



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

BIANCA DE CÁSSIA ALMEIDA

**O TEATRO MODERNO NO COMEÇO DO SÉCULO XX NO BRASIL:
ROBERTO GOMES, TEXTO E CENA.**

CAMPINAS, 2015

BIANCA DE CÁSSIA ALMEIDA

O TEATRO MODERNO NO COMEÇO DO SÉCULO XX NO BRASIL:
ROBERTO GOMES, TEXTO E CENA.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na Área de Concentração: Teatro, Dança e Performance.

Orientadora: LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Bianca de Cássia Almeida, e orientada pela Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves.



CAMPINAS, 2015

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

AL64 Almeida, Bianca de Cássia, 1989-
O teatro moderno no começo do século XX no Brasil : Roberto Gomes,
texto e cena / Bianca de Cássia Almeida. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Larissa de Oliveira Neves Catalão.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Gomes, Roberto, 1882-1922. 2. Teatro brasileiro. 3. Simbolismo na arte.
I. Catalão, Larissa de Oliveira Neves, 1978-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The modern theater in the early XX century in Brazil : Roberto
Gomes, text and scene

Palavras-chave em inglês:

Gomes, Roberto, 1882-1922

Brazilian drama

Symbolism in art

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Larissa de Oliveira Neves Catalão [Orientador]

Isa Ethel Kopelman

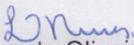
Danielle Crepaldi Carvalho

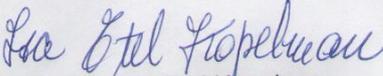
Data de defesa: 14-12-2015

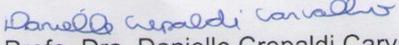
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela
Mestranda Bianca de Cássia Almeida - RA 107896 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão
Presidente


Profa. Dra. Isa Etel Kopelman
Titular


Profa. Dra. Danielle Crepaldi Carvalho
Titular

DEDICO

Aos meus pais por acreditarem no meu desconhecido.

Obrigada por amar e respeitar.

A Roberto Luís Eduardo Ribeiro Gomes por ter sido um ser humano ímpar, inspirador e transparente.

AGRADEÇO

Ao majestoso Universo por abrir as portas certas nos momentos certos!

À Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão por ter me introduzido a pesquisa acadêmica sempre confiando e acreditando no meu trabalho. Obrigada pela paciência, disciplina e perseverança.

Agradeço infinitamente aos meus pais por estarem sempre presentes e atentos. Pela educação, pela genética, pelo amor e por todos os dias da minha vida. Vocês são o que eu tenho de melhor.

Ao meu irmão Bruno que me ensina todos os dias que não estou sozinha. Obrigada por ser parte do que eu sou.

À minha amada avó Dirce por me conhecer tão bem.

Aos meus amados avôs Santina e Duílio por preservarem o maior bem de todos: nossa família.

Ao Guto Cáu pelos anos de amor e companheirismo. Obrigada por permanecer sempre ao meu lado. Obrigada por me apresentar às dificuldades e prazeres da vida. Obrigada por me apresentar à realidade.

Agradeço aos meus amores antigos, e aos que ainda não aconteceram por me manterem amando, sonhando e acreditando.

Agradeço aos meus amigos de Arte da Companhia Artística, Centro Cultural de Pedreira, Os Populares, Cia Soul d'Art e do Teatro Bibi Ferreira por compartilharem os melhores momentos de prazer.

Agradeço à Renata Venturini pela amizade e oportunidade de aprender sempre e por ter me guiado por novos caminhos. Agradeço a todas as funcionárias do Ateliê pela amizade indispensável, por me acolherem tão bem e entenderem este corpo estranho no mundo da moda.

Obrigada Shadow, Romeu e Catarina pelo amor mais puro e verdadeiro que já pude experimentar.

Agradeço a cada um dos meus grandes amigos que tornam a vida mais fácil e leve.

Agradeço por cada pessoa que cruzou meu caminho e me acrescentou um pouco de si.

Ao Instituto de Filosofia por me apresentar a um mundo turbulento e desafiar todos os meus pensamentos.

Aos professores e às professoras do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena.

Aos funcionários e funcionárias do Instituto de Artes, em especial da Secretaria de Pós-Graduação.

Muito obrigada a todos que contribuíram de alguma forma para a realização desta pesquisa.

A maioria pensa com a sensibilidade, eu sinto com o pensamento. Para o homem vulgar, sentir é viver e pensar é saber viver. Para mim, pensar é viver e sentir não é mais que o alimento de pensar.

Fernando Pessoa - Livro do Desassossego

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura1: Retrato Roberto Gomes, p.14.

Figura2: Roberto Gomes ao piano, p.19.

Figura3: Caricatura Roberto Gomes, p.26.

Figura4: Roberto Gomes e André Brulê, p.38.

Figura5: O homem da rosa, p.60.

RESUMO

Esse projeto se propõe a analisar quatro peças teatrais do dramaturgo Roberto Gomes (1892-1922) que apresentam traços mais significativos da estética simbolista, pensando-as no contexto teatral brasileiro da década de 1910 a 1920. Roberto Gomes escreveu ao todo nove peças, no entanto a peça *Beijo ao luar* (1913) encontra-se desaparecida e não se tem notícias de sua encenação. As peças a serem analisadas são: *Ao declinar do dia* (1909), *A bela tarde* (1915), *O sonho de uma noite de luar* (1916) e *O jardim silencioso* (1918).

Palavras-chave: Roberto Gomes, Teatro brasileiro, Teatro simbolista.

ABSTRACT

This project aims to analyze four theatrical plays from the playwright Roberto Gomes (1892-1922) which present the most significant features of the Symbolist aesthetic movement regarding the Brazilian theatrical context from 1910s to 1920s. Roberto Gomes wrote nine plays in total, however *Beijo ao luar* (1913) is missing and any notice of its staging isn't available. The plays that will be analyzed are: *Ao declinar do dia* (1909), *A bela tarde* (1915), *O sonho de uma noite de luar* (1916) and *O jardim silencioso* (1918).

Keywords: Roberto Gomes, Brazilian theatre, Symbolism theatre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: ROBERTO GOMES	15
1.1 – O Teatro Brasileiro no começo do século XX.....	15
1.2 – Roberto Gomes vida, obra e entrelinhas.....	20
1.3 – A estética teatral de Roberto Gomes	27
CAPÍTULO 2: ATOS DO DESTINO: O DRAMA ESTÁTICO DE ROBERTO GOMES.....	39
2.1 – <i>Ao declinar do dia</i> : O início.	39
2.2 – <i>O jardim silencioso</i> : A afirmação.	48
2.3 – Laura e Noêmia as verdadeiras mulheres de Roberto Gomes.....	57
CAPÍTULO 3: DA ESPERA À LOUCURA	61
3.1 – <i>A bela tarde</i> : A espera.	61
3.2 – <i>Sonho de uma noite de luar</i> : A aceitação.....	71
3.3 – A vitória do sonho.	84
CONSIDERAÇÃO FINAIS: A LINHA DA VIDA	86
ANEXOS	91
1. Boletim SBAT	92
1.1 A filosofia do sofrimento	93
1.2 – A obra de Roberto Gomes	93
1.3 – Roberto Gomes – Amigo dos cachorros e escritor esquecido	94
1.4 – Questionário “Fon-Fon”	96
1.5 – <i>Berenice</i> , de Roberto Gomes.....	97
2. Roberto Gomes conferencista – “Pelléas et Mélisande	98
3. Críticas do Jornal do Comércio	106
3.1 – 16 de Julho de 1910	106
3.2 – 17 de Julho de 1910	106
3.3 – 09 de Outubro de 1912 – Entrevista sobre <i>O canto sem palavras</i>	110
3.4 – 10 de Outubro de 1912	113
3.5 – 11 de Outubro de 1912	115
3.6 – 05 de Julho de 1916	123
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	130

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é fruto de uma pesquisa apaixonada que dura pelo menos quatro anos, antes mesmo de ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Ela consiste na análise de quatro peças escritas por Roberto Gomes (1882-1922) que apresentam traços mais significativos da estética simbolista. As análises por sua vez não foram feitas cronologicamente, mas a partir de uma linha de pensamento que busca ilustrar uma temática corrente na dramaturgia deste autor.

Deste modo, analiso em primeiro lugar a peça *Ao declinar do dia* (1910) que além de ser o início da sua obra dramática também relata o início de uma saga amorosa em que o destino é o grande movimentador da vida e na qual estão todos os seres humanos segundo a visão dramaturgic de Gomes. Em segundo lugar analiso a peça *O jardim silencioso* (1918) que é, segundo documentos, a sexta peça escrita por Gomes, mas que retoma esta saga, afirmando a visão do autor vista na primeira peça analisada. Em terceiro analiso a peça *A bela tarde* (1915), que mostra a vida após a ação do destino, agora em estado de espera até uma próxima movimentação. E por último analiso *O sonho de uma noite de luar* (1916), peça em que Gomes deixa a realidade e se adentra no mundo dos sonhos, onde o ser humano aceita a condição de ser passivo diante do destino e se entrega à loucura. Todas estas quatro peças têm o tema do amor como combustível para todo o correr dos enredos. A dor, que, segundo a estética de Gomes, está sempre presente nas histórias de amor, também foi objeto de análise para percorrermos este caminho com as quatro peças. São peças curtas, em um ato, mas com grande intensidade nas entrelinhas que mostram uma visão atual e sensível sobre a vida de qualquer ser humano diante não só do amor e da dor, mas do seu próprio destino.

O primeiro capítulo desta dissertação está dividido em três subcapítulos. O primeiro deles, a saber, "O Teatro Brasileiro no começo do século XX", tem a intenção de discutir a influência do simbolismo europeu no conjunto da obra, avaliar o contexto produtivo do autor e, de certo modo, rever as avaliações críticas da historiografia do teatro brasileiro. Este é um tema pouco discutido, de um autor subvalorizado, mas que encarna contradições de um período de crise de modelos estéticos. Este primeiro capítulo tem a intenção de vincular a análise textual ao estudo do contexto do teatro brasileiro literário do começo do século 20, o que exigiu pesquisa de campo sobre o ambiente cultural e teatral da época, e esforço interpretativo sobre as diretrizes ideológicas em curso.

No segundo subcapítulo apresento a biografia de Roberto Gomes, embora seja uma breve apresentação, como a própria vida deste autor. Nele estão as informações encontradas sobre a

vida, obra e estudos já realizados sobre o dramaturgo. Já o terceiro subcapítulo é uma análise da Conferência proferida por Gomes em 1918 sobre o dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, por quem ele nutria profunda admiração e na qual podemos observar traços da estética teatral de Gomes.

No segundo capítulo analiso as duas primeiras peças já citadas acima, respectivamente: *Ao declinar do dia: O início*, e *O Jardim silencioso: A afirmação*. Também faço neste capítulo uma análise comparativa sobre duas personagens centrais das duas peças; Laura e Noêmia, a fim de dar luz ao que foi investigado nas análises.

Já no terceiro capítulo analiso *A bela Tarde: A espera* e *Sonho de uma noite de luar: A aceitação*, dando continuidade à saga sobre a vida diante do amor, da dor e do destino. Também neste terceiro capítulo faço uma análise comparativa de dois personagens centrais das peças, para que seja possível olhá-los mais de perto e reforçar as afirmações feitas nas análises.

Por fim, nas considerações finais, delinco um caminho pelo qual acreditamos caminhar a estética de Gomes, após as análises realizadas.

Na última parte desta dissertação incluímos nos anexos os textos de maior relevância encontrados durante as pesquisas de campo para que a leitura se torne, além de mais interessante, mais produtiva e instigante, sendo, também, material para outras e futuras pesquisas.

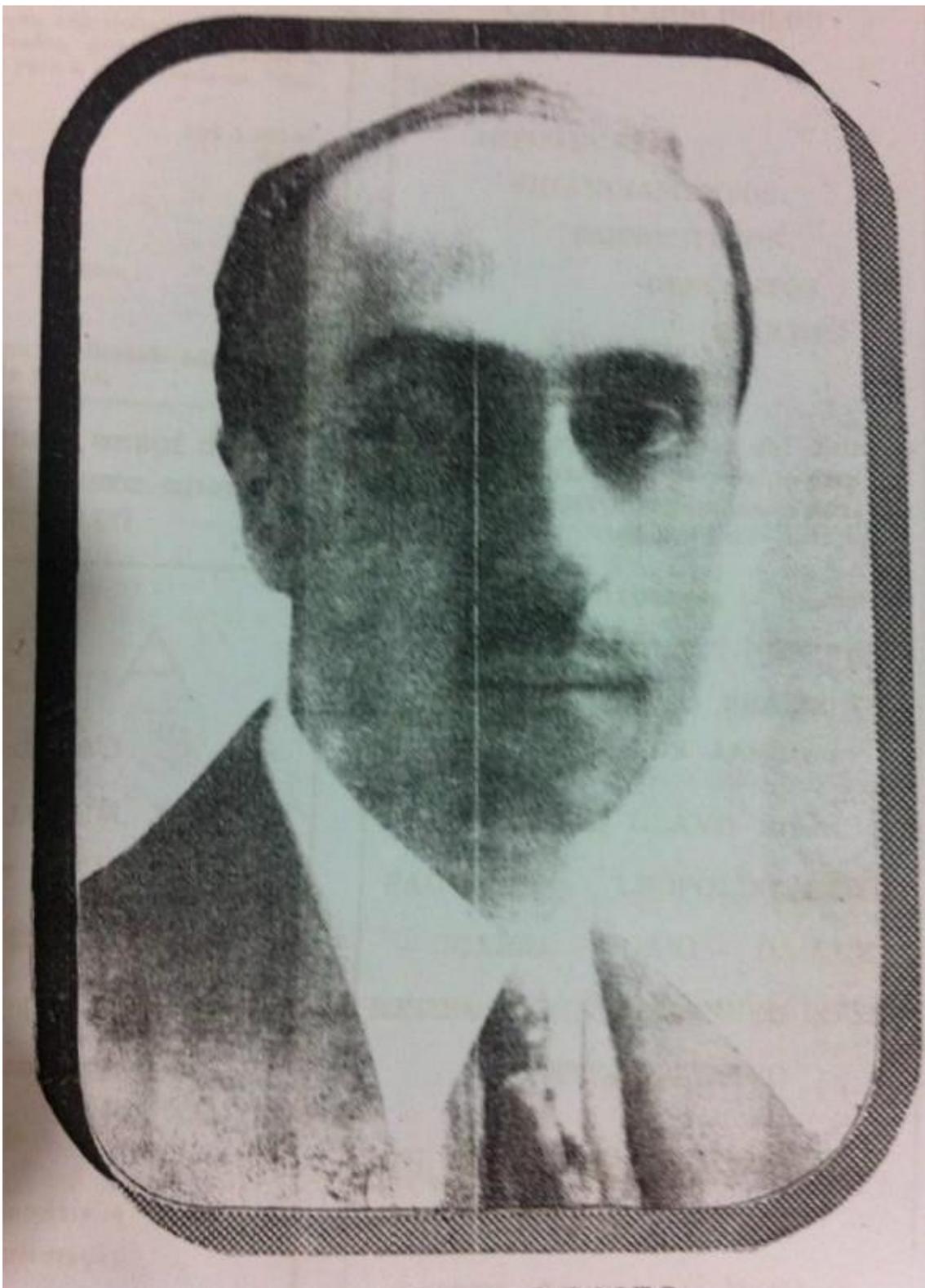


Figura 1: Retrato de Roberto Gomes. (SBAT, 1947, capa)

CAPÍTULO 1: ROBERTO GOMES

1.1 O Teatro Brasileiro no começo do século XX

O teatro no Brasil nas duas primeiras décadas do século XX ficou marcado pela sua diversidade de estilos, encenações e idiomas que subiam ao palco. A arte em geral está em completo movimento. Quase simultaneamente o realismo, o naturalismo, o parnasianismo e o simbolismo agiam como correntes estéticas, chegando ao Brasil por meio de referências européias. A economia apoiada na produção cafeeira com grande êxito nas exportações, mas ao mesmo tempo desequilibrada pelo Governo Federal causava instabilidade econômica e aumentava a já grande desigualdade social. O desenvolvimento da indústria fazia crescer o número de operários, e pela alta oferta de mão de obra os baixos salários eram correntes. As cidades estavam fervilhando em reivindicações e protesto. Mas havia uma dualidade no Brasil: se de um lado havia a periferia com baixos salários e qualidade de vida, de outro, havia um público abastado com alto poder de compra e que desejava constantemente entretenimento e novidades.

A década de 10 foi marcada pela Primeira Grande Guerra Mundial, pela popularização do rádio como mídia de massa, pela ascensão do automóvel como transporte individual e do crescimento acelerado da industrialização. (FARIA, 2012, p.321). Neste período o Brasil vivia, desde 1894, numa República oligárquica dominada por barões de café. A Jovem República foi implantada nesta primeira década do século e por conseqüência disso o progresso habitou as principais cidades do país. Foi ainda nesta primeira década do século XX que o Rio de Janeiro foi nomeado a capital da recém-proclamada República. Sendo a capital do Brasil, o Rio comandado pelo prefeito Pereira Passos (1836-1913) recebeu uma enorme reforma urbanística. Pensado em moldes europeus, o traçado urbano foi completamente modificado, mas isso não previa a participação da população de baixa renda.

Deste modo o Rio de Janeiro, com o slogan “O Rio Civilizado”, criado pelo jornalista da *Gazeta de Notícias*, Figueiredo Pimentel (FARIA, 2012, p.321), dividiu a cidade em duas partes; de um lado a parte nobre da elite carioca e de outro os subúrbios e morros. Contrastava a elegância do comércio da Rua do Ouvidor com as situações miseráveis dos cortiços. Com o fim do Império as cidades foram tendo suas paisagens urbanas transformadas e isso fortaleceu cada vez mais a indústria do entretenimento. Foram criados inúmeros teatros, pavilhões, cafés-concerto que ofereciam novidades diárias a este público, agora e cada vez mais, ávido por diversão. É desta indústria cultural que surge e se profissionaliza com o passar dos anos o

chamado *teatro ligeiro*. A *permanência do desenvolvimento de uma tradição cômica, o envolvimento com a produção musical popular e a constituição de um incipiente mercado cultural de massas* (FARIA, 2012, p.321), eram os fatores predominantes para o sucesso deste teatro.

Eram ditas peças ligeiras as que disputavam o entretenimento da sociedade com o rádio, o cinema, o circo e cafés-concerto. Estes tinham como características o uso do ponto, a sala de estar como cenário, além de um ator principal que, normalmente, era dono da companhia, e uma incessante mudança nas peças em cartaz.

Preferidos da platéia, os gêneros musicados permaneciam incólumes às discussões entre os intelectuais e artistas acerca da necessidade de se fundar um teatro dito “sério” no país. A revista de ano, as burletas, as mágicas, as operetas, as paródias e os vaudevilles atraíam multidões aos teatros, possibilitando a criação de um rico mercado em que trabalhava um grande número de atores e atrizes, empresários, autores, ensaiadores, cenógrafos, assim como diversos outros profissionais relacionados às montagens dos espetáculos. A cada temporada, subia à cena uma infinidade de peças, que ficavam pouco tempo em cartaz – salvo evidentemente as exceções –, pois era preciso atrair o público com novidades, (...) (FARIA, 2012, p. 322)

Muito embora este teatro tenha ganhado a preferência da platéia, não era bem visto pelos intelectuais. O público brasileiro de maior poder aquisitivo preferia as companhias estrangeiras às brasileiras, acreditando que um *teatro sério* seria somente possível pelas primeiras, enquanto os brasileiros só faziam peças ligeiras e por isso ficavam marginalizadas pela crítica intelectualizada. Esta visão do público repercutiu entre os intelectuais. João Barbosa em 1913 esforçava-se para levar ao público peças sérias, ao não conseguir concorrer com as peças por sessões disse:

Isso prova que o nosso publico não possui gosto artístico e que toda a culpa é dos poderes públicos, que não protegem os nossos artistas; e da polícia que permite toda a casta de indecências e obscenidades. Faz dó, causa arrepios, envergonha-nos, o estado que chegou aqui, a arte teatral! (NUNES, 1956, p.29)

O teatro por sessões foi uma novidade trazida de Portugal com a atriz Cinira Polônio em 1908 (FARIA, 2012, p.331). As peças tinham duração de uma hora e quinze minutos e aconteciam três vezes ao dia; às 19h00, às 20h45 e às 22h30. Este sistema desgastava os atores. Trabalhavam de domingo a domingo, sem pausa para descanso. Sempre ensaiando e decorando o texto que logo entraria em cartaz, devida a esta grande quantidade de textos o ponto se tornou característica indispensável na cena brasileira da época.

O grande número de companhias estrangeiras que desembarcavam no Rio de Janeiro em busca deste público fez com que o mercado se fechasse aos artistas brasileiros. Empresários estrangeiros criaram grandes empresas em torno do nosso teatro que era um

negócio produtivo, rentável e extremamente competitivo. Importavam atores e espetáculos já preparados, ocupavam todas as casas de espetáculo, diminuindo assim a concorrência com espetáculos brasileiros.

O público é fator de maior importância neste momento, Mario Nunes, no primeiro Volume do livro *40 anos de Teatro*, considera a existência de três grupos diferentes de espectadores. O primeiro deles, apelidado por João do Rio de “os 300 de Gedeão”, era composto pela elite social, a camada mais culta da sociedade, pessoas ricas e por isso aparentemente mais exigentes. O segundo grupo era os espectadores do circo, e diria o teatro de revista por sessões. E por último, também havia o espectador estrangeiro que buscavam nos palcos o conforto do idioma nativo e peças que lhes causassem nostalgias patrióticas.

O teatro desta época, por sua vez, fará um retrato da realidade deste público, desta sociedade. Denunciará os males, os defeitos e as incoerências (FARIA, 2012, p.335). Vai haver, embora em disparidade, peças que atingiam estes diferentes públicos. O teatro pré-modernista vai encarar esta diversidade, este ecletismo desta era de mudanças. Muitos empresários, artistas e dramaturgos foram bem sucedidos com o teatro ligeiro. Os intelectuais, no entanto, desconsideravam a importância desse tipo de teatralidade e durante muito tempo a época foi considerada “decadente”, no sentido depreciativo¹. Os intelectuais e escritores viam, desde a virada do século, a necessidade de se construir um teatro sério brasileiro que consideravam melhor do que o teatro comumente encenado à época. E para isso, os autores se inspiravam na nova dramaturgia existente na Europa, em especial a francesa. Grandes nomes da dramaturgia foram encenados no Brasil; Henri Bataille, Maurice Maeterlinck, D’Annunzio, Ibsen, entre outros.

Com a Primeira Grande Guerra as companhias estrangeiras, que antes tomavam grande parte dos palcos brasileiros, pararam aos poucos de vir para o Brasil, e neste desfalecimento *positivo* foram aparecendo com maior frequência, embora ainda pouca, as peças que se pretendiam nacionalistas. Ficou nítida na arte brasileira a preocupação de discutir uma identidade nacional. No entanto o Brasil é um país de território extenso, e longe da capital a realidade era outra. No interior do Brasil havia atraso na industrialização e a população vivia em situações inferiores diante do avanço do Rio de Janeiro. E este contraste entre o automóvel e o carro de boi, entre o operário e o caipira aparecem em obras literárias². Deste modo, também o teatro apresenta semelhantes contrastes. As peças que compunham o “teatro sério” não eram populares, elas eram normalmente encomendadas para serem encenadas em festas, festivais, benefícios e etc.

¹ Ver: NUNES, M., *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, p.33 e.

² FARIA, João Roberto, *História do Teatro Brasileiro*, Perspectiva, 2012, p.336. Exemplos de personagens que marcaram a época e estes contrastes: Antônio Conselheiro, Policarpo Quaresma, Jeca Tatu.

O grande marco na história do teatro brasileiro desta época foi a inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 14 de Julho de 1909. O cronograma do Teatro foi bastante eclético, embora tenha sido palco para as encenações das peças escolhidas numa tentativa de renovação no teatro, tentativa de criar um teatro sério literário e nacional.

Os principais autores do período buscavam fazer uma “cirurgia na sociedade burguesa” (COSTA, 2003, p.266). Embora eles trouxessem em suas bagagens tendências de movimentos estrangeiros, também estavam preocupados em caracterizar suas obras como nacionais. Peças como *A Herança* de Júlia Lopes de Almeida e *A Muralha* de Coelho Neto são exemplos de demonstrações sobre as situações sociais do Brasil, mas que, ainda assim, carregam traços naturalistas de Zola e Ibsen (FRAGA, 2012, p.336). Devido à complexidade da situação cultural, do dito, pré-modernismo brasileiro vê-se que o teatro, principalmente como arte de representação viva do presente e que se dá no presente, está imerso neste momento de transição e por isso tem valor documental e de denúncia desta sociedade desigual em transformação.

Em 10 de outubro de 1912 Roberto Gomes, já aclamado autor teatral pelas peças *Ao declinar do dia* e *O canto sem palavras*, pronuncia uma conferência na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro intitulada “Arte e Gosto Artístico no Brasil” onde fala sobre este ecletismo corrente na cena brasileira da primeira década do século:

Como vedes, manifestam-se hoje livremente e fraternizam as tendências mais diversas. Restos de romantismo, surtos de naturalismo, reflexos pré-raphaelismo, audácias de impressionistas, que têm a faculdade de ver todas as coisas verdes, escarlates ou roxas, e de que nós não devemos rir, porque todo excessos contém sem dúvida uma parcela de verdade (...). Os nossos corpos entram nos sofás onde nos sentamos e os sofás entram em nós. É o transcendentalismo físico. (WILSON, 1978, p.522)

Há no teatro de Roberto Gomes a influência de uma corrente estética francesa chamada “teatro da paixão” que expõe a vida de maneira crua, sem pudores ou ocultações. O teatro da paixão retrata os adultérios, as chantagens, os males da vida burguesa e a morte. Retratos de uma sociedade que vive a Primeira Guerra Mundial. Mas, contrastando com este impiedoso cotidiano o amor, como o centro de todas as intrigas no teatro da paixão, torna-se mais importante do que os próprios reflexos desta sociedade. É em meio a estes contrastes e referências estrangeiras que podemos pensar na dramaturgia de Gomes como um dramaturgia séria do teatro brasileiro.

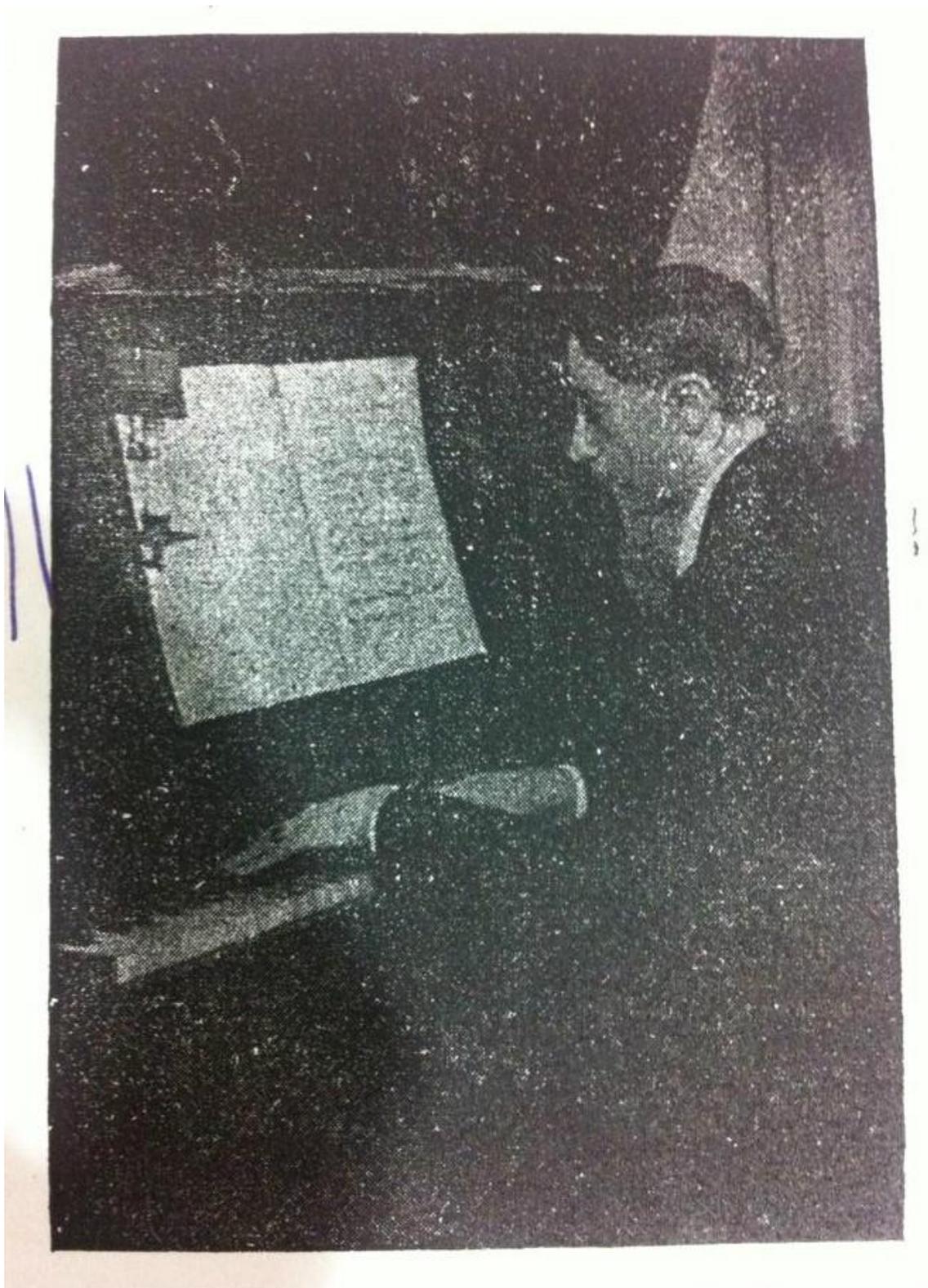


Figura 2: A fotografia acima, onde se vê o saudoso escritor ao piano, foi tirada em sua casa no ano em que deu fim à sua existência. (SBAT, 1947, p.5)

1.2 Roberto Gomes vida, obra e entrelinhas.

“Roberto Gomes; um dos talentos mais espontâneos, mais completos e mais vigorosos da geração dramática do seu tempo.” (SBAT, 1947, CAPA)

Roberto Luís Eduardo Ribeiro Gomes nasceu no dia 12 de Janeiro de 1892 no Rio de Janeiro. Filho do comendador Luiz Gomes Ribeiro e da francesa dona Blanche Ribeiro Gomes. Teve uma infância rica em cultura e educação eruditas, uma vez o senhor Luiz Gomes ser um dos diretores do Banco Nacional. Roberto Gomes, aos oito anos de idade, viajou com a mãe para Paris, onde estruturou toda a sua educação. Em Paris cursou humanidades no Lycée Jaisson de Sally dominando a língua francesa como um nativo. Tem um brilhante desempenho, mesmo que ainda muito jovem, como pianista, participou de saraus artísticos como ator, músico e desenhista. Em 1897 o banco em que seu pai trabalhava chega à falência, e com a perda da fortuna regressam ao Brasil. Roberto Gomes iniciou em 1902 o curso da Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, bacharelando-se com distinção.

Após a morte de seu pai em 1905 começou a dar lições de francês e, pela sua erudição e os seus largos estudos na música, foi indicado para crítico da *Gazeta de Notícias*, onde os seus artigos se revestiam de uma autoridade respeitada. (COSTA, 1983, p.10) Assinou seus primeiros artigos deste jornal com o pseudônimo Bemol. Também era crítico musical e teatral do jornal *A Notícia*, onde assinava com o pseudônimo Sem. Somente depois de 1911 passa a assinar as críticas com o próprio nome. Conquistou através de um concurso a cátedra de professor de francês do Instituto Benjamin Constant, onde lecionou por sete anos. Funcionário do ensino Municipal ocupou o cargo de inspetor escolar, que, à época, fora ocupado por grandes nomes da literatura como Medeiros e Albuquerque e Olavo Bilac. Juntamente com Olavo Bilac e Guimarães Passos produziu o *Guide des étas Unis du Brésil*, um guia turístico da cidade do Rio de Janeiro, sua colaboração neste projeto foi vertê-lo para o francês. Advogado, professor, jornalista, crítico musical, delicado pianista, inspetor escolar, Roberto Gomes também é um autor teatral destacado pela crítica da época como um dos grandes talentos da dramaturgia brasileira.

Era costume de a época os eruditos realizarem conferências e Gomes teve destaque neste contexto. Falou sobre Emilio Zola (1902), sobre Grieg, Liszt (1911), sobre os cães – seus amados e fieis amigos (1907), sobre Maeterlinck (1918) e sobre as artes no Brasil (1912). Era bastante estudioso e estava sempre atento ao mundo das artes. Em 1920 Roberto Gomes ficou doente e se aposentou como inspetor escolar. Dois anos mais tarde, em 1922, no dia 31 de Dezembro, na Rua D. Carlota, em Botafogo no Rio de Janeiro, tirou a própria vida aos 40 anos de idade com um tiro no peito.

Em se tratando da sua personalidade, era comumente lembrado como um homem de sensibilidade exacerbada, noturno, enfermo, inteligente, culto, mas ao mesmo tempo doce e meigo:

Roberto Gomes foi uma figura doce e meiga, um torturado moral que inventava complicações sentimentais para sofrer. Quem lidou de perto com ele, guardou-lhe a memória como a da vítima de uma educação excessivamente carinhosa. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1923)

(...) pessoa de extremada sensibilidade e, por isso, melindrava-se facilmente. Possuía um comportamento arredio e desconfiado que se foi acentuado com o tempo. (...) Fisicamente miúdo e frágil, Roberto Gomes teve intensa vida noturna e um excessivo ritmo de trabalho (...) o descompasso de uma concepção nevrótica do mundo com a realidade progressista da época delineiam-lhe a imagem de um ser terrivelmente confrontado e dilacerado (...) era um escritor marginalizado, "noturno", vivendo num mundo próprio de sonhos e recusa, num casulo ideal e sombrio, repleto de objetos de arte, de cães de estimação, de música e de teatro (...) (COSTA, 1893, pags. 20 e 21)

Gomes nos deixou nove peças teatrais, *Ao declinar do dia* (1909), *O canto sem palavras* (1912), *A bela tarde* (1915), *Inocência* (1915), *O sonho de uma noite de luar* (1916), *O jardim silencioso* (1918), *Berenice* (1917-8) e *A Casa Fechada* (1919). Há ainda a peça *Beijo ao luar* (1913), que se encontra desaparecida e não se tem notícias de sua encenação. Sabe-se somente, pela revista *Careta*, que no mês de Maio de 1913 foi realizada uma leitura pública desta peça, um drama em quatro atos. Há pouquíssimos estudos sobre a obra de Roberto Gomes. A única pesquisa de maior fôlego dedicada ao autor é a dissertação de mestrado de Marta Morais da Costa, concluída há 35 anos pela Universidade de São Paulo. Marta faz um levantamento de críticas publicadas na época sobre as encenações. Esse importante trabalho permitiu tornar acessíveis os textos do autor, já que a dissertação foi publicada quase inteiramente, em 1983, no livro: *Teatro de Roberto Gomes*, que inclui as oito peças do autor, deixando de fora a comédia escrita na adolescência *Le papillon* (1898).

Gomes era leitor e admirador de Maurice Maeterlinck e Henry Bataille, e em sua obra destacam-se os sentimentos de dor e solidão e o amor impossível e avassalador a que o belga, marco do simbolista teatral, tem como ponto de destaque em sua obra. As personagens sofrem por um amor não correspondido e acabam por ceder à morte, ou fugir das desventuras a encarar o futuro solitário. Os espaços de suas peças são sempre crepusculares, e mostram a realidade da vida burguesa, a sala da casa de família, o jardim no final da tarde, além disso, apresenta o quarto escuro, o invisível e o inobservável dessas vidas: "Mesmo que só haja no mundo um modo de sofrer, há, em todo caso, inúmeros modos de expressar o sofrimento". (Roberto Gomes, *In. Jornal do Comércio*, 1912).

Essas referências podem ser observadas em várias características de sua obra. Os sentimentos que mais aparecem nas obras de Gomes são os de dor, da solidão e principalmente do amor impossível. Através deles, segundo Gomes, pode-se melhor compreender o ser humano.

As peças de Maeterlinck têm várias características inovadoras – ao estilo dos textos que iniciam o processo de modernidade no drama –, tais como a valorização do gesto, do soluço, do gemido, do silêncio ao invés da palavra propriamente dita, que explique a situação. Como grande admirador e estudioso do belga, é nítida esta influência no teatro de Gomes. De Maeterlinck, encontramos na obra de Gomes o tema principal do amor avassalador, o amor impossível que assola o ser humano pelo menos uma vez na vida. Segundo a pesquisadora Lara Moler, Maeterlinck manifesta seu desejo por resgatar o teatro das convenções, colocando-o de volta no seu pedestal “no templo supremo e sublime do sonho” (MOLER, 2006, p.13). As peças de Gomes que revelam maior proximidade com Maeterlinck são: *Ao declinar do dia*, *Sonho de uma noite de luar*, *Jardim silencioso*, *Berenice* e *A casa fechada*. (COSTA, 1978).

Roberto Gomes viveu em uma época de transição, próxima à passagem do século, marcada no Brasil por discussões sociais e culturais, muitas das quais tinham como modelo os movimentos europeus³. Para que se possa compreender melhor a obra deste autor faz-se necessário debruçar-se sobre a relação cultural existente entre Brasil e Europa. Gomes tinha grande admiração pela cultura e literatura francesas, uma vez que viveu durante os anos de sua formação naquele país. Assim, em suas obras percebe-se uma proximidade ao teatro francês, bem como ao teatro belga. Como ele, grande parte dos escritores brasileiros desta época cultivava admiração à cultura européia, no entanto também havia entre eles aqueles que defendiam um ideário nacionalista de busca pela arte nacional, e caminhavam em direção ao modernismo. Gomes, apesar da clara referência a modelos de literatura europeus em sua obra, ao mesmo tempo era fiel ao nacionalismo, o que originou uma dramaturgia bastante próxima dos costumes brasileiros.

O teatro do começo do século no Brasil misturava espetáculos direcionados a um público popular, como as comédias e revistas, com encenações de companhias estrangeiras que apresentavam dramas, melodramas, tragédias e óperas, entre outros. Estes últimos eram, em

³ Ver: COSTA, Marta Morais da, *Em cena, pequenas sombras frágeis*. In: GOMES, Roberto. *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro, INACEN, 1983, p.15.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*, Edusp, 2008.
_____. *O teatro brasileiro moderno*, Perspectiva, 2009.

LEVIN, Orna M. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

geral, voltados para uma elite intelectual e econômica. A época foi chamada de *belle époque* e existia no Rio de Janeiro um público refinado e poliglota que apreciava o teatro europeu. Neste contexto, Gomes, sendo um escritor de um teatro “sério” (COSTA, 1983, p.16) nacional, dificilmente conseguiria sucesso perante um público burguês que privilegiava o teatro estrangeiro. Suas peças, ao que se sabe, também não receberam encenações que pudessem colocar nos palcos de maneira criativa sua temática e sua forma, que fugiam à estrutura corrente das peças comumente encenadas no Brasil.

Havia no Brasil autores que se dedicavam a um teatro que poderia se reconhecer como nacionalista, já que tinham como foco os costumes da época. Goulart de Andrade (1881-1936), Coelho Neto (1864-1934), Cláudio de Souza (1876-1954), João do Rio (1881-1921), Viriato Correia (1884-1967), Oduvaldo Viana (1892-1972) entre outros eram autores que tinham como marca o flagrante social, retratavam mais a moral que a psicologia, o comportamento em grupo ao invés do individual (OLIVEIRA, 1999, p. 31). Embora Gomes tenha se dedicado a outras atividades durante sua curta vida, foi, sobretudo, por suas peças que seu nome ganhou destaque. Ele é um autor de uma singularidade fascinante diante do panorama teatral brasileiro da época. Suas peças carregam um ar decadentista sobre o mundo, sobre a vida dos homens, sobre as relações afetivas e sobre a solidão. Ao mesmo tempo em que se encontram nas peças ápices melodramáticos, Gomes também trabalha com leveza nas personagens e suas situações.

Poucos estudos versam sobre as peças de Gomes, raramente encenadas (com exceção de *A casa fechada*). Trata-se, no entanto, de um teatro que dialoga com algumas vertentes importantes do teatro moderno ocidental e, ao mesmo tempo, traz para a cena episódios tipicamente brasileiros. As peças deste dramaturgo retratam quase que cruamente os sentimentos e aflições das personagens, em meio à realidade do Rio de Janeiro da época. A partir da análise de suas peças, pode-se traçar um panorama de uma sociedade em transformação, em busca de afirmar sua nacionalidade.

Além da dissertação mestrado de Marta Morais da Costa há dois artigos importantes que têm como tema central a obra de Gomes: “A dramaturgia de Roberto Gomes, da Casa fechada à abertura modernista”, também da pesquisadora Costa, publicado na Revista Letras de Curitiba em 2003. E o artigo “Formas crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes” da pesquisadora Elen de Medeiros, publicado na Revista *Pitágoras 500* da Universidade Estadual de Campinas, em outubro de 2011. Há também um pequeno artigo de Cláudia de Arruda Campos “O simbolismo do teatro brasileiro: deixando a sombra”, publicado na revista USP em 1994 que fala de Gomes, mas não se aprofunda, somente faz um resumo do contexto deste autor a partir do livro de Eudinyr Fraga *Simbolismo no teatro brasileiro*. Este livro, por sua

vez, analisa a obra de doze autores brasileiros que têm traços da estética simbolistas: Coelho Neto, Goulart de Andrade, João do Rio, Graça Aranha, Oswald de Andrade, Oscar Lopes, Carlos Dias Fernandes, Emiliano Pernetá, Durval de Moraes, Marcelo Gama, Paulo Gonçalves e Roberto Gomes. Além desta análise sobre os autores, o livro apresenta dois capítulos teóricos: “Simbolismo” e “Teatro Simbolista” que traçam um percurso desta corrente estética desde Baudelaire e Maeterlinck até suas influências no teatro brasileiro, e também analisa as razões históricas do surgimento deste movimento no Brasil neo-republicano.

Entre os livros que levantaram apontamentos específicos, porém breves, sobre Roberto Gomes, encontrei no *Panorama do teatro brasileiro* de Sábato Magaldi, 1962, um capítulo intitulado “Sensibilidades Crepusculares”, em que ele dedica a atenção aos movimentos decadentistas no teatro brasileiro. Neste capítulo, Magaldi comenta o teatro de Goulart de Andrade, Oscar Lopes, João do Rio, Paulo Gonçalves e Roberto Gomes. Faz um resumo explicativo e crítico sobre as peças *A casa fechada*, *Sonho de uma noite de luar*, *Berenice* e *O canto sem palavras*. No livro organizado por João Roberto Faria, planejado e editado por J. Guinsburg, *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*, há um capítulo que versa sobre o teatro pré-moderno, no qual Marta Moraes da Costa contribuiu com um estudo sobre a estética simbolista no Brasil, e, juntamente com os nomes dos autores teatrais citados acima, está Roberto Gomes. Assim como os outros estudos encontrados sobre o autor, com exceção da dissertação de mestrado, o capítulo apresenta um breve resumo sobre as peças, que não foge ao que já foi escrito nos artigos de 1983 e 2003, de Costa, e no capítulo de Magaldi, de 1962.

Pode-se concluir que não há quase estudos que tenham se aprofundado no teatro deste autor, ou nas encenações do período, sendo que a fortuna crítica existente apresenta apontamentos semelhantes. Como mais um exemplo, cito o livro *Aspectos do teatro brasileiro*, de Paulo Roberto Correia de Oliveira, de 1999, que dedica um capítulo a Roberto Gomes, mas não acrescenta nada a mais que as ideias de Magaldi incluídas no *Panorama do teatro brasileiro*.

No livro *Dicionário do teatro brasileiro; temas, formas e conceitos*, 2006, Gomes é citado em pelo menos sete pontos diferentes (bifes, peça bem-feita, poesia, prosa poética, quiproquó, repertório e simbolismo), na maioria deles fazendo referência à peça *Berenice*. Também no livro de Mario Nunes, *40 anos de teatro*, o nome do dramaturgo é citado inúmeras vezes, uma vez que o volume 1 do livro é voltado especificamente à análise do período de 1913 a 1920, praticamente os anos de vida produtiva de Gomes. Ambos são livros de consulta e não fazem muitas críticas ao autor, apenas marcam seus pontos estéticos e históricos.

Em síntese, Gomes teve contato com uma dramaturgia inovadora quando morou na Europa, que repercutiu em sua obra. Destaca-se, nesse sentido, no teatro brasileiro de sua época, que consistia principalmente na produção de comédias de costumes ou do teatro musicado, ao propor um teatro calcado na psicologia das personagens e não em ações. Além disso, ao que parece, não havia, à época, no Brasil, artistas preparados para encenar uma peça que fugisse aos padrões realistas ou às comédias, o que fazia com que a obra de Gomes perdesse, no palco, todas as nuances de sentimento e simbolismo expressos nos textos.



Figura 3: Era tal o amor de Roberto Gomes pelos cães, que o saudoso caricaturista Edmundo Ayres celebrou numa caricatura que fez em 1911 e que reproduzimos acima. (SBAT, 1947, p.3)

1.3 A estética teatral de Roberto Gomes.

Não será próprio das grandes obras: obrigar-nos a meditar e fazer-nos sonhar?
Roberto Gomes “Chronica Musical”

Em 1918 Roberto Gomes, já autor de *O Canto sem palavras* e *Ao declinar do dia* e admirado conferencista, foi convidado pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro para fazer uma apresentação da peça *Pélieas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, representada pela primeira vez por uma companhia francesa em palco brasileiro. Tal conferência é rica em admiração de Gomes por Maeterlinck, mas não só nos revela o profundo conhecimento de Gomes pelo belga, como nos mostra também a estética teatral da qual Gomes possivelmente era adepto.

“Amo profundamente Maeterlinck.” (GOMES, 1918), esta é uma das primeiras palavras de Gomes ao iniciar sua conferência. Já no início de sua fala Gomes revela sua personalidade passional, não só em relação ao objeto de sua conferência, mas do seu teatro, de sua vida. Roberto Gomes ama, e este amor pode ser observado em suas palavras no decorrer desta conferência, na forma como descreverá ao público sua interpretação da peça em questão e, ainda mais, é possível observar sua própria visão de dramaturgia para com suas peças: “O amor sempre nos leva a cometer absurdos.” (GOMES, 1918). Contudo, Gomes nos mostra nesta conferência não ser apenas um artista apaixonado, mas um estudioso erudito do teatro e das convenções.

Ao observar que o teatro de Maeterlinck ainda à época causava estranhamento e controvérsias em relação à opinião dos críticos, Gomes afirma que o teatro do belga, intitulado pelo próprio Maeterlinck de “teatro estático”, é aquele que não possui ação, que trata dos sentimentos superficiais da alma humana a fim de chegar mais próximo do inconsciente humano, sugerindo e não descrevendo ações. Ao anunciar ao público um teatro diferenciado, que fugia às convenções do teatro comumente encontrado nos palcos do Rio, Gomes faz sua apresentação sobre esta peça. Poético, Gomes exalta os pontos fortes da peça, que em uma leitura desatenta podem passar despercebidos. A saber, a história resumida de *Pélieas e Mélisande* é a seguinte: o príncipe Golaud, viúvo e pai de um menino, encontra a princesa *Mélisande* em meio à floresta em prantos. Leva a jovem moça, que veio de longe e acabou perdida, para seu castelo e, seduzido pelos encantos dela, rompe um casamento arranjado com uma princesa do país vizinho e se casa com *Mélisande*. No castelo também vivem o Rei *Arkel* e o irmão mais novo de Golaud, *Pélieas*. O castelo é frio, escuro e denso e neste ambiente a princesa *Mélisande* sente-se angustiada e deseja viver, ver a luz do dia e sentir o calor do sol.

Mélisande definha com o passar dos dias. Pélleas e ela não trocam olhares ou palavras, mas aos poucos um sentimento forte começa a crescer no coração dos dois jovens. Com medo deste sentimento fatal, Pélleas pretende partir, mas o Rei Arkel está muito doente e pede que não o deixe. Pela força do destino Pélleas e Mélisande se deixam aproximar e, como previsto, Golaud passa a desconfiar do irmão e da esposa ao flagrar os dois sozinhos em meio às sombras da floresta. Golaud compreende imediatamente o perigo da traição e em uma cena entre os irmãos diante de um precipício sugere-se um ato de vingança e tortura, no entanto, Golaud não atira o irmão, mas nos deixa a sensação de uma tragédia iminente. Nada acontece, em nenhum momento os dois irmãos falam sobre o que pode estar acontecendo, mas Pélleas já pode sentir o peso da fúria de Golaud. Ainda mais desconfiado, Golaud pede que vigiem os jovens. A esta altura Pélleas e Mélisande já juram uma fuga e trocam as mais belas palavras de amor, que segundo Gomes é o bastante para immortalizar o teatro sensível e tocante de Maeterlinck. Em meio a um dos encontros do jovem casal, são surpreendidos por Golaud que com uma espada acerta Pélleas fatalmente. Mélisande foge pela floresta e é perseguida por Golaud. Ambos são encontrados sangrentos na porta do castelo, Mélisande ferida e Golaud com desespero e repulsa pelo ato cometido também tenta o suicídio. Ao lado do corpo de Mélisande está aos prantos uma criança que ela acabara de dar à luz. Em uma cena dramática, ambos no leito de morte, revelam a dor e a verdade. Golaud quer saber até que ponto Mélisande amara Pélleas, mas antes de responder e aliviar a morte de Golaud com a verdade sobre a traição, Mélisande morre. Arkel diante do desastre que presencia na família pede que retirem a criança órfã e termina com a idéia pessimista de que a vida será sempre um eterno sofrimento. *Chegou a vez da criança, que apesar de tudo, irá crescer, viver e sofrer, ela também, as dores inúteis, antes de voltar ao Nada eterno donde saiu* (GOMES, 1918). Eis a história resumida de Pélleas e Mélisande.

Há nesta conferência inúmeros momentos em que Gomes revela sua profunda admiração pela peça. Podemos também observar diversos elementos presentes em sua dramaturgia comentados. Começando pelo Rei Arkel: Gomes diz que este é um dos tipos preferidos de Maeterlinck, pois simboliza o ancião, que, já roto pela vida e prestes a morrer, contempla os dias com seriedade, maturidade e observa as situações com uma clareza única, que só é possível pelo ser humano nestas condições. Arkel é uma personagem quase ausente, mas surge nos momentos cruciais para dar o desfecho da peça. Gomes também se identifica com este tipo, em suas peças, embora em situações menos agressivas que o leito de morte de Arkel. Nas peças de Gomes é comum existir uma personagem que possui uma clareza maior sobre a vida.

Uma característica importante desta personagem nas peças de Gomes é não serem pessoas com idade avançada. Elas surpreendem porque não estão à beira da morte ou nos últimos anos da vida. Essa maturidade aparece também nos jovens, como é o caso, por exemplo, de Helena, na peça *O jardim silencioso*, e do Primo Juca de *A bela tarde*, que, embora seja um homem maduro, está longe de aparentar ser um ancião experiente, é apenas um homem que compreende as dores da alma humana. Portanto, nas peças de Gomes há também personagens como o ancião de Maeterlinck, mas eles não têm uma compreensão maior da vida por serem experientes e terem vivido muito, mas apenas por serem pessoas mais sensíveis. Gomes rompe com isso um preconceito de que apenas com o passar dos anos se pode compreender o amor e saber lidar com os sentimentos e decepções da vida. O ser humano, em qualquer ocasião, dependendo de seu grau de sensibilidade em relação ao mundo e ao destino, pode ter uma compreensão maior sobre as decepções e desencontros da vida. Em defesa do casal do drama de Maeterlinck, Gomes diz:

E, com efeito, o que importa numa vida humana não é o número de anos que vivemos; são as horas de ventura que gozamos, são os minutos de luz que nos iluminaram... o resto não existe: o resto é sombra. (GOMES, 1918)

A maioria das peças de Gomes, assim como esta de Maeterlinck, são compostas por pequenos atos, pequenos momentos da vida humana. E o excerto descrito acima também nos faz compreender o porquê desta escolha. O que importa ser mostrado no teatro são os pequenos momentos que transformam uma vida. São estes pequenos momentos de sugestão que aproximam o ser humano dele mesmo. Há de se compreender apenas o momento presente, que na maioria das vezes, nas peças de Gomes, apresenta o suficiente para que se perceba o passado e o futuro das personagens em cena.

As personagens de Gomes, assim como as de Pélleas e Mélisande, não precisam pertencer nitidamente a um local. Embora saibamos que vivem no começo do século, no Rio de Janeiro, em Petrópolis ou estejam na Crêmerie Buisson, nada disso é relevante diante do ato do destino. Nas peças de Gomes, todos são iguais diante o acaso. Quando Gomes inicia esta conferência dizendo: “é uma história muito simples: a história de duas criaturinhas, de duas pobres criaturinhas...” ele não está diminuindo a história de Maeterlinck, muito menos suas personagens, pelo contrário, é esta simplicidade do drama que o faz grande. O simples é rico e inteligível: saber mostrar o simples da vida, que, embora tenha acabado tragicamente na peça de Maeterlinck, é o que encanta Gomes. As almas simples são as que podem mais facilmente ter contato com o mundo e com outras almas. Em se tratando do momento da morte de Mélisande, Gomes diz: “E quis o autor significar com esta cena que as almas simples têm, antes das outras, a presciência das coisas e a revelação dos grandes mistérios da vida”. Era simples,

Mélsande amava Pélleas. E de tão simples a peça se faz facilmente tocante pelos corações sensíveis.

Segundo Gomes, poderia ser uma tragédia clássica, não fosse pelo fato desta peça ter sido escrita por Maurice Maeterlinck, um dos expoentes do Teatro Simbolista. Maeterlinck por sua vez, sugeriu uma ideia que incomodava atores e críticos: o anulamento do ator. O autor de *Pélleas e Mélsande*, *L'Intruse* e *Intérieur* estava em busca de médiuns ao invés de intérpretes. O dramaturgo-poeta procurava pôr em cena alguém que apenas comunicasse o seu texto, em ritmo contínuo e uniforme. Não procurava caracterizações e nenhuma interpretação. Foi deste ideal que Maeterlinck sugeriu a troca dos atores por bonecos (MOLER, 2006, p.37). Em 1890, Maeterlinck publicou no periódico *La Jeune Belgique* o artigo "Menus propos: Le théâtre", que ficará conhecido como *Un théâtre d'Androïdes*. Neste artigo o belga propunha a substituição dos atores por marionetes, afirmando que a alma do ator interferia na alma das personagens e isso comprometia o sublime poético. Maeterlinck dizia que somente onde inexiste a palavra começa o diálogo com a alma. (FRAGA, 1992, p.44) As omissões dos símbolos representadas pelos poetas com folhas em branco foram levadas ao drama na forma de silêncio vocal. Os longos silêncios são características comuns dos dramas simbolistas. Ele seria capaz de provocar a imaginação e manter o espectador atento, em um estado onírico, que as falas que os precederam estimulavam.

O traço predominante da poesia do belga é a sua rebeldia diante do espírito científico e determinista da época. As respostas que esta era de revolução acreditava proporcionar aos humanos trazia aos artistas ainda mais incerteza sobre sua existência e a do mundo. O artista precisava do erro, do acaso, das incertezas e das ambigüidades. A vida, mesmo diante das respostas precisas da ciência, seria contínua e movida pelos acasos. A única resposta certa e incontestável sobre a existência seria a morte.

(...) enormes potências, invisíveis e fatais, cujas intenções ninguém conhece, mas que o espírito do drama supõe malélicas, vigiando todas as nossas ações, hostis ao sorriso, à vida, à paz, à felicidade. (MAETERLINCK, Apud. FRAGA, 1992, p.48)

Embora Gomes não se aproprie desta teoria de anulamento do ator que Maeterlinck defendia, há ainda muitos pontos convergentes entre os dramaturgos. Não foram encontrados registros em que Gomes diga que concorda com a visão de Maeterlinck frente ao anulamento dos atores, ele apenas mostra nesta conferência ter ciência e respeito pela posição do belga bem como por toda a sua teoria teatral. Em Julho de 1916 Roberto Gomes se aventura no palco do Municipal, protagonizando sua peça *O sonho de uma noite de luar*, o que nos mostra uma

tentativa do próprio autor em comunicar o ideal de sua personagem, o que não condiz com a teoria de anulamento de Maeterlinck. O papel de Gomes é o apaixonado e infeliz Cristiano, personagem taciturno, que prefere viver uma ilusão à realidade. Como observou Marta Costa, a crítica da época foi completamente favorável à interpretação de Gomes. “O crítico de “Theatros e Música”, referindo-se ao espetáculo, considerou que a interpretação de Roberto Gomes foi toda de “carinho e paixão.” (COSTA, 1978, p.85) Portanto, apesar de Gomes conhecer esta teoria do belga e citá-la na conferência, nem por isso a leva ao seu teatro.

Segundo Gomes, Maeterlinck teorizou em um prefácio escrito em 1901 um esboço do que seriam as características da dramaturgia simbolista. Ele afirmou que a poesia não tinha a necessidade de expressar nenhum ensinamento moral, mas sim comunicar os mistérios da existência. No entanto, a arte dramática tem suas exigências específicas. É preciso colocar em cena a vida real, a existência de todos os dias e a partir dela exprimir as potências misteriosas que fazem dela vida. A peça simbolista seria segundo este raciocínio, uma metaforização da realidade que, por sua vez, seria somente signo de um mundo oculto, invisível e jamais revelado. Mas vale ressaltar que as peças simbolistas não se refugiaram em um mundo totalmente ilusório e onírico. O drama simbolista usa do cotidiano, da vida real, para destacar o que está ininteligível e oculto nela. A peça simbolista se desenha colocando em cena o contraste entre a vida cotidiana, o acaso e o destino. Se a crítica da época considera a falta de conflito um defeito, não se pode afirmar com certeza, uma vez ser a peça como um todo o seu próprio conflito.

Gomes tinha grande conhecimento sobre estas teorias de Maeterlinck, que o punha como expoente do Movimento Simbolista. Muito embora não tenha se colocado também como autor simbolista, é claro que Gomes era um estudioso do assunto e nos revela isso nesta conferência. Gomes afirma que a peça *Pélleas et Mélisande* é toda composta por símbolos, e foi este simbolismo que fez dela tão original e alvo de críticas. Poderia ser apenas mais um drama, mas não é, os símbolos da peça a enriquecem e fazem com que o enredo percorra caminhos desconhecidos, *desnortando os espectadores primitivos*. E então, Gomes volta para as personagens, que são apenas sombras da vida humana, e diz serem elas as causadoras de desinteresse por este tipo de teatro:

Está bem entendido, que, para o público se interessar por uma produção dramática, precisa, antes de tudo, conhecer a fundo as personagens da peça – para isso é que foram inventados os confidentes – saber do seu passado, das suas idéias e dos seus caracteres. Elas devem agir, lutar – moral ou fisicamente – até provocar e satisfazer a nossa curiosidade. Em *Pélleas* observa-se exatamente o contrário. Ignoramos onde nasceram, donde vêm em que época vivem, e em que país. São fatos materiais que não preocupam o poeta. E, o que é mais grave, essas personagens não agem, são pobres bonequinhos, sofredores e resignados, cujos fios são puxados pelo Destino e que se submetem cegamente à fatalidade das cousas. (GOMES, 1918).

Quando observadas mais de perto se vê que as personagens são figuras alegóricas, não só na peça de Maeterlinck, mas, como veremos, também nas peças de Gomes. Entretanto são personagens *intensamente verdadeiras e profundamente humanas*.

É nisto que reside o segredo da sua vitalidade, porque se o teatro é deveras uma transposição da vida, uma obra teatral só consegue viver e substituir pela soma de verdade e humanidade que ela contém. (GOMES, 1918).

Gomes acredita em Maeterlinck e nesta sua visão sobre o teatro e sugere então, um novo jeito de conhecer as personagens, tomando-as como simulacro dos sentimentos humanos e não como pessoas tipificadas. As personagens, segundo Gomes, ensinam ao público as fraquezas do coração humano. Estas personagens podem ser qualquer um de nós. E, como sombra da vida, o teatro mostra o que há de verdade na humanidade. Do contrário ele é falso e irreconhecível. Para Gomes os homens também são meros fantoches à mercê dos movimentos do destino. Mas há de se ter clareza sobre esta beleza poética que Gomes traz na tragédia da vida humana. Não é uma catástrofe o nada da vida, pelo contrário, é nesta impotência diante dos fatos que mora a beleza. É esta beleza trágica que Gomes exalta na peça *Pélléas et Mélisande* e também em suas próprias peças. A beleza não está no sofrimento, mas no momento em que ele se revela, já que é este o momento de glória da existência. O momento pelo qual toda a vida esperou. O momento pelo qual se esperava sem saber.

Os homens não passam de pequenos fantoches, vãos e inconsistentes, sombrinhas taciturnas que esboçam no crepúsculo alguns gestos vagos e monótonos até morrer, sofrendo, como nasceram, sofrendo como viveram, sofrendo.

Há de se ver a beleza do sofrer para compreender a visão de Gomes. O sofrimento é essencial para a vida humana. Gomes explica seu pensamento com as palavras do rei Arkel, de Maeterlinck: "Isso nos parece estranho porque nunca vemos senão o avesso dos destinos... o avesso mesmo do nosso". (GOMES, 1918) E por estas palavras Gomes explica o teatro de Maeterlinck e o próprio rumo que seguiam suas obras. Nunca vemos o destino até o ver, este é o segredo do avesso do destino. Gomes usa a metáfora de Maeterlinck sobre a figura do tecelão para ilustrar o que é o avesso do destino; o tecelão passa anos em meio ao emaranhado de linhas, tecendo apenas o avesso para ter em breves momentos a noção do trabalho maravilhoso que está a fazer. São estes momentos breves de êxtase que Gomes reconhece a obra de Maeterlinck, e que podemos também reconhecer a sua. O teatro ideal para Gomes deve falar destes momentos em que se descobre o avesso. Os momentos em que se compreende que o avesso faz parte da vida humana, que ele é comum para todos. O avesso também pode ser

belo, e é nele onde se esconde o destino de cada ser humano. Os homens constroem suas vidas ao avesso, e quando se deparam com o resultado se assustam e dificilmente o reconhecem. Ou insatisfeitos com o avesso nunca chegam a acreditar que há um lado oposto, e são estes últimos as pessoas mais surpreendidas pelo destino. Este pode ser o motivo de tanto estranhamento pelas peças de Maeterlinck e de Gomes. Os momentos breves e extremamente conclusivos na vida das personagens podem parecer piegas, no entanto eles são verdadeiros, simples, mas verdadeiros.

São esses breves instantes que Maeterlinck nos procura desvendar, e realmente, a leitura do seu drama consegue, ao menos umas quatro ou cinco vezes, fazer passar em nós esse grande frêmito inesperado que só se sente das cousas eternas. (GOMES, 1918).

Uma possível tentativa de Maeterlinck, bem como de Gomes, é buscar nas peças estes breves atos do destino, o maior número de vezes em que o espectador pode se reconhecer no sentimento das personagens. Sobre estes momentos Peter Szondi, no livro *Teoria do Drama Moderno* de 2001, reservou um espaço significativo, ao analisar o que ele denominou de crise do drama. O chamado “drama estático”, nome atribuído ao teatro de Maeterlinck por seus estudiosos, causou uma cisão no teatro clássico, fazendo-o caminhar em direção a um teatro moderno. A tragédia grega trazia o conflito trágico entre o herói e o seu destino, o drama no classicismo colocou em cena os conflitos e problemáticas das relações entre os homens (SZONDI, 2011, p.61) e o teatro simbolista, embora Szondi não use esta terminologia, coloca em cena apenas o momento em que o destino está agindo sobre a vida do ser humano. Por isso o nomeia “estático”. Este é o motivo pelo qual o Teatro Simbolista é acusado de não ter ação. Szondi sugere que substituamos a categoria de “ação” pela de “situação”, uma vez que é posto em cena somente o momento, a situação dos indivíduos frente ao movimento do destino agindo na vida. A situação no drama clássico é o ponto de partida para a ação, mas neste teatro a situação já está estabelecida e o homem é incapaz de agir, ele apenas espera passível, que o destino se cumpra. Normalmente, o destino infalível de um drama simbolista é ou a dor irreparável.

As falas do drama simbolista seriam apenas tentativas da personagem entender a própria situação. Acusado de ser poesia e não teatro, as falas contêm formulações angustiantes, que expressam uma tentativa de conscientização da situação. Na maioria das vezes as falas do teatro simbolista não são suficientes para que se instaure um diálogo. Elas são declamações e às vezes são apenas longos silêncios. Esta indefinição do conflito causou também uma indefinição das personagens, o que levou Maeterlinck a querer substituí-las por marionetes. As

personagens se tornam seres frágeis e indefesos, sem vida, uma vez que já estão beirando o abismo do destino e não podem mais agir. Esta inação das personagens e conseqüentemente dos artistas que as interpretavam gerou severas críticas não só dos especialistas, mas dos próprios atores, que não se sentiam motivados ou desafiados em uma encenação simbolista. Está comentada na maioria dos estudos sobre o Teatro Simbolista, a crítica de Rilke, que considera que atores amadores poderiam melhor interpretar uma peça simbolista que os atores profissionais, tamanho o anulamento do ator em cena. As falas deixariam de ter aspecto dialético e ficariam destituídas de significados precisos. Não estabeleceriam mais juízos e nem comunicariam afirmações, adquirindo, portanto, valores nitidamente líricos. No entanto, esta visão consiste em uma visão ultrapassada sobre este teatro. No lugar de defeito, Szondi preferiu chamar de crise do drama.

A decisão de Maeterlinck de representar dramaticamente a existência humana tal como a concebia, o levou a introduzir o homem como objeto passivo do mundo numa forma que só o reconhece como sujeito ativo e falante. Isso provoca uma virada em direção à épica no interior da concepção dramática. (SZONDI, 2011, p.65)

Outra característica encontrada nos dramas de Maeterlinck e nas peças simbolistas em geral consiste em serem peças curtas. As peças em um ato foram escolhas de dramaturgos simbolistas, e não só deles: Strindberg, Hofmannsthal, Zola, e mais tarde Eugenie O'Neill e Yeats. Isso indica, segundo Szondi que a estrutura dramática tradicional estava em crise, já que diferentes autores de diferentes épocas experimentavam novas estruturas. Em relação aos simbolistas, pode-se entender a escolha das peças mais curtas, uma vez que elas tratam de situações, de momentos exatos em que o destino está agindo. A peça simbolista mostra um contexto de tensão, desde o começo até o seu final. Seria mais propício ao dramaturgo manter esta tensão em uma peça mais curta, sem respiros, para que causasse a impressão desejada e atingisse o espectador de maneira mais arrebatadora. A peça consiste toda na situação da catástrofe, ela não é uma seqüência de acontecimentos que termina com uma solução, também não é uma evolução psicológica das personagens. Não há introdução ou resolução, apenas o momento exato da ação do destino. "A peça em um ato não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade." (SZONDI, 2011, p.92).

Pélleas, segundo Gomes, não é uma peça que impõe bruscamente a admiração do público, por menor e mais silenciosa que ela seja, vai-nos seduzindo pouco a pouco, entorpecendo lentamente. Gomes explica a valorização do silêncio nas peças de Maeterlinck e que podemos estender até as suas. Ainda nas palavras do Rei Arkel: *a alma humana é silenciosa*, esta fala explica o motivo de haver tantos silêncios na estética de ambos os autores.

O que é dito deixa de fazer sentido. Quando exprimimos um sentimento em palavras ele é imediatamente diminuído. Ao narrar os momentos avessos eles se tornam banais, piegas, nada melhor que o silêncio para transmitir a verdade do que se está sentindo. Embora pareça estar caminhando profundamente na alma humana através do texto e, mais ainda, através da interpretação dele, percebe-se que pouco se avança. O teatro de Maeterlinck e conseqüentemente de Gomes é apenas a ponta de um iceberg. Parece curto, pequeno demais para um drama, às vezes banal e clichê, mas, mais profundo esconde um infinito de verdades e sentimentos.

Julgamos, escreve ele, ter mergulhado até o fundo dos abismos, quando voltamos à tona, a gota d'água que cintila na ponta dos nossos dedos pálidos já não se parece com o mar donde ela provém." É, pois, natural que as personagens de Maeterlinck falem pouco. Mas têm longos silêncios na penumbra, silêncios graves e solenes durante os quais, no dizer do poeta, se ouvem passar os anjos. E depois fala... Falam...? Balbuciam antes, com misterioso espanto, algumas palavras trêmulas e singulares, dessas palavras inesperadas que, por vezes, surdem como que involuntariamente do mais profundo de nós mesmos. Para essas personagens soturnas é que parece feita a definição de Píndaro: "O homem é o sonho de uma sombra. (GOMES, 1918)

O silêncio é o melhor intérprete do drama íntimo. Gomes explorará o silêncio em suas peças. Em todas elas há esta tentativa de tirar do silêncio aquilo que o texto não pode fazer, ao optar pelo silêncio ele deixa o texto à própria sorte para que o público o interprete da maneira como lhe convir, conforme o drama íntimo de cada um. O ser humano se reconhece no silêncio, constrange-se, liberta-se, envergonha-se. O silêncio incomoda e ao mesmo tempo tranqüiliza. Há inúmeras conotações para ele nas peças de Maeterlinck e nas de Gomes não é diferente. O silêncio não é sinônimo de vazio, pelo contrário, ele preenche tanto mais que as próprias falas. Portanto, ele exige, em desacordo com a crítica de Rilke, que os intérpretes estejam preparados para fazer do silêncio exatamente o que o texto sugere o silêncio de forma nenhuma é inação. O silêncio age de dentro para fora.

Gomes se apropriou tão nitidamente do silêncio sugerido por Maeterlinck que o manifestou no título de duas peças, *O canto sem palavras* e *O jardim silencioso*. Mas, paradoxalmente nas peças de Gomes, este silêncio está na expressão das palavras que o explicam. Gomes dedica longos excertos para dar importância ao silêncio. Mas, como disse Marta Costa em 1978: "ao utilizar a expressão verbal, distinguem (as personagens de Gomes) o falar por falar e o falar da dor dos segredos íntimos".

Todos nós falamos... do calor, do cometa, da festa de amanhã... e os dias vão correndo. Mas, no meio daquele turbilhão fofo de palavras, que surja em nossa vida um fato grave, que nasça em nosso peito um fundo sentimento, e pela primeira vez faz-se em nós o silêncio. Continuamos a viver uns ao lado dos outros, trocando

palavras e sorrisos, e mais isolados, entretanto, mais longínquos do que as mais longínquas estrelas!

(...)

E falamos então. Rejeitamos a roupagem vã das palavras fictícias, balbuciamos as outras, as imortais palavras de verdade e de dor! Os mais fundos segredos sobem da alma aos lábios, e, desnudando os nossos corações mostramos sem pudor tudo o que chora em nós. (GOMES, 1983, p.161).

Ao final da conferência Gomes confirma esta sua posição sobre este par isotópico (COSTA, 1978, p.141): palavra e silêncio. Para Maeterlinck a palavra serve, não como meio de expressão, mas como meio de se enganar, de mascarar, de camuflar os sentimentos e emoções, isso leva o teatro do belga à valorização de outros sistemas na produção de um espetáculo teatral. Daí o teatro simbolista se enveredar para o misticismo, para o além das coisas e do tempo. Gomes por sua vez não desprestigia a palavra. Gomes é um poeta, um pensador que busca respostas para o além das coisas, que é a morte, o amor, a dor e a alegria. Falamos segundo Gomes, não para camuflar, enganar ou mascarar os sentimentos, mas para seguirmos, para desvendarmos “por meio de palavras miúdas as nossas pequenas alegrias e as nossas pequenas tristezas... e os dias vão passando...” (GOMES, 1918). As palavras são caminhos misteriosos que nos fazem chegar até o fundo do iceberg, elas nos fazem entender a importância do silêncio. Não é a palavra que camufla a vida, é o próprio silêncio. Para Gomes é no silêncio que escondemos uma outra vida, por vezes, a nossa verdadeira, mas ainda sim, uma outra vida.

Tudo quando se pensa, se sonha, se sofre, sem que ninguém venha a sabê-lo, tudo quanto nasce e morre em nós, silenciosamente; os terrores imprecisos que por vezes nos assaltam; esse estado vago de angústia que precede as grandes paixões e que se acha tão bem sugerido na primeira parte de “Pélleas”; o que há de absurdo, de tragicamente absurdo e incompreensível na origem dessas paixões mortais que nos esmagam e nos fazem sofrer e chorar e morrer por causa da linha de uma boca ou da expressão de um olhar...(GOMES, 1918)

A palavra é necessária para se chegar ao silêncio e vice versa. Gomes usa de poesia para alcançar as almas do leitor/espectador e no palco faz do silêncio personagem principal. Explica poeticamente a importância dele para que possa ser profundo. A palavra é a ponta do iceberg do teatro de Gomes e o silêncio a imensidão submersa.

No entanto, há algo mais nas peças de Maeterlinck que Gomes nos faz voltar os olhos. Para os leitores/espectadores menos sensíveis e desatentos, este teatro tem inúmeras desvantagens. Não entretém, não ensina, não nos dá lições, não nos faz rir (FRAGA, 1992, p.48), por que então ir ao teatro? Trata-se de peças, tanto de Maeterlinck quanto de Gomes, que dialogam com a vida no subconsciente, com o que há em nós de inconsciente, de instintivo, de fatal... As coincidências e os símbolos que aparecem quase imperceptivelmente nas peças de

ambos os autores falam diretamente conosco. Segundo Gomes, “as comunicações de pensamentos, as presciências inexplicáveis, os pressentimentos misteriosos que, nos momentos de maior ventura, sopram em nós e nos regelam, enfim, toda a nossa vida inconsciente e vegetativa” é o grande trunfo do teatro de Maeterlinck, e não poderemos negar que este também foi o seu; falar ao inconsciente, embora mais sutil e no passar dos anos, com uma linguagem menos poética, os enredos de Gomes também têm como finalidade tocar a alma humana de qualquer forma que seja.

Gomes nesta conferência mostra a admiração por esta forma de observar a vida. Suas peças, diferentemente de Maeterlinck, terão enredos, por ora corriqueiros e por ora cômicos, mas no íntimo de cada situação posta em cena por Gomes há esta tentativa de falar sobre este silêncio ardente que vive dentro de cada ser humano. Gomes quis falar às almas humanas que podia compreender o silêncio, que era sensível ao amor e que os corações sensíveis não estavam sozinhos, e fez isso através do seu teatro, porque o teatro chega mais perto, ele ilustra, ele mostra, e faz sentir a emoção frente a frente, fazendo o espectador viver ou reviver algo incomum, mas que é reconhecível a todos. Bem sucedido ou não, Gomes nos mostrou que é possível fazer um teatro usando das palavras e dos silêncios com a função de uma linguagem universal.

(...) Todas as forças obscuras que fervilham e borbulham nas trevas frementes da alma sem nunca subir à tona, eis o que não podemos materializar em palavras, e, entretanto, é essa a nossa verdadeira existência, e o que vive com mais ternura em nossa memória, é a muda recordação dos gestos que não foram feitos, das palavras que não foram ditas, de dois silêncios que se compreenderam! (GOMES, 1918)

Gomes encerra a conferência dizendo de forma a concluir não só seu raciocínio sobre a peça, mas também toda a sua estética teatral: “A lânguida sugestão do seu drama não se pode explicar nem descrever. Sentimo-na ou não a sentimos. Mais uma vez as palavras seriam aqui perfeitamente inúteis.” (GOMES, 1918).



Figura 4: Roberto Gomes ao lado do célebre ator francês André Brulé. (Fotografia tirada no Teatro Municipal após o ensaio geral de "Au declin du jour" (Ao declinar do dia) que, representada em francês teve aquele ator como principal intérprete) (SBAT, 1947, p.2)

CAPÍTULO 2: ATOS DO DESTINO: O DRAMA ESTÁTICO DE ROBERTO GOMES

2.1. *Ao declinar do dia*: O início.

A peça *Ao declinar do dia* é considerada pelo próprio autor como o início da sua obra dramática. (COSTA, 1978, p.42). Teve sua estréia em 16 de Julho de 1910⁴ no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nesta época, logo após a inauguração deste teatro em 14 de Julho de 1909, a prefeitura do Rio realizou uma campanha para valorização do teatro nacional. Esta iniciativa aconteceu devido à grande quantidade de textos estrangeiros apresentados por companhias francesas, portuguesas, italianas e espanholas nos palcos brasileiros. Esta proposta de valorização se deu por meio de um concurso de originais brasileiros que seriam julgados pela Academia Brasileira de Letras. *Ao declinar do dia* foi um dos textos escolhidos no concurso para esta temporada, juntamente com as peças *Impunes* de Oscar Lopes, *O Raio N* de Silva Nunes e *O último beijo* de Ari Filho. O ator Ferreira da Silva, dirigindo uma companhia luso-brasileira, assumiu as montagens das peças para o concurso. A peça de Gomes foi representada uma segunda vez em 5 de novembro de 1917 pela companhia do aclamado ator francês André Brulé. Desta vez a peça foi representada em francês, como foi escrita pelo dramaturgo.

Segundo a pesquisadora Marta Morais da Costa (1978) e seu levantamento de críticas feitas às peças de Roberto Gomes, os críticos foram favoráveis às apresentações desta primeira encenação (COSTA, 1978, pp. 50-53), que teve a seguinte distribuição dos papéis: Laura - Palmira Torres, Jorge - Carlos Santos, Alfredo - João Barbosa, Médico – Mendonça de Carvalho e criada – Maria Machado.

AO DECLINAR DO DIA - Mais um nome que se grava hoje na galeria dos nossos escritores de teatro. Esse nome é o de Roberto Gomes, um novo, em quem se admira um formoso talento e uma modéstia pouco comum, nestes tempos dos reclamos e da procura de evidencia. (Jornal do Comércio, 17 de Julho de 1910).

A peça tem unidades de tempo e lugar definidos com clareza: uma tarde que se finda em uma saleta de uma casa de família da burguesia carioca. Podemos considerá-la como sendo um drama estático, por apresentar um momento decisivo na vida das personagens. Pouco se saberá sobre o passado do casal Laura e Jorge e é no presente que se encerrará o futuro. Neste curto ato Gomes nos revela toda a vida de uma família, passado, presente e futuro. O tema principal desta peça é o amor, bem como de todas as peças que seguem.

⁴ Todos os dados sobre as representações foram extraídos da dissertação de Mestrado da pesquisadora Marta Morais da Costa "A Obra dramática de Roberto Gomes: Temas e configurações", defendida em 1978 na Universidade de São Paulo.

No entanto, o amor aqui é apresentado como o combustível que movimenta a vida das personagens, e nem sempre de maneira apaixonada. Gomes nos mostra que o amor tem inúmeras portas e pode ser interpretado de maneiras diversas. Primeiramente em cena estão Laura, seu marido Viriato e o médico. Na primeira cena dá-se um diálogo bastante realista, de uma singularidade nas escolhas das palavras que já caracterizam a escrita de Gomes. Ali se confirma, pelas palavras do médico, que Viriato está muito doente e em seus últimos dias, e tem de ser preservado de qualquer infortúnio, caso contrário, poderia morrer.

LAURA – (*interrompendo-o*) Oh! Por favor, seja franco! A quem pode, a quem deve o Sr. desvendar a verdade, senão a mim? Por mais cruel que ela seja, prefiro-a a dúvida.

MÉDICO – (*hesita um pouco e de repente*) Está perdido! (...) a senhora tem razão... por todos os motivos é preferível a verdade. Trata-se de um organismo inteiramente depauperado; e esta moléstia que, em outro qualquer talvez fosse benigna, veio dar-lhe o último golpe.

LAURA – Está, pois irremediavelmente perdido?

MÉDICO – Seria uma leviandade afirmarmos que um homem está irremediavelmente perdido. A natureza tem mistérios que ainda não conseguimos desvendar, e um doente a quem só resta um segundo de vida pode ainda salvar-se misteriosamente. É o que as almas crentes chamam um milagre e só com ele pode hoje a senhora contar. (...) Qualquer coisa que haja... chama-me logo ...(*no liminar da porta*) Descanso absoluto. No estado em que se acha, qualquer emoção lhe seria fatal (*Cumprimentando*) Minha senhora...

LAURA – (*estendendo-lhe a mão*) Doutor... (GOMES, 1983, p.53)

Esta primeira cena traz muitas informações sobre a personagem Laura, que o leitor/espectador só compreenderá inteiramente no decorrer da peça. Laura é uma esposa dedicada, cuida e se preocupa com o marido, mas ela possui um olhar distante e triste. Embora seja casada com Viriato, a sua preocupação em relação à saúde dele não passa de um compromisso para com o seu casamento. Vê-se que há pouco afeto entre Laura e seu marido. Laura insiste para que o médico seja sincero com ela, que revele a realidade sobre a saúde de Viriato. Em uma de suas primeiras falas afirma com veemência que prefere a verdade à dúvida.

Ao mesmo tempo em que o médico revela a Laura, fazendo com que tenha ciência da gravidade da doença de Viriato, também a conforta com a possibilidade de que um milagre poderia salvá-lo. A conclusão a que Laura chega diante das palavras do médico é que Viriato está, sim, perdido e que precisa de repouso absoluto, pois qualquer emoção poderia matá-lo, mas também não descarta a possibilidade de um milagre trazer a saúde de volta à vida do marido. Laura deve preservá-lo de qualquer emoção, deve ser paciente e se manter à disposição, só assim poderá tardar sua morte para, quem sabe, serem contemplados com um milagre. Esta primeira cena se encerra com o médico deixando a casa. Não há na reação de Laura indícios de que ela está completamente desesperada com a situação do marido.

Comporta-se como uma empregada, claramente cuidadosa e preocupada, atenta e de certo modo triste pela condição do marido, mas seu comportamento está distante de uma mulher apaixonada que está prestes a ver o amor da sua vida partir. Com certeza Gomes nos mostra nesta primeira cena tratar-se de um casamento arranjado por conveniência. Ambos não são apaixonados e isso continuará sendo provado na cena seguinte.

A segunda cena se dá em diálogo entre Laura e Viriato. Ela ciente da tragédia que os espera e ele demonstrando sua personalidade rude e grosseira. Laura está sentada em uma poltrona à luz crepuscular das seis horas da tarde lendo o poema “Náufrago” de Heine⁵. Sentado numa cadeira também na sala está Viriato, que indaga sobre o livro nas mãos de Laura e pede que leia em voz alta para que ele acompanhe. O poema pode se transformar em uma metáfora à vida frustrante e arrependida de Laura, que nos começa a ser apresentada.

LAURA – (...) Esperança e amor, foi-se tudo! E eu, como um cadáver que o mar rejeitou com desprezo, eis-me prostrado na praia arenosa e nua. Na minha frente estende-se o vasto deserto das águas; atrás de mim, só há exílio e dor... (A voz vai se sumindo. Viriato faz um movimento. Ela prossegue.) E por cima da minha cabeça correm as nuvens, estas filhas do ar, informes e cinzentas, que aspiram à água salgada para deixá-la cair em seguida no mar, trabalho triste, fastidioso e inútil, como a minha própria vida. (GOMES, 1983, p. 55)

Se na poesia Simbolista as palavras são os instrumentos para sugerir o que se pretende e causar musicalidade e ritmo no poema⁶, quando pensamos num texto simbolista dramático devemos estender as possibilidades e meios usados para sugerir o que se pretende. A palavra, embora ainda no centro desta atividade, não pode, sozinha, dar movimento à encenação e por isso é regada de gestos, de intenções e de situações que sugiram o que o dramaturgo queira dizer. Nesta segunda cena pode-se ver este movimento.

Gomes usa um poema para ilustrar as angústias de uma jovem, esposa e mulher insatisfeita com sua própria vida e com o destino que a espera: “trabalho triste, fastidioso e inútil, como a minha própria vida”. Em cada palavra que Laura lê em voz alta, vê-se a tristeza e a insatisfação desta mulher: “Esperança e amor, foi-se tudo!”. Gomes descreve em uma rubrica que Laura murmura o poema. Ela não está à vontade com a leitura, mas poderia estar usando dela como uma arma que atingisse atingir Viriato e se fizesse entender por ele: “Na minha frente estende-se o vasto deserto das águas; atrás de mim, só há exílio e dor!” Viriato, por sua vez,

⁵ Henrich Heine (1797-1856) foi um poeta alemão conhecido como “o último romântico”. Autor admirado por diversos escritores brasileiros, entre eles Machado de Assis, Gonçalves Dias, Raul Pompéia, Alphonsus de Guimaraens, Fagundes Varela, Manuel Bandeira e Roberto Gomes.

⁶ Sobre a estética Simbolista ver: “A estética simbolista” de Álvaro Cardoso Gomes.

fecha os olhos e demonstra pouco interesse na leitura da companheira. Mas não se pode afirmar que o autor pretendesse que Viriato fosse totalmente indiferente ao poema, já que Laura vai diminuindo a voz a fim de parar a leitura e Viriato pede que ela continue.

Pouco tempo depois Viriato decide parar de ouvi-la e abruptamente vai para o quarto dormir, afirmando que o poema causou sono. Este poema reveste a idéia de frustração que permeia todo o enredo da peça, ele tem uma significação figurativa que evoca a interpretação do estado de alma da personagem Laura: “E eu, como um cadáver que o mar rejeitou com desprezo, eis-me prostrado na praia arenosa e nua...” A cena se encerra com Viriato entrando no quarto e Laura estática na poltrona e de olhos perdidos no vácuo, “com olhar que nada vê”.

Na terceira cena, tem-se Viriato fora, e Laura ainda na poltrona. A criada vem avisá-la que um homem está querendo ver Viriato. Laura imediatamente dispensa a visita, até que pega das mãos da criada o cartão que o homem entregou para se identificar. No mesmo momento Laura pede que o deixe entrar. Gomes descreve exatamente como gostaria que a atriz reagisse diante desta situação inesperada.

LAURA – *(pegando o cartão)*... que não é possível recebê-lo agora, porque o patrão está dormindo... *(Olha distraída para o cartão, fitando a criada com um olhar sem expressão. Depois com voz breve, mudada)* Mande entrar. *(Sai a criada. Ela fica só, imóvel, amarrotando maquinalmente o frágil cartão)*. (GOMES, 1983, p.54)

As rubricas de Gomes narram pequenas expressões e emoções para encontrar a verdade que o autor idealizou para cada personagem e cena. A atriz Palmira Torres que interpretou Laura recebeu muitos elogios pelo seu trabalho no palco.

A Sr. Palmyra Torres compreendeu perfeitamente e interpretou com arte a figura de Laura, a que ela imprimiu a princípio uma tristeza resignada, revelando, logo no primeiro diálogo com Jorge. Muita paixão. Sobreveio o fato luctuoso e ela mostra uma alma torturada, entenebrecida pela desventura fatal, e uma consciência irredutível a ditar-lhe um dever angustioso. Condenada à penumbra durante toda a desastrada temporada dramática, a Sr. Palmyra Torres conseguiu, ainda assim, revelar o seu belo talento e a sua fina emotividade, infelizmente não aproveitados como deveria sê-lo. (Jornal do Comércio, 17 de Julho de 1910).

Esta progressão de emoções a que o crítico chama atenção no excerto acima é um ponto crucial no teatro de Gomes para que sua dramaturgia seja mais bem admirada e compreendida. Ele narra nas rubricas as principais intenções do texto, deixando para os atores as possibilidades de construção de cada emoção, levando em consideração acima de tudo, cada detalhe desta progressão de sentimentos. Esta crítica nos mostra que a peça exige dos atores talento como o bem fez a senhora Palmyra, para compreender todas as progressões emotivas

criadas nas personagens de Gomes. As sutilezas da alma da personagem Laura enriquecem esta dramaturgia, há nuances nas entrelinhas que fazem com que toda a vida desta personagem seja revelada em apenas um ato. Laura é uma mulher calada, triste, reprimida. A realidade de muitas mulheres que vivem nos lares cariocas a servir seus maridos. Sem voz, sem autoridade, passa os dias entre um poema e outro, sonhando e talvez apenas vivendo um dia de cada vez. Mas as mulheres nas peças de Gomes, embora enquadradas em uma realidade social comum da época, trazem dentro de si segredos e desejos inimagináveis.

A quarta, última e mais longa cena inicia com o diálogo de Laura e Jorge, a que o excerto acima faz menção. Pelas rubricas do autor se pode perceber a tensão que há entre as duas personagens, antes mesmo de serem revelados os sentimentos que nutrem um pelo outro. Logo de início a conversa é bastante comum e cotidiana, no entanto as intenções dos gestos, silêncios e suspiros mostram que há algo de íntimo, desconfortante e afetuoso entre eles. Neste primeiro momento Laura recebe Jorge na sala de estar e em meio ao diálogo fazem as revelações sobre os três anos das vidas que seguiram depois que Jorge foi embora da cidade a pedido de Laura. Ele conta estar apenas de passagem no Rio de Janeiro e não querer partir definitivamente para a Europa sem vê-la novamente. Diz ter andado pelo mundo, ter visto belas paisagens, mas, ao mesmo tempo, não ter tido olhos para admirá-las. Gomes nos apresentou Laura ao final da segunda cena com este mesmo olhar vazio, este mesmo olhar que não vê. Esta sinestesia, também típica do Movimento Simbolista, une o casal em um estado semelhante de solidão e busca permanente por algo perdido. Em companhia de Jorge, Laura se mostra uma mulher mais forte, firme e ao mesmo tempo à vontade. Sem o compromisso social à que sua vida está atrelada, Laura pode ser ela mesma diante de Jorge. Embora ainda demonstre uma posição de segurança em relação ao casamento no início do diálogo, Laura, com a intenção de mostrar ao Jorge que a vida segue da maneira como deveria, aos pouco revela a vida de angústias e sofrimentos que leva ao lado do marido Viriato.

Laura conta que seu filho Joãozinho morreu um ano antes deste encontro, doente em seus braços. Conforme a conversa acontece os sentimentos se aguçam, beirando ao desespero, ao sofrimento de ambos. O diálogo, após a confissão da morte do pequeno, se agita com a afirmação de Laura de que desistiria do casamento caso Viriato não estivesse doente. Laura deixa de lado sua posição de mãe e esposa e revela o seu sonho de todos os dias: abandonar Viriato e viver o grande amor dos seus poemas. A partir deste momento os amantes param de ficar contidos um frente ao outro e demonstram claramente seus sentimentos, desejos e tristezas através de suas falas. Laura, numa fala extensa, declama suas angústias em relação a sua vida

sentimental e de mulher casada. Usa metáforas, símbolos, para conseguir expressar a subjetividade da idéia, dos seus sentimentos.

(...) O amor, que deveria nascer livremente nas almas, querem fazê-lo brotar à força, como uma flor de estufa, em corações tão afastados um do outro! Ainda se tivessem tentado, podia ter brotado, a flor, e crescido... podia-se ter aberto, enfim num desabrochar supremo e esplendoroso! Mas era preciso para isso tratá-la, cercá-la de carinhos, e não atirá-la a um canto, pisada e palpitante! Bem sei, as palavras são vãs, e guardar o silêncio teria sido mais digno talvez. Mas quando o coração transborda, as palavras sobem, enchem a boca como ondas tumultuosas, e por mais que se cerrem os dentes que se apertem os lábios, elas crescem, amontoam-se, gritam para sair, até que os lábios verguem, e que elas irrompam um dia, frementes e dolorosas! (GOMES, 1983, p. 58)

A personagem usa figuras de linguagem para expressar sua realidade amorosa. A analogia entre a flor deixa leve o discurso denunciativo sobre o casamento arranjado por conveniência. Em meio às metáforas e sutilezas desta fala, entende-se a história de Laura e Viriato. Conhecem-se desde a infância, estão predestinados a se casar, no entanto não houve o “desabrochar do amor” no coração de ambos. Eles nunca foram apaixonados, ou pelo menos Viriato nunca a tentou conquistar. Não se amam nunca se amaram e há tempos já não se suportam. Laura mantém sua posição de esposa e fica ao lado de Viriato. Após a morte do filho Viriato adocece, e esta sucessão de acontecimentos faz com que Laura permaneça fiel ao casamento. Jamais abandonaria Viriato diante da doença. Sacrifica sua vida para cumprir com seu contrato de casamento aceito moralmente pela sociedade. Laura é uma mulher como tantas outras, não é uma heroína, não possui qualidades extraordinárias. Laura é apenas a face da realidade de grande parte das famílias cariocas burguesas da época. Ela é o relato dos casamentos arranjados por conveniência. Laura é a mulher em sacrifício, por vezes conformada, mas quase sempre insatisfeita e sonhadora.

Ao final da longa fala de Laura, e ao cair a noite a peça atinge seu auge de densidade e sentimentalidade. Agora já se sabe que Laura e Jorge são apaixonados e quase se tornaram amantes há três anos, quando Laura o mandou partir para que ela voltasse a cumprir a lealdade prometida ao casamento. Tudo na peça está esclarecido, todas as personagens e suas ligações foram expostas ao leitor/espectador. Tem-se na sala dois possíveis amantes e no quarto ao lado um marido à beira da morte.

Uma família destruída não só pela morte do filho, nem pela possível traição, mas pelos costumes que encarceram jovens em caminhos que eles não gostariam de seguir, destruindo a vida um do outro e fazendo com que as famílias sejam construídas por aparência. O que segue ainda nesta última cena é uma tentativa dos amantes em projetarem os sonhos antigos em planos futuros. O diálogo é cheio de tristeza misturado à esperança da libertação de Laura do

casamento e do futuro feliz do casal de amantes. Jorge tem falas extensas sobre a vida e a morte. Diferentemente da mulher, provavelmente Jorge não tenha precisado se casar. Mesmo apaixonado por Laura, não pôde casar-se com ela, mas também não precisou casar-se com qualquer outra. A peça nos mostra a diferença nos tratamentos dos gêneros. É completamente aceitável que Jorge permaneça sozinho, mas Laura nunca poderia ter recusado o casamento com Viriato. Jorge é o homem dando seus primeiros passos na contramão dos costumes.

JORGE – (*com força*) Nada morre, nada! A morte é um sono enganoso! Quando atravessava solitário, as florestas longínquas, durante o frio sepulcral do inverno, semelhantes a negros esqueletos, as árvores, salpicadas de neve, cruzam sobre a minha cabeça seus longos braços mirrados. Ali dormitam sob o frio, torcendo-se sob todas as ventanias, rangendo sob todas as procelas. Mas chega a primavera, e os mortos despertam, os esqueletos recobrem-se de carne! Novos germes de vida correm pela floresta inteira! Torna a seiva a borbulhar nesses troncos gelados! Rebentam os botões, resplandecem as flores! Nos galhos compactos e robustos crepitam as folhas frementes! É a vida que volta, a vida eterna e triunfante, animando com o seu sopro juvenil as árvores abandonadas que não quiseram morrer. Julgavam-se mortas. Estavam apenas adormecidas! (GOMES, 1983, p. 59)

Assim como a fala de Laura transcrita acima, as de Jorge neste segundo momento relatam a trajetória de uma vida. Se Laura fala em nascer das flores em analogia ao amor, Jorge fala sobre o renascer das árvores. No início da fala de Jorge entende-se que ele está a narrar algum momento de sua andança pelo mundo: “Quando atravessava solitário, as florestas longínquas...” No entanto no decorrer dela pode-se identificar a ilustração que ele faz metaforicamente de sua vida amorosa: “Julgavam-se mortas. Estavam apenas adormecidas!” Traço do movimento simbolista, Gomes busca sugerir, transpor em imagens os sentimentos mais profundos do ser humano, a fim de podermos visualizá-los em imagens concretas (flores, árvores, galhos, inverno, carne, mortos, esqueletos), bem como tornar sugestiva uma cena dando a ela tantos significados quantos forem seus leitores/espectadores.

A seqüência deste diálogo é uma tentativa, bem sucedida, de Jorge em convencer Laura a se libertar, abandonar o casamento e viver com ele para sempre no amor. Após Laura aceitar o amor de Jorge novamente, a peça não reduz sua penumbra.

JORGE – Quisera falar, mas não posso... Sufoco... é como se todo o vento do mar me entrasse no peito, de uma golfada! (*silêncio*) Laura!

LAURA – Jorge! (*Contemplam-se. Ela prossegue mais baixo*) Depois de estarmos unidos, precisaremos partir, procurar um lugar de crepúsculo e ternura. A felicidade não deve ser ofuscante. (GOMES, 1983, p. 59)

Permanecem à meia luz na sala de estar em um momento de felicidade que dura poucos instantes. Laura por um lapso de tempo se esquece de seu compromisso com o casamento e se entrega aos seus sonhos, deixa que sua essência fale mais alto, volta a ser uma jovem saudável

que tem a vida toda pela frente. Recebe a vida e a face mais pura da paixão. Entrega-se ao amor. No auge desta rápida euforia, um beijo acontece e antes que a peça mude de tom ouvesse um estrondo. Um corpo que cai ao chão. É Viriato morto, caído entre a cama e porta do quarto. Teria ele flagrado o beijo entre Jorge e Laura? Para Jorge, esta pergunta não coube ao momento. Ele viu na morte de Viriato a porta do destino aberta para a felicidade eterna junto a Laura. No entanto, Laura não chega imediatamente a nenhuma conclusão, mas sabe que conviver com a dúvida nunca a permitirá ser realmente feliz. Laura acredita que Viriato tenha morrido ao flagrar o beijo, mas Jorge a tenta convencer da possibilidade dele não ter visto ou ouvido nada, e tenha morrido unicamente por já estar perdido.

LAURA – (...) Foram os nossos beijos que o acordaram... que o mataram.
 (...)
 JORGE – Mas estava perdido! Você mesma me disse, que ele estava perdido!
 LAURA – Mas havia o milagre... o milagre. (GOMES, 1983, p. 60)

Ao final deste impasse, a peça caminha com densidade e tensão cada vez maior. Seria possível viver com a dúvida pela culpa ou não da morte de Viriato? Laura definitivamente decide que não. Uma jovem que vivera por toda a vida trancada pelas paredes de um casamento arranjado, que não conhece nada mais que o compromisso de uma esposa, que sabe muito bem a distância entre o sonho e a realidade, não pode abandonar toda a sua vida. O sonho de viver com Jorge não é real e nunca vai ser, pois a fuga, a mudança, a felicidade não fazem parte de sua vida e sim dos seus sonhos. Laura não é forte o suficiente para arriscar. Pede que Jorge vá embora para sempre, e se recolhe a sua dor pela perda de Viriato e de seu eterno amado Jorge. Confessa em suas últimas falas não acreditar num futuro feliz no qual não caiba a lembrança desta morte e convence-se que sua vida está condenada ao sofrimento e à solidão.

E assim termina este único ato. Laura sozinha, novamente estática e como olhar vazio, diante da morte e da tristeza da vida futura. Aceitando que a felicidade não existe que está contida em frações de tempo, que a felicidade não é eterna. E que ninguém pode ser verdadeiramente feliz.

JORGE – *(tomando-lhe a mão)* Poderei escrever-lhe?
 LAURA – *(com triste sorriso)* Lá se escreve aos mortos?
 JORGE – Que sacrifício inútil, Laura...
 LAURA – Tanto mais belo.
 JORGE – Então, adeus...
 LAURA – Adeus, Jorge. *(Ele vai saindo lentamente, resignado. Ao chegar à porta um último ímpeto impele-o).*
 JORGE – Não é justo! ...
 LAURA – *(tristemente)* Nada é justo.

(Ela o vê sair sem um gesto. Fecha a porta, dá alguns passos para o lado, e volta cambaleando, ao lugar. Contempla as coisas, em torno de si – com olhar que não vê. Depois o seu rosto contrai-se. São as lágrimas que vêm e começam a banhar-lhe o rosto. Então num soluço abafado, ela murmura) Jorge...

(E depois de um último adeus à felicidade que passou, dirige-se lentamente para o quarto. Ao chegar à porta tem um frêmito instintivo de receio. Abre-a, porém, humilde, cabisbaixa e encolhida, penetra no quarto mortuário onde se ajoelha e começa a rezar.). (GOMES, 1983, p.62).

Ao *declinar do dia* é um mergulho em uma situação inesperada que o destino surpreende na vida de qualquer indivíduo. Esta peça relata uma prova de que o destino age sob a vida dos indivíduos e que não há planos que possa domá-los. Laura é o sujeito da ação dramática. Através dela pode-se atribuir valores à conduta das demais personagens. A forma como Laura narra sua vida passada, a morte do filho e seu casamento, faz com que seja vitoriosa na argumentação com Jorge e decida, por fim, na separação dos amantes.

Ela está entregue a seu destino, enquanto que Jorge tenta lutar contra ele. O que Gomes nos mostra ao final desta situação é que o destino age independentemente dos sonhos, das metas e dos planos. O amor é nada mais que um sonho, que um poema. Para mulheres como Laura o amor não é algo decisivo, não é tão forte quanto os costumes e tradições de uma época. O amor mantém seu caráter mágico de algo bom, mas impossível. Gomes não mostra nesta peça que o amor é frágil, pelo contrário, mostra que os costumes de uma sociedade fazem com que ele seja visto como algo fictício e não real. Laura prefere manter seu amor por Jorge intacto na sua memória e viver como todos esperam que ela viva, em eterno luto pela morte do marido. O ser humano não está livre, mas sim preso às amarras do seu próprio fado. Gomes revela o pessimismo da sua dramaturgia nas falas da personagem Laura. E na dualidade da esperança de Jorge e da desesperança de Laura, como numa disputa, Laura vence, e o destino se cumpre, não como o prometido, mas com as surpresas que lhe é de costume.

LAURA – (...) Qual de nós é livre? Julgamos sê-lo. Agitamo-nos tristemente na sombra. Mas, ao longe, espreita-nos e sempre nos dirige o desconhecido misterioso que tem em mãos todos os fios. Puxa-os quando bem entende e só fazemos os gestos que ele quer! (GOMES, 1983, p.58)

Neste curto ato Gomes nos apresenta uma dramaturgia ainda com poucas inovações, mas que demonstram um caminho novo ao qual ele pretende se guiar. Não há intrigada convencional na peça, há apenas um momento decisivo e fatídico da vida de dois indivíduos. Apenas a apresentação de um quadro, o momento exato em que o destino transforma a vida de três indivíduos. A linguagem é poética e remete ao passado e ao futuro das personagens e o mais interessante é a linguagem perdendo sua característica dramática e admitindo uma função

lirica. O estudo de 1978 de Costa revela que Gomes fez duas versões de texto, uma para ser lida e outra para ser posta à cena. (COSTA, 1978, p.44). Marta nos mostra que Gomes trabalhou nos diálogos a fim de encontrar expressões mais adequadas ao contexto e às ações desta situação. Mesmo que buscasse mais naturalidade nas cenas, ainda sim tinha em mente um teatro mais intimista e que sugerisse mais que mostrasse. Este ato não poderia se estender, não é mais interessante para este contexto relatar o que veio a acontecer depois. A função deste ato é causar esta frustração, este choque da vida agindo conforme o destino e a realidade à que uma época fez do amor. Não que esta seja a conclusão eterna na vida de Laura e Viriato, isto também não vem ao caso neste ato. A peça mostra o poder do destino, e as reviravoltas que ele pode causar em uma única tarde na vida de dois amantes. Ele mostra o momento exato, busca a fração de segundo em que a vida muda completamente.

2.2 O jardim silencioso: A afirmação.

A peça *O jardim silencioso* é considerado um ato psicológico. Foi representada pela primeira vez em 16 de Setembro de 1918 pela Companhia Dramática Nacional de Gomes Cardim, no Teatro Recreio no Rio de Janeiro. Teve em seu elenco, no papel de Pedro – João Barbosa e no de Helena – Itália Fausta (COSTA, 1978, p.56), dois grandes nomes nos palcos brasileiros da época.

Este ato começa com rubrica indicando que a cena se passa no começo da noite, em que a luz do sol já não é mais a iluminação natural do ambiente. As lâmpadas e o prateado da lua no céu iluminam o local. A rubrica que abre a peça, embora traga as informações sobre a ambientação do cenário, mostra também a característica poética do texto. Juntamente com as colocações objetivas sobre o cenário tem-se um vocabulário que sugere uma atmosfera sentimental e densa, que a peça seguirá.

Em casa de Pedro Alvim. Uma sala no pavimento térreo. No centro sobre a mesa, uma lâmpada cuja luz coada ilumina discretamente a sala. Num canto uma jarra donde emergem grandes rosas de aroma penetrante. Pela porta do fundo, aberta de par em par, avista-se o jardim adormecido, prateado de luar. Calma impressão de paz íntima e serenidade. (GOMES, 1983, p. 189)

Não é somente uma rubrica descritiva, há poesia nela, há sugestão de sentimentos e emoções. Há palavras que remetem não só a imagens sobre a cena, mas também sobre o cheiro que está naquele ambiente, sobre a atmosfera que existe naquela casa. No entanto, esta peça tem uma dinâmica mais corrente que *Ao declinar do dia*. Nesta peça a todo o momento é

revelado algo e apresenta em seu cerne a discussão sobre uma sociedade machista e patriarcal, e uma filosofia pessimista sobre a vida. Há movimentação e as personagens demonstram não só pela voz e pelas palavras o tema da peça, demonstram também com o corpo em tensão e em relação com as outras personagens a dor solitária dos seres humanos.

Não se trata de um trecho de literatura falada, como poderia supor quem conhece o Dr. Roberto Gomes como escritor. Jardim silencioso (sic) é, de fato, peça teatral, tem emoção e movimento, interessa e faz pensar. (...) pequeno, mas impressionante drama psicológico. (COSTA apud Mário Nunes, 1978, p.57)

A peça está dividida em nove cenas. Todas elas acontecem nesta sala de estar ao fim de uma tarde. Mais um drama estático de Gomes, mais um momento em que o destino age inesperadamente na vida de uma família. Na primeira cena tem-se em cena Pedro Alvim, que é marido de Noêmia, Helena Alvim, filha do casal, Marina Alvim, irmã de Pedro, e o criado. Estão todos à espera de Noêmia. Marina veio visitar a família, pois no dia que se segue comemorariam o aniversário de Noêmia. Esta primeira cena é composta por um diálogo entre estas personagens, e nele Mariana é apresentada como uma moralista fervorosamente religiosa que segue à risca os preceitos católicos e julga as atitudes dos membros da família. Critica Noêmia por ainda não estar em casa, mesmo sabendo que ela os visitaria e jantariam juntos. Critica também Pedro por ter comprado um anel de presente para Noêmia, uma vez que a esposa já havia perdido outro anel que ele a presenteara. Nesta cena também é apresentada uma dor que esta família carrega: Pedro e Noêmia perderam uma filha que teria na ocasião treze anos de idade. Pedro é um homem apaixonado. O atraso da esposa não é comum e ele pressente que algo certamente aconteceu. Esta personagem nos mostra o homem de família um tanto frágil e até submisso. Não se incomoda com o fato da esposa ter perdido um anel dado a ela de presente, e a presenteia com outro ainda mais caro. Ou Pedro é completamente apaixonado por Noêmia, ou ele esconde algo no passado que procura compensar nos dias de hoje.

Esta primeira cena tem, portanto, caráter introdutório. Apresenta Mariana como o lado moralista da sociedade, que sente explícita antipatia por Noêmia, Pedro como um marido preocupado e atencioso, Helena ainda pouco exposta, mas que será figura expoente no enredo e Noêmia como o mistério, o silêncio, uma vez que o diálogo se dá em torno do seu atraso inesperado.

MARIANA – Noêmia sabe que aqui venho todos os anos, na véspera do aniversário. Prefiro jantar a sós, com vocês, a ouvir amanhã as conversas ocas dessa gente sem religião que só serve para dar-nos volta aos miolos. Aliás, a minha falta de elegância não permite tão altas relações.

PEDRO – Você é minha irmã. É quanto basta para que todos a tratem com o mais absoluto respeito.

MARIANA – Naturalmente. Mas, eu sou quem dispensa essa fútil companhia. Amanhã, tenho uma reunião das Filhas do Bom Jesus. (*Pausa*) Qual é o presente este ano?

PEDRO – Um simples anel.

MARIANA – Se ela for também perdê-lo, como o outro...

(...)

MARIANA – Oh! É muito mais rico do que o outro. (*Contempla-o*) Que linda inutilidade! (*Entrega-lho*)

MARIANA – (...) quantos desgraçados poderiam saciar a fome com o preço deste anel? (GOMES, 1983, p. 190).

Logo na segunda cena tem-se um encontro importante. Mariana e Helena travam um diálogo em que a dualidade dos pensamentos se chocam. De um lado a religião carola, e o moralismo rigoroso de Mariana, e de outra a sensatez da jovem Helena que, distante da religião da tia, vê a realidade com firmeza e sem dogmatismos. Roberto Gomes escolhe a figura desta jovem como uma personagem com sabedoria sobre a vida. Uma jovem inexperiente que ainda não está ressentida pela vida e assim pode revelar as fraquezas do ser humano e perdoar.

MARIANA – Essa vida que levam não é boa para a alma.

HELENA – Cada qual vive como entende tia Mariana, como pode.

MARIANA – Como pode não quer dizer como deve.

HELENA – Esta casa é um pouco triste. Papai e mamãe procuram, às vezes, distrair-se. Recebem alguns amigos. Não há mal nisso.

MARIANA – Essas vãs distrações do mundo não dão repouso ao espírito. Poderiam ficar aqui, como você, sem todos esses chás. Não compreendo que você não seja religiosa! Olhe como está a casa tranqüila. E o jardim? Que silêncio! Que paz!

HELENA – Ah! Se formos pensar assim! Aceitamos a vida como o céu nã-la manda e agradecemos o pão de cada dia... (GOMES, 1983, p. 192)

Percebe-se que Mariana tem afeto e admiração por Helena. Helena, por sua vez, uma moça de extrema sensatez, passa à tia este ar de seriedade, que ela, como uma fervorosa religiosa só consegue enxergar como reflexo da religião, não acreditando, portanto, Helena não ser religiosa. As relações estreitas entre a realidade e a moralidade se chocam diante da tia carola e sua sobrinha jovem e boa. Helena é a personagem típica das peças de Gomes, ela faz o papel do sábio ancião. Helena será o escudo de sua mãe e quem dará voz ao seu silêncio.

Na terceira cena Pedro retorna à sala. O diálogo entre eles segue em torno do atraso, e agora sumiço, de Noêmia. Pedro ligou na casa dos Sampaio, provável lugar onde Noêmia pudesse estar se demorando. No entanto ela não estava lá, bem como lá não havia se demorado. Todos estão aflitos, pois este atraso não é natural. Em meio à tensão que começa a se instaurar na cena, Gomes, através da personagem Pedro, transmite a agonia de se estar em estado de espera. Segundo as falas da personagem Pedro, o não saber é o mais desesperador e o causador de aflições.

PEDRO – Mas, parece que, na ameaça de um perigo, os sentidos adquirem percepção mais aguda... Não sei o que houve, mas quando o Sampaio me responde, e que as suas palavras me chegavam, miúdas e precipitadas, não lhe reconheci a princípio a voz... tive a impressão de uma mentira, de um gelo n'alma. Não posso explicar. Ah! Não sei! Não sei o que há! Mas, há alguma coisa. Sinto-o! (...) É esta a grande dor: Não saber! Ah! A incerteza nesses momentos. A incerteza que mata! (...) (GOMES, 1983, p. 193).

Assim como a fala de Pedro, o teatro de Gomes é todo espera. O ser humano vive em tensão, pois os momentos em que nada acontece são os momentos de espera, a espera do movimento do destino. O homem vive nas pausas da vida esperando que o destino lhe surpreenda com algo. A fala acima de Pedro não é apenas um relato aflito do não saber sobre Noêmia, é também um relato sobre o não saber do destino. Gomes capta em suas peças este não saber, este momento em que algo vai acontecer em que a vida deixa de ser espera e se transforma na própria surpresa, no momento exato do movimento do destino.

As três primeiras cenas apresentam dúvida e tensão crescentes. Na primeira cena Noêmia estava atrasada, na segunda esperava-se que Pedro voltasse com notícias, ainda havia uma tranquilidade diante da situação, já que ela poderia estar na casa dos Sampaio. Já na terceira cena a dúvida e tensão estão completamente representadas, Noêmia não só não estava nos Sampaio, como já havia deixado a casa desta família há muito tempo. Noêmia está, portanto desaparecida.

Na cena seguinte entra Daniel Alvim, médico e primo de Pedro. E junto com ele as informações e Noêmia ferida. Esta cena é rápida, mas densa e de extrema tensão. Sem muitas palavras e explicações, Daniel Alvim entra na casa às pressas trazendo Noêmia ferida. Todos os presentes ficam atônitos procurando respostas, que não são respondidas: "DANIEL – Está salva. Já foi pensada. Trazem-na agora. Mas não pode sofrer a mais leve emoção... Nada de lágrimas nem de desespero... Vamos transportá-la para o quarto..." (GOMES, 1983, p.194). A cena se encerra com o silêncio desentendido de todos. Daniel trouxe Noêmia para casa, entrou pelo jardim e a deixou no quarto. Como já foi dito, uma cena breve e rápida, de muita movimentação e pouco diálogo, um flash na vida daquela família, um momento trágico em meio a uma rotina pacata. Um corpo sangrando de uma mãe e esposa sumida. O que teria acontecido com Noêmia? "Sussurros. Cochichos. Sombras que deslizam e se vão afastando. Portas abertas. Passos atropelados. E o silêncio". (GOMES, 1983, p.194). O destino agiu.

Já vimos Mariana e Helena como sendo os dois pontos divergentes da peça, o que se segue é a apresentação das personagens Noêmia e Pedro, como se fossem o recheio, o conteúdo que causa as dualidades moral de Mariana e Helena.

Na cena cinco tem-se Noêmia no quarto, ferida, em companhia de Mariana e Helena. Daniel e Pedro transtornados pela situação estão na sala de estar onde segue a cena. Neste diálogo tem-se Daniel tentando omitir a verdade de Pedro, mas jurando estar-lhe sendo verdadeiro. Daniel afirma que não é mortal o caso de Noêmia, e conta o ocorrido da forma como acredita ser menos dolorida para o primo. Na versão de Daniel Noêmia foi atingida por um tiro fatalmente destinado a outrem. Diz que a esposa de Pedro passava pela calçada e foi atingida por engano. Daniel diz estar passeando pela praia quando por coincidência ouviu o tiro e aproximou-se. Mesmo tendo sido uma situação trágica, Pedro se consola, e, tranqüilizado por Daniel, ainda assim sente haver algo que ele lhe esconde. Daniel jura a Pedro não haver nada a ser escondido, no entanto a verdade prevalece, por mais dolorosa e cruel que seja. A mentira nunca é forte o bastante para encobrir a verdade. A verdade é uma ferramenta do destino, sem ela o destino não tem força para movimentar a vida. No meio da conversa dos dois primos Daniel comete um equívoco ao dizer que a viu pela primeira vez na assistência médica e não na rua após o ocorrido, como ele havia proferido anteriormente. É neste deslize que Pedro percebe a mentira e insiste que ele diga a verdade. O destino se cumpre mais uma vez.

PEDRO – Daniel, tu mentes!

DANIEL – Mas...

PEDRO – Desde o início desta conversa, senti a mentira rastejar entre as tuas palavras.... Daniel a verdade!

DANIEL – Meu caro Pedro...

PEDRO - A verdade!

DANIEL - Vou explicar-te!

PEDRO - A verdade! A verdade! (GOMES, 1983, p.196)

Então Daniel, mesmo tentando esconder de Pedro *dores ainda mais cruéis* conta-lhe a verdade sobre o caso de Noêmia. Encontraram o cartão de Daniel na carteira de Noêmia enquanto era atendida no hospital, e, sabendo do grau de parentesco dos dois e da situação da mulher, decidiram telefonar-lhe. Noêmia tentou esconder sua identidade para que não tomassem conhecimento do acontecido, no entanto o autor dos disparos já havia confessado tudo. Pedro então toma conhecimento de que Ricardo Lima, um jovem sem profissão definida, tinha disparado três vezes contra Noêmia enquanto ela saía da casa do jovem. Ricardo Lima era por sua vez amante da esposa de Pedro. Ao fazer a revelação ao esposo apaixonado e agora traído, o mesmo sente-se desesperado, desacreditado, humilhado e deseja a morte de Noêmia. Antes mesmo que Pedro se enfureça ainda mais com Noêmia, Daniel faz a seguinte revelação:

DANIEL – Ricardo era um triste indivíduo. Iludiu Noêmia, explorou-a. Pretendia que ela o auxiliasse por todos os meios. Ameaçava revelar tudo. Hoje enfim, como ela se

recusava a satisfazer-lhe um pedido – mais um pedido – ele perseguiu-a, de revolver a punho... Ela correu, apavorada, para a rua e quando transpunha a porta, ele atirou... (*Silêncio*)... três vezes... (*Silêncio*)... as três balas atingiram-na. (GOMES, 1983, p. 196).

Mesmo diante da atenuada descrição de Daniel, como se Noêmia fosse antes uma vítima do que uma criminosa, Pedro não dá ouvidos a ele e lamenta com muito pesar a traição, agora pública, da esposa, a quem dizia amar tanto. A próxima cena é de Mariana, o lado moralista da peça frente às notícias do adultério. Roberto Gomes não dá espaço para que o adultério seja julgado por Mariana. O adultério não é o ponto chave da trama. Gomes é sutil ao falar da traição a fim de não incriminar Noêmia. Pedro nesta cena não conta para a irmã o que aconteceu com Noêmia, apenas que ela estava na presença de um homem. Pedro deixa a verdade escondida da irmã e, portanto, o julgamento religioso e moralista fora do enredo. É característica do teatro de Gomes tratar de assuntos considerados imorais com delicadeza e pudor. Embora haja em suas peças o adultério, a mentira e o crime, ele o recobre “sempre que possível, com um véu transparente.” (COSTA, 1978, p.56)

A sétima cena é somente de Pedro e sua dor. Gomes descreve minuciosamente a dor solitária e silenciosa de um homem que acabou de descobrir uma traição que já durava três anos e como se não bastasse tem sua esposa na cama em estado grave de saúde. A partir da rubrica o intérprete de Pedro pode entender cada passo que Gomes gostaria que desse. As únicas palavras desta cena são: “Meu Deus! Oh! Meu Deus!” No entanto a poesia de Gomes está descrita agora nos movimentos de Pedro. Apenas com a movimentação desta personagem, Gomes narra toda a situação que antecedeu este momento. O autor faz com o corpo de Pedro o que costuma fazer com as palavras: poesia.

(Fica um instante imóvel. Depois, começa a andar pela sala, enquanto seus lábios maquinalmente repetem com voz sem inflexão: “Oh! Meu Deus! Oh! Meu Deus! Oh! Meu Deus!” Chega perto duma porta retrato de Noêmia, que está sobre um móvel, o pega e contempla-o. Os seus lábios murmuram; “Torpeza!” e ele atira-o violentamente ao chão. Encosta-se em seguida à mesa. Os seus dedos encontram aberto o escrínio de jóia que ali ficou. Pega maquinalmente nele. Ao contato desse pequeno objeto que já pertence ao passado, parte-se-lhe o coração e sobem-lhe as lágrimas aos olhos. Ele senta-se diante da mesa, a cabeça entre as mãos, e as lágrimas começam a jorrar com abundância. E soluça, soluça perdidamente, e entre os soluços só se distingue a única palavra que ele não cessa de repetir: “Oh! Meu Deus! Oh! Meu Deus! Oh! Meu Deus!”) (GOMES, 1983, p.199)

É imaginativo ler esta rubrica e criar na mente Pedro em seus pequenos detalhes de movimentação. É uma cena desenhada com detalhes não só físicos, mas sentimentais. Um homem que descobre ter sido traído durante anos pela mulher; e a dor por essa mulher que ele

ama estar morrendo. Ele descreve o desespero e a raiva que assomam ao mesmo tempo. Pedro está completamente perdido, é como se a vida dele tivesse acabado duas vezes, por essas duas dores que são ao mesmo tempo contraditórias, porque ele ainda ama a esposa, mas está sofrendo por ter sido traído por ela.

Pedro é um homem aparentemente sentido e desolado, tem medo que a notícia se espalhe e sua reputação seja manchada. Ele já não reconhece mais a própria casa, sente-se humilhado e deslocado. Está completamente surpreso com este golpe do destino, jamais seria capaz de imaginar que Noêmia pudesse traí-lo. No entanto, veremos que Noêmia não é uma completa vilã e que Pedro, apesar de amá-la, não a respeitava como parecia no início da peça.

No lugar do julgamento moralista cristão de Mariana, Gomes apresenta o adultério de maneira surpreendente. Coloca em cena Pedro e sua filha Helena. Esta cena é a mais longa e importante da peça. Aqui se esclarece a real verdade sobre o adultério de Noêmia, a verdadeira personalidade de Pedro e a realidade em que vive aquela família que, aparentemente, estava em paz e harmonia.

Helena insiste que o pai vá ver Noêmia, mas Pedro é veemente ao dizer que não quer vê-la e nem perdoá-la. Pedro acredita que Helena não saiba dos motivos pelos quais está se negando a ver Noêmia, e então a verdade aos poucos se revela. Helena insiste que o pai seja bom, diante dos acontecimentos, ele deve ser bom. Helena está ciente da traição da mãe, e também da dor do pai. Esta personagem, além de ser o outro extremo da moralidade representada pela tia Mariana, é também a portadora de toda a verdade que circunda aquela família ocultamente.

(...) Entre os dois estava eu como uma estátua algemada, prisioneira do silêncio. Eu bem previra o dia de hoje, mas nada podia tentar para evitá-lo. (GOMES, 1983, p.200)

Enquanto Pedro profere injúrias sobre sua mulher, Helena ferida pelas palavras do pai contra a mãe expõe e ele a verdade sobre a vida que levava Noêmia. Com sutileza admirável Gomes coloca nas falas da personagem Helena a verdade sobre a sociedade machista e patriarcal do Rio de Janeiro da época. Pedro traía Noêmia com uma cantora. Noêmia, por sua vez, tentou pedir que partissem do Rio, mas, por causa da amante, Pedro não aceitou. A traição de Pedro torturava Noêmia que sofria calada e que se deixou, pela fragilidade, se envolver com um jovem que a fez refém desta situação. A crítica se faz entender pela culpa somente depositada em Noêmia.

PEDRO – Ah! Ela! Não é a mesma coisa. Posso ter sido leviano... Mas o meu grande amor era sempre ela! Toda a minha confiança, todo o meu consolo! Durante esses três anos ela mentiu. (GOMES, 1983, p.201)

Esta sociedade patriarcal permite que o homem se envolva extra conjugalmente com uma mulher e ainda sim ame perdidamente sua esposa. Pedro nos deixa claro desde o início da peça que ama e se preocupa com Noêmia. Traí-la não era, para ele, algo que pudesse ser considerado grave ou motivo para que ela também o fizesse. Pedro está em choque e dificilmente aceitará a posição de homem traído. Ao mesmo tempo não consegue enxergar a dor de Noêmia, pois não há nesta sociedade à época motivos para se preocupar com a infidelidade do homem. Pedro está furioso, pois o destino lhe revirou a vida, lhe pôs de frente aos seus próprios defeitos que diante de uma sociedade hipócrita eram mascarados e aceitos.

No decorrer da cena Helena revela que sua mãe tentara tirar a própria vida atirando-se em frente a um carro, ocasião que acreditaram à época ser apenas um acidente. Outra revelação da filha é sobre a venda do anel. O anel é o símbolo da aliança entre este homem e esta mulher. O anel foi vendido certa vez, e não perdido como Noêmia fez Pedro acreditar. Ela vendeu o anel para comprar o silêncio do jovem amante, bem como havia vendido outros itens da casa. Este anel vendido e que logo em seguida, por insistência e sem pesar é comprado novamente, simboliza este casamento que embora cheio de mágoas e erros ainda assim mantém-se firme diante da sociedade, ou mesmo dentro dos corações deste casal. As traições de Pedro não têm nada a ver com o amor que sente pela esposa, certamente Pedro é infiel como parte de uma conduta aceita entre os homens de uma época. Noêmia por sua vez vende o anel, o que simboliza uma tentativa de fuga, uma prova de que não ama mais Pedro e é capaz de traí-lo. Gomes nos mostra na personagem de Noêmia que a hipocrisia da sociedade carioca chega a limites surpreendentes. Mas não coloca Noêmia como uma mulher forte e à frente de seu tempo. Noêmia é apenas uma mulher sofrendo as crueldades de uma sociedade machista e patriarcal. Ainda se mantém enraizada em algo que ou é o amor que sente pelo marido ou o medo desta sociedade. Há em Noêmia uma sensualidade reprimida que ao invés de se divorciar do marido ao saber das traições a fez cometer o mesmo ato numa tentativa de se sentir desejada, de se sentir mais mulher. Muito embora seus valores não a tenham deixado ir muito longe, arrependendo-se e tentando a todo custo se livrar do amante, Noêmia ainda assim se relaciona por três anos com o amante sem que o marido desconfie.

Pedro, aos poucos, com as falas da filha, vai se condoendo a dor de Noêmia. Assim como ela também não tivera coragem de abandoná-lo diante de suas traições, Helena convence o pai a perdoá-la, e ele o faz. Decidem sair da cidade por um tempo e viverem juntos, cada qual

com sua dor e seu perdão. Mas, agora juntos, compartilhando de uma dor comum, de uma solidão que antes os assolavam em individualidade e agora pode ser compartilhada.

A dor e o amor são recorrentes nos enredos de Roberto Gomes. É comprovado em seus textos que sua visão da felicidade é a de um sentimento sempre efêmero e que está completamente ligada ao amor. No entanto, nesta peça, a personagem Helena nos faz entender que o autor também considera a dor efêmera.

HELENA – Há... Recorda-te, há cinco anos... o teu desespero quando Pequenina morreu. Pensavas que nunca mais havias de sorrir... e entretanto a vida prosseguiu. Pois agora, Mamãe... é um pouco também como se ela tivesse morrido... não esquecerás... de todo... mas com o tempo hás de olhar para ela sem rancor ... com piedade... ah! Sim, com infinita piedade... (GOMES, 1983, p.202)

Helena convence o pai que ele é tão culpado quanto Noêmia e que esta dor ficará no passado e que eles podem seguir juntos, cada qual com sua própria dor. E toda a filosofia da peça se resume nas últimas falas entre o pai e a filha sensata.

PEDRO – Não viveremos felizes!

HELENA – Mas, viveremos! (*Ela aproxima-se dele, beija-lhe a fronte e, num sopro, com infinita tristeza*) Ninguém é feliz... nunca... (*Sai*). (GOMES, 1983, p. 203).

Gomes com suas personagens sugere crítica, levanta discussões por meio de pequenos atos, reclama sobre a sociedade e usa de sutilezas, que provocam a imaginação dos seus espectadores. Além de tudo, é claro, Gomes usa situações corriqueiras de vidas comuns da sociedade burguesa carioca, na qual ele se inspira para tratar de assuntos que ele mesmo pode ter experimentado. As peças de Gomes não são de maneira nenhuma estáticas para a mente do espectador e do leitor. Ele provoca a poesia nas cenas. Em um teatro de situações e não de ações, centra-se nos sentimentos das personagens com uma linguagem mais poética que objetiva.

Esta peça fala, portanto, não de um ato trágico em que uma mulher foi baleada, ou de um homem que foi traído, fala da família, do perdão, das relações afetivas e das preocupações e medos que envolvem a família. Helena é a personagem visionária que costura toda a trama de maneira sábia e sensata, possivelmente ela é a visão do autor sobre esta situação. Mariana é a moral, que embora pouco influente na peça ainda assim está presente na sociedade de maneira forte e reguladora. Pedro é o típico pai de família de uma sociedade patriarcal e machista, que é afetuoso, atencioso e prestativo dentro de casa, mas que não se preocupa em ser infiel como uma conduta aceitável diante da sociedade. É Noêmia a personagem chave de toda a trama. Em

completo silêncio, ela não aparece em cena, no entanto ela é a crítica, a surpresa, o desvio do destino daquela família. Noêmia é todo o movimento da peça. Noêmia faz o papel do destino. Ela surpreendentemente trai o marido como forma de vingança, mantém um relacionamento por três anos, desiste, arrepende-se, tenta fazer com que as coisas voltem ao normal, que ninguém nunca descubra. Mas, como papel de destino, ela se movimenta, e a vida de eterna espera é agitada com três tiros. A verdade vence, o destino se cumpre, a vida se transforma. Um novo estado de espera se estabelece na vida desta família. A espera pelo verdadeiro perdão, a espera pela verdadeira felicidade. Noêmia volta para o seio de sua família.

2.3 Laura e Noêmia: as verdadeiras mulheres de Roberto Gomes.

As duas peças analisadas acima têm alguns pontos em comum. Primeiramente fala-se de duas mulheres; Laura e Noêmia. A vida destas duas mulheres é apresentada com dois pontos em comum: o amor e o destino. Ambas amam. Laura ama Jorge, e Noêmia certamente ainda ama seu marido Pedro, ou, ambas sentem amor, mas, não sabem por quem. Este amor pode ser desejo, desejo reprimido, desejo de fuga, de liberdade, de felicidade. Duas mulheres colocadas à prova diante da sociedade carioca da época. Duas mulheres em busca dos sonhos e de uma vida feliz.

Laura é uma típica jovem casada por conveniência que não ama o marido, mas se mantém refém de uma sociedade que dita regras de conduta. Noêmia, apesar de ser uma mulher mais madura e arriscar a própria reputação em uma traição, também é refém desta sociedade. Luta para manter o relacionamento e a família. Esta duas mulheres que Gomes nos apresenta nestes dois pequenos atos têm em comum uma sensualidade reprimida, há nestas personagens a vontade de serem amadas, de se sentirem mulher. Há dois tipos de tragédias; a de Laura em que seu marido morre misteriosamente e de Noêmia que leva três tiros do amante, no entanto estes momentos trágicos culminam em um mesmo final: a solidão destas duas mulheres. Solidão que é causada pelo cumprimento das regras de uma sociedade. Laura desiste de seu grande amor para viver só, no luto que todos esperam que ela siga depois da morte do marido, e Noêmia viverá só com seu passado trágico, em que, numa tentativa frustrada de retomar a vida diante das traições do marido, é obrigada, diante dos costumes de uma sociedade, a perdoar, esquecer e viver só em sua solidão, mas dentro de sua família.

Diante do destino, duas mulheres, com famílias consolidadas e que jamais seriam motivo de desconfiança dos demais, são expostas. Gomes nos leva ao fundo das almas de Laura e Noêmia. As palavras de Laura a tornam transparente, ela é uma mulher insatisfeita, mas ama,

deseja e sonha profundamente com um amor verdadeiro e uma felicidade concreta. Ao se encontrar com seu amante do passado, ela esbanja sensualidade e tristeza. Laura quer viver, ela quer amar.

“Mas quando o coração transborda, as palavras sobem, enchem a boca como ondas tumultuosas, e por mais que se cerrem os dentes, que se apertem os lábios, elas crescem, amontoam-se, gritam para sair, até que os lábios verguem, e que elas irrompam um dia, frementes e dolorosas!” (GOMES, 1983, p.58).

Mas Laura decide que não. Mais forte que o seu amor é sua conduta diante da sociedade. Laura escolhe a solidão, o futuro só e triste, mas socialmente correto. Em frações de segundos o destino muda completamente a vida de Laura, dando a ela uma nova oportunidade de seguir em frente. Tudo o que Laura sempre quis, seu sonho tornara-se realidade, no entanto os sonhos permanecem somente no inconsciente. Gomes nos traz à realidade, não dá a Laura o final feliz esperado nos contos de fada. Laura não pode simplesmente esquecer-se do marido e viver um novo amor com o amante do passado. Laura, como tantas outras na burguesia carioca do começo do século XX, deve prestar contas a uma sociedade machista e patriarcal. O que ela deve fazer é viver em luto. E este não é o único peso que preocupa a moral desta mulher, mas o fato dela poder ter matado o próprio marido de desgosto ao flagrar um beijo de traição. Laura não é uma heroína trágica, Laura é uma mulher de verdade.

Do mesmo modo Noêmia também está presa a sua família. Assim como Laura, Noêmia também se arriscou na traição. Trair para estas mulheres é fuga, é tentativa de encontrar o que o casamento as fez perder. Ambas buscaram novos caminhos, outros homens, mas, com medo de serem descobertas, desmascaradas e terem a honra manchada para sempre, resolvem voltar ao seio da família e sacrificar toda uma vida em nome de um compromisso aceito, muitas vezes, por conveniência. O silêncio de Noêmia é o símbolo da mulher nesta sociedade. Mas, ao mesmo tempo, este silêncio simboliza a força que ela tem em meio a uma família. Sem voz, agindo às escondidas, sem chances de demonstrar descontentamento, insatisfação ou desejo. O silêncio de Noêmia é também o silêncio de Laura, sempre passiva, sempre servindo. Entretanto, este silêncio se fez caos. Helena, jovem e ainda sem os compromissos de uma esposa e mãe de família, fala em nome da voz reprimida da mãe. Helena também é mulher, e teme pelo futuro da mãe, teme pelo sofrimento e, por fim, entende que melhor será o sofrimento compartilhado por todos, que é capaz de ser transformado em uma felicidade mentirosa, ao sofrimento de sua mãe, mulher que será eternamente reprimida pela sociedade.

Antes a dor em comum que a solidão sinistra em que vivíamos, mergulhados na noite da mentira! Já podemos gritar as dores que sufocavam em nós. Já vemos a luz do céu. (GOMES, 1983, p.202).

O destino deu a Noêmia uma chance de se ver livre, seguir a vida, amar Pedro ou deixá-lo de uma vez. Noêmia, mesmo estando em silêncio escolhe ficar. Assim como Laura, ela também é capaz de viver na solidão de um casamento a arriscar-se viver a aventura de uma nova vida, passível de julgamentos e críticas. Noêmia compartilhará sua solidão e infelicidade com sua família. Viriato, marido de Laura certamente flagrou o beijo, Pedro marido de Noêmia descobriu a traição. Duas famílias destruídas pela traição das esposas, no entanto Gomes nos mostra o outro lado da moeda. Leva-nos às profundezas da alma feminina, nos traz para a realidade da sociedade da burguesia carioca do começo do século XX. Gomes nos mostra o destino agindo na vida de mulheres comuns que ao invés de lutarem pela felicidade sucumbem às tradições e costumes e voltam depois do caos para a solitária calma da vida.

PEDRO: Não viveremos felizes!

HELENA: Mas, viveremos! (GOMES, 203, p. 203).

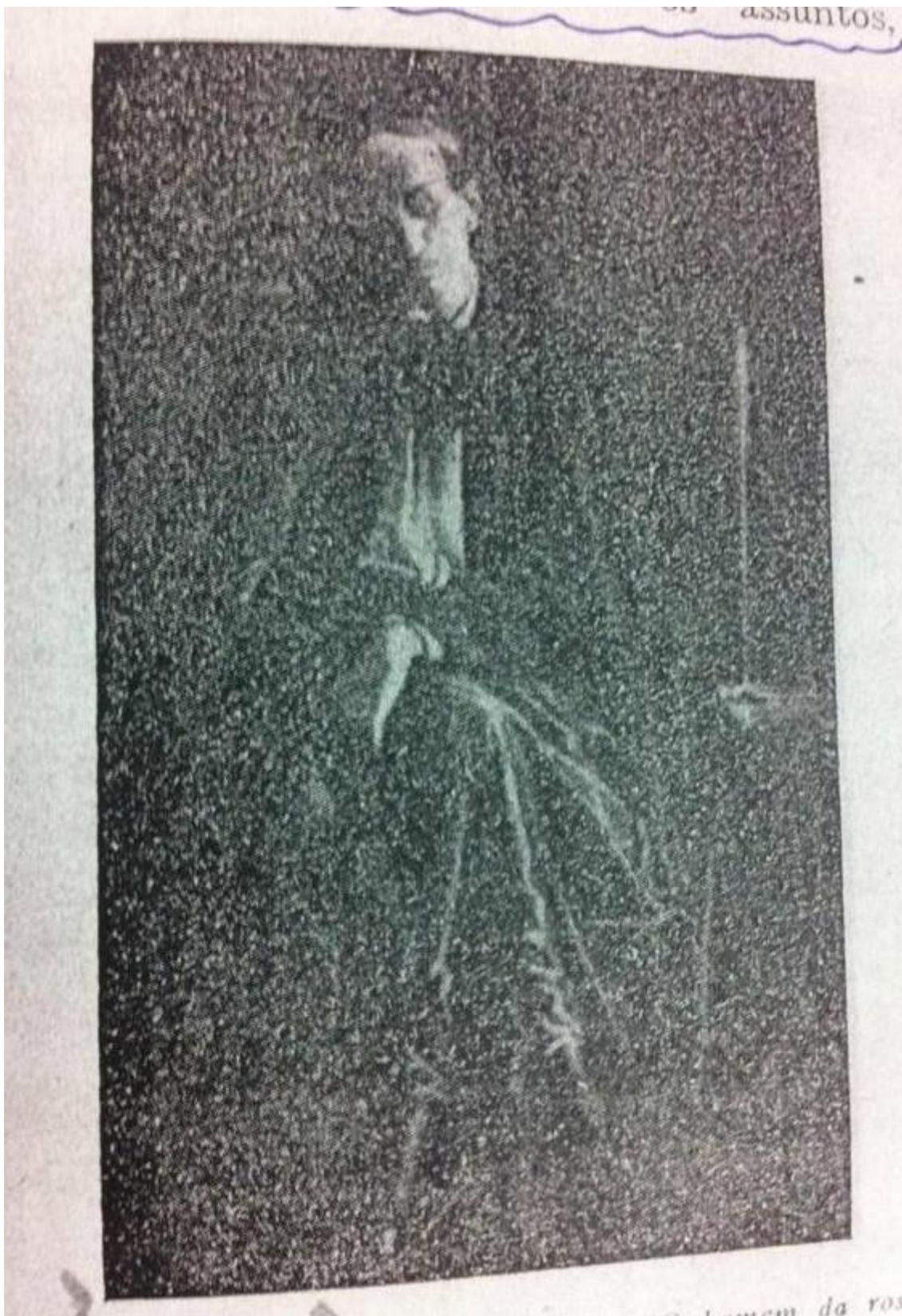


Figura 5: O celebre retrato de Roberto Gomes, "O homem da rosa", com o qual o seu autor o pintor Oswaldo teixeira tirou o Prêmio de Viagem à Europa. Esse retrato figura atualmente no Museu da Escola nacional de Belas Artes. (SBAT, 1947, p.8)

CAPÍTULO 3: DA ESPERA À LOUCURA

3.1 *A bela tarde*: A espera

A peça *A bela tarde* foi representada pela primeira vez em 14 de Junho de 1915 no Teatro Trianon, Rio de Janeiro, pela Companhia de Cristiano de Souza. Os papéis foram assim divididos: Primo Juca – Cristiano de Souza, Nicota – Ema de Souza, Papai – Lino Ribeiro, Mamãe – Laura Cortina, Vizinho – Carlos Abreu, Criada – Helena Castro e Rapaz – Augusto Anibal. A peça foi representada uma segunda vez somente no ano de 1940 pela Companhia de Procópio Ferreira na cidade de São Paulo. (COSTA, 1978, p.81).

Roberto Gomes apresenta uma peça curta em um ato que tem os sentimentos como protagonistas do enredo. Uma peça sem peripécias, sem ações e sem movimentações precisas. É considerada pela crítica da época como uma *mostra de sensações* (O Jornal, 1934, p.3).

Antes de entrarmos no enredo da peça vale atentarmos a epígrafe: “Foram duas pequenas dores que se encontraram no crepúsculo” (GOMES, 1983, p. 146). Esta frase contém dois temas correntes na estética de Gomes; as dores e o crepúsculo. Ele indica de imediato o auge deste curto ato, quando duas personagens reconhecem suas dores uma na outra em um fim de tarde de um dia qualquer. Roberto Gomes cria personagens em situações cotidianas, convivendo com as suas próprias dores. Nas relações cotidianas estas personagens relatam o que há de mais profundo na alma do ser humano apaixonado.

O cair da tarde, quando o sol está se pondo, é o cenário propício, de acordo com as peças de Gomes, para que as angústias se intensifiquem e as revelações, então, aconteçam. Quando chega o fim do expediente os corpos cansados relaxam, vão para a casa, vêem a família, deitam no sofá e podem, então, parar para pensar na vida e senti-la sem pressa. Este sentimento de relaxamento que o por do sol nos proporciona de acordo com a rotina costumeira das famílias também traz uma tensão psicológica. As peças de Gomes que acontecem ao crepúsculo nos mostram este momento de descanso e relaxamento descontraído, mas ao mesmo tempo revelam que neste momento as pessoas olham para si. Quando se vêem sozinhas e ficam cara a cara com seus sentimentos, suas decepções, seus amores não correspondidos, suas tristezas e angústias revelam-se. Outro dia nascerá o descanso cessará, no entanto, as dores que ficam escondidas na maior parte de tempo, voltam junto com os últimos raios de sol. E exatamente isso este ato narra: dois seres humanos apaixonados e desiludidos conversando sobre a intensidade de suas dores ao final de uma tarde em que a vida passa ininterrupta.

A bela tarde tem enredo e composição simples. Possui unidades de tempo e espaço definidos em um jardim da casa de uma família carioca da classe média, ao crepúsculo do dia.

Na Tijuca. Um jardim. À esquerda, a casa, adornada com plantas e trepadeiras. Uma varanda, comunicando com o jardim por uma escadaria, dá para a sala de jantar. Ao fundo, à direita, o portão rústico, e a estrada que vai subindo pela montanha. Seis horas da tarde. Através das árvores, avistam-se ao longe o Rio e a baía, dourada pelos últimos raios do sol agonizante. Grandes nuvens de ouro e sangue serpeiam pelo céu imenso que resplende. São as derradeiras fulgurações, antes da noite silenciosa que vai lentamente cair. (GOMES, 1983, p. 147)

Esta rubrica inicial vai além da intenção de descrever o cenário da peça. Fala sobre as plantas que adornam a casa, sobre a arquitetura e estilo dela, expandindo o espaço. Indica a hora em que o ato acontecerá a fim de sugerir o tempo e a iluminação do cenário: “Seis horas da tarde. (...) dourada pelos últimos raios de sol agonizante, (...) nuvens de ouro e sangue”. No entanto, Gomes transforma esta descrição em poesia. O início das sensações começa na rubrica. A rubrica é um convite a imaginar não só um cenário para a história que se segue, mas também uma instigação a penetrar nesta atmosfera crepuscular. O texto está repleto de sugestões: “Grandes nuvens de ouro e sangue serpeiam pelo céu imenso que resplende. São as derradeiras fulgurações, antes da noite silenciosa que vai lentamente cair”. Gomes sugere qualidades além das cores para o crepúsculo. O sol agonizante e as nuvens de ouro e sangue indicam que o entardecer é triste e fere a alma. A luz do sol luta para permanecer, mas a escuridão vai aos poucos tomando conta do céu deixando um rastro de sangue. Toda esta descrição permite decifrar as angústias que estão por vir neste ato.

A primeira encenação, de 1915, recebeu críticas bastante favoráveis, destinadas apenas ao texto e não à encenação:

Esse pequeno acto, que passa alegre, que faz rir às vezes e roça apenas o visível emocional é, entretanto, de uma infinita amargura. De uma resignação, de uma dor calada mais infinita. (Gazeta de Notícias, 1915)

Esta crítica resume bem o contexto da peça. Ela é alegre, cotidiana, mas ao mesmo tempo é amarga, pois apresenta as profundezas dos corações de personagens que são e estão aparentemente confortáveis em meio à família e à vida. A verdade desta peça está na revelação de que no fundo todos nós escondemos nossas dores, todos nós calam nossas amarguras.

A peça não está dividida em cenas, como é o caso de *Ao declinar do dia*. *A bela tarde* tem apenas um ato que segue uma única cena. De início estão no jardim da casa PAPAI (Manduca), MAMÃE, NICOTA (filha) e PRIMO JUCA. O diálogo coloquial é regado de leve ironia

cômica por parte da personagem Primo Juca. Trata-se de uma típica conversa entre membros de uma família que tem a intimidade da convivência como registro em suas falas. Papai começa a peça indagando às outras três personagens sobre o cheiro das orquídeas. Ninguém, no entanto, consegue sentir qualquer cheiro na flor, mas ele insiste.

PAPAI – Venha cheirar!

MAMÃE – *(levanta-se pesadamente e vai, sem abandonar o crochê, respira a flor). Não cheira a nada.*

PAPAI – Não tem perfume?

MAMÃE – Nem sombra. *(Vai sentar-se)*

PAPAI – Essa agora! *(Torna a cheirar a orquídea. E, de repente) Nicota!*

NICOTA – *(interrompendo a leitura) Papai?*

PAPAI – Vem cá! *(Nicota chega-se a ele) Aspira com força esta flor... Mais... E diz-me o que sentes.*

NICOTA – Não sinto nada papai.

PAPAI – *(de mau humor) Naturalmente... Quando tua mãe diz uma coisa... (Ela vai sentar-se... e continua a ler. Ele fica rodando pela vizinhança das orquídeas, e após breve hesitação:) Ô Juca?*

O PRIMO JUCA – *(sorvendo o cigarro, sem olhar) que é?*

PAPAI – Abala-te para cá, um instante... vem dizer-me que cheiro deita esta flor?

O PRIMO JUCA – Muito bom.

PAPAI – Juca!

O PRIMO JUCA – Palavra! Inebriante. Dói-me até a cabeça. *(Nicota ri-se. Papai olha para ela. O primo Juca continua a fumar).* (GOMES, 1983, p.148)

Diálogos como este citado a cima compõem todo o primeiro momento da peça e se dão entre estes personagens nesta linha de intimidade. Há comicidade, humor e intimidade entre as personagens em cena. São, de fato, uma família. O primo Juca é a única personagem neste início que reproduz falas mais apuradas de sentimentalidade e poesia, embora seja ele também o provocador dos diálogos e o centro das ironias. Após a discussão sobre o cheiro das orquídeas, primo Juca começa a ler as notícias do jornal em voz alta para que os outros possam ouvir e acompanhar fazendo comentários. Juca lê uma crítica confusa sobre o Diretor da Estrada e Papai, sem entender, mas com a intenção de se fazer um homem culto afirma que está “bem escrita”. Sem se deixar interromper Juca continua lendo as notícias que lhe correm os olhos. Em um momento chega a ler sobre o teatro ligeiro e a família se mostra bastante interessada e comenta o anúncio com aparente conhecimento. Nessa conversa corriqueira entre os membros da família Gomes utiliza-se de um leve tom cômico para fazer uma crítica à sociedade burguesa da época. Da mesma forma, em poucas linhas Gomes consegue criticar o preconceito contra o teatro ligeiro. Esta família, como praticamente toda burguesia carioca do começo do século XX, assiste às peças dos teatros de revista e provavelmente se diverte com elas, mas também as consideram indecentes e inapropriadas.

O PRIMO JUCA – (...) Ah! “Drama de Amor”
 MAMÃE – Pstt! (*Faz sinal que Nicota está escutando*)
 NICOTA – Qual foi o drama?
 O PRIMO JUCA – Oh! A história de sempre. Não tem interesse.
 PAPAI – Deixa ver. (*Levanta-se para ir buscar o jornal. O primo Juca desce e lho entrega, e toma outro jornal.*)
 O PRIMO JUCA – (*continuando a leitura*) “Estão ultimando os ensaios da revista em 3 atos e 7 quadros: “Levanta! Levanta!”, do conhecido escritor teatral Jojoca Torres, em colaboração com a distinta poetisa D. Idalina de Azevedo”...
 MAMÃE – Jojoca Torres? Não é autor daquela revista tão indecente que vimos no Recreio? Hein, Manduca?
 PAPAI – É, sim.
 MAMÃE – Que horror!
 PAPAI – Pois já me afirmaram que esta, escrita com D. Idalina, é muito mais indecente ainda.
 O PRIMO JUCA – Provável.
 MAMÃE – Por que, provável?
 O PRIMO JUCA – Porque há indecências que um homem não pode fazer só. (GOMES, 1983, p.149)

Nesta última fala Juca comenta de forma cômica a hipocrisia das famílias que se julgam livres de qualquer mácula moral. Primo Juca, a personagem que mais se destaca, é apresentado como sendo um homem engraçado, de ironia interessante, mas, no decorrer da peça, apesar de manter sua personalidade tipificada, Primo Juca revelará o que há de mais íntimo em seu coração.

Em meio à leitura do jornal surge o tema do tenente Fontes, personagem que não aparece em cena, mas tem fundamental importância para o enredo. O tenente Fontes fora embora para o Ceará noivo, prestes a se casar. Primo Juca insinua com ironia à família a relação de Fontes e Nicota. E o diálogo revela a primeira dor a que se refere à epígrafe: a de Nicota:

NICOTA – Eu queria tanto passar um verão em Petrópolis.
 PAPAI – Para o ano, talvez vamos.
 NICOTA – Você diz isso todos os anos.
 MAMÃE – Não está bem aqui?
 NICOTA – Estou.
 MAMÃE – Então?
 O PRIMO JUCA – Com certeza, menos bem que o ano passado.
 NICOTA – (*Fechando o livro*) Por quê?
 O PRIMO JUCA – Porque o moço Fontes já não anda por estas matas.
 MAMÃE – Que tem o tenente Fontes com a vida de minha filha?
 O PRIMO JUCA – Não tem nada, mãe austera. Era apenas um bom companheiro. (GOMES, 1983, p.149)

Embora pareça que o Primo Juca seja um homem causador de conflitos, ele e Nicota se assemelharão futuramente na peça, Primo Juca é um homem autêntico e não se deixa levar pelas aparências, não se importa com o que os outros pensam, como fazem os pais de Nicota.

Juca sente-se à vontade para insinuar a dor de Nicota uma vez que ela é espelho da sua, como se verá a diante.

A conversa segue com o mesmo tom de intimidade e coloquialidade entre os membros da família. No decorrer do diálogo Juca permanece sempre muito próximo afetivamente de Nicota. Ambos preferem não frequentar o *five o'clock tea* do Conselheiro Antunes. Este é outro momento em que Gomes usa da intimidade da família para denunciar a ignorância e a hipocrisia da burguesia carioca, que fingem ser refinados, mas na verdade são bastante simplórios. Primo Juca é questionado por Mamãe se irá ao *five o'clock tea* do Conselheiro Antunes e responde ironicamente que não irá e ficará no seu *four o'clock tea*. Mamãe não compreende esta nova expressão usada por Primo Juca. MAMÃE: “No seu o quê?” (GOMES, 1983, p.150)

Primo Juca e Nicota preferem ficar recolhidos em casa e não fazer parte destas conversas fúteis que provavelmente tomarão toda a reunião, eles se reconhecem em suas necessidades de solidão. Gomes até aqui apresenta cenas levemente cômicas com personagens tipificados para ilustrar as futilidades das pessoas da família, em contraste com as cenas sérias, que ser apresentarão em seguida, do drama das personagens Nicota e Primo Juca. A cena em que o primo Juca lê ironicamente, forçando um tom de seriedade, a revista “A moça cristã”, que mamãe sugere para leitura de Nicota ao invés de um romance que a jovem lê, é um exemplo disso:

O PRIMO JUCA – Estou lendo seriamente. (*lendo*) “A verdadeira moça deve ser como a coruja que evita a luz do dia.”
MAMÃE – Pois então?
NICOTA – Podiam escolher um pássaro mais simpático.
PAPAI – A pomba.
MAMÃE – A pomba não evita a luz do dia.
O PRIMO JUCA – (*lendo*) “A moça deve assemelhar-se à tartaruga que nunca abandona a casa, e quando anda, a carrega consigo.”
MAMÃE – É uma comparação poética.
NICOTA – Poética!
(*Papai ri-se*).
MAMÃE – Não é difícil meter tudo a ridículo.
O PRIMO JUCA – Não meto nada a ridículo. Leio simplesmente. (*Lê*) “A verdadeira moça deve ser como a luz que está melhor dentro da lanterna do que ao ar livre!” (*À Nicota*) Já, para a lanterna!
MAMÃE – Me dê a revista!
O PRIMO JUCA – Só esta para terminar: “A verdadeira moça deve ser como um caldo de hospital, que quase não tem olhos...”
PAPAI – Quê?
O PRIMO JUCA – Espera. A moça não acabou. (*continuando*)... “não tem olhos, isto é, deve evitar o mais possível ver o que se passa em torno de si”. (*atirando a revista*) Santo Deus! (GOMES, 1983, p. 151)

Aqui, além de um momento satírico e muito engraçado, está apresentada novamente uma crítica aos costumes da sociedade, que faz parte do discurso dramático de Gomes e pontua

o seu teatro como observador atendo da “mediocridade do viver” (FRAGA, 1992, p.154). Ao observar o cotidiano e apontar momentos de crítica à sociedade, Gomes apresenta um traço particular de sua dramaturgia. Embora sempre haja em suas peças um tom crítico, ele nunca é levado à discussão aberta. As críticas de Gomes são sutis e ficam nas entrelinhas do texto, como se ele quisesse mostrar que elas estão na sociedade, fazem parte do cotidiano de todos e se mostram nos pequenos diálogos. Os preconceitos e julgamentos estão enraizados nas famílias, por vezes nem mais é possível percebê-los. Mas, não é este o ponto central da estética de Gomes, ao nos apresentar sentimentos de seres humanos comuns, eles os colocam em situações presentes no cotidiano. Os hábitos, a falsa moral e as regras sociais da sociedade burguesa carioca influenciam os corações partidos, as dores e angústias que Gomes coloca como tema central de seus atos.

Nesta cena, percebe-se que a personagem Mamãe representa o tipo de uma senhora enraizada numa cultura machista e defensora do ideal patriarcal vigente à época. No entanto primo Juca, Nicota e Papai riem-se da leitura, colocando-se em um lado oposto à personalidade e crenças de Mamãe. Muito embora esta crítica pelo viés da comicidade não cresça na peça, devido a sua estrutura em um ato, Gomes chama atenção para esta realidade, satirizando-a. A família está à procura de um bom noivo para Nicota e o primo Juca é julgado pelas suas relações afetivas com “bailarinas, cantoras e mulher sem a menor vergonha”. Deste modo, há crítica, com essa primeira parte da peça escrita em tom de naturalidade e comicidade. Gomes apenas usa deste jogo cênico para que o leitor /espectador sintam-se incomodado em concordar com o assunto, já que soam ridículas as afirmações da revista.

Nicota e o Primo Juca saem de cena, deixando Papai e Mamãe sozinhos. Nicota ao voltar fica na varanda ouvindo a conversa entre os dois que diz respeito ao primo Juca. Mamãe está certa que Juca estava amando, mas de um tempo para cá sofreu uma grande decepção. E logo Papai e Mamãe concluem que Lili Carambola, uma jovem que com certeza não segue as regras morais preconizadas por Mamãe, a quem Primo Juca depositara todo seu amor por quase seis anos, é a causadora desta decepção. Mamãe confessa que lera indiscretamente uma carta deixada aberta encima da mesa no quarto de Juca, e conclui que seja de Lili Carambola. Na carta estava escrito, além de ofensas ao velho Juca, que Lili havia fugido com o seu massagista Alcino. Revela-se, portanto, a segunda dor deste enredo: a do primo Juca.

Chega o vizinho interrompendo a conversa de Papai e Mamãe, e travam outro diálogo corriqueiro, até o momento em que a personagem Rapaz aparece pedindo ajuda. Diz que dona Josepha teve um chique. Papai e Mamãe correm até a casa desta senhora para socorrê-la. Primo Juca e Nicota se encontram sozinhos em casa enquanto o sol começa a se pôr.

No diálogo travado entre o primo Juca e Nicota não há mais o tom corriqueiro, coloquial e cômico que houve até então. Embora ainda seja um diálogo entre membros de uma família, as frases carregam insinuações de que ambos precisam revelar suas dores. Em uma atmosfera de sugestão e de intimidade, a conversa entre estas duas personagens se constrói. Primo Juca, como foi visto no início, tinha conhecimento da dor de Nicota, cujo amor pelo tenente Fontes não fora correspondido. E Nicota, por ter ouvido a conversa dos pais, agora sabe que primo Juca também sofrera com o abandono.

Juca! NICOTA – (...) estou mais a par do que pensam. Sei de muita coisa, primo Juca!
 O PRIMO JUCA – Que muita coisa?
 (...)
 NICOTA – Sei de tudo! E compreendo tudo!
 O PRIMO JUCA – Compreendes?
 NICOTA – Sim, compreendo! Ah! Ter-se toda a confiança numa pessoa e um dia...
 O PRIMO JUCA – Pois espera, para falar nessas coisas, que tenhas vivido um pouco e sofrido um pouco!
 NICOTA – Eu já vivi, já... eu também... eu também... (*Prorrompendo em soluços e atirando-se-lhe aos braços*) Ah, primo Juca, sou uma desgraçada!
 O PRIMO JUCA – Desgraçada?
 NICOTA – Só me resta morrer! (GOMES, 1983, p. 159)

Nicota, por se identificar com o sofrimento de Juca, desabafa suas confissões. Conta a Juca que o tenente Fontes havia prometido casar-se com ela, dando-lhe até mesmo um beijo. Jurara que a amaria para sempre, que era a mais linda dentre as mulheres, que pediria sua mão em casamento para o pai e morariam no Leme em “um chalé com um jardim e uma cascata”. Nicota confessa que no mês passado, quando soube que Fontes estava noivo e partiria para o Ceará, pensou em tirar a própria vida. Primo Juca em sua posição de parente protetor e homem mais velho tenta consolá-la, mas sua dor aos poucos também vai transparecendo. Finalmente, Gomes coloca nas falas do primo Juca sua visão pessimista sobre o amor, sobre o abandono, sobre a felicidade que ninguém pode ter senão momentaneamente, sobre a tristeza eterna a que o ser humano está condenado.

NICOTA – São velhos. Já não sentem. (*falando sobre papai e mamãe*)
 O PRIMO JUCA – Sentem sim. Eles também têm as suas tristezas... outras pequenas tristezas que não nos comoveriam se as conhecêssemos, e que eles nos calam.
 NICOTA – Por quê?
 O PRIMO JUCA – Porque percebem confusamente que, embora nos amem, estão muito longe de nós.
 NICOTA – Deveriam falar.
 O PRIMO JUCA – Mas, falam! Todos nós falamos... do calor, do cometa, da festa de amanhã... e os dias vão correndo. Mas no meio daquele turbilhão fofo de palavras, que surja em nossa vida um fato grave, que nasça em nosso peito um

fundo sentimento, e pela primeira vez faz-se em nós o silêncio. Continuamos a viver uns ao lado dos outros, trocando palavras e sorrisos, e mais isolados, entretanto, mais longínquos do que as mais longínquas estrelas!

NICOTA – (*com tristeza*) E vivemos sempre assim?

O PRIMO JUCA - e vamos assim vivendo, resignados e mudos. Os anos passam, amontoando sobre nós o peso da grande solidão humana, até que um dia...

NICOTA – um dia?

O PRIMO JUCA – um dia, como hoje... depois de uma tarde luminosa e bela, quando chega devagarinho a noite e que a natureza inteira emudece, preparando-se para o grande repouso, então, aquela hora triste infinitamente, uma languidez mole aos poucos nos invade, e sentimos surgir em nós, irresistível e terno, o desejo angustioso de soluçar baixinho contra um peito amigo. (*E, com efeito, Nicota, encostada ao peito do rimo Juca, soluça baixinho, enquanto ao longe, um sino tange calmamente*)

NICOTA – Primo Juca!

O PRIMO JUCA – E falamos então. Rejeitando a roupagem vã das palavras fictícias, balbuciamos as outras, as imortais palavras de verdade e de dor! Os mais fundos segredos sobem da alma aos lábios, e, desnudando os nossos corações, mostramos sem pudor tudo o que chora em nós.

NICOTA – Ah! Que houve para isso?

O PRIMO JUCA – Nada houve. Foram duas pequenas dores que se encontraram no crepúsculo, e que se contemplam um instante antes de separar-se. (GOMES, 1983, pp.161-162)

Neste pequeno trecho Gomes expõe o Primo Juca como um observador da vida. Descreve por suas palavras um pensamento pessimista e determinista da vida, em que tudo é somente dor, e não há nada que possamos fazer para nos livrar disso, senão aceitar que ela existe para todos variando de intensidade e motivos. “Eles também têm as suas tristezas...” Também está contida na fala de Juca a solidão mascarada em que o ser humano vive. Embora esteja em meio à família e pareçam todos estarem sempre bem acompanhados, como a peça mesmo nos apresentou até aqui, quando olhamos mais contidamente para cada pessoa em particular é possível encontrar as mais profundas tristezas. “Continuamos a viver uns ao lado dos outros, trocando palavras e sorrisos, e mais isolados, entretanto, mais longínquos do que as mais longínquas estrelas!” Tristezas tais que não são compartilhadas, pois elas distanciam as pessoas. Cada um sente como se sua dor fosse única e mais forte que as dos outros, e por isso não as confessa. Cada qual aprende a viver com sua própria dor, em sua própria solidão. “Os anos passam, amontoando sobre nós o peso da grande solidão humana.”

As personagens Nicota e Primo Juca são tipos abundantes na dramaturgia simbolista, pessoas de sensibilidade exacerbada que sofrem por um amor não correspondido e acabam por interpretar a vida segundo suas próprias dores. Já as personagens Mamãe e Papai são tipos que contrastam com as duas primeiras. São boas pessoas, mas incapazes de perceber qualquer coisa que seja fora do plano físico. Se Gomes tivesse olhado para a vida de qualquer outra personagem deste ato também tiraria delas uma história de tristeza e desilusão. Primo Juca e Nicota não são personagens singulares, eles expressam sofrimentos comuns a todos os

homens. São um espelho para as dores de qualquer pessoa. Gomes não cria só personagens particulares, ele apresenta dores comuns de uma época. Mostra o íntimo de pessoas comuns em meio a vidas comuns. Primo Juca e Nicota sofrem no crepúsculo silencioso de cada dia suas desilusões, mas vivem suas vidas, conversam, interagem, continuam até que esta dor cicatrize e não incomode mais. Nicota, ainda jovem, aprende com Juca já calejado dos dias, que embora pareça pessimista em relação ao amor e à vida é como todas as outras pessoas, tem seus medos, tristezas e desilusões, mas continua a viver, aprendeu a viver com a suas dores.

O crepúsculo não é só uma preferência temática do autor. Nas peças de Gomes é no entardecer, no cair da noite que a vida começa a se silenciar, que o ser humano começa a se recolher e, portanto, se encontra consigo mesmo, sozinho, sem a companhia de mais ninguém. É no crepúsculo que as dores se aguçam. “Quando chega devagarinho a noite é que a natureza inteira emudece.” É no crepúsculo que se percebe a solidão, e mais ainda, se percebe o peso que ela causa na vida humana. Ter durante todo o dia a companhia de outros, que não sabem de suas tristezas e, portanto, não estão presentes, faz com que estas duas personagens, Nicota e Primo Juca, sintam-se sozinhos nos momentos de aflição. “E sentimos surgir em nós, irresistível e terno, o desejo angustioso de soluçar baixinho contra um peito amigo.” Acreditam que o outro não reconheceria a verdade dos seus segredos revelados, sendo possível que zombassem dos sentimentos alheio. “Os mais fundos segredos sobem da alma aos lábios, e, desnudando os nossos corações, mostramos sem pudor tudo o que chora em nós.” Mas, como o determinismo das relações afetivas fadadas ao sofrimento é a causa dominante no pensamento de Primo Juca, não há nada que possa retardar este sofrimento, portanto, ele apenas usa deste momento para explicar a Nicota que a dor não é exclusiva a ela. Que muito ainda ela irá amar e sofrer. Juca distancia a intimidade da dor de Nicota da sua dor quando diz: “Nada houve. Foram duas pequenas dores que se encontraram no crepúsculo, e que se contemplam um instante antes de separar-se.”

Primo Juca entende que foi preciso este encontro para que Nicota amadurecesse, no entanto, não há como eles permanecerem unidos. Cada qual voltará a sua própria realidade de sofrimento e solidão. Mesmo que Nicota insista em permanecer atenta às necessidades afetuosas do Primo Juca, ele conclui que esta compreensão mútua das dores, assim como a felicidade e tudo o mais na vida, também é efêmera. O que fica são apenas lembranças, e estas também mudam de qualidade:

O PRIMO JUCA – (...) Estes belos momentos não podem durar muito. Amanhã já te arrependerá das tuas confidências, e mais tarde as evoque com uma compaixão irônica. Sorrimos tão cruelmente do nosso passado! Mas, não sorrias nunca desta bela tarde em que tua almazinha de criança e o meu velho coração palpitarão e

sofreram face a face, tão miseravelmente. O Fontes não merece de certo as tuas lágrimas, Lili muito menos as minhas. Mas, não escolhemos as nossas dores. As causas podem ser pequenas, o sofrimento é sempre grande. (GOMES, 1983, p. 162).

Pode-se fazer uma analogia ao cheiro da orquídea que o Papai insistia em sentir no começo da peça. Para ele o cheiro estava lá, realmente existia, mas ninguém era capaz de senti-lo. Da mesma forma, estas duas pequenas dores estão postas nos corações de Juca e Nicota, mas provavelmente haja aqueles que não sejam capazes de compreendê-las. Em entrevista ao jornal *O Imparcial*, Roberto Gomes explicou esta analogia:

Procurei nesse acto antes sugerir do que mostrar. (...) Através dessas duas pequenas dores particulares, procurei fazer sentir um pouco outra dor, a grande dor da solidão de que sofrem todos os seres humanos. (COSTA apud GOMES, 1978, p.81).

Ao cruzar estas duas dores, Gomes ilustra que a orquídea pode sim ter um cheiro, que o valor do sofrimento de cada um é relativo. Que a dor humana existe e habita todos os corações, mesmo que não possam ver elas estão lá. O que se pode ter certeza é que a dor é comum a todos os seres humanos.

Do ponto de vista dramático, pode-se dizer que os diálogos que compõem este ato não levam a peça a nenhuma ação e nenhuma conclusão propriamente dita. Há nas peças de Gomes o momento presente, uma *situação* presente que carrega implicitamente um passado e um futuro, mas que não são postos em cena. Gomes captura um único momento em que suas personagens são surpreendidas pelo destino, e estão completamente indefesas em relação a ele. O homem na dramaturgia de Roberto Gomes é completamente impotente frente ao seu destino. O que leva os diálogos a acontecerem é somente uma tentativa das personagens de explicar e entender sua própria situação. Há apenas momentos de recordação de ações passadas, que reverberam em personagens com conflitos internos permanentes. Este conflito interno vai sendo desenrolado durante a peça em diálogos estáticos que expõem somente o emocional das personagens em cena. O como as rubricas nos mostram, somente os diálogos não são suficientes para expor toda a situação, Gomes faz sempre minuciosas indicações cênicas, porque a ação não está na palavra. A peça não se completa só nos diálogos das personagens, mas no próprio cenário, iluminação e detalhes que compõem este quadro quase estático e carregado de significações.

Neste ato, diferentemente de *Ao declinar do dia* e *Jardim silencioso*, não há um quadro do destino em que a vida se transforma sem que o ser humano possa interferir, aqui há o momento seguinte, o que fica das pessoas depois que o destino age. A vida de Nicota e Juca

neste momento é a espera, a espera de um novo movimento do destino. E a espera é sempre angustiante.

3.2 O sonho de uma noite de luar: A aceitação.

'Noturno" em 1 ato, flagrante doloroso e comovente de uns momentos de crise de alma apaixonada, vivendo numa sinceridade angustiosa e pungente (...) (SBAT, 1947, p.2)

Esta peça foi representada pela primeira vez em 4 de Julho de 1916 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Teve em seu elenco Madame Alberto de Queiroz como a personagem Edel, o próprio Roberto Gomes como o protagonista Cristiano e Edgar Evetts como o criado. A peça teve música exclusiva composta por Oswaldo Guerra. Vale destacar a crítica referente a esta primeira encenação, pois destaca a interpretação das personagens e também a música de Guerra. A encenação teve repercussão, demonstrando a beleza do texto.

Não são da amadora os mil pormenores com que a Sra. Queiroz compõe a figura de Edel, numa riqueza inconcebível de nuances, numa profusão incalculável de expressões. Em cada verso, em cada frase, em cada palavra, se revela uma minúcia de realce, em cada gesto uma eloquência passional, em cada olhar uma alma ávida de sensações novas...

Conhecíamos já o grande talento da Sra. Queiroz dizendo maravilhosamente em frases: ontem ouvimo-la em português e a música da sua voz tinha numa pureza de articulação perfeita, todas as vibrações do sentimento, toda a perfeição de uma dicção claríssima.

O Sr. Dr. Roberto Gomes fez o papel de Chrystiano com carinho e paixão. Já dissemos que as suas personagens, antes de criadas no mundo exterior; já existiam nos limbos do seu ser; ninguém, portanto, melhor que ele, poderia exteriorizar todo o poema de amor que cantava dentro do peito de Chrystiano.

O Sr. Edgar Evett encarregou-se gentilmente do papel do velho criado, portando-se com muita discrição.

Artista moderno, conhecendo e compreendendo e amando as obras primas da moderna escola francesa, o Sr. Oswaldo Guerra é um grande admirador de Debussy e por isso mesmo, conquanto conserve a personalidade das suas idéias, adota, em todo caso, os processos do inimitável autor de Pellés et Melisandre, conseguindo efeitos que, sem serem subordinados guardam aquela suavidade, aquela doçura de nuanças, aquele esbatimento de colorido que distinguem o compositor do L'après-midi d'une faune.

Cheia de dificuldades para a realização, por isso mesmo que os seus efeitos consistem na sutileza das meias tintas, no vaporoso das sonoridades, ajuda assim, a partitura do Sr Oswaldo Guerra logrou uma execução muito agradável, que se não frisou, pelo menos deixou perceber as principais belezas das concepção. (THEATROS E MÚSICA, Jornal do Comércio, 1916)

Esta crítica chama-nos atenção para as particularidades do teatro de Gomes. Primeiro pela admiração com que o crítico fala da interpretação dos atores, inclusive do próprio Gomes que se arrisca no palco. Interpretações ricas em nuances, detalhes, gestos e ótima eloquência enriqueceram o texto de Gomes resultando em uma encenação digna desta crítica. Gomes tem

a oportunidade de exteriorizar não só a personagem Chrystiano, mas todas as outras personagens criadas por ele. A partir da encenação de Chrystiano podemos, segundo a crítica, entender todas as outras personagens sofridas e melancólicas criadas nos limbos do ser por Gomes, tão verdadeira foi sua interpretação. A música de Guerra foi o preenchimento exato do enredo da peça. A ligação entre o texto e a música, além de ser característica de um teatro propriamente simbolista, enriquece a atmosfera intimista do enredo. Apesar de ser uma peça, como a crítica mesmo ressalta, cheia de dificuldades, a composição da interpretação das personagens, da música de Guerra e do texto fez desta encenação algo certamente diferente à época e de muita beleza.

Foi encenada juntamente com a peça de Coelho Neto *A cigarra e a formiga* e o 1º ato da ópera de Mireille, de Rameau (COSTA, 1978, p.84) em prol dos pobres do Rio de Janeiro num evento para caridade, como era costume da época à representação de peças sérias. Este texto não foi mais representado durante a vida de Roberto Gomes, no entanto, em 1954, Bibi Ferreira nomeada diretora da Companhia de Comédia do Teatro do Rio de Janeiro revela ao público as peças de Roberto Gomes *A casa fechada* e *O sonho de uma noite de luar* e em 1956 monta esta última peça com algumas adaptações⁷.

É o enredo mais sombrio e escuro escrito pelo autor, que traz mais características de uma estética simbolista. A primeira e mais aparente característica simbolista é observada antes mesmo de o enredo começar. As palavras “noturno” e “prelúdio” remetem diretamente à música, cuja influência na estética simbolista é latente. Noturno na música é a composição inspirada pela noite e no século XIX era característica de peças em piano solo. Temos grandes exemplos de noturnos: *21 Noturnos* de Frédéric Chopin, além da famosa *Pequena Serenata noturna* de Wolfgang Amadeus Mozart. A palavra noturno remete à música, bem como prelúdio, também característico de peça musical, que serve de introdução a uma composição instrumental ou vocal. Ambas as palavras no texto de Gomes fazem alusão tanto à música como ao próprio texto escrito. “Noturno” pelo enredo se dar ao fim da tarde e durante a noite, e o prelúdio por introduzir o ato que será sempre acompanhado pela música de Oswaldo Guerra. O prelúdio de Gomes se inicia com as seguintes citações:

O amor não vê com os olhos, mas com a imaginação. (SHAKESPEARE: *Sonho de uma noite de verão*.)

Um sonho maravilhoso... um sonho juvenil e divino. (D'ANNUNZIO: *Sonho de uma manhã de primavera*.)

Nenhuma criatura te possuirá como eu te possuí; nenhuma te sentirá tremer como eu te senti tremer. (D'ANNUNZIO: *Sonho de um crepúsculo de outono*.)

⁷ Ver; *Bibi Ferreira: uma vida no palco* de Maria Alice Silvério Lima, 2003.

Va, j'égale em saveur tous les bonheurs terrestres,
 Et ceux que sont finis sont toujours les plus beaux. (HENRY BATAILLE: Le
 songe d'un soir d'amour.) (COSTA, 1983, p. 169)

As citações são a introdução de Gomes ao leitor a uma realidade onírica. Relacionando o título da peça a estas citações específicas e aos enredos das peças dos excertos, percebe-se a tentativa de Gomes em sugerir o sonho como explicação para a realidade que se seguirá na peça, ou mesmo para sua própria realidade, a sua própria interpretação dela como homem e como dramaturgo. Além de manter uma continuidade na linha onírica das peças citadas, mantém uma continuidade desta idéia de que o sonho é parte integrante da realidade, e por isso é tantas vezes através dele que o sentimento do amor é representado em cena. Causador de todos os outros sentimentos, pelo amor o homem mergulha no mundo dos sonhos e se perde ao voltar à realidade. Termo corrente em suas peças, em *Sonho de uma noite de luar* o autor perde a batalha contra a realidade e o desespero do amor, e se entrega a um enredo onde o amor é possível e puro somente no mundo dos sonhos.

O prelúdio da peça é descrito por Gomes da seguinte maneira:

Um sussurro indefinido e misterioso começa a fremir na sombra. É o início do Prelúdio.
 Este impregnará a alma dos ouvintes de vaga e melancólica ternura, incitando-os a prolongar as suas sensações pela fluida magia dos sons, e emprestar uma alma nova a velhas palavras que seguem. (GOMES, 1983, p.171)

Como já foi dito, o prelúdio foi composto por Oswaldo Guerra, que teve, por sua vez, a partir da apresentação de Gomes, a tarefa de criar uma música que transmitisse toda a atmosfera de sonho solicitada pelo texto. A música deveria ser capaz de causar sensações sinestésicas ao público, bem como apresentar em tons as palavras que seguem o texto. Sobre a música de Guerra, Marta Costa ao interpretar a crítica feita no Jornal do Comércio da seção Theatros e Musicas diz o seguinte:

O crítico aponta a semelhança nos processos de composição entre o músico brasileiro e Debussy, "conseguindo efeitos – que guardam aquela suavidade, aquela doçura de nuances, aquele esbatimento de colorido", com "sutileza das meias tintas no vaporoso das sonoridades". Donde se conclui que música e texto apresentam unidade de tratamento, a fim de obter efeitos sugestivos e poéticos numa atmosfera de irrealidade e fantasia. (COSTA, 1978, p.85)

Segundo o trecho citado acima, de uma crítica feita à época, a música de Oswaldo atingiu seu papel neste enredo, que era de causar sensações sinestésicas prolongadas na alma do espectador.

Logo após a apresentação do prelúdio o enredo começa. Como em todas as peças de Gomes estudadas aqui, ele inicia o texto com uma rubrica. Esta não traz só o detalhamento do cenário e o tempo que o ato se dará. Ela é escrita não somente com a função prática de explicar o cenário para uma possível montagem, mas também para que o leitor também possa receber esta atmosfera crepuscular e amorosa que o palco com músicas, cores e imagens concretas pode dar ao espectador. Na rubrica, assim como na apresentação do prelúdio, as palavras têm a função de exaltação do imaginário.

Uma sala disposta para o trabalho e o amor. Cortinas pesadas. Sofás profundos. Num canto, um piano aberto. Grande mesa cheia de livros e papéis. As lâmpadas só deixam coar uma luz amortecida, de modo que parte da sala permanece na sombra. De uma jarra de prata pende um galho de jasmim. Em outra, menor, um ramo de rosas rubras. Ao fundo, vasta porta-janela dando para um terraço, donde se avistam o céu e o mar refulgindo ao luar. Ouve-se, ininterrupta, a grande queixa surda e monótona do Oceano. Ao longe, pisca a luz úmida de um farol.
A sala está vazia. Bate um tímpano, lá fora. Um velho criado atravessa a sala e sai. Entra, em seguida, acompanhado Cristiano. Este, de smoking, flor ao peito. Grande copa. (GOMES, 1983, p. 173)

Os objetos dispostos em cena (jarra de prata, piano, livros) e a descrição da casa (porta-janela e terraço com vista para o mar, criado) indica que se trata de uma casa da alta burguesia carioca, ou seja, uma casa bem localizada em algum bairro nobre da cidade. A descrição da veste de Cristiano (smoking, flor no peito), comprova que se trata de um burguês. No entanto, a realidade desta burguesia será descrita na sua forma mais íntima e devastadora. A cena se inicia com Cristiano chegando em casa mais cedo do que o esperado pelo criado. Todo o ato se dá durante a noite e termina antes do dia começar a amanhecer. Já neste início Gomes apresenta Cristiano como um ser angustiado e desgostoso da vida. Um homem que prefere sua própria solidão e não sente mais satisfação na companhia de outrem, que encontra a felicidade na cama, durante o sono. “Deixe-me dormir em paz o mais possível. O sono é um grande amigo. Dormir é ser feliz.” (GOMES, 1983, p.173). O sono está diretamente relacionado com o sonho, uma vez ser natural que o sonho aconteça enquanto se está dormindo. Cristiano, como se comprovará mais adiante, prefere o sonho ao real, e por isso prefere passar tanto tempo dormindo. No sonho Cristiano encontra a sua felicidade.

Sozinho na sala observando as luzes e as sombras que dão cor crepuscular ao ambiente e aos objetos age como se estivesse sonhando. Com languidez e sofreguidão senta-se ao piano no qual toca alguns acordes e, logo em seguida, como no compasso de uma música, em frente à janela contemplando a noite, pronuncia poeticamente um longo texto cheio de lembranças do passado. A fala é poética, sem dúvida, pela estrutura, bem como por sua

sonoridade, mas não é redundante e contém sugestiva teatralidade do texto. Em meio a esta fala, Cristiano tira de dentro de um móvel um cofre cinzelado. Diante deste cofre profere mais alguns versos. Estes versos são destinados à amada Edel que, mesmo passados quinze anos de sua ausência, ainda causa frenesi na alma de Cristiano. Há nas palavras dele uma evocação a Edel:

Vem consolar a minha dor,
A minha dor inconsolável,
Vem repetir-me os juramentos,
Os juramentos que traíste!
Não me hei de queixar. Devias esquecer-me.
Esvaem-se como fumo as promessas humanas,
Mas ressurge esta noite! Aparece e revive!
O meu amor que sangra ainda é bastante forte
Para imprimir-te a vida, fantasma do passado!
Doce espectro querido... como custas a vir, Edel! (GOMES, 1983, p.175)

Não se pode saber ao certo o que aconteceu entre Edel e Cristiano neste início da peça. Sabe-se apenas que foram amantes há quinze anos e que, com uma breve partida de Cristiano, Edel o deixou. No entanto, por Cristiano evocar o espectro da amada, pensa-se primeiramente que ela se encontra morta. Mas não é o que realmente acontece. A peça não tem caráter espiritual, mas psicológico, simbólico. O espectro de Edel que Cristiano evoca, é na verdade uma fuga da realidade. É o sonho de Cristiano, é a representação da vontade desta personagem em exaurir-se do mundo real. Cristiano, a partir de agora, não está mais no plano real, e a peça pode ser interpretada neste momento como se existissem os dois planos, do real e do onírico. Pode ser que neste momento Cristiano tenha caído no sono, e tudo o mais que se sucederá acontece no seu imaginário. Logo em seguida à evocação de Cristiano, uma rubrica indica o formato da cena da aparição do espectro de Edel. De forma bastante fantasmagórica está descrito:

À medida que ele fala, uma luz fosca aparece num recanto da sala. Vai aos poucos se concentrando, e tomando o aspecto de uma forma humana, a forma de uma criança de quinze anos. Ela fica algum tempo imóvel. Afinal, dá uns passos e estende os braços para Cristiano. (GOMES, 1983, p.175)

As primeiras palavras de Edel a Cristiano são: “Cristiano amigo!” Cristiano neste momento deixa de ser o angustiado e sofredor burguês e volta a ser criança juntamente com Edel. Pergunta a ela por que demorou tanto para encontrá-lo desta vez, e ela, com atitude típica de uma criança, diz que seu pai não deixara que ela saísse antes. Como dois jovens amantes apaixonados, trocam juras de amor e carinhos. Cristiano num lapso de realidade diz a ela: “Você

é todo o meu passado, és todo o meu presente.” (GOMES, 1983, p.175) Nesta fala pode-se entender que Gomes não coloca Cristiano totalmente imerso no mundo dos sonhos. Há nesta personagem uma consciência de que Edel vive no passado e que aquele momento em que está presente o seu espectro é apenas um sonho de desejo. O que Cristiano vive com Edel aos seus quinze anos é o passado dele, e este momento da fala ele nos indica isso, portanto não está totalmente apagado do presente, é capaz ainda de distinguir e valorar sobre o tempo.

Quando Edel, logo em seguida à fala de Cristiano, diz; “És todo o meu futuro”. Ele a interrompe e conclui: “O futuro... Ah! como perturba esta palavra!” Cristiano tem possibilidade de sonhar com o passado ainda estando no presente. Ele pode trazer do passado a figura da amada Edel. No entanto o futuro não pode ser conhecido. Cristiano não sabe sobre o futuro de Edel, somente pode transformar o seu presente em algo verdadeiro que já amou e que já viveu. O futuro, então, é desconhecido e amedrontador. Percebe-se que embora Cristiano continue vivendo, ele vive o passado, e seu presente é como se não existisse mais, como se o passar dos dias não servissem para construir novos dias e novas histórias, mas somente para poder manter vivo o que já viveu.

A conversa entre os dois continua. Edel está totalmente imersa no mundo onírico, mas Cristiano ainda buscando o real nos seus sonhos. Busca na jovem Edel do passado as respostas pelos momentos que passaram. Edel como uma personagem que vive no passado não pode dar-lhe ouvidos, as falas de Edel seguem somente até o momento de despedida dos dois. Edel não tem as respostas futuras que Cristiano tanto almeja descobrir ao evocá-la. O que mais pesa no diálogo entre os dois são as juras sobre a eternidade. Edel como uma criança apaixonada descreve sua eternidade de forma fantasiosa, enquanto Cristiano, o homem do presente, descreve com mais maturidade e o que para ele esperaria desta palavra.

CRISTIANO – Diz-me: “Eternamente”!

EDEL – (*com gentileza*) Eternamente!

CRISTIANO – Sussurras com tanta gentileza palavra tão solene!

EDEL – Não disse bem?

CRISTIANO - Sim. Sim. Disseste bem. Palavras há, tão graves, que mal se ousam pousar nos nossos lábios frágeis. Então, aproveitando um trêmulo disfarce, enquanto o nosso peito pesadamente arfa, murmuramos sorrindo, procurando esbatê-las, essas palavras borbulhantes que troam surdamente em nós.

EDEL – Ouve o sonho de amor que todo dia faço... Não te rias, querido... Num velho carro engalanado, puxado por corcéis velozes, vamos ao som de guizos claros, festivamente atravessando a floresta, parques e cidades. O sol triunfal resplandece e nos cobre de rubra glória, enquanto nos chega, longínquo, o rumorejo de inveja que desperta a nossa ventura nos desgraçados que não amam!

CRISTIANO – O meu sonho é mais simples. Viver perto de ti, num recanto isolado, sem guizos nem rumores, ouvindo apenas a crítica de tua voz que faz chorar. A tua voz... (*Com muita doçura, encostando-se-lhe ao peito.*) Antes que eu parta, murmura-

me palavras ternas! Com elas que os meus ouvidos molemente se deliciem, como alvas mãos que se afundam em maciezas de veludo. (GOMES, 1983, p.176)

Cristiano tem consciência que aquela Edel é uma criança e ele já não o é mais. Ele vive aquele sonho de forma consciente como se fosse sua única maneira de ter prazer na vida. Cristiano é o real vivendo no mundo dos sonhos. Há nesta peça um tempo dentro de outro, é o real dentro do sonho. Edel jura amor eterno a ele, e ele a presenteia com um anel, enquanto ela retribui o presente com uma rosa de mel. A flor representa a felicidade e o amor. O jarro de flores que Gomes nos apresenta no início da peça como objeto de destaque no cenário (“De uma jarra de prata pende um galho de jasmim. Em outra, menor, um ramo de rosas rubras”.) soava desconexo ao contexto obscuro, sombrio e solitário da casa de Cristiano, no entanto agora se entende o valor e o significado de ele manter flores na sala. As flores representam a presença do amor eterno de Edel.

Em um instante Edel parte, depois de ouvir os sinos tocarem avisando que é hora do jantar. Edel, como uma criança atrasada despede-se de Cristiano às pressas. Neste momento de despedida ele pede um beijo, mas ela o recusa, dizendo que haverá outras oportunidades para beijá-la.

CRISTIANO - (*retendo-a*) Edel, pois que tão cedo te não hei de rever, neste furtivo adeus que dilacera a alma, concede-me o beijo que ainda não provei.

EDEL - (*confusa*) O beijo...

CRISTIANO - O teu rosto como num sopro, já cobri de beijos leves, pálidos beijos que mal sentias... beijei-te as pálpebras de sede, a linha fugidia do teu meigo pescoço, os teus cabelos taciturnos, que rescendem o aroma da floresta e do mar. Só não beijei ainda a tua boca úmida, (*inclinando-se para ela*) Edel!

EDEL - (*recuando*) Não!

CRISTIANO - Edel!

EDEL - Mais tarde...

CRISTIANO - Amanhã talvez morra!

EDEL - Viverá. Voltará alegre e triunfante, e seremos felizes, e então receberá este beijo supremo que p'ros teus lábios guardo! (*torna a bater o tímpano.*) Oh! Adeus!

CRISTIANO - Meu adorado amor!

EDEL - Volta depressa! (*Afasta-se. Manda-lhe um beijo*)

CRISTIANO - (*num grito*) Edel?... Eternamente?

EDEL - (*com voz longínqua, como um eco*) Eternamente! (GOMES, 1983, p. 178)

Este beijo nunca acontecerá, pois nunca aconteceu. Cristiano não pode criar o que estaria num futuro entre os dois. O beijo na realidade nunca aconteceu entre eles, e seja este, talvez, o infortúnio que o prende ao passado; o desejo deste beijo não dado. O beijo que não aconteceu o faz reviver em sonho sua vida ao lado de Edel, como numa intenção de reverter o que aconteceu e reviver de modo diferente a frustrante despedida entre os dois. Mais uma vez, Cristiano abandona Edel sem ter conseguido permanecer com ela por toda a eternidade. Em

uma rubrica Gomes descreve a imagem de Edel sumindo na escuridão do quarto vazio, enquanto Cristiano cai em soluços, abraçado ao cofre.

O sonho se foi, a vida real volta à cena. Tem-se o rosto de Cristiano iluminado e ouve-se apenas o soluço do seu choro contido interrompido pela entrada do criado que o vem avisar da visita de uma mulher. Cristiano de imediato recusa a visita, mas o criado diz que a mulher está disposta a entrar e esperá-lo até poder vê-lo, pela insistência Cristiano permite que ela entre. A cena em que a mulher entra segue o mesmo efeito fantasmagórico que a cena entre Cristiano e a pequena Edel. Com muito mistério Gomes apresenta a mulher envolta em um manto escuro, em que não se pode distinguir sua feição. Trocam poucas palavras e então Cristiano a reconhece pelo perfume, é Edel. Mas agora não se trata de um momento onírico da imaginação de Cristiano, Edel está realmente a sua frente e não é mais a jovem com quem conversara há pouco. O encontro do casal não é caloroso e cheio de afeto. Cristiano está atônito com a presença desta mulher. Demonstra frieza no lugar da afetividade, pronuncia poucas palavras, não faz perguntas, apenas responde educadamente as palavras de Edel. Sente-se inseguro diante da realidade, receia que a qualquer momento este sonho se acabe e Edel parta como sempre o fez em sua lembrança e em seus sonhos.

Edel revela dentre outros fatos que Cristiano é um escritor famoso, o que explica o cenário. Sabe-se que quem partiu foi ele, no entanto a mágoa deste homem agora é revelada. Quando partiu acreditou que Edel o esperaria, no entanto ela desposara outro a quem julgara amar, mas nunca esqueceu seu primeiro amor. A conversa que segue entre os dois é de esperança e felicidade da parte de Edel, mas de revelações e descobertas sentimentais da parte de Cristiano. Ele não está feliz em revê-la. Fica claro em suas palavras o ressentimento e a dor.

EDEL – Não sabia se guardavas de mim uma boa lembrança?

CRISTIANO – Guardei de ti a grande lembrança que sobrevive a tudo.
(Pausa) Mas por que, depois de tanto tempo, teres voltado hoje? *(Ela abaixa a cabeça sem responder)* Fala. Ontem sofreste? Algum brusco abandono que te fez relembrar o teu primeiro amor e te recolher nele como num jardim santo?

EDEL – Não me faças perguntas. Aqui estou. Nada mais. Com os dias que correm a gente muda tanto! E é tão triste mudar!

CRISTIANO – É.

EDEL – Notas em mim sensível diferença?

CRISTIANO – *(aproxima-se e olhando para ela)* Sim. És a mesma. E, entretanto, da criança que foste pouco resta.

EDEL – Tão pouco?

CRISTIANO – Os teus olhos, claros como a madrugada, hoje velados de crepúsculo, pousam-se merencórios, como pássaros lassos. As frágeis pétalas róseas das tuas unhas delicadas têm ora o brilho cruel da fria e dura porcelana. E se os teus lábios são mais rubros, o teu sorriso é triste agora, como o pobre teclado...

EDEL - O teclado?

CRISTIANO - Sim. Pareço-te demente?

EDEL – Não, mas... (GOMES, 1983, p.180)

Em meio a este diálogo Cristiano lembra sobre a promessa que fizeram no último encontro. Eles se amariam eternamente. Edel por ora não se lembra da promessa, e ao mesmo tempo profere outra. Diz poder amá-lo agora por toda a eternidade, uma vez já ser madura o suficiente para saber distinguir entre um amor simples de um amor eterno como o deles. Edel entrega seu amor às mãos de Cristiano, e ele revela que a amou sempre, e embora tenha seu corpo acreditado amar outras mulheres, sua alma sempre amou única e somente Edel. Entretanto, Cristiano não está disposto a viver a felicidade a que Edel nesta visita veio propor-lhe. Ele já não acredita na sinceridade dela. Não há mais entre eles o laço de lealdade que havia na infância.

CRISTIANO – Já não creio na tua voz. (...)

EDEL – Então, crê nos meus olhos. Inclina-te para mim, e neles há de ver as promessas de amor que anseiam por fazer, os dias de ventura, à luz fulva do sol, as tardes de desejo, as noites de paixão...

CRISTIANO – O que não verei neles é a ânsia inquieta da minha adolescência, o orvalho da manhã nos teus cabelos soltos que a brisa fazia levemente ondular, o teu primeiro gesto; o teu primeiro beijo, e as palavras de amor que deixavas cair como migalhas de piedade, o anel... (*Olhando para as mãos dela*) já nem o usas. Dentre as jóias que flamejam nos teus dedos indiferentes, tiraste aquela triste pérola, lágrima de luar, símbolo de amor ferido... (GOMES, 1983, p.181)

O anel é o símbolo da união entre os dois. E aqui nos faz entender que Cristiano tem vivido num mundo ilusório preservando a memória do anel intacto durante quinze anos. Assim como preserva o anel, também preserva intacto seu amor pela jovem Edel. No entanto Cristiano a culpa por ter mudado tanto, e Edel profere falas em favor da mudança e da vida que está sempre em movimento, que passado cada segundo nunca permanece a mesma. A conversa entre os dois amantes segue em contratempos, num balanço que beira o real e logo em seguida o imaginário, o perdão e a culpa, e esperança e o desgosto, e o amor e a desventura. Há momentos em que Cristiano demonstra que aceitará Edel, mas logo em seguida ele a reprime com alguma lembrança do passado que já não condiz mais com o que Edel se tornou. Cristiano só consegue enxergar a Edel do passado, o presente é nebuloso e sombrio, e se afasta a cada nova investida dela. Mas uma hora Edel se cansa de insistir, e sente que o amor de Cristiano se tornou cruel para com ela.

EDEL – És cruel.

CRISTIANO – Sou cruel porque me oprime a angústia voluptuosa de ver que as linhas do teu rosto, gravado eterno em minha mente, numa nova figura incerta, dolorosamente indecisa, vão se apagando e dissolvendo. (GOMES, 1983, p.181)

Cristiano culpa Edel por crescer, por estar diferente, culpa-a também por voltar a ele com novo rosto, novo formato, como uma nova pessoa e fazer com que seu sonho que era imutável seja confundido com o que é o real. Edel não é mais a criança pura que nunca teve contato com outras bocas, Edel agora é uma mulher madura que certamente já foi de outro homem e teve outros amores. A imagem de Edel quando criança está agora ofuscada pela imagem real de Edel adulta. Ambos os rostos se fundiram e Cristiano teme perder aos poucos a lembrança viva da sua Edel da infância, por conhecer, de agora em diante, o rosto vivo da Edel adulta, a qual não é mais sincera, doce e pura como a de quinze anos atrás. Edel turvou sua própria existência nas lembranças de Cristiano. A própria Edel fez morrer sua infância. Cristiano se culpa também por evocá-la, acredita que isto também seja um sonho causado por sua ânsia em revê-la. “Equívoca delícia, turva melancolia, doce e sinistra evocação... Sentir-te próxima e tão estranha, ô morta mal ressuscitada!” (GOMES, 1983, p.182).

Ao passo que Cristiano se entrega ao seu próprio sonho, comparando o passado e o presente, e fugindo deste último, ele afasta e assusta Edel.

EDEL – Sob a mão do passado o presente agoniza. (*Erguendo-se*) Mas não consentirei nessa mórbida posse daquilo que morreu sobre o que quer viver! Rasguemos sem piedades brumas do passado que em torno de nós se vão amontoando, e nos querem envolver! Cinge-me nos teus braços! Só é real no mundo o momento que passa! Que importa que as nossas almas não sejam claras como outrora! Que importam os lábios que beijamos! Aqui estou e a hora foge... abracemo-nos, ô meu amado, com desesperada ternura! (GOMES, 1983, p.182).

Diante deste pedido desesperado de Edel para que Cristiano viva o presente mesmo sendo escravo do que já viveu ela nos revela uma visão importante de Roberto Gomes sobre sua obra e sua exaltação sempre clara do que é passado. Edel diz: “Só é real no mundo o momento que passa!” Gomes trata do passado com muito mais segurança do que do momento presente. O que é presente pode ser apenas delírio do homem. Quando ele retoma o passado, retoma algo que já existiu, que por mais mudanças que a mente faça para reviver o momento anterior, é fato que ele aconteceu. Isso é a prisão em que vivem as personagens de Gomes, usando sempre do presente para garantir as sensações passadas. Cristiano não arrisca cindir-se das lembranças para construir novas.

O passado garante a ele que o amor existe e é eterno. Mas esta eternidade não ultrapassa certo momento, este tal momento que ele revive todos os dias, esta repetição é a sua eternidade. Com a aparição de Edel adulta e real, é abalada esta verdade de Cristiano. Mesmo que Edel tente fazê-lo se desprender do passado, ele está tão dependente e imerso no seu mundo de sonho e fantasia que até mesmo sua consciência do mundo real não pode mudar o

rumo do que já aconteceu. Mesmo que Cristiano tente indagar a menina Edel sobre seu amor eterno e insista em ganhar-lhe o beijo, nada disso aconteceu, e Cristiano não pode fazer com que isto aconteça. Ele prefere reviver este passado, a perder para sempre a lembrança deste amor.

A insistência de Edel faz com que um beijo aconteça enfim entre eles. Mas o beijo do casal não demonstra afeto. Ambos se tornam uma única imagem na sala escura. Não há sonho, o leitor/espectador não é imerso numa atmosfera onírica. O beijo é real, não tem fantasia. É frio e carnal. Eles se separam angustiados e desiludidos. O beijo esperado há tanto foi só um beijo. Foram dois lábios frios que se encostaram. Após esta prova de que a realidade não é o sonho eles se olham tristemente e decepcionados com a idéia de um amor verdadeiro que ultrapassasse a barreira do tempo e da realidade.

EDEL – Que há?

CRISTIANO – Nada. (...) (*Ficam imóveis, acabrunhados. Ele, então, começa a falar quase sem que a olhe, com voz grave e lassa.*) Vês. Os nossos corações, atulhados de cinzas, já não podem palpitar. Tentamos ser felizes. Pobres sombras soturnas foi em vão que esboçamos os gestos daqueles que vivem. Nada mais resta do que foi, e badala o sino dos mortos!

EDEL – (*baixo*) As palavras de amor que quero balbuciar petrificam-se e morrem na friagem do ar.

CRISTIANO - O passado cinzento, como uma chuva penetrante, cai gota a gota sobre nós, e nos recolhe e nos regela.

EDEL – Ideei tão belo sonho, outrora... Subi tão alto!

CRISTIANO - (*com dor*) Todos nós o sonhamos, o belo sonho altivo! E depois de voltar ao lamaçal da terra, andamos a arrastar, sem forças para erguê-las, nossas brancas asas partidas. Cada vez mais nos fogem as lentas ilusões. Vamos descendo a vida ao desamparo, morrendo cada dia um pouco, sufocando o desejo de beijos que chora em todos nós... E assim sempre há de ser, até que tudo acabe! (GOMES, 1983, p.183)

As peças de Gomes têm visão pessimista sobre a vida dos homens e o futuro do amor, ele mostra nesta peça que o amor pode ser cultivado na memória, mas que a vida real reserva frieza e verdades doloridas. O amor que em sonho era avassalador na vida real não tem a mesma força. A vida real despedaça os sonhos. É por este motivo que Cristiano prefere se retirar e viver no sonho. É nele que ele pode chegar o mais perto possível da felicidade. No sonho Edel não é cruel e nem tem os lábios frios.

Percebe-se nesta cena também que Edel tinha sonhos futuros. “Ideei tão belos sonhos...” enquanto que Cristiano tem sonhos no passado. Este desencontro temporal os mantém afastados até mesmo num tempo onírico. Ambas as fantasias são vividas em tempos distantes uma da outra. Estão desconexos não só na realidade, mas na imaginação também. Edel imaginava o futuro ao lado de Cristiano e não ansiava encontrá-lo com a mesma feição de

há quinze anos, Edel imaginava novas situações, novos dias. Enquanto isso Cristiano está revivendo dias que se passaram, imaginando detalhadamente cada segundo que ele já viveu impossibilitado imagetivamente de criar novos rumos para seus sonhos.

Seguem na sala, enquanto Edel se despede de Cristiano, ele com ar de maturidade e importância a aconselha a ir bailar para esquecer a triste noite. E como se fosse um homem sábio diz a ela:

Vai, a vida é tão curta! É preciso bailar. Vai esquecer a triste noite. Vai a outros pedir consolo para a tua tristeza de criança. Vai levar-lhes o teu sorriso, os teus gestos miúdos de pássaro gentil, e o teu coraçãozinho, leve como uma pena! Vai bailar. Vai bailar. (GOMES, 1983, p.183)

Há um descompasso nesta cena que deve se ter atenção. Cristiano fala com Edel com ar superior, ajuda-a a vestir o manto, e a aconselha como se estivesse falando com a jovem Edel. Aqui se vê novamente a ambigüidade dos mundos em que vive Cristiano. Edel está na sua frente, real, mas no seu inconsciente ele volta a vê-la como uma criança. O fato de Edel estar partindo para sempre conforta Cristiano que, pela primeira vez desde o encontro dos dois, parece à vontade com a presença da mulher. Aqui Cristiano está quase imerso novamente no seu mundo irreal. Parece insano. Quando Edel lamenta pela última vez pelo amor desconstruído dos dois, Cristiano com ar terno explica indiretamente sua escolha em viver somente este amor no passado. Nesta fala que segue Gomes coloca no consolo desconexo de Cristiano a Edel o próprio sentimento da personagem para com seu passado:

CRISTIANO - Tens o melhor de mim: Minh'alma de criança. Tens o nosso passado imenso... passado, sol sem calor da nossa vida muda! Verdade única que paira superior ao olvido dos homens! Para os teus débeis ombros ele é muito pesado. Vai-te! Deixa esta casa onde chora na sombra todo o amor inútil que se perdeu na terra! Vai dançar... vai dançar... (*Toma-lhe o braço de leve e vai levando-a insensivelmente para a saída. De repente estaca.*) Uma lágrima? ... Despeito? ... Amor próprio ferido?

EDEL - Amor, apenas, que silenciosamente acaba de morrer.

CRISTIANO – Em mim nunca morreu, nunca morrerá. (...) (GOMES, 1983, p.184)

Edel está decepcionada e triste com o amor que poderia renascer entre eles, mas não renascerá. Um amor que, por tê-la feito voltar a procurá-lo passados quinze anos, fora forte e verdadeiro e provavelmente sobreviveria ao tempo se Cristiano não estivesse perdido em suas inebriadas ilusões. Não se pode negar que o causador de toda a insanidade e descontrole de Cristiano tenha sido realmente este amor avassalador. O amor é o causador de toda a dor. Segundo Roberto Gomes, é pelo amor que o ser humano é apresentado à infelicidade e tristeza

da vida. A felicidade por sua vez, como mostra esta peça, é efêmera e não está na realidade. A felicidade está na imaginação do ser humano, e quando este se depara com a vida real e com o tempo que passa fatalmente, percebe que ela não existe e que a vida real é triste, solitária e enganosa. Estas duas personagens tentam incansavelmente explicar racionalmente o amor através de uma retórica vazia. Em 1819 na conferência que fez antes da encenação de *Pélléas et Mélisande* no Rio, Gomes falou:

Nós falamos, é verdade, mas só falamos... só falamos... quando não temos nada que dizer. Falamos para disfarçar o gosto da existência, escapar à solidão que nos cerca e nos oprime. (...) Tudo o quanto se pensa, se sonha, se sofre, sem que ninguém venha a sabê-lo, (...) não podemos materializar em palavras, e, entretanto, é essa a nossa verdadeira existência, e o que vive com mais ternura em nossa memória, é a muda recordação dos gestos que não foram feitos, das palavras que não foram ditas, de dois silêncios que se compreenderam!! (FRAGA apud GOMES, 1992, p.158)

Quando Edel se despede, Cristiano mostra o cofre que guarda com tanto carinho. Edel pede para ver o que há dentro dele, mas Cristiano não permite. Revela então que lá dentro guarda uma foto dela quando jovem e mesmo que ela visse não poderia se reconhecer. Cristiano cuida da foto como se ela fosse uma pessoa que compartilha com ele seus dias e suas felicidades. Como se aquela foto fosse sua companheira e merecesse dele todo o cuidado e lealdade. Cristiano sente como se estivesse traindo a foto com a presença de Edel. Edel tenta presenteá-lo com uma nova flor, que antigamente simbolizava todo o amor que sobrevivia entre eles, mas Cristiano desdenha a nova flor. A iniciativa de Edel em renovar o momento sonhado por Cristiano, tentando fazer com que renasça um novo significado na nova flor, não é recíproco. Cristiano se desfaz da flor tão logo a recebe de Edel. Diante deste fato confuso ela parte com a ciência de que não deve voltar nunca mais, cheia de tristeza, arrependimentos e decepções. Enquanto isso Cristiano tem pena dela: “Coitadinha!”

Ao mesmo tempo em que Edel parte, Cristiano num impulso insano mergulha completamente no seu mundo onírico, pede ao vento que leve para longe o amor desta Edel que o visitara e evoca novamente a Edel que ama e que amará para sempre. Aquela que só vive no passado, que de lá nunca sairá, aquela Edel que o mantém prisioneiro num tempo findo.

CRISTIANO – (só) (*Atira a flor ao chão e corre à janela que abre, num gesto largo, de par em par.*) Penetra vento puro e gélido da noite! Varre a visão profana que acaba de passar! Carrega bem ao longe o bafio de amor que paira nesta sala! (*Voltando-se para o cofre.*) E tu, ó minha Edel, a única real que vives sempre em mim, podes voltar agora! A intrusa já se foi! Era um sonho, um mau sonho, um sonho de luar! ...

(*Cai na cadeira, abraçado ao cofre. Lá fora, corta a noite o grito plangente de uma ave marítima.*) (GOMES, 1983, p.185).

Cristiano não sabe mais distinguir o que é sonho e o que é realidade. Afasta a realidade como se estivesse acordando assustado depois de um pesadelo. E abraçado ao cofre volta a dormir. Todo o vocabulário desta peça está intimamente ligado à forma como o autor pretende que ela seja lida e interpretada. A poesia não tem intenção de ser somente poesia, mas quer sugerir sensações e intenções. O símbolo não está na obra, no texto, é o texto que faz o símbolo nascer. “Não acredito que a obra possa nascer espontaneamente do símbolo; mas o símbolo nasce sempre da obra, se está é exequível.” (MAETERLINCK, 1984, p.108).

Desta forma, mesmo que peça tenha um vocabulário mais rebuscado, isso não a faz soar “estranhas e envelhecidas” (COSTA, 1983, p.36) como disse Marta Costa.

Acredito que, de todas as peças de Roberto Gomes, O sonho de uma noite de luar seja a que apresenta a retórica mais retumbante; por isso, soa hoje ultrapassada e envelhecida. (COSTA, 1983, p. 35.).

Esta é uma peça de extrema delicadeza e pode ser facilmente pensada num contexto contemporâneo, com cenas que atinjam dois planos entre diálogos de personagens que habitam duas realidades distintas. Fraga faz uma observação interessante:

(...) se em todas as peças de Roberto Gomes há sempre uma tendência á litaretece, existe também, sempre, dentro desta ênfase, às vezes um pouco pomposa, um certo quê de sinceridade, de autenticidade, que nos atinge e comove. Seria como ouvir alguém, extremamente bem educado e persuadido, lamentar-se de tristes acontecimentos de maneira, digamos assim, algo rebuscada.(FRAGA, 1992, p.158)

Esta peça de Gomes apresenta possibilidades de interpretação e encenação as mais diversas, podendo caminhar pelos mais diferentes caminhos desta história que contrasta a ilusão e a realidade. Ela é um exemplo de que o teatro brasileiro estava começando a percorrer novos caminhos, com propostas novas e novos formatos.

3.3 A vitória do sonho.

Estas duas peças são dois momentos decisivos na estética de Gomes. A primeira delas trata do momento de passividade do homem diante da vida. Primo Juca e Nicota representam a passividade da dor causada inevitavelmente pelo destino. Duas personagens distintas: um homem na meia idade e uma jovem menina. No entanto ambas estão para a vida da mesma forma: ambos sofrem por um amor não correspondido. Embora primo Juca seja mais maduro e experiente, não consegue lutar contra as dores causadas por Lili Carambola. Aconselha Nicota,

mas ao mesmo tempo afirma sua passividade diante desta dor. Muitas dores ainda irão assolar o coração da menina, e não há nada que se possa fazer para evitar, o primo Juca é a prova deste desfecho.

Ele é um homem na meia idade que aceita as condições do destino de que: “não escolhemos as nossas dores. As causas podem ser pequenas, o sofrimento é sempre grande.” (GOMES, 1983, p. 162). Estão ambos à espera de uma nova movimentação do destino, de um novo amor, de uma nova dor. Primo Juca já está ciente desta condição do ser humano diante da vida e compartilha suas experiências com Nicota, numa afirmação de que esta condição é comum a todos. O que há de interessante neste enredo é este tom pausado e denso do diálogo entre estas duas personagens, em que Gomes ilustra este estado de espera em que o ser humano passa a maior parte da vida. Primo Juca e Nicota são pessoas normais, em meio a famílias e rotinas normais que se aceitam na passividade da vida.

Pode-se tomar o primo Juca e Nicota como uma única personagem, eles são a prova de que mesmo nas diferentes gerações o destino, o amor e a dor são sempre vencedores aos sonhos, ou seja, não importa qual o gênero, idade ou época se é sempre passivo e está sempre à espera. Deste modo, chamaremos estas duas personagens de sujeitos passivos para podermos compará-la a Cristiano, o sujeito ativo da dramaturgia de Gomes.

Cristiano, ao contrário do sujeito passivo de *A Bela Tarde*, decidiu lutar contra o destino e o fez entregando-se ao mundo onírico, único lugar onde a felicidade pode ser eterna. Em *O sonho de uma noite de luar* há dois movimentos, o primeiro, do destino, agindo independentemente da vontade do ser humano. O destino bate à porta de Cristiano, é Edel voltando para reconstruir uma história de amor do passado. Se não houvesse outro movimento nesta peça, o impasse seria a mudança na relação de Cristiano com a sua própria vida uma vez que Edel reapareceu. Esta peça poderia estar no mesmo nível que a *Ao declinar do dia* e *O jardim silencioso*, nas quais Gomes mostra o momento exato em que o destino muda a vida de uma pessoa. No entanto há nesta peça um movimento a mais. Cristiano, sujeito ativo, recusa o movimento do destino, tal qual se viu nas peças anteriores, por ser sempre um movimento incerto e repentino. Cristiano, que por coincidência foi interpretado pelo próprio Roberto Gomes, é o herói de sua dramaturgia, é o ser humano que foi capaz de ir contra seu próprio destino e negá-lo imediatamente à sua ação. Ele não aceita o movimento do destino, escolheu viver na eterna felicidade, mesmo que para isso ele tenha que abdicar a sua realidade e viver em um mundo de loucura.

O sujeito passivo de *Bela tarde* é um ser humano que está à espera, não pretende lutar contra o destino, apenas observa suas dores passadas e as projeta em um futuro próximo. Este

sujeito escolhe olhar sempre para a dor, volta ao passado e mantém vivas as lembranças dolorosas, interpretando assim que a felicidade é sempre efêmera e a dor permanente. Já Cristiano faz o contrário, recolhe do passado seu momento de felicidade e faz dele permanente. No entanto ao analisarmos estes dois momentos da dramaturgia de Gomes podemos concluir que para o autor a realidade está mais próxima do sujeito passivo que do sujeito ativo. *O Sonho de uma noite de luar* é a única saída pela qual Gomes consegue fazer com que a felicidade seja permanente e vença o sofrimento da vida. Somente abdicando à realidade o ser humano pode ser feliz. A felicidade mora nos sonhos enquanto o sofrimento é o destino de todas as pessoas. Cristiano não é só o herói que luta contra o destino, ele é o ser humano em aceitação, puro e livre que, certamente, depois de tanta espera cedeu ao sonho. Cristiano é o homem que comanda a própria vida, que aceita a felicidade a qualquer custo. Ele é uma inovação na obra de Roberto Gomes, um homem real que vive em um mundo ilusório, vive na felicidade, enquanto que a realidade é somente espera.

Tendo passado por quatro momentos da dramaturgia de Roberto Gomes, percebemos que para o dramaturgo a vida se resume a um círculo vicioso entre o movimento do destino, um curto período de felicidade, e dor e espera permanentes. O único meio de quebrar este círculo é abdicar à realidade e viver em um mundo de sonhos, recriando a cada dia seu próprio destino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A LINHA DA VIDA.

Sensibilidade: é o que define e o que é preciso para se ler e admirar as peças de Roberto Gomes. Os traços modernos de sua estética, sua rebuscada poética usada em longos diálogos, uma vida particular sofrida e solitária, fez de suas peças sensíveis e leves. Trata da vida, dos sentimentos, das dores que assolam todos os corações humanos em algum momento da existência. Momentos: é do que falam as peças. Pequenos momentos da vida em que o destino muda o rumo dos dias, mudam os planos. Não há planos suscetíveis ao movimento do destino. E o teatro de Gomes se torna assim um documento valioso sobre a sinceridade. Sem apelos melodramáticos, estão em cena nestas quatro peças minuciosas análises sobre os sentimentos que nos guiam pelos mistérios da alma humana. Sem pretensão de serem originais, mas com intenção de serem verdadeiras. E assim, com poucas ações, e quase nenhuma movimentação cênica, as vidas das personagens mudam completamente. Dentro delas o turbilhão de movimentos que normalmente seria posto em cena com ações, fica apenas dentro dos olhos e na languidez dos seus corpos. No teatro de Gomes não é preciso movimentação física, uma vez que quem comanda os enredos é o acaso do destino. Em meio ao caos, a

retórica vazia, o silêncio, o imóvel, o olhar perdido no espaço e no tempo: a espera. Um teatro passível, entregue ao destino, marionete do acaso.

A visão pessimista da vida apresentada pelas personagens não está aí somente para angustiar os corações dos leitores, mas para fazê-los olhar para a própria vida de maneira diferente. As peças de Gomes nos mostram não só como estamos à mercê do destino, mas como muitas vezes aceitamos o estado de espera sem movimentarmos, sem buscarmos algo a mais nas mudanças. Laura poderia ter reconstruído sua vida ao lado de Jorge, Noêmia poderia ter se separado de seu marido infiel, Primo Juca poderia ter encontrado outro amor ao invés de permanecer sofrendo por Lili Carambola, a jovem Nicota poderia entender que ainda tem toda a vida para se apaixonar novamente. Não se pode julgar estas personagens, elas são como nós nos momentos de desespero.

Estas personagens estão refletindo sobre suas vidas a partir de momentos dolorosos. Gomes mostra sentimentos em seus exatos momentos, sem o depois, sem o futuro, somente o fervilhar dos pensamentos daquele exato momento. Ao ver o niilismo destas personagens, pode-se entender uma visão pessimista sobre o mundo, mas esta não é uma visão permanente, Gomes não tem uma visão pessimista sobre a vida, Gomes relata a profundidade dos sofrimentos. Por este motivo ao nos depararmos com a vida destas personagens facilmente conseguimos traçar um futuro sem o pesar dos acontecimentos: Laura casada com seu grande amor, Noêmia livre da infidelidade, Primo Juca e Nicota com seus novos amores. Gomes nos ensina a olhar para frente, a seguir em frente e que o sofrimento, embora pareça não ter fim, em algum momento termina. Termina, portanto, pra começar de novo, mas é isso que o ser humano espera; sempre um recomeço.

Cristiano se destaca por ser a personagem que rompe com a realidade. É o ser humano que aceita a felicidade eterna vivendo nos sonhos. No entanto é fácil julgá-lo louco, o que comprova o argumento anterior; o natural é buscarmos sempre um recomeço, e Cristiano não o faz. Está preso ao passado, é marionete não do seu destino, mas das suas próprias ilusões. O que seria, portanto, para Gomes o mais correto: a realidade da espera ou a vitória da loucura? Podemos responder a este impasse com o seguinte excerto:

E com efeito o que importa numa vida humana não é o número de anos que vivemos; são as horas de ventura que gozamos, são os minutos de luz que nos iluminaram... o resto não existe: o resto é sombra. (GOMES, 1918)

Gomes não é definitivamente um pessimista, ele afirma a ventura, a felicidade a partir do sofrimento. O sofrimento e a dor são importantes para que possamos gozar os momentos de

felicidade. Se desviarmos o olhar das dores destas personagens, somos capazes de projetar o futuro delas, somos capazes de traçar os finais felizes, por isso julga-se as personagens de Gomes como seres exageradamente sentimentais e melancólicos. As dores não são permanentes, são apenas um trajeto para a felicidade. E estas personagens não são sempre melancólicas e tristes, elas estão assim apenas no exato momento que trata a peça. Mas, Laura não ficará com Jorge, Noêmia continuará casada com Pedro, Primo Juca e Nicota ainda continuarão sofrendo, por quê? Não é porque elas têm natureza melancólica e sofrida, mas porque (já dissemos que as peças de Gomes são sinceras) à época, estes seriam os finais mais óbvios para estas personagens na vida real.

A realidade da burguesia carioca do início do século XX é amarga, machista, patriarcal e não dá lugar aos sonhos. Uma mulher não poderia jamais abandonar sua família ou o compromisso de um casamento. Um homem maduro e respeitável como Primo Juca jamais poderia ficar abertamente com uma mulher como Lili Carambola. Deste modo as peças continuam falando a verdade, e por outro ângulo fazem observar a realidade da vida vivida em sociedade e na sua individualidade. Gomes é sutil nos diálogos e encobre o factual, deixa implícito o erotismo, o aristocratismo entre as personagens, omite as cenas de violência. Sugere situações e ao mesmo tempo exhibe atrás de um véu transparente a realidade de uma época.

As críticas da época são incertas em relação à obra de Roberto Gomes: há os que as consideraram uma “das melhores que se tem produzido no teatro brasileiro” como é o caso da crítica assinada por Alberto de Queiroz em 18 de Dezembro de 1934 na coluna “Theatros e Música” de *O Jornal*. E também “O Dr. Roberto Gomes é na verdade, um dramaturgo com qualidades para sê-lo dos maiores que possamos futuramente possuir. E a sua tendência para esse teatro de almas, interno, de interioridades, é para mim a sua grande virtude.” Crítica feita por Erycles de Matos na coluna “Theatros” e cinema do jornal *A Tribuna* em 11 de Outubro de 1912.

Há também, no entanto, críticos ferrenhos como Oscar Guanabara, um crítico importante na época, que dizia Gomes ter “pouca prática e inexperiência” na coluna “Artes e artistas” do jornal *O Paiz*, em 11 de Outubro de 1912. Mario Nunes, na coluna “Theatro” do *Jornal do Brasil* em 19 de Dezembro de 1934 fala sobre a peça *O Canto sem palavras*, uma das peças mais conhecidas de Gomes, e relata uma crítica constante sobre a dramaturgia deste autor. Marta Costa resumiu a crítica:

Para o crítico a peça é um “poema de ternura e de emoção profunda”, mas *o canto sem palavras*, apesar de ter sido escrita por um autor de “mérito real” que merece ser lembrado, padece de monotonia pela “tessitura literária” e por ter um só conflito, repetido cansativamente nos dois últimos atos. Esses componentes não

correspondem mais ao gosto do público que também não compreende personagens com “sensibilidade agudas de eleição ou exceção”. O crítico define, com acuidade, o porquê do fracasso da representação: a peça envelheceu porque relata apenas o homem de 1910, não conseguindo ultrapassá-lo; daí decorrem a desambientação e a defasagem da cosmovisão que o confronto com o público da década de 30 deixa evidentes. (COSTA, 1978, p. 12).

Embora Nunes esteja falando de *O Canto sem palavras*, esta idéia sobre a dramaturgia de Gomes seguiu por anos e percorreu a visão de outros críticos em diversos jornais do país desta época. Tratar a dramaturgia de Gomes como nacionalista, suas personagens como temporais, e principalmente, os enredo “sem ação” como entediantes, foi um erro que acabou deixando o nome deste autor à margem da história do teatro nacional. Assim como as críticas que consideravam que os atores da época não eram capazes de interpretar os papéis, como bem disse Nunes no segundo volume de *40 anos de Teatro* (1956, p.25). Podemos reverter estas críticas negativas para a contemporaneidade e dar a Gomes seus devidos créditos de um autor que tem sim, em partes, um teatro nacionalista ao tratar da sociedade carioca e ao pôr em cena personagens em meio às famílias tradicionais em situações corriqueiras desta época, como é o caso de todo o início da peça *A bela tarde*. No entanto, a originalidade deste teatro não está no reconhecimento das pessoas nesta ou naquela época, como diz Nunes, mas sim no reconhecimento psicológico das personagens com os sentimentos de qualquer pessoa da vida real.

Gomes ambientou suas peças na realidade da vida carioca, já que suas peças seriam representadas, na maioria das vezes nos teatros “sérios” do Rio. Mas este não era como já foi dito, o trunfo da sua dramaturgia. Foi deixado para trás as possibilidades de se olhar para esta dramaturgia como algo além de seu tempo, como um precursor de um teatro moderno. Ao analisar Roberto Gomes o crítico Abadie Faria Rosa na coluna “Theatros” do *Diário de Notícias* em 4 de Setembro de 1931 afirmou a viva existência de um “theatro Nacional”.

Por que Gomes ficou esquecido na história do teatro brasileiro? Enquanto Gomes era vivo suas peças foram encenadas com pouca regularidade, o que fez com que seu nome aparecesse com longos espaçamentos de tempo na crítica (COSTA, 1978, p.20). Após a morte do autor as peças continuaram pouco encenadas, o que fez com que alguns historiadores do nosso teatro omitissem o nome de Gomes, como é o caso de Múcio Paixão no livro *Teatro do Brasil* (1917), Lafayette Silva em *História do Teatro brasileiro* (1938) e Andrade Muricy em *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1987), que não citam sequer o nome de Gomes.

Mas, mesmo não tendo seu devido reconhecimento, ainda sim há autores como Décio de Almeida Prado que o redimem do esquecimento e o analisa com propriedade. Décio em *A*

evolução da literatura brasileira de 1955 coloca Gomes no seu quadro evolutivo do teatro brasileiro com destacada filiação francesa: “quase um escritor francês, um estranho em nosso teatro” (ALMEIDA apud Costa, 1978, p.21). É indiscutível que Gomes foi diretamente influenciado pela cultura e dramaturgia européias, no entanto ele é brasileiro quando coloca em cena os costumes cariocas do começo do século. Embora a aproximação com o teatro de Maeterlinck e o teatro de Bataille seja visível, isso ocorre em relação à estrutura que tira de cena as ações e ao tema do amor retratado através da paixão fulminante, mas Gomes trata do amor com personagens inseridos na realidade na sociedade brasileira, sem fantasias, sem exageros.

Gomes trata de personagens reais em situações inusitadas e possíveis para a vida burguesa do Rio de Janeiro no começo do século XX. Ao analisarmos suas peças na atualidade, tendo uma bagagem histórica de autores modernos e contemporâneos, aproximamos ainda mais Gomes ao teatro brasileiro, e é possível, com esta bagagem, rejuvenescer os assuntos levantados por Gomes. Apesar dos diálogos poéticos e do rebuscamento das palavras, Gomes fala de assuntos comuns a todos e suas peças levantam diversas possibilidades de cena para o teatro contemporâneo. A dor é uma linguagem universal e representá-la comove. Gomes não criou heróis trágicos, Gomes retratou pessoas de verdade, de uma época, de uma localidade, vivendo como marionetes do destino e passando por situações inusitadas como qualquer pessoa poderia vivenciar.

Suas peças falam de sentimentos humanos, e, mais do que isso, mostram como lidamos com os momentos em que os sentimentos estão aguçados. Estamos todos em um ciclo vicioso, sempre a favor do destino: em que ele nos movimenta com uma paixão, uma morte, um adultério, um abandono, nos faz sofrer com a mudança, nos deixa esperar por uma nova mudança aceitando nossa condição de seres passivos para logo em seguida nos movimentar novamente. A vida para Gomes é um jogo dual entre amor e solidão, entre dor e felicidade, entre luz e sombras, entre o estático e o movimento. Portanto a vida é um eterno vir a ser. Suas peças são uma tentativa de relatar o exato momento das mudanças. Talvez este seja o traço mais marcante que Gomes herdou da estética simbolista, falar deste momento presente, sugerir antes de explicar, deixar nas entrelinhas as dificuldades de uma situação para que cada qual a interprete conforme suas próprias experiências de vida.

Para retratar tão minuciosamente a realidade dos sentimentos, é preciso ser humano, e mais ainda, é preciso ser um humano sensível. E Roberto Gomes foi.

ANEXOS

1. BOLETIM SBAT – Setembro de 1947.
NÚMERO 239 - ANO XXVII - Nº AVULSO

ROBERTO GOMES um dos grandes talentos, mais completos e mais vigorosos da geração dramática do seu tempo.

ROBERTO GOMES foi uma das figuras mais interessantes do nosso TEATRO.

ROBERTO GOMES, - que, enfermo e cansado de uma extenuante atividade num meio que ainda correspondia pessimamente aos labores da inteligência, o do Rio de Janeiro entre 1919 e 1922, pôs termo à vida com um tiro de revólver, - é uma das figuras mais interessantes do nosso teatro. Filho de um homem de fortuna que se empobreceu nos últimos anos de sua vida, e deu ma senhora de nacionalidade francesa, fez a educação inicial em Paris e, assim, podia manejar o francês como se fosse a sua língua nativa. Só depois dos quinze anos veio a estudar o português, dominando-o e escrevendo, em nosso idioma, com impecável correção e grande elegância. Crítico teatral de "A Notícia", Roberto Gomes era, também, funcionário do ensino municipal, ocupando um cargo que era dado às grandes figuras literárias da época: Medeiros E Albuquerque, Olavo Bilac, e outros – o de inspetor escolar. Amigo de Olavo Bilac, muito jovem ainda escrevera, com o poeta da "Tarde" e com Guimarães Passos, um guia turístico do Rio de Janeiro, publicado em francês, anos antes de 1910. Quando se realizou o primeiro concurso literário da Academia Brasileira de Letras, em 1909, conquistou Roberto Gomes o segundo prêmio, com a peça "Ao declinar do dia", para logo em seguida, em 1910, conquistar o primeiro prêmio, com a peça "Canto sem palavras". A primeira dessas peças foi representada em francês, no Municipal. Mas, o seu maior êxito foi com a bela obra dramática "Berenice", reprisada por Jaime Costa, com sucesso em sua primeira temporada no novo João Caetano e, daí para cá, dada freqüentemente pela atriz Iracema de Alencar que participara daquela reprise. Jayme Costa também representou, e "tournée" pelo Brasil a peça "Canto sem palavras".

Conferencista percorreu sobre "Nossos irmãos os cães", "Pélleas e Mélisande" E outros temas, em público, na época em que as conferências tinham mais ouvintes e mais prestígios que hoje. Roberto Gomes suicidou-se pelo Natal de 1922, causando o seu gesto de grande consternação nos círculos literários e jornalísticos do Rio.

1.1 A FILOSOFIA DO SOFRIMENTO

“*Ao declinar do dia*, quando se repassa com a mente o longo passado morto e que recaem os nossos braços, cansados de ter abraçado tantas coisas vãs e fugidias, vê-se como é insignificante quanto se gozou à vista de tudo o que se sofreu, e reconhece-se que esta vida é, afinal, um grande logro! Aparecemos na terra como pequenas sombras frágeis, para esboçar no crepúsculo alguns gestos monótonos e tristes, e morrer depois, sofrendo, como nascemos, sofrendo, como vivemos, sofrendo!” – ROBERTO GOMES. (Fala de “Maurício”, na cena V do 3º Ato do *Canto sem palavras*.).

1.2 A OBRA DE ROBERTO GOMES

Jornalista, escritor, professor, musicista, crítico teatral e musical, Roberto Gomes foi também autor teatral, e dos mais espontâneos, mais completos e mais vigorosos da geração do seu tempo.

A sua estréia como teatrólogo deu-se em 1910, no teatro Municipal, com a peça “AO DECLINAR DO DIA”, que foi uma afirmação das melhores esperanças do seu engenho dramático. Em 1912, no mesmo teatro, fez representar outra peça “O CANTO SEM PALAVRAS”, que o colocou na primeira fila da nossa literatura dramática. Em 1915, no antigo Trianon, foi encenada “A BELA TARDE”, um ato em que se acentuava uma faculdade de visão segura dos fenômenos da consciência, dos tormentos da alma, e que o autor revelara, ainda em embrião, na sua primeira peça. Em 1916, com a colaboração musical de um compositor de talento, Sr. Oswaldo Guerra, escreveu “SONHO DE UM ANOITE DE LUAR”, “noturno” em 1 ato, flagrante doloroso e comovente de uns momentos de crise de alma apaixonada, vivendo numa sinceridade angustiosa e pungente – e o próprio autor faz na cena do Municipal, onde foi representado, o papel de protagonista, exteriorizando todo o poema de amor que cantava dentro do peito de “Christiano”. Outra peça, “O JARDIM SILENCIOSO”, foi representada em 1918, no teatro Recreio Dramático. Era um ato em que impressionava o contraste entre o jardim silencioso e a vida que se agita tumultuosa e trágica entre vermes e insetos, que se não vêem, mas que lutam, invisíveis-símbolos da vida calma e feliz de pai, mãe e filha da doçura do lar, e da tragédia que explode inesperadamente; ante o conhecimento do crime ignorado da infidelidade da esposa. No teatro Fenix, em 1921, foi representada “INOCÊNCIA”, peça extraída com uma arte magistral do mais notável romance de visconde de Taunay.

A sua última peça, considerada a sua obra prima, foi “BERENICE”, representada em 1923, após a sua morte, no Municipal, em francês, por Pierre Magnier e Julliette Clarel, que então ocupavam aquele teatro.

“BERENICE” foi criada mais tarde no nosso teatro pelo ator Jayme Costa e a atriz Lígia Sarmiento e está publicada nas edições teatrais da SBAT, no fascículo n. 14.

1.3 ROBERTO GOMES – AMIGO DOS CACHORROS E ESCRITOR ESQUECIDO...

Ninguém terá elevado os cães, literariamente, mais do que Roberto Gomes. É verdade que, celebrando a constância canina, em confronto com a volubilidade humana, Belmiro Braga disse isto ou coisa parecida:

“Entre os amigos encontrei cachorros. Entre os cachorros encontrei-te, amigo!”

Mas, Roberto Gomes foi mais além. Por volta de 1920, fez ele uma conferência patrocinada pela Sociedade Protetora dos Animais, ou em benefício dela, sob o título de “Os cães, nossos irmãos”. Se somos irmãos dos cães, não se deve estranhar que uma dama, entre os trinta e os quarenta anos, chame o sei “basset” ou o seu “boxer” de filhinho. Amorzinho da mamãe e coisas parecidas. Aliás, nos cemitérios de cães, já vi demonstrações dessa ternura, inscrições talvez mais sentidas do que as que encontramos em São João Batista eu em São Francisco Xavier, onde restituímos à terra as matérias orgânicas que dela tiramos. “Eterna saudade de teus pais”, “A dor imensa de tua mamãe”, são expressões que a gente pode ler nessas lousas, por vezes enfeitadas, nos aniversários fúnebres e no dia de finados...

Recordando o nome, hoje quase esquecido de Roberto Gomes, aproveito o ensejo para juntar aqui algumas notas sobre esse nobre espírito. O esquecimento em que vai caindo o seu nome é injusto e incompreensível. Foi reagindo contra isso que, ao ser eleito membro permanente do Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, escolhi o nome de Roberto Gomes para patrono da cadeira que ocupo. Esse grande amigo do teatro, a que deu o melhor do seu labor e da sua inteligência privilegiada. Nascido no Rio de Janeiro a 12 de Janeiro de 1892, aos oito anos de idade seguiu para Paris, onde fez os seus estudos de humanidades, regressando aos quinze anos, quando seu pai, o comendador Luiz Gomes Ribeiro, um dos diretores do Banco Nacional, perdeu toda a sua fortuna. Roberto Gomes voltara dominando o francês com uma segurança e uma arte admiráveis, mas havia desaparecido o nosso idioma. Teve de estudá-lo. Após a morte de seu pai, em 1905, começou, ao mesmo tempo, a dar lições de francês e a escrever na imprensa, sendo os seus primeiros artigos assinados como o pseudônimo de Bemol. Colaborou com Olavo Bilac e Guimarães Passos num

“Guia Turístico”, que verteu inteiramente para o francês, e começou a escrever para o teatro, concorrendo aos concursos realizados pelo Teatro Municipal, quando de sua inauguração. Conquistou por concurso a cátedra de professor de francês do Instituto Benjamin Constant e foi professor interino, durante sete anos, no Colégio Dom Pedro II.

Como Jaques D’Avray, Charles Lucifer, Guy D’Auberval, Eduardo Guimarães, - brasileiros que escreveram com desenvoltura na língua francesa, Roberto Gomes compunha suas peças ora em francês, vertendo-as depois para o nosso idioma, ora neste, traduzindo-as em seguida ao francês. André Brulé representou, no Municipal em 1919, uma das obras de Roberto Gomes, “Au declin Du jour”, com significativo sucesso. Entre os seus papéis, em poder de sua mãe, dona Blanche Gomes, existem cópias em francês dessa peça, assim como de “Canto sem palavras” e de “Berenice”, que foi a sua obra mais forte. Há também cópias de peças em nosso idioma, como “Sonho de uma noite de luar”, por exemplo, representada pelo próprio autor no Municipal, numa festa de caridade e, como todas as suas obras, revelando fortes influências de Henry Bataille.

Mantendo correspondências com Réjane, com Isadora Duncan e outros grandes artistas do seu tempo, Roberto Gomes encantava pela inteligência e pela cultura. Meses depois de sua morte, - Roberto Gomes, numa crise de neurastenia aguda, padecendo de mal incurável, suicidou-se no fim do ano de 1922, - chegavam ainda às mãos de sua mãe, hoje falecida, cartas de personalidades de destaque do mundo teatral europeu. Uma carta, recebida três meses depois da morte do escritor, trazia a rubrica do Theatre de La Porte-Saint-Martin e a assinatura de Paulo Gavault, o autor popularíssimo de “La Petite Chocolatière” e de “Ma tante d’Honfleur”. Essa carta dizia:

“Meu prezado confrade: Tive um grande prazer na leitura de sua “Berenice” e não posso calar o meu espanto e a minha admiração ao encontrar um confrade estrangeiro com um tão belo domínio da língua francesa. Verdadeiramente, muitos dos autores parisienses invejariam a segurança e a alacridade da sua pena. Eu lhe aconselho amigavelmente suprimir, porque perturbam a ação, as cenas de conjunto que não passam de conversação, encantadora, é verdade, mas um pouco supérflua. A ação da peça, mais cerrada, ganhará em interesse e o caro confrade terá o grande sucesso que lhe deseja o seu devorado – Paul Gavault”.

Quando morreu, Medeiros e Albuquerque escreveram sobre ele uma página brilhante, que está no livro “Homens, coisas e Academia” – e o fez por ter sido ele um dos autores que a ilustre companhia primeiro premiou, nos seus concursos de teatro. Conferencista revelou-nos coisas interessantes sobre a vida de Liszt e de Grieg, sobre o teatro de Maeterlinck, etc. Foi com um retrato de Roberto Gomes que Oswaldo Teixeira tirou o prêmio de Viagem à Europa. Esse

retrato está na pinacoteca da Escola de Belas Artes, hoje chamada de Museu e dirigida pelo próprio Sr. Oswaldo Teixeira. Mas, lá está anonimamente, sob a simples designação de “ O Homem da Rosa”, - pois ele tinha predileção especial pelas rosas, trazendo sempre uma à lapela... esse homem, que teve uma vida mental das mais intensas e das mais frutuosas, está quase esquecido no meio teatral e no meio literário. Será que ao menos se lembram dele, senão como escritor, ao menos como amigo dos cães, na Sociedade Protetora dos Animais e no Brasil Kennel Club?

R. Magalhães Junior

1.4 ONDE SE REVELA O ESPÍRITO E A SENSIBILIDADE DE ROBERTO GOMES. (QUESTIONÁRIO FON-FON)

Em 1917 estava em voga nas nossas revistas fazer enquetes com os intelectuais. O “Fon-Fon”, então, especializou-se nesse gênero de reportagem literária. Questionou todos os escritores, poetas, músicos, pintores e artistas daquela época. E, naturalmente, Roberto Gomes também teve de entrar no brinquedo.

“Roberto Gomes, pela feição deliciosa da sua fantasia, que é ao mesmo tempo a de um poeta delicadíssimo e de um analista sutil e encantador, é de certo uma das figuras mais inconfundíveis das novas letras brasileiras. O país de luar e sombras, por onde passeia a sua imaginação convida ao silêncio e à cisma... É um fino artista, que tanto fascina pela originalidade do talento, como pelo apuro da forma literária. E, sem pretendermos impor o nosso juízo, não hesitamos em dizer que, respondendo ao questionário da Fon-Fon, Roberto Gomes revelou aos outros, com a mais espirituosa simplicidade, os traços que caracterizam o seu espírito e a sua sensibilidade.”

O traço predominante do meu caráter: O amor canino.

A qualidade que prefiro na mulher: Conforme os momentos.

O tipo feminino que mais me agrada: O que melhor sabe iludir.

A nacionalidade de mulher que mais me seduz: Atualmente a brasileira.

A minha principal qualidade: A indiferença.

O meu passatempo favorito: Dormir... sonhar, talvez.

A minha verdadeira vocação: Fakir.

O que eu desejaria ser: Meu cão.

A época em que eu quisera ter vivido: Qualquer uma, sem fonógrafos.

O divertimento que mais me atrai: Ver, ouvir e não contar.

Os meus escritores e poetas prediletos: Os que sentem como eu.

O que meu paladar prefere: Ele não faz questão.

O que mais me ataca os nervos: Responder a questionários.

Os erros que merecem a minha indulgência: Todos em geral, os meus em particular.

O que penso do "flirt": Já gostei.

A minha divisa: Silenter.

1.5 BERENICE DE ROBERTO GOMES

Analista arguto e profundo, Roberto Gomes possuía o privilégio, aliás, muito raro, do idealismo e da observação positiva, que são indispensáveis ao verdadeiro dramaturgo. A sua produção é leve, de rara sutileza, mas o que caracterizava o autor, particularmente, era a sua maneira de ver, o seu modo de criar numa forte estrutura dramática, rejuvenescer os assuntos, convencido de que o teatro dos fatos já viveu, trabalhando na sua concepção de um teatro de pura psicologia.

Não era fácil conseguir que se impusessem as suas obras, inspiradas nesse princípio; sobejava-se, porém, talento para interessar o auditório na vida íntima das suas personagens, de modo a fazer-lhe esquecer o desejo das situações violentas, que empolgam a atenção, é certo, mas não proporcionam uma emoção delicada, penetrante.

Efetivamente, no teatro contemporâneo, observam-se duas correntes: a da psicologia, em que a ação se simplifica extraordinariamente, ao passo que a alma se desvenda no sofrimento das dores – a de movimento em que os fatos se precipitam numa ação intensa, em prejuízo na análise dos caracteres. Roberto Gomes pertence à primeira corrente e as suas produções são um documento valioso da sinceridade, da funda convicção e também da visão segura, firme e confiada, que o autor possuía, dos destinos e do valor do teatro, assim como da sua evolução.

Ainda mais: a *Berenice*, como as suas predecessoras, vale a pela mais completa profissão de fé, que do autor exigir se pudera; ele nos guia até bem longe, pelo caminho dos mistérios da alma humana, interessando-nos por sentimentos muito reais, desvendando-nos os fenômenos, algo mórbido, de uma paixão cega, que vence todos os escrúpulos de uma consciência, todas as resistências de uma dignidade.

Berenice que retemperara os seus sentimentos no infortúnio de um primeiro casamento; que recusara nova situação conjugal, conveniente e digna, porque não amava o pretendente, sucumbe à fascinação de um jovem de talento que lhe faz uma declaração ardente e a termina com um gesto de vilão. E ela, 18 anos mais velha que ele, ferida na sua delicadeza pela vilania,

não recupera a sua posse de si mesma; a sua razão, a sua inteligência aos seus bríos, o seu coração, capitulam ante a protervia, a impudência interesseira e ela entrega-se a esse rapazola que lhe devera provocar asco. Absurdo? Não. Todos os dias vemos fatos idênticos e compreendemos que tantos sentimentos dignos, solidificados pelos sofrimentos, sucumbam um dia quando para submetê-los, se levanta, dentro de um ser, circulando-lhe nas veias, a febre dos sentidos inflamados no incêndio de um olhar, a sensualidade quente de uma carne que o cio queima, a alucinação erótica que cega a razão e faz predominar a animalidade.

É uma atração irresistível, de um para o outro sexo, que nasce de um fenômeno psicológico e faz perder toda a energia moral.

Essa paixão louca é a origem de todo o conflito dramático que torna Berenice surda aos bons conselhos di velho amigo Dr. Ned; que a impele contra Lydie, em quem pressente e depois reconhece uma rival; que a arrasta a todas as humilhações, quando ela se agarra com desespero aos últimos trapos do seu amor repellido, e finalmente a precipita na morte pelo suicídio, quando ela reconhece ter perdido tudo e não poder sobreviver a tantos sofrimentos, sem o amante e sem a consciência de si mesma.

As grandes cenas de peça são de uma intensidade dramática e de uma veemência passional de que só são capazes os grandes mestres. Quem estudar, na obra de Roberto Gomes, a sua individualidade como homem de teatro, encontrará extraordinária semelhança entre ele e Henry Bataille – até no esplendor do verbalismo opulento.

(Extraído de uma crítica de Rodrigues Barbosa, publicada no “Jornal do Comércio”, de 26 de Agosto de 1923).

2. ROBERTO GOMES CONFERENCISTA

Setembro – 1947, p.25

Pelléas e Mélisande

Admirável palestra feita por ROBERTO GOMES no Teatro Municipal, quando foi representada pela primeira vez no Brasil a celebre peça de Maurice Maeterlinck.

Roberto Gomes, o dramaturgo de “Berenice”, “Canto sem palavras” e “Ao declinar do dia”, duas vezes premiado pela Academia Brasileira de Letras, era, também, um admirável conferencista. Quando, pela primeira vez, foi representada no Municipal, por uma companhia francesa, a peça de Maurice Maeterlinck, “Pélleas et Mélisande”, coube-lhe fazer a apresentação da nova obra, e agosto de 1918, na interessante conferência que se segue, recolhida dos jornais da época pelo

escrito R. Magalhães Junior, que ocupa no Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais a cadeira que tem Roberto Gomes como patrono, e a quem devemos uma preciosa colaboração para a confecção deste número de “Boletim” em homenagem ao inesquecível teatrólogo. Por essa conferência, brilhante, concisa e revelando um conhecedor profundo do teatro moderno, pode-se bem avaliar o talento e a cultura de Roberto Gomes, bem como o seu valor de crítico profissional, que também foi no jornal “A Notícia”.

“Pélleas Et Mélisande” é uma história muito simples: a história de duas criaturinhas, de duas pobres criaturinhas...

Quando me foi transmitido o amistoso convite para comentar ligeiramente o drama de Maeterlinck, confesso que experimentei certo receio. Para o público, desejoso de ouvir uma peça nova, o conferencista será sempre uma espécie de intruso, “o homem que atrasa a hora do espetáculo”. Achava outrosim, desnecessário discorrer sobre belezas que íeis, logo após, diretamente apreciar. Julguei, pois imprudente e inútil o papel de conferencista, e por isso aceitei-o. Justifiquei assim as palavras do mestre quando afirma que os homens costumam “pensar de modo razoável e agir de modo absurdo”. Devo, porém declarar-vos, como atenuante, que amo profundamente Maeterlinck. Se aceitei o perigoso convite, foi porque não soube resistir à tentação de evocar durante alguns minutos um gênio que tanto admiro. O amor sempre nos leva a cometer absurdos. Espero, pois que vós todos – que sem dúvida amais – desculpeis a minha imprudência. Procurarei, aliás, retardar o menos possível a hora do espetáculo...

Maeterlinck ainda era de todo desconhecido quando, um dia, os leitores do *Figaro* leram com estupefação um artigo Octave Mirbeau revelando aos parisienses atônitos o aparecimento de um no Skakespeare.

Tratava-se da primeira peça do escrito belga: “La Princesse Maleine”. Pouco depois. A 22 de maio de 1893, era representado esse “Pélleas el Mélisande”, cuja fama encheu mais tarde o mundo, e que pertence como “La Princesse Maleine” à primeira maneira de Maeterlinck. É o teatro que o seu autor batizou “teatro estático”, donde a ação se acha totalmente excluída e que, renunciando pintar os sentimentos superficiais da alma, procura chegar até a nossa vida inconsciente e trata antes de sugerir do que descrever.

As opiniões foram como é natural, as mais descontraídas. Há sempre quem aplauda todas as novidades, quaisquer que sejam, por sistema, e também há quem invariavelmente as repila por falta de compreensão, indolência intelectual ou respeitoso apego às normas estabelecidas.

Sarcey, cujo bom senso era proverbial – (mas, em arte nem sempre basta o bom senso) – desconheceu a obra de Maeterlinck. Julgou-a insignificante e pueril. Outros a proclamaram

genial. Os polemistas não chegaram naturalmente a acordo. Parece, porém, hoje, que a razão estava com os últimos.

O assunto de “Pélleas” pode ser narrado em poucas palavras: o Príncipe Golaud, caçando numa floresta, encontra a chorar, perto de uma fonte, a Princesa Mélisande. É quase uma criança ainda. Veio de muito longe e perdeu-se. Nada mais saberemos a seu respeito.

Golaud é viúvo e pai de um menino, o pequeno Yniold. Apesar dos seus belos cabelos grisalhos e da sua sisudez, ele deixa se seduzir pela graça pensativa e misteriosa de Mélisande. Rompe a união projetada com a Princesa de um país vizinho e desposa a desconhecida misteriosa que lhe veio transtornar a vida. Leva-a em seguida para o Castela onde vivem seu avô, o velho Rei Arkel, e sua mãe e Rainha Genoveva. Arkel é um dos tipos prediletos de Maeterlinck. Fê-lo viver, com nomes diversos, em quase todas as suas peças, desde “Pélleas” até “Monna Vanna” e “Jozelle”. Simboliza o ancião, grave e meditativo que, prestes a deixar este mundo, contempla as coisas da terra com uma serenidade indulgente e desiludida: “Sou muito velho, diz ele, e ainda não consegui ver em mim um instante. Como queres que eu julgue o que outros fizeram?” e acrescenta estas palavras que poderiam servir de epígrafe ao drama: “Si eu fosse Deus, teria pena do coração dos homens.” É, pois, natural que ele não queira julgar o inesperado casamento do filho e lhe abra os braços quando este se apresenta com sua nova esposa.

Mas, naquele castelo escuro e frio, cercado de densas florestas onde nunca penetram os raios de sol, Mélisande não se sente feliz. Uma angustia oprime-a e ela chora porque não vê o céu. Anseia pela doce luz do dia como todas as criaturas anseiam, desde que nascem, por um pouco de afeto. E há em todos nós tanto desejo de ternura! Mora também no castelo o irmão mais moço de Golaud: Pélleas, Mélisande e ele quase não trocam palavra. Passam, como indiferente, ao lado um do outro. Entretanto, sem que o percebam, está brotando surdamente em seus corações uma paixão invencível, fatal, daquelas que o Cântico dos Cânticos proclama fortes como a morte e que parecem por demais violentas para frágeis corações humanos. Sentem ambos que um vago perigo indefinível os está ameaçando. Pélleas que partir. O Rei Arkel, doente, pede-lhe que o não deixe, sendo, por uma cruel ironia do destino, aquele homem sábio e avisado que vai com seu pedido semear em torno de si o desastre e a morte.

Na convivência forçada que então se estabelece as duas crianças, obedecendo ao destino inexorável, vão se chegando insensivelmente uma à outra, enquanto uma sombra imprecisa de desconfiança começa a enublar a alma de Golaud. Nenhuma palavra foi ainda pronunciada, nem de ciúme nem de amor, mas a atmosfera tornou-se turva e pesada e já sibila o vento frio, precursor das procelas.

Uma vez Goulad, atravessando o parque, surpreende Pélleas a conversar com Mélisande. Ele quase oculto na sombra das árvores, ela à janela do quarto, e os seus longos cabelos – os cabelos de Mélisande! – iluminando a noite, descem como pássaros de ouro, até os lábios do mancebo e acariciam-lhe o rosto; “Não brinquem assim na escuridão... Que crianças! Que crianças...!” murmura Golaud nervosamente; e penetra com Pélleas nos subterrâneos do castelo onde paira sempre um cheiro mortal de decomposição. Chegam à beira de um fundo precipício. Pélleas inclina-se. Mais um passo e será precipitado no abismo sem fim... Golaud aperta-lhe o braço. Mas, a lanterna que os alumia começa a tremer. Pélleas volta-se bruscamente para o irmão. Olham-se ambos sem falar... Nada houve, mas sentiu-se passar nas trevas o sopro gélido da morte.

A dúvida continua a crescer e torturar a alma de Golaud. Uma noite, numa das cenas mais trágicas do drama, ele interroga o pequeno Yniold, fá-lo em seguida espreitar pela janela o que fazem naquele instante Pélleas e Mélisande. Estão ambos na penumbra do quarto, encostados à parede e contemplam silenciosamente a luz mortiça do candeeiro. Não falam nem se movem. Ela chora sem um gesto e sem cerrar os olhos. Está resolvida a partida de Pélleas. Ela pede-lhe uma derradeira entrevista no parque, perto da fonte. Encontram-se ali os dois, na noite azul polvilhada de luar, e começa então aquela maravilhosa cena de amor que bastaria para imortalizar o nome de Maeterlinck. Quando Pélleas a beija bruscamente, dizendo-lhe: “Je t’aime”, e que ela lhe responde em voz baixa: “Je t’aime aussi”, parece que o céu se abre e que as estrelas começam a chover sobre eles. Ele balbucia palavras delirantes de adoração. Mas, o rostozinho de Mélisande permanece mudo e grava: “Si, si, je suis heureuse, mas jê suis triste”, responde ela a uma pergunta de Pélleas, que acrescenta: “On est triste souvent quando n s’aime”... E, contemplando-a, extático, ele murmura estas palavras de tão triste e serena beleza, que se prolongam em nós, como ecos indefinidos: “Tu ES si belle qu’on dirait que tu vas mourir!” E beijam-se perdidamente, neste segundo de felicidade que vale para eles uma existência inteira... E, com efeito, o que importa numa vida humana não é o número de anos que vivemos; são as horas de ventura que gozamos, são os minutos de lua que nos iluminaram... O resto não existe; o resto é sombra!... e é por isso que, perdidos na grande noite indiferente, eles se abraçam com tão desesperado ardor que nem a sombra sinistra de Golaud, erguendo a sua espada, consegue afastá-los um do outro: “ Um beijo... um beijo... mais um beijo... Morrer juntos num beijo supremo, os olhos fitos nas estralal palpitantes...” (Mas, quando Golaud surge, hirto e terrível, e fere mortalmente Pélleas, ela, a pobre menina frágil que muito presumira das suas forças, perde a coragem e doge silenciosamente por entre as árvores, enquanto Golaud a persegue, de espada em punho, sem uma palavra...

E no último ato assistimos à morte de Mélisande, Golaud, depois de feri-la levemente, tentou debalde matar-se. Os dois corpos sangrentos foram encontrados à porta do castelo. Agora ela está estendida no seu alvo leito. Ao seu lado, a criança a quem acaba de dar a luz, uma menina. Por entre soluços e lágrimas, Golaud, desesperado, arrasta-se aos pés da cama. Ele quer conhecer a verdade, antes que ela morra. “Amaste Pélleas?” – “Sim, responde ela simplesmente, amei Pélleas”. Mas, ele quer saber e sofrer até o fim... Qual era essa espécie de amor... Até que ponto chegaram a amar-se... E roga, e suplica de mãos postas... Mélisande já nem o ouve. E de repente, sem uma palavra, as criadas do castelo que se agrupavam no fundo do quarto, caem todas de joelhos, começam a rezar. “Elas têm razão, diz o médico aproximando-se do leito. Sim, Mélisande morreu.”

E quis o autor significar com esta cena que as almas simples têm, antes das outras, a presciência das coisas e a revelação dos grandes mistérios da vida. Arkel, apontando a criancinha, manda retirá-la do quarto. “Chegou a vez da pobre pequena”, murmura ele com tristeza.

Com efeito, a vida vai continuando impossível e indiferente. Chegou a vez de a criança crescer, viver e sofrer, ela também, as mesmas dores inúteis, antes de voltar ao Nada eterno donde saiu.

Eis, em resumo, a história de Pélleas e Mélisande, cuja arriscada representação constitui, sem dúvida, a maior tentativa de arte, o maior esforço para a Beleza até hoje realizados no Teatro Municipal. Como vistes, o assunto prestar-se-ai igualmente para uma tragédia clássica, um drama shakesperiano ou mesmo uma peça moderna. Em que consistir, pois, essa originalidade que tanto revoltou, a princípio, os espíritos acanhados? Antes de tudo, no simbolismo do autor. O drama é todo de símbolos, desde a primeira cena em que as criadas aflitas tentam lavar a entrada do castelo, sem, entretanto consegui-lo, pois nada poderá apagar o sangue inocente que vai manchá-lo. “Derramai, derramai toda a água do dilúvio, diz o porteiro, nada conseguireis.”. Símbolo esse bem claro e que é como a materialização das palavras de lady Macbeth: “Todos os perfumes da Arábia não perfumariam esta mãozinha!” Símbolos, os faróis longínquos cuja luz úmida guia os navios que vão arrostara tempestade; simbólico, o anel nupcial que Mélisande deixa cair na água profunda “porque o atirou para o ar, muito alto, para o lado do sol”; e bem assim a rosa que ao longe brilha docemente nestas trevas, como uma luz de esperança e felicidade na tristeza obscura da vida; simbólico, o rebanho de carneiros resignados, chorando como crianças perdidas, e que, encostados uns aos outros, seguem em atropelo para o matadouro, como se fossem homens, caminhando, pressurosos para a morte... É natureza que todos esses símbolos, uns límpidos como cristal, outros velados de neblina, porém,

sempre harmoniosos e expressivos, tivessem um tanto desnorreado os espectadores primitivos. Mas, em *Pélleas* não havia apenas símbolos para irritar os espíritos tardios e firmar a personalidade de Maeterlinck. Todo o teatro de Ibsen é simbólico; nos três atos de *La femme de Claude*, de Dumas, mergulhamos em pleno símbolo. Mas, *Pélleas* pela sua contextura, parecia lançado como um desafio a todas as regras teatrais até então aceitas.

Está bem entendido que, para o público se interessar por uma produção dramática, precisa, ante de tudo, conhecer a fundo as personagens da peça – para isso é que foram inventados os confidentes – saber do seu passado, das suas ideias e dos seus caracteres. Elas devem agir, lutar – moral ou fisicamente – até provocar e satisfazer a nossa curiosidade. Em *Pélleas* observa-se exatamente o contrário. Ignoramos onde nasceram donde vêm em que época vivem, e em que país. São fatos materiais que não preocupam o poeta. E, o que é mais grave, essas personagens não agem. São pobres bonequinhos, sofredores e resignados, cujos fios são puxados pelo Destino e que se submetem cegamente à fatalidade das coisas: “Vês, diz Golaud e Ynoud, vês o velho jardineiro que procura erguer esta árvore derrubada pelo vento no meio da estrada? Ele não pode; a árvore é muito grande, a árvore é muito pesada. Ficarà onde caiu. Não há nada a fazer.”. E, com efeito, de que serve revoltar-se e lutar? Não há nada a fazer contra o Inevitável. Mas, essa figura simbólica, de uma significação tão geral, também vem a ser, por uma aparente contradição que me não incumbe de explicar, intensamente verdadeiras e profundamente humanas. E nisto é que reside o segredo da sua vitalidade, porque si o teatro é deveras uma transposição da vida, uma obra teatral só consegue viver e subsistir pela soma de verdade e humanidade que ela contém. Sim, Maeterlinck tem razão, e não foi sem motivo que ele apelidou três das suas peças: “Trois petits drames pour marionnettes”. Os homens não passam de pequenos fantoches, vãos e inconscientes, sombrinhas taciturnas que esboçam no crepúsculo alguns gestos vagos e monótonos até morrer, sofrendo, como nasceram, sofrendo, como viveram, sofrendo. Mas, essas dores que acabrinham a humanidade, esses pobres gestos do amor e da morte que repetem todas as criaturas, o poeta soube vê-los por um prisma estranho e novo, e traduzi-los com um sentimento pungente.

Diz em certa ocasião o velho Arkel: “Isso nos parece estranho porque nunca vemos senão avesso dos destinos... o avesso mesmo do nosso”. Estas palavras explicam em grande parte o teatro de Maeterlinck. Para ele os homens assemelham-se àqueles tecelões que levam anos a fazer uma tapeçaria pelo avesso. Emaranham, dobram, cruzam os fios multicores que devem formar figuras coloridas e brilhantes, sem nunca vir, entretanto, a conhecer o resultado do seu esforço senão nos raros momentos em que se lhes descobre, num rápido lampejo, o outro lado, o óbelo lado luminoso do seu obscuro e exaustivo trabalho. São esses breves instantes

que Maeterlinck nos procura desvendar, e realmente, a leitura do seu drama consegue, ao menos umas quatro ou cinco vezes, fazer passar em nós esse grande frêmito inesperado que só se sente diante das coisas eternas. O seu teatro, que Faguet comparou tão justamente com o teatro indiano de 19 séculos atrás, não se impõem bruscamente à nossa admiração nem tenta forçar por meios violentos e fáceis os aplausos do público. Seduz nos pouco a pouco. Vai se insinuando em nós, embalando-nos e nos entorpecendo lentamente. “A alma humana é silenciosa”, diz Arkel. E ele está de acordo com a estética de Maeterlinck, quando proclama, numa das suas obras que desde que exprimimos uma coisa, nós a diminuimos singularmente.

“Julgamos, escreve ele, ter mergulhado até o fundo dos abismos, quando voltamos à tona, a gota d’água que cintila na ponta dos nossos dedos pálidos já não se parece com o mar donde ela provém”. É, pois, natural que as personagens de Maeterlinck falem pouco. Mas, têm longos silêncios na penumbra, silêncios graves e solenes durante os quais, no dizer do poeta, se ouvem passar os anjos. E depois falam... Falam? Balbuciam antes, com misterioso espanto, algumas palavras trêmulas e singulares, dessas palavras inesperadas que, por vezes, surdem como que involuntariamente do mais profundo de nós mesmos. Para essas personagens soturnas é que parece feita a definição de Píndaro: “O homem é o sonho de uma sombra”. Quando Pélleas declara que vai deixar o castelo, Mélisande, que até então se conservara calada, murmura timidamente: “Oh! Pourquoi partz-vous?” E bastam estes simples palavras, em aparências insignificantes, para despertar o nosso interesse e revelar-nos o drama íntimo – drama cinzento como um céu crepuscular, sereno e calmo, atrás do qual adivinhamos as dores sangrentas do sol que agoniza, torcendo-se e convulsando-se em ingentes esforços... Sei que se zombou pesadamente, outrora, dessa “maneira” de Maeterlinck. É tão fácil chacotear as coisas mais nobres e insultar aquelas que trazem um pouco de beleza! Tendo ele declarado que os verdadeiros poetas são aqueles “cujas obras atingem quase ao silêncio”, lembrou-se um comentador de dar ao seu teatro o nome de “teatro do silêncio”. Apressaram-se logo alguns a concluir astuciosamente que o teatro de Maeterlinck encontraria a sua mais perfeita expressão na pantomima, porque nela é que se pode, na verdade, observar o mais absoluto silêncio. O argumento, mesmo como escárnio, é tão pueril, que só me refiro a ele, porque me ajuda a definir em que consiste a suprema originalidade desses dramas subjetivos e alucinados de Maeterlinck: “Sendo o teatro, dizem eles, uma produção mais ou menos fiel das relações humanas e não podendo estas se estabelecer e manter senão pelas conversas habituais e a troca diária de palavras, só a reprodução sintética daquelas conversas conseguira realizar cenicamente cenas e quadros da nossa vida cotidiana.” Este raciocínio especioso pode à primeira vista impressionar. Mas, refleti bem. Nós falamos, é verdade, mas, só falamos... só falamos... quando não temos

nada que dizer. Falamos para disfarçar o gosto da existência, escapar à solidão que nos cerca e nos oprime. Sorrimos, sussurramos, tagarelamos... fazemos conferências. As palavras irrompem da nossa boca, fofas e leves como esses enxames de moscas brilhantes que atravessam o céu... nas tarde de verão... e falamos... do casamento da véspera, do espetáculo de hoje, do chá de amanhã; desvendamos por meio de palavras miúdas as nossas pequenas alegrias e as nossas pequenas tristezas... e os dias vão passando... Mas, a outra vida, a verdadeira? Tudo quanto se pensa, se sonha, sofre, sem que ninguém venha a sabê-lo, tudo quanto nasce e morre em nós, silenciosamente; os terrores imprecisos que por vezes nos assaltam; esse estado vago de angústia que precede as grandes paixões e que se acha tão bem sugerido na primeira parte de "Péleas"; o que há de absurdo, de tragicamente absurdo e incompreensível na origem dessas paixões mortais que nos esmagam e nos fazem sofrer e chorar e morrer por causa da linha de uma boca ou da expressão de um olhar...

E indo mais além, descendo até os mais profundo arcanos da nossa vida subconsciente, que tanto preocupa Maeterlinck, e a que ele chama Vida Superior e Absoluta... o que há em nós de inconsciente, de instintivo, de fatal...As coincidências enigmáticas (à hora precisa em que Mélisande perde seu anel, o cavalo de Golaud atira-se repentinamente de encontro a uma árvore e quase mata o seu cavaleiro), as comunicações de pensamentos, as presidências inexplicáveis, os pressentimentos misteriosos que, nos momentos de maior ventura, sopram em nós e nos regelam, enfim, toda a nossa vida inconsciente e vegetativa, que Maeterlinck evocou e sugeriu no seu drama, todas as forças obscuras que fervilham e borbulham nas trevas frementes da alma sem nunca subir à tona, eis o que não podemos materializar em palavras, e, entretanto, é essa a nossa verdadeira existência, e o que vive com mais ternura em nossa memória, é a muda recordação dos gestos que não foram feitos, das palavras que não foram ditas, de dois silêncios que se compreenderam!

Lembra-vos... lembra-vos... A primeira grande ventura inesperada que atravessou a vossa vida! Era tão violenta, tão brusca, tão vibrante, que sufocáveis, cambaleáveis, não vos julgando a alma bastante forte para suportar aquela torrente de alegria que inundava! Não falaste... que palavras haviam de refletir o sol radiante que vos iluminava? Que palavras poderiam traduzis os hinos triunfais que retumbavam em vós? Não falaste... mas, duas lágrimas intensas de ventura correram silenciosamente pelas vossas faces. E mais tarde, quando aquele sol, tão brilhante que vos parecia eterno, morreu – como morrem todos os sóis – e que vos encolhestes ante a primeira revelação da dor e da infinita miséria humana, não falaste tão pouco, nem gemestes. Não eram, de certo, miseráveis palavras humanas que poderiam evocar as trevas fúnebres que vos enlutavam das lágrimas que não choráveis mais dolorosas que as

outras. E aqueles que vos cercam nada disseram para vosso consolo. Um amplexo profundo, um aperto de mão silencioso... Nada mais. Bem compreendiam eles que as palavras nada exprimem. Velhas moedas gastas e pesadas, só valem pelo momento em que as murmuramos, pelo tom com que as dizemos, pelos silêncios que elas encobrem.

Pois é deste silêncio ardente que se acha tecida a obra de Maeterlinck. Ele envolve-a, domina-a, oprime-a dolorosamente, até provocar essa sensação de estranho mistério e nostálgica melancolia que justifica bem as palavras de Jules Lamaitre: “Maeterlinck é o poeta apavorado e sutil do inconsciente”. A lânguida sugestão do seu drama não se pode explicar nem descrever. Sentimo-la ou não a sentimos. Mais uma vez as palavras seriam aqui perfeitamente inúteis. Prefiro, pois, interromper uma palestra que já vos deve parecer longa e deixar que o espetáculo comece. Ides assistir, em quadros rápidos e tristonhos, à vida efêmera e crepuscular de Péleas e Mélisande. Vereis... é uma história muito simples... a história de duas criaturinhas, de duas pobres criaturinhas... como todos nós.”

3. CRÍTICAS DO JORNAL DO COMÉRCIO.

3.1 16 de Julho de 1910

“THEATROS E MUSICA”

THEATROS E MUSICA – Hoje, última récita de assinatura, com a 1ª representação da comédia, original brasileiro de Roberto Gomes – *Ao declinar do dia*, e a 2ª representação da peça em quatro atos, original do Silva Nunes – *O Raio N*.

3.2 17 de Julho de 1910

“THEATROS E MUSICA”

AO DECLINAR DO DIA - Mais um nome que se grava hoje na galeria dos nossos escritores de teatro. Esse nome é o de Roberto Gomes, um novo, em quem se admira um formoso talento e uma modéstia pouco comum, nestes tempos dos reclamos e da procura de evidencia.

O nosso jovem autor, nascido nesta Capital, viveu muitos anos em Paris, onde fez os primeiros estudos de humanidade; aqui, porém, de bacharelou em letras e em ciências jurídicas

e sociais, ao mesmo tempo em que se distinguia no cultivo das belas artes. É um pianista de finos sentimentos e um músico erudito.

A primeira tentativa de Sr. Roberto Gomes no campo do teatro foi justamente essa pequena peça e, um ato “Ao declinar do Dia”, escrita em francês, com rara elegância que a familiaridade do auto, com essa língua, na sua demorada permanência em Paris, explica perfeitamente.

Foi em francês que a lemos, há um ano, pouco mais, ou menos, quando Rejane quis representá-la, o que não levou a efeito por motivos que não vem ao caso.

Quando se abriu o concurso para os trabalhos que deviam ser representados este ano no Teatro Municipal, subvencionado, aconselharam ao Dr. Roberto Gomes que traduzisse a sua peça para o português, e concorreu, sendo a sua peça uma das escolhidas.

Não é sem intenção que distinguimos entre traduzir e escrever em português, porque ninguém poderá dizer que tivesse ouvido ontem essa peça traduzida – tão pura é a linguagem vernácula, de tal modo a frase guarda a dorna genuína, o contorno peculiar ao nosso idioma.

Damos uma ligeira idéia do assunto, no pequeno resumo que se segue:

“A cena representa uma saleta próxima de um quarto de dormir. São cinco horas da tarde.”

Alfredo está reclinado numa cadeira, perto de uma mesa coberta de remédios. Laura, sua mulher, e o médico, estão conversando num canto da sala. Após algumas reticências o diante das perguntas ansiosas de Laura, o medico acaba confessando que Alfredo está perdido, e que nada mais pode tentar. Só um milagre poderia salvá-lo. Em todo caso, os segredos da natureza são infinitos. Convém não desesperar e ir tratando do doente, evitando-lhe qualquer emoção que lhe seria atualmente fatal. Retiram-se com estas palavras. Ficam a sós os dois esposos. Por umas curtas réplicas, vê-se que estão ambos muito afastados um do outro. Alfredo entra em seguida no seu quarto, declarando que chamará quando precisar de alguma coisa.

Laura, só, medita longamente no crepúsculo que começa a invadir a sala. A criada entra e lhe comunica que um senhor deseja falar ao Sr. Alfredo. Laura nega-se a recebê-lo. Ao fitar, porém, o cartão de vistas estremece e manda entrar. É Jorge.

Então os dois em presença. Há de parte a parte uma grande emoção contida. A conversa corre a princípio, lenta e banal, mas sente-se que cada palavra encobre um mundo de sentimentos. Os dois amam-se há muito. Um dia, como Jorge confessasse a Laura o seu amor, esta lhe pediu que partisse e dela se afastasse. Durante três anos ele viajou sem conseguir esquecê-la. Passa agora rapidamente pelo Rio, e antes de continuar sua viagem, quis ter com ela uma entrevista. Vendo tão tramitente resignado, o coração da mulher confrange-se e num

desabafo quase involuntário ela confessa também a sua longa vida de sofrimentos com um homem devasso que ela não amava. Sucede-lhe nessa confissão declarar que Alfredo está perdido “Perdido?”. Um raio de esperança brilha nos olhos de Jorge. “Mas, então? Aquela felicidade, impossível hoje, será possível amanhã?” Laura se cala, mas ele pressuroso profere palavras de ardente adoração que a fazem desfalecer: “Ah! Como é bom e como é triste!” murmura Laura, quase chorando nos seus braços. Na escuridão que invadiu a sala (não dá para ler)

No quarto vizinho, de repente, ouve-se o baque de um corpo que caiu. Erguem-se bruscamente os dois apaixonados. Há um longo silêncio, durante o qual sentem passar o sopro da morte. Nenhum ousa falar. As palavras saem-lhe, enfim, das bocas, tremulas e hesitantes. “Vou ver, vou ver”, balbucia Laura que ascende uma lâmpada e penetra no quarto. Um grito: “Jorge!”, e quando este se precipita, Laura surge desfigurada, à porta do quarto. Olham-se. Há um momento de trágico horror. Dos lábios dela, escapa-se enfim uma única palavra: “Morto!”

Jorge se aproxima, mas ela o repele tristemente e chora sobre a sua ventura morta. O corpo de Alfredo esta perto da porta: ele ouviu sem dúvida, e a emoção foi-lhe fatal. “Mas, ele estava condenado!” exclama Jorge. Laura repete as palavras do médico: há sempre casos de salvação misteriosa. “Talvez não morresse!”. – talvez nada tivesse ouvido, replica ele. Mas, ela não quer erguer a sua felicidade sobre esta dúvida. É esta a cena capital do drama, o longo diálogo da luta entre a paixão e o dever, que tortura aquelas duas criaturas. Jorge procura convencê-la; aperta-a nos braços com um desesperado ardor. Ela sente-se prestes a ceder. Num supremo esforço, consegue dominar-se, repelindo-o. Sentindo que está tudo acabado, Jorge retira-se. Uma última revolta o faz estremecer. “Não é justo!” Exclama ele “Nada é justo!” murmura ela, acabrunhada. E quando ele sabe, os lábios de Laura murmuram uma última vez o nome amando “Jorge!”. “As lágrimas correm nas suas faces desoladas e, com um último adeus à sua felicidade perdida, humilde, ela entra encolhida e cabisbaixa no quarto mortuário.”

Pelo que se acaba de ler, reconhece-se imediatamente que se trata de um autor que explora de preferência o estudo da alma humana, perscrutando-lhe os arcanos do sentimento. É um psicólogo que traz à cena as complicações e as lutas que se dão entre o coração e a consciência e revela a sua pericia na maneira como desenha as suas personagens, dando-lhes a sensação da vida real com essa qualidade rara de saber animá-las, ora dando supremacia ao sentimento, quando os impulsos da instituição moral não têm a energia nem o vigor necessários para dominarem paixões condenáveis ou dignas de reprovação.

Não são títeres as figuras do Sr. Roberto Gomes: não são entes movimentados apenas pela vontade de um autor que só vise situações de efeito e as vantagens da teatralidade. Ao

contrário, as suas personagens são estudadas com amor, como se ele as tivesse acompanhado no desenrolar da existência, observando-as detidamente até o momento em que as coloca em cena. Elas guardam então coerência com a sua vida anterior, com o seu passado, sentem e agem na atividade da luta, de acordo com o seu equilíbrio moral – esse modo de ser que resulta do temperamento, da educação, do medo, da consciência.

Laura é essa figura bem estudada, com uma psicologia bem observada. Sente-se-lhe a alma combalida, presa, como está a um moribundo a quem não pode amar.

No fundo dessa tristeza a ruína de uma felicidade sonhada, chega Jorge e a fatalidade se compraz em colocá-los em frente um do outro, fazendo-lhes esquecer num rápido momento de felicidade as misérias da vida. O baque do morto põe um ponto lúgubre nesse instante de amor e entre os sois se ergue o fantasma do que lhes ouvira as frases de amor e morrera.

Em todo o diálogo que se segue entre os dois amantes de um só beijo, cresce a figura de Laura, cuja consciência íntegra lhe brada a impossibilidade de uma felicidade que teve o seu início na morte de alguém a quem ela devia os afetos de esposa. Essa morte vitimara igualmente a ventura de sua vida, que se desfazia com o último alento daquele que ouvira certamente as suas palavras, de amor e morrera com o sentimento brusco do infortúnio.

Jorge tenta dissipar aquela impressão terrível: as suas palavras são quentes de afeto, são comunicativas de persuasão; os seus braços procuram aleitar aquele corpo adorado no seu amor; o seu hálito é capitoso e Laura parece deixar-se convencer, mas a sua consciência é sentinela do dever e ela consegue dominar a sua própria alma, calcar o seu afeto no fundo do coração e recobrar a sua razão que desfalecera um instante. Quando Jorge se retira percebe-se que na alma da infeliz se extingue para sempre a esperança e ela vai expiar o crime de um beijo a velar o esposo no quarto mortuário.

A Sr. Palmyra Torres compreendeu perfeitamente e interpretou com arte a figura de Laura, a que ela imprimiu a princípio uma tristeza resignada, revelando, logo no primeiro diálogo com Jorge. Muita paixão. Sobreveio o fato luctuoso e ela mostra uma alma torturada, entenebrecida pela desventura fatal, e uma consciência irreduzível a ditar-lhe um dever angustioso.

Condenada à penumbra durante toda a desastrosa temporada dramática, a Sr. Palmyra Torres conseguiu, ainda assim, revelar o seu belo talento e a sua fina emotividade, infelizmente não aproveitados como deveria sê-lo.

O Sr. Carlos Santos, sabemo-lo, não teve tempo para estudar o papel de Jorge, que à última hora lhe fora distribuído; mas soube, mesmo assim, representá-lo com consciência, mostrando ter-lhe sentido a emoção vibrante.

João Barbosa muito bem na cena do marido e Mendonça de Carvalho na do médico.

Ao cerrar-se o velário o público prorrompeu em aplausos com entusiasmo, chamando à cena por três vezes o autor e manifestando-lhe todo o seu agrado em palmas calorosas.

O espetáculo começou com o Raio N, a bem feita e divertida pela em quatro atos do DR. Silva Nunes, que foi muito bem apreciada e aplaudida nessa segunda representação.

3.3 - 09 de Outubro de 1912

“THEATROS E MÚSICA”

O CANTO SEM PALAVRAS - O Sr. Eduardo Victório Diretor da Companhia (não dá para ler) que trabalha actualmente no Teatro Municipal, anuncia para amanhã a peça em três atos do Sr. Dr. Roberto Gomes “O canto sem palavras”.

No intuito de dar aos leitores algumas informações sobre esta peça escolhida pela Academia Brasileira de Letras para ser representada na série dos espetáculos do teatro Nacional, procuramos o autor com quem contabulamos por alguns momentos no seguinte diálogo:

- *Quando escreveu OCSP?*

- Há mais de dois anos, logo após a representação do meu actozinho “ao declinar do dia”. Escrevi-o quase todo em Petrópolis, na “Cremert Buisson”, onde se passa exatamente o segundo ato da peça. Apresentei-a no concurso da Academia Brasileira. Foi aceita. Esperei até hoje o dia da representação. Vai ser agora representada. Vê que é uma peça sem história.

- *De que trata, mais ou menos?*

- Oh! É uma peça simplicíssima e não pretendo ser descoberto, depois de Gozzi e 37 situações dramáticas.

- *Refere-se ao facto citado nas palestras de Goethe com Eckermann?*

- Sim, como sabe, o Sr. Georges Polti, condensou um livro curioso as 26 situações dramáticas possíveis e ninguém encontrou uma a mais. O próprio Schiller não chegou a esse número.

- *É muito dramática sua peça?*

- A ação de OCSP é toda interna. Não há ao decorrer dos três atos, nem morte, nem divórcio, nem casamento, nem sequer adultério...

- *Então, é uma peça honesta?*

- Sim, mas não foi de propósito. Acho que em matéria de arte, a honestidade é coisa secundária. Tratei de por em cena criaturas humanas, vivendo, agindo todas de acordo com seu

temperamento e as suas paixões. Sucedeu-lhes ficar hoje deste lado da moral. Amanhã,, em outra obra ficarão do lado oposto! E, quando digo que a minha peça é honesto, vejo que seria mais prudente dizer: “Era honesta, pois quando vi acusar-se D. Julia Lopes de ter, no seu drama, que é uma exaltação do amor maternal, insultando a mulher brasileira, é possível que algum espírita obscenamente virtuoso me acuse também de ter insultado no “Maricios, todos os velhos brasileiros; nas Queridinhas, todas as meninas brasileiras, no Tibureios, todos os cachorros brasileiros... Ah! A virtude é uma bela cousa!...

- *OCSP, disseram-me, deve ser posto agora a venda?*

- Sim por estes dias. É possível que alguns *puristas* se lembrem de fazer citações trancadas como sucedeu com a D. Julia Lopes. Oh! Por descuido naturalmente! Convém, pois, que haja um texto impresso, para se confrontar e... verificar. Tudo isso, alias, não tem valor. O que impera é criar, é prosseguir no caminho. Em arte terá sempre o mesmo intuito: dar no palco, não um retrato – o que viria a ser o contrário da arte – mas, um quadro, uma visão da vida.

- *Visão otimista, ou pessimista?*

- Nem uma, nem outra coisa. Não há, nas personagens apresentadas, nenhuma que seja realmente má. Entretanto, sofrem bastante umas pelas outras, o que pareceria provar que, numa terra onde todos fossem bons, nem por isso deixaria de existir dor.

- *É, pois, uma peça de tese?*

- Absolutamente não. É tão fácil provar que o que se quer, quando se tem tudo nas mãos para esse fim. Não há these, pelo menos direta... agora sabe que as teses andam espalhadas pelo mundo, e com boa vontade não é difícil descobri-la. O “vem cá Rita” contém uma these, e muito profunda. É saber vê-la!

- *O deslanche é alegre ou triste?*

- É lógico, é a vida que vai passando sem importar com as pequenas ‘venturas’ que ergue por alguns segundos nem com as grandes feridas que abre para sempre. É a vida.

- *A seção do CSP passa em Petrópolis?*

- Não, há apenas no começo do segundo ato, um leve esboço, para servir de fundo no quadro. Mas, é coisa rápida, que pouca relação tem com o resto da peça. Devo, aliás, declarar que nela, personagens, assunto, TUDO É IMAGINÁRIO. Pode ser que alguns personagens andem como o Sr. F. ou torça o bigode como o Sr. B., mas ... pura imaginação.

E após um silêncio o Dr. Roberto Gomes prosseguiu. “Imaginei uma aventura sentimental muito comum, Podia-lhe servir de epigraphe as palavras de Heine: *C’est une histoire vieille comme le mondes*. Tratei de por em jogo alguns sentimentos muito vastos, muito humanos, procurando suscitar o interesse com o choque das afecções contrariadas e dos inevitáveis (não dá para ler).

Procurei dar, enfim, a esses (não dá para ser) humanos, uma experiência (não dá para ler) que fosse genuinamente brasileira. Mesmo que só haja no mundo um modo de sofrer, há, em todo caso, inúmeros modos de expressar o sofrimento.

Uma acção local só acidentalmente nos pode interessar. O teatro já não nos satisfaz. É uma distração para os olhos e os ouvidos. Nada mais...

O teatro da nossa alma, eis o que poderá interessar, e se me não engano esse é o rumo que estão, lentamente, a tomar os nossos autores dramáticos contemporâneos. Esforçar-me-ei neste sentido, como procurei fazer no CSP, Oh! Não espero ter realizado já o meu ideal.

Dei apenas um passo hesitante no caminho que outros há de trilhar brilhantemente no futuro. Atirei uma pedrinha no lugar onde, mais tarde se há de erguer um palácio.

O Sr. Roberto Gomes calou-se.

Quando nos retirávamos, inclinamo-nos para ler, na brochura da peça, a dedicatória que lhe estampava a primeira página. O autor viu o nosso rosto: Sim! Veja a minha pretensão. Mas acabei este trabalho, cujo futuro ignoro, ofereci-o ao maior homem do Brasil.

- Ao maior?

- Sim.

Olhamos e lemos a singela inscrição:

“Ao Dr. Joaquim Murtinho, sempre vivo, ofereço esta peça, digna dele.” – Roberto Gomes.

Eis a distribuição da peça em 3 atos.

“O canto se palavras, de Roberto Gomes”

Personagens: Maria Luiza, Lucília Peres; D. Hermínia Ramos, Adelaide Coutinho; D. Clotilde Machado, Luiza de Oliveira; D. Clarisse Macedo, Judith Saldanha; Auroa Machado, Brazilia Lazaro; Lucília Guimarães, Flavia Castello Branco; Fanny, Jucinha de Freitas; maurício Tavares, João Barbosa; Commendador Tobias paixão, Ferreira de Souza; Cypriano Freire, Alvaro Costa; Ademar Costa, Carlos Abreu; Ladislão machado, Antonio Sampaio; Horácio Macedo, Castello Branco; Manoel (criado), Samuel Rosalvos; Tiburcio (cachorro), N.N.

Os 3 atos em Petrópolis. O 1º e o 3º em casa de Maurício Tavares, o 2º na Crêmerie Buisson.

3.4 - 10 de Outubro de 1912

“THEATROS E MÚSICA”

ROBERTO GOMES – O autor de *O canto sem palavras*, peça em 3 atos que se apresenta hoje no Theatro Municipal, é um dos novos de maior e atuais proveitoso talento. Nasceu no Rio de Janeiro em 12 de Janeiro de 1882. Criança ainda levaram-no os pais para a Europa e em Paris fez sólidos estudos de humanidades no Lyceu Janson de Sally. Regressando ao Brasil aos 15 anos de idade, iniciou o curso da Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais, bacharelando-se com distinção.

Quando estudante concorrerá à cadeira de francês do Gymnasio Nacional, sendo classificado em segundo lugar. Foi ainda no seu tempo de escola que organizou, no Instituto Nacional de Musica, um concerto em que todos os executantes eram, como ele, estudantes, e, revelou nessa audição, da qual esta folha se ocupou, com carinho, uma educação musical muito cuidada. A sua erudição e os seus largos estudos dessa arte indicaram-no naturalmente para crítico da Gazeta de Notícias, onde os seus artigos se revestem de uma autoridade respeitada.

O Sr. Roberto Gomes tem feito conferencias interessantíssimas; uma sobre Emillio Zola (era ainda estudante), outras sobre Grieg, Liszt e Os cachorros (estes animais merecem-lhe um profundo affecto). Hoje mesmo Dr. Roberto Gomes fez ainda uma conferencia sobre “As artes e o gosto artístico no Brasil” às 8 horas da noite precisamente, na Biblioteca Nacional. Os que ali o forem ouvir e aplaudir poderão. Terminada a conferencia, dirigir-se para o Theatro Municipal, a poucos passos de distancia, para verem e aplaudirem o CSP.

Advogado, professor, jornalista, crítico musical, delicado pianista, inspetor escolar, o Sr. Dr. Roberto Gomes é também comediógrafo de valor, tendo estreado há três anos, no Theatro Municipal, com a peça em um ato “Ao declinar do dia”.

Ao senhor Eduardo Victorino, diretor da Companhia nacional de Theatro Municipal, escreveu ontem o Sr. Roberto Gomes a seguinte carta:

“Meu caro Sr. Eduardo Victorino. – vai travar-se amanhã a segunda batalha em prol do nosso teatro nacional. Tive a honra perigosa de ser escolhido para este novo e talvez decisivo combate. Não sei que sorte nos reserva a noite de amanhã. O que, porém, desejo, é, antes de tudo, agradecer-lhe o cuidado e a competência com que montou o ensaio meu trabalho, no meio das dificuldades (não dá para ler) ordem de que não desconfiam aqueles que desconhecem os bastidores de um teatro. Ergo-lhe, outrossim, transmita-os meus agradecimentos aos artistas que se incumbiram de interpretar a minha peça. Todos eles

mostraram durante esses longos e exaustivos ensaios, um ardor e uma boa vontade que me tem singularmente penhorado.

Não me esquecerei tão pouco dos Srs. Scenographos há quem muito se deve numa peça como *O Canto sem palavras*.

A todos um aperto de mão.

“Esperando que triunphe a nobre tentativa promovida por Coelho Neto e em que tem mais uma vez o senhor dado prova do seu valor e da sua tenacidade, creia-me sinceramente seu amigo e admirador.” – Roberto Gomes.

O THEATRO NACIONAL – escreve-nos o Sr. Dr. Oliveira Passos – a Prefeitura não (não dá para ler), firmando, em 28 de Setembro próximo passado, um contrato com a companhia La teatral, para a organização de espetáculos de operas lyricas e de comedias no Theatro Municipal e, tão pouco, dá a esse acto margem a ser interpretado como descrença prematura no êxito do Theatro Dramático nacional, que está sendo levado a efeito por iniciativa do Sr. Prefeito.

Todos aqueles que, isentos de interesse e ambições estiverem nas condições de julgar objetiva e imparcialmente, verificarão que esses dous actos prefeituaes e o seu precursor a rescisão do contrato (não dá para ler) Rosa., longe de serem impensados ou contraditórios se completam e definem a orientação que, nesta tão descurada questão foi acertadamente, adaptada pelo actual chefe do Executivo Municipal.

Paralelamente à maravilhosa transformação material da nossa cidade, evoluíram os problemas atinentes à nossa cultura intelectual, tornando-os mais complexos e impondo maiores responsabilidades aos detentores do poder publico incumbidos de resolvê-los. Assim, a questão teatral que, tão perto diz com os nossos foros de nação intelectual, não pode no ano de 1912, ser encarada sob o mesmo aspecto restrito de 1894: outra significação não tem a lei n. 1.167 de 13 de janeiro de 1905, revogando disposições anteriores e prescrevendo que o Theatro Municipal, além dos espetáculos da Companhia Dramática Nacional, deverão ser levadas a efeito representações de operas lyricas e funções do teatro estrangeiro.

A ocupação do theatro Municipal exclusivamente pelos espetáculos de uma companhia dramática nacional tornar-se-ia, na prática, contraproducente. O publico carioca, cuja tradicional predileção pelas cousas do theatro carece de ser avivada, facilmente cansar-se-ia, deixando de freqüentar os espetacullos, o desanimo apoderar-se-ia de autores e o resultado final de muito esforço e muita dedicação seria nulo. (Continua...)

Oliveira Passos

3.5 11 de Outubro de 1912

“THEATROS E MUSICA”

THEATRO NACIONAL – Coube ao Canto sem Palavras, peça em três atos do Sr. Dr. Roberto Gomes, ocupar o cartaz da segunda recita de assinatura da Companhia Nacional, subvencionada pela Prefeitura e dirigida pelo Sr. Eduardo Victorino.

Não fora o mau tempo, que nos encheu de humanidade e de tédio durante todo o dia, e veríamos no Theatro Municipal em enchente brilhante, como a que aplaudiu a Sra D. Julia Lopes, na recita inauguração; ainda assim, a saia apresentava o bello aspecto das noites de triunfo, com uma assistência de escôl e numerosa, em que se notavam belíssimas senhoras, a dina-flor literária e artística e os cavalheiros de renome no mundo oficial e das finanças.

O Sr. Roberto Gomes já não é desconhecido para a platéia carioca. Há dois anos, quando se tentou um movimento em prol do theatro nacional, ele deu-nos uma acto “ao declinar do dia”, em que se afirmavam as melhores esperanças do seu engenho dramático. Ontem ele apresentou-se com uma peça que o coloca na primeira fila da nossa literatura dramática, tais as qualidades que revelou na idéia, na composição e na técnica. É um dos talentos mais novos, mais complicados e mais vigorosos da geração dramática que surge: analista arguto e profundo, ele possui o privilégio, alias, muito raro, do idealismo e da observação positiva, que são indispensáveis, ao verdadeiro dramaturgo. A sua produção é leve, sutil, mas o que caracteriza o autor particularmente é a sua maneira de ver, o seu modo de crer, empregando processos capazes de modificar a velha estrutura dramática, rejuvenescendo os assuntos, convencido de que o theatro dos fatos já viveu e trabalhando pela concepção de um theatro de pura psicologia.

Não serão pequenas as dificuldades que se lhe oferecerão para fazer com que o público aceite as suas obras inspiradas neste princípio, mas, sobeja-lhe talento para interessar o auditório, na vida intima das suas personagens, de modo a fazer-lhe esquecer o desejo das situações violentas que empolgam a atenção, é certo, mas não proporcionam uma emoção tão delicada e penetrante.

Efetivamente, no theatro moderno, observam-se duas correntes diversas – a da psicologia, em que a ação simplifica extraordinariamente, ao passo que a alma se desvenda no sofrimento das dores e a de movimento, em que os fatos se precipitam numa ação intensa, em prejuízo da analyse dos caracteres. O Sr. Roberto Gomes pertence à primeira corrente e o seu “Canto sem palavras” é um documento valioso da sinceridade, da funda convicção e também da visão segura, firme e confiada que o autor tem dos destinos e do valor do theatro, assim como da sua evolução.

Ainda mais: *O Canto sem palavras* vale pela mais completa profissão de fé, que do autor exigir se pudera: ele nos guia até bem longe nos mystérios da alma humana, interessando-nos por sentimentos muito reais, desvendando-nos um drama intimo que punge, ao passo que a ação propriamente, de limita ao plano episódico.

A peça do Sr. Roberto Gomes é também uma prova da virilidade intelectual do autor, da sua atividade e do seu esforço, pois, lhe seria bem mais fácil produzir em outro gênero, com uma soma inferior de trabalho e de fadiga. Isso mesmo indica a superioridade do teatro de psicologia, defeso aos indolentes e aos preguiçosos, porque exige uma (unis-au-point) quase exaustiva, uma contensão de espírito permanente, uma convivência diuturna com as personagens, uma intimidade incessante.

As outras qualidades da peça, que independem do gênero a que se acha filiada, são igualmente apreciáveis.

O vocabulário, de acordo com as exigências do teatro, é de uma expressividade colorida e precisa, de modo a proporcionar uma eufonia, tão completa, quanto possível, ao ouvido do espectador – o que se não consegue sem uma seleção meticulosa e mais exigente para a cena que para o livro. O diálogo é um primor de concisão, ao mesmo tempo em que de uma fluidez e de uma naturalidade que enredoçam a atenção. E, Deus sabe como somos refratários a essa forma literária – nós, que não sabemos conversar, que somos de uma bisonhice, marcada para esse floreio picante de frases, a palpitarem de vida, de graça, de garrulice.

Em que pese ao Sr. Roberto Gomes, a sua peça pertence ao teatro social. Diga ele, embora quem que escrevê-la, não cogitou de theses, de símbolos, nem de quaisquer outras preocupações, que não as da vida das suas personagens, nem por isso ela devia de revestir-se daquele caráter, desde que por ela nos achamos em contato com a vida e com as suas preocupações. Como Hervieu, quando lança ousado o problema da liberdade da mulher; como Donay, quando nos mostra os conflitos do coração e da razão; como Maeterlinck, tentando despertar os nossos atávicos terrores do desconhecido, também o Sr. Roberto Gomes, exteriorizando a vida intima das suas personagens, e pondo-a em contato, não só com os seus protagonistas, mas, também, com o público, faz de teatro social, porque toda essa vida de relação interessa aos espectadores reunidos.

Na interview, que publicamos anteontem com o autor do CSP ficou patente que ele conhece a arte dramática como um meio de expressão da verdade, isto é, eliminação das convenções inúteis e estudo de todas as dores, qualquer que seja sua natureza, seja qual for o indivíduo que elas victimem. Esse programa tão lacônico parece igualmente anônimo; entretanto,

aplicado vigorosamente, teria forças para a transformação radical da arte. Não fora a insuficiência de tempo e de espaço e tentaríamos uma larga demonstração nesse sentido, mas cumpre-nos, antes de tudo, falar da peça.

De rara simplicidade no seu enredo *O canto sem palavras* oferece uma dificuldade quase insuperável ao cronista que se propõe a acompanhar-lhe a ação com os comentários de rigor.

Pode-se contar a pela em poucas palavras – ação simples – mas o drama está exatamente no sofrimento íntimo das personagens principais – gênero psicológico. O nosso trabalho seria insignificante se pretendêssemos fazer crítica histórica, sociológica ou comparada, isto é, se estudássemos as condições exteriores em que a obra se produziu a vida e o caráter do autor, o meio em que ela se expandiu, as obras que a precederam, etc.

Por este caminho chegaríamos a uma conclusão falsa, qual a de patentear simplesmente o nosso gosto artístico, dizendo que tal cena nos agradou, outra nos chocou, que este detalhe é cheio de encanto, aquele caráter desagradável, uma passagem deliciosa, outra situação banal – e assim tentaríamos apenas explicar o nosso modo de sentir pessoal revestindo-o de uma forma dogmática.

Nada disso. Não pedimos ao teatro que nos instrua nem que nos moralize; o que exigimos e esperamos dele é que nos comova. É por isso que não vamos discutir nestas linhas a qualidade das impressões estéticas que recebemos na representação, nem compará-las para verificar, nesse estado emocional, qual a impressão superior, mais intensa, mais bela, porque o belo é uma questão de psicologia individual e o leitor não tem interesse em conhecer qual a relação existente entre a peça e a nossa sensibilidade. Um volume que escrevêssemos nesse escopo a ninguém convenceria do valor estético que atribuímos à peça e esse processo poderia ficar reduzido a simples fórmula; isto agrada-nos, aquilo nos desagrada. A crítica das obras realizadas na cena deveria consistir apenas no estudo dos processos dramáticos e na investigação da sua razão de ser psicológica. Esse trabalho, porém, pela necessidade da reflexão e da ponderação que a ele devem presidir, escapa aos rápidos instantes de reportagem, a que ficou reduzido o mister da imprensa diária.

Quando se abre o velário estamos em casa do Dr. Maurício, em Petrópolis. Em diálogo com seu amigo Commendador Tobias, rememorando fatos anteriores, eles nos contam quem são Queridinha e Hermínia. Esta era uma senhora de maior intimidade de Maurício, intimidade feita de mero afeto, tristeza e mútua desilusão. Quando se conheceram acabavam de passar por transe dolorosos; uniram as suas solidões; tinham piedade, dó, pena um do outro. Ela

abandonara um marido tratante e indigno e quando se viu sem recursos, foi Maurício quem lhe valeu.

Ele, por sua vez, sofrera igualmente com a separação de uma mulher que mais amara. Quão bela teria sido sua vida se tivesse desposado Maria Luiza! ... ela o cair da tarde. Ela sentara-se ao piano e sob os seus dedos vibrava o CSP de Mendelssohn: quando a ultima nota espirou no silencio do crepúsculo, contemplaram-se sem falar – tinham os olhos cheios de lagrima, no dia seguinte ela partira e ao voltar era esposa de Ramires. Foi este o grande amor de Maurício, que revivia hoje em Queridinha, a filhinha de Maria Luiza que, depois de ter perdido o marido, já arruinado, falecera, legando-lhe essa criança, de que tomara conta dedicando-se-lhe de corpo e alma.

Quando começa o drama, tinham decorrido já alguns anos. Queridinha, depois de ter completado a sua educação no colégio Sion, viera para casa de Maurício, a quem ela chamava Tio Nonó. Há nesse primeiro ato episódios de raro encontro, que se sucedem as mais das vezes, com um suave perfume de sentimento, de doce emoção, quando não de uma delicada ironia ou fino espírito.

Começa o ato pela cena entre Queridinha e o jovem diplomata Dr. Cypriano de Freitas – delicado idyllo que se esboça em dois corações juvenis. Na segunda cena travamos conhecimento com o Dr. Maurício, tipo de homem superior e simples que vive pelo coração e por isso mesmo sofre, como só depreende do seu colóquio como seu velho amigo Commendador Tobias Paixão, que lhe vota um afeto em que se percebem admiração e respeito. É de muita justa observação a cena do Ademar um vencido na vida, que explora os amigos paliteiros e retratos e nela se descobre a alma piedosa e compassiva de Maurício. Chega depois de D.Hermínia; é uma cena admirável como percepção de sentimentos, pintados magistralmente. A antiga amante costuma vir visitar mensalmente Maurício e compreende que se afrouxam pouco a pouco os laços que os prendiam um ao outro.

Agora mesmo, Maurício as-lhe sentir que, morando com ele Queridinha, se faz preciso, que se vejam menos, para a sua intimidade não a prejudique. Esta cena é conduzida com uma habilidade rara, com uma finura de desenho, com uma delicadeza de proporções que denunciam um mestre do theatro. Hermínia revolta-se contra esse rompimento disfarçado e a sua dor é tanto maior, porque ela vê dentro do coração de Maurício o mistério que ele próprio ainda não conhece e ela o diz a seguinte frase: *Compreendo, sim, compreendo... aquilo mesmo que você ainda ignora...*

Sim! Hermínia, com a visão agudíssima da mulher que ama devera, lera bem claro no fundo do coração de Maurício o grande mistério do amor desse quinquagenário pela sua afilhada, pela sua Queridinha que ele adorava acima de tudo.

Depois dessa cena em que o coração de Hermínia sofre torturas indizíveis, espicaçado por tantos golpes, Maurício fica só, comovido, meditando, como a pressentir infortúnios vagos; lembra-o desse estado Queridinha com o seu sorriso de anjo, a sua voz meiga, e entre os dois se estabelece um diálogo da mais carinhosa intimidade, do mais santo afeto – ela com a sua alma doce, despreocupada, exuberante de vida, de uma volubilidade de criança ingênua – ele a aquecer o coração resfriado pela desventura ao calor primaveril daquela afeição filial, a que ele se apegava com todas as forças no naufrágio da sua existência. Queridinha contava-lhe os episódios infantis da sua vida em Sion. Num momento em que, olhando para fora, ria-se da velha Regina que passava com o seu chapeuzinho torto na cabeça e dizia: “que velha ridícula!” Maurício replica com voz melancólica:

- Não te rias, Queridinha, aquela velha horrível que te faz sorrir, conheci-a eu, mocinha como tu, bela, elegante e rica. Não lhe faltavam pretendentes; ela, porém, entregara o coração a um rapaz do campo, a um roceiro, dono de uma fazenda, aqui perto. E como os pais se opusessem ao seu enlace, sem hesitar, ela abandonou tudo – o seu luxo, a sua casa, as suas relações mundanas, para dedicar-se, corpo e alma, ao seu amado e com ele viver, afastada de tudo e de todos, uma longa vida de amor e de sacrifícios. Ele morreu há dois anos, e não há dia, no cemitério, em que a não vejam, como seu eterno chapeuzinho torto, ridícula e sublime, levar ao túmulo do esposo as frágeis provas de um imperecível amor. Não te rias, Queridinha!

Queridinha (pensativa)

- *Como é bom ser amado assim!*

Maurício

- *Como é bom andar assim!*

Que delicada emoção neste trecho! Parece que um sopro de heróico amor atravessa a cena e traz o seu beijo casto e puro ao auditório. A situação continua de uma suavidade, de uma melancólica poesia; desce a noite com os seus mistérios; Maurício recita o soneto de Camões sobre os amores de Jacob, e Queridinha repete o último verso com uma voz íntima, como se falasse ao seu próprio coração: *Para tão longo amor tão curta a vida!*

Aquelas duas almas se enlaçavam com afetos dessemelhantes, é certo, mas com a mais tocante emoção. Maurício pede-lhe que se sente ao piano e lhe faça ouvir o CSP de Mendelssohn.

Então, naquela sala crepuscularmente iluminada, a melodia emerge da penumbra, religiosa e grave. Maurício escuta reclinado na cadeira; uma grande ternura lhe vai n'alma. Sente-se que o seu espírito está longe, longe... fechando os olhos, ele se deixa embalar pelo misticismo sonoro que o circunda.

Não é preciso ser poeta para sentir todo o encanto dessa cena escrita por quem tem o coração de poeta. E a emoção penetra o fundo do nosso ser e nos coloca no ambiente das personagens. A buzina de um automóvel interrompe brutalmente o êxtase e Queridinha salta do piano para falar a umas amiguinhas que a vêm buscar para jantar; sai alegremente, e como Maurício, irônico e triste se queixasse do abandono em que ficava ela responde: *É preciso acostumar-se, tio Nonó! E quando eu me casar?*

Maurício fica só, triste, como que acabrunhado, sentado à mesa, com os olhos vagos, como que esquecido do mundo exterior, e repete automaticamente: *Quando eu me casar...*

E o velário se fecha sobre essa alma mergulhada nas sombras de uma angústia a dolorosa.

É preciso assistir a esse ato tão rico de quadros, de episódios de pormenores e de fina observação, para compreender-lhe a funda emoção.

Alguns espectadores, dos que se deixam distrair pelos atrativos da sala não acompanham os pormenores da obra e da representação, acharam o primeiro ato um pouco longo, mas outros, atentos e absortos pelo encanto dos episódios, finamente conduzidos, conservaram-se num estado emocional persistente, e bateram palmas com calor, insistentemente, fazendo vir por vezes à cena a Sra. Lucilla Peres e o Sr. João Barbosa, que faziam a Queridinha e o Dr. Maurício.

O segundo ato começa com um piquenique na Cremerie Buisson, em Petrópolis. No meio de um bando de raparigas formosas,, de rapazes elegantes e num belíssimo cenário, como raramente se pode admirar tão pitoresco, estão Maurício, Queridinha, Dr. Cypriano, Commendador Paixão, Adhemar e muitas outras pessoas.

Reina a alegria ao estourar do champagne; as frases de espírito fervilham; as ironias são picantes e não poupam mesmo Queridinha, que passeia freqüentemente fora do grupo, presa às palavras ardentes do Dr. Cypriano, que insta para que ela fale ao Dr. Maurício sobre o casamento. Saem todos, vão para o lago. Fica Maurício e com ele Queridinha; aos poucos reparos do tio Nonó sobre sua intimidade como Dr. Cypriano, ela desculpa-se alegando que era o seu noivo. Foi essa palavra o começo da tempestade que desabou sobre a alma de Maurício. Ignorando, até então, a natureza do sentimento que volta a Queridinha, ele exalta-se, profere censuras acrescentem explosões de indignação, de cólera. Ela não compreende. Insiste no seu

pedido e quando ele lhe responde com insultos ao Dr. Cypriano, que ela o desposaria quando fosse maior. Queridinha pede-lhe então para voltar para Sion, onde esperaria esta data. O desprendimento de Queridinha, que ele reputou a mais negra ingratidão, exacerba-o ainda mais; não se contém e fala-a retirar-se da sua presença. O tom, a veemência e a exaltação do ator João Barbosa mereceram então os sufrágios do auditório, que interrompeu a representação com os seus aplausos.

Chega Hermínia e a cena tem lances dolorosos para essa mulher que nunca deixou de amá-lo apaixonadamente, que lhe faz ler no fundo do próprio coração e lhe desvenda os olhos e a consciência. Maurício espanta-se de seu amor por Queridinha que é forçado a reconhecer e confessar, mostrando a grandeza do seu sofrimento, ele fere fundo o coração da mulher que o ama e que o ampara nesse momento angustioso como o seu conforto moral.

É admirável o trabalho do Sr. Roberto Gomes na gradação de todos esses sentimentos desencontrados que vibram numa palpação de sofrimentos aflitivos e pungentes. São almas que se dilaceram no acúleo das paixões e anseiam rotas, em agonia. Vê, as lágrimas como um balsamo, para prolongar-lhes as penas cruciantes numa resignação amargurada. Vão agora trilhar, apoiados em ao outro, a vida sacra do sofrimento sem alívio.

Maurício chama Queridinha que chega com vestígios de lágrimas nas faces; fala-lhe com brandura, consente no casamento e pede-lhe perdão das suas palavras duras e injustas. Queridinha cai-lhe nos braços e choram ambos silenciosamente. Cai o pano. Soam os aplausos com um calor extraordinário. Vêm à cena o autor. O Sr. Roberto Gomes, rodeado de todos os artistas, é aclamado pelo auditório, que lhe renova as suas manifestações com ardor, consagrando o talentoso autor.

Um véu de melancolia cobre todo o terceiro ato. Maurício vai partir para a Europa, nomeado para assistir a um Congresso, na véspera do casamento de Queridinha com o Dr. Cypriano.

Aparenta calma, mas o seu sofrimento é intenso. Apenas a voz grave, aguada, e a tristeza que espia pelas suas pupilas, denuncia a dor. Sente-se ao ver Queridinha, enlevada com o seu noivo, ocupar-se menos dele, mesmo nos instantes que precediam a sua partida, mas só tem palavras de bondade para ela. A manhã brumosa, fria, a chuva miúda que cai, empresta a tudo uns tons sombrios e regela a alma, Maurício lança um olhar de saudade a toda a sala, comove-se até as lágrimas; parece-lhe ouvir o CSP.

Fala ainda uma vez a Queridinha, dá-lhe conselhos para quando a dor a atingir porque a vida é impiedosa; despede-se de todos, abre o chapéu de chuva e, sem olhar uma só vez para

trás, desce a escada da varanda já invadida pela neblina. Foi como um espectro que se fundisse no jardim. Toca tristemente a campainha do portão, ouviu-se o rolar do carro que se afastava...

Queridinha

- Pobre tio Nonó! Lá vai ele sozinho debaixo desta chuva!

Cypriano (com muita ternura)

- Mas eu fico! (E cingindo-a em seus braços com amor). Amemo-nos muito. Queridinha, amemo-nos muito!

Ela contempla-o já sorrindo através das lágrimas e ele deposita-lhe nos lábios o seu primeiro e ardente beijo de amor. Cai o pano.

Renovaram-se os aplausos aos artistas e ao autor, chamados à cena e aclamados.

Quase não há ação, como se vê, nessa peça, que por isso mesmo parece conter cenas por demos longas: entretanto, ele revela um homem de teatro que sabe imprimir em quase todas as cenas uma forte dinâmica emocional. Às vezes uma palavra, um gesto, um olhar, uma atitude, uma inflexão, bastam para transmitir e comunicar ao auditório uma impressão dolorosa, um reflexo do sofrimento.

Nesse gênero a representação é difícilíssima e exige atores que ao valor pessoal reúnam um tirocinio experimentado, uma perfeita combinação e harmonia de conjunto, uma afinação absoluta de vozes, uma justeza completa de proporções e uma educação irrepreensível de mímica.

Reunida agora a companhia nacional ainda não afeiçoada a um modo de se homogêneo, ela não podia satisfazer por completo às exigências psicológicas e exteriores das personagens; seria absurdo exigir ou mesmo esperar que ela desse cabal desempenho. Entretanto, não sabemos se devido ao trabalho hercúleo e exaustivo do competente Sr. Eduardo Victorino, que ensaiou com o imenso carinho a peça, e o esforço singular de cada um dos atores que se empenharam brilhantemente nesse trabalho com um denodo e uma valentia louváveis, certo é que a representação esteve acima do que ela lícito esperar de uma companhia que inicia apenas os seus trabalhos de conjunto, embora contando elemento de valor.

Coube ao ator João Barbosa o papel de Maurício, um tipo complexo, que exige uma composição esmeradíssima e uma feição artística de plasticidade sentimental, conquanto se tratasse de um caráter alheio ao seu temperamento, o Sr. João Barbosa procurou e conseguiu obter os principais efeitos, demonstrando certa maleabilidade e a posse de recursos de valor, merecendo sinceros louvores.

O Sr. Ferreira de Souza deu-nos uma excelente personificação do Commendador Paixão, acentuando-lhe o caráter franco e afetuoso; o Sr. Alvaro Costa foi pouco insinuante no papel do amoroso Dr. Cypriano, mas o Sr. Carlos Abreu desenhou o tipo do Adhemar com felicidade e o Sr. Antonio Sampaio fez valer o Ladislão, assim como se portaram convenientemente os Srs. Castelo Branco e Samuel Rossivo.

A Sra. Lucilla Peres sentia-se bem no papel de Queridinha, a que imprimiu juvenildade, frescura, ingenuidade maliciosa e os encantos da beleza.

Adelaide Coutinho tinha prioridade das inflexões, a sentimentalidade dolente e a expressão da dor de Hermínia, a amante sacrificada a um afeto insuperável, dominador, absorvente.

As senhoras Luiza de Oliveira, Judith Soldanha, Brasillia Lazaro, Fulbia C. Brandão e Jacinta de Freitas figuravam em personagens de segundo plano muito discretamente.

Todos os artistas, muito bem vestidos foram largamente galardoados com os aplausos do auditório.

Esses aplausos devem ser considerados extensivos aos cenógrafos Lazary, Jayme Silva e Joaquim Santos.

O primeiro fez um esplendido cenário compósito de um efeito magnífico no segundo ato. É um primor de pitoresco, dá efeito campestre com uma deliciosa tonalidade geral. O segundo e o terceiro apresentavam os cenários bem imaginados e de fino gosto do primeiro e terceiro atos.

3.6 05 de Julho de 1916

“THEATROS E MUSICA”

THEATRO MUNICIPAL – a festa a que assistimos ontem no Teatro Municipal deixou-nos impressões variadas; causou-nos admiração, surpresa e fez-nos pensar.

Raramente temos visto a sociedade carioca tão vivamente interessada por uma festa como essa. Porque era de caridade? Certamente que não. A caridade se exerce independentemente de solicitações ou de divertimentos; é uma virtude que ama a penumbra e até mesmo a ignorância de si mesma, segundo o preceito evangélico, e deve existir, antes por uma questão de sentimento íntimo. Espontâneo, do amor do próximo, que por uma necessidade de gozo estético ou de prazer de exibição sumptuosa. O que atraiu ontem no Teatro Municipal a fina flor da sociedade carioca foi, principalmente, a novidade do espetáculo que, só pelo anúncio,

se via quanto deveria ser interessante. Distinto pela sua intelectualidade e pela elegância, absorvente pela sua feição artística:

Coelho Neto, primaz da literatura nacional, consentira em colaborar nessa festa com o seu provérbio em um ato *A cigarra e formiga*, produção a que ele imprimira o cunho da sua imaginação inesgotável.

Nicea Silva escolhera, do bando álcere e canoro das suas discípulas, as figuras que melhor pudessem aformosear o primeiro ato da Mireille.

As cariocas mais gentis e loucos e esbeltos, rapazes aprumados e elegantes formaram oito pares para um Minuete, que foi uma revivescência esplendorosa de uma época de galanteria requintada.

Roberto Gomes contribuiu para o realce máximo do espetáculo como seu noturno em um ato *O sonho de uma noite de luar*, em que palpita uma alma cheia de amor, impregnada de saudades, evocando, alucinada, o anjo que lhe perfumara a existência no passado e repelindo, no presente, ao impulso da sinceridade do seu afeto, aquela que dizia:

“Só é real no mundo o momento que passa!”

E falamos apenas do programa da festa, porque muitos nomes tínhamos ainda de citar, engrinaldando-nos com os melhores adjetivos da nossa admiração, se fossemos a declinar, desde já, os de quantos se encarregaram da realização do programa.

Para essa representação, para esse gozo de arte, para a visão da eflorescência de tantos e tão belos talentos em ação na obra admirável de dar vida às criações dos autores, afluíu ao Teatro Municipal uma verdadeira romaria da beleza, do luxo, da graça, do bom gosto e da mais perfeita distinção. Se a cena prometia emoções, sentimentos, inflexões, gestos, modulações, requintes de elegância graciosa e aristocrática, a saia opalina do Teatro Municipal precedia a esse espetáculo com a representação do seu aspecto deslumbrante por tantos fulgores condensados.

E como não sentir verdadeira admiração por tantas belezas reunidas, como num certame divino, e que fariam desespero de quem tivesse de conferir um prêmio?

Depois de justificar a nossa admiração expliquemos a nossa surpresa.

A festa de ontem era de amadores de escol; mas o amador, que deve ser uma afirmação de talento espontâneo, por isso mesmo que lhe falta o tirocínio profissional, a prática quotidiana do metier, única com a capacidade de constituir o modo de ser do verdadeiro artista, tem a sua competência limitada para as diferentes manifestações artísticas. O amador pode ter momentos felizes em que se eleva às alturas a que ascendem os artistas geniais; falta-lhe, entretanto, a energia estética, que só a educação diuturna pode proporcionar, para manter-se no surto

aquilino. É um impulso íntimo a que não há resistir, que o arremessa para as audácias victoriosas, mas o amator não se conserva por muito tempo dentro da personagem que encarna, não guarda demoradamente a emoção que o agitou, nem conserva o ardor que o inflamou; ele tem muito acentuada a consciência do seu eu real e a ele volta constantemente como se receasse perde-lo. O artista não; habituado às transfigurações, saturado de impressões ele tem facilidade para se transformar ou para guardar a agitações que lhe enche a alma de emoções.

Em tudo isso pode está a nossa surpresa? Está no fato de vermos ontem desmentidos todos esses preceitos correntes, todas essas formulas apriorísticas, todas essas regras fúteis, que só se confirmam quando no amator não existe, com um temperamento acentuado, o verdadeiro talento artístico.

Sim! A nossa surpresa foi grande, porque melhores artistas não há que os que se houveram ontem com tanto lustre em papeis da maior responsabilidade.

Resta-nos dizer por que nos fez pensar o espetáculo. É simples, muito simples. Pensamos que a sociedade onde se encontram tão belos talentos, tão formosas aptidões, e temperamentos de tão acentuada feição artística, só não tem um teatro seu, um teatro próprio, um teatro nacional, porque não quer. Que lhe falta para um empreendimento tão grandioso, tão nobre, tão patriótico? Nada! Basta-lhe querer e renunciar a certos preconceitos. A arte não mancha; ao contrário, dignifica, nobilita.

A representação começou por um provérbio. A Cigarra e a Formiga.

Dizer que esse provérbio é produção de Coelho Neto, basta para que nos julgemos dispensados de exaltar uma obra do mestre – abra talvez feita somente para atender a pedidos, despreocupadamente, nem momento de lazer, mas em todo caso, obra de mestre, trazendo o cunho da superioridade de origem.

Trata-se de uma rapariga que vive a cantar, a Cigarra, e nem por isso esquece as aspirações de um coração jovem e ardente, e por isso mesmo encontra logo noivo – e de uma irmã, a Formiga vive a devastar as flores do jardim para decorar as boleras de quatro ou cinco namorados – todos eles do (não dá para ler) nem por isso arranja noivo. Quem quer...

A Sr. Nícia Silva foi a Cigarra, com absoluta propriedade; a senhorinha Teixeira de Barros foi uma deliciosa Formiga, cheia de vivacidade, petulante e graciosa na sua afetividade esportiva. Na senhora Carlos de Cravalho oferece-se um exemplo admirável de rapaz de indicar à admiração geral uma verdadeira artista.

O Sra. Alberto de Queiroz de uma gentileza sem limites prestou-se como verdadeiro artista, a realçar o pequeno papel da criada Catita, e o Sr. Carlos de Cravalkho personificou um tipo de jardineiro velho servidor e melhor amigo da família.

O Sr. Goulart de Andrade disse como ele o sabe fazer, deliciosos versos de sua lavra, que foram muito aplaudidos. O primeiro ato de Mireille foi cantado por alunas da Sra. Micia Silva, que teve excelente ensejo de mostrar como sabe conduzir o ensino do conto pela escola francesa, ao mesmo tempo em que vai preparando as alunas nas matérias correlatas para a cena lírica.

A Mirelle foi à senhorinha Guilhermina Lemos, com uma delicada voz de soprano lírico bem agradável e com talento para triunfar na arte. Taveu foi a senhorinha Pureza Marcondes, e Ciemence a senhorinha Isabel Jaymot. O coro, bem ensaiado e igual, era constituído pelas senhorinhas Adelia Theller, Maria Emma Freire. Antonieta Portilho. Mary Brito, Saraha Muniz Freire, Iracema Andrade e Maria Antonieta. O Sr. Alberto C. Guimarães, dispendo de uma bonita voz de tenor, agradou geralmente. Foram todos muito aplaudidos. (...)

“O sonho de uma noite de luar”, o noturno em um ato do Dr. Roberto Gomes, é um flagrante doloroso e comovente, de uns momentos de crise de alma apaixonada, vibrante numa sinceridade angustiosa e pungente. Alias essa modalidade de sentimento já se tem revelado no autor de O canto sem palavras, porque a sua psyche é de uma irredutível probidade de uma absoluta sinceridade nos impulsos passionais.

Na família dos criadores pela palavra escrita há duas espécies. Uma é a dos que sabem ver com justeza, atentos em evitar qualquer deformação, cuidadosos de refletir, como espelhos, a imagem que receberam e observaram; na sua obra insere-se a variedade infinita das formas e dos espíritos; as galerias dos seus tipos enceram inúmeras silhuetas nítidas, distintas, cada uma das quais, formada por uma paciente recomposição dos detalhes, consegue das a expressão alucinante da vida. Não precisamos citar os nomes desses representantes da espécie balzaquiana a que alguns chamam de realistas, num vocábulo que contém, aliás uma ilusão fundamental e algumas ilusões assessorias.

A outra espécie é a dos que incessantemente buscam, indagam e pesquisam em mesmos e no seu íntimo encontram as mesmas figuras secretamente amadas, enriquecidas de sonho, de devaneios, de fantasia que lhe são familiares e que eles preferem às visões que lhe fornece o universo. Estes são os líricos e o Sr. Roberto Gomes é um dos seus mais legítimos representantes, porque não lhe falha em nenhuma produção essa expressão poética. Todas as suas personagens, dessemelhantes entre si na forma exterior, são as mesmas na feição anímica, ou antes, são fragmentos do autor, que as encontra nos limbos do seu ser, onde elas

vivem no estado de fantasmas indecisos, onde aguardam o momento de emergir a vida que lhes dá o seu criador, o qual impelidas para a luz e por um privilegio, por um dom sem igual de animador, lhes comunica a respiração e as faz palpitar como criaturas vivas.

E que o autor de Berenice vive com elas nos seus devaneios antes de trazê-las à luz do dia: modela-as com uma argila da sua própria substância e, quando elas surgem à vida, guardam a ilusão dos sonhos do seu autor.

Noturno – é a classificação simbólica que o Sr. Dr. Roberto Gomes dá à sua peça em prosa ritmada; nós preferíamos dar o nome de poema teatral a esse drama íntimo de três personagens reais e de outra que não é mais que o objeto de uma alucinação, uma sombra, fantasma delicioso que reflete um momento do passado, evocação terna e meiga de uma saudade, símbolo de um amor que nasceu e não morreu.

Chrystiano volta de um jantar; são onze horas da noite. Triste, de uma tristeza melancólica e suave, ele contempla a noite silenciosa e desafoga as mágoas do seu peito oprimido por uma dor de alguns anos. De um cofre retira, com outras relíquias de amor, o retrato de Edel, que ele amou e que o traiu. Exalta-se a sua imaginação ao flagrante daquelas recordações, e num delírio, alucinado, ele torna a ver a sua adorada Edel que surge aos seus olhos na revivescência dos momentos felizes que se passaram há tantos anos. Os mesmos colóquios, os mesmos juramentos, e ela parte. Chrystiano volta à realidade ao som de um tímpano e à entrada do criado.

Chega uma visita inesperada, uma senhora que o queria ver, que esperaria a noite toda para falar-lhe. Ela entra e ele a reconhece, antes de vê-la, pelo perfume. É Edel.

Não mais a alucinação, agora é mesmo a mulher que ele amara e ama e que há tantos anos não via – desde que ela o traiu. Ela também sofrera o aguilhão da saudade e vinha para vê-lo, para amá-lo de novo. Mas, quão diferente era Edel de agora, da Edel dos idílios juvenis. Mais bela, se possível; mas, onde aquela angelitude, aquela emoção, aquele perfume de inocência, aquele amor primaveril, confiante e meigo?

Edel vinha para amar e ser amada, com o amor grosseiro da realidade, para o gozo do momento que passa.

Para os sentimentos delicados de Chrystiano, toda essa oposição do presente mesquinho, sombrio e vazio, ao passado precioso pelas recordações de um amor tão puro quanto elevado, lhe encheu a alma de amarguras e ele foi sentindo a distância que o separava daquela mulher.

Ouve-se num canto da sala um estalo seco e doloroso que vibra em seguida por alguns segundos: *Uma corda do velho piano. Com um soluço acaba de partir-se.*

E nessa corda que se rompe nessa vibração sonora que se extingue, adivinhasse o rompimento de um afeto, a extinção de um ideal...

Nada mais era possível entre esses dois entes que tanto se amaram e Edel parte...

Chrystiano, então, corre à janela que abre num gesto largo, de par em par, e diz:

“Penetra, vento puro e gélido da noite!
 Varre a visão profana que acaba de passar!
 Carrega bem ao longe
 O bafo de amor que paira nesta sala!
 (voltando-se para o cofre)
 E tú, ó minha Edel,
 A única real que vives sempre em mim,
 Podes voltar agora! A intrusa já se foi!
 Era um sonho, um mau sonho, um sonho de luar!...”

É preciso ter assistido a representação de *O sonho de uma noite de luar* para fazer idéia da extensão do talento do Sra. Alberto Queiroz, na dupla personagem de Edel – a criança ingênua, meiga, amorosa, esplendendo beleza na florescência dos seus quinze anos. Na sua aparição fantástica brilha-se o olhar numa doçura confiante, desenham-se-lhe os gestos numa pureza de linhas elegantes, ouve-se-lhe a voz numa meiguice carinhosa, e as inflexões, de uma simplicidade ingênua, revelam o perfume de uma alma inocente, enamorada...

E sob as luzes combinadas para a impressão de uma visão fantástica percebem-se, na sinfonia amorosa, as harmonias que se conjugam entre as linhas esculturais da sua figura esbelta, os raios que irrompem irisadas do seu olhar expressivo, as inflexões da sua voz clara e tocante, consoantes com as alterações da sua fisionomia eloqüente.

Pouco depois surge a Edel da realidade da vida, num esplendor de beleza plástica e sensual, numa sedução de voluptuosidades que se denunciaram, numa anciã de desejo insaciado, mas; também, num aniquilamento d’alma pela ciência do amor que ela prometia:

...promessas de amor que anseiam por fazer,
 Os dias de ventura, à luz fulva do sol,
 As tarde de desejo, as noites de paixão...

Não são da amadora os mil pormenores com que a Sra. Queiroz compõe a figura de Edel, numa riqueza inconcebível de nuances, numa profusão incalculável de expressões. Em cada verso, em cada frase, em cada palavra, se revela uma minúcia de realce, em cada gesto uma eloqüência passional, em cada olhar uma alma ávida de sensações novas...

Conhecíamos já o grande talento da Sra. Queiroz dizendo maravilhosamente em frases: ontem ouvimo-la em português e a música da sua voz tinha numa pureza de articulação perfeita, todas as vibrações do sentimento, toda a perfeição de uma dicção claríssima.

O Sr. Dr. Roberto Gomes fez o papel de Chrystiano com carinho e paixão. Já dissemos que as suas personagens, antes de criadas no mundo exterior; já existiam nos limbos do seu ser; ninguém, portanto, melhor que ele, poderia exteriorizar todo o poema de amor que cantava dentro do peito de Chrystiano.

O Sr. Edgar Evett encarregou-se gentilmente do papel do velho criado, portando-se com muita discrição.

Para o Noturno do Sr. Dr. Roberto Gomes, um jovem e talentoso compositor, e Sr. Oswaldo Guerra, escreveu um prelúdio e a musica de cena com uma invejável felicidade de inspiração. Essa partitura de pequenas proporções, porque o trabalho dramático não lhe oferecia dimensões para longos devaneios, é uma jóia preciosa, pelo valor da idéia, pela elevação do pensamento, pela delicadeza da fatura e principalmente pela concepção.

Artista moderno, conhecendo, compreendendo e amando as obras primas da moderna escola francesa, o Sr. Oswaldo Guerra é um grande admirador de Debussy e por isso mesmo, conquanto conserve a personalidade das suas idéias, adota, em todo caso, os processos do inimitável autor de *Pélles et Melisandre*, conseguindo efeitos que, sem serem subordinados guardam aquela suavidade, aquela doçura de nuances, aquele esbatimento de colorido que distinguem o compositor do *L'après-midi d'une faune*.

Cheia de dificuldades para a realização, por isso mesmo que os seus efeitos consistem na sutileza das meias tintas, no vaporoso das sonoridades, ajuda assim, a partitura do Sr. Oswaldo Guerra logrou uma execução muito agradável, que se não frisou, pelo menos deixou perceber as principais belezas das concepção.

Muito modesto o Sr. Oswaldo Guerra, que tem dentro da sua pasta páginas lindíssimas, até agora conseguiu esconder o seu valor; a partitura de *O sonho de uma noite de luar* não se limitou a denunciar o formoso talento, proclamou-o um dos nossos primeiros musicógrafos.

A orquestra foi regida pelo maestro Francisco Braga.
(ainda aqui segue uma coluna, está impossível de ler).

BIBLIOGRAFIA GERAL

- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.
- BATAILLE, H. *Écrits sur le théâtre*. Paris: G. Crés, 1917.
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. Tradução de: M. P. Zurawski; J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, São Paulo, 2008. S. Coelho; C. Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BOSI, A. *A literatura brasileira – O Pré-Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- CAMPOS, Claudia de Arruda. *O simbolismo no teatro brasileiro: deixando a sombra*, Tese de mestrado, São Paulo Art e Tec Editora, 1992.
- CARLSON, Marvin. *Teorias de teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo. Ed. UNESP, 1997.
- COSTA, Marta Morais da. “A Dramaturgia de Roberto Gomes, da Casa Fechada à Abertura Modernista”, *Revista Letras*, Curitiba, n.60, p.259-274, jul./dez.2003. Editora UFPR.
- _____. *Teatro de Roberto Gomes*, Ed. Instituto Nacional de Artes Cênicas em 1993.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 2010.
- FRAGA, Eudinyr. *Simbolismo no teatro brasileiro*, São Paulo, Editora Art e Tec, 1992.
- GOMES, Álvaro Cardoso, *A Estética Simbolista*, Ed Cutrix, São Paulo, 1984
- GUINSBURG, J.; Coelho Netto, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves, org. *Semiologia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- LAROUSSE CULTURAL. *Brasil A/Z*. São Paulo: Universo, 1988.
- LEVIN, Orna Messer. *A elegância nos palcos*. In: RIO, João do. *Teatro de João do Rio*. São Paulo, Martins Fontes, 2002. pp. ix-xxxv.
- _____. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Tese de mestrado. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.
- LOPES, Marcos Aparecido; HARDMAN, Francisco F.. *No purgatório da crítica: Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira*, Tese de mestrado, Campinas, Editora da Unicamp, 1997.
- MAGALDI, Sábato, *Aspectos da Dramaturgia Moderna*, Imprensa oficial do Estado, São Paulo, 1964.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1897-1914)*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977-1978. v. 5.

MEDEIROS, Elen. *O teatro brasileiro e a tentativa de modernização*. Terra Roxa e outras terras - Revista de Estudos, Vol.14, dez. 2008.

_____. *Formas crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes*. Pitágoras, 500 – Revista de Estudos Teatrais. vol. 1 – out. 2011.

MOLER, Lara Biasoli. *Da palavra ao silêncio; O Teatro Simbolista de Maurice Maeterlinck*, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, São Paulo, 2006.

NEVES, Larissa de O.; LEVIN, Orna M. *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo*. Tese de mestrado, Campinas, Editora da Unicamp, 2009.

NUNES, M., *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo, Edusp, 1999.

REBELLO, Luiz Francisco, *O teatro Simbolista e Modernista 1890-1939*, Biblioteca Breve, Vol.40, Portugal, 1979.

RIO, João do. (Org. Orna Messer Levin) *Teatro de João do Rio*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *Texto-Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

SILVEIRA, Cláudia Cristina; LEVIN, Orna M.. *Do début ao casamento: o universo feminino nos contos de João do Rio e Alcântara Machado*, Tese mestrado, Campinas, Editora da Unicamp, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Teoria do drama burguês*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: perspectiva, 2005.

VICENTE, Adalberto Luis "Alguns aspectos da teatralidade simbolista em Pelléas et Mélisande de Maurice Maeterlinck" - sem referências.

WILSON, Edmund, *O Castelo de Axel*, Editora Cultrix, São Paulo, 1959.