitante e trágica, de modo que os americanos estão certos ao valorizar esta peça, apesar de suas consideráveis deficiências.

Ainda que *Abe Lincoln em Illinois* não seja uma peça muito boa, possui elementos de grandeza; e isso talvez seja tudo (embora não inteiramente tudo) o que importa. O próprio Sherwood foi roçado pelas asas de um grande espírito desde o momento em que começou a interrogar-se sobre o mundo que os homens fazem e desfazem em sua passagem pela História.

6. *Maxwell Anderson, realista e romântico*

Essa interrogação também está no cerne do melhor trabalho de um autor freqüentemente indicado como o sucessor de O'Neill. A candidatura de Maxwell Anderson a essa honra é apoiada por sua capacidade para a prosa pungente e a enunciação elevada. A estes talentos adicionou não apenas uma aptidão para o humor e o efeito teatral, mas um intelecto sensível e inquiridor. Anderson, revelou, ademais, ambição de passar do fato imediato para as altitudes da verdade universal; quase único no teatro norte-americano desde O'Neill, tentou elevar-se além do pedestre drama realístico. Tentou escalar os picos proibitivos da composição poética através de um maleável verso branco de rima livre, e chegou a saltar para a estratosfera da fantasia. Acima de tudo, esforçou-se para fazer a tragédia prevalecer no teatro moderno, a despeito dos pontos de vista atrágicos, psicológicos e fotográficos de nossa época.

Conseqüentemente ele tem sido ao mesmo tempo o mais gratificante e o mais perturbante dramaturgo de certa envergadura na América do Norte, com a única exceção de O'Neill. De sua nobreza de espírito não resta dúvida, e seria um mundo de fato lamentável se somente isso não granjeasse o respeito de seus contemporâneos. É desnecessário passar em revista sua independência, longamente preservada, que há anos lhe custou a perda de posições na universidade e no jornalismo, e que mais recentemente lhe valeu o desagrado, em parte merecido, dos jovens, que gostariam de ser seus aliados; sua vida e obra falam por si próprias. Mas seus vãos foram necessariamente circunscritos por talentos desigualmente distribuídos e por fatos ponderáveis do teatro moderno e do mundo contemporâneo.

Sua prosa é de legítimo valor. Mas embora seja um poeta lírico praticamente, cujos versos foram coligidos em um delgado volume, seus esforços em poesia dramática têm sido decididamente desiguais. Muitos de seu versos são pedestres; alguns são frouxos e a maior parte forçados, como se estivesse tentando desesperadamente ser poético. (Era este em

especial o caso d'*A Vitória Sem Asas — The Wingless Victory*). Com muita freqüência, como notou o excelente poeta Archibald MacLeish, ele confundiu a poesia com expressão decorativa mais do que essencial. Além do mais, seu material realista às vezes desafia a poesia. Isso era particularmente evidente em *Cenário de Inverno (Winterset)*, em que um *gangster* e alguns habitantes de cortiços dizem versos brancos com considerável incongruência até que tenham adquirido intensificação suficiente para nos arrancar da luz corriqueira da realidade. (E mesmo depois a poesia soa às vezes forçada e decorativa.)

A elevação de seu pensamento e imaginação têm sido também mais tentativos e incertos do que continuamente gratificantes, como se desejaria. Ele baralha temas e confunde as coisas, como misturou um tema de Hamlet com um *motif* de Romeu e Julieta e um problema de justiça social tipo Sacco-Vanzetti, nos dois primeiros atos de *Cenário de Inverno*. Incorre em petições de princípio, como ao deixar sem solução o caso, depois que o Juiz confessa claramente um preconceito social, na condenação à morte de um líder operário. A mesma ambigüidade aparece em *A Máscara dos Reis (The Masque of Kings)* quando utiliza as razões pessoais que o Príncipe Herdeiro Rodolfo tinha para montar e logo abandonar uma revolta contra a monarquia austríaca, como justificativa para a conservação do *status quo* na Europa Central antes da guerra, que é declarada pouco antes como roída pela corrupção. Anderson também é culpado de soluções dúbias, como no caso do jovem Van em *Alto Tor (High Tor)* que deixa sua montanha para buscar outro refúgio no Oeste, embora na realidade não existam mais fronteiras. Ainda que como indivíduo particular Van possa instalar-se em outra montanha, ele não pode fazê-lo como representante dos idealistas de nosso tempo, a não ser que um novo pico seja projetado meramente como um símbolo de ação espiritual — coisa de que, entretanto, parece não haver indicação na peça. Além disso, sua fuga da civilização industrial é um fato totalmente divorciado do problema real de uma geração que não pode refugar o sistema industrial, mas deve tentar refiná-lo e empregá-lo para o maior benefício de todos. Um ofuscamento similar de questões aparece em *Feriado Holandês (Knickerbocker Holiday)*. Aqui a ardorosa glorificação do espírito de independência do homem norte-americano e sua recusa em aceitar um senhor (o que, poder-se-ia argumentar, ele na realidade aceitou sem grande oposição na esfera econômica!) eram apresentados como argumento contra uma distribuição mais equitativa dos benefícios da democracia entre a massa norte-americana.

A verdade parece ser que Anderson é no fundo um romântico que trata de generalidades, válidas para o espírito mas

não para as realidades efetivas que ele mesmo enfatiza pela escolha de seus temas e por seus pronunciamentos. Anderson voa alto em seu estilo poético porque sente impaciência com a vida real. Vai igualmente alto na colocação e resolução de temas dramáticos, por querer que o espírito prevaleça a todo custo. Amiúde porém, voa demasiado alto na minha opinião, e viola em conseqüência tanto a lógica das próprias situações quanto a dos fatos comuns, o que ele não deveria fazer se é para levar a sério a intenção de seu comentário social. Seus esforços para abarcar assuntos universais é altamente recomendável mas, como é certamente do seu conhecimento, eles se apresentam envoltos em um tegumento de espaço e tempo que nem sequer um poeta pode misturar de forma demasiado ilógica. Shakespeare, em *Hamlet*, *Macbeth* e *Lear*, põe magnificamente em prática este conhecimento; mas quando Anderson atinge as alturas, às vezes permite que a atmosfera rarefeita o desequilibre. É então que se torna também rapsodicamente verboso.

Não obstante, ele tem o direito de ascender ou alçando-se, e como um artista, torna-se mais considerável por isso. Ademais, mesmo quando resolve seu assunto de um modo inconclusivo, toca amiúde pontos de observação e compreensão que são válidos e efetivos independentemente. E se seu idealismo tende a amortilhar-se em névoa, às vezes consegue pontuar seu ascenso triunfantemente; é magnífico quando nota injustiças e malignidades dentro do campo de observação, e quando as desnuda até os ossos. Sua ironia e indignação são brasas candentes, seu diálogo pega fogo, seus retratos são vivamente iluminados, e suas situações ficam cada vez quentes e finalmente — por um breve momento — atingem a incandescência; é o que se pode ver, por exemplo, quando ele observa a nojeira da guerra em *O Preço da Glória* (*What Price Glory?*), ou a dureza do poder em *Rainha Elizabeth* (*Elizabeth the Queen*), a ânsia de poder dos inimigos locais de Mary em *Mary da Escócia* (*Mary of Scotland*), o cinismo dos políticos em *Vossas Duas Casas* (*Both Your Houses*) e *A Passagem do Vale* (*Valley Forge*), a corrupção da justiça em *Cena de Inverno*, o puritanismo hipócrita em *Vitória Sem Asas*, e o materialismo predatório dos especuladores de terra em *Alto Tor*. Anderson, além disso, é capaz de tirar fogo da bravura humana, quer ela apareça na desbocada vociferação do Capitão Flagg e do Sargento Quirt em *O Preço da Glória*, na obstinação romântica de Essex em *Rainha Elizabeth*, na nobreza das vítimas como Mary Stuart, ou na simples fortaleza de Washington e seu bando esfarapado em *A Passagem do Vale*.

Em cada uma das peças importantes de Anderson, finalmente, há um cerne significativo a embasar suas percepções da personagem e da humanidade; ele nunca se interessou pelo

mero divertimento. Em 1924 *O Preço da Glória* levanta a questão da insensatez do morticínio e defende o ponto de vista anti-romântico, em vívida fala e exposição de que a guerra moderna não se trava num arroubo de glória idealística. Sem querer, romantizou o militar profissional, já que o Capitão Flagg e o Sargento Quirt são tão esplêndidos fanfarrões, e que a guerra fica ensombrecida pela rivalidade de ambos na busca dos favores de *Mademoiselle Charmaine*. A peça tampouco investiga as causas e conseqüências da guerra tão profundamente quanto alguns críticos o desejariam. Mas como pintura, mais do que como análise, era quase tão decididamente incisiva, quanto rica do ponto de vista humano e vigorosa. (O crédito por este desempenho também cabe sem dúvida a seu colaborador, Laurence Stallings.) *Crianças de Sábado* (*Saturday's Children*, em 1927) centrava-se patética e comicamente no fato de que o amor na juventude é um frágil caniço ao vento forte das circunstâncias econômicas. Apesar dessa comédia não resolver nada (e nem era tal a pretensão de seu autor), e do jovem casal não examinar inteligentemente seu problema, era não obstante uma peça animada e encantadora. *Vossas Duas Casas*, escrita em 1933, quando era grande o descontentamento com a política, constituía-se numa sátira constante mas tópica sobre os "arranjos" no Congresso e a apatia política.

O cerne se alarga e aprofunda na tragédia e na fantasia andersonianas. Quando escreveu o protesto desigual de *Deuses do Relâmpago* (*Gods of the Lightning*) com Harold Hickerson em 1928, atinge em cheio a peculiar paixão que persiste através da maior parte de sua obra. Nesta paráfrase do caso Sacco-Vanzetti, o anarquista desiludido resume o ponto de vista do autor sobre o homem como animal individual e político: "A humanidade é velha. Você não vai reconstruí-la... O mundo é antigo e pertence a homens duros... Eu lhe digo que não há governo — apenas bandidos no poder que sempre estão lutando por mais poder". Dois idealistas inocentes são mortos pela lei em *Deuses do Relâmpago*. Em *Rainha Elizabeth* o galante Essex é destruído pelo conluio de homens tacanhos que dirigem o governo de Elizabeth; "os que são nobres, de alma livre, valentes e admiráveis — eles afundam em seu primor. Sempre afundam... os ratos herdaram a terra". Uma tragédia dos dois conflitosos amantes, o Duque de Essex e a Rainha Elizabeth, esta peça é essencialmente uma tragédia de caráter. Mas a relação amorosa entre eles e seu clímax trágico, quando Essex perde a linda cabeça no patíbulo, apresentam-se enterados nas traiçoeiras areias movediças da política e da maldade humana.

Os ratos também herdaram a terra em *Mary da Escócia* quando a gentil rainha é destruída pela máscula e ardilosa

mulher que tece sua rede de intrigas a parte da Inglaterra. Elizabeth, que se torna velha e dura, é a própria encarnação do poder neste mundo, da impiedosa natureza da política, da esterilidade fundamental do calculismo. Anderson estava tão ansioso por assinalar esse ponto que simplificou o conflito entre Mary e Elizabeth, chegando a romantizar a vítima coroada além de qualquer semelhança com o fato histórico. A análise histórica de Anderson em *Mary da Escócia* é decididamente inferior à de Shaw em *Santa Joana*, e o romance entre Mary e Bothwell é tão comoventemente desenvolvido que acaba por subordinar a filosofia. Ainda assim o cerne da peça é a questão moral da inocência destruída e do mal infecundamente vitorioso na feroz corrida pelo Império. Os versos têm uma sombria musicalidade adequada ao tema.

Em *A Passagem do Vale*, a peça que vem a seguir em 1934, nos dá uma exaltada mas discursiva declaração da independência norte-americana, e os ratos não herdaram a terra. Os homens venceram momentaneamente. Fundaram uma República neste relato tantas vezes contado sobre a Revolução Americana, que é aqui modificada, mas ao mesmo tempo grandemente fortalecida pela invenção de um episódio significativo. Depois de desencorajado pela chicanice política que viu brotar a seu redor, Washington volta a dedicar-se à causa democrática quando seus matutos soldados lhe dão um exemplo de força de ânimo e revivem sua fé na causa que adotaram. A Revolução Americana, que começou como uma guerra comercial “por subsídios, ou coisa parecida” passou “às mãos” do povo comum, “um clã rústico... mas seguidores de sonhos”.

Cena de Inverno era, entretanto, uma seqüela hibernal ante as primaveris afirmações de *A Passagem do Vale*; pois aqui, numa peça escrita apenas um ano mais tarde, o sonho democrático estava sendo empurrado contra a parede enquanto os ratos começavam a ganhar nitidamente terreno. Nunca na obra de seu autor a ira e o pesar foram tão intensos, sua ironia e seu riso tão amargos, suas personagens tão torturadas e angustiadas. Mio, o filho de um idealista executado havia muitos anos como criminoso comum, sai à caça de provas que possam limpar o nome do pai. Descobre a verdade através do Juiz Gaunt, cheio de remorsos e mentalmente perturbado, chegando a encontrar o verdadeiro criminoso na pessoa do *gangster* Trock. Mas como todos os filhos da luz, é um espírito demasiado terno para arrostar os poderes do mal. Deixando de denunciar o criminoso porque isto afetaria indiretamente sua amada Miriamne, Mio é morto pelos capangas de Trock.

Com vazão para o problema de justiça social levantado pelas próprias palavras do Juiz Gaunt, a conclusão no ter-

ceiro ato de *Cena de Inverno* é patentemente inadequada; com efeito, não há vazão alguma. Nem a peroração pseudo-rabínica faz qualquer sentido como comentário sobre aquele problema, uma vez que é uma tolice de Esdras dizer que Mio e Miriamne morreram insubmissos quando na verdade caminharam para o matadouro como cordeiros. Essa inconseqüência não pode ser ocultada, em uma análise final, pela verbosidade ou pela tocante estória tipo Romeu-Julietta de Mio e Miriamne, que são separados por interesses familiares conflitantes. E há muito mais a criticar nesta peça. Não obstante, situa-se no cume das realizações de Maxwell Anderson. Ela tem o toque da grandeza na linguagem, na caracterização e na atmosfera. Além disso, possui consistência em dois aspectos, ambos adequados por si próprios: enquanto estória de um Hamlet moderno com o clímax colocado na clara renúncia à vingança, coisa à qual nem mesmo o meditativo herói trágico de Shakespeare poderia chegar na época elizabetana, com sua filosofia da vendeta (se bem que, em sua busca o problema de Mio não seja precisamente vingança!); e enquanto exemplificação do ponto de vista andersoniano de que os ratos vencem e os homens são destruídos mas são transfigurados por sua enternecedora nobreza.

Uma segunda seqüência devastante do sonho americano, tal como enunciado por Washington, apareceu em *Alto Tor*, em 1937. O fardo da derrota estava aqui presente, apesar das leves fantasias tecidas sobre a tripulação fantasma de Henrik Hudson e da robusta comédia dos especuladores de terra que passam a noite numa escavadeira a vapor, dois temas algo insuficientemente fundidos. A industrialização está destruindo a paisagem, as fábricas escravizam os jovens, a sede de lucro corrompe o espírito, e as belezas do passado são hoje fantasmas. Van se refugia na montanha que herdou, mas tudo conspira para afastá-lo e enviá-lo aos moinhos de Mamom. Só consegue escapar através de uma precipitada fuga para outra montanha, indefinidamente localizada num Oeste hipoteticamente livre. O único consolo vem de um índio moribundo, o qual tem certeza que esta triste civilização também terminará, pois "nada é feito pelo homem que não seja, ao fim, um bom monte de ruínas". E isso dificilmente serve de consolo para quem quer que tenha de respirar no mundo presente e só tenha uma existência terrena. É meramente uma remota justiça poética, e isso é sopa fria. Novamente havia um sopro de grandeza numa peça norte-americana, ainda que sua fantasia fosse tênue e fracamente nostálgica, com exceção das vigorosas cenas farsescas dos especuladores.

Em 1936 e 1937 o caráter derivativo e a elaboração excessiva enfraquecem a solidamente construída tragédia de

Mayerling, *A Máscara dos Reis*, e a estória de Medéia — “Cabeça de Java”*, de *A Vitória sem Asas*, o que só em parte era redimida por alguns magníficos lampejos de indignação satírica face a um mundo mercenário e tacanho. A estrela de Anderson cai ainda mais na fantasia de *O Carro Estrelado* (*The Star Wagon*), que deveu seu sucesso ao humor da época, e mesmo o libreto de *Feriado Holandês* em 1938 não alcançou os melhores trabalhos deste talentoso dramaturgo. *Key Largo*, um nobre hino ao espírito humano, exemplifica mais a força e as limitações deste autor. Em grande parte devido à afirmativa de que não há escapatória possível neste mundo roedor, da necessidade de tomar decisões, esta tragédia marca em Anderson o momento de mais íntima familiaridade com a grandeza, desde o período de *Cenário de Inverno* e *Alto Tor*. Não há dúvida, entretanto, de que seu arco possui cordas novas e onde quer que fossem suas flechas, elas voariam alto e o sol reluziria nelas de tempos em tempos. Seria apenas de desejar que ele não atirasse tantas no escuro, pois seu alvo é mais indiscriminado que preciso.

7. *Cenas americanas: Howard, Rice, Paul Green e outros*

Como era de esperar, o número de escritores que tentaram pintar cenas norte-americanas é grande, sem as sublições andersonianas, mas com cores suaves ou intensas; estavam, no fim de contas vivendo num mundo de arte e pensamento realistas. Alguns foram observadores críticos e todos tiveram olho perspicaz para as superfícies regionais ou de outra natureza.

O mais erradio foi Sidney Howard, que teve morte prematura em 1939. Artesão de primeira ordem, suas energias foram amiúde desviadas para adaptações de peças, entre as quais apenas *O Falecido Christopher Bean* (*The Late Christopher Bean*) era digna de seus talentos, devido a seu magistral retrato de uma tenaz mulher da Nova Inglaterra. Um pouco dado a altos vôos, era com demasiada freqüência persistentemente prosaico. Mas seu fino ouvido para o dialeto americano e seu olho agudo para as personagens locais fizeram-no escrever *Eles sabiam o que Queriam* (*They Knew What They Wanted*), uma comédia deliciosamente humana sobre as regiões vinícolas da Califórnia. A isto cumpre adicionar o retrato do *self-made* homem de negócios americano em *O Sortudo Sam McCarver* (*The Lucky Sam McCarver*), uma série original de quadros e a firme Nova Inglaterra, bem como os tipos frágeis ou instáveis metropolitanos indignos de confiança de *A Filha de Ned McCobb* (*Ned*

* Cabeça pré-histórica de Java. (N. dos T.)

McCobb's Daughter). Menos feliz foi a pintura da vida universitária nas pequenas cidades tal como realizada em *Um Lugarejo Estranho* (*Alien Corn*). Os namoros da classe média com uma suposta cultura européia, balanceados por um cordial mas não caricato homem de negócios, ampliavam seu apanhado da vida americana em *Dodsworth*, adaptação do romance de Sinclair Lewis. O plano de fundo ficava subordinado no drama psicológico *O Cordão de Prata* (*The Silver Cord*), uma exposição não muito profunda mas inteiramente adequada e inteligente do caráter possessivo e das fixações maternas, intensificada pelos excelentes retratos de uma mãe possessiva e de uma arguta esposa moderna. O ambiente de uma bem-intencionada família americana de classe alta enriquecia o drama social de outro modo estático, de *O Fantasma do Yankee Doodle* (*The Ghost of Yankee Doodle*) que punha o acento demasiado realístico de que os fatores econômicos tanto na classe proprietária quanto na trabalhadora eram mais fortes que a decência básica e a oposição humana à guerra. Mal se poderia escrever peça mais sadia, e era natural que fosse composta por um tão honesto realista, mesmo que o efeito tenha sido decididamente nada excitante. Por fim, deve-se creditar Howard pela criação de *Febre Amarela* (*Yellow Jack*), drama altamente original que celebra o heroísmo dos cientistas e dos soldados, vivamente desenhados na luta contra a moléstia. Com exceção deste célebre e nobre ato-único, Howard não escreveu nada que fosse particularmente excitante. Mas seus melhores trabalhos eram tão substanciosos como o pão.

Elmer Rice deu ao teatro principalmente estudos urbanos. E provou ser um excelente fotógrafo da existência cotidiana, quer no modo expressionista quer no realista. *A Máquina de Somar* (*The Adding Machine*), escrita no apogeu do expressionismo, em 1923 era uma das peças mais originais do palco norte-americano. Seu retrato estilizado dos imbecis criados pela mecanização da cultura e do trabalho, na pessoa de Mr. Zero, para quem o paraíso é imoral, era simplesmente brilhante. Aqui Rice triunfava como humorista irônico e como observador. A observação contudo, era o seu forte, e isto era instantaneamente consubstanciado em *Cena de Rua* (*Street Scene*), uma eficiente fotografia da pululante vida nos cortiços de New York. Sua observação também marcava triunfos em *A Margem Esquerda* (*The Left Bank*), uma pintura da pseudoboêmia comum entre os americanos iludidos consigo próprios que cozinham seus talentos de segunda categoria na *rive-gauche* do Sena, desprezando seu país por sua força bruta, e *Consultor Jurídico* (*Counsellor-at-Law*) ministrava um vívido estudo de caráter de um moço proveniente dos cortiços que se torna um nababo da profissão jurídica.

Rice, além disso, era um pensador demasiado inteligente e uma pessoa empática demais para contentar-se com aparências enquanto a terra tremia de descontentamento. Em 1933, no acme da depressão dos anos trinta, criou *Nós, o Povo* (*We the People*), uma verdadeira carta dos ros-nidos da nação americana. Quase toda linha da peça registrava alguma injustiça ou contradição — do preconceito racial à fome e à frustração no amor, dos efeitos da última guerra até os problemas trabalhistas e as maquinações legais. Em conclusão, ele apresentou seu informe raivosamente ante os olhos de seu auditório, clamando por ações remediadoras. Foi um esforço valoroso, mas consideravelmente enfraquecido pela prolixidade e por um heterogêneo histórico do caso. *Dia do Julgamento* (*Judgement Day*) era uma superficial e melodramática acusação contra o fascismo europeu, e *Entre Dois Mundo* (*Between Two Worlds*) uma discussão inteligente mas estática de pontos de vista sociais. Finalmente, com *Paisagem Americana* (*American Landscape*, 1938) Rice retornou à elocubração fantasiosa intencional que lhe servira tão bem em *A Máquina de Somar*. Era um trabalho penetrante, devido à sua inferência de que o *homo Americanus* é uma pessoa demasiado compósita formada de antepassados de demasiadas raças e dotado de tradição demasiado refinada de liberalismo, para que pudesse incorrer em preconceitos sem incoerência de sua parte. Além disso, a peça era uma demonstração explícita de que a democracia americana é não apenas digna de ser preservada, mas também digna de ser estendida de acordo com novas exigências. Infelizmente, o expediente imaginativo de trazer ao palco aparições ancestrais não foi suficientemente preparado para operar com êxito. Com a única exceção de *A Máquina de Somar*, Rice permanece portanto na honrosa categoria dos pintores de cenas. Mas neste mister, ele dispunha não só de todos os equipamentos como ainda de inusitado poder de penetração.

Paul Green teve uma inclinação ainda mais forte para a fantasia provocativa, mas a justificou somente na extravagância pacifista de *Johnny Johnson*, uma realização profunda de um drama irônico sobre a situação de um homem honesto num mundo insano e corrupto. Embora as partes individuais não se iguallassem ao todo, foi uma experiência original na síntese de música, canto coral, paródia de *vau-deville* e drama. (*A pièce de résistance* de Piscator, *O Bom Soldado Schweik*, ecoava através desta estória, mas isso não tira de Green a originalidade de execução.)

Paul Green era um poeta por demais comprovado para não emergir como tal mesmo nas realísticas descrições do Sul, que foram sua especialidade. Após o algo vulgar didatismo de *No Seio de Abraão*, uma crônica da luta dos ne-

gros por instrução e por um lugar ao sol, escreveu *O Cerejal* (Tchekov) do velho Sul em *A Casa de Connelly* (*The House of Connelly*). Além disso, compôs numerosas peças de um ato sobre a vida dos negros e dos brancos sulinos, muitas delas cativantes e humanas. Enfim, em 1936 coroou seus esforços nesse campo com o drama intenso de uma leva de forçados em *Hino ao Sol Nascente* (*Hymn to the Rising Sun*), um irônico e torturante estudo de um patrão sádico e uma denúncia geral do sistema penal sulino através do quadro vivo e compósito das vítimas e seu opressor. Banhada na poesia da fala coloquial que ressoa como música, esta pequena tragédia é indubitavelmente uma das obras-primas da dramaturgia de peças curtas. A dramaticidade de *O Filho Nativo* (*Native Son*) também tem força e profundidade.

Marc Connelly, além de suas colaborações com George S. Kaufman, revelou fina sensibilidade para o dramaturgia regional e folclórica, estendendo-se desde a encantadora mas banal pintura da vida no Canal Erie em *O Fazendeiro Se Casa* (*The Farmer Takes a Wife*) à esplêndida adaptação da versão negra da Bíblia feita por Roark Bradford em *As Verdes Pastagens* (*The Green Pastures*), um pastiche de notável humor e nobreza. Pode ser considerada, apesar de certa mistura de estilos, como uma das crônicas importantes na história do teatro. *Porgy* e *As Filhas de Mamba* (*Mamba's Daughters*), dos Hayward, descreviam o colorido e as complicações da vida dos negros no Sul dos Estados Unidos, assim como *Harlem* de William Jourdan Rapp e Wallace Thurman, no Norte.

John Steinbeck contribuiu com um pungente e poderoso drama da vida itinerante, na estória profundamente humana sobre homens sem teto e sua camaradagem simples, que ele tirou do romance de sua autoria *Ratos e Homens* (*Of Mice and Men*). Uma vida radicada na decadência pessoal e social é o terrível quadro dos brancos pobres do Sul e que o romancista Erskine Caldwell pinta em *A Estrada do Tabaco* (*Tobacco Road*), converteu esta peça numa áspera tragicomédia naturalista. Um terceiro eminente romancista, Thornton Wilder, agraciou o teatro norte-americano com uma atraente reminiscência do lado idílico da vida das pequenas cidades nos dois primeiros atos de *Nossa Cidade* (*Our Town*), que atestava a decência da gente comum enquanto a vida não é demasiado molesta. O terceiro ato, em que algumas das personagens levam uma existência fantasmal, tirava a peça, ao preço de certa inconsistência, da categoria de pintura de *genre* e a transformava numa expressão poética clássica do ciclo da existência humana, do nascimento à morte, ainda que o quadro de *genre* fosse mais memorável.

Maior aroma folclórico emanava da vida no sudoeste vigorosamente evocada por Lynn Rigg em *Verdejam os Lilases* (*Green Grow the Lilacs*), *Noite Cherokee* (*Cherokee Night*) e *O Manto Vermelho* (*Russet Mantle*), que acrescentava um terno cuidado pela desorientada geração mais jovem; de *O Amanhecer* (*Sun-up*) e outras peças de Lulu Vollmer; dos ambientes do meio-oeste com seus nativos calados, mas ardentes e explosivos, que Virgil Geddes realizou muito bem em *A Terra do Meio* (*The Earth Between*) e *Solo Nativo* (*Native Ground*); e dos tipos urbanos judeus de Emjo Basshe e Arthur Kober em *Os Séculos* (*The Centuries*) e *Passando Muito Bem* (*Having Wonderful Time*). Mesmo Owen Davis deteve-se o suficiente em suas proveitosas devoções ao melodrama para pintar a Nova Inglaterra em *O Desvio* (*The Detour*), *Bloqueado pelo Gelo* (*Icebound*) e a notável adaptação de *Ethan Frome*, feita em colaboração com o filho. O espírito de O'Neill pairou como nuvem frutificante sobre a maioria dos esforços neste campo onde *Além do Horizonte* (*Beyond the Horizon*), *Todas as Crianças de Deus Têm Asas* (*All God's Chillun Got Wings*) e *Paixão Sob os Olmos* (*Desire Under the Elms*) encontraram a companhia de tais peças.

8. Clifford Odets e os Insurgentes

Na era Coolidge-Hoover acendeu-se o descontentamento com o relativamente plácido realismo e com as convulsões psicológicas dos anos vinte. O desamparo do trabalhador comum e o conflito entre o capital e o trabalho foram julgados assuntos mais vitais para o teatro por um grupo de autores que se intitulava Os Novos Dramaturgos (*The New Playwrights*). Entre eles estavam Emjo Basshe, Michael Gold, os Sifton e John Howard Lawson, e seu trabalho tentou, com resultados variáveis, transmitir este aspecto do cenário social — via de regra, em termos expressionistas, ao modo soviético dos primeiros tempos. Entre eles apenas Lawson aflorou como um dramaturgo de importância, se não sob a bandeira do grupo ao menos sob a égide do mais tranqüilo *Theatre Guild* em 1925. Atraiu atenção com o interessante “jazz-drama” *Processionário* (*Processional*) que evocava as contradições da sociedade americana com suas lutas operárias, sua absurda Ku Klux Klan, e sua estouvada busca de excitação. A revolta já estava presente na era dourada.

Nos tristes e conturbados anos trinta, entretanto, esse descontentamento é substituído por uma verdadeira conflagração, e o número de dramaturgos que contribuíram com gasolina, faíscas ou dinamite compreendia uma legião de de-

cididos hoplitas⁴. No círculo interno da *Theatre Union* a temperatura foi particularmente intensa, e daí saiu o estridente melodrama de Paul Peters e George Sklar, *Estivador* (*Stevedore*), dedicado ao problema racial no Sul e à unidade dos trabalhadores brancos e negros. Mais impressionante e muito mais rica na caracterização é *Abismo Negro* (*Black Pit*) de Albert Maltz, retratando as regiões mineiras e os expurgos da "lista negra". A este teatro relacionavam-se ainda o tocante, ainda que difuso, drama popular de Albert Bein sobre uma greve numa indústria têxtil, *Que soe a Liberdade* (*Let Freedom Ring*) enriquecida com personagens montanhesas e fala saborosa, e *Canção de Marcha* (*Marching Song*), de John Howard Lawson, a vagamente poética descrição do ambiente de greve, escrita após duas tentativas de estudos sociais e um tratamento bastante incisivo de uma carreira dos negócios em *Estória de um Sucesso* (*Success Story*).

Mas os escritores localizados na periferia deste movimento foram ainda mais eficientes. Alguns chegaram mesmo a ser encenados sob a direção comercial da Broadway, sem pôr em risco sua integridade. Destes, obviamente a de maior efeito e melhor integrada foi Lilian Hellman, cuja mentalidade masculina e captação das personagens produziram duas poderosas peças. A primeira em 1934, *A Hora das Crianças* (*The Children's Hour*), era essencialmente uma tragédia psicológica causada por uma fedelha neurótica e uma professora propensa ao homossexualismo; mas, associado a esta havia outra de natureza afim, ainda que em grande parte a ela subordinada, a do poder destrutivo dos preconceitos de uma comunidade abastada. *As Raposinhas* (*The Little Foxes*), escrita em 1938, traçava um retrato impiedoso da formação de uma fortuna americana, da natureza predatória dos empresários que lucraram com a expansão industrial no país e da deformação que a ganância ilimitada produz na natureza humana. Apresentada em termos de caráter mais do que de exortação ou vaga exposição, esta análise era uma notável pintura a fogo. Mesmo a mal-sucedida *Dias Que Virão* (*Days to Come*) possuía momentos de força estonteante.

Sidney Kingsley contribuiu com uma pintura em geral possante da vida nos cortiços, da feitura de *gangster* e da justaposição de pobreza e riqueza em *Sem Saída* (*Dead End*). Sua dramatização, *O Mundo que Fazemos* (*The World We Make*), constituiu-se em um drama humanitário evocati-

4. Para um relato adequado da obra deles, o leitor deve ser remetido ao trabalho de Eleanor Flexner, já citado, capítulo VII; Joseph Wood Krutch, capítulo V; Ben Blake e sua *The Awakening of the American Theatre*; *Two on the Aisle* de John Mason Brown, capítulo V; John Gassner e seu artigo "The One-Act Play in the Revolutionary Theatre", em *The One-Act Play Today*, editado por William Kozlenko, e sua introdução a *Twenty Best Plays of the Modern American Theatre*.

vo e piedoso, ainda que moderado. John Wexley, que anteriormente havia escrito um melodrama sobre a vida nas prisões, *A Última Milha* (*The Last Mile*), e uma peça sobre greves, *Aço* (*Steel*) (mais tarde fortalecida por uma revisão), revelou capacidade para a denúncia fustigante em sua exposição sobre o julgamento dos negros de Scottsboro, desafiadoramente intitulada *Eles Não Morrerão* (*They Shall Not Die*). Os Sifton escreveram um "histórico do caso" difuso mas tocante, a respeito de um trabalhador desempregado, *1931*. George O'Neill deu força poética a sua trilogia de peças de um ato, *O Sonho Americano* (*American Dream*), uma crônica do conflito histórico entre a liberdade criativa e o conservantismo ganancioso na vida norte-americana. Robert Ardrey satirizou o tipo de trabalhador submisso em *Casey Jones*, refletiu oblíqua e ironicamente sobre as dificuldades dos fracos num mundo de cão, de competição feroz, *Como Reagir* (*How to Get Tough About It*), e tentou representar com imaginação os recursos humanos para a boa vida em *Rocha do Trovão* (*Thunder Rock*). A encantadora comédia de Victor Wolfson, *Excursão* (*Excursion*), veiculou as pressões da época e marcou a futilidade das tentativas de escapar por meio de uma estória mirabolante de dois velhos que tentam levar seu inavegável navio pelos Mares do Sul. O encanto desta peça ultrapassa de muitas léguas sua mensagem social.

Nos palcos do *Federal Theatre*, não-militante, surgiu uma nova forma de teatro expositivo, desengajado politicamente mas por vezes reformista e de importância vital, o chamado "jornal vivo" ("living newspaper"), expondo esquemática e estatisticamente problemas sociais, mas ainda assim de maneira bastante excitante. Os melhores exemplos são *O Poder* (*Power*) dedicado à questão das empresas de serviços públicos, e o comovente relato sobre as cortiços em *Um Terço de uma Nação* (*One Third of a Nation*). Lançando-se à ação no outono de 1931, o *Group Theatre* experimentou de tudo, desde realismo até expressionismo, alcançando destaque, se não maestria, em todas as formas capazes de interpretar as forças contemporâneas. Potentes, ou potencialmente potentes, autores como Irwin Shaw, Clifford Odets, Robert Ardrey e William Saroyan apareceram sob essa bandeira. Outro grupo eclético, que se denominava *Actor's Repertory Company*, revelou a peça expressionista antibélica e macabra de Irwin Shaw, *Enterrem os Mortos* (*Bury the Dead*), na qual os mortos deixam o campo de batalha a fim de obter uma vida melhor no mundo que foi o seu quando estavam vivos. Este jovem escritor revelou um talento vigoroso que foi mais tarde atestado em sua grande comédia *Gente Delicada* (*The Gentle People*), uma representação simbólica da revolta dos mansos contra seus opressores em ter-

mos de uma vívida comédia de *racketeer**, construída de maneira desigual mas combinando humor e poder de sugestão. A *Repertory Company* também permitiu que o pintor da vida no meio-oeste, E. P. Conkle, autor de várias e interessantes pequenas peças de um ato, representasse a luta dos deslocados fazendeiros do Alasca com muita cor e sentimento, em *Duzentos foram Escolhidos (Two Hundred Were Chosen)*. O *Mercury Theatre* essencialmente devotado a notáveis interpretações sociais de clássicos como *Júlio César* e *O Feriado dos Sapateiros*, revelou uma opereta altamente original de Marc Blitzstein, *O Berço Vai Virar (The Cradle Will Rock)*. Era o teatro que virava com a brilhante e atrevida risada mordaz de Blitzstein, às custas dos patronos e beneficiários da plutocracia. Grupos menores e menos experientes, organizados pela *New Theatre League*, que descobrira Odets, Irwin Shaw, Blitzstein e muitos outros bons escritores, deram outros incentivos a novos talentos, ainda que não suficientemente realizados.

Por fim, o campo do rádio foi invadido, especialmente o estúdio experimental da Columbia; e aqui dois genuínos triunfos da imaginação provocativa foram assinalados pelo excelente poeta Archibald MacLeish. Sua *Queda da Cidade (Fall of the City)* apresentava uma simbolização atormentante da chegada do facismo, quando uma cidade cheia de gente se rende a uma figura em armadura que na realidade não encerra nenhum corpo. *Ataque Aéreo (Air Raid)*, a segunda dessas explosões do éter era um comovente protesto contra o bombardeio aéreo de civis por aqueles que fazem guerra contra a própria vida. Ambas exibiam a poesia férrea que MacLeish sabe forjar como um mestre.

Entretanto, a maior descoberta da década de trinta foi Clifford Odets. Sua obra começou por ser de natureza cabalmente incendiária em *Esperando por Lefty (Waiting for Lefty)*, e depois seu fogo diminuiu apreciavelmente no fim da década, com *O Garoto de Ouro (Golden Boy)* e *Foguete para a Lua (Rocket to the Moon)*. Mas por baixo continuou a arder, e o novo padrão que teceu continuou o mesmo, sem que se possa levar em conta quão obliquamente ele se revela. Ninguém no teatro se entregou tão irrestrita e sinceramente ao pensamento radical originário da dialética marxista quanto Odets, assim como ninguém, como ele, conseguiu revestir a fria teoria objetiva com uma carne tão palpitante e atormentada. A exceção talvez do vibrante mas algo fácil e melodramático ato-único *Até o Dia em que Eu Morra (Till the Day I Die)*, que tratava da luta subterrânea contra o fascismo na Alemanha, com um fundo de terror e sadismo ilimitados, sua filosofia diagnóstica era bastante simples.

* *Gangster* pertencente a um bando que extorque dinheiro de comerciantes, vendendo "proteção", sob ameaça de violências. (N. dos T.)

Ela consistia de dois princípios básicos: a crescente proletarização ou o despertar da classe média e o aumento da revolta das classes trabalhadoras. A primeira diagnose apareceu em sua peça mais antiga, *Esperando por Lefty*, escrita em 1935; nas partes desse ato-único expressionisticamente conciso porém realisticamente descritivo que mostravam homens de formação profissional obrigados a ingressar nas fileiras dos motoristas de táxi por fatores tais como desemprego no teatro, repugnância de servir fabricantes de munições no terreno químico, ou anti-semitismo manifesto na profissão médica e discriminação contra pacientes pobres nos hospitais. O tema reapareceu em *Paraíso Perdido* (*Paradise Lost*), minha favorita, em que uma família da classe média perde a posse de sua casa numa falência e seus membros mais jovens não conseguem encontrar um lugar no mundo. O humano e bem-intencionado pai enfrenta a catástrofe com uma elevada fé num mundo novo não-mercenário que libertará a alegria e a grandeza latentes nos corações humanos. *O Garoto de Ouro* chamava pelo despertar da classe média e sua libertação dos padrões materialistas do sucesso através da trágica demonstração de como a busca do luxo perverte a alma de um rapaz talentoso que se torna pugilista. *Foguete para a Lua* (1938) mostrava a corrosão da vida, o esgotamento da energia e a frustração do amor por força da absorção na luta profissional pela existência, até que o herói-dentista Ben Stark expressa sua fé antes ambígua e mística, em algo melhor no futuro. Nesta peça, as outras personagens estão ou totalmente deformadas, como Mr. Prince que adquiriu riqueza mas não felicidade e o diretor de cinema Willy Wax, frustrado e aparentemente neurotizado por se dedicar à arte comercializada, ou são atormentadas até o desespero pela falta de rendimento como o outro dentista Phil Cooper, que recorre à doação de sangue. Não pode haver amantes felizes, sugeria Odets, a menos que o homem desfrute de uma vida interior mais rica, o que a sociedade não permite.

Quanto à atitude deste dramaturgo em relação à crescente militância da classe operária, ela aparece na situação geral de *Esperando por Lefty*, que revela diversos trabalhadores levados à rebelião por uma vida doméstica pauperizada, pela incapacidade de encontrar uma sólida base econômica para o amor, ou pela observação geral da deprimida situação do mundo. A peça termina com a ardente decisão de fazer uma greve contra os proprietários de táxis e de converter essa demonstração num ensaio geral da revolução generalizada. *Companheiro Silencioso* (*Silent Partner*), não encenada, é outra e mais detalhada descrição de uma greve, vibrante de ira e energia. A obra-prima de Odets na opinião da maioria dos críticos, *Desperta e Canta* (*Awake and*

Sing), mostra esse despertar no seio de uma família andrajosa. A mãe tornou-se empedernida pela corrida contra a pobreza, até que humilha o ineficiente marido, força a filha a um casamento sem amor e impede o incipiente romance do filho com uma órfã pobre porque o matrimônio interromperia a magra, mas terrivelmente necessária, contribuição que ele faz ao orçamento familiar. Num acesso de irritação injusta, ela leva seu velho mas inteligente e sensível pai ao suicídio, quando quebra seus amados discos de Caruso. Mas o rapaz, que perde a namorada e é influenciado pelo espírito do avô e sua trágica morte, resolver ir à forra com o mundo que o lesa na vida, exatamente como suprimiu a grande alma pulsante do velho.

Esses temas estão muito próximos do pulso da vida humana, tendo pois grandes potencialidades dramáticas. E através de Odets encontram expressão apaixonada e ávida num coloquialismo poético nervoso. Não podem ser propositalmente eliminados de seu equipamento especial para o teatro, embora a validade de seu pensamento não apresente necessariamente uma relação direta com a validade de suas personagens. Sem a visão irada, ao que parece, ele não teria nada. Este tem sido o combustível de seu fogo dramático, conduzindo-o a secas extensões de realismo e brilhantes visões do caráter. Seu humor brota da consciência das contradições entre o que o espírito deseja e o que a carne deve negar-se na sociedade. Sua eloquência é grandemente o produto de suas simpatias e indignações. Seu talento dramático é inseparável de seu ânimo social, mesmo quando seu pensamento não é tão conclusivo, nas peças escritas durante os anos trinta.

O zelo causou-lhe muitas dificuldades, a bem dizer assim, *Desperta e Canta* não chega a provar tão bem seu caso contra as frustrações do capitalismo como Odets o pensa. O "cantar é despertar" são sustento pseudo-revolucionário quando sua promíscua heroína some com um *racketeer* pé-de-chinelo, por quem abandona seu bebê sem, ademais, ter a mais leve certeza de que encontrará felicidade neste amor. O supostamente recém-esclarecido irmão, ao aprovar esse passo como um ato de genuína libertação, faz suspeitar da natureza de seu esclarecimento. Em *O Garoto de Ouro*, o histórico do caso é cambaleante, pois a tragédia de um promissor violinista que obtém êxito como pugilista parece obviamente maquiada com o fito de provar um ponto de vista. Se o seu sacrifício da arte à conveniência pretende ser um símbolo do mal capitalista, é literal demais para ser simbólico. Em *Foguete para a Lua*, o anseio de combinar várias facetas do beco-sem-saída levou esse super-zeloso autor a abarrotar sua peça de históricos do mal pareados, ainda que diagnosticamente relacionados. Clifford Odets tendeu na mes-

ma peça, a imputar um número demasiado de distúrbios psíquicos ao sistema social, o que o levou, por exemplo, a sobrecarregar e enfraquecer a análise da falência da classe média em *Paráiso Perdido*. Não só essa diagnose parece às vezes categórica e forçada, embora dê à sua obra uma extensão que o transporta além do realismo literal (tanto assim, que *Paráiso Perdido* não deve ser configurado como um quadro familiar, mas como a sugestiva condensação de um processo histórico), mas não é possível dar-lhe um feito totalmente convincente no teatro, pois três atos curtos são insuficientes para a elaboração necessária. Não obstante, o zelo deste dramaturgo era um fermento necessário em sua obra; e a isso se aliavam a intensidade e a compaixão que tão amiúde ganharam a aclamação mesmo daqueles críticos que rejeitavam suas idéias.

É certo que suas análises ou idéias foram freqüentemente menos irresistíveis que seus efeitos dramáticos, e estes são abrangidos quase independentemente de sua filosofia por seu estilo e método específicos. Assim, os críticos não tiveram dificuldade em divorciar em Odets a ideologia do impacto dramático. Nota-se o diálogo flexível tão fiel ao colloquialismo e no entanto tão essencialmente transsubstanciado por uma poesia e imaginação de músico. (Odets é na realidade um ardoso músico amador.) No que tem de pior, seu diálogo é maneiroso, gratuitamente "pioso", algo imaturo e banalmente exortatório como quando um grevista grita "Ponham árvores de frutas lá onde estão nossas cinzas". Odets pode ser extremamente irritante nesse aspecto. Mas quando chega ao que ele tem de melhor, suas palavras brotam naturalmente de suas personagens, possuindo uma qualidade altamente dramática e explosiva. Além disso, é um rematado polifonista; as personagens falam sob disposições contrárias, às vezes ao mesmo tempo, e suas falas coincidem apenas polifônica ou contrapontisticamente.

Seus retratos são vívidos por fora e por dentro vulcânicos. As personagens são, via de regra, vistas não só como pessoas no todo, mas constituem naturalmente personalidades dramáticas porque são tratadas com intenso interesse, independentemente de suas contradições e excentricidades, que podem até suscitar, as custas delas, um riso levemente depreciatório. *Desperta e Canta* é mais convincente como uma coleção de personagens de que não importa qual filosofia que enunciam ou qualquer solução à qual determinem, mesmo que se pudesse conceder que encontrem uma solução. Se, como sustenta Isaacs⁵ a maioria das personagens "são clichês"; são clichês com uma diferença, pois são projetadas através de um temperamento. Ganham dimensão, às vezes de-

5. "Clifford Odets", *Theatre Arts Monthly*, abril de 1939, p. 257-264.

vido a uma impressão de significância ministrada pelo fato de representarem um mundo atormentado, mas principalmente devido à atitude altamente pessoal — às vezes ingênua — do autor em relação a elas. Odets acaricia suas familiares figuras estereotipadas com uma crença apaixonada nelas até que o espectador freqüentemente também creia — ao menos na montagem — na singularidade destas, mesmo a contra-juízo. Há ocasiões em que a gente se inclina a acreditar que Odets poderia galvanizar um cadáver para prover uma impressão de vida. Se isso constitui invariavelmente uma virtude é por certo outro assunto, já que infelizmente é muito fácil questionar-se a indiscriminada avaliação que o autor faz das pessoas. Há o caso, por exemplo, da atendente do dentista em *Foguete para a Lua*, que se nos apresenta como demasiado tola para que inspire comiseração para com ela e com o seu pretendente, quando o dentista não a toma para si.

Enfim, amiúde ele atrai a atenção através da estrutura dramática desigual, mas curiosamente potente. Esta é às vezes vaga e às vezes algo ilógica, mas, ainda assim, tece uma fina trama em *Desperta e Canta*, ou combina seqüências rápidas e intensas, como em *Esperando por Lefty*, *Até o Dia em que Eu Morra* e *O Garoto de Ouro*. Se, como declarou Lawson, Odets é um escritor de cenas mais do que um dramaturgo (e isso é verdade na medida em que as cenas individuais são melhores que a peça que as contém, ou são perfeitas jóias quando a peça como um todo é decididamente imperfeita!), deve-se convir que um homem que cria cenas capazes de levantar um espectador de sua cadeira é um escritor mais válido do que outro que forja uma peça banal sem deixar qualquer fresta. Isso, é claro, não o absolve totalmente como dramaturgo, mas pode explicar a imediata impressão dramática que Odets provoca. Sua habilidade pode ser descrita como uma faísca elétrica que salta sobre os vazios da estrutura, dando com freqüência maior impressão de unidade do que realmente apresenta; é o caso de *Esperando por Lefty*, *Desperta e Canta* e *O Garoto de Ouro*. No fim de contas, é uma maneira, não necessariamente a melhor, de atingir um efeito. Odets também gosta de simbolizações e embora isso reverta em seu favor como dramaturgo de aspirações, muitas vezes redundando em recurso tênue ou enganoso; foi o caso da lindamente fantasmagórica *Paraíso Perdido*, que falha ao ser submetida à prova do realismo comum. (Uma prova que o próprio autor parecia querer, mas não desejava.) Isso também era verdade em *O Garoto de Ouro*. Aqui, o puro melodrama sobre a carreira de um atormentado pugilista constituiu a simbolização algo forçada do sistema social, em que tanto o autor quanto o diretor do *Group Theatre*, Harold Clurman, insistiram.

Odets, a despeito de seus erros de lógica dramática e lapsos de gosto, foi não obstante a principal descoberta do teatro social dos anos 1930. Sua flama saltou mais alto e queimava mais intensamente que a de qualquer de seus contemporâneos emergentes. Ele foi o poeta natural da vida comum. Se sua estrela declinou nos anos quarenta, não foi por falta de talento. Seu maior problema foi o de orientar-se numa década desfavorável a um escritor de temperamento volátil como o dele e sua tendência a reunir realismo e alegoria social por um contrato matrimonial imperfeito.

Ao final da década, o *Group Theatre* revelou outro dramaturgo dos mais promissores que, no entanto, encerrava a semente da desintegração em sua indisciplina. Foi o romancista e contista William Saroyan (1908 —), que pela primeira vez transferiu seu talento para o palco de maneira eficaz com o longo ato-único *Meu Coração Está nas Terras Altas* (*My Heart's in the Highlands*), um pungente capricho sobre um poeta excêntrico e seu jovem filho, encenada na primavera de 1939. Seguiu-se, no outono daquele ano fatídico, de *O Tempo da Sua Vida* (*The Time of Your Life*), uma fantasia compassiva sobre a vida num boteco de porto. Espontaneidade e improvisação marcavam essas peças, e a vivacidade criativa do autor conservou muito otimismo ingênuo, muito sentimentalismo flutuando atraentemente em sua obra. Não poderia haver muitas dúvidas de que Saroyan tinha gênio; menos evidentes eram que tivesse talento e paciência para atender as exigências da escritura dramática constante. Ainda assim até seus trabalhos ulteriores da década seguinte — especialmente a obra-prima realista de um ato *Olá, Vocês Ai* (*Hello, Out There* — 1942) e a poética fuga, apesar de desordenada, *Gente Maravilhosa* (*The Beautiful People*, 1941) rejuvenesceram o teatro da Broadway. Ele não era um pensador, nutrindo desdém quer pela lógica quer pela “estrutura de peça”. No entanto seu dadaísmo ou surrealismo foram refrescados por uma brisa de plebeísmo americano.⁶

6. Este levantamento omitiu por falta de espaço certo número de escritores que contribuíram para o vital teatro americano. Na linha de Kaufman e sob sua inspiração, poder-se-ia apontar J. P. MacEnvoy, autor de *Os Oleiros* (*The Potters*) de Howard Lindsay e Russel Crouse, que produziram comédias musicais altamente divertidas e aguçadas como *Vale Tudo* (*Anything Goes*) e *Viva para o Quê* (*Hooray for What*), bem como uma deliciosa dramatização de *Nossa Vida com Papai* de Clarence Day.

No campo da alta comédia, menção deveria ser feita a Samson Raphaelson, particularmente por sua sábia comédia sobre a romântica meia-idade e a juventude não romântica, *Força na Juventude* (*Accent on Youth*); Vincent Lawrence; Zoë Atkins, que escreveu a borbulhante comédia *Papa*; Paul Osborne por sua bem feita *A Árvore de Vinagre* (*The Vinegar Tree*), que transforma um tema do gênero “A Segunda Senhora Tanqueray” em comédia, bem como por sua tocante adaptação *Tempo Empréstado* (*On Borrowed Time*), uma fantasia sobre a morte; Harry W. Gribble por sua *Coelhos Malucos* (*March Hares*), e Lawrence Langner e Armina Marshall por sua encantadora comédia sobre trapalhadas *Em Busca da Felicidade* (*The Pursuit of Happiness*). O drama poético foi auxiliado por *Morte na Catedral* de T. S. Eliot e *Reunião de Família* (*Family Reunion*), de Stanley Young, e por Robert Turney

Os tempos não eram favoráveis ao otimismo. Todavia, em parte devido ao espírito valente que o teatro manifestou no período da Depressão na década de trinta, o autor destas linhas pôde arrostar os temíveis anos quarenta com a seguinte conclusão à edição original, de 1940, de *Mestres do Teatro*:

Não se pode escrever um *finis* para a história do teatro, nem sequer agora que a Europa está lutando na sua segunda grande guerra desde 1914. A busca do teatro continua, e seu objetivo é, como sempre foi, o Homem. O que há de acontecer está longe de qualquer certeza. Mas o que já aconteceu é evidente. Uma grande arte transcreveu os erros da humanidade e suas aspirações durante quase três mil anos, reunindo tanto sua bestialidade quanto sua divindade. Essa arte sobreviveu a muitas catástrofes. Sem dúvida sobreviverá àquelas iminentes em nosso tempo. E seu significado trimilenar através do que parece ser riso indomável e trágica bravura, é que o homem de alguma maneira sobreviverá — provavelmente para equivocarse mas procurar de novo e talvez para encontrar um modo de vida que o espírito possa um dia encarar sem assustar-se. Sobre a entrada de todo teatro digno — seja ele dedicado ao riso ou ao sofrimento — poder-se-ia seguramente gravar duas antigas e indispensáveis palavras: *Nil Desperandum* — nunca desespere.

9. 1940-1945: O terrível interregno

Mal as corajosas palavras da conclusão deste volume haviam ido para o prelo na primavera de 1940, quando o mundo inteiro pareceu dedicar-se furiosamente a arrancar-lhes qualquer fiapo de validade. Nação após nação, jun-

e sua renarração da estória de Agamenon, *As Filhas de Atreus* (*The Daughters of Atreus*). A fantasia celebrou um triunfo menor em *Berkeley Square* de John Calderston, na qual um jovem se encontra com seus antepassados retrocedendo no tempo. O romance encontrou um hábil cultivador em Edwin Justus Mayer, autor de *A Marca de Fogo* (*The Firebrand*) e *Filhos da Escuridão* (*Children of Darkness*), relevante alta comédia. *Chuva* (*Rain*) de John Colton, o bem-sucedido melodrama sobre repressões puritanas e suas explosões, pertence a uma classe em si. E. P. Conkle, em inúmeras peças de um ato muito sagazes, e Hatcher Hughes, em *O Inferno Ajoelhado Ante o Céu* (*Hell Bent for Heaven*) contribuíram para dramaturgia popular.

Entre os dramaturgos sociais, os seguintes ao menos realizaram algum trabalho digno de crédito: Michael Blankfort em *Os Bravos e Os Gegos* (*The Brave and the Blind*) e *Hino de Batalha* (*Battle Hymn*), sendo este último um drama sobre a Guerra Civil americana, com *John Brown's Body*, o poema narrativo de S. V. Benet, escrito em parceria com Michael Gold; Ben Bengal em *Planta ao Sol* (*Plant in the Sun*), encantadora pecinha sobre greve; Michael Levy em *O Cura da Água Dourada* (*Golden Eagle Guy*); Arthur Arent e seus "jornais vivos"; John Haynes Holmes e Reginald Lawrence na peça pacifista *Se Isso é Traição* (*If This Be Treason*); Leopold Atlas e Filho de *Quarta-Feira* (*Wednesday Child*), tocante peça sobre o divórcio; e William Kozlenko no ato-único *Esta Terra é Nossa* (*This Earth is Ours*). A peças curtas de Philip Stevenson também eram extraordinariamente penetrantes.

tamente com a cultura representada pelo teatro, foram virtualmente expungidas pelas hordas teutônicas. A Era do Obscurantismo medieval parecia ter baixado mais uma vez sobre a civilização ocidental, e somente ao escrever esta página na primavera de 1945, que a escuridão começa a dissipar-se. Talvez apenas um historiador descomprometido, para quem cinco anos não fossem mais que um átimo no fluxo geral, poderia ter concluído que o profético fecho deste livro não sofreria a sorte da maioria dos prognósticos.

Os poucos teatros nacionais sobreviventes de alguma importância foram variadamente constringidos ou paralisados. Nos primeiros anos da guerra a *blitz* fechou as casas londrinas, e o teatro soviético mudou-se para além do Volga e atrás dos Urais. Mesmo quando, e onde, as circunstâncias físicas foram mais favoráveis, o clima criativo apresentou-se anuviado. Os dramaturgos ingleses foram, com poucas exceções, infrutíferos; sua reação limitou-se a fracas exposições da crise e relatos banais de heroísmo. Nenhuma de suas peças teatrais chegou a uma distância perceptível do filme de Noel Coward, *Para o Qual Servimos (In Which We Serve)*, talvez porque nenhuma pecinha correta poderia conter a epopéia da heróica atitude britânica. Os escritores soviéticos limitaram-se a peças sobre a guerra, exortações patrióticas e recapitulações do passado, das quais o povo russo poderia derivar consolo e esperança. Menos compreensivelmente, talvez, os dramaturgos norte-americanos ficaram a princípio demasiadamente paralisados pela crise para fazer uma contribuição digna da ocasião; e por seu veículo ter perdido o alcance épico a não ser no gênero biográfico, suas representações reais da guerra foram encobertas por filmes de guerra, sobretudo os documentários.

Não obstante, o teatro manteve seu terreno, mesmo sem produzir obras-primas. O teatro soviético revelou-se como nunca uma força de construção moral, e uma estória brilhante resta a ser escrita sobre sua contribuição ao esforço de guerra russo. O Teatro do Exército Vermelho representava *Sonho de Uma Noite de Verão* quando as hordas germânicas cruzaram a fronteira ocidental. Todos os teatros na área invadida foram deslocados intactos e continuaram a funcionar atrás e, muitas vezes, no próprio *front* que se alargava. Depois de Pearl Harbor, o teatro norte-americano ergueu-se num esplêndido esforço que levou companhias voluntárias a todas as partes do globo.

Finalmente, os dramaturgos, tanto em seus poucos sucessos como nos muitos fracassos, responderam o suficiente para compor um registro contínuo. Entre os escritores alemães e austríacos exilados, Georg Kaiser, fixado na Suíça, onde morreu em 1945, teve bom desempenho com uma pene-

trante e comovente peça sobre a bárbara soldadesca do Japão, em *O Soldado Tanaka* (*The Soldier Tanaka*), que será provavelmente melhor apreciada quando nossas paixões derem lugar ao entendimento imparcial. Franz Werfel produziu uma de suas melhores peças, *Jacobowsky e o Coronel* (*Jacobowsky and the Colonel*) uma comédia arrancada das profundezas da derrota. Havia uma sagaz evocação do conflito entre dois mundos — o feudal e o moderno, o aristocrático e o comum — na estória da fuga de um coronel polonês e um judeu em companhia de uma francesa. Bertholt Brecht, o mais hábil poeta alemão, alcançou o pico de seus poderes dramáticos na fábula notavelmente provocante que tem por cenário a China, *A Alma Boa de Setsuan* (*Der Gute Mensch von Setzuan*), e é dedicada ao tema de como as pessoas de boa vontade devem fortalecer-se para enfrentar as imposições que lhes são feitas, e na *Vida Privada da Raça Superior* (*The Private Life of the Master Race* — publicada em inglês pela New Directions), uma crônica épica da corrupção do povo germânico. Ferdinand Bruckner, famoso por sua psicológica *Doença da Juventude* (*Sickness of Youth*), escreveu vários dramas sociais inteligentes, inclusive uma profunda peça sobre Bolívar; adaptou seu drama psicológico *Criminosos* (*Criminals*), transformando-o num esclarecedor estudo sobre a desintegração moral na Alemanha às vésperas do triunfo de Hitler; e efetuou uma versão de *Natã, o Sábio* (*Nathan the Wise*), de Lessing, que agraciou New York por um breve tempo com seu evangelho de tolerância. Erwin Piscator fundou o *Studio Theatre* em New York que apresentou muitas montagens valiosas de peças estrangeiras e norte-americanas, entre as quais *Soldados de Inverno* (*Winter Soldiers*), de Dan James, uma das melhores abordagens do tema da resistência européia. Em suma, a consciência do teatro social alemão conseguiu persistir no exílio.

Um novo dramaturgo promissor, o poeta e capaz jornalista Konstantin Simonov, obteve aclamação na Rússia e algum reconhecimento internacional, com *Um Rapaz da Nossa Cidade* (*Fellow From Our Town*) e *O Povo Russo* (*The Russian People*). No início da guerra, o teatro russo perdeu durante um bombardeio um de seus melhores elementos, Afinogenov, mas ele ainda teve tempo de produzir a tocante peça de guerra *Na Véspera* (*On the Eve*) e a genial comediuzinha humanística *Escute, Professor* (*Listen Professor*), onde um antiquário sai de sua concha para colocar-se num terreno comum com a juventude.

Noel Coward escreveu, durante as horas mais sombrias da história inglesa, sua peça mais imaginativa e madura, *Espírito Jovial* (*Blithe Spirit*), comédia sobre um marido que se torna o objeto de disputa entre a fantasmagórica pri-

meira esposa e a ciumenta segunda mulher. O ator galês Emlyn Williams produziu um drama elevado, *O Milho Está Verde* (*The Corn Is Green*), às vésperas da guerra. Seria difícil encontrar melhor evocação do idealismo inglês do que essa estória do trabalho de uma professora solteirona entre as crianças desfavorecidas do País de Gales e de como ela descobre um raro talento no ambiente de uma mina de carvão. Nos Estados Unidos, a peça deu a Ethel Barrymore seu maior papel. Rodney Ackland escreveu um diagnóstico das hesitações inglesas no pré-guerra, em *O Rio Escuro* (*The Dark River*), uma obra tchekhoviana de valor que era demasiado pessimista para o palco da época. Um novo e raro talento, ainda não suficientemente reconhecido, apareceu na obra de Vivian Connell, autora de um marcante drama sobre a decadência na Irlanda, *Multidão do Escarlate* (*Throng of Scarlet*), que se passa entre a pequena nobreza caçadora de raposas e grande bebedora, e uma terrível previsão do desastre, *O 14.º Buraco da Europa* (*The Fourteenth Hole of Europe*). Vivendo em exílio voluntário do Estado Livre da Irlanda, Sean O'Casey produziu três peças desafiadoras *A Estrela Torna-se Vermelha* (*The Star Turns Red*), *Rosas Vermelhas Para Mim* (*Red Roses For Me*) e *Poeira Roxa* (*Purple Dust*), sendo as duas primeiras dedicadas ao idealismo revolucionário e a terceira é uma extravagante sátira sobre os ingleses na Irlanda. Embora um tanto incipiente e montado apenas em palco amador, cada novo trabalho de O'Casey primava pela inspiração poética e sátira incisiva. John Van Druten, que se transplantou para os Estados Unidos, ampliou seu talento a ponto de distinguir-se com três comédias, *Velho Conhecido* (*Old Acquaintance*), *A Face Adamascada* (*The Damask Cheek*) e *A Voz da Tartaruga* (*The Voice of the Turtle*), e realizou uma soberba dramatização da vida entre os norte-americanos de origem escandinava, *Lembro da Mama* (*I Remember Mama*).

Finalmente, entre os dramaturgos norte-americanos, Maxwell Anderson enfocou a guerra em três peças, *Vela No Vento* (*Candle In the Wind*), que une nobres declarações a cenas emocionantes; *Véspera de São Marcos* (*The Eve of St. Mark*), um relato razoavelmente eficaz, ainda que desigual, sobre um jovem americano que emerge da simplicidade da vida e romance no campo, para um heroísmo trágico; e a *Operação Tempestade* (*Storm Operation*), em grande parte fracassada. Paul Green realizou uma vigorosa dramatização de *O Filho Nativo* de Richard Wright, um estudo realístico dos efeitos da discriminação racial sobre um atormentado negro. Clifford Odets escreveu uma parábola da época em *Estrondo Na Noite* (*Clash By Night*), uma mal-sucedida, mas de modo algum desvaliosa, tragédia sobre a confusão e humilhações da submersa gente miúda do mundo e sua suscetibilidade ao

veneno do fascismo. Lillian Hellman acrescentou uma crônica possante, mesmo se insuficientemente integrada, sobre a vergonhosa década de apaziguamentos e evasões que levaram à guerra, *O Vento Errante* (*The Searching Wind*). Esta peça foi precedida pelo emocionante drama *Um Olhar sobre o Reno* (*Watch on the Rhine*), em que um trabalhador alemão pertencente ao movimento de resistência e um decadente instrumento dos nazistas travavam sua batalha em solo americano; a peça pressagia o envolvimento dos Estados Unidos na guerra. Sidney Kingsley recapitulou com certa força as lutas iniciais da democracia norte-americana em *Os Patriotas* (*The Patriots*), na qual Jefferson e Hamilton são antagonistas. Robert Sherwood voltou-se para a cena atual com *Não Haverá Noite* (*There Shall Be No Night*), situada primeiramente na Finlândia e mais tarde, para a produção londrina, na Grécia. Em essência, e independentemente da colocação política original a favor da Finlândia (antes que a Rússia se tornasse uma aliada), esta peça dramatizava a transformação de um pacifista em um opositor militante ao fascismo. Em *Por um Triz* (*The Skin of Our Teeth*), hábil sucessora de *Nossa Cidade* (*Our Town*), Thornton Wilder escreveu uma fantástica parábola sobre a precária luta do homem pela civilização. Encaixando um no outro, o tempo e os problemas da existência humana desde a Era Glacial, *Por um Triz* era a mais original composição dramática americana durante o período de guerra.

O humor ágil e estilo refinado de S. N. Behrman estavam em razoável evidência na comédia sobre a tirania doméstica, *O Método Talley* (*The Talley Method*), e em suas espirituosas adaptações de *O Pirata* (*The Pirate*), baseada na peça alemã de Ludwig Fulda, e *Jacobowski e o Coronel*. Moss Hart, sem a colaboração de George S. Kaufman, produziu um *tour de force* teatral com a peça musical psicanalítica *Mulher no Escuro* (*Lady in the Dark*), e escreveu uma ambiciosa crônica sobre a força aérea em *Vitória Alada* (*Winged Victory*). Embora o trabalho posterior de William Saroyan não se equiparasse às suas primeiras peças, ele continuou a contribuir com uma qualidade de inspirada improvisação, ainda que meio realizada, e no caso de *Gente Maravilhosa*, criou uma peça amena, mas encantadoramente poética. Em um caso singular, *Oklahoma*, adaptação de *Verdejant os Lilases* de Lynn Rigg por Richard Rogers e Oscar Hammerstein II, o teatro norte-americano ganhou uma obra-prima musical que era extasiante na acepção literal. Esta peça abriu as comportas da invenção no gênero musical, introduzindo estilos nacionais de balé como parte integrante da comédia musical.

À medida que a escuridão começou a dissipar-se, o teatro comercial nos Estados Unidos conheceu uma recupe-

ração notável. Na primavera de 1945 houve um *boom* teatral que parecia quase miraculoso. A crescente renda nacional foi o fermento das bilheterias da Broadway, mas isso foi favorecido por progressos consideráveis na dramaturgia e arte cênica. Entre estes encontravam-se a reminiscência encantadoramente humana de *Lembro da Mama*, a deliciosa comédia *Harvey* de Mary Ellen Chase, a dramatização astutamente maquinada de *O Falecido George Apley* (*The Late George Apley*) de Kaufman, extraída da novela de John Marquand, bem como a dramatização de Paul Osborn, *Um Sino por Adano* (*A Bell for Adano*), que era um tocante tributo ao idealismo norte-americano nas relações internacionais, e a emocionante peça de guerra *Coração Impetuoso* (*The Hasty Heart*), de John Patrick.

Foi também nessa temporada de uma vida teatral ressurgente, que George Kelly voltou ao tema de *A Mulher de Craig*, com um estudo incomparável do egoísmo feminino em *A Profunda Mrs. Sykes* (*The Deep Mrs. Sykes*), peça sóbria e estática mas que se distingue pelo estilo, bem como por seu caráter incisivo. E para culminar essa renascença, o teatro norte-americano produziu *A Jaula de Vidro* (*The Glass Menagerie*), um triunfo coletivo para o produtor Eddie Dowling, a notável atriz Laurette Taylor e o recém-descoberto dramaturgo Tennessee Williams, cujo drama intenso sobre as frustrações na pequena cidade americana, *A Batalha dos Anjos* (*The Battle of Angels*), fora engavetada várias temporadas antes em Boston pelo *Theatre Guild*, e cujos notáveis atos-únicos eram ainda desconhecidos na Broadway. Construída com imaginação, avançada na forma e tendo o estilo de evocação, *A Jaula de Vidro* traduziu uma história da depressão em um sensível drama de caracteres. Era uma evocativa realização sobre as tentativas ineficazes de uma pequena família — uma esfarrapada mulher do Sul que se atém às lembranças de dias melhores; sua filha aleijada e dolorosamente tímida, para quem a mãe tenta encontrar um “cavalheiro interessado”, e um poético filho irrequieto que, cansando-se das perpétuas repreensões, foge de casa depois do tragicômico fiasco de trazer para a irmã um jovem já comprometido.

É apenas lamentável que o teatro norte-americano da época da guerra fosse privado dos serviços de vários de seus melhores dramaturgos. Logo ao começo do conflito, o palco perdeu um de seus mais hábeis artesãos e mais nobres espíritos, Sidney Howard. Após haver contribuído sensivelmente para o progresso do realismo nos anos vinte, principiara a experimentar formas mais imaginativas com sua memorável *Febre Amarela* (veja p. 392) e pouco antes de seu imprevisto fim produzira *Vamos Sair, Madame* (*Madame, Will You Walk*). Essa fantasia póstuma sobre o tema da libera-

ção dionisíaca, o desalgemar-se da alma através da perseguição entusiástica possibilidades da vida, aguarda uma materialização interessante no palco. O segundo trabalho póstumo de Howard, *Canção do Alaúde (Lute Song)*, uma adaptação hábil e nada esotérica de um clássico chinês feita em parceria com Will Irwin (ver *Mestres do Teatro I*, p. 153), constituía outro desafio à criatividade cênica. Howard deixou o teatro quando este mais precisava de sua singular mescla de visão social e habilidade artesanal. Seu companheiro Robert Sherwood dirigiu suas energias para os importantes canais do esforço de guerra. Eugene O'Neill continuou com seus poderosos labores em isolamento.

31. Teatro e Drama dos Meados do Século

1. *Dramaturgos e Celebidades do Pós-Guerra*

Numa perspectiva imediata, não parecia que o teatro após a Segunda Guerra Mundial estivesse passando por alguma transformação específica, ou que alguma vaga notável de criação dramática estivesse ocorrendo. Nenhuma das esperanças milenaristas realizaram-se quer no teatro quer na sociedade. A reconstrução da Europa, despedaçada pela guerra, foi ameaçada e pareada por novas crises políticas, quando as potências democráticas ocidentais começaram a chocar-se com os interesses e desígnios da Rússia Soviética

Se o interesse pelo palco e pela dramaturgia se manteve, foi em grande parte devido à continuação das trajetórias de antes e durante a guerra por uns poucos dramaturgos novos cujo trabalho era indício de um espírito corajoso ou mente aventureira, e por antigos praticantes do drama, que cruzavam um terreno para eles mais ou menos familiar. O outro único progresso de importância no teatro internacional veio da crescente reputação de Paul Claudel, Jean Giraudoux, Federico Garcia Lorca e Henry de Montherlant, que anteriormente haviam sido prestigiados apenas localmente, por capelinhas e especialistas. Trata-se de acontecimento relevante quando um dramaturgo talentoso até então de reputação limitada tem suas peças lidas e encenadas fora de seu grupo ou país. Suas peças passam a enriquecer o teatro mundial e a influenciar a dramaturgia contemporânea e futura. Um dramaturgo pertence a dois períodos — aquele em que escre-

veu e aquele em que suas peças obtiveram reconhecimento público e, se possível, internacional.

Os poucos jovens dramaturgos norte-americanos e ingleses que apareceram ou adquiriram estatura durante o período 1945-50 mostraram talento sem efetuar qualquer mudança marcante no estilo ou na forma dramática, com exceção do afastamento do realismo banal. Os mais importantes deles — Tennessee Williams, Arthur Miller e Christopher Fry — desenvolveram-se em grau considerável segundo as prescrições de antes e durante a guerra: Miller, por exemplo, derivou sua arte do teatro da consciência social que florescera nos Estados Unidos na década de trinta; Fry acompanhou a tendência para o drama em versos na Inglaterra de pré-guerra. Tennessee Williams foi descoberto em 1940 e escreveu uma de suas melhores peças antes da rendição alemã. Os teatros americano e inglês, ademais, continuaram a extrair a maior parte de sua substância literária de homens e mulheres de gerações anteriores, como O'Casey, O'Neill, T. S. Eliot, Maxwell Anderson, Clifford Odets, Lillian Hellman, James Bridie, J. B. Priestley. Apenas Eliot alterou sua forma dramática depois de 1945. Os outros escritores já haviam solidificado sua arte e artesanato.

A situação no continente europeu não foi visivelmente distinta. O teatro francês recobrou a vivacidade, mas as obras dramáticas mais impressionantes vieram sobretudo de autores cujos modos de pensar e escrever se haviam formado na década anterior; ou, como no caso de Jean-Paul Sartre, durante o período da guerra. Após 1945, o teatro na Áustria e Alemanha mostra sinais de recuperação da desgraça que Hitler infligira às artes, mas os homens que contribuíram com a força mais revigorante, Carl Zuckmayer e Bertolt Brecht, haviam conquistado a reputação mais de duas décadas antes. Nos países escandinavos, o palco continuou a gozar de posição honrosa. Entre os sucessores de Ibsen e Strindberg, entretanto, apenas o meditativo romancista e dramaturgo sueco Pär Lagerkvist (nascido em 1891) causou alguma impressão fora da Suécia e apenas um escritor sueco, Stig Dagerman (nascido em 1923), revelou alguma promessa de distinção, principalmente com sua primeira peça *Os Condenados* encenada em 1947, uma indagação sobre as ironias da justiça e do destino.

Nos outros teatros nacionais um progresso ainda menor evidenciou-se. Mesmo quando a realização cênica alcançava certa proficiência, a dramaturgia permaneceu em baixo-mar por uma razão ou outra. O teatro russo, largamente dedicado ao "realismo socialista", com exceção da arte popular e das criações musicais, deixou de dialogar com o Ocidente como resultado das crescentes tensões internacionais. Aparentemente, todos os dramaturgos soviéticos, inclusive o outrora

promissor jornalista-dramaturgo Simonov, subordinaram sua arte ao serviço da propaganda, sobretudo anti-americana, criticando severamente o capitalismo ocidental. A Espanha, ainda sob o mando de Franco, não deu sinal de qualquer atividade dramática vital; e na América Latina, onde a atividade teatral era abundante, o teatro apresentou apenas obras de interesse local, embora surgisse a possibilidade de que escritores mexicanos como Rodolfo Usigli e Xavier Villaurrutia, cujos inícios já eram assinalados nos anos trinta, se tornassem mais conhecidos.

A contribuição do teatro russo ao mundo ocidental continuou a ser em grande parte a do drama pré-soviético, especialmente as peças de Tchekhov. Seu nome continuou a ser invocado repetidamente, sempre que novas obras revelavam alguma utilidade como contraponto. A contribuição da Itália ao drama moderno continuou a ser associada quase inteiramente à obra de Pirandello*. Uma comédia de sua autoria de caráter não metafísico, até então desconhecida mas extremamente atrativa, *Liola*, foi encenada na Itália durante a temporada de 1950-51 por Eric Bentley. O teatro espanhol hauriu importância internacional em grande parte devido à reputação de seu eminente poeta-dramaturgo Lorca, cuja morte em 1936 foi um prelúdio à extinção do teatro progressista na Espanha. Embora várias encenações de suas peças não tivessem obtido sucesso nos Estados Unidos, seu gênio foi amplamente reconhecido e sua obra foi considerada um marco nos esforços exploratórios do teatro moderno para alcançar um drama poético. Sua importância prometia ser crescente com o tempo e seu exemplo podia ser estudado de maneira instrutiva por dramaturgos aspirantes. Em qualquer exame do teatro de meados do século XX, Lorca deve figurar em lugar proeminente. O futuro do teatro moderno pode depender em grande parte das soluções a problemas de forma e estilo sugeridas por sua obra, assim como pelos experimentos prévios de Strindberg, O'Neill e Pirandello e a experimentação em andamento de Eliot e Brecht.

2. Lorca e o Drama Poético

Considera-se em geral que Federico García Lorca (1899-1936) atingiu o pico de sua arte dramática em sua obra menos estilizada e mais realista, o drama em prosa *A Casa de Bernarda Alba* (1936), escrito pouco antes que um bando falangista o executasse. Este drama sensível e intenso, que

* Que o interesse de Pirandello em questões metafísicas e estados mentais inusitados ainda era forte torna-se visível num tratamento operístico das qualidades do amor e do ódio como o da fantasia *O Jogador* de Ugo Betti, apresentada em New York em 1952, e das peças de Eduardo de Filippo, como *O Grande Mágico* e *Respeite o Número Um*, ainda não representadas em inglês (1953). Veja: *In Search of Theatre* de Eric Bentley, 1953, p. 281-95.

mostra a frustração das filhas solteiras de uma ativa matriarca espanhola, é um estudo penetrante e sincero, crescendo em tensão à medida que se aproxima do suicídio de uma das filhas e desenvolve a angústia contida de suas irmãs. Ao mesmo tempo, Lorca utilizou eficientemente as sugestões poéticas. A peça é banhada numa atmosfera sombria que se ilumina com os lampejos de rebelião da filha que ama o noivo de sua irmã mais velha. Para um dramaturgo que não contava mais de trinta e sete anos na época de sua morte, *Bernarda Alba*, subtitulada "Um Drama sobre as Mulheres nos Vilarejos da Espanha", foi uma realização notável e uma promessa de obras-primas vindouras. Isto é visível ainda que a situação seja demasiadamente espanhola para comunicar sua paixão ao espectador norte-americano, sem correr o risco de parecer forçada e redundante. Aqui Lorca criou uma prosa-poesia naturalista, combinando a exposição realista com o teatro de colorido local.

Não obstante, pode-se considerar que Lorca atingiu uma qualidade mais singular e excitante quando escreveu teatro imaginativo e estilizado, com raízes tanto na arte popular quanto nas tradições formalistas da Era de Ouro espanhola do fim do século dezesseis e início do dezessete. Foi nestas peças que este dramaturgo, internacionalmente famoso por suas poesias e baladas, chegou a ser mais verdadeiramente um poeta no teatro. Sua fama saltou ao ponto mais alto em *Bodas de Sangue* (1933) e *Yerma* (1934), a primeira uma estória de amor fatalista que atinge o nível da alta tragédia; a segunda, o vibrante drama de uma mulher consumida pelo anseio de ser fértil enquanto o marido insiste em negar-lhe um filho. A paixão inflama-se em violência nas duas peças. Em *Bodas de Sangue*, um recém-casado e seu rival, um homem casado, se matam um ao outro em um duelo à faca numa floresta iluminada pela Lua, depois do segundo ter raptado a noiva. Em *Yerma*, a esposa desesperada, cujos anseios se projetam atmosfericamente em cenas populares e simbolicamente na pessoa de uma lasciva Velha, estrangula o marido.

Na mais estilizada das duas peças, *Bodas de Sangue*, Lorca empregou o lirismo de forma altamente dramática. Fez uso possante de uma selvagem e enternecedora cantiga de ninar, de canções nupciais intensamente irônicas, já que a noiva ama outro homem e, para terminar, de um canto fúnebre coral que ultrapassa qualquer coisa do gênero na literatura dramática depois de Eurípidés. Esses poemas foram escritos com a cativante simplicidade da arte popular. Em situações intensas, o diálogo torna-se poesia formal e mesmo as passagens em prosa são carregadas poeticamente. A atmosfera, variável, é sempre evocativa, exprimindo a situação e o estado de alma das personagens. Na cena da floresta, o lirismo dos

amantes escondidos atinge o êxtase de uma “morte por amor”, uma *Liebestod*. Na mesma cena, enquanto esperam pelo noivo sequioso de vingança, a atmosfera fatídica é intensificada pela aparição de duas figuras alegóricas: a Lua, que os esconde quando desaparece e os trai quando reaparece, e uma mulher mendiga que representa a Morte.

Bodas de Sangue é uma obra de gênio poético e teatral, e seu lirismo e formalismo dignificam as paixões humanas. Dizem que Lorca encontrou o germe desta peça numa notícia de jornal, mas esperou muitos anos para escrever *Bodas de Sangue*. Estava distanciando e universalizando a estória original, até que pôde transcender sua banalidade e dar-lhe significação trágica. Lorca, aqui como alhures, realizou uma síntese única de arte popular e arte altamente sofisticada. Isso resultou primeiramente do fato de possuir gênio dramático assim como poético. Mas ele foi estimulado a prosseguir pela sensibilidade para o teatro popular, que o levou a dirigir de 1931 a 1934 a companhia itinerante *La Baracca*, que atuou em praças de touros rurais e pátios internos.

Além das tragédias supra-citadas, Lorca também escreveu várias farsas estilizadas, entre as quais *O Amor de Dom Perlimpín e Belisa no Jardim* é a mais poética e *A Maravilhosa Mulher do Sapateiro* a mais curiosa. Nestas e em outras peças, seu êxito reside na arrojada teatralização do drama. Talvez a tarefa mais importante que se apresenta ao dramaturgo moderno é precisamente esta recuperação da poesia e da imaginação teatrais, após o longo reinado da forma e estilo realistas. Conquanto Lorca não tenha sido, é claro, o primeiro ou o único dramaturgo a aceitar essa tarefa, seus esforços continuam memoráveis porque foram tão completos artisticamente e tão puros espiritualmente. Sua arte era naturalmente apaixonada e lírica. Não houve pretensões intelectuais ou efeitos forçados nela. A arte dramática de Lorca tinha raízes em seu instinto para a vida e nos impulsos e tradições do homem comum. Sua sofisticação dramática — isto é, sua estilização do drama — foi “não-sofisticada”. Não tinha nada em comum com a experimentação de *coterie* do dadaísmo e surrealismo parisienses (embora assimilasse surrealismo em sua poesia), com o delírio do expressionismo alemão ou com o intelectualismo de Pirandello. Sua confiança na arte e no espírito populares não foi condescendência de sua parte. Lorca possuía um dom que tem se mostrado raro nos tempos modernos — o poder de um poeta inato em conseguir identificar-se com a natureza, com seu povo e com a tradição nacional. A maioria dos artistas modernos tem mostrado um gênio para a desorientação; Lorca o teve para a orientação e a integração — e isto a despeito de sua consciência das divisões e pressões da vida moderna.

3. *Teatro Alemão de Pós-Guerra: Brecht e Zuckmayer*

No mundo de fala alemã, os mais notáveis progressos teatrais foram realizados por Bertolt Brecht (1898-1956), que foi não apenas um destacado poeta e dramaturgo, mas também um original diretor teatral. Aplicando a filosofia de seu "teatro épico", Brecht favoreceu uma arte distanciada como forma de opor-se a um teatro de completa ilusão e empatia, isto por considerar que o teatro deveria esclarecer mais do que provocar orgias emocionais. Suas encenações, com cenário parcial e atuação não-stanišlavskiana, contribuíram com um tipo característico de estilização. A apresentação de peças de Brecht, que não podiam ser apresentadas na Alemanha de 1933 a 1945, constituiu, portanto, uma influência revigorante neste país que fora agressivamente anti-intelectual durante uma dúzia de anos, sob o domínio de Hitler. Atenção particular foi dada na Europa Central à original e poderosa crônica da Guerra dos Trinta Anos na Alemanha, *Mãe Coragem*, que Brecht escreveu no exílio no começo da Segunda Guerra Mundial. Ele despertou interesse não só na Alemanha, mas também na Itália, com *O Sr. Puntila e seu Criado Matti* (*Herr Puntila und sein Knecht Matti*), uma extravagância satírica sobre as relações entre amo e criado. Suas parábolas *O Círculo de Giz Caucásico* e *A Alma Boa de Setsuan*, escritas quando de seu exílio nos Estados Unidos, são especialmente dignas de nota como exemplos da ampla gama de seu talento poético e teatral.

Brecht tornou-se o filho favorito da Zona Oriental, embora se esforçasse também para que suas peças fossem encenadas a oeste da "cortina de ferro". Um conflito com o comunismo censório em Berlim Oriental, sobre uma ópera para a qual havia escrito o libreto, não afetou seriamente seu *status* em 1951. O ônus maior coube à música e Brecht prontamente admitiu "erros" ideológicos de sua parte. Nos Estados Unidos, permaneceu uma figura vaga para o público em geral, mas encontrou um vigoroso defensor, assim como tradutor, no crítico Eric Bentley. O diretor Joseph Losey também se interessou por Brecht, assim como muitos outros homens e mulheres de teatro. Entre estes estava Charles Laughton, que traduziu o drama biográfico de Brecht, *Galileu Galilei*, e fez o papel do cientista do Renascimento numa montagem experimental da Broadway. Brecht trouxe ao palco uma dramaturgia inventiva e diálogos incisivos, assim como versos vigorosos. Tornou-se uma figura importante na dramaturgia européia como adversário do convencionalismo realista e da diferenciação aristotélica entre arte dramática e épica. Apesar de não mostrar-se propenso a aceitar o "Realismo Socialista" de inspiração soviética em seu trabalho, foi o principal escritor "antiburguês" do teatro europeu.

Na Zona Ocidental, Carl Zuckmayer (1896-) causou grande impressão com duas peças. Seu nome estivera identificado anteriormente não apenas com deliciosas comédias populares mas também com a afiada sátira anti-militarista *O Capitão de Koepenick* (1930). Sua primeira peça a ser encenada depois que voltou à pátria, *O General do Diabo* (*Des Teufels General*), tornou-se, dentre os novos dramas, o de maior sucesso na Alemanha. Escrita nos Estados Unidos (versão original, 1942; versão revisada, 1945; primeira publicação em Estocolmo, 1946), *O General do Diabo* suscitou interesse temporário como uma tragédia de consciência. Gira em torno de um comandante da força aérea hitlerista que está dilacerado entre o orgulho profissional e o desprezo pela causa que serve, quando compreende a sua baixaza. Interesse temático, rica caracterização e diálogo de grande eficiência combinam-se aqui ao questionamento da culpa e expiação que atormentou os intelectuais alemães durante e depois do terror nacional-socialista. Zuckmayer publicou em 1951 um segundo — e ardentemente “operístico” — estudo sobre culpa e consciência, *Der Gesang im Feuerofen*, peça que pode ser traduzida por *A Canção na Fornalha Ardente*. Mesclando realismo com alegoria poética em sua obra, Zuckmayer tratou o assunto do ódio como sendo o mal que destrói o homem e as sociedades. *Der Gesang im Feuerofen* é a história psicológica de um traidor do movimento de resistência que foi levado a isso por seu complexo de inferioridade e sua inveja devoradora. Zuckmayer conseguiu dar a visão de poeta e de humanista sobre a corrupção do espírito alemão com considerável efeito dramático.

4. Teatro Francês de Pós-Guerra: Jouvet e Barrault

Na França, a arte teatral tornou-se algo caótico e improvisado. Não obstante, Paris permaneceu um centro vital de teatro. A *Comédie Française* adquiriu novo brilho e vivacidade tanto em seu repertório clássico quanto moderno. O mestre da arte teatral francesa, Jacques Copeau (1878-1949), continuou a exercer influência a despeito de seu afastamento do campo da montagem cênica. Seus antigos alunos e seus discípulos continuaram ativos no teatro parisiense. Entre eles encontrava-se Charles Dullin (1885-1949), que percorreu em suas *tournées*, a França não ocupada durante a guerra. Famoso por suas imaginativas encenações de Pirandello, Shakespeare e Ben Jonson, Dullin foi uma presença vibrante nos palcos de Paris até sua morte.

Louis Jouvet (1887-1951), notável discípulo de Copeau, tornou-se novamente ativo no período de pós-guerra. Tinha sua própria companhia teatral, e levou-a a New York na temporada de 1950-51, sob os auspícios do *American National Theatre and Academy*. Evidenciou aí que sua habilidade

como ator e seu sentido de estilização nas montagens ainda eram manifestas quando apresentou *Escola de Mulheres* de Molière, uma encenação pela qual fora famoso há algum tempo. Nem em New York nem na França Jouvét revelou qualquer acréscimo de sua longamente reconhecida capacidade artística. Jouvét, entretanto, continuou sendo uma força no teatro francês até sua morte. Deu a Paris uma memorável montagem da extravagância de Jean Giraudoux, *A Louca de Chaillot*, e remontagens eficientes das peças de Molière.

O cenário de *Escola de Mulheres*, repleto de árvores plantadas em potes e canteiros artificiais, era uma pitoresca criação de Christian Bérard, que se abria e fechava como um brinquedo. Dava realidade visual à graça e encanto da comédia barroca da época de Luís XIV. Bérard, que também criou o internacionalmente famoso cenário de *A Louca de Chaillot*, foi o mais talentoso cenógrafo francês. Sua influência na arte cênica é uma das características mais gratificantes do atual teatro francês.

O talento mais jovem foi a de um pupilo de Dullin, Jean-Louis Barrault (1911-), mais conhecido nos Estados Unidos por sua memorável interpretação de Arlequim ou Pierrot no filme francês *Les Enfants du Paradis*. Logo depois da guerra Barrault instalou-se no *Théâtre Marigny*, onde sua mestria estilística, especialmente sua grande arte da pantomima, ficou em evidência. Aqui, ofereceu montagens notáveis da tragédia poética de Paul Claudel *Partage de Midi* e de *Estado de Sítio (État de Siège)*, uma dramatização do famoso romance existencialista de Albert Camus *A Peste (La Peste)*. No período inicial do pós-guerra, Barrault realizou para a *Comédie Française* algumas encenações dignas de nota, a melhor das quais foi *O Chinelo de Cetim (Le Soulier de Satin)* de Claudel. Na opinião de alguns observadores, Barrault atingiu o pico de sua arte quando representou Hamlet numa nova tradução francesa de André Gide. No verão de 1950, Barrault percorreu a América do Sul.

Na história do teatro e do drama, Barrault tornou-se uma figura de primeira importância porque sua arte efetuou a conexão entre as modernas montagens teatrais e a antiga tradição vital da mímica romana e da *Commedia dell'arte* italiana. Embora atento às exigências da dicção, sustentando que “as sensações visuais e auditivas devem se cristalizar em uma unidade tanto para o ator como para a audiência”, foi incomparável na ênfase que deu à “arte do gesto”. Dedicou-se à “recriação da vida através do gesto”, negligenciado no teatro moderno. Com essa finalidade, voltou a conceitos de atuação que o teatro realista expulsara gradualmente do tablado até o fim do século XIX.

Em certo sentido, Barrault também se associou aos ideais do teatro de arte promulgados por Gordon Craig muitas dé-

cadadas antes em reação ao teatro naturalista ou “fotográfico” Sustentava que o teatro é um artifício, como a caixa de madeira que chamamos violino, e que o prazer da arte reside em instilar vida no artifício. Cumpre encaminhar-se para a imitação (recriação?) da vida por meios artificiais. Conseqüentemente, o ator deve possuir nele alguma qualidade do robô — visão que reflete, se não coincide inteiramente, com o sonho de Gordon Craig de substituir o errático ator vivo por uma *super-marionette*. (Veja *A Pantomima*, de Barrault.) Uma vez que Barrault, não obstante, estava atento para as *emoções* do “mimo”, ele também praticou o teatro de emoção interna que Stanislavski promovera — primeiro em seu trabalho com o Teatro de Arte de Moscou e depois pela irradiação da arte cênica no resto do mundo ocidental.

Aqui, porém, estamos mais interessados pela natureza do texto dramático nos palcos de França. A dramaturgia parisiense ainda proferia o *boulevard*, um gênero de prato fofo, jeitosamente composto, amiúde picante, de que nenhum teatro importante pode nutrir-se. Ainda assim, um movimento “existencialista”, encetado por Sartre durante a guerra, trouxe novo vigor, estando também à mão o sustento que se podia obter em vários escritores do pré-guerra. Na medida em que reviveu o interesse por Paul Claudel (1868-1955), devido em parte ao ressurgimento do catolicismo na Europa, deu-se novo reconhecimento a um poeta-dramaturgo cuja austeridade espiritual de há muito carecia de popularidade. Considerável renome nacional e internacional adveio, além disso, para dois dramaturgos já firmados: Jean Giraudoux, que morreu antes da libertação da França, e Jean Anouilh, que começou a chamar a atenção na França durante os anos trinta.

5. *Paul Claudel*

As peças de Claudel são “casos de consciência” e, por isso, requerem exposição e expostulação elaboradas. Para o leitor ou espectador acostumado ao ritmo do teatro realista moderno, devem parecer extremamente estáticas. Seus dramas prolixos assemelham-se a um navio tão lastreado nas docas que aí permanece encalhado. Todavia, no caso de Claudel, esse navio é constantemente balançado pelas marés da paixão humana. Em suas peças, assim como previamente nas de Corneille, o drama consiste, como notou um admirador seu, não de “coisas que acontecem” mas da “existência intensificada por conflitos”.

O Chinelo de Cetim tira seu título da ação de uma esposa infeliz que tira um de seus chinelos de cetim e o coloca nas mãos de uma estátua da Virgem, para que possa caminhar claudicante rumo ao pecado de adultério que ela é levada

a cometer. Esse ato é um símbolo apropriado do drama claudeliano, onde o conflito emana do fato de a paixão ser uma realidade premente e o apego a um padrão moral ou religioso constituir outra realidade inexorável. Haveria menos turbulência nas peças se nelas houvesse menos crença ou religião. Se, depois de ler *O Chinelo de Cetim*, alguém continuar alimentando dúvidas de que Claudel é capaz de criar intensidade dramática, certamente a leitura desse impetuoso, ainda que verboso, drama de adultério e penitência *Partage de Midi* há de dissipá-las.

A dúvida (p. 76) antes expressa, que o autor mantém acerca de Claudel, é se ele na realidade pertence à corrente moderna do teatro. *O Chinelo de Cetim* foi escrito no período imediatamente posterior à Primeira Guerra Mundial, por volta de 1921. Foi montada pela primeira vez pela *Comédie Française* em 1934, quando a França ocupada necessitava de todo e qualquer consolo religioso que pudesse obter desse poeta que, recuperando sua fé católica na igreja de Notre-Dame em Paris, em 1886, se tornou um dos mais ardentes místicos modernos, sem, contudo, retirar-se da realidade. Ao contrário, seguiu uma longa e notável carreira diplomática de 1893 a 1934, não deixando dúvidas quanto a seu conhecimento do mundo, da carne e do Diabo. (Foi cônsul da França nos Estados Unidos, China, Alemanha e Itália, e embaixador no Japão, Estados Unidos e Bélgica.) No entanto, *O Chinelo de Cetim* voltou a escorregar para a semi-obscuridade, assim como outras peças de Claudel, e não é provável que faça qualquer moessa no teatro profissional de língua inglesa.

A obra de Claudel, não obstante, é ultramoderna em certos aspectos. Seu misticismo não é flor frágil e delicadamente perfumada, a florescer numa estufa. Ele mescla paixão e devoção, humor e tragédia, terra e céu, escuridão e luz. É uma espécie de Walt Whitman ou Victor Hugo do catolicismo, como revelam suas longas e apaixonadas linhas em verso livre e prosa cadenciada. *O Chinelo de Cetim* é na verdade um panorama histórico no começo da grande era da Espanha. A ação de *Partage de Midi* inicia-se a bordo de um navio que se dirige ao Extremo Oriente, levando um homem e uma mulher aos confins do mundo, na consumação de seu pecado e na luta pela salvação. Espiritualmente, Claudel pertence ainda mais às décadas de quarenta e cinquenta do que ao início do século XX, quando fez suas primeiras contribuições à poesia e ao teatro. Isto porque ele exprime uma rejeição do materialismo e do positivismo em moda na Europa Ocidental (e, em certo grau, na América) depois de 1945. Sua atitude é "antimoderna", se por "moderna" entendemos o mundo da moralidade relativista e do liberalismo mundano.

Seu teatro superabundante e sobrecarregado é na realidade menos francês que espanhol e lembra o teatro de Lope de Vega e Calderón. Há em sua obra, também, algo do extremismo dos militantes místicos espanhóis e do barroco da Contra-Reforma. No drama não-histórico *O Refém* (*L'Otage*, 1909, estreado por Lugné-Poë em 1914), uma mulher, a quem Napoleão confiou a guarda do Papa Pio VII, protege o refém, fazendo-o através do supremo sacrifício de renunciar ao homem que ama e casar-se com um vilão egrégio que assassinara os pais dela. Em *As Anúncias feitas a Maria* (1910), a heroína contrai lepra ao beijar, por piedade e perdão, a face do leproso arquiteto de catedrais que anteriormente tentara violentá-la, e ela prossegue nesta senda realizando atos de sacrifício sobre-humano até morrer como santa milagrosa. O fervor devoto dessa peça é às vezes extraordinariamente flamejante. Literatura piedosa como a de Claudel pertence a outra era e o mundo de fala inglesa só a conheceu duas vezes — na poesia de Donne e Gerald Manley Hopkins. T.S. Eliot é, em comparação, suave e terreno.

6. Giraudoux e Anouilh

Jean Giraudoux (1882-1944), cuja ironia em *A Guerra de Tróia não Acontecerá* (*La Guerre de Troie n'Aura Pas Lieu*, 1935) foi confirmada quando a Europa mergulhou na guerra apesar das declarações de “paz em nossa época” do Primeiro-ministro Chamberlain, possui um solvente de humor e fantasia para as realidades que ele conheceu tão bem como homem do mundo e diplomata de carreira. O humor era manifesto em sua frágil comédia de “boulevard” *Amphytrion 38*, já em 1929, e a imaginação marcara presença em sua primeira peça pacifista, *Siegfried*, escrita em 1928, e em sua devastadora tragédia do ódio, *Electra* (1937), uma estranha interpretação do clássico tema da vingança. Seu poder de fantasia ficou especialmente assinalado na romântica *Intermezzo*, em que a norma comum reinante na sociedade, a de falsidade e mediocridade, é temporariamente suspensa, para total confusão de seus beneficiários. (Escrita em 1933, esta peça foi adaptada para a Broadway por Maurice Valency em 1948, sob o título de *O Encantado — The Enchanted.*) Embora menos potente, *Ondine* (1939), uma triste fábula romântica sobre o casamento de um cavaleiro com uma seireia ou *ondina*, mostrou que a tensa situação européia não privara Giraudoux de sua substância poética, e seu talento para a fantasia cintilante aparece triunfantemente na última obra que completou, *La Folle de Chaillot*, criada em 1943.

Na tradução de Valency, feita em 1947, *A Louca de Chaillot*, este *tour de force* da sátira teatral e da fantasia foi produzida com êxito na Broadway por Alfred de Liagre, na

temporada de 1948-49, e deu ao nome de Giraudoux uma repercussão nos Estados Unidos que não tivera nem mesmo durante a longa carreira de *Amphitryon 38*, na montagem efetuada pelos Lunt, mais de uma década antes. Uma condessa louca resolve destruir o mundo dos empresários, financistas vorazes e outros destruidores da felicidade. Atraindo-os aos famosos esgotos de Paris com a promessa de petróleo sob o calçamento, a condessa salva a humanidade de seus exploradores predatórios e inaugura um novo reinado do amor e do romance. Peça difícil de se descrever em termos de discurso racional, *A Louca de Chaillot* oferecia uma poesia teatral rara em qualquer época, e especialmente rara durante o prolongado domínio do estilo realista no teatro. Embora Giraudoux houvesse escrito *A Louca* antes do fim da guerra, esta tornou-se, em virtude de suas montagens tardias, uma descoberta do período de pós-guerra. E veio a ser uma peça mais significativa do que teria sido em 1943, quando o problema capital era libertar-se de Hitler, mais que dos capitalistas, reais ou imaginários. Seria um erro, entretanto, presumir que o aristocrático e conservador Giraudoux escreveu um panfleto marxista. Sua peça é essencialmente uma fantasia romântica confeccionada por um homem que abominava o enfadonho modo de vida materialista, do qual, a seus olhos, a fantasia se afigurava a única via de escape possível.

Jean Anouilh (1910-) foi a outra grande descoberta, especialmente para o teatro inglês. (Nenhuma de suas peças encenadas nos Estados Unidos até 1952 produziu impressão favorável.) Como outros dramaturgos franceses, desde o período neoclássico de Luís XIV, Anouilh tratou de temas clássicos no espírito de sua própria época e temperamento. Seu repertório de adaptações livres inclui *Eurídice* (1941), *Antígone* (1944) e *Medéia* (1946). A primeira destas adaptações foi a sombria *Eurídice*, em que Plutão é um indivíduo sentencioso e interferente, Eurídice uma atriz de moral fraca, e Orfeu um pobre violinista — um tocador de acordeão na adaptação inglesa intitulada *Lenda de Amantes* (*Legend of Lovers*). A mais conhecida das adaptações de Anouilh é *Antígone*, uma crítica velada aos nazistas, que devem ter permitido sua representação na Paris ocupada, porque o modo pessimista como Anouilh via a humanidade dava à peça uma aparência apolítica. O tirano Creonte é retratado como um homem razoável. Proíbe o enterro do irmão de Antígone apenas por motivos de prudência, e demonstra que a resistência de Antígone a sua autoridade é totalmente perversa. Não seria leal para com Anouilh sugerir que seu objetivo foi apaziguar os opressores de seus país, mas sua própria atitude para com Antígone, a heroína clássica da consciência individual, foi ambivalente numa época em que a ambivalência em face da democracia foi marcante na

França. Ele criou uma Antígone que viola o édito de Creonte contra o sepultamento do irmão dela, não tanto por amar o morto, mas porque deseja a morte como misericordiosa libertação de um mundo repleto de sentimentos arrebitados e valores baratos.

O tratamento coincide com a atitude dura deste dramaturgo em relação à vida, refletindo o desencanto geral europeu, que se fez sentir antes e depois da guerra. Entretanto, isso não combinou bem com a mentalidade norte-americana, e a tão anunciada peça não conseguiu excitar a Broadway apesar da popularidade pessoal de Katherine Cornell, que fez o papel de Antígone na montagem nova-iorquina. Como a maioria das adaptações de clássicos, com exceção de *As Moscas* de Sartre, a *Antígone* de Anouilh é um exemplo da atitude anti-heróica de grande parte do teatro moderno. Se há heroísmo na peça, ele se apresenta pela perversão dos valores humanísticos; mais especificamente, na perversidade da heroína, na sua busca da morte e renúncia à vida. Ela representa o negativismo e o cansaço do mundo, do atormentado intelectual moderno europeu, mais do que a clássica *árete*, ou nobreza afirmativa, da personagem original criada por Sófocles. Foi tão difícil para os americanos não chamarem a peça de Anouilh de confusa, como para os críticos sociais deixarem de denunciá-la como decadente. Cumpriria adicionar que o negativismo de Anouilh mostrou-se igualmente conspícuo em obras não baseadas em temas clássicos, como *O Viajante sem Bagagem* (*Le Voyageur Sans Bagages*, 1937), um drama mordaz de amnésia sobre um soldado, para quem a recuperação da memória é uma experiência dolorosa e desencantadora. Mas *Antígone* encerra uma abafante paixão que flagela o espírito.

A reputação de Anouilh baseou-se também na sua fina virtuosidade teatral, que não destoa de sua filosofia, pois uma alternativa para aceitar a realidade é alterá-la através do "faz-de-conta". As peças de sua lavra em que este era o caso, nas quais alguma personagem inventava uma situação irreal e tentava fazê-la prevalecer, Anouilh chamou de *pièces roses* — "peças cor-de-rosa" —, enquanto que aos textos publicados de seus dramas sombrios dava o nome geral de *pièces noires* — "peças negras". *Pièces roses* típicas eram *O Baile dos Ladrões* (*Le Bal des Voleurs*, 1938), em que engenhosos ladrões fazem-se passar por grandes de Espanha na casa de uma inglesa; e a comédia *O Encontro de Senlis* (*Le Rendez-vous de Senlis*, 1941), em que um filho de pais vulgares, que o embaraçariam diante de sua distinta amada, contrata um par de atores para personificá-los.

O apogeu da reputação inglesa de Anouilh no pós-guerra imediato veio com adaptação que Christopher Fry fez da comédia-charada *Convite para o Castelo* (*L'Invitation au*

Château). Sob o título de *Anel ao Redor da Lua* (*Ring Round the Moon*) e o subtítulo de "Uma Charada Musical", a montagem realizada pelo brilhante jovem diretor inglês Peter Brook foi o maior acontecimento da temporada teatral londrina de 1949-50. Embora esse sucesso não se repetisse em New York na temporada seguinte, a peça desvendou, no autor, um teatrólogo de recursos, capaz de enfrentar com coragem as futilidades e frustrações da vida. Um jovem rico e ocioso, de vivo intelecto e coração aparentemente impenetrável, contrata uma garota pobre para afastar seu sensível irmão gêmeo de uma herdeira desalmada. Em um baile elegante, quase todas as personagens, ricos e pobres, revelam seu profundo descontentamento com a vida, e a moça contratada, em vez de encantar sua presa, se apaixona por seu alegre e jovem empregador. Depois que ela o acusa francamente de tratá-la como um boneco e tentar o suicídio, ele sucumbe a ela, fora de cena, numa conclusão romântica sardonicamente notada por sua mal-humorada tia. A peça era visivelmente frágil, e podia-se perder a paciência com o contínuo jogo de fingimento. Não obstante esta comédia confirmou a reputação do autor tanto pela ingenuidade teatral quanto pela sensibilidade ultra-refinada. O crítico Louis Kronenberg inteligentemente descreveu Anouilh como "o tipo de homem que adicionaria um *s'il vous plaît* aos Dez Mandamentos". Mas as *pièces noires* mostram que o super-refinamento é balanceado por outras qualidades no caso de Anouilh — principalmente pela desilusão mordente e trágica atmosfera.

7. Sartre, Camus e o Teatro "Existencialista"

Outros escritores, que eram antes conhecidos, contribuíram com alguns trabalhos merecedores de séria atenção, e talvez o melhor destes seja Armand Salacrou (1900-), autor do irônico drama sobre a Renascença *A Terra É Redonda* (*La Terre Est Ronde*, 1938), *Atlas-Hotel*, *Frenesi* e *A Desconhecida de Arras*. *O Arquipélago Lenoir* (*L'Archipel Lenoir*, 1946) é uma sardônica, ainda que algo ardilosa, comédia. Gira em torno das perturbações de interesseiros membros de uma família, quando o avô, Paul-Albert Lenoir, está a ponto de ser denunciado no tribunal por tentativa de estupro. A família apavorada considera a possibilidade de matá-lo e mais tarde tenta induzi-lo ao suicídio. A peça sobre a resistência, do mesmo autor, *Noites de Cólera* (*Les Nuits de Colère*, 1947) era uma aguda análise do egocentrismo das pessoas mesmo em tempos de crise nacional. A peça era ao mesmo tempo fascinante e confusa. A partir de uma primeira cena realística, em que várias personagens são mortas, a ação passava para uma fantasia em que essas personagens revivem cenas de sua vida e conversam com personagens ainda vivas.

A maior sensação na França e em toda parte, entretanto, foi causada por Jean-Paul Sartre (1905-1980) que começara causar impressão em Paris sob ocupação alemã, com a recriação da lenda clássica orestiana *As Moscas* (1943), e com seu longo ato-único *Huis Clos* (*Entre Quatro Paredes*-1944). Romancista, ensaísta e virtualmente o iniciador de um novo sistema filosófico, baseado no pensamento germânico e conhecido como Existencialismo, Sartre tornou-se o líder dos círculos intelectuais franceses na década de quarenta. Não é difícil encontrar-se falhas e contradições na filosofia que elaborou em sua maior parte na tese sobre *O Ser e o Nada* (*L'Être et le Néant*-1944) e modificada em numerosos escritos ulteriores. Não obstante, exprimiu a profunda desorientação e mal-estar sentidos no mundo europeu ocidental, carregando suas peças com paixão e idéias. Em sua obra dramática, assim como na ficção e filosofia, Sartre tentou mediar entre o desesperador sentimento de um vazio no mundo, e a necessidade que tinha de encontrar alguma justificação para continuar vivo e respeitando a si mesmo. Sartre apercebeu-se do oportunismo e da fraqueza moral do homem ocidental e ofereceu-lhe um novo evangelho de coragem e integridade¹.

1. Para quem esteja intrigado com o termo "existencialismo", a seguinte nota pode ser útil. O termo, usado no sentido de Sartre, prega um existencialismo ateu por contraste com o "existencialismo cristão". O "existencialismo" de Sartre defende, antes de mais nada, o primado (para o homem) da "existência", ao invés da "essência". Na filosofia, cada objeto tem "essência" e "existência", uma coleção constante de propriedades ou "essência" e uma certa presença efetiva no mundo que é chamada de "existência". Para muitos filósofos, influenciados pela religião ou por Platão, a *essência* vem antes da *existência* (a "idéia" da coisa vem antes de sua manifestação individual específica) e tem grande importância. Muitos filósofos sustentam que tudo existe em conformidade com sua essência, como, por exemplo, quando dizemos que a natureza humana é a essência à qual se conformam homens e mulheres individualmente considerados. Para o existencialista, "existência" — aquilo que o ser humano torna a si mesmo por seus atos e escolhas ou decisões — é primordial. Dado que o universo sem deus de Sartre não tem plano divino — o universo é "irracional" ou "absurdo" — o indivíduo "faz a si mesmo". O homem determina o que é através de suas ações ou "existência".

A assim chamada essência da espécie "homem" está no germe do qual ele nasceu. Mas o homem não é o germe; tampouco tem este o poder de predeterminar estritamente o que ele será. Somos aquilo em que nos tornamos; a célula do ovo contém inúmeras possibilidades, e damos realização a algumas delas pela vida que levamos. Neste sentido, o homem é "livre". Ele pode escolher entre essas possibilidades, e pode fazê-lo o tempo todo. Um ser humano pode escolher o que ele vai ser. Isto é, pode escolher o que sua essência individual (embora, é claro, não possa escolher sua essência universal, determinada pela espécie) há de ser. A pergunta importante é "Que tipo de homem é você?" e depende de você decidir isso pela vida que leva. Nesse sentido, você possui liberdade; você não é escravo da circunstância; você não é o produto do irracionalismo do universo. Se a sua situação ameaça sua integridade, você pode escolher a rendição desta; mas você também pode eleger do mesmo modo as alternativas da luta, do sofrimento ou da morte.

Claro está que um homem não pode escolher aquilo que para ele é impossível de ser. É possível que em seus sentimentos e pensamentos ele seja condicionado por diversos fatores, tais como classe e ocupação. Antes assim, se não podemos selecionar a classe na qual nascemos, nossa psique e nossa capacidade inata para a inteligência, podemos ao menos escolher nossa *atitude* em face de nossa condição; podemos escolher a resignação ou a revolta, a covardia ou

Antes da guerra, Sartre não fora mais do que um mestre-escola, com um diploma em Filosofia tirado em 1929 e uma carreira em vários liceus durante os anos trinta. Depois de 1936, publicou vários estudos originais sobre psicologia. Em 1938 apareceu sua primeira novela, *A Náusea*, um "impacto", com personagens repletas de desgosto pela vida, e em 1939 um volume de contos, *O Muro*, igualmente impregnado de decadência e marcado pelo desespero quanto à falta de sentido da existência. Juntamente com outras obras francesas, entre as quais a novela de Céline, *Morte a Prestações* (1938), era a mais conhecida, os livros de Sartre refletem o estado de espírito dos franceses às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Era um estado de espírito que refletia o Pacto de Munique, o colapso da França depois de Dunquerque e o regime de Vichy sob o antigo herói de Verdun, Pétain.

Sartre, entretanto, logo revelou a mesma resiliência que a nação francesa manifestou em seu movimento de resistência e na libertação final de Paris pelo valor do povo parisiense. A conduta e o pensamento de Sartre durante a guerra se carregaram de uma qualidade afirmativa e de coragem. Depois de servir no exército francês como observador de artilharia em 1939-40, foi capturado em junho de 1940 e, após uns nove meses num campo alemão de prisioneiros, fugiu para Paris e integrou-se ao movimento subterrâneo francês. De alguma forma, conseguiu não só escrever um livro e duas peças, como encená-las na capital ocupada. Charles Dullin montou *As Moscas* no *Théâtre de la Cité*, em 1943, e uma companhia, no outrora famoso *Théâtre du Veux-Colombier*, produziu *Huis Clos* em maio de 1944.

As duas peças representavam os lados positivo e negativo do pensamento de Sartre. A menos excitante das duas, *Huis Clos*, era uma representação bastante estática do ponto de vista segundo o qual os seres humanos comuns tendem a carecer quer de integridade quer de autoconhecimento. Duas mulheres, uma lésbica demoníaca e uma arrasada mulher de sociedade, e um jornalista covardemente pseudo-idealista encontram-se no inferno, após a morte. São mantidos num quarto, onde se atormentam uns aos outros com a consciência de suas desilusões e derrotas enquanto seres humanos e por sua dependência da opinião alheia. Essa de-

a coragem e assim por diante. A dramaturgia existencialista, portanto, conforma-se à "lei da dramaturgia" do crítico Brunetière — ou seja, a de que a ação dramática deveria ser um resultado das operações da "vontade livre" mais que do fatalismo mecânico ou do determinismo absoluto. (Ferdinand Brunetière, *The Law of Drama*, 1894; traduzido por Philip M. Hayden, Columbia University, Dramatic Museum, 1914.) A falha moral ou o triunfo das personagens nas peças de Sartre é determinado pela natureza e pelo grau de sua volição. Tópicos morais são de suma importância para a dramaturgia existencialista e Sartre apresenta a bancarrota moral de indivíduos em *Entre Quatro Paredes* e *A Prostituta Respeitosa*, o heroísmo em *Mortos sem Sepultura*, drama sobre a Resistência francesa, e a purgação e a liberação no drama cristiano *As Moscas*.

pendência é o resultado da falta de caráter e respeito próprio. O Inferno, como um deles observa são “os outros”.

Em *As Moscas* Sartre apresenta o ideal “existencialista” da confiança em si mesmo na pessoa do herói Orestes, que atua como homem livre e vive sem vínculos emocionais com um mundo cheio de loucura e desilusão. O heroísmo consiste de um senso de responsabilidade de cada um para com seus próprios valores. A peça é uma recriação altamente original do tema clássico orestiano no contexto da filosofia existencialista do autor. Seu interesse dramático, entretanto, não pode ser subordinado inteiramente a qualquer fórmula, posto que a obra é dramática e teatralmente emocionante, assim como provocativamente discursiva. Uma discussão mais extensa de suas “idéias” teria, de fato, pouco sentido, a menos que o leitor tivesse o texto diante de si. (Veja: *A Treasury of the Theatre*, ed. por John Gassner.) A peça gira em torno do regresso do herói à sua terra, Argos, muito tempo depois do assassinato do pai, cometido por Clitemnestra, mãe de Orestes, e o amante desta, Egisto. Os dois são agora os governantes da cidade — seus tiranos e impostores, com a ajuda do maior de todos os tiranos e impostores, o Zeus do Olimpo. Negando-se a aceitar suas fraudes e rejeitando seus mórbidos valores morais, Orestes mata Clitemnestra e Egisto, libertando Argos.

Fato supremo em Orestes, uma vez que o homem livre assume plena responsabilidade por suas ações, é a recusa do sentimento de culpa que os assassinos haviam impingido ao povo e estabelecido como um estado de religião de auto-degradação e penitência masoquista. Nem mesmo depois de matar a mãe, o herói de Sartre sucumbe à má consciência, embora Electra, sua amargurada irmã, que tivera sede de vingança, seja engolfada pelo remorso. Ele carregará consigo para sempre a lembrança do que perpetrara, e os gritos de sua mãe rasgarão seu coração; mas, sabendo que seu ato foi necessário, não terá remorsos. Na verdade, matou não para tirar fútil vingança pelo assassinato do pai, mas sim para pôr fim à nojenta escravidão da cidade. Pelo puro poder de seu espírito independente, ele liberta a população das avilantes Fúrias ou “moscas” do sentimento de culpa que havia poluído a cidade desde o assassinato de Agamenom. Anunciando altivamente ao povo de Argos que o crime cometido é inteiramente dele, Orestes descarrega-os de toda responsabilidade pela morte de seus governantes Clitemnestra e Egisto. Ele tampouco reinará sobre o povo, como é de seu direito. Sendo um homem totalmente livre, um verdadeiro “existencialista”, que sabe que um homem deve fazer sua própria vida e governar-se apenas por seus próprios valores, recusa-se a ser o senhor de qualquer outro homem. Nemi será ele dependente de qualquer homem; pode supor-

tar a angústia da solidão e do isolamento — isto é, a angústia especial do existencialista. A seu povo ele declara, ao dizer-lhe adeus para seguir o estranho caminho da razão de ser e do destino: “Eu desejo ser um rei sem reino e sem súditos”. Ele espera que o povo, também, adquira confiança em si próprio: “Tentem remodelar suas vidas. Tudo aqui é novo, tudo deve começar de novo” — uma advertência de Sartre à França, que seria libertada em breve, e algo que seria ainda válido no período pós-guerra. Então, fazendo o papel do Tocador de Flauta, que fez os ratos de uma cidade infestada seguirem-no para fora de suas muralhas, Orestes afasta-se de Argos, levando consigo os estridentes insetos-Fúrias que voam atrás dele.

Em *As Moscas*, portanto, Sartre veiculou seu duplo princípio de “angústia” e “liberdade” existencialista. Expressou o sofrimento do homem desiludido que está cômico do absurdo do universo onde tenta manter o sentido do eu, e anunciou um evangelho de independência e responsabilidade individuais. Liberdade nesse sentido isola o indivíduo, já que ele não aceita nenhum código, exceto um código feito ou escolhido por ele mesmo, e não confia na opinião de ninguém. No entanto, ao mesmo tempo, o herói existencialista tem que “engajar-se”, como Orestes o fez, na humanidade e na ação social, se é que deve ser realmente comprovado como o possuidor de uma personalidade forte. A formulação posterior das opiniões de Sartre, num ensaio escrito em 1946, foi sucintamente expressa pelo título de *L'Existencialisme Est Un Humanisme* — o Existencialismo é uma forma de Humanismo!

Foi a este tema que Sartre retornou em seu drama naturalista, conquanto filosófico, sobre a Resistência, *Mortos Sem Sepultura (Morts Sans Sépulture)* estreado no *Théâtre Antoine*, em 8 de novembro de 1946. (Foi montada mais tarde em New York sob o título de *Os Vitoriosos — The Victors*.) É uma estória quase insuportavelmente revoltante do poder de suportaçãõ dos patriotas, e do demoníaco auto-suplicio de um de seus atormentadores, pertencente às milícias de Vichy, quando se defronta com a invencível independência dos heróis da Resistência. Um deles, uma mulher de tẽmpera, chega a concordar com o assassinato do irmão, um rapaz de vontade fraca, que os demais membros do grupo capturado resolvem liquidar, quando se torna improvável que ele agüente a tortura e deixe de revelar o paradeiro do chefe deles.

Outro herói existencialista, na pessoa de um comunista, cheio de idealismo, era o assunto de outra peça posterior, *As Mãos Sujas (Les Mains Sales)*, levada nos Estados Unidos numa adaptação insatisfatória sob o título de *Luvãs Vermelhas (Red Gloves)*. Uma obra mais tantalizante do que *Mor-*

tos Sem Sepultura, As Mãos Sujas mostrou-se bastante confusa, e não é de todo certo que o próprio Sartre não fosse em parte responsável pela confusão. Não obstante, a peça estava muito acima do nível de um drama de adultério e intriga de Graustark*. Incidentalmente, dramas do gênero com intrigas e assassinatos em países fictícios dos Balcãs não parecem tão absurdamente disparatados aos franceses — ou aos ingleses — quanto aos norte-americanos, como *A Águia de Duas Cabeças* de Jean Cocteau exemplificou no período de pós-guerra. Intrigas desse tipo são mais “fiéis à vida” para nações próximas ao caldeirão das bruxas da política européia. Os dramaturgos europeus têm uma maneira de tomar por suposto tais intrigas, e não as consideram como mera embromação teatral. É a *donnée* sobre a qual, por assim dizer, enxertam idéias ou tecem comentários irônicos sobre a natureza e o comportamento humanos. *As Mãos Sujas* expunham a falta de integridade nas manobras políticas, principalmente no movimento comunista, a despeito de Sartre negar a existência de tais intuitos. Aqui, também, estava preocupado com a suprema questão existencialista de como o indivíduo pode manter-se fiel a si mesmo; desta vez no contexto de um conflito ideológico e uma luta política entrelaçados com complicações domésticas.

Não sem discursividade e raciocinação que deterioravam o efeito dramático de suas peças, Sartre continuou a enquadrar assuntos difíceis num nível que pode ser considerado filosófico assim como psicológico, embora fundamentalmente moralista. O “existencialismo” de Sartre é agressivamente ateísta, pois a vida não seria absurda e o homem não estaria só se Deus existisse. Ainda assim, se os ateus não podem fiar-se no espírito divino, são forçados a fiar-se nos homens; e, sendo este caso, o homem deve sujeitar-se a morais tão excessivas, considerando-se a fragilidade humana, quanto os requisitos da fé. Mais ainda, na realidade! Daí porque Sartre mostrou ser mais jansenista ou calvinista do que ele poderia possivelmente perceber. Daí, também, porque sua arte dramática foi marcada por um *ostinato* estri-dente e uma discursividade tortuosa.

Sartre imprimiu outrossim um bocado de ironia em seu trabalho de observação do comportamento humano. Isto é especialmente visível em *A Prostituta Respeitosa* (*La Putain Respecteuse*), produzida em Paris em 1946, que foi também encenada com sucesso em New York por Mary Hunter, para um grupo experimental de vida curta, *New Stages* (*Novos Palcos*). (A adaptação foi feita por uma jovem dramaturga norte-americana, Eva Wolas.) Uma pintura evidente-

* Título de um romance de capa e espada, publicado em 1901 por George Baer McOutdreon, sobre melodramáticas aventuras militares de palacianos no reino fictício de Graustark, e que se tornou sinônimo do gênero em questão. (N. dos T.)

mente distorcida dos costumes americanos, esta peça sardônica, sobre uma tentativa de linchamento no Sul, não deve ser julgada como um drama social realista, porém como uma fantasia existencialista. Aqui, também, Sartre comenta os valores aos quais homens e mulheres — aristocratas sulinos ou prostitutas andrajosas — se amoldam. A heroína prostituta, que insistiu em proteger um negro inocente ante uma turba sulina, com considerável risco para si própria, submetete-se às razões de um “velho político” local quando este pede consideração pela família do cavalheiro branco que realmente cometeu o ato pelo qual se pretende castigar o negro. Ela sucumbe ao chamado da superioridade social. Felizmente, um outro negro foi linchado por engano pela multidão atigada, deixando por fim a salvo o negro que ela tentava proteger! O filho do velho político, que tenta forçá-la a entregar o homem que ela esconde, é movido por um perverso sentido de *noblesse oblige*; acredita ser moral proteger um amigo às custas da vida de um negro. Como a tenaz resistência da prostituta acaba por ganhar sua questionável estima, ele generosamente propõe-lhe que se torne sua amante. Além disso, a prostituta, cujo senso de valores é também questionável, é inteiramente sensível à honra de ascender na escala social tornando-se amante de um “cavalheiro”! A ironia dificilmente poderia ir mais longe; e mais uma vez demonstrando o desprezo de Sartre pela fraqueza moral, *A Prostituta Respeitosa* apresentava semelhança com a sua primeira peça, *Huis Clos*. Apresentava o lado reverso do heroísmo existencialista a ser encontrado em *As Moscas* e *Mortos Sem Sepultura*.

Em 1951, Sartre obteve outro *succès de scandale* com uma nova peça, cabalmente existencialista. *O Diabo e o Bom Deus* (*Le Diable et Le Bon Dieu*), prodigamente encenada por Louis Jouvet. (A produção constituiu um empreendimento enorme, requerendo os serviços de 104 técnicos e cerca de 400 quilos de parafusos e pregos, segundo o *New York Times*!) Gira em torno de uma personagem heróica que primeiro tenta fazer o papel do demônio e depois de deus, apenas para chegar à conclusão de que não há deus porque suas tentativas de praticar o bem resultam em aflições. (Suas boas intenções suscitam uma sangrenta revolta do campo, a Guerra Camponesa durante a Reforma na Alemanha.) Embora fosse julgada enfadonha por muitos críticos parisienses, atraiu muito a atenção. Foi considerada um pesado “melodrama de idéias”, mas havia a possibilidade de que o autor a remodelasse, se assim o quisesse, em um drama poderoso.

Quaisquer restrições que possamos opor às peças de Sartre, assim como a seus ensaios e romances, não impedem que devamos respeitá-lo como um dramaturgo provocante

em um período não particularmente dotado de escritores originais. Se amiúde ele se excedeu, torcendo ou adelgaçando o caráter humano para apoiar uma idéia ou ideologia, apesar disso fez jus à atenção por sua mente aguda e espírito radioso. É lícito descrevê-lo como um Corneille moderno e cético, ainda que não seja poeta e nunca possa vir a sê-lo.

Suas peças, além do mais, não são os únicos dramas mais ou menos existencialistas, pois Sartre encontrou muitos parceiros em Paris, alguns dos quais tinham talento literário e até dramático. O existencialismo foi na verdade, algo da maior moda nos círculos parisienses do pós-guerra, e os fiéis fizeram do Café de Flore, na *rive-gauche*, seu quartel-general por algum tempo. O movimento teve também seus aspectos boêmios e frívolos, assim como o lado moralista, derivado em parte do pregador absolutista escandinavo Sören Kierkegaard, cujo infatigável princípio do “Ou — ou” Ibsen desde há muito incorporara em *Brand*.

Em 1945, a amiga de Sartre, Simone de Beauvoir, dramatizou a necessidade de se tomar decisões inteiramente sob responsabilidade própria em *As Bocas Inúteis* (*Les Bouches Inutiles*), na qual o prefeito de uma cidade sitiada é solicitado a sacrificar as “bocas inúteis”, ou não-combatentes, com o fito de preservar a vida dos defensores ativos da cidade. Mais tarde, Emmanuel Robles explorou um tema similar e dramatizou os mesmos tormentos da decisão premente em *Montserrat*, uma peça sobre a ocupação espanhola na Venezuela em 1812, durante a revolução de Bolívar que deu à América do Sul sua independência. *Montserrat* foi montada em New York no outono de 1949, sem muito sucesso, numa adaptação escrita e encenada por Lillian Hellman. A peça, entretanto, foi apresentada com maior êxito em outros países; inclusive Israel, onde Harold Clurman supervisionou o trabalho. Nesta obra, um oficial espanhol, idealista, arrisca a vida de reféns inocentes para permitir a Bolívar escapar dos espanhóis que tentam capturá-lo e esmagar a revolução — uma situação para qual Robles podia citar paralelos durante a resistência francesa. A angústia do idealista, quando os inocentes têm de ser sacrificados à causa da liberdade, fez teatro que prende, embora o fato de ele ser obrigado a enfrentar quase o mesmo problema refém por refém acarretasse considerável repetição. Em 1951, Robles escreveu a peça *Juárez*, subtitulada “A Verdade Está Morta”, tratando do problema da responsabilidade pessoal do líder mexicano Juárez ao abandonar uma fortaleza e sacrificar a honra ao que lhe parece ser a melhor estratégia militar.

Um companheiro de Sartre, oriundo da África do Norte, Albert Camus (1913-1960), também contribui com peças mais ou menos existencialistas, conquanto este autor de duas notáveis obras de ficção, *O Estrangeiro* e *A Peste*;

mostrasse mais pulso de romancista do que de dramaturgo. De suas peças, *Calígula* (estreada em 1945) é o tratamento mais extravagantemente existencialista do “absurdo” da vida. Chegando à conclusão de que o mundo é um hospício e que a vida é absurda, o jovem imperador romano Calígula, que havia começado a reinar com humanidade, utiliza-se de suas prerrogativas imperiais para “desmascarar” a vida através de uma série de assassinatos arbitrários. Apesar de deixar os nervos desgastados, *Calígula* é um drama psicológico de perverso fascínio.

Há menos o que dizer sobre a peça anterior de Camus, também de assassinato, *O Mal-entendido* (*Le Malentendu*, 1944). Foi uma “sensação”, calçada na irônica situação de uma mãe camponesa e sua filha, que tinham o hábito de assassinar estranhos e que matam por engano o próprio filho e irmão. Todavia é difícil ser parcimonioso na atribuição de gênio a um autor capaz de criar a personagem da amargurada irmã solteirona de *O Mal-entendido*. Na temporada de 1940-50, *Os Justos* (*Les Justes*), de Camus, causou controvérsia em Paris com seu modo de explorar os conflitos morais envolvidos na tomada de decisões revolucionárias. A peça gira em torno das atividades terroristas do Partido Social-Revolucionário durante a abortada revolução russa de 1905. Como a peça de Camus examinava decisões que envolvem a perpetração de assassinatos por sensíveis e loquazes intelectuais, *Os Justos* era algo decididamente discursivo. Não obstante, tratava-se de um texto incitador.

Apesar de Camus negar sua adesão ao dogma existencialista, suas peças, assim como seus romances, continuam a “angústia” e a “liberdade” existencialistas no cerne de sua substância dramática. A personagem principal de *O Mal-entendido*, Martha, a solitária irmã solteirona que matava viajantes a fim de poder locomover-se até a praia (para que o sol “queimasse” seu sentimento de frustração), sustenta que “o olhar da gente está comprimido por todos os lados”. Recusa-se a “dobrar o joelho” diante de um universo repleto de injustiça. “Tente compreender”, diz ela à mulher de seu irmão assassinado, “que o teu pesar jamais pode equiparar-se à injustiça cometida contra o homem”. Martha pede-lhe que reze a Deus para “você endurecer como pedra”. A única felicidade verdadeira é atingir uma paz dura e cega, já que para o homem há somente a escolha entre a felicidade inconsciente das pedras e a paz da morte. “Faça como Ele, seja surda a todos os chamados e transforme seu coração em pedra enquanto há tempo.” Com relação ao assassinato, Martha não sente remorsos; houve “um mal-entendido” — e “se você tem alguma experiência do mundo, isso não a surpreenderá”.

Quanto à Mãe, que colaborou no crime, ela só fora “livre” enquanto não sentira qualquer ligação através do amor. Tendo descoberto pelos pertences do visitante, entre eles um passaporte, que o homem a quem matara era o filho ausente há vinte anos, ela sabe que está desgraçada. Não porque se sinta culpada, mas por sentir a dor do amor reaceso — e isto é demais para ela suportar num mundo que “não tem sentido”. Ela sabe agora que não pode mais viver sem o amor de seu filho, e este anseio por ele destrói-lhe a independência “existencialista”. “Por um ato”, explica de um modo algo intelectual demais para as circunstâncias, “arruínei tudo. Perdi minha liberdade e meu inferno começou”. Sai para afogar-se no rio em que Martha e ela haviam atirado o corpo envenenado do filho.

A louca fúria assassina do “artístico” imperador romano em *Calígula* é simplesmente uma exibição mais abrangente e diabólica da mesma “náusea” desesperada ante a existência. Calígula se dedica ao assassinato em massa e ao sadismo após a insensata morte de sua amada irmã Drusila, para ensinar ao mundo a verdade sobre a vida humana — ou seja, considerando-se que os homens morrem e são infelizes, a vida é absurda. Como explica a seu amigo Hélicon, “Desejo que os homens vivam sob a luz da verdade. E eu tenho o poder de fazê-lo”. Camus apresenta este monstro imperial como um homem ferido pela vida e pelo mundo, que ficou conhecendo a plena medida da “angústia” humana. Calígula não é insensível à atitude de nobreza nos outros, mas desconfia de sua autenticidade. Não é incapaz de ações generosas, mas está obcecado pela paixão de desvendar até rejeitar a horrível verdade da Negação. Anseia alegremente por descobrir a covardia dos homens: “Chega de máscaras”, declara.

Camus apresenta a situação do Imperador como um caso de perverso idealismo e loucura lógica. Calígula anseia por uma liberdade sem limites — liberdade de qualquer elo, já que a ligação significa dor. A seus olhos, o maior crime é o de se atribuir importância “a pessoas e coisas”. A personagem mais compreensiva da peça é Quereas, um homem de letras que se torna líder dos conspiradores contra Calígula. Quereas sabe que luta contra a “malícia desinteressada” desse homem. Compreende que a “lógica” de Calígula deve “basear-se na pura doídice”. Matando Calígula, Quereas terá recuperado “um pouco de paz num mundo que recobrirá um sentido”. O que incita Quereas é “o medo muito razoável da visão desumana na qual minha vida não vale mais que um grão de poeira”.

O significado histórico do existencialismo para o teatro de meados do século é tão evidente quanto o fato de que este utilizou muito do desajeitado melodrama de idéias. Ele con-

feriu considerável poder e fascinação à dramaturgia francesa — a fascinação das idéias transformadas em motivações e reações inusitadas no palco ocidental, desde a época do teatro jacobita na Inglaterra do século XVII. O drama jacobita, com seu caráter melodramático e fascinado pelo horror, não teve futuro. Está aberta a questão de saber se a dramaturgia existencialista o tem. O negativismo é sujeito à entropia. A energia da negação deve perder seu efeito porque logicamente contradiz o interesse pela vida e pelas personagens que uma peça deve conter. Cedo ou tarde, os Negadores persistentes impelem uma audiência à irritação defensiva ou à apatia. Mas, como solvente da comédia de *boulevard* e do vulgar teatro doméstico, o existencialismo francês de meados do século foi eficiente.

8. *Henry de Montherlant*

Não se pode, no entanto, incluir toda a dramaturgia francesa de meados do século em uma única ordem rígida unitária de classificação. A diversão, salpicada com o sal do humor gálico, continuou a ser do agrado de dramaturgos, estando presente em abundância numa peça tão sagaz como *Clérambard*, de Marcel Aymé, comédia de 1950 na qual o herói, um nobre excêntrico, se torna muito mais incômodo depois de receber uma visita de São Francisco, do que era antes de sua conversão em amante dos animais e devoto da humildade. Embora possua falhas e não possa ser exportada senão depois de uma adaptação integral, *Clérambard*, com suas personagens engraçadas e cenas hilariantes, forneceu inteligente descontração ante os rigores existencialistas². Ademais, as peças encenadas e publicadas de Montherlant indicam que mesmo a dramaturgia francesa ultra-séria não foi desapropriada pela escola Sartre-Camus, pelas *pièces noires* de Anouilh e por experimentos ocasionais como a dramatização que André Gide fez do romance de Franz Kafka, *O Processo*, para uma controvertidíssima encenação parisiense.

A Henry de Montherlant (1896-1972) pertenceu a mais autêntica vocação para a escritura dramática que se poderia descobrir na França depois de 1940. Ele provou ser um romancista e dramaturgo original, bem como um estimulante beletrista. Aristocrata independente e homem inquieto, dado ao atletismo e às touradas, Montherlant não pertencia a nenhum partido e atraiu críticas de todos os lados. O desprezo que demonstra pela mediocridade e a extrema ênfase que dava ao orgulho pessoal como força de sustentação fizeram com que fosse identificado com elementos antidemocráticos na França. De fato, foi acusado de colaborar

2. André Roussin foi um entretendedor mais padronizado, autor de três peças pipocantes, *Bobosse*, *Nina* e *Uma Certa Cabana*, todas trivialidades de extração *boulevardière*, pelas quais houve um curioso entusiasmo em meios ingleses.

com o inimigo durante a ocupação nazista, embora os alemães proibissem a circulação de um de seus livros em 1941 e ainda que ele tivesse fugido precipitadamente da Gestapo em 1944. Não parece ser verdadeira a acusação de que ele fosse realmente um colaboracionista, no sentido usual do termo. Seu comportamento dúbio foi uma aberração estética e ele expressou um derrotismo pervertido muito antes da queda da França. Tampouco se poderia dizer, nem com o maior esforço de imaginação, que fosse um liberal ou um democrata. Seria possível descrevê-lo como um discípulo de Nietzsche, dado seu ódio pela vida mediana e seu culto da superioridade.

No entanto, Montherlant funcionou em suas peças como um dramaturgo cuja primeira obrigação era submergir-se em suas personagens. Nas peças, nenhuma personagem fala e age inteiramente em nome de Montherlant. Embora sua obra mostre uma simpatia natural para com personagens que possuem largas doses de auto-estima e autoconfiança, ele lhes concede suas devidas porções de desencanto, como no retrato que traçou do Rei Ferrante em *A Rainha Morta*, e não as poupa do fracasso, como é possível ver em *Malatesta* e *Amanhã Nascerá o Dia*. Em outros casos, permite-nos que as julguemos como elas não se julgam a si próprias. Isso acontece especialmente em *O Mestre de Santiago*, onde o cavaleiro espanhol da Ordem de Santiago priva a filha da felicidade em conseqüência do austero idealismo que rege sua vida e constitui sua auto-estima. Na dramaturgia, Montherlant encontrou uma disciplina benéfica e seus piores traços pessoais, o perverso egoísmo e o sentimento de superioridade, foram sublimados em suas peças.

Inicialmente e melhor conhecido por seu *romanfleuve*, *As Meninas* ou *Les Jeunes Filles* (1935-1940), Montherlant chamou a atenção como dramaturgo, pela primeira vez, com a encenação que a *Comédie Française* fez de *Rainha Morta* em 1942. Ela foi seguida por *Filho de Ninguém* ou *Fils de Personne* (estreada em 1943), *Malatesta* (publicada em 1946), *O Mestre de Santiago* (1947), representada mais de quinhentas vezes em Paris e *Amanhã Nascerá o Dia* ou *Demain il fera jour*, montada em 1949 junto com *Filho de Ninguém* da qual é uma seqüência. Em 1948 *A Rainha Morta* voltou ao repertório da *Comédie Française* e conquistou considerável atenção. Essas peças atingiram os leitores norte-americanos numa edição intitulada *The Master of Santiago and Four Other Plays* ou *O Mestre de Santiago e Mais Quatro Peças* lançada pela casa Alfred A. Knopf no verão de 1951.

Duas das peças, *A Rainha Morta* e *O Mestre de Santiago*, são dramas de orgulho e foram situadas adequadamente em Portugal e na Espanha durante o século XVI, onde o

culto da "honra" fora levado a dimensões heróicas. *A Rainha Morta* gira ao redor do conflito do rei de Portugal, Ferrante, com seu filho Pedro, devido ao casamento deste com uma mulher ilegítima, Inês de Castro, e da recusa de Pedro em desposar a Princesa de Navarra, que o rei havia escolhido para ele. Quando Pedro nega-se a levar em consideração a anulação do casamento, o Rei Ferrante manda matar Inês, embora tenha passado a gostar dela e ainda que haja previamente resistido à sugestão de seus conselheiros, segundo a qual ele deveria eliminá-la. Ferrante ordena que a eliminem contra suas melhores intenções por uma questão de orgulho. Não pode suportar a perspectiva de ver o filho que ela ainda carrega no ventre como futuro membro de sua dinastia; acima de tudo, é impellido a eliminá-la porque em um momento de fraqueza, confessou-lhe sua extrema desilusão e cansaço do mundo como governante. Ferrante, Inês e a Princesa de Navarra são personagens criadas com tanta intensidade e o diálogo que os revela é tão extraordinário que *A Rainha Morta* não pode ser classificada apenas como mais um drama pseudo-histórico.

Em *O Mestre de Santiago*, um pai se recusa a tomar quaisquer providências para assegurar o casamento perfeitamente honrado de sua filha com o homem que ela ama, porque rejeita qualquer compromisso com a vida numa Espanha complacentemente próspera e interessada no poder após a derrota dos Mouros. A filha, impulsionada pela extrema honorabilidade do pai, põe fim ao logro que asseguraria a ele riquezas e permitiria que ela se casasse. O pai é um Quixote extremamente bem desenhado (mas sem quaisquer atributos hilariantes), e sua aversão ao mundo conivente e à escravização de índios americanos pela Espanha atinge proporções verdadeiramente heróicas. Neste drama, a chama do idealismo é devoradora. Seria desejável apenas que possuísse também mais calor humano. A pureza de motivações quase sobre-humana do cavaleiro é, sem dúvida, concebida como um tabefe na cara da humanidade comum — pela qual Montherlant talvez sinta demasiado desprezo para se tornar um dramaturgo verdadeiramente grande.

Malatesta, um terceiro drama em cenário histórico, contém uma das criações de personagem mais impressionantemente exótica da dramaturgia moderna. É um soberbo estudo de um flibusteiro da Renascença que se mostra tanto um assassino quanto um amante da arte à maneira do Duque de Browning, em *Minha Última Duquesa* (*My Last Duchess*). A peça não impressiona o autor destas linhas como um todo cristalizado num drama suficientemente bem moldado e integrado. No entanto, em *Malatesta* há drama e compreensão bastante para pôr a flutuar inúmeras peças comuns.

Ademais, *Filho de Ninguém* mostra que Montherlant era capaz de ser eficaz ao tratar de temas contemporâneos, o mesmo acontecendo com *Amanhã Nascerá o Dia*, seqüência mais frágil da peça anterior. A personagem principal nas duas peças é um proeminente advogado, Georges Carrion. Na primeira peça, cuja ação se passa na França ainda não ocupada em 1940, Georges rejeita Gillou, seu filho ilegítimo de catorze anos, porque o pai, intransigente, detecta uma tendência à mediocridade no rapaz. Georges permite que o filho parta para a cidade do Havre, exposto ao bombardeio alemão, com a inquieta mãe do rapaz, que suspira por se encontrar com o amante que vive no norte da França. O que torna a peça digna de nota é o agudo conflito entre o pai, cujo coração está dilacerado por seu desejo de ter um filho digno de seus exaltados ideais, e seu afetuoso filho, que é incapaz de superar limitações naturais e está preso entre dois marcos, o superior, de um pai intelectual, e o inferior, de uma mãe tola e volúvel.

Na continuação, *Amanhã Nascerá o Dia*, encontramos as personagens de *Filho de Ninguém* uns três anos mais tarde, durante o período dos desembarques na Normandia. Agora estão em Paris. Georges Carrion se estabeleceu lá a fim de ficar perto de Gillou, pois o pai que antes era obstinadamente intransigente sentiu saudades do filho. O rapaz, já com dezessete anos, quer se unir ao movimento da Resistência para participar da Libertação. O pai ansioso proíbe o garoto de arriscar a vida na atividade subterrânea; e ao menos por uma vez a mãe, que se tornou menos tola desde o fracasso de seu caso amoroso no Havre, enfrenta o pai face a face. No entanto, o próprio George perdeu a bela integridade que o levara a rejeitar o filho três anos antes por questões de princípio. Tendo se mudado para a Zona Ocupada, sentiu-se compelido a cooperar com os alemães. Tomado de ansiedade por sua própria segurança à medida em que se aproxima o tempo da Libertação, e esperando ser redimido através do mérito de um filho associado à Resistência, ele muda sua decisão. Permite que Gillou se una à Resistência parisiense e o rapaz é morto. É um fim trágico para Georges, arrasado pela compreensão de sua fraqueza e perfídia. Montherlant ministrou um final irônico para um homem que sonhara elevar uma nova geração heróica e que, quando se sentira desapontado com o menino, exclamara outrora (em *Filho de Ninguém*) “E pensar que amanhã o dia chegará e com filhos que não serão meus”.

Em *Amanhã Nascerá o Dia*, a última frase do pai sobre sua honra destruída é o grito de um homem cujo orgulho quase intolerável, ainda que intelectualmente heróico, em *Filho de Ninguém*, foi posteriormente sobrepujado pelo instinto de paternidade: “Foi porque eu o amava que vol-

tei para Paris e tudo aquilo (sua colaboração com os alemães) aconteceu”. Anteriormente dissera, “Os mais velhos sempre escapam, são os filhos que pagam por eles”. Fica bastante claro, então, que aqui, como em outras peças, Montherlant, o dissidente arrogante e perverso da literatura francesa, não era subserviente a formulações filosóficas, como os autores existencialistas. Permaneceu um observador agudo e simpatizante da natureza humana, a despeito de seu desprezo nietzscheano pelo homem comum.

Tendo passado por grandes provações durante a guerra e fortes perturbações durante alguns anos antes de 1939, a França adquiriu um forte fermento intelectual e artístico. Como é de costume na França, os resultados foram registrados no teatro, bem como na ficção, na poesia e na crítica. Dramaturgos do calibre de Giraudoux, Anouilh, Sartre, Camus e Montherlant tornaram a dramaturgia francesa de meados do século a mais estimulante do mundo. Dado que a França, de algum modo, não muda nunca, o teatro de *boulevard* permaneceu intacto a despeito das tensões da sociedade francesa, mas o gume da mente e do espírito criativos da França também continuou não embotado.

9. Teatro Inglês de Pós-Guerra

Na Inglaterra, um desenvolvimento fundamental galvanizou o teatro de pós-guerra. Estabelecido durante a guerra, em 1940, o *Arts Council of Great Britain* dedicou-se a “incrementar a acessibilidade do teatro ao povo inglês” e aumentar seus “padrões de execução”. Como resultado da assistência dada pelo *Arts Council*, um subsídio parcial assegurava os grupos de teatro aprovados contra um eventual *deficit*, e a produção teatral cresceu bastante na Grã-Bretanha. As possibilidades de montagens de tipo experimental e não-comercial aumentaram na Inglaterra, apesar das dificuldades econômicas do país e da situação instável do Império. Notáveis remontagens e novas peças resultaram do reavivado interesse do povo inglês pelo teatro. As obras de Christopher Fry, T. S. Eliot e outros receberam uma espécie de patrocínio governamental, que amiúde se constituiu no primeiro passo para uma encenação de sucesso no West End de Londres e também — em *Não Queimem a Senhora* (*The Lady's not for Burning*) e *O Coquetel de Recepção* (*The Cocktail Party*) — na Broadway. O teatro tornou-se agora uma atividade de amplitude nacional na Inglaterra. Companhias provinciais puderam associar-se ao *Arts Council*, e empresas como o *Theatre Royal* em Bristol e o *Arts Theatre* em Salisbury foram dirigidas por ele. A notável companhia do “Old Vic” também partilhou do amparo governamental, convertendo-se em “um Teatro Nacional *de facto*”, como Robert Speaight o formulou (*Drama Since 1939*). Estava em vias de tornar-se algo mais

que isso em 1948, quando o Parlamento votou uma verba de um milhão de libras para a construção de um Teatro Nacional. (Dificuldades e conflitos dentro da organização começaram, entretanto, a crescer depois de 1950.) Em Londres, também, o *Arts Theatre Club* e o pequeno *Mercury Theatre* promoveram o drama poético; e o *Unity Theatre*, de tendência esquerdista, liderado algum tempo pelo enérgico diretor de teatro e cinema Herbert Marshall, e outros, dedicou-se ao drama social.

Esses progressos se deram sob a influência da guerra, que agitara o povo inglês até as raízes de sua consciência nacional, e foram promovidos pelo programa socialista moderado do Partido Trabalhista inglês imediatamente após a guerra. A Inglaterra tornou-se a sede de contínuas encenações de destaque. Talvez a mais memorável tenha sido o *Henrique IV* e o *Édipo Rei* do "Old Vic", com Laurence Olivier a desempenhar triunfantemente o papel do rei sofoclesiano, na adaptação de William Butler Yeats. Especialmente marcante, afora a eloqüência da atuação inglesa, é o senso de estilo presente nas montagens. Atores da estatura de John Gielgud, Laurence Olivier, Vivian Leigh, Joyce Redman e Peggy Ashcroft encontraram seus pares em diretores como Peter Brook e Martin Browne, e os próprios atores, sobretudo John Gielgud, foram ótimos diretores.

Vários dramaturgos já firmados contribuíram para a produção dramática do primeiro período pós-guerra. Entre eles, distinguiu-se Terence Rattigan, que deu aos Lunt um veículo cômico de marcha macia, *O Minha Amada* (*O Mistress Mine*, 1945), e ainda *O Cadete Winslow* (*The Winslow Boy*). Baseada num célebre caso levado a juízo, envolvendo um jovem cadete naval acusado injustamente de roubo, *O Cadete Winslow* mostrava o esforço do pai para inocentá-lo. Com a assistência de um advogado famoso, o pai limpa o nome do filho após anos de sacrifícios e atribulações. Convertido em questão nacional, o caso chega à Câmara dos Comuns e a peça exemplifica o ponto de vista inglês e norte-americano de que mesmo assuntos pouco significativos são importantes para uma sociedade democrática quando prejudicam os direitos de um indivíduo. *O Cadete Winslow* não era uma obra-prima de inspiração original; mas, encenada em 1946, após o término de uma grande guerra em defesa da liberdade, foi saudada como uma comovedora afirmação de princípios. O idealismo liberal também encontrou um valente defensor no romancista, ensaísta e dramaturgo J. B. Priestley (1894-). Tendo assumido uma forte postura democrática durante a guerra, continuou a escrever dramas sociais. *O Inspetor Chama* (*An Inspector Calls*), produzida pelo "Old Vic" em 1946, era uma moralidade algo fantástica e irônica, que chamava a atenção para a rede da responsabilidade social

em que as pessoas podem ser apanhadas. Aqui, ele continua a armar truques com o tempo, como em suas peças anteriores sobre a relatividade do tempo, porém com mais eficiência e substância. "Somos membros de um corpo", era o tema desta abordagem de uma família da classe alta e de sua responsabilidade pelo suicídio de uma garota da classe baixa.

Um espírito inquisidor continuou a brilhar na obra do excêntrico *causeur* "James Bridie", Dr. Osborne Henry Mavor (1888-1951), médico e dramaturgo escocês. Sua nova peça mais atraente, *Mr. Gilley*, apresentada em Londres na temporada de 1949-1950, era uma tocante fantasia sobre as provações celestiais de um mestre-escola idealista que tenta disseminar valores nobres com menos êxito que persistência. *Mr. Gilley* era do mesmo tipo de drama semifilosófico, ranzinza — caviar para a Broadway! — que Bridie já havia escrito antes em *Mr. Bolfry* (1943), onde o Diabo ("Mr. Bolfry") e um ministro se unem para desconcertar um descrente. Voltando ao assunto bíblico, previamente explorado por ele de maneira deliciosa em *Tobias e o Anjo* (*Tobias and the Angel*, 1930), Bridie escreveu também *O Sinal do Profeta Jonas* (*The Sign of the Prophet Jonah*, 1942) e um tratamento algo licencioso de Maria no Egito, *O Dragão e a Pomba* (*The Dragon and the Dove*, 1942). Em *Lancelot* (1945), Bridie também lançou seu olho trocista sobre famosas figuras do romance arturiano e sobre as tentativas do mago Merlin de praticar a eugenia e produzir um ser humano perfeito. A peça não-filosófica de Bridie, a antes desordenada *Daphne Laureola*, em seus melhores momentos um estudo de um caráter bizarro, obteve considerável sucesso em Londres em 1949. Nunca um artesão suficientemente consciente, e sempre apaixonado pelo discurso, Bridie foi, não obstante, um dos autores mais originais de teatro inglês.

Para registro, também, talvez seja digno de nota que R. C. Sherriff (1896-), cuja produção não granjeou nenhum destaque particular desde seu famoso drama de guerra *O Fim da Jornada* (*Journey's End*, 1929), interessou Londres com uma nova peça, *Miss Mabel*, em 1948, e com *Em Casa às Sete* (*Home at Seven*), um melodrama singular sobre a amnésia nos ambientes de funcionários de escritório. Armou Sir Ralph Richardson de um veículo bem-sucedido.

É um fato lamentável, entretanto, que o período de pós-guerra na Inglaterra tenha aviado muito teatro de baixa qualidade, vendo-se forçado a arrumar-se sem um só dramaturgo de importância. A idade muito avançada de Shaw o tira de campo. (Conseguia apenas repetir cacos de seu antigo humor e observação em sua última peça, *Os Bilhões Flutuantes* — *Buoyant Billions*). A morte de Shaw, em meados do século (2 de novembro de 1959), pode ser tomada como o encerramento oficial de uma grande era dramatur-

gica — a de idéias e investigação cética inaugurada por Henrik Ibsen, uns setenta e cinco anos antes.

Um único gigante restou ao teatro de língua inglesa, do outro lado do oceano. O dublinense Sean O'Casey, foi quase igualmente negligenciado, no tocante às grandes encenações profissionais, em ambos os lados do Atlântico. Viu-se melhor servido em sua Irlanda natal apenas quando o *Abbey Theatre*, um pouco tosquiado do esplendor original, produziu seu drama, talvez demasiado lírico, *Rosas Vermelhas para Mim* (*Red Roses for Me*, 1943), sobre a greve de transportes. Nessa peça, O'Casey provou que seu poder de expressão apaixonada não diminuiu com o esquecimento, e em *O Galo Elegante* (*Cock-a-doodle Dandy*, 1949) ele criou, se não a mais vigorosa, seguramente a mais fascinante e incisiva de suas peças não realistas. Esta comédia popular, animada por vivaz fantasia, graceja gloriosamente com o filistinismo provinciano e constitui uma elevada, ainda que pesarosa, afirmação do amor à vida e da liberdade de espírito. Os saudáveis jovens expoentes de uma vida plena em *O Galo Elegante* movem guerra contra os puritanos de meia-idade das aldeias, calculistas e supersticiosos. Estes, formando um grupo vigilante sob o "Padre Dominar", se opõem ao "avanço do paganismo", saindo finalmente vitoriosos com a expulsão da ardorosa Loreleen. A ela une-se Lorna, a jovem apaixonada pela vida e que é esposa de um dos perseguidores da menina, e juntas partem "para um lugar onde a vida se parece mais à vida do que aqui". Um por um, os representantes da vida abandonam a aldeia, deixando-a a ressecados provincianos, entre os quais um par de tacanhos e vacilantes esquisitões, dignos do "Capitão" Boyle e Joxer, os imperecíveis companheiros do copazio que O'Casey criou em suas primeiras peças.

Manifestamente uma sátira ao crescente puritanismo e à censura das artes no Eire, esta comédia ultrapassa o plano da provocação imediata. Apresenta uma rica imaginação e simbologia, sobretudo através do garnisé meio real e meio fantástico chamado "Galo do Demônio", que é freneticamente caçado pelos tímidos velhos, e pelo soar do "Mensageiro", que poderia ser o grande deus Pã em pessoa. Estrambólicas rajadas de vento arrancam as calças do Sargento local, turbilhonando entre os outros filistinos, enquanto o "Mensageiro" toca uma balada com seu acordeão e as mulheres, às quais a ventania não afeta, observam divertidas os tolos que tentam segurar suas roupas. Com esta peça, O'Casey criou a mais notável fantasia poética da década, e uma das poucas obras-primas do teatro irlandês escritas desde *O Prodígio do Mundo Ocidental* (*The Playboy of the Western World*). Juntamente com *Poeira Roxa* (*Purple Dust*), uma hilariante e no entanto poética farsa-comédia sobre o fiasco

de dois benévolos e protetores ingleses na Irlanda, publicada em 1940, *O Galo Elegante* representava o cume do poder de realização de O'Casey depois de ter abandonado a técnica realista com *A Taça de Prata* (*The Silver Tassie*), em 1928.

Só uma poesia indômita, entretanto, poderia provir do talento original e feroz do mais ilustre exilado irlandês vivo³. Quando outro exilado voluntário da Ilha Esmeralda, Paul Vincent Carroll (1900-), autor de *Sombra e Substância* (*Shadow and Substance*, 1938) e *O Corcel Branco* (*The White Steed*, 1939), escreveu outro protesto contra o puritanismo em *Os Sábios Não Falaram* (*The Wise Have Not Spoken*), apresentada em Londres em 1946, criou um drama social de veia realista mais do que um drama poético. Um terceiro emigrado irlandês, Dennis Johnston (1901-), autor do drama tchekhoviano irlandês *A Lua no Rio Amarelo* (*The Moon in the Yellow River*) e da invulgar peça expressionista *A Velha Senhora Disse "Não"* (*The Old Lady Says "No"*), produziu um texto apaixonado mas não relevante sobre Dean Swift, *Chorar pelos Cíclopes* (*Weep for the Cyclops*), montado pelo "Old Vic" de Bristol em 1946.

10. *Drama Poético Inglês: Eliot e Fry*

O renascimento do drama poético foi o mais louvado traço do teatro inglês dos anos quarenta. Associou-se principalmente ao trabalho do norte-americano de nascimento T. S. Eliot (1888-1965) e a Christopher Fry (1907-). Eliot e Fry, juntamente com outros autores menos conhecidos de drama em verso⁴, especializaram-se em diversos graus de formalismo dramático e literário.

Cabe também observar que Eliot e Fry fizeram do tradicionalismo uma virtude e eram ortodoxos em pensamento e religião, enraizados no ritualismo da Igreja Anglicana da Inglaterra. Pertenciam à "tradição refinada" antipódica ao proletarismo e à turbulenta heterodoxia de O'Casey.

Eliot, como se notou num capítulo anterior, começou a dar seu talento ao teatro em 1935 com *Assassinato na Catedral* (*Murder in the Cathedral*), sua primeira peça, com exceção do fragmento dramático *Um Fragmento de Agon*,

3. Em 1946 O'Casey também escreveu uma tocante peça de guerra *Folhas de Garvalho e Lavanda* (*Oak Leaves and Lavender*). Celebrava a posição da Inglaterra, unida contra Hitler, e expressava fé numa vitoriosa nova forma de vida. Era também um lamento pela morte de dois heróis, um da classe alta e outro da classe baixa.

4. Ronald Duncan (1914-), autor de *Este Caminho para o Túmulo* (*This Way to the Tomb*), um drama religioso escrito na forma Máscara e anti-Máscara, com música feita pelo mais talentoso jovem compositor da Inglaterra, Benjamin Britten; Norman Nicholson, autor de *O Velho das Montanhas* (*The Old Man of the Mountains*), uma adaptação da estória de Elias, na qual Elias é um fazendeiro empenhado num conflito com um certo Ahab, um cavaleiro do norte da Inglaterra; Anne Ridler, autora de *Fábrica de Sombras* (*The Shadow Factory*), peça devocional que trata da salvação do diretor de uma fábrica.

Sweeney Agonistes. Especialmente concebida como peça para o festival da Catedral de Canterbury, *Assassinato na Catedral* foi mais tarde realizada profissionalmente em Londres e New York. A peça foi executada formalmente como um drama litúrgico ou ritualista. Apesar da universalidade do tema, *Assassinato na Catedral*, tratando do martírio de São Tomás de Becket, era medieval na ambientação e no assunto principal. Nem havia nada de singular no uso, por um dramaturgo, do verso para um assunto histórico. Qualquer singularidade atribuível a *Assassinato na Catedral* residia na rara qualidade do intelecto de Eliot e do seu dote poético; em seus coros, tão formais e no entanto tão fluentes, e tão modernos devido à de sua liberdade em face dos adornos vitorianos; e nas explicações dramaticamente eficazes que os assassinos oferecem sob a forma de discursos feitos sobre um pódio — em prosa digna de Shaw!

Assassinato na Catedral foi composta no período em que os poetas ingleses mais jovens — W. H. Auden (1907-1963), Stephen Spender e Louis MacNeice — estavam escrevendo dramas sociais contemporâneos em verso. Eliot também se voltou para um assunto contemporâneo em sua segunda peça, *Reunião de Família* (*The Family Reunion*, 1939). Sem subordinar sua poesia à prosa flácida de nossa época, Eliot entrou numa morada rural inglesa, povoando-a de personagens que se sentiriam em casa numa comédia de costumes inglesa contemporânea. Isto marcou o avanço deste autor rumo ao drama em verso moderno. O fato de Eliot haver introduzido na peça as clássicas Fúrias como os algozes de seu herói arrependido, Lorde Harry, não era fatalmente anômalo, desde que esses símbolos da consciência fossem usados de maneira discreta e adaptada ao tema. Não obstante, *Reunião de Família* foi um fracasso. Seu autor naufragou nos recifes de um moralismo discursivo que não apenas causou confusão ao espectador, mas privou a obra da necessária concretude e ação dramáticas.

Evidentemente decidido a melhorar sua técnica dramática, mas sem abandonar sua filosofia de pecado e salvação, Eliot escreveu *O Coquetel de Recepção* (*Cocktail Party*, 1949) empregando uma caracterização mais rica e variada que anteriormente e aparelhando claramente a peça com acídula comédia de costumes. Ele realizou essa proeza na estória de um casamento na classe alta que parece irremediavelmente estragado e depois é reparado pela ação mística de anjos-da-guarda à paisana — isto é, amigos da vida real que resultam ser guardiães sobrenaturais. Trazem o casal e a amante do marido a um guia espiritual apresentado por Eliot como um psiquiatra de classificação indeterminada. Este reconcilia o superficial casal e envia a amiga do marido, Célia Copplestone, ao auto-sacrificante trabalho entre os nativos da África

e à gloriosa morte de mártir, fim para o qual estava qualificada, sabia ele, devido à fome de seu espírito.

Poder-se-ia argumentar contra a peça que o desejo de Eliot de escrever diálogos poéticos que não soassem como poesia, resultou numa falta de qualquer poesia em geral na maioria das cenas. Mas isso pouco importa, pois o verso não-poético de Eliot constitui excelente diálogo de alta comédia. Além do mais, esse diálogo sobe a uma rara elevação sempre que o conteúdo o exige. Também se acusou a obra de confusa e de difícil compreensão. Tal fato, todavia, não impediu as encenações londrina e nova-iorquina de carreiras longas e rentáveis. Poder-se-ia apresentar protesto considerável contra Eliot, com base numa visão fundamentalmente "superior" que efetua uma aguda distinção teológica entre uma sociedade de eleitos, um de cujos membros é destinado a um glorioso, ainda que horrível, martírio, e a variedade-jardim de homens e mulheres que são devolvidos à banalidade doméstica pelo "psiquiatra". Entretanto, também aqui é possível esboçar esta defesa já que, apesar de tudo, há diferenças de dom espiritual entre as personagens.

O Coquetel de Recepção sofre, enquanto peça, principalmente devido à ausência, no terceiro ato, de personagem mais interessante, e devido à transferência de sua estória para a reportagem, depois que ela parte para a África. Durante dois atos a obra oferece tensão contínua, perdendo-a então e precisamente no ponto em que ela deveria crescer. Como apontou o Suplemento Literário do *Times*⁵, "ao final do segundo ato, as principais crises foram virtualmente solucionadas". O terceiro ato é, em grande parte, um epílogo.

No terceiro ato, também, os Chamberlayn, reconciliados, revelam boa educação e sentimento, mas o que eles fazem dessa reconciliação dificilmente é de alguma consequência como teatro. Nem sua vida posterior redundava em crédito para Sir Henry Harcourt-Reilly, psiquiatra-extraordinário e padre-confessor de Harley Street. Seu *status* místico não pode ser visto a uma luz muito impressionante, se pouco mais de que um *status quo* de coquetel de recepção é o objetivo de seus reforços em cena, enquanto que a redenção espiritual de Célia Copplestone se passa fora do palco. Felizmente, a atmosfera de "alta comédia" do terceiro ato nos devolve ao ambiente do primeiro ato (mas com um estado de ânimo mais carregado), de modo que a peça não se desintegra realmente. Ela se dilui, porém, como um todo, e o fraco terceiro ato torna-se desapontador após uma cena do gênero do segundo ato, no consultório de Harcourt-Reilly, que é notavelmente eficiente quer como drama quer como poesia. O Suplemento Literário do *Times* chamou-a de "melhor cena do drama poético moderno".

5. Londres, 31 de Março de 1950.

O Coquetel de Recepção constitui a maior aproximação a que T. S. Eliot chegou no tocante à feitura de um drama poético viável para o teatro. Esse drama veio tanto mais facilmente, quanto menor é a profundidade de pensamento e menor a disciplina poética de um autor mais jovem, Christopher Fry, particularmente em *Não Queimem a Senhora* (*The Lady's Not for Burning*). Fry havia anteriormente escrito uma encantadora peça pastoral sobre santos, *O Menino com a Carroça* (*The Boy with a Cart*, 1937); uma ousada versão em ato-único do tema da matrona de Éfeso de Petrônio, *Muitas Vezes Fênix* (*A Phoenix Too Frequent*, 1946); uma pesada peça religiosa sobre Moisés no Egito, *O Primogênito* (*The First-born*, 1947); e uma peça para o Festival de Canterbury, *Thor com os Anjos* (*Thor, With Angels*, 1948). Um marcante talento para o verso dramático já aparece nessas peças, mesmo no humor leve e bastante familiar de *Muitas Vezes Fênix*.

Não Queimem a Senhora (1949), encenada com sucesso tanto em Londres quanto em New York por John Gielgud, mostrou seu autor no cume de sua habilidade como versificador, poeta, dramaturgo e teatrólogo. Trata de um jovem extraordinariamente inteligente e volúvel que tenta salvar uma garota inocente de uma caçada às bruxas medieval, fingindo ser ele o criminoso; esta peça percorria a gama toda das emoções e dos efeitos teatrais com virtuosismo e graça. Mesclando chanchada com iminência da queima de feiticeiras e combinando destreza conversacional com *suspense* dramático, a peça agradou a todos menos os que acharam Fry demasiadamente apaixonado por sua própria inteligência. Aqui e ali, porém, Fry mergulhou sua sonda mais fundo que de costume em comédias brilhantes. A angústia do cético salvador da "bruxa" na realidade lembra o sentido de isolamento e desilusão existencialistas, presentes nas peças de Sartre e Camus. Seu desespero é, entretanto, no máximo um existencialismo aguado, sendo romanticamente dissolvido quando a "bruxa" consegue vencer o medo que ele tem de prender-se a alguém e o convence a partir com ela.

Não Queimem a Senhora era romântica, não apenas na pirotecnia verbal, mas no vivo desafio ao filistinismo. Foi vista como o esforço de um jovem, embora não houvesse por certo razão para lamentá-lo, num exercício tão cintilante. Eliot teria dito que Fry seria um bom poeta quando aprendesse a não ser tão poético; e esta era uma crítica válida, assim como o era qualquer queixa que se podia apresentar contra a excessiva leviandade do autor.

Não contasse o autor quarenta e dois anos quando escreveu *Não Queimem a Senhora*, poder-se-ia situar a peça no desenvolvimento ulterior de sua obra, como *Trabalhos de Amor Perdidos* (*Love's Labour's Lost*); isto, com base na

embelezada prolixidade da linguagem. Assim como *Trabalhos de Amor Perdidos*, era uma peça juvenil mas sem ter um autor jovem. O texto seguinte, *Vênus Observada* (*Venus Observed*, 1950), escrito para Laurence Olivier, embora mais casta no estilo, na realidade revelava certo retrocesso quanto à substância e habilidade. Bastante divertida, esta comédia, sobre os encontros de um cavalheiro de meia-idade com um bando de mulheres disponíveis, ficava com a espinha quebrada depois do primeiro ato. Não conseguia revelar uma lógica de desenvolvimento natural. Ainda em 1950, Fry realizou a tradução e adaptação de *L'Invitation au Château* de Anouilh — *Ring Round the Moon* já previamente citada — que não poderia fazer mais, entretanto, que confirmar impressões anteriores de que Fry estava completamente à vontade no teatro. [Antigo professor escolar, Fry começara a carreira no palco como ator em Bath, já em 1927. Dirigira peças para uma companhia de repertório de 1934 a 1936, e tentara montar as peças processionais *Criança de Quinta-feira* (*Thursday Child*) e *A Torre* (*The Tower*), em 1939 e 40.] Se chegaria afinal a atingir a estatura que já se lhe reputava, isso não se poderia determinar em meados do século. A obra de Fry, não obstante, representou uma certa renovação na dramaturgia inglesa.

O drama inglês possui uma nítida tradição de poesia. Era algo gratificante vê-la reviver na poesia e no verso engenhoso de Eliot, Fry e outros⁶. Era refrescante para o ouvido há tanto negligenciado escutar um santo campestre, em *O Menino com a Carroça*, dizer poesia wordsworthiana, ao referir-se a “A brushwork sun skidding ahead of me” (“Um sol a pincel deslizando adiante de mim”), e ouvir o herói de *Não Queimem a Senhora*, Thomas Mendip, declarar

Flesh

*Weights like a thousand years, and every morning
Wakes heavier for an intake of uproariously
Comic dreams which smell of bane **

ou, aliando a ação à palavra,

*... if existence will
Molest a man with beauty, how can he help
Trying to impose on her the boundary
Of his two bare arms? ***

(Oxford University Press, 1949-50)

6. A corrente do drama poético não parecia ter arrefecido em 1950. Ronald Duncan publicou uma peça nova, *Stratton* e Anne Ridler três atos-únicos editados num só volume intitulado *Henry Bly e Outras Peças* (*Henry Bly and Other Plays*).

* “A carne/Pesa como um milhão de anos, e toda manhã/ Desperta mais pesada com uma carga / De hilariantes sonhos cômicos que cheiram a ruína.”

** “... se a existência / Molestar um homem com a beleza, como poderia ele / Deixar de tentar impor a ela as fronteiras / De seus dois braços nus?”

Fry, entretanto, teria ainda de tomar sua própria receita, tal como foi dada em um simpósio do *London Group Theatre*, de que o poeta-dramaturgo “não deveria ser consciente de estar criando uma forma especial” e que “sua poesia deveria provir das personagens”. (*Theatre Newsletter*, vol. 5, nº 115, fevereiro de 1951.) Na primavera de 1951, retornou ao drama religioso com *Sono de Prisioneiros* (*A Sleep of Prisoners*), apresentando vários episódios bíblicos na forma de sonhos dos prisioneiros de guerra em uma igreja em ruínas. A tradição medieval das alegorias em forma de sonhos estava aqui presente com rigidez consideravelmente menor que de costume, e a relação dos pesadelos dos soldados aprisionados com o importante tema do pecado e salvação era suficientemente manifesto; as tensões dos cativos justificavam suas fantasias.

A peça, estreada na Igreja de St. Thomas em Londres, teve boa acolhida na Inglaterra. Era construída de um modo interessante e continha versos da melhor poesia dramática de Fry. Não representava, porém, qualquer avanço rumo a um teatro moderno significativo. Tampouco conseguiu Fry unificar bem os episódios, de forma que a peça parecia um exercício perfunctório mais do que realmente era.

11. *Dramaturgia e Teatro Americanos de Pós-Guerra*

Os norte-americanos não experimentaram essa pequena renascença do teatro poético, seja shakespeariano ou moderno, como os ingleses. Contudo, uma pequena fresta de drama poético foi aberta por Tennessee Williams, e uma “poesia do teatro” (mais que da linguagem) distinguiu *Morte de um Caixa-Viajante* (*Death of a Salesman*), uma peça construída com imaginação, do novo dramaturgo Arthur Miller.

Os progressos mais notáveis no teatro americano ocorreram no campo do espetáculo musical. Os mais originais eram uma série de *Baladas de Dança* (*Ballet Ballads*, 1948), sínteses em ato-único de música, coro e balé escritas pelo letrista John Latouche para uma partitura de Jerome Moross. Esta experiência, entretanto, foi algo isolado, e os desenvolvimentos de maior influência deram-se nos palcos da comédia musical, cujas principais contribuições continuaram em mãos da parceria de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II, que havia começado em *Oklahoma!*.

Rodgers e Hammerstein, que não tiveram muito sucesso com sua peça experimental, mas demasiadamente espalhafatosa, *Allegro*, efetuaram nítido progresso em *Pacífico Sul* (*South Pacific*), permitindo que a ação de seu vivo e tocante romance numa ilha dos Mares do Sul assimilasse o coro da comédia musical convencional. Tematicamente superior à

maioria dos musicais devido à estória do preconceito racial que derrota um casal de amantes e é superado por outro, mostrou ser tão eficaz, do ponto de vista musical e dramático se não tão encantador, quanto o primeiro triunfo da parceria, *Oklahoma!* Na temporada de 1949-50, estes especialistas conseguiram realizar outro entretenimento musical de mérito, ainda que derivativo, *O Rei e Eu* (*The King and I*), uma comédia sobre a ocidentalização do Sião e um hino a tolerância e ao progresso da democracia. Outros musicais de valor, como *O Arco-Íris de Finian* (*Finian's Rainbow*), composto de fantasia celta, sátira e idealismo americano por E. Y. Harburg e Fred Saisy, e *Brigadoon*, uma terna fantasia romântica escocesa de Alan Jay Lerner e Frederick Loewy, avivaram o período. O teatro musical também logrou certa elevação austera nos ingênuos esforços operísticos ou “dramas-musicais” de Gian-Carlo Menotti. *O Médiun* (*The Medium*, 1947) era um *grand-guignol* original e arrepiante sobre o espiritualismo, e *O Cônsul* (*The Consul*), na temporada de 1949-50, deu uma emocionante expressão às ansiedades e desapontamentos de pretensos emigrados de um país totalitário. Menotti ganhou invejável reputação nos Estados Unidos, como dramaturgo e compositor, embora sua partitura musical e enredo fossem de natureza bastante derivada.

Menos gratificantes foram, em geral, as peças sem apoio musical, sobre as quais ainda deve repousar o *status* teatral, não importa o quanto se possa enriquecer o teatro pela composição musical e pela dança. Philip Barry (1896-1949), Elmer Rice e Maxwell Anderson contribuíram com respeitáveis obras familiares. *O Segundo Limiar* (*Second Threshold*, 1951) de Barry, completada após sua morte por Robert Sherwood, é talvez sua mais refletida alta comédia, estando impregnada com a sabedoria do desencanto. Rice demonstrou sua técnica teatral em *Garota de Sonho* (*Dream Girl*), que não tinha pretensões a abalar o mundo, mas apresenta um romance simples e interessante em termos contemporâneos. Maxwell Anderson, além de escrever uma peça sobre Joana d'Arc em forma de um ensaio teatral, *Joana de Lorraine* (*Joan of Lorraine*), e de fazer uma versão musical da novela social sul-africana *Chora, a Nação Amada* (*Cry, the Beloved Country*) com o compositor Kurt Weill (*Perdido nas Estrelas* — *Lost in the Stars*), forneceu seu melhor drama em verso elizabetano. É *Ana dos Mil Dias* (*Anne of the Thousand Days*), um tratamento livre do fatídico casamento de Ana Bolena e Henrique VIII.

Entre as peças da geração dos anos vinte, *A Chegada do Geleiro* (*The Iceman Cometh*), de O'Neill, produzida em 1946, destacou-se como um imponente edifício erigido pelo Desespero Gigante. Escrita em 1939, expressava o desespero

intransigente deste autor com a humanidade. A peça era uma pintura naturalista do fracasso no caso dos frequentadores de um bar de praia, que se sustentam de ilusões desesperadas. Essa obra superlonga, que possui muita força e humor sardônico, poderia ter sido melhorada por meio de cortes cuidadosos e de uma montagem menos pesada. Apesar disso, entretanto, o estudo de O'Neill sobre a fragilidade humana e a ilusão consigo próprio era impressionante. Poder-se-ia descrevê-lo como um *Ralé* gorkiano escrito com complexidade psicológica e com lampejos de ira e escárnio. E pode-se adicionar que, apesar da obra apresentar um pessimismo ao modo da "Terra Devastada" de Eliot, que desagradava os esperançosos, depois da Segunda Guerra Mundial, os acontecimentos mundiais advindos após o encerramento da representação tornaram a atitude saturnina de O'Neill compreensível. Aqui, como em suas primeiras obras, O'Neill independia de considerações temporais. Permanecia firmemente plantado num sentimento de pecado original e numa necessidade de redenção, muito menos teológicos mas de longe mais angustiados e turbulentos que os de Eliot. Suas negações tinham calor e fogo, mais do que cintilação superficial, pois O'Neill, como de costume, não pretendia agradar a ninguém. Se a peça possuía também humor licencioso, este se apresentava ali naturalmente, e não por esperto calculismo. A obra toda parecia esculpida em convicções arraigadas e tormento pessoal, mais do que calculadamente composta; e esta impressão explicava muita coisa da força da peça, assim como das deficiências que causavam desagrado em relação a ela.

Mais tarde, na mesma temporada de 1946-47, o *Theatre Guild* tentou montar outra peça de O'Neill, escrita em 1943, *A Lua para os Bastardos* (*The Moon for the Misbegotten*), o drama de uma moça do campo, grandalhona e feia e de um homem desiludido e dissoluto. O *Guild* a retirou de cartaz após uma apresentação experimental no Meio-Oeste, principalmente devido às dificuldades em encontrar uma atriz adequada para o papel da heroína irlandesa de "dois metros" de altura. Sua terceira peça, *O Toque do Poeta* (*A Touch of the Poet*), não foi apresentada ao público, e a quarta, *A Longa Jornada do Dia Dentro da Noite* (*Long Day's Journey Into the Night*), somente seria produzida vinte e cinco anos após a morte de seu autor, porque, segundo O'Neill, era uma "estória real" e uma das pessoas nela representada ainda estava viva.

Mesmo sem essas peças, entretanto, a obra de O'Neill desde 1914 compreendia o mais substancial corpo de literatura dramática produzida por um dramaturgo americano, e não foi pequeno o reflexo que o teatro profissional sofreu

pelo fato de não ter remontado regularmente seus textos. Os Estados Unidos ainda não possuíam uma companhia de repertório profissional, apesar de uma tentativa abortada que foi feita por Margaret Webster, Eva Le Galliene e Cheryl Crawford para organizar uma. Os Estados Unidos também não dispunham de um verdadeiro Teatro Nacional, para cujo repertório as obras de O'Neill estariam melhor qualificadas que o trabalho de qualquer outro dramaturgo nativo. Embora instituído oficialmente, mas precariamente financiado — o *American National Theatre and Academy* ("ANTA") teve um valente começo com encenações experimentais que culminaram, sob a administração de Robert Breen, numa ambiciosa temporada de dez peças em 1950-51 — o *status* profissional desta organização demandava estabilização e fortalecimento. Quando Robert Whitehead empreendeu a tarefa, seu primeiro ato foi realizar uma vigorosa remontagem da tragédia rural de O'Neill, *Desejo Sob os Olmos*. Uma situação de crise vinha formando-se no teatro comercial depois da guerra, principalmente, se não exclusivamente, como resultado dos altos custos de produção, o que tornou ainda mais difícil manter a obra de O'Neill regularmente em cartaz.

As contribuições de dramaturgos mais jovens que Anderson e O'Neill, de autores descobertos durante a década de trinta, também alimentaram as produções teatrais de meados do século. Sua influência no teatro, entretanto, não foi mais tão forte como havia sido antes de 1940, e o "drama social" não gozava mais do favor do público e dos críticos, e, parece, dos próprios dramaturgos.

Após muitas decepções desde *O Rapaz de Ouro* (1937), Clifford Odets (1906-1963) triunfou na temporada de 1950-51 com seu intenso drama doméstico *Menina do Campo* (*The Country Girl*); e, refletindo o declínio da militância social no teatro norte-americano durante a crescente tensão com a Rússia soviética, esta foi a primeira peça de Odets desprovida de implicações desafiadoras. De um lado, sua ausência representou uma redução da dimensão de sua obra, que anteriormente hauriu muito de seu significado e força na paixão social. De outro lado, a peça deu certeza que Odets, a mais talentosa descoberta dos meados da década de trinta, ainda era um dramaturgo de grande poder, quaisquer que fossem os termos, e que ele poderia sê-lo sempre que não forçasse analogias entre suas personagens e o panorama social.

Continuando a escrever peças com considerável regularidade, Lillian Hellman (1905-) realizou a seqüência de sua peça de 1939, *As Raposinhas*, em *Outra Parte da Floresta* (*Another Part of the Forest*, 1946). Mostrava aí os membros da família Hubbard em fases anteriores de sua

carreira predatória. Menos eficiente que *As Raposinhas*, esta peça, não obstante, tem um fio bem cortante. Sendo a análise moral a principal preocupação desta autora, Hellman apresentou uma adaptação da peça existencialista *Montserrat* (de Robles) em 1949 e concluiu sua tarefa quanto à década de quarenta com *O Jardim de Outono* (*The Autumn Garden*), encenada na primavera de 1950-51. A peça considerava as vidas fúteis e desperdiçadas de um certo número de personagens cujos anos de indecisão as haviam torcido ou encurralado sem qualquer possibilidade de redenção. Não sendo um caso em águas estanques nem um drama encapetado, esta, aparentemente aleatória, era no entanto cuidadosamente ordenada e muitas vezes absorvente. Continha meia dúzia de personagens excelentemente delineadas (isto, por si, era um feito incomum no teatro da década), assim como um diálogo dos mais incisivos e reveladores de que era capaz esta vigorosa dramaturga. A peça também incluía uma medida de simpatia humana, rara numa tentativa de Hellmann (por uma vez, não havia um só vilão consumado em seu calendário), além de uma gama de comoventes rodeios e êxtases inusitadas para uma autora que favoreceu em geral conflitos abertos em cena.

Sidney Kingsley (1906-) também tinha um roteiro experimental e o utilizou duas vezes, em *Estória de Detetives* (*Detective Story*, 1949) e numa dramatização do vigoroso romance político de Arthur Koestler, *O Zero e o Infinito* (*Darkness at Noon*), apresentada na temporada de 1950-51. A acusação no primeiro caso dirigia-se ao excesso de probidade, e no segundo ao totalitarismo na Rússia soviética. *Estória de Detetives*, o drama de um guardião da lei cuja obsessiva caça a criminosos lhe destrói a felicidade e a paz de espírito, tinha um vívido cenário de tribunal noturno e levava a ação variada mas tensa a um forte clímax. Nesta peça, Kingsley revelou não apenas sua hábil técnica artesanal, como também seu talento particular para a apresentação naturalista de fundo ambiental. Esse talento teve escasso emprego em *O Zero e o Infinito* que exigiu esforços extremos, no entanto, da artesanania de Kingsley, revelando sua perícia. Ele também conseguiu infundir *pathos* considerável e intenso exame de consciência na estória do “Velho Bolchevique” Rubashov, cujo tormento reside menos na sorte que o espera pessoalmente como “traidor” condenado, do que na sua irônica compreensão de que ajudava a estabelecer a dominação comunista, que estava traíndo seus ideais. Endossar esta peça como obra de arte mais do que drama tópico exigiria, não obstante, considerável restrição. Excetuando-se a figura de Rubashov, as caracterizações eram sumárias e tirando-se as falas desta mesma personagem, o diálogo não chegava a ser inspirado.

O Zero e o Infinito era indicativa de uma mudança de temperamento no teatro norte-americano do pós-guerra. Isso começara em 1945 com uma onda de entusiasmo liberal em favor da autocrítica por americanos e acabou com o dedo em riste contra as condições reinantes em um país ao qual muitos liberais haviam concedido sua simpática paciência. Como autor de *Dez Milhões de Fantasmás* (*Ten Million Ghosts*) e *Sem Saída* (*Dead End*, 1936), Kingsley mesmo fora um eminente liberal dessa marca.

Imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, o teatro norte-americano evidenciou considerável determinação de preservar e pôr em prática os ideais de tolerância racial que receberam ênfase durante o conflito com a Alemanha das genocídicas tropas de assalto. Mesmo a indústria cinematográfica americana manifestou interesse nesta causa com filmes como *Acordo de Cavalheiros* (*Gentleman's Agreement*), *Terra de Bravos* (*Home of the Brave*) e *Horizontes Perdidos* (*Lost Boundaries*). O liberalismo norte-americano foi representado no palco, em termos gerais, pela biografia que Emmet Lavery fez do Juiz Oliver Wendell Holmes, *O Magnífico Ianque* (*The Magnificent Yankee*, 1946). Os autores da peça antinazista *Amanhã, o Mundo* (*Tomorrow the World*, 1943), James Gow e Arnaud d'Usseau, denunciaram atitudes discriminatórias contra o negro em *Raízes Profundas* (*Deep Are the Roots*). Era uma obra algo sensacional nos Estados Unidos, pois tocava na questão do casamento interracial. Suas melhores partes eram as menos melodramáticas: uma jovem de mentalidade liberal compreende que o preconceito deitara raízes profundas em sua consciência e um par de jovens enamorados que renunciam ao seu amor depois de reconhecerem a incompatibilidade deste com a realidade do meio em que vivem. Esta peça foi seguida por um certo número de pálidas apresentações do problema negro, tanto no Sul como no Norte dos Estados Unidos. Uma abordagem do anti-semitismo, no final de 1945, *Terra de Bravos*, de Arthur Laurents, entretanto, foi escrita com grande ingenuidade e força. O assunto, apresentado como um caso clínico, de forma algo expressionista, lidava com um trauma interno mais que com exemplos de preconceito.

As peças liberais de maior sucesso foram comédias nas quais a mensagem se subordinava ao humor ou eram por ele reforçadas. As melhores dentre elas foram realizadas por ágeis profissionais; pelo bem-sucedido diretor de cinema Garson Kanin e pela dupla de autores Lindsay e Crouse. *Nascido Ontem* (*Born Yesterday*, 1946), de Kanin, lembrava as farsas cômicas de desmascaramento que floresceram nos anos vinte e trinta, durante o reinado da comédia de Kaufman. Aos conhecidos trejeitos e graçolas da escola kaufmaniana, Kanin adicionou um subtom de séria preocupação com as

tentativas de um impiedoso empresário para contornar a lei e corromper os legisladores, assim como para tyrannizar os sentimentos do homem comum. Em *Estado da União* (*State of Union*, 1945), Lindsay e Crouse confeccionaram comédia política a partir de uma campanha eleitoral e um fracasso doméstico. Os dois temas fundiam-se na cômica intervenção de uma esposa inteligente, que desinflava o ego e as ambições políticas do marido, desnordeando a sua rival, uma inescrupulosa editora, e aos elementos politicamente malsãos que se apegavam a seu marido, um homem essencialmente bem-intencionado. Mais tarde, uma terceira peça, menos cintilante, tratando da orientação antiliberal de um colégio para moças: *Adeus, Meu Querido* (*Goodbye, My Fancy*), de Fay Kanin, completava o ciclo de um gênero de comédias dedicadas à defesa dos princípios democráticos.

Em que medida o aprofundamento da crise internacional e a conseqüente intolerância com as opiniões dissidentes afetariam o drama social de índole séria ou cômica, ainda resta a ver. Ao fim da temporada de 1950-51, manifestações antiliberais não tiveram conseqüências no teatro, e poder-se-ia argumentar, de fato, que as próprias denúncias do regime soviético em *Escuridão ao Meio-Dia* foram efetuadas em favor do liberalismo. O liberalismo, a final de contas, consiste no fato da pessoa olhar para o quintal do vizinho assim como para o dela própria. A questão que surgiu em 1951 era apenas se olhar para o próprio quintal poderia deixar de ser uma maneira pela qual os dramaturgos se sentiam livres para exercer seus poderes de observação e auto-expressão.

A maior das pessoas engajadas no teatro norte-americano estava na verdade mais preocupada com a possibilidade de que o teatro profissional, um negócio que estivera em retração durante algum tempo, se retraísse ainda mais. Era agora coisa bastante rara que montagens da Broadway, mesmo entusiasticamente sancionadas, conseguissem recuperar o capital nelas investido. Conseqüentemente, havia cada vez menos peças em cartaz. Os teatros de comunidades e universidades de todo o país tentaram tirar do marasmo a produção teatral e envidaram-se esforços para encorajar a descentralização do teatro ianque. A causa da arte dramática coincidiu com o patriotismo e o respeito próprio americanos. Seguramente, a maior nação do mundo merecia um teatro proporcional a suas riquezas nacionais!

Para a criação artística, entretanto, honrosas ambições são insuficientes, como o são também condições de prosperidade econômica. É preciso talento, e o talento dramático é em geral escasso. O interesse no drama contemporâneo deve focalizar-se, portanto, no surgimento de novos escritores e no progresso de dramaturgos recentemente estabelecidos.

A eficiência teatral da hábil romancista Carson McCullers não foi convincente, já que a encantadora comédia sobre a solidão da adolescência, *Par do Casamento* (*Member of the Wedding*), constituía a dramatização do romance que ela mesma escreveu. A excitante versão livre que Robinson Jeffers fez da *Medéia* de Eurípides (1947), e na qual a notável atriz trágica Judith Anderson deu uma interpretação célebre, não era indício de dias alciónicos para o teatro. Jeffers era mais um poeta do que um dramaturgo por profissão, e vinha escrevendo há uns trinta anos. Dramas incisivos, como *A Herdeira* (*The Heiress*) e *Billy Budd*, assim como as duas meritórias peças de guerra *Decisão de Comando* (*Command Decision*, 1947) e *Mister Roberts* (1948), foram todos dramatizações de livros⁷.

Maior confiança veio a ser gerada pelo novato William Inge, cuja primeira peça encenada profissionalmente, *Volte, Pequena Sheba* (*Come Back, Little Sheba*), revelou uma visão profunda da vida quotidiana e uma capacidade de transfigurá-la em um *pathos* devorador. A peça tratava do senso de fracasso no casamento de um homem bem-educado e de seu explosivo alcoolismo antes de ele recair numa imobilidade cheia de remorso. A tensão desta peça ferve lentamente por muito tempo, explode no segundo ato em um frenesi quase insuportável e volta ao fogo lento de novo. O dramaturgo estabeleceu um ritmo fatal na vida de um alcoólatra. Dando à peça um caráter deliberadamente estático ao princípio, o autor preparou uma tremenda explosão de nervos e angústia. O alcoólatra se enfurece com o comportamento irritante de sua mulher, que o lembra da maneira pela qual foi atraído para a armadilha do casamento. O autor foi igualmente competente em seu retrato da mulher, desleixada e cruel, que é, entretanto, patética em sua ansiedade irrequieta e em seu *voyeurismo* compensatório.

Uma limitação deste tipo de naturalismo é que ele nos abandona ao pântano da futilidade entorpecedora. Os horizontes são estreitados com tal concentração em espíritos fracos por um dramaturgo que não consegue nem fornecer

7. *A Herdeira* (*The Heiress*) de 1947, era uma dramatização de *Washington Square* de Henry James por Ruth e Augustus Goetz. (Mais uma dramatização eficaz de um romance curto de Henry James, *A Outra Volta do Parafuso*, foi realizada por William Archibald sob o título de *Os Inocentes* — *The Innocents*.) *Billy Budd*, de 1951, era uma dramatização de Louis O. Coxe e Robert Chapman do curto romance alegórico de Herman Melville sobre o mar. A peça constituía um instigante, embora não totalmente bem-sucedido, tratamento do conflito entre o bem absoluto e o mal absoluto em um nível de significação, e, em outro nível, da desumana operação da disciplina e dos códigos legais em tempo de guerra. *Decisão de Comando* (*Command Decision*), escrita em 1947 era a dramatização do romance de William Wister Haines sobre a Segunda Guerra Mundial, girando ao redor das difíceis decisões de um general da Força Aérea no sentido de despachar seus homens para missões fatais sobre a Alemanha. *Mr. Roberts* (1948) era uma vívida e efervescente dramatização do romance sobre a guerra naval, que Thomas Heggen, o autor, fez de parceria com o diretor Joshua Logan.

compensações de cólera heróica ou mesmo negação, como o fez O'Neill em *A Chegada do Geleiro*. Foi, portanto, nas realizações de dois outros ainda jovens dramaturgos, Tennessee Williams e Arthur Miller, que o período de pós-guerra encontrou sua maior gratificação nos Estados Unidos. Imaginação poética combinada a candura naturalista eram manifestas em Williams, e uma força implacavelmente crítica, mas compassiva, em Miller.

12. Tennessee Williams e Arthur Miller

Tennessee (John Lanier) Williams, nascido no Mississipi (1914-) teve sua primeira produção de sucesso, *A Jaula de Vidro*, em 1945. Até então apenas ligeiramente conhecido por seu superelaborado estudo das frustrações nas pequenas cidades, *Batalha dos Anjos*, e por suas peças de um só ato reunidas sob o título de *27 Vagões Cheios de Algodão e Outros Atos-Únicos* (*27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays*, New Directions, 1945), Williams passou a ser visto como o mais promissor dramaturgo da década. Havia, de fato, mais do que promessas em *A Jaula de Vidro* e *Um Bonde Chamado Desejo* (*A Streetcar Named Desire*, 1947), enquanto duas outras peças, encenadas entre 1948 e 1950, o patético fracasso *Verão e Fumaça* (*Summer and Smoke*) e a comédia popular *A Rosa Tatuada* (*The Rose Tattoo*), também desvelaram um talento único.

Em toda sua obra, Williams mostrou-se um poeta do teatro absorto no problema de viver uma abundante vida emocional. Sua peça mais delicada, *A Jaula de Vidro*, foi prejudicada apenas por algum preciosismo, principalmente na forma de indicações cênicas, a maioria das quais foi eliminada na memorável produção de Eddie Dowling na Broadway. Williams apresentava a deprimente vida em família de uma beldade envelhecida do Sul. A peça emoldurava uma série de tristes reminiscências evocadas pelo filho, que havia escapado da estagnação da casa e podia agora encará-la com objetividade e pesarosa compaixão. A peça obteve o apreço de muitos espectadores como fusão de realismo e teatro poético. O mais notável, porém, é que Williams criou aqui duas personagens inesquecíveis, a irmã aposentada Laura, tímida demais para encarar a realidade, e a mãe Amanda, incompetente para se lhe adaptar: a primeira, imaculada, nobre e delicada como a pãina; a segunda, maltratada, canhestamente manhosa, rabujenta e pateticamente ridícula. Estes retratos, sugestivos de uma feminilidade enganada e frustrada que Williams observou no Sul dos Estados Unidos, iriam reaparecer em *Um Bonde Chamado Desejo* e *Verão e Fumaça*.

Em *A Jaula de Vidro*, que possuía rica textura de experiência dramática mas dependente de uma estrutura dema-

siadamente novelística e esparramada, o tipo de Laura havia de dominar a ação. Aqui, além do mais, à personagem inibida ao modo de "Laura", que perde sua oportunidade de amar como conseqüência do excesso de exigências, não foi permitido manter sua pureza pristina. Levada ao desespero pela irônica perda do homem que ela havia conservado à distância por demasiado tempo, a heroína de Williams se compromete com o primeiro indivíduo desembaraçado que encontra. A frustração, dolorosamente motivada por sua sensibilidade e sua infeliz vida de família, coloca a idealista garota num caminho que pode ter muitos alargamentos, mas que ao fim a levará à completa falência moral e psicológica.

Poucas ressalvas acolheram *Um Bonde Chamado Desejo*, que produzida antes de *Verão e Fumaça*, na brilhante encenação de Elia Kazan, se tornou extremamente popular. Esta peça girava em torno de uma mulher que apresentava considerável semelhança com a heroína de *Verão e Fumaça* na última cena. (Esta obra foi na verdade escrita antes de *Um Bonde Chamado Desejo*.) Blanche du Bois, a filha de uma família de fazendeiros, procura um último refúgio na casa de sua irmã. Arrancada de suas amarras pela decadência da família e por um casamento infeliz com um jovem anormal, ela se tornou uma ninfomaníaca e prostituta que mantém os últimos farrapos de dignidade em álcool e desilusão. E a desgraça final de Blanche é que seu estado mental a obriga a assumir um ar de exigência e superioridade em relação ao vigoroso trabalhador polonês com quem sua irmã, mais terra-a-terra, se casara. Stanley Kowalsky, defendendo a honra e o casamento contra Blanche, termina por despojá-la de todo fiapo de piedosa pretensão, e destrói a única oportunidade que ela tem de contrair um matrimônio que poderia salvá-la do naufrágio. Como nessa luta entre Blanche e o cunhado não faltaram elementos de provocação sexual, termina com ele a violentando enquanto a irmã está no hospital dando à luz uma criança. Completamente abalada por este traumático acontecimento, ela é levada a um asilo com o consentimento da irmã, à qual se coloca a dura escolha entre mandá-la embora como um caso de loucura ou acreditar nas terríveis acusações de Blanche contra Stanley.

Um Bonde Chamado Desejo é passível de crítica por que é supermotivada (Pélion é empilhado sobre Ossa para estabelecer a psicose de Blanche), e porque Williams laborou excessivamente sobre um problema que é mais clínico que trágico. O quadro clínico é, ao mesmo tempo, menos convincentemente claro do que poderia ser, e a cena do estupro, embora seja em si poderoso teatro, pode ser qualificada de naturalismo transformado em sensacionalismo. Uma mudança na caracterização e função dramática de Kowalsky também ocorre nesta cena, já que o ponto em causa antes

de Stanley violentar Blanche encontrava-se na sua decisão de afastar uma intrusa que lhe ameaçava o casamento.

Ainda assim, *Um Bonde* compôs um teatro pulsante, pouco falhando para alcançar austeridade trágica e disciplina artística, mas também se alçando acima do nível do mero patético. Blanche era demasiado intensa no apego a seu próprio ideal, um ideal de refinamento e distinção, para constituir-se em mero objeto de compaixão. Na maior parte, a questão de piedade para com os confundidos cordeiros do mundo, fundamental na peça, foi levantada por Williams com sensibilidade não enfraquecida pelo sentimentalismo. O cordeiro neste caso era em certas ocasiões uma leoa, defendendo ferozmente seu monturo de sonhos. Era também evidente, antes da cena do estupro, que a caridade que Blanche não demonstrava tampouco lhe poderia ser oferecida, dadas as circunstâncias e dado seu próprio comportamento irritantemente compulsivo. Que o vento não é em geral propício aos cordeiros tosquiados era um elemento essencial de todo e qualquer significado que a peça pudesse sugerir e exemplificar. Dotada de um vívido pano de fundo e de uma caracterização vital, banhada ao mesmo tempo por uma expressiva atmosfera e enriquecida com um diálogo amiúde picante e freqüentemente evocativo, *Um Bonde Chamado Desejo* representava um teatro vibrante. Um dramaturgo mais maduro, mais disciplinado intelectual e artisticamente, poderia ter esculpido uma imperecível obra-prima com base nesta estória e nessas personagens.

Até a presente data, o meio deste século, Williams não tentou ultrapassar sua extensão e alcance. *A Rosa Tatuada*, que estreou em New York em fevereiro de 1951, era uma peça desmazelada na construção, dotada de vivacidade mas sem se tornar particularmente conseqüente. Seu poder de atrair recaía sobre a comédia de costumes e de caracteres, algo sombreada pela obsessão de uma mulher italiana com as proezas e fidelidade de seu falecido marido enquanto amante. Também até certo ponto *A Rosa Tatuada* marcava um afastamento do *motif* da repressão sexual, demasiado familiar na obra de seu autor. Ao lado de irrupções de sensacionalismo naturalista, esse tema comparecera de forma muito conspícua naquela que pode ser designada como a fase do "gótico sulista" da dramaturgia de Williams e estava começando a cansar alguns de seus críticos. É questionável que o afastamento da frustração no final da *Rosa Tatuada* atingisse grande monta. Era a vitalidade das personagens siciliano-americanas na peça que importava; isso e o olho do autor para o detalhe colorido e seu ouvido para o diálogo expressivo. Essas provas do talento de Williams, no entanto, de forma alguma eram novas; estavam sendo apontadas há uma

década — desde que Theresa Helburn e John Gassner o selecionaram para um seminário de dramaturgia da *New School* em 1940 e compraram sua *Batalha dos Anjos* (*Battle of Angels*) para o *Theatre Guild* no final do semestre. Ainda se estava por ver se ele iria igualar ou ultrapassar os passos que já dera rumo à dramaturgia maior. Dado que ao escrever *A Rosa Tatuada* Williams ainda tinha apenas trinta e sete anos a perspectiva parecia favorável.

O par de Williams durante a época inicial do pós-guerra foi Arthur Miller (1916-), autor de *Eram Todos Meus Filhos* (*All My Sons*) e *Morte de um Caixeiro Viajante* (*Death of a Salesman*). Sua potencialidade fora reconhecida nos últimos anos da década de 30 pela *Agência de Peças Novas* (*Theresa Helburn's Bureau of New Plays*), dirigida pela Srta. Helburn e por John Gassner e foi financeiramente assistido pela *Agência* enquanto estudava dramaturgia na Universidade de Michigan com o prof. Kenneth E. Rowe. Antes de vencer o prêmio do Círculo de Críticos Teatrais de New York com *Eram Todos Meus Filhos* em 1947, já estava escrevendo peças fazia algum tempo. Chamara a atenção com uma peça desigual e novelesca, *O Homem que Tinha Toda a Sorte* (*The Man Who Had All the Luck*), na Broadway em 1944, e alcançara considerável sucesso com *Focus* (1945), um romance sobre anti-semitismo que fora originalmente concebido como peça. Em 1942 também fizera pesquisas para o roteiro de Ernie Pyle e seu filme de guerra *A Estória do G. I. Joe* (*The Story of G. I. Joe*), e em 1944 publicara um diário de experiências em acampamentos do exército ligadas a essa obra sob o título de *Situação Normal* (*Situation Normal*).

Eram Todos Meus Filhos, embora com uma trama já familiar e algo artificial, era uma denúncia caracterizada com força e desenhada com tensão de um especulador da guerra em particular e da filosofia social do interesse próprio em geral. Mais especificamente, era o drama de um proprietário de indústria, Joe Keller, que, na ansiedade provocada pela possibilidade de perder contratos de guerra, vendeu aparelhos defeituosos ao governo, causando assim a morte de vários aviadores norte-americanos durante a Segunda Guerra Mundial. Depois de ter atirado a culpa sobre um sócio inocente, Keller tenta desfrutar a colheita de sua desonestidade. Sua culpa, no entanto, é descoberta, ante o que ele prefere se matar a ver o próprio filho entregá-lo à polícia. A motivação de Joe Keller surgiu do desejo que sentia de preservar seu negócio para transmiti-lo aos seus filhos. Ao invés disso, um dos filhos, aviador, se suicidou ao ser informado da culpa do pai, e o outro filho se voltou contra ele. Keller finalmente aprende que lealdade familiar não é o suficiente para

um membro da raça humana. A peça tensa, ainda que sofrendo certo excesso de elaboração, lembra o realismo social e a demonstração de um ponto moral de Ibsen.

A competência, mais que originalidade criativa, de *Eram Todos Meus Filhos* não preparava para a peça seguinte de Miller, *Morte de Um Caixeiro Viajante* (1949), que apresentava o calvário de um homem comum com o auxílio do emprego discreto da técnica expressionista da reminiscência e do delírio em *flashback*. Entraram na obra considerável perícia técnica, imaginação e observação cuidadosa de caracteres e costumes suburbanos, junto com uma profunda piedade que críticos fastidiosos consideraram despendida com excesso de prodigalidade sobre Willy Loman, o vendedor comum. A peça continha cenas especialmente vibrantes de conflito entre Willy e seus filhos, cujo fracasso em corresponder às expectativas que alimentou é a cruz especial que ele tem de agüentar numa carreira geralmente desapontadora como um vendedor sem qualquer distinção especial. Se os sofrimentos de um assalariado idoso sendo despedido estavam necessariamente afinados apenas com o nível ordinário de *pathos*, a paixão paterna de Willy assumia dimensões imensas.

O herói de Miller — como os heróis de toda dramaturgia excitante, mais ou menos trágica — é um extremista que vive intensamente ao invés de sabiamente e bem. Não existe sentido na ingênua glorificação que Willy concede ao sucesso material, à perícia nas vendas e à popularidade pessoal. Ele também é imoderado em suas expectativas de devoção filial e nas esperanças que alimenta para um de seus filhos, Biff, ex-herói de futebol americano no ginásio. Extremistas resultam em caracteres heróicos qualquer que seja sua posição na vida; e, a menos que todos os seus valores sejam ignóbeis, os extremistas estão aptos a se aproximar do terreno da tragédia. Por fim, Willy, que inicialmente procurou a morte como uma fuga do fracasso, se mata a fim de preservar sua imagem de si mesmo como o homem que produziu um grande filho. Ao redor de seu suicídio brilha a fagulha momentânea da decisão de garantir o futuro do filho, no qual continua a depositar altas esperanças. Estas não são avalizadas pela realidade, como o próprio filho percebe; mas desde quando personagens trágicas ou quase-trágicas se mostram sensatas? As ambições de homenzinho de subúrbio agasalhadas por Willy e seus problemas enquanto assalariado dispensado do serviço por idade, não o qualificam para um papel na tragédia clássica. Contudo, Willy é uma personagem integralmente humana cujas limitações e erros estão combinados com uma nobre paixão paterna e um esforço heróico para manter sua auto-estima e seus sonhos. Ele calculou mal a realidade e esse erro o destrói; mas, como Edith Hamilton poderia ter dito, esse homem comum pertence à aristocracia

de “almas apaixonadas” — uma aristocracia do temperamento trágico.

Situar a peça nos austeros píncaros da alta tragédia seria superestimar o sentido de valores de Willy e não considerar devidamente seu fracasso em atingir qualquer compreensão de si mesmo e da realidade; a autocompreensão somente é alcançada por seu filho Biff e a compreensão do caráter e das circunstâncias de Willy é conquistada pela esposa e pelo vizinho, o tio Charlie. Miller manteve uma atitude realista em relação à sua atabalhoada personagem principal. A falta de discernimento de Willy é, na verdade, tão grande que Arthur Miller precisou recorrer ao antiquado método de empregar *raisonneurs* para conferir à peça seu sentido total. A linguagem de Miller também não se mostrava capaz de plantar alto o suficiente para atingir o supremo efeito trágico. Entre os extremos de esvaziar a peça designando-a como simples *pathos* e aclamá-la como “alta tragédia”, no entanto, está uma respeitável área de “tragédia intermediária” no teatro moderno, e nela *Morte de um Caixeiro Viajante* está completamente em casa.

Se algumas conclusões podem ser tiradas da obra de Williams e Miller, é que, extraindo alimento do homem simples e da experiência crua, a dramaturgia norte-americana exibiu considerável vigor e amplitude. O “culto da experiência”, tipicamente norte-americano, pagou dividendos no teatro. Ademais, a força cega podia ser combinada à sensibilidade; o naturalismo à imaginação poética ou, pelo menos, teatral; e a técnica realista com outras técnicas (expressionista e simbolista). É bem verdade que tudo isso já estava manifesto na obra de O'Neill há mais de um quarto de século. Para ser eficaz, contudo, cada geração deve redescobrir por si mesma o que já fora descoberto. Dado que o realismo permaneceu o estilo predominante do teatro norte-americano e, de fato, adquirira um prestígio crescente devido às pressões de uma década de depressão econômica e meia década de guerra total, a vantagem de fundir o realismo com a imaginação era uma redescoberta necessária. Suas possibilidades foram suficientemente exploradas por Williams e Miller, bem como suficientemente apreciadas pelos espectadores norte-americanos, de forma a oferecer alguma esperança para um teatro que, economicamente, se tornara quase insustentável. É verdade que um declínio de energia criativa no teatro norte-americano podia ser detectado na metade do século. Disso não decorre, contudo, que esse declínio deva ser de longa duração.

32. Sumário dos Meados do Século

1. *Teatro Moderno*

Se tomarmos o ano de 1875 como o princípio¹, um período de três-terços de século de teatro e dramaturgia mais ou menos relevante chegou ao fim na temporada de 1950-51. Na arte teatral o mundo ocidental percorrerá toda a escala de uma variedade de estilos de produção, organização teatral e interpretação. Durante esse período, estilo seguiu-se a estilo, e estilo *fundiu-se* com estilo, enquanto espectadores se acostumavam a aceitar todas as convenções do teatro. Especialmente depois da Primeira Guerra Mundial não era raro ver numa mesma temporada, acotovelando-se umas nas outras na Broadway ou na Shaftsbury Avenue de Londres ou na maior parte das capitais teatrais da Europa, peças e encenações mais ou menos realistas, simbolistas, expressionistas e até mesmo surrealistas. Se qualquer conclusão pudesse ser extraída de tal situação é que o mundo moderno era eclético, curioso e inquieto, como em outras eras de instabilidade social e cultural. De qualquer forma, o período foi caracterizado por uma abrangente experimentação que indicava vigor criativo para alguns observadores e decadência ou um “declínio do ocidente” para outros.

1. Em 1875, Ibsen encaminhava-se para o realismo. Becque estava escrevendo *Os Corvos*. Já com sua peça naturalista *Teresa Raquin* encenada, Zola, após tê-la publicado com seu famoso *Prefácio*, em 1873, ampliava sua influência sobre o teatro. Ibsen evoluía para seu período médio de drama social realista. Seus *Pilares da Sociedade* apareceram em 1877.

Críticos e historiadores de formação filosófica vieram a lamentar que o teatro tivesse deixado de ser uma comunhão e se houvesse transformado num espalhafatoso mercado cheio dos berloques miscelâneos de uma Feira das Vaidades. Esse foi o caso, até certo ponto, já que ecletismo e variedade estavam na ordem do dia. No teatro ocidental também existiram atrações paralelas aclamadas por rodas seletas como a vanguarda ou denunciados como jograis de feira e decadentes. Algumas vezes esses artistas portaram a arruda do desencanto e a exibiram com alacridade ou brilho. Nos teatros freqüentados e criados pelos sofisticados de diferentes décadas era possível encontrar esquisitices dramáticas com freqüência: encenações de um *Ubu Rei* (uma gozação que escondia um ferrão na cauda escrita pelo adolescente Alfred Jarry) no decênio de 1890²; o *him (ele)* de Cummings na fase de 1920; os *Quatro Santos em Três Atos* onde Gertrude Stein não pretendia que as palavras fizessem sentido ou os *jeu d'esprit* de Cocteau tais como *Orfeu* ou *A Máquina Infernal* nos quatro lustros de 1920 e 1930. Tudo isso e muito mais poderia ser assinalado, incluindo as inúmeras encenações extravagantes do expressionismo alemão, do futurismo italiano e do construtivismo russo.

Depois de alguma reflexão, contudo, ver-se-á que no campo da encenação é possível vislumbrar um padrão geral. Considerada em perspectiva, a estonteante confusão de estilos pode ser canalizada para duas correntes: realismo e experiências na estilização não-realista do teatro.

O realismo cênico foi a primeira conquista superlativa. Representou um progresso sobre a teatralidade desmazelada, gritante, e o romantismo vulgar que tinham predominado na montagem teatral durante os primeiros três quartos do século XIX. O palco somente foi reformado depois do trabalho pioneiro dos assim-chamados teatros independentes, amadores de início e depois profissionais, como o *Théâtre Libre* de Antoine em Paris e o *Teatro de Arte de Moscou* de Stanislavski. O realismo cênico, dedicado em sua primeira fase à literalidade fotográfica e à naturalidade anti-teatral, surgiu honestamente com seu rótulo: naturalismo. Ao amadurecer e se entrosar com outras correntes, entretanto, reconheceu a contradição entre literalidade e arte, e, mais ainda, entre "naturalidade" e "arte", já que a arte invariavelmente implica organização expressiva e forma significativa, alguma estilização e até mesmo alguma artificialidade. Então o naturalismo cedeu o lugar para um estilo ou convenção de encenação que pode ser adequadamente designado de "realismo seletivo".

2. Alfred Jarry nasceu em 1873 e morreu em 1907. Seu *Ubu Rei*, encenado por um pequeno grupo em 1888, teve sua estréla oficial em dezembro de 1896, na sala experimental de Lugné-Poë, o *Théâtre de l'Oeuvre*.

No apogeu do movimento naturalista, contudo, e em reação a ele, surgiram na década de 1890, em grande parte como reflexo do simbolismo na poesia e da voga da “arte pela arte” típica do *fin de siècle*, um movimento devotado à estilização enfática e destinada aos sentidos. Diferia em teoria e prática da cena pré-naturalista — confusamente romântica e realista — insistindo sobre a unidade e expressividade do estilo. Diferia do teatro naturalista sublinhando a sugestão, poesia climática e vários graus de simbolização. Proposto sob a designação geral de “simbolismo” (que na maior parte dos casos não deveria ser equacionado com alegoria), seus diretores e cenógrafos foram buscar sua inspiração principalmente nas idéias de Wagner sobre o teatro como uma síntese perfeita das artes.

As fortalezas desses movimentos eram os assim-chamados Teatros de Arte. O primeiro deles, o *Théâtre d'Art*, foi fundado pelo poeta francês Paul Fort em 1890. O *Théâtre de L'Oeuvre* foi o reduto importante a aparecer em seguida, alguns anos mais tarde, fundado por Lugné-Poë (1869-1940), outrora ator nas montagens naturalistas de Antoine, que encenou as primeiras peças simbolistas de Maeterlinck. Max Reinhardt (1873-1943), que representara papéis de velho no *Deutsches Theater* de Berlim sob a batuta do produtor naturalista Otto Brahm, foi outro encenador teatral que se voltou para a estilização. Ele adotou, na verdade, um bom número de estilos durante sua longa e florescente carreira na Europa Central.

Contudo, não demorou muito para que os “simbolistas” encontrassem os realistas na metade do caminho, assim como os realistas assimilaram o artesanato dos simbolistas. O Teatro de Arte de Moscou encenou peças de Maeterlinck e Andreiev, assim como pediu a Gordon Craig que para ele encenasse *Hamlet* em 1911. O passo clássico no amálgama de avanços no realismo e na estilização é fornecido pela notável carreira de Jacques Copeau (1878-1949). Ele principiou antagonizando o palco realista, fundando seu *Théâtre du Vieux Colombier* em Paris para promover a arte simbolista. Breve, no entanto, levou sua empresa a uma importância próxima da do Teatro de Arte de Moscou fundindo um estilo de encenação simplificado, formalista, com o “realismo interior” da interpretação desenvolvido por Constantin Stanislavski (1865-1938). Entre seus associados e seguidores vamos encontrar os influentes atores-empresários Louis Jouvet e Charles Dullin. Em anos posteriores, depois do fechamento de seu teatro, Copeau mantinha uma escola que atraía estudantes de todas as partes do mundo. Entre estes estava Harold Clurman, o eminente diretor do *New York Group Theatre*, que encenou as melhores peças do realismo social de Odets na década de 1930.

Ao lado do realismo seletivo, um simbolismo modificado — embora seja muitas vezes difícil distinguir um estilo do outro — tem sido o estilo de produção dominante do século. Os estilos mais ou menos aberrantes do século XX como o expressionismo, o construtivismo, o futurismo, o surrealismo e o “teatro épico” (do gênero Brecht-Piscator e “jornal vivo”), todos representavam faces do distanciamento geral do naturalismo iniciado pelo movimento simbolista *fin de siècle* por volta do final do século XIX. Esses estilos não eram invariavelmente os destroços de uma sociedade naufragada, ainda que algumas produções extremadas não parecessem ser outra coisa além disso. No caso do “teatro épico” as produções não apenas expressavam uma visão articulada da sociedade e consistência moral, como realmente procediam a uma utilização seletiva tanto do realismo quanto do simbolismo. (O espectador norte-americano no final da década de 1930 poderia notar esse desenvolvimento com muita facilidade em *Um Terço da Nação* ou *One-Third of a Nation*, “jornal vivo” encenado pelo *Federal Theatre*, dramatizando os problemas de despejo num cortiço.) Em outras instâncias, a estilização extremada se justificava por uma intenção poética (*O Sonho* de Strindberg), pelo protesto satírico contra a desumanização na sociedade industrial de produção de massa (*R. U. R.*, *A Máquina de Somar*, *Mendigo a Cavalos*), e pelo interesse psicológico, como no *Imperador Jones* e no *Grande Deus Brown* de O’Neill. A estilização foi empregada, inclusive, até mesmo para uma afirmação das normas na vida. Esse último procedimento estava notoriamente presente na montagem orientalmente estilizada que Jed Harris conferiu a *Nossa Cidade* na Broadway, e a sanidade e estabilidade jamais encontraram uma exposição mais calma no teatro norte-americano. *Nossa Cidade* era um exemplo (*A Alma Boa de Setsuan*, de Brecht, era outro) do fato de que o moderno teatro ocidental, que havia tomado muitos ninhos de assalto, estava capacitado a construir para si mesmo uma casa organizada.

A Nossa Cidade bem como *A Alma Boa de Setsuan* constituíam por certo mais um sinal de sanidade que de deterioração na mente e no espírito criativo do Ocidente. Nem mesmo os esforços surrealistas eram invariavelmente esotéricos, como puderam descobrir os espectadores americanos nas montagens vívidas das obras de Saroyan *Meu Coração está nas Terras Altas* (*My Heart's in the Highlands*), encenada por Robert Lewis, e *A Gente Maravilhosa* (*The Beautiful People*), dirigida pelo próprio autor.

Deve-se notar, finalmente, que um movimento contra qualquer estilização que fosse além dos limites tendia a desencadear-se ao longo do século. Por exemplo, era provável que demasiado simbolismo de Gordon Craig ou demasiado construtivismo ou teatralidade de Meyerhold aca-

bassem por suscitar reação acentuada. A negligência com que Craig foi tratado na Inglaterra é lamentável. No entanto, a resistência inglesa ao excesso de exaltada nebulosidade em Gordon Craig, a uma *mystique* da arte, certamente não era sinal de uma civilização dedicada ao intento de dissolver-se a si própria. O tratamento que a União Soviética dispensou a Meyerhold é indesculpável — uma bárbara anulação do humanismo e da liberdade, tanto política quanto artística. Ainda assim, sua perda de popularidade entre os espectadores, mesmo antes que ele perdesse o posto e “sumisse”, e antes mesmo que os mastins da crítica teatral inspirada pelo governo começassem a latir em seus calcanhares, indicava de parte do público uma preferência por um teatro menos bizarro. De fato, ele próprio chegara a perceber que esgotara as possibilidades do construtivismo extremo e do desempenho biomecânico, e diminuía o grau de estilização em seus espetáculos antes que sua brilhante carreira chegasse ao fim.

Os parágrafos acima são destinados a restringir as generalizações descuidadas segundo as quais o teatro deste século estava em completo caos e refletia a derrocada da civilização ocidental. Quando os fatos são reunidos e se permite que os inteiros separados caiam em seus devidos lugares na aritmética total do teatro moderno, não há razão para aceitar as acusações de “decadência burguesa”, lançadas gratuitamente pelos críticos soviéticos, apenas por seu valor nominal. Tampouco há razões obrigatórias para que se acolham as notações fastidiosamente repetidas pelos discípulos de T. S. Eliot e da Nova Crítica com respeito a uma criação sem base e anárquica por falta de hierarquia e de uma disciplina aristocrática ou teológica em nossa civilização. A zoeira e a barateza — e a “decadência” — sempre estiveram presentes no teatro. É possível observar de passagem que o próprio Eliot não foi tão fastidioso quando cortejou o sucesso popular em *Cocktail Party*. (Ou será que tentou simplesmente certificar-se de que, descendo até a praça do mercado, ele a guiaria para os caminhos do céu?) Quanto aos que lamentaram que o teatro tenha cessado de servir de rito ou de constituir uma verdadeira comunhão, deveriam reconhecer que o fato já estava acontecendo muito antes do advento do teatro moderno. Não foi o “modernismo” que destruiu o “ritual” ou a comunhão³.

2. *Dramaturgia Moderna*

Num sumário desta natureza, não há dúvida de que uma separação entre teatro e dramaturgia é, por certo, inteira-

3. Por certo, há, no que se refere a essa questão, muito mais do que posso indicar aqui e para uma discussão admiravelmente profunda, ainda que me seja impossível concordar com ela em todos os sentidos, não posso fazer nada melhor senão remeter o leitor para a *Evolução e*

mente impossível, pois o teatro faz o que a dramaturgia manda; ou, ao menos, é assim que acontece quando a dramaturgia tem algo de valor a dizer. Inversamente, a escritura dramática é afetada pelas condições prevalentes no teatro, já que o êxito da escritura depende da projeção e enriquecimento eficientes por parte da arte cênica. Destarte, até certo ponto, o que já foi estabelecido pela história teatral moderna também se aplica à dramaturgia moderna.

Contudo, poder-se-ia acrescentar que a questão do teatro como ritual e comunhão tem importante conexão com o tema da dramaturgia moderna, pois o ritual implica uma experiência compartilhada e a dramaturgia moderna não foi em geral escrita por dramaturgos que admitissem valores invioláveis ou estabelecidos já há muito tempo. Isso perturba aqueles que acreditam que a arte, especialmente a arte dramática, é mais perfeita quando os dramaturgos podem admitir valores morais e sociais ao invés de ter que inventá-los, explicá-los e defendê-los numa peça, como tem acontecido desde que Ibsen adquiriu relevância.

Embora seja evidente por si que a comunicação dos sentimentos e dos pensamentos é essencial, não obstante, de forma alguma é certo que a dramaturgia esteja em sua melhor forma quando platéia e autor partilham absolutamente dos mesmos valores como membros de uma comunhão estável. Se fosse assim, a dramaturgia medieval teria sido *ipso facto* superior até mesmo à ateniense, que foi escrita depois de 450 a.C., numa atmosfera de considerável ceticismo, tensão e dissensão. Por certo, os próprios atenienses não consideravam sua sociedade ou seus valores inquestionáveis ou inabalados, caso contrário não teriam existido os Sofistas nem denúncias contra a influência sapadora de Eurípides e Sócrates. Pelo mesmo critério, os dramaturgos medievais também deveriam ser cotados acima de Shakespeare e do cético Molière. Caberia ainda ponderar que não houve carência de “valores partilhados” na Rússia de Stalin e, no entanto, a dedicação ao plano quinquenal ou ao stalinismo dificilmente qualificou qualquer dramaturgo soviético conformista para o ingresso numa galeria de celebridades. Na realidade, em contraste, a Rússia produziu seus melhores escritores de Pushkin a Gorki (Gogol, Turgeniev, Tolstoi, Dostoiévski e Tchekhov) num tempo de valores desmoronantes sob o domínio de uma Igreja e um Estado absolutistas.

Ao autor destas linhas se afigura que a única conformidade necessária à boa arte literária é a conformidade aos princípios humanos, e os únicos “valores partilhados” são

os valores que o homem tem geralmente reverenciado, ainda que os tenha também violado com freqüência. Independentemente de como foram formulados, esses contribuíram para um respeito decente pela justiça, honestidade, honra e bondade afetuosa do amor — isto é, pelos lugares-comuns humanos. No todo, tais valores se têm mostrado tão manifestos nos melhores exemplares da dramaturgia moderna quanto nas melhores obras dramáticas de qualquer outra era.

Na dramaturgia moderna, presumiu-se, de forma geral, que a interrelação do homem com seu meio ambiente é importante, se não realmente decisiva, sob todos os ângulos; que tanto o indivíduo quanto a sociedade eram campos adequados para a inquirição racional; e que tanto os indivíduos quanto as comunidades revelariam, pela investigação adequada, o erros e a maldade, bem como as possibilidades de melhoria, explicadas em bases diversas que as da perversidade humana original e da necessidade de intervenção sobrenatural. Falando em termos amplos, a dramaturgia era regida por idéias de progresso e evolução surgidas na Ilustração e nas revoluções Americana e Francesa do século XVIII. Sob essa disposição nasceu a preocupação com a moralidade relativista, a reforma social, a igualdade dos sexos e problemas psicológicos tão freqüentes na moderna escritura dramática. A antitética aceitação do pecado original, do “grau” ou hierarquia, e da moralidade absoluta e uma ordem sobrenatural foi manifestada por uma minoria. De um lado, embora com diferenças individuais, estavam muitos dos mais temíveis dramaturgos da época — Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Gorki, Benavente, Shaw, Galsworthy, O’Casey. Do outro lado, embora também com diferenças individuais, estavam Claudel, o Strindberg das últimas fases e T. S. Eliot. Entre os racionalistas e os crentes figuravam cínicos, cétricos e anti-racionalistas heterodoxos como Becque, Synge, Sternheim, Pirandello, Wedekind e O’Neill. Estes também podem ser inscritos na ala liberal da moderna dramaturgia, já que eles também não tinham nenhuma inclinação efetiva de lançar âncoras no mar da fé religiosa. Para a maioria dos dramaturgos modernos, a escolha reside entre alguma forma de um conjunto de valores positivistas, liberais, ou o ceticismo. E em ambos os casos eles procuraram novos horizontes na arte e no pensamento.

Ainda assim, não se deve pressupor que uma ampliação de horizontes seja equivalente a um aprofundamento da compreensão. Mesmo a investida conjugada do brilho e do conhecimento, talvez nunca registrada antes na história teatral, não chegou a avançar até uma profundidade como a que se pode encontrar em Shakespeare ou nos tragediógrafos clássicos. Por certo todo o formidável equipamento intelectual carregado pelos modernos não era garantia de superioridade artís-

tica, nem de triunfo artístico. Píncaros da arte trágica como *Hamlet e Édipo Rei* não foram escalados pelos modernos. Embora não haja uma certeza fatalista de que tais píncaros sejam inatingíveis nos tempos modernos, a probabilidade de que sejam galgados em futuro previsível não é grande.

Cabe notar, sem dúvida, que grande parte do que é lugar-comum no texto de uma peça viu-se com frequência enriquecido ou pelo menos avivado por encenadores e atores. Enquanto esta edição ia para o prelo (na primavera de 1953), William Inge, mencionado anteriormente apenas como o autor de *Volte, Pequena Sheba*, teve uma nova peça, sobre a vida rotineira, produzida na Broadway, *Piquenique (Picnic)*. Esse drama de frustração numa pequena cidade ganhou em cena notável vibração devido à direção de Joshua Logan.

Dever-se-ia observar também que dramaturgos conhecidos por sua preocupação com as lutas do cotidiano não se imobilizaram invariavelmente nas realizações feitas. Arthur Miller, que conquistara enorme reputação nos Estados Unidos com *Morte de um Caixeiro Viajante*, numa fase anterior de sua carreira havia escrito *Montezuma*, um drama em versos que não chegara a ser encenado. Na temporada de 1952-53 voltou-se para um tema histórico, os julgamentos por feitiçaria em Salém, na peça *As Feiticeiras de Salém (The Crucible)*. Esse drama duro, mas exaltado, sobre fanatismo e histeria de massas pôs à prova, num plano trágico, a consciência e a coragem dos homens. Independentemente das reservas críticas a que a peça poderia estar sujeitada, o efeito sobre as platéias nòva-iorquinas foi extremamente estimulante. E as platéias da dramaturgia moderna têm sido agitadas com extrema frequência desde o advento de *Casa de Boneca* de Ibsen e de *Os Tecelões* de Hauptmann, embora a excitação de um público contemporâneo, por certo, não possa servir de aval para a exaltação recorrente em décadas seguintes.

Finalmente, cumpre observar que a simples composição de dramas poéticos não equivalia a uma certeza de que a dramaturgia moderna se alçaria às altitudes inatingidas pelas peças em prosa. Algumas das peças mais aborrecidas do período moderno foram escritas por versejadores e até mesmo por poetas. Também não se poderia considerar que o mero recurso a expedientes expressionistas e ao simbolismo fosse um caminho efetivo para superar a banalidade. Muitas vezes o dramaturgo estava simplesmente trocando a banalidade do lugar-comum pelas banalidades do esteticismo. Assim, um retorno ao expressionismo alemão em *Fora, Diante da Porta (Draussen aus der Tür)*, de Wolfgang Borchert, texto sobre um soldado que retorna do fronte, não anunciou uma dramaturgia alemã renascida logo após a queda de Hitler. E *Camino Real* (1953), na qual Tennessee Williams simboli-

zava sua sombria visão da vida moderna com extensas alusões literárias, mostrou ser a mais fraca de suas peças de maior porte.

Após 1950, os dramaturgos modernos seriam obrigados a guiar seu barco numa rota clara entre o realismo comum e as pretensões literárias se quisessem chegar perto dos dramas em prosa nodosa e enganosamente simples com os quais Ibsen inaugurou a era da dramaturgia moderna. Que os perigos do esteticismo não eram menores que os do jornalismo dramático foi um ponto demonstrado freqüentemente desde o advento de Maeterlinck. A salvação tampouco viria das tentativas de dissolver a realidade em atmosfera sugestiva no caso da encenação teatral. Evasões jamais são soluções.

As limitações da dramaturgia moderna devem ser consignadas ao lado de suas consecuições. Na verdade, as primeiras eram virtualmente inerentes às segundas. Em primeiro lugar, a nobre era da poesia dramática passara de há muito, ao passo que a suprema dramaturgia de outros períodos fora também grande poesia. Nas épocas ateniense, elisabetana e de Luis XIV nem mesmo se fazia distinção muito nítida entre dramaturgia e poesia. Os dramaturgos mais eminentes de Atenas foram também seus poetas mais hábeis; o supremo dramaturgo elisabetano foi também o maior poeta elisabetano; o tragediógrafo-mestre da França de Luis XIV foi também seu poeta mais notável. A dramaturgia moderna foi em grande parte uma dramaturgia em prosa. Suas ressonâncias eram limitadas, e sua capacidade para enunciações finais e, destarte, imperecíveis, não ficou com muita evidência a não ser quando Shaw trovejava ou quando Synge e O'Casey entoavam suas cadências. Os poetas no teatro eram poucos em número. Tampouco se pode sustentar que tenham atingido plena magnitude poética no verso que escreveram para o palco. Isso é verdadeiro no que se refere a Yeats, Eliot, Lorca, Alexander Blok e Robinson Jeffers.

Da mesma forma, os dramaturgos modernos foram impedidos, se é que não foram verdadeiramente compelidos, a argumentar idéias e substanciar premissas no curso da criação de peças significativas. Tinham de perder tempo e energia com algo que não era propriamente arte realizada na plenitude do que com exposição e discussão preparatórias. Essa foi uma necessidade no caso de autores que escreveram sobre problemas e tensões sociais para uma época em que o discurso político era em geral livre e, muitas vezes, tanto volumoso quanto estridente. E os dramaturgos que se concentraram na individualidade, mais que em problemas sociais, raramente foram menos analíticos. O homem moderno estava tornando o estudo do homem analítica e cientificamente esquemático, o que dificilmente coincide com o que Alexander Pope quis

dizer quando escreveu que o estudo adequado do homem é o homem. “Psicologia” é uma coisa, um homem vivo é outra. Os autores modernos, reagindo ao espírito da época, geralmente “psicologizaram”. No mais das vezes tentaram penetrar no coração humano dissecando-o (e formulando os resultados), em vez de permitir-lhe permanecer vivo e inteiro. Para um Tchekhov ou um O’Casey havia uma dúzia de mediocridades que floresciam como psicólogos ou psicanalistas amadores. A criação de personagens não é “psicologia”. Sófocles não era psicólogo, tampouco Shakespeare. Mas O’Neill, por exemplo, era; e a diferença muitas vezes se faz dolorosamente manifesta quando lemos várias de suas peças — embora O’Neill fosse, por certo, mais que um mero rachador de psiques.

Num mundo fragmentado havia tendência para uma fragmentação da vida na escrita dramática. Isso, para concluir, era especialmente transparente nas inúmeras peças onde pessoas espiritualmente empobrecidas anunciavam seus mesquinhos objetivos e suas tépidas tribulações incessantemente. Esse era um material “novo” quando a assim chamada dramaturgia da classe média começou a invadir o teatro. Mas ela se tornou sujeita à lei das retribuições decrescentes — ou das revelações em diminuição — à medida em que o tempo passava, e um número demasiado de dramaturgos não sentiu o menor desejo de enfrentar o fato ou então não percebia sua existência. Os críticos também estavam propensos a desconsiderar o fato, sem dúvida porque eles, outrossim, eram produtos de um mundo que tendia a contrair o espaço, diminuir as áreas da maravilha e sujeitar o homem ao exame microscópico (e portanto incompleto) quando ele não era de outro modo reduzido ao *status* de “homem-massa”, quer suburbano quer proletário. A dramaturgia grega e elisabetana caracterizam-se por uma qualidade épica, e o espírito épico não se perdera inteiramente no século XVII e no teatro romântico. Mas, via de regra, tanto a estatura quanto a extensão épicas foram consideradas de *trop* no teatro moderno, exceto como espetáculo. As pessoas pareciam embaraçadas com as evidências do combate épico na dramaturgia e aqueles que tentavam criá-lo eram em geral considerados desclassificados⁴.

“Estamos vivendo num período de nivelamento”, escreveu Ortega y Gasset. No grosso, cumpre reconhecer que os dramaturgos modernos alcançaram os sopés das montanhas

4. Alguns poucos autores, em geral tratados como intrusos pelo teatro moderno, como eram Claudel e Thomas Hardy (quando este compôs *Os Dinastas*), e estes fizeram pouco esforço para superar a barreira entre a literatura impressa e o palco. Outros impuseram-se, mais ou menos, por força de uma personalidade vigorosa, uma reputação ou um acentuado sentido teatral; Hauptman o fez com *Os Tecelões* e Florian Geyer, Shaw com *De Volta a Matusalém* e *Santa Joana*, O’Casey com *O Arado* e *as Estrelas*, Wilder com *Por Um Triz*. Brecht sentiu astuta-

da grande arte, ao invés de seus cumes mais altos. Porque os dramaturgos se devotaram, na maior parte, à realidade comum e à prosa da vida, raramente subiram até aos píncaros da alta tragédia. Quase sempre preferiram no máximo um gênero de tragédia “baixa” ou “média”, ou, com mais frequência, um tipo indeterminado de dramaturgia séria. Isto é, eles se sentiam mais sérios que exaltados. O sofrimento, conducente à análise social ou psicológica, esteve presente com muita assiduidade em peças modernas. O sofrimento transfigurador evocativo da magnificência da mente e do espírito foi decididamente um produto mais escasso. A dramaturgia moderna também tendia a ser mais cética que afirmativa e mais anti-heróica que heróica, tendo a antiga imagem da singularidade e eminência do homem sofrido uma redução pela sociologia e psicologia modernas.

É preciso reconhecer, porém, que, como alternativa para o palavrório e a pose heróicos (presentes, por exemplo, nas tragédias jacobitas supertrabalhadas, as “peças heróicas” inglesas do século XVII e os grandiloquentes dramas românticos), a moderna peça anti-heróica era mais aceitável. Melhor um *Tio Vânia*, *O Homem e as Armas* ou *O Prodígio do Mundo Ocidental* que uma dúzia de *Hernanis*. Além do mais, as afirmações ainda eram possíveis aos modernos, a despeito de suas atitudes realistas e discursos intelectuais. Isso é visível em diversas peças como *O Poder das Trevas* de Tolstoi, *Ralé* de Gorki, *Androcles e o Leão* e *Santa Joana* de Shaw, *As Moscas* de Sartre e *Abe Lincoln em Illinois*, de Sherwood. O poder poético tampouco estava completamente fora do alcance de dramaturgos que puderam dar ao teatro peças em prosa e verso como *Peer Gynt*, *O Sonho*, *A Gaivota*, *O Cerejal*, *O Prodígio do Mundo Ocidental*, *Deirdre das Dores*, *A Casa dos Corações Partidos*, *Juno e o Pavão* e *Bodas de Sangue*.

Combinando essas e outras incursões pela dramaturgia inspirada com numerosas explorações da realidade, os dramaturgos modernos tornaram o teatro uma aventura total. O acúmulo de literatura respeitável durante os primeiros setenta e cinco anos do palco moderno, ao qual cada ano era capaz

mente a necessidade de um “teatro épico” e produziu sua variante única em peças tais como *Mãe Coragem* e *O Círculo de Giz Caucasiano*; e alguns outros, bem menos talentosos, tentaram segui-lo e ao encenador Erwin Piscator, co-autor de *O Bom Soldado Schweik*, na criação do realismo épico. Um lampejo de possibilidades épicas também aparece nas peças religiosas para festivais da Inglaterra, das quais *Assassinato na Catedral* é o exemplo mais notável. Contudo, entre os exemplos citados, apenas *O Círculo de Giz Caucasiano*, *Por Um Triz* e *Santa Joana* tinham o espírito heróico no primeiro plano de sua temática e tratamento. Se *Assassinato na Catedral* fosse citado como outro drama heróico, convidaria a ampla restrição de que a peça não apresenta seu tema como uma luta épica. Quando o conflito de Becket com Henrique II não é tratado apenas reverentemente, é apresentado interna ou “psicologicamente” (o diálogo de Becket com os Tentadores) ou analiticamente (as desculpas dos Cavaleiros que assassinaram Becket).

de acrescentar alguma coisa em algum lugar do mundo ocidental, fez da época moderna uma das maiores épocas na história da encenação. Seu futuro em meados do século não era mais obscuro e incerto que o futuro da própria civilização ocidental. Teatro e sociedade carregaram os mesmos fardos. Mas tanto o teatro quanto o mundo ocidental já dispunham de um passado no qual prender muitas consecuições bem como malogros, muita luz bem como trevas. Como em épocas de transição anteriores, tanto o palco quanto a sociedade tinham tremenda precisão da racionalidade do homem e da graça de Deus. Talvez, a racionalidade se afirmasse a si própria e a graça se derramasse.

Apêndice

1. *Dramaturgia Judaica*

É impossível fazer justiça à dramaturgia judaica nesse apanhado geral. No entanto, é preciso notar que o teatro judaico tem constituído uma força ativa na Rússia, na Polônia, na Romênia e nos Estados Unidos desde 1876, quando Abraham Goldfaden fundou o palco judeu em Jassy, na Romênia, em resposta ao chamado do movimento sionista. Depois de longa luta com proibições religiosas, as comunidades judaicas na Europa desenvolveram um teatro e uma dramaturgia a partir de carnavais como o de "Purim" (a estória de Ester e Aman) já no século XIV. Obras rudimentares como *A Venda de José, Davi e Golias* e *O Sacrifício de Isaac* surgiram no início do século XVIII, recordando os mistérios e milagres da Idade Média. Ainda assim, dificuldades econômicas e políticas, bem como inibições ortodoxas, tornaram o teatro esporádico e o mantiveram principalmente a nível do divertimento ligeiro.

Com o tempo, brotaram dessa tradição as operetas de Goldfaden, compositor de canções do século XIX, seguidas pelas peças populares de Scholem Aleihem. Perto do final do século XIX, a Polônia e a Rússia se converteram em centros do teatro judeu. Finalmente os Estados Unidos, a União Soviética e Israel (então ainda a Palestina) foram palco de desenvolvimentos interessantes. Em New York, o grandioso ator Jacob Adler encorajou o crescimento da dramaturgia séria; o Teatro de Arte Ídiche de Morris Schwartz encenou coloridas peças judaicas, bem como traduções de diversas

línguas, com muitos efeitos espetaculares; o *Artef* favoreceu mais o drama social e excelentes estilizações sob a direção do notável encenador Benno Schneider. Na União Soviética surgiu o famoso *Habima*, um grupo em língua hebraica, e teatros nacionais judaicos considerados com muito respeito. O teatro judaico tem pecado pelo lado espetaculoso, mas essa trilha também vem fornecendo vívidos planos de fundo e ritmos vigorosos. E também tem-se redimido com alguma teatralidade extraordinária através do *Artef* e pelo *Habima*.

A dramaturgia começou a superar a abordagem operística e sentimental. Notável foi a obra crua de Jacob Gordin que escreveu peças de tese no espírito de Brieux, Hauptmann e Sudermann. Embora dado a tomar empréstimos em grosso e dotado de um artesanato medíocre, Gordin introduziu o moderno drama de idéias no teatro judeu. Foi seguido por Libin e Kobrin que moderaram e modificaram a peça de tese, e por Scholem Asch, que introduziu o simbolismo, climas poéticos (*O Pecador e Noite*), e a psicologia erótica. A principal obra desse último foi a tensa e popular *Deus da Vingança*, uma espécie de *Anna Christie* girando em torno do fracasso de um dono de bordel na sua tentativa de impedir que a filha se transforme em prostituta.

O nível mais alto da literatura dramática judaica foi atingida por David Pinski, Peretz Hirschbein e S. An-ski (Rappoport). Pinski foi um mestre do estilo, criação de personagens e imaginação. Nascido em 1872, após sua primeira marca ao naturalismo com *Isaac Sheftel*, um drama trabalhista à maneira de *Greve*, escrito antes da peça de Galsworthy em 1899. Peças imaginosas e de sabor popular como *O Judeu Eterno* e *O Messias Idiota* vieram a seguir nos doze anos posteriores e uma original série de atos-únicos, *O Rei Davi e suas Esposas*, de 1915, demonstrou sua têmpera como dramaturgo psicológico. Sua obra-prima, *O Tesouro*, encenada na Alemanha por Reinhardt em 1910 e mais tarde em inglês nos Estados Unidos pelo *Theatre Guild*, é uma *extravaganza* vivaz e saborosa sobre o poder da cobiça, notável por seu desenho de personagens.

O apego de Hirschbein aos simbolistas europeus o levou a uma tenuidade adramática, mas sua *Estalagem Desolada* (*Idle Inn*) é um tocante drama de amor. De fato, é através de sua fantasia que o teatro judaico teve maior efeito sobre o mundo exterior. O poema extático de An-ski, *O Dibuk*, é a mais popular contribuição do teatro judaico até agora. É uma fantástica tragédia de possessão, em que o fantasma de um amante frustrado apodera-se do corpo da amada e é exorcismado com a maior dificuldade.

Só especialistas familiarizados com matizes da linguagem como Isaac Goldberg e N. Buchwald estão qualificados

para julgar a literatura do teatro judeu. Mas parece que, apesar de não se ter evidência de uma grande dramaturgia em idioma ídiche (um campo necessariamente restrito), o palco judeu enriqueceu o drama com imaginação e sabor popular. Seria surpreendente se assim não o fosse, devido ao fato de que o teatro moderno deve ao cepto judeu dramaturgos como Schnitzler, Heijermans, Toller, Werfel, Monar, Rice, Behrman, Kaufman e Odets, assim como o trabalho de atores e diretores tais como Rachel Felix, Sarah Bernhardt, Elisabeth Bergner, Paul Muni, Otto Brahm, Emmanuel Reicher, Max Reinhardt e Philip Moeller.

O teatro judeu distinguiu-se do novo teatro em língua hebraica, que tem suas origens em Varsóvia, em 1907, e encontrou um líder em Nahum Zernach entre 1911 e 1914 em Bielostok, adquirindo importância com a organização do *Habima* ("Palco") em Moscou. O mais capaz dos parceiros de Stanislavski, Vakhtangov, se encarregou de ensaiar os atores da companhia, encenando *O Dibuk* em hebreu com uma estilização memorável. Outra montagem famosa foi a de *O Golem*, fantasia folclórica de Halper Leivick sobre um robô magicamente criado. Ambas as peças permaneceram em repertório quando esta *troupe* teatral percorreu o mundo nos anos vinte e em 1948. Quando o governo soviético começou a suprimir o nacionalismo sionista dentro de suas fronteiras e desencorajou o uso da língua hebraica, o *Habima* se estabeleceu na Palestina em 1928. Seus rivais em Israel foram o *Ohel* ("Tenda"), fundado em 1926 e o modernista *Kamerni*. Liberto do provincialismo em geral, o teatro israelense chamou de tempos em tempos, encenadores estrangeiros, como o antigo diretor da "Old Vic" inglesa, Tyrone Guthrie, e o antigo diretor do *Group Theatre* americano, Harold Clurman.

2. Teatro Polonês

Algo pode ser dito também em favor do teatro polonês, que revelou certa originalidade durante os anos pós-Versailles de independência, tragicamente interrompidos no outono de 1939. Sua mais antiga obra-prima, *A Comédia Profana*, do Conde Zygmunt Krasinski, foi escrita em 1835, sendo considerada a maior criação poética nessa língua. O byronismo e a influência de *Fausto* são discerníveis nesta tragédia sobre a busca do absoluto pelo Conde Henryk, uma pessoa desalmada e demoníaca, consumida pelo anseio frustrado de amor. Um viés aristocrático, excessivamente forte nas orgulhosas classes superiores polonesas, levou Krasinski a concluir com uma luta entre seu herói e a figura simbólica de Pancrácio, representando o espírito da demagogia e da revolta das massas. Pancrácio ganha a batalha depois que o Conde Henryk, como

verdadeiro aristocrata, rejeita suas propostas de paz. A visão de Krasinski, no entanto, se completa com Pancrácio também vencido, enquanto o povo celebra sua própria vitória; pois Pancrácio tem um parentesco místico com o Conde, como se fossem ambos filhos da mesma insensibilidade demoníaca.

No apogeu do teatro moderno polonês (que teve evoluções paralelas em interessantes realizações de arte cênica dos teatros da Iugoslávia, Romênia e Bulgária), o romantismo cósmico de Krasinski não era totalmente *passé*. Dado que os poloneses parecem ser um povo incuravelmente romântico, suas mais notáveis peças continuaram a ser obras histórico-poéticas, como *Judas* e *Calígula* de Rostworowski. Não obstante, o mesmo autor também deu início ao drama realista polonês com uma trilogia moralista sobre a vida camponesa, *A Surpresa*, *Dia de Mudança* e *O Objetivo*. O teatro psicológico foi desenvolvido por Zofya Nalkowska em peças como *Casa de Mulheres* (*Dom Kobiet*) e *O Dia de Sua Volta*, a tragédia de um soldado preso endemoniado. Prejudicado por apuros econômicos e pela ditadura da aristocracia, que permaneceu montada no poder até o colapso da nação temporariamente ressuscitada, o teatro produziu apenas tímidos dramas sociais que tratavam de questões tópicas por analogia com acontecimentos históricos antigos. (Ver "The Polish Theatre after the War" de W. Zawistowski, em *The Theater in a Changing Europe*, ed. por Thomas H. Dickinson.) No conjunto, entretanto, o colorido teatro eslavo, com exceção das contribuições russas e tchecas, não revelou até agora peças de significância internacional, exceto talvez o drama sociopsicológico *O Milagre do Homem Pobre* (1939), de Marian Hemar, adaptado por Lennox Robinson na Irlanda.