

LOUIS JOUVET E O NASCIMENTO DA CRÍTICA E DO TEATRO MODERNOS NO BRASIL

Heloisa Pontes

RESUMO

A autora reconstitui a trajetória teatral do ator e diretor francês Louis Jouvét (1887-1951), concentrando-se na sua estada no Brasil no início dos anos 1940, em meio à II Guerra Mundial, quando ele se apresentou com sua companhia no Rio de Janeiro e em São Paulo. O foco do artigo é a marcante influência exercida por Jouvét no cenário artístico-cultural brasileiro da época, que assistia à formação e consolidação de uma dramaturgia e uma crítica teatral modernas, em que despontavam nomes como Nelson Rodrigues, Cacilda Becker e Décio de Almeida Prado.

Palavras-chave: Louis Jouvét; teatro brasileiro moderno; crítica teatral no Brasil.

SUMMARY

This article reconstructs the career of the French theater actor and director Louis Jouvét (1887-1951), focussing on his stay in Brazil in the early 1940s, during the Second World War, when he and his company performed in Rio de Janeiro and São Paulo. The author underscores Jouvét's striking influence on the Brazilian artistic and cultural scene, which at the time involved the formation and consolidation of notable playwrights and theater critics, especially Nelson Rodrigues, Cacilda Becker, and Décio de Almeida Prado.

Keywords: Louis Jouvét; modern Brazilian theater; theater criticism.

Para Décio de Almeida Prado (in memoriam)

Julho de 1941. O Teatro Municipal de São Paulo preparava-se para receber mais uma companhia francesa, só que desta vez sem os vícios de improvisação que de modo geral caracterizavam seus espetáculos quando se apresentavam por aqui. No lugar de cenários, companhias e repertórios arranjados na última hora, com peças de todos os gêneros e encenadas por um elenco de atores escolhidos aleatoriamente (com o único propósito de excursionar pela América do Sul), o público teria a oportunidade inédita de ver algo completamente diverso. Afinal, era a noite de estréia da temporada de Louis Jouvét (1887-1951) e sua trupe, da qual fazia parte a bela e encantadora Madeleine Ozeray (1910-88).

O famoso ator e diretor, que contribuíra decisivamente para a renovação da cena teatral francesa, era aguardado por todo um grupo de jovens,

universitários em sua maioria, que muito em breve fariam a sua parte na transformação do teatro brasileiro. Além, é claro, do público que habitualmente comparecia ao Municipal nessas ocasiões, misturando o interesse pelas artes com uma boa parcela de exibicionismo social. Na breve temporada em São Paulo, Jovet iria apresentar, em montagens extremamente bem-cuidadas, dois dos dramaturgos de sua predileção: Molière e Giraudoux. Tradição e inovação, encenadas pelo grupo (composto por um elenco fixo de atores) que há tempos ele vinha dirigindo com mão de ferro e exigência máxima. O público paulista, esfuziante, pela primeira vez teria oportunidade de ver aquilo que uma seleta platéia carioca pudera assistir, de forma esparsa e pontual, nos últimos dois anos: "um grupo de peças estrangeiras encenadas da mesma forma como foram criadas, pela mesma companhia, com o mesmo cenário, os mesmos efeitos de luz"¹.

O Rio de Janeiro saíra, nesse caso, mais uma vez na frente. Sua condição de capital federal permitira aos cariocas, bem-nascidos ou subvencionados, assistir à primeira e única turnê da Comédie-Française pela América do Sul. O ano era 1939, e como São Paulo nesse período ainda não fazia parte do circuito obrigatório das companhias estrangeiras, ficou a ver navios. Ponto a mais para o público carioca que freqüentava o Municipal de lá, em especial para aqueles poucos que se interessavam pelo teatro não só como divertimento refinado. Assim, eles assistiram com exclusividade ao supra-sumo da tradição francesa em matéria de artes cênicas, a Comédie-Française, que naquela altura saíra do fogo cruzado da vanguarda teatral e parecia refeita das críticas que recebera. Mas se o Rio pudera entrar em contato mais cedo com o símbolo dessa tradição teatral, a guerra se encarregaria de sanar para os paulistas esta e outras lacunas bem mais substantivas, contribuindo, por caminhos enviesados, para renovar o teatro brasileiro e para, se não superar, ao menos contornar bairrismos empedernidos. Verdadeira lufada de ar fresco, conseguida porém à custa de muito sofrimento pessoal dos estrangeiros que para cá vieram, por opção ou por completa falta dela.

O lado positivo dessa experiência indireta e mediada pela guerra é ressaltado por Gilda de Mello e Souza, na época uma jovem estudante da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP que ensaiava os primeiros passos como escritora e ensaísta na recém-lançada revista *Clima*. A seu ver,

o início da guerra, paradoxalmente, foi, em São Paulo, um período de grande efervescência cultural. Com o bloqueio do Atlântico, as companhias de teatro e balé que haviam saído da Europa para as turnês costumeiras pela América do Sul ficaram obrigadas a circular, indefinidamente, pelas grandes capitais, Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideú, Buenos Aires. O teatro de L'Atelier, por exemplo, dirigido por Jovet, fez grandes temporadas no Brasil, o que tornou possível conhecer a domicílio alguns dos mais belos espetáculos teatrais da época. Especialmente o repertório recente de Giraudoux, nas monta-

(1) Almeida Prado, Décio de. "O teatro de Louis Jovet era São Paulo". *Clima*, nº 3, agosto de 1942, pp. 93-101.

*gens inesquecíveis de Christian Bérard, com Jovet e Madeleine Ozeray nos papéis centrais. Aliás, a Companhia não levava apenas Giraudoux, representava também o repertório clássico — aquele que é privilégio da Comédie-Française — e outras obras modernas, como Knock de Jules Romains, uma das interpretações mais brilhantes de Jovet*².

O impacto de Jovet e sua companhia sobre o público paulista foi acompanhado de perto por Gilda e seus amigos mais próximos, envolvidos naquele momento com a produção de *Clima*³. O mais atento deles nesse domínio era Décio de Almeida Prado (1917-2000), que estreou como crítico de teatro justamente com um artigo sobre Jovet, escrito pouco antes dele chegar a São Paulo. Após informar aos leitores que a importância desse ator e diretor francês residia antes de tudo em sua contribuição "para salvar o moderno teatro francês do *boulevard* e do espírito *boulevardien*", Décio manifestava o entusiasmo antecipado pelo que iria ocorrer no final de julho de 1941 em "nosso velho Teatro Municipal, tão feio, tão pretensioso, tão importante para nós". Ele não tinha dúvida de que todos aqueles que acompanhassem a temporada de Jovet viveriam, por algumas noites, sob o "encantamento misterioso do Teatro"⁴. E de fato foi o que se deu, segundo a avaliação bastante positiva que Décio fez dessa temporada no segundo artigo que escreveu para *Clima* em agosto de 1941. Mais analítico do que o primeiro, neste ele faz algumas incursões pelo teatro moderno com o propósito de fixar os pontos capitais da produção de Jovet, que, associando-se ao escritor Jean Giraudoux (1882-1944), trouxe de volta "a convenção teatral", ou seja, a "recriação da ilusão cênica, rompida pelo teatro naturalista no seu afã de representar uma peça como se sua ação se realizasse normalmente, de maneira que o espectador tivesse a impressão de assisti-la por indiscrição ou surpresa"⁵.

Convenção teatral, valorização do texto, soberania absoluta do autor: três noções-chave para se entender as concepções e realizações de Jovet. De um lado, a idéia de que para fazer teatro "é preciso, antes de tudo, uma convenção"⁶, pois "somente a adesão, a anuência às convenções teatrais propostas torna a representação eficaz. É o acordo entre os jogadores que permite o jogo: ele é a chave da arte dramática"⁷. De outro, o pressuposto de que

*as personagens só existem nas réplicas, deixas, tiradas ou diálogos que lhes emprestam os poetas: e o texto de teatro é definitivamente o único receptáculo sensível, a única substância pela qual eles nos são acessíveis. Uma personagem só existe em um texto, nessas palavras que são suas sensações, sentimentos e idéias comprimidos em sons e vocábulos, palavras que o ator profere [...]. A personagem é antes de tudo um texto*⁸.

(2) Mello e Souza, Gilda de. "Depoimento". *Língua e Literatura*, nº 10-13, 1981-84, pp. 138-139.

(3) Para uma análise dessa revista e do grupo que a editava, ver Pontes, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo, 1940-68*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

(4) Almeida Prado, Décio de. *Clima*, nº 2, julho de 1941, p. 110.

(5) Almeida Prado, Décio de. *Clima*, nº 3, agosto de 1941, p. 100.

(6) Jovet, Louis. *Écoute, mon ami*. Paris: Flammarion, 1952, p. 21.

(7) Jovet, Louis. *Témoignages sur le théâtre*. Paris: Flammarion, 1952, p. 158.

(8) Ibidem, p. 177.



Madeleine Ozeray e Louis Jouvet em *Ondine*, de Jean Giraudoux, maio de 1939.



Louis Jouvet em um ensaio, dezembro de 1947.

Mas se na hierarquia de valores que preside a concepção teatral de Jovet o autor tem primazia, pois tudo "deriva dele"⁹, e se todos os elementos que compõem o espetáculo devem se submeter ao texto, qual seria então o papel do diretor? Exatamente dar vida ao texto, que "só toma seu sentido quando dito, pronunciado em cena ou alhures [...], quando dirigido a alguém: parceiro ou público"¹⁰. Daí a razão de ser da encenação e a importância do encenador ou "*metteur-en-scène*" — termo que até a temporada de Jovet por essas bandas era praticamente desconhecido pelo público e, mais grave ainda, pela grande maioria dos atores e atrizes locais. Não por um problema de compreensão ou de tradução, visto que o francês era na época, se não uma segunda língua, um idioma corrente entre as elites. O que era desconhecido não era o seu significado, e sim sua aplicação efetiva pelas pessoas diretamente envolvidas com o teatro brasileiro, que de modo geral não tinham — ou não queriam ter — a mais remota idéia de que o espetáculo deveria nascer da visão do conjunto e da sensibilidade particular do encenador.

A temporada de Jovet entre nós serviu, entre outras coisas, para mostrar que o trabalho do diretor é essencial para garantir a "unidade, a coesão interna e a dinâmica da realização cênica" — sem o que o espetáculo deixa de ser uma totalidade para aparecer como sobreposição de "cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos"¹¹. Verdadeira lição prática sobre a importância e a função desse profissional que fizera a sua entrada nos palcos europeus no final do século XIX e se introduzira no Brasil com um atraso de quase cinquenta anos¹². Jovet, sem dúvida, deu o pontapé inicial nessa direção e ajudou, mesmo que indiretamente, a subverter a hierarquia de valores que sustentava o nosso panorama teatral, cujos espetáculos "organizavam-se por assim dizer das partes para o todo. Cada ator interpretava a seu modo o seu papel e daí resultava o conjunto — quando resultava"¹³. Depois de suas duas "iluminadoras temporadas" no Brasil, "não havia mais lugar para comédias de costumes ou para 'fantasias' em forma de festa"¹⁴, tampouco para o desconhecimento do significado das palavras "*mise-en-scène*" e "*metteur-en-scène*". Com ele, os mais aficionados pelas artes do espetáculo aprenderam a "conhecer o teatro por dentro, para ver como um texto se transforma em mecanismo vivo"¹⁵.

Esse aprendizado, central para a ação renovadora do amadorismo que teria lugar nos anos 1940 em São Paulo e no Rio de Janeiro, esteve na base da formação daquele que viria a ser o nosso maior crítico e historiador do teatro brasileiro: Décio de Almeida Prado. Com Jovet ele estreara na crítica e se iniciara na teoria do teatro. *Réflexions du comédien*¹⁶, a primeira leitura teórica de Jovet na área, funcionou como uma espécie de bússola durante os 22 anos (1946-68) em que o crítico acompanhou de perto a cena teatral paulista¹⁷. Mesmo quando os conhecimentos de Décio sobre a teoria e a história do teatro já estavam a léguas de distância da época em que era um crítico em formação, ele continuaria a encontrar nesse livro de Jovet uma das vigas de sustentação da sua vasta e sólida produção como crítico

(9) Jovet, Louis. *Réflexions du comédien*. Paris: Librairie Théâtrale, 1958, p. 168.

(10) Jovet, Louis. *Le comédien désincarné*. Paris: Flammarion, 1954, p. 67.

(11) Roubine, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral* (tradução e apresentação de Yan Michalski). 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 41.

(12) Na história do teatro ocidental, André Antoine — fundador do Théâtre Libre (1887) e expoente máximo do naturalismo nas artes cênicas (contra o qual se insurgiu Jovet, entre outros) — é considerado o "primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira assinatura que a história do espetáculo registrou (da mesma forma como se diz que Manet ou Cézanne assinam os seus quadros). Mas também porque Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções da encenação" (ibidem, p. 24). Sobre a importância da assinatura no processo de autonomização de qualquer campo cultural — inclusive o teatro —, ver Bourdieu, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

(13) Almeida Prado, Décio de. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cássia Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 95.

(14) Ibidem, p. 159.

(15) Entrevista de Ruy Affonso a Álvaro Machado ("Ruy Affonso volta para onde tudo começou". *Folha de S. Paulo*, "Ilustrada", 09/05/2000). Ator amador na juventude antes de integrar o elenco do TBC, ele é uma espécie de memória viva do teatro paulista. Seu "padrinho artístico", Décio de Almeida Prado, foi quem o aconselhou, em 1941, a assistir à temporada de Jovet em São Paulo e no Rio.

(16) Editado pela primeira vez como livro em 1941, o texto foi revisado e ampliado por Jovet entre outubro e novembro daquele ano, durante sua estada no Rio de Janeiro. Uma parte dele já havia sido publicada em 1938, na coleção dirigida por Maurice Martin du Gard, *Choses et gens de théâtre* (Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique).

(17) Para uma análise mais aprofundada da atividade crítica de Décio, ver: Bernstein, Ana. *A crítica cúmplice*. Rio de

em *O Estado de S. Paulo*: a idéia de que "o primeiro dever de lealdade do encenador é sempre para com o autor e para com a peça, exceto casos excepcionálissimos de encenações didáticas ou satíricas"¹⁸.



A conjuntura política do Estado Novo (1937-45) fora indiretamente responsável pela descoberta de Décio do teatro moderno francês e seus representantes mais atuantes no decênio de 1930. Aos 21 anos ele fez a primeira viagem à Europa, para visitar o amigo Paulo Emílio Sales Gomes (1916-77), que se exilara em Paris. Encarcerado como preso político logo após a onda de repressão que sucedeu à fracassada Intentona Comunista (1935), Paulo Emílio se instalara em Paris em 1937, depois de uma fuga memorável do presídio Maria Zélia, em São Paulo. Na capital francesa, descobriu o cinema e adquiriu um conhecimento amplo e comparado da melhor produção internacional nessa área, decisivo para a atuação que teria como crítico depois da volta ao Brasil, em 1939¹⁹. Nas férias do ano letivo de 1938, enquanto Paulo Emílio avançava nas descobertas da sétima arte, Décio freqüentava a Comédie-Française e se iniciava no teatro de vanguarda.

Na cena teatral francesa da época, Jovet era a um só tempo referência e presença obrigatórias. Homem de teatro no sentido pleno da palavra, observador e ensaísta atento a todas as dimensões da experiência teatral²⁰, ele não só escreveu em profusão sobre a dramaturgia, a cenografia, o trabalho do diretor e dos atores, como fez diversas incursões pelo mundo do cinema²¹. A capacidade com que transitava de uma área para outra, sem jamais abrir mão da sua verdadeira vocação e paixão — o teatro —, advinha em larga medida do seu tipo físico longilíneo, da dicção perfeita, da voz marcante, dos belos e incisivos olhos azuis²². Sem ser propriamente bonito, hipnotizava as platéias com a sua maneira de atuar, marcada antes de tudo por "um desvio e uma tomada de consciência carnal"²³. Se no cinema "o que tem importância é o olho, ao passo que no teatro é a voz" — na frase precisa de outro grande ator, o italiano Marcello Mastroianni²⁴ —, Jovet podia gabar-se de ter os dois. Mas bem mais importantes do que sua capacidade de maximizar os seus atributos físicos eram as suas concepções, postas em prática, sobre a arte do ator. A seu ver, a leitura e a encenação do texto pressupunham o uso adequado da respiração, pois "um texto é, antes, uma respiração. A arte do ator está em querer igualar-se ao poeta por um simulacro respiratório que, por instantes, se assemelha ao sopro criador"²⁵. Nessa espécie de "devoração respiratória" do texto, o ator, tendo o público por testemunha, encena e "adapta o corpo e o pensamento do autor"²⁶.

O sentimento, a frase e a respiração: três palavras-chave no vocabulário de Jovet. Inter-relacionadas, sintetizam a sua *performance* como ator, professor e diretor. Para ele, se o sentimento do ator vem do encontro com

Janeiro: dissertação de mestrado em História, PUC-RJ, 1995; Faria, João R., Arêas, Vilma e Aguiar, Flávio (orgs.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Edusp, 1997.

(18) Almeida Prado, Décio de. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-64)*. São Paulo: Martins, 1964, p. 189.

(19) Sobre a atividade política de Paulo Emílio, ver: Mello e Souza, José Inácio de. *Paulo Emílio no Paraíso, 1930-1940*. São Paulo, 1993 (mimeo); Almeida Prado, Décio de. "Paulo Emílio na prisão". In: *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 147-153. Para uma discussão mais particularizada da produção de Paulo Emílio como crítico de cinema, ver: Tavares, Zulmira R. "O antes e o depois", e Xavier, Ismail. "A estratégia do crítico". In: Calil, Carlos e Machado, Maria Tereza (orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986; Pontes, op. cit.

(20) O envolvimento total de Jovet com o teatro, por mais de trinta anos, aparece de maneira eloqüente nos diversos livros que escreveu sobre o assunto. Mistura de crônica, memória e análise, eles são também uma fonte preciosa para a reconstituição da história do teatro francês. Segundo Jovet (*Le comédien désincarné*, loc. cit., p. 26), "o prazer da curiosidade e a pretensão de conhecer levaram-me a estudar tudo o que se pode aprender: arte de representar, de dirigir, decorar, pintar e iluminar, construção ou arquitetura de teatro, cenários e figurinos, história, literatura, psicologia, comentários e críticas, memórias sobre o teatro".

(21) A primeira incursão de Jovet no cinema ocorreu em 1932 e a última em 1951, ano de seu falecimento. Atuou em vinte filmes, o último deles uma adaptação da peça de Jules Romain, *Knock*, um de seus maiores sucessos no teatro. Cf. Designe, Jean-François. *Le théâtre d'art: aventure européenne du XX^e siècle*. Paris: Ed. Théâtrales, 1997, p. 220.

(22) Essas qualificações estão baseadas no registro cinematográfico da atuação de Jovet como ator.

(23) Expressão usada pelo crítico francês Bernard Dort para definir o impacto causado por Jovet como ator. Essa opinião é partilhada por muitos dos que o viram atuar. Segundo François Périer, por exemplo, "Jovet era um homem fora do

a frase do autor, a respiração é o meio por excelência para que isso suceda. Pois um texto só ganha sentido pleno quando dito e pronunciado em cena. Dissociando frase de sintaxe, Jovuet concebia a primeira como "um certo movimento". É ele, mais que o conteúdo propriamente dito, que faz com que a frase de Claudel não seja a mesma que as de Racine ou Giraudoux. Daí a necessidade do ensaio e do trabalho paciente e demorado com o texto, sem o que não é possível ter uma visão global do espetáculo. Daí também o rigor com que dirigia os atores da sua companhia. Segundo um deles, Julien Bertheau,

*a palavra que melhor o definiria seria "exigência". Ele era a exigência personificada. E como toda pessoa de grande qualidade, ele era, em primeiro lugar, exigente diante dele mesmo, o que o autorizava a sê-lo com o próximo [...]. Um ensaio com ele significava 23 formas de ver um verso de Molière*²⁷.

Se hoje tal procedimento virou o feijão-com-arroz do trabalho de atores e diretores, é preciso não perder de vista que estava muito longe de ser regra geral na época. Mesmo na França era ainda uma prática inusitada cuja rotinização foi alcançada, em larga medida, graças ao trabalho de Louis Jovuet, Charles Dullin, Georges Pitoëff e Gaston Baty. Independentes, mas inter-relacionadas, as carreiras desses quatro diretores se encontraram em momentos precisos ao longo dos anos 1920 e 1930. Jovuet e Dullin integraram o elenco de atores do Vieux-Colombier, fundado pelo crítico literário Jacques Copeau, que desde o decênio de 1910 lutara pela libertação do teatro francês das velhas convenções, sobretudo aquelas habituais nas montagens de *boulevard*. Rejeitando "o espetáculo espetacular", o purismo de Copeau e suas opções estéticas expressavam-se na "arquitetura cênica do Vieux-Colombier e na nudez do palco", que, plasticamente, confirmavam a "convicção de que aquilo que emana da literatura dramática — a dicção exata, o gesto expressivo — constitui a essência do teatro"²⁸. Com ele, Jovuet e Dullin iniciaram-se no teatro de arte e aprenderam o necessário para ousar uma carreira como diretores²⁹. Em 1921 Dullin criaria o grupo L'Atelier, espécie de teatro-escola concebido como um "laboratório de ensaio dramático"³⁰. Jovuet, por sua vez, ocuparia em 1922 o posto de diretor técnico de duas salas da Comédie des Champs-Élysées, e dois anos depois o de diretor artístico. Já o ator russo Pitoëff, que se instalara em Paris em 1921 e partilhara com Jovuet a direção artística dos Champs-Élysées de 1922 a 1924, voltou-se, como diretor, para a montagem de um amplo repertório internacional, russo em particular, desconhecido até então pelo público parisiense. Enquanto isso, Baty dava os primeiros sinais de descontentamento com o postulado da submissão ao texto, tão caro a Copeau e a seus dois ex-discípulos, por temer que a sua defesa intransigente acabaria por deixar escapar aquilo que, a seu ver, era central no teatro: o espetáculo³¹.

comum. Eu não creio que, historicamente, exista outro homem de teatro que, cem anos depois, ainda esteja na nossa memória dessa maneira". Cf. *Revue d'Histoire du Théâtre*. Paris: Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, n° 158, abr.-jun./1998, pp. 50-58 — número que reproduz na íntegra a mesa-redonda coordenada por Odette Aslan por ocasião do centenário de nascimento de Jovuet, com a participação de atores, alunos do Conservatoire e outras pessoas que trabalharam com ele.

(24) Apud Massi, Augusto. "Memorável Mastroianni". *Jornal de Resenhas (Folha de S. Paulo)*, 10/06/2000, p. 10.

(25) Jovuet, Louis. *Prestiges et perspectives du théâtre français: quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-45*. Paris: Gallimard, 1945.

(26) Jovuet, *Le comédien incarné*, loc. cit., p. 112.

(27) *Revue d'Histoire du Théâtre*, loc. cit., p. 39.

(28) Roubine, op. cit., p. 52.

(29) O encontro de Jovuet com Copeau ocorreu em 1911, ano do seu casamento com Elsie Collin, com quem teve três filhos. Dinamarquesa como a mulher de Copeau, de quem era amiga, Elsie foi a responsável pelo encontro dos dois e pelo início da carreira de Jovuet como integrante do elenco do Vieux-Colombier, do qual Dullin também fez parte. Cf. Mignon, Paul-Louis. *Louis Jovuet*. Lyon: La Manufacture, 1991, p. 19 — além de ser a mais completa biografia sobre Jovuet que encontrei, o livro apresenta uma cronologia detalhada da sua vida e trajetória, bem como um levantamento bibliográfico exaustivo de tudo o que foi escrito em língua francesa e inglesa sobre ele.

(30) Expressão de Dullin, apud Dusigne, op. cit., p. 198.

(31) Para uma discussão mais particularizada das posições defendidas por Baty, ver os trabalhos citados de Dusigne e Roubine.

Seus diferentes pontos de vista, somados ao trabalho que vinham fazendo como diretores empenhados na renovação da cena teatral da época, contribuíram para selar a ligação entre eles, expressa pela criação do Cartel, em 1927. Definido como "uma forma de associação baseada na estima profissional e no respeito recíproco", o Cartel garantia a cada um a "conservação plena da liberdade artística" e o direito de permanecerem senhores de suas escolhas. Ao lado do combate à mediocridade, da defesa apaixonada de um teatro puro, do tratamento das questões de ordem profissional, os integrantes comprometiam-se a se solidarizar "em todos os assuntos em que os interesses profissionais e morais de cada um deles estivessem em jogo"³².

A primeira ocasião de manifestarem tal solidariedade ocorreu seis meses depois da criação do grupo e foi desencadeada por uma atitude de Dullin. Decidido a pôr fim ao hábito de certos críticos que se permitiam chegar atrasados aos espetáculos já iniciados ou, o que era pior, deixá-los no momento em que bem lhes conviesse, Dullin, em 28 de janeiro de 1928, fechou as portas do seu teatro tão logo a peça começou.

*Em reação contra essa medida, a corporação dos críticos, em primeiro lugar, considerou boicotar o Atelier. Mas teve de renunciar a isso diante da ameaça unânime do Cartel de suspender as relações com a imprensa. Esse movimento solidário de autodefesa parece marcar o apogeu dos teatros de arte, pois o público parisiense foi conquistado, desde então, por sua luta*³³.

Ao longo dos anos 1930 os integrantes do Cartel tornariam a se encontrar para mais uma missão cultural, desta vez consagrada à renovação do tratamento dos clássicos da dramaturgia francesa. Com a indicação, em 1936, de Édouard Bourdet para o cargo de administrador da Comédie-Française, pelo então ministro da Educação Jean Zay, abriu-se um precedente na história dessa instituição e Jouvet, Baty e Dullin foram, juntamente com Jacques Copeau, convidados a dirigir alguns dos seus espetáculos³⁴. O único senão era a ausência de Pitoëff, motivada por razões extraprofissionais: a nacionalidade russa. Sinal inequívoco de que o símbolo da tradição teatral francesa não passaria incólume pelos conflitos étnicos e ondas nacionalistas que atravessavam a Europa. A guerra estava próxima. E não só a dos militares, como também a que se instauraria entre escritores e artistas em geral — na qual clivagens políticas retraduziriam querelas, disputas e rivalidades próprias do campo literário³⁵.

A ocupação de Paris pelos alemães em 1939 teve implicação direta na dinâmica interna e no repertório da Comédie-Française, que até então só admitira a encenação de dramaturgos franceses. Pela primeira vez na sua história, dois autores alemães — Goethe e Hauptmann — teriam suas peças representadas ali. O ano era 1942, mas antes disso disputas políticas,

(32) As citações desse parágrafo são do manifesto de fundação do Cartel, datado de 6 de julho de 1927 e assinado por Jouvet, Dullin, Baty e Pitoëff. Reproduzido em Dusigne, op. cit., p. 188.

(33) Ibidem, p. 208.

(34) O contrato que lhes fora proposto pelo administrador da Comédie-Française não implicava o abandono da direção dos seus respectivos teatros.

(35) Para uma análise aprofundada dessa questão, ver Sapiro, Gisèle. *La guerre des écrivains, 1940-1953*. Paris: Fayard, 1999.

rivalidades profissionais e tensões interpessoais já tinham feito a sua parte no redirecionamento da carreira de algumas das principais lideranças da instituição³⁶. Bourdet, após uma grave crise de saúde que motivou o seu afastamento do cargo de administrador da Comédie em meados de 1939, seria demitido no ano seguinte pelo governo de Vichy e substituído pelo então administrador interino, Jacques Copeau, que de antigo companheiro nas lides teatrais se transformaria no seu maior oponente³⁷. Em consequência, Baty, Dullin e Juvet renunciaram à função que vinham exercendo na Comédie desde 1936, como diretores, por meio de uma carta endereçada ao ministro Jacques Chevalier³⁸. Protesto, solidariedade e afirmação da autonomia no campo artístico misturavam-se nesse gesto.



As razões que levaram Juvet, juntamente com a sua companhia, a deixar Paris, em 1940, e partir primeiro para a Suíça, em seguida Portugal e finalmente para a América do Sul, não foram, em suas palavras,

*nem religiosas nem políticas, mas unicamente profissionais. [...] eu os deixei porque me proibiram de encenar dois de meus autores: Jules Romains e Jean Giraudoux. Achavam-nos anticulturais, propuseram-me trocá-los por Schiller e Goethe. [...] Só se faz teatro por prazer, e em liberdade. Ter uma profissão e praticá-la de acordo com a exigência de todos os seus princípios [...] é a melhor maneira e a forma mais certa, para um homem de teatro, de fazer política e possuir uma religião*³⁹.

Recusando-se a cumprir o programa cultural estabelecido pelos alemães durante a ocupação francesa, Juvet deixou a Europa no dia 6 de junho de 1941. De Lisboa, embarcou com mais 25 pessoas (entre atores e técnicos) e 34 toneladas de material. Vinte dias depois chegariam ao Rio de Janeiro para a estréia da temporada. A guerra, a política francesa, a acolhida entusiástica que a companhia receberia por aqui, a intempestiva e apaixonada relação de Juvet com Madeleine Ozeray⁴⁰, tudo isso contribuiu para a longevidade dessa turnê, que, programada inicialmente para três meses, durou quase quatro anos.

Quando Juvet saiu da França, aos 54 anos, era um ator popular e um diretor renomado, com passagem pela Comédie e experiência teatral sedimentada durante a década de 1920 no Vieux-Colombier e, ao longo dos anos 1930, no Théâtre Athénée, onde firmara a associação com o escritor Jean Giraudoux e o cenógrafo Christian Bérard. Ali encenara alguns dos seus maiores sucessos, como *Tessa* e *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*,

(36) Todas as informações relativas à história e à dinâmica da Comédie-Française nessa época foram retiradas de Joubert, Marie-Agnès. *La Comédie-Française sous l'Occupation*. Paris: Tallandier, 1998. Por meio do acompanhamento quase etnográfico das alianças e dos conflitos de seus integrantes (societários, pensionistas, diretores e administradores) e da investigação das pressões políticas externas (decorrentes da ocupação de Paris pelos alemães e do governo de Vichy) que recaíram sobre a Comédie, a autora constrói uma análise instigante, minuciosa e bem-documentada sobre a experiência dessa instituição no período da guerra.

(37) Segundo Joubert (ibidem), a administração de Copeau (1940-41) foi desastrosa sob muitos pontos de vista. Ele não tinha o talento administrativo de Bourdet nem a força política e a autoconfiança necessárias para o desempenho do cargo. Tampouco se destacou pelo lado artístico, mantendo-se por demais preso ao seu passado como diretor do Vieux-Colombier. Além disso, fora nomeado numa situação complexa e não contava com a adesão integral dos societários, que, divididos, dirigiram uma parte do seu apoio à Bourdet.

(38) "Nomeados diretores da Comédie-Française ao mesmo tempo que Édouard Bourdet foi nomeado administrador, associando-nos ao seu esforço, devemos segui-lo quando ele é afastado. Temos, portanto, a honra e o pesar de lhe enviar nossa demissão, pedindo que aceite, Sr. Ministro, a expressão de nossa respeitosa dedicação" (apud ibidem, p. 399, nota 423).

(39) Juvet, *Prestiges et perspectives du théâtre français*, loc. cit., p. 10.

(40) A esse respeito, ver o livro de memórias de Madeleine Ozeray, *A toujours Monsieur Juvet* (Paris: Buchet/Castel, 1966). Nascida na Bélgica em 1910, ela tornou-se conhecida em Paris, em 1931, no papel de uma prostituta na peça *Le mal de la jeunesse*, de Bruckner. Um de seus maiores sucessos foi como Ondine em *Tessa* (original de Margaret Kennedy adaptado por Giraudoux), na qual contracenava com Juvet, formando um par romântico. Encenada pela primeira vez em 1934, a peça marcou o início da relação amorosa entre ela e Juvet, na época casado com Elsie Collin.

ambas de Giraudoux, e *L'École des Femmes*, de Molière⁴¹. E foi com essa experiência acumulada que Jovet chegou ao Brasil em fins de junho de 1941, para dar início àquela que seria a sua primeira turnê na América do Sul. No dia 7 de julho estreou no Rio de Janeiro com *L'École des Femmes*. O silêncio da platéia, confundido pelos atores como sinal de indiferença, logo seria desfeito por uma avalanche de aplausos, repetida ao término de cada uma das sete apresentações que o grupo faria ao longo daquele mês⁴². Num misto de encantamento e excitação — por poder assistir a sete peças diferentes, de dramaturgos diversos, encenadas pelo mesmo elenco, praticamente dia sim, dia não⁴³ —, o público carioca manifestou aprovação incondicional. A ponto de seus integrantes serem vistos por Jovet como "autênticos europeus":

*Uma sociedade seleta, que fala o francês correntemente, com graça e distinção, deu-nos, entre todos os públicos diante dos quais representamos, uma audiência que poderia rivalizar com a de Paris, por sua elegância, por ser sensível às nuances de nossa língua, uma simpatia que fez de uma representação no grande teatro do Rio de Janeiro uma reunião de bom-tom, onde era verdadeiramente agradável de se estar. Chegamos a São Paulo e o fervor dessa primeira acolhida se renovou*⁴⁴.

Esta observação de Jovet — feita durante uma conferência em Paris em abril de 1945, dois meses depois do seu retorno à França — não deixa de ser convencional. De um lado, por centrar-se mais na apreensão dos aspectos mundanos da elite carioca e paulista que freqüentava o teatro, e menos no impacto da influência sobre os integrantes dos grupos amadores da época, empenhados na renovação do teatro brasileiro. De outro lado, porque nem tudo foi vivido por ele e sua companhia nesse registro confortável. Ao longo dos quase quatro anos em que percorreram mais de 67 mil quilômetros e atravessaram onze países da América Latina para se apresentar diante de públicos variados, por vezes em condições bastante precárias — compensadas em larga medida pela acolhida calorosa e a simpatia das platéias locais —, tiveram de enfrentar uma profusão de situações inusitadas, habituais apenas para os grupos mambembes. Trabalhando "nas condições primitivas dos encenadores de outrora", foram obrigados a procurar um sentido mais largo para as próprias vidas. Nas palavras de Jovet, "ao procurar um sentido para minha vida, encontrei o sentido da minha profissão"⁴⁵.

Longe de uma expressão retórica, a afirmação do diretor francês, ao mesmo tempo que sintetiza sua irrestrita e apaixonada adesão ao mundo do teatro, deixa entrever as dificuldades enfrentadas no decorrer da longa excursão pela América Latina. De fato, elas não foram poucas e muito menos fáceis. Após o sucesso retumbante no Rio de Janeiro e em São Paulo

(41) Estas e outras informações sobre a trajetória e a carreira de Jovet foram obtidas em Mignon, Paul-Louis. "Enfin Louis Jovet vint". In: Godard, Colette e outros. *Athénée — Théâtre Louis-Jovet*. Paris: Norma, 1996, pp. 71-133. Utilizei também o citado *Louis Jovet*, de Mignon.

(42) Um registro dessa primeira temporada de Jovet no Rio de Janeiro encontra-se no livro de memórias de Álvaro Moreyra, *As amargas, não...* (Rio de Janeiro: Lux, 1954, pp. 190-191). O escritor, ligado ao teatro amador carioca, que assistira em Paris à estréia de Jovet na inauguração do Vieux-Colombier (1913), narra o seu encontro com o diretor francês no Rio em 1941, reproduzindo alguns dos diálogos travados entre eles. "Giraudoux é o autor vivo que mais admira [...]. Aliás, todos os autores que merecem este nome — retruca Jovet — são os donos do espetáculo, no meu modo de sentir e compreender. O *metteur-en-scène*, os atores, os auxiliares, dos maiores aos menores, são acessórios. O autor, o poeta, eis tudo. Prolongar a conversa — nas palavras de Moreyra — seria bom, se ele não fosse um homem sério que leva o teatro a sério e que ia trabalhar pela noite adentro".

(43) Além de *L'École des Femmes*, o grupo apresentou as seguintes peças: *Knock* (de Jules Romains, no dia 9), *La jalousie du Barbouillé* (de Molière), *La folie journée* (de Emile Mazaud), *La coupe enchantée* (de La Fontaine, todas as três no dia 14), *Ondine* (de Giraudoux, dia 16), *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche* (de Jules Romains, dia 19), *Electre* (de Giraudoux, dia 22) e *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (de Giraudoux, dia 25). Cf. o artigo e o livro citados de Paul-Louis Mignon.

(44) Cf. Jovet, *Prestiges et perspectives du théâtre français*, loc. cit., p. 22.

(45) *Ibidem*, p. 10.

— confirmado em Buenos Aires e Montevideu — e em face da continuidade da ocupação alemã na França, Jovet decidiu permanecer por aqui para uma nova temporada. Contava para tanto com o apoio moral e uma pequena ajuda financeira dos governos brasileiro, argentino e uruguaio. A decisão, contudo, não teve o consenso de toda a companhia. Alguns de seus membros retornaram à França, outros vieram de lá e novos participantes, refugiados da guerra ou residentes no Rio de Janeiro, engajaram-se temporariamente no grupo — como Henriette Morineau⁴⁶.

Além da reapresentação, com o acréscimo de novas peças e repetição de outras, nos países da América do Sul onde estivera em 1941, Jovet pretendia ampliar a rota dessa segunda temporada, de forma a incluir também a América do Norte⁴⁷. O projeto porém não se concretizou, pois o visto para os Estados Unidos lhe foi negado — ao que tudo indica, em razão das críticas que ele fizera à política norte-americana durante uma conferência no Rio de Janeiro. O sucesso da segunda temporada, cuja estréia deu-se em junho de 1942 na antiga capital federal, não foi exatamente o mesmo do ano anterior nas demais cidades percorridas. Não por uma alteração da qualidade do elenco, das apresentações ou da direção, e sim pelo curto espaçamento entre as duas turnês, reforçado pelo contingente diminuto do público culto da época, apto a entender uma encenação em francês. Ao lado das dívidas acumuladas e da diminuição das receitas, enfrentaram ainda uma perda considerável (de material permanente, como cenário e vestuário) motivada por um incêndio no teatro em que se apresentaram em Buenos Aires, em setembro de 1942. As manifestações de solidariedade e a ajuda material recebidas, se atenuaram o desastre, não apagaram os seus vestígios.

No final de 1942, antes do início da estréia em Santiago do Chile, mais dois atores deixaram o grupo. No ano seguinte, novos desfalques no elenco, bem mais graves que os anteriores, redesenhariam o perfil da companhia. Romain Bouquet, que se vira impossibilitado, por problemas de saúde, a seguir para Lima, morre de infarto no Chile. Madeleine Ozeray, por sua vez, rompe definitivamente o relacionamento amoroso com Jovet, depois de uma longa crise que afetou não só o casal como uma parte do elenco. O "patrão", como era chamado Jovet, fora momentânea e abertamente questionado por alguns deles, que, aliando-se a Ozeray, deram sustentação ao pleito da atriz de que a companhia adotasse o nome dela junto com o dele. Nesse jogo de forças, Madeleine, que deixara de se apresentar em Bogotá, perdeu a parada e voltou a Paris, enquanto Jovet, na América Latina, estabelecia vínculos mais diretos com representantes da França livre.

Reduzido o elenco, partem todos para o México, depois de passar pela Venezuela e por Cuba. Em janeiro de 1944, pouco antes da estréia da temporada mexicana, Jovet recebe uma ajuda financeira de dez mil dólares do general De Gaulle para dar continuidade a essa turnê⁴⁸, que, vivida por ele e seu elenco como uma experiência cultural radical, foi também uma missão política no sentido amplo do termo.

(46) Henriette Morineau teve uma atuação importante no teatro carioca, tendo contribuído diretamente na formação de vários atores e atrizes, como Bibi Ferreira e Fernanda Montenegro. Na companhia de "Madame" (como era chamada), em 1953, Fernanda deu a guinada para sua profissionalização como atriz, graças à influência decisiva que dela recebere. Em suas palavras, "ela me fez ver que eu tinha encontrado uma profissão qualificada, disciplinada, conseqüente (...). Morineau era um monumento, um arquétipo. Mantinha sempre a distância própria de uma primeira figura do elenco. Não permitia intimidades, mas forjava sempre um caráter teatral. A sensação que eu tinha era a de estar diante de um primeiro-ministro. Foi sua súbita agradação". Depoimento da atriz em Rito, Lúcia. *Fernanda Montenegro e o exercício da paixão*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, pp. 49-50.

(47) Durante a I Guerra, entre 1917 e 1919, Jovet participou da longa temporada do Vieux-Colombier nos Estados Unidos. A experiência de atuar num país estrangeiro e acompanhar a cena teatral de Nova York, onde residiu a maior parte do tempo, foi fundamental para o aprimoramento da sua formação como ator, interessado, já naquela época, em aprofundar também os seus conhecimentos na esfera da cenografia.

(48) Cf. Mignon, *Louis Jovet*, loc. cit., p. 110.

Teatro e política estiveram juntos nesse empreendimento. De um lado, pela encenação de um dos símbolos da tradição cultural francesa, Molière, representado em sua própria língua para platéias francófilas, como eram as elites latino-americanas no período. De outro, pela acolhida entusiástica que Jovet e sua companhia tiveram em todos os países por onde passaram. Prova incontestável do reconhecimento pelo trabalho inovador que vinham fazendo no âmbito do teatro e, simultaneamente, sinal seguro de que palavras como "liberdade", "igualdade" e "fraternidade" foram atualizadas em novas chaves no contexto mais geral da II Guerra e de seu impacto na América Latina. O visível apoio do público às lutas travadas pela Resistência foi simbolicamente transferido para a companhia de Jovet ao longo de toda a (inusitada) temporada — como atestaram as inúmeras vezes em que ao final de seus espetáculos as platéias locais misturaram aplausos com o canto da Marselhesa. O hino francês, condensando o repúdio à ocupação alemã, restituía para o público e os atores — mesmo que por instantes e no domínio cultural circunscrito pelo teatro — a liberdade ameaçada e um imaginário político fundado na soberania nacional da França.

À ajuda financeira intermediada por De Gaulle na condição de presidente do Comitê Francês de Libertação Nacional (sediado naquele período em Argel) seguiu-se a notícia do falecimento, em fevereiro de 1944, do dramaturgo Giraudoux. Abalado pela morte do amigo e companheiro de trabalho, pelas dificuldades crescentes, pela duração da viagem, pelo caráter algo errático daquela experiência mambembe e pela alteração do cenário político francês com o desembarque dos aliados na Normandia (junho de 1944), Jovet dissolve a companhia. Enquanto uma parte do elenco volta à França para se engajar nas forças de libertação, ele decide, mais uma vez, permanecer na América Latina. Atua como diretor e ator no Haiti e nas Antilhas francesas (Martinica e Guadalupe), com o auxílio de cinco membros do antigo elenco e a colaboração pontual de amadores locais.

No final do ano de 1944, com a libertação de Paris, a vitória da Resistência, a instalação do Governo Provisório da República, o desmoronamento do governo de Vichy e a iminente derrota final dos alemães, Jovet inicia a viagem de volta, desembarcando em Marselha em 11 de fevereiro de 1945. Sete dias depois chegaria finalmente a Paris, de onde estivera ausente por quase quatro anos. Outros eram os ânimos, o alinhamento político e o perfil do teatro francês.



No decorrer das duas temporadas de Jovet no Brasil, quatro dos maiores nomes da história do teatro brasileiro contemporâneo — um crítico, uma atriz, um dramaturgo e um grupo de teatro amador — davam

seus primeiros passos rumo a essa posição. Décio de Almeida Prado, como vimos, estreara na crítica de teatro em 1941, em *Clima*. Nesse mesmo ano, Cacilda Becker (1921-69) iniciava-se como atriz e Nelson Rodrigues (1912-80) como dramaturgo, com *A mulher sem pecado*⁴⁹. Protagonistas e artífices do movimento de renovação do teatro no país, eles sentiram de maneiras distintas a presença de Jovet entre nós: Décio, diretamente, como procurei mostrar, e Nelson Rodrigues, indiretamente, pela mediação do grupo carioca amador Os Comediantes, responsável pela encenação de *Vestido de noiva*, tida por todos, desde a sua estréia em dezembro de 1943, como o marco zero do moderno teatro brasileiro.

Na lembrança de um dos integrantes desse grupo e mais tarde crítico de teatro, Gustavo Dória, a presença de Jovet e sua companhia os estimulou, em 1942, a refletir mais a fundo sobre o repertório que deveriam apresentar:

*Obviamente todos conhecíamos a importância de Jovet, sua posição no teatro francês, sua descendência direta do movimento de Copeau. Mas jamais podíamos imaginar que o espetáculo teatral pudesse atingir aquele grau de elaboração artística. Jamais tínhamos visto uma conjunção tão perfeita entre texto, interpretação e montagem. Além do mais, o caráter "novo" que Os Comediantes pretendiam estava perfeitamente justificado no seu aspecto mais elevado com a presença do ilustre diretor francês, que passou a ser figura comentada nos nossos meios artísticos e intelectuais. Ali estava, no seu mais apurado aspecto, a concretização de um projeto modesto que Os Comediantes pretendiam pôr em aplicação. Na verdade, Jovet nos ajudou e muito. Mostrou uma nova maneira de apresentar o espetáculo teatral, salientou a importância do teatro e mostrou, ainda, as possibilidades do artista brasileiro; quando de sua segunda temporada chama, para com ele colaborar, pintores e desenhistas brasileiros aqui radicados, revelando o que nós mesmos desconhecíamos*⁵⁰.

Generoso com os atores amadores, Jovet os recebia em seu apartamento durante os sete meses em que residiu no Rio de Janeiro. Brutus Pedreira e outros integrantes de Os Comediantes voltaram de uma dessas visitas, relembra Dória, com a

*verdade estarrecedora: qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade, um teatro que atingisse verdadeiramente uma platéia, não estaria realizando nada enquanto não prestigiasse a literatura nacional! [...] O ponto de partida era o autor brasileiro*⁵¹.

(49) Para uma visão mais aprofundada da obra deste dramaturgo, ver: Magaldi, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987; Castro, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

(50) Dória, Gustavo. "Os Comediantes". *Dionysos*. Rio de Janeiro, ano XXIV, n° 22 (edição monográfica dedicada ao grupo), dezembro de 1975, pp. 15-16.

(51) Ibidem, pp. 16-17.

O conselho de Jouvét logo se tornou idéia fixa do grupo⁵². Era preciso encontrar um dramaturgo brasileiro à altura da pretensão do grupo e do seu diretor: o polonês Zbigniew Ziembinski, que, fugindo da guerra, chegara ao Rio de Janeiro em 6 de julho de 1941, um dia antes da estréia da companhia do diretor francês. A coincidência das datas, decorrente do panorama internacional, não implicou o mesmo destino para ambos: Jouvét viera de passagem, com um objetivo claro, enquanto Ziembinski, que não falava uma palavra de português e tampouco conhecia alguém no Rio, viveu o restante da sua vida aqui⁵³. Em comum, tinham o mesmo ponto de vista em relação à importância do autor nacional. Desse encontro entre um conselho dado, um ponto de vista partilhado, um grupo de amadores empenhado na renovação da cena teatral, um autor ainda desconhecido (Nelson Rodrigues) e um cenógrafo promissor (Santa Rosa) resultou o marco simbólico do teatro moderno brasileiro — segundo a opinião dominante na crítica da época, compartilhada também pelos historiados das artes do espetáculo. Como Décio de Almeida Prado fez as duas coisas e se notabilizou em ambas, vale a pena transcrever a sua avaliação.

Em 1944, quando da primeira montagem de *Vestido de noiva* em São Paulo, pelos Comediantes, Décio afirmou que o grupo carioca estava "contribuindo decisivamente" para que o teatro alcançasse o "nível do teatro universal" e que a ousadia de Nelson Rodrigues era "extremamente importante e fecunda, ao procurar novos caminhos, sacudindo a pasma- ceira que vai por aí"⁵⁴. Em 1984, quarenta anos depois de emitir esse julgamento, já incontestavelmente o maior historiador do teatro brasileiro, Décio fez a seguinte análise do impacto causado pela encenação de *Vestido de noiva*:

O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins.

A descoberta das potencialidades do teatro brasileiro (julgado até então uma arte menor pela maioria dos literatos da época) propiciada pela montagem dessa peça de Nelson Rodrigues foi de ordem quase pedagógica. Segundo Décio, com ela

aprendíamos que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência,

(52) Em 1947 o conselho de Jouvét seria repetido, no mesmo sentido mas com outro conteúdo, para o diretor Giorgio Strehler, fundador, junto com Paolo Grassi, do Piccolo Teatro de Milão. Strehler tinha problemas de repertório e, de início, se interessava por peças americanas e inglesas. Jouvét lhe disse: "Você prefere o Chianti à Coca-Cola; então monte logo peças italianas". E foi montando autores italianos como Pirandello, Gozzi, Goldoni, Bertolazzi, entre outros, que Strehler efetivamente se destacou, contribuindo assim para a renovação do teatro italiano. Cf. "Jouvét et l'acteur". *Revue d'Histoire du Théâtre*, loc. cit., p. 35.

(53) Para uma visão aprofundada da vida e da trajetória profissional de Ziembinski, ver Michalski, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/Funarte-Ministério da Cultura, 1995.

(54) Almeida Prado, Décio de. *Clima*, nº 13, agosto de 1944, p. 84.

*impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto*⁵⁵.

(55) Almeida Prado, Décio de. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988, pp. 40-41.

A dicção expressionista que Ziembinski imprimiu à montagem de *Vestido de noiva*, a atuação dos grupos amadores e as duas temporadas de Jovet, no Rio de Janeiro e em São Paulo, desenharam o quadro inicial da renovação do teatro brasileiro. O movimento nessa direção no âmbito do teatro profissional não se deu porém de forma linear, como atesta o início da carreira de Cacilda Becker, um dos maiores nomes do teatro nacional, que, ao contrário de Décio de Almeida Prado, Nelson Rodrigues e Os Comediantes, não sofreu, de início, qualquer influência de Jovet. Estreando no Rio de Janeiro, em 1941, com a peça *Altitude 3.200 metros* (comédia de Julien Luchaire encenada pelo grupo Teatro do Estudante), ela sequer soube que naquele mesmo ano ele também estivera por lá.

Cacilda Becker — que nos seus melhores momentos "era uma pura chama ardendo diante de nós"⁵⁶, tal o impacto da sua atuação no palco — iniciara-se na contramão dos ensinamentos e concepções de Jovet. A lembrança desse começo, quando atuou na companhia de Raul Roulien, ilumina, pelo avesso, a magnitude do impacto que o diretor francês produziu aqui. Dizia Cacilda que na época

(56) Almeida Prado, Décio de. "Adeus a Cacilda". *O Estado de S. Paulo*, 15/06/1969.

*os atores não recebiam o texto da peça, mas apenas folhas soltas de papel com as falas que teriam de dizer em cena, após uma deixa de outra personagem. Neste caso, todo o aspecto do relacionamento das personagens era sempre um mistério só desvendado em cena. Na época, normalmente, montavam-se peças de quinze em quinze dias. Os atores contavam sempre com o ponto. Isso sempre me pareceu um absurdo, mas quem era eu naquela época para reagir contra a norma aceita por todo o teatro*⁵⁷?

(57) Depoimento de Cacilda em Fernandes, Nanci e Vargas, Maria Thereza (orgs.). *Uma atriz: Cacilda Becker*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 34.

Se ela não era ainda capaz de reagir, outros foram. Menos por uma questão de ousadia pessoal, ainda que este ingrediente estivesse presente, e muito mais pelo reconhecimento social e o prestígio cultural de que desfrutavam como universitários ou membros das elites, no caso de vários dos integrantes dos grupos amadores. Ou ainda como estrangeiros, uma condição distinta da vivida pelos imigrantes, no caso dos diretores de teatro de nacionalidades diversas que para cá vieram, como o polonês Ziembinski, os franceses Jovet e Henriette Morineau, os italianos Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gianni Ratto, Luciano Salce, Flaminio Cerri e Alberto D'Aversa, o belga Maurice Vaneau. Prova eloquente de que as notáveis transformações que se produziram no teatro brasileiro e asseguraram a sua modernidade são inseparáveis da presença desses estrangeiros e impen-sáveis sem a atuação deles. Aquilo que ocorreu no âmbito da universidade

(58) Para uma análise densa da relação entre o processo de metropolização de São Paulo, o sistema cultural e acadêmico e as alterações na estrutura social da cidade nos anos 1950, ver a tese de livre-docência de Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e cultura: São Paulo meio de século* (São Paulo: FFLCH-USP, 2000).

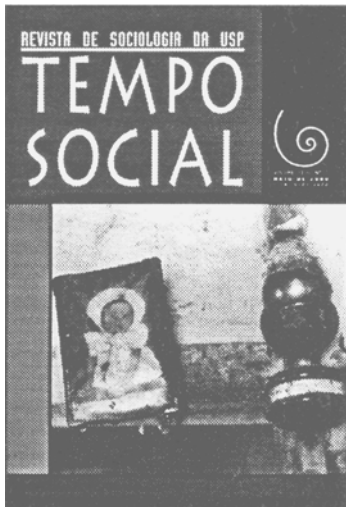
— especialmente a USP, graças aos professores estrangeiros, franceses em particular (Jean Magüé, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig, Roger Bastide, entre outros) — também aconteceu no campo do teatro. No mesmo período e não aleatoriamente, sob a pressão de escolhas políticas radicalizadas pela situação da guerra na Europa e suas repercussões aqui. Desse encontro entre um novo contingente de alunos e de atores amadores (oriundos em sua maioria de famílias intelectualizadas de classe média, várias delas de distintas procedências étnicas) provenientes de cidades como o Rio de Janeiro e em especial São Paulo (que rapidamente ganhava ares e estatura de metrópole, atestadas por mudanças significativas na estrutura social e em outras esferas) e estrangeiros em início de carreira (como os professores da Missão Francesa) ou mais experientes, como os diretores de teatro que para cá vieram em decorrência da guerra, gerou-se um sistema cultural e intelectual complexo, sem precedentes na nossa história⁵⁸. Dele, faz parte Jouvét.

Recebido para publicação em
5 de outubro de 2000.

Heloisa Pontes é professora do
Departamento de Antropolo-
gia da Unicamp.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 58, novembro 2000
pp. 113-129

VOLUME 12 - Nº 1



ARTIGOS

- CLAUDE LEFORT**
O direito internacional, os direitos do homem e a ação política
- BARBARA FREITAG-ROUANET**
A cidade brasileira como espaço cultural
- JESSÉ SOUZA**
Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira
- SYLVIA GEMIGNANI GARCIA**
A questão da universidade e da formação em ciências sociais
- HERMES AUGUSTO COSTA**
Identidades sindicais européias em tempos de globalização
- MARIA STELA GROSSI PORTO**
A violência entre a inclusão e a exclusão social

- RENATO ORTIZ**
Walter Benjamin e Paris individualidade e trabalho intelectual
- BENOIT GAUDIN**
Da *mi-carême* ao *carnabeach* história da(s) micareta(s)
- FERNANDO SALLA MARCOS CÉSAR ALVAREZ**
Paulo Egídio e a sociologia criminal em São Paulo
- FERNANDO MAGALHÃES**
O passado ameaça o futuro Tocqueville e a perspectiva da democracia individualista
- ELIZABETH RONDELLI MICHAEL HERSCHMANN**
A mídia e a construção do biográfico o sensacionalismo da morte em cena

RESENHAS

- MARIO MIRANDA FILHO**
Ambivalências da fundação

- JOSÉ EISENBERG**
Ao leitor sem medo

Dados pessoais				Faça aqui o seu pedido			
Nome				Volume	Preço	Qt.	Subtotal
Endereço				Vol. 11 nº 2	R\$ 10,00		
Cidade				Vol. 12 nº 1	R\$ 10,00		
CEP				Assinatura - 2 nºs	R\$ 20,00		
(ddd) Telefone				Assinatura - 4 nºs	R\$ 35,00		
CPF				Valor do pedido			
Data de hoje							
Forma de Pagamento							
<input type="checkbox"/> Cheque Nominal a Discurso Editorial <input type="checkbox"/> Cartão de Crédito (Preencha os dados abaixo)				Número			
<input type="checkbox"/> Visa <input type="checkbox"/> Creditcard <input type="checkbox"/> American Express <input type="checkbox"/> Solo <input type="checkbox"/> Dinners <input type="checkbox"/> Outro:				Validade			
				Assinatura - igual à do cartão de crédito			

Receba TEMPO SOCIAL pelo Correio. Envie o pedido, juntamente com cheque nominal à Discurso Editorial, para:

REVISTA TEMPO SOCIAL

Depto. de Sociologia - FFLCH - USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, nº 315

São Paulo - SP - Brasil - CEP 05508-900

Tel: (011) 818-3703/Fax: (011) 818-3722

Informações também por e-mail: temposoc@edu.usp.br

<http://www.fflch.usp.br/ds/revistas/tempo-social>