

LITERATURA BRASILEIRA

PULPITO E RIBALTA

HÉLIO LOPES

O sermão constituía um espetáculo não apenas para os ouvidos, mas também para os olhos. Se Monte Alverne condena o auditório por transformar a igreja em salão profano, o clero não ficava imune á culpa. As cerimônias religiosas, perdida a sacralidade do ritual, nada mais ofereciam que o pretexto de um ajuntamento festivo do povo. Não apenas a nave se fazia platéia. O presbitério mudava-se em palco e o pulpito em ribalta. É curioso observar as relações entre nosso pregador e o entusiasmo nascente pelo teatro.

Não faltaria á formação intelectual de Monte Alverne um tanto quanto de conhecimento do teatro.

Se aceitarmos o convívio, ainda que por tempo reduzido, de Monte Alverne com Silva Alvarenga, teremos já em sua juventude o primeiro contacto com um homem interessado vivamente na arte cênica pois que "procurou mesmo cultivar a arte dramática no Brasil, promovendo com seus amigos um teatro de amadores. Por aí, queria antes julgar estes ensaios para em seguida representar os trabalhos mais felizes no teatro publico da capital. Embora numerosas entre estas peças tenham obtido sucessos, nenhuma chegou a ser publicada e os nomes dos seus autores caíram no olvido" (1).

Acreditamos que no claustro, para onde entrou aos quinze anos, já morrera, nem as condições mais dos tempos o permitiam, o costume das encenações sacras. Não no Rio e menos ainda em São Paulo. É no seu regresso á Corte que poderemos encontrá-lo, de novo, relacionado com pessoas ligadas ao palco e com um clima de maior intensidade teatral criado com a chegada do Príncipe Regente.

Monte Alverne, ainda neste plano, vive um período de transição. Parte do momento em que se formaram as bases do verdadeiro teatro nacional até a fundação com a estréia de "Antônio José", tragédia de Gonçalves de Magalhães (1838). Mas, já a esta data, fazia dois anos que abandonara as suas atividades impellido pela cegueira ao silêncio (1836).

Três figuras, das principais, ligadas ao teatro são íntimos amigos seus: Gonçalves de Magalhães, Araújo de Pôrto-Alegre e Macedo. Não conseguimos averiguar a verdade sobre o que se diz a respeito de João Caetano: que ia ouvir as pregações de Monte Alverne para aprender a declamar. O certo é que o frade reputava de máxima importância a elocução do discurso. Sobrepuñha-se mesmo á palavra escrita (2). E possuía os dotes físicos para impressionar os ouvintes: alta estatura, olhos grandes, voz forte, flexível, de vibração metálica. "Declamava com ênfase, como quem tão fartamente sentia o que dizia, accentuando bem as sílabas, que ecoavam de modo tal que uma só se não perdia. Seus movimentos, cuidadosamente estudados, eram sempre precisos, largos e majestosos; e tão sublime dominava o pulpito, que seu olhar inspirado impunha silêncio, e não se pode imaginar mais perfeito modelo de orador sacro" (3). É como no-lo retrata Magalhães.

Diante desse testemunho não é inadmissível que em Monte Alverne, João Caetano visse "um admirável artista dramático", buscasse e achasse o que aprender. Deviam mesmo ser bons amigos pela privança que havia entre eles, como testemunha Melo Moraes Filho (4). Era a aproximação do pulpito e da ribalta.

Devido á íntima amizade que unia Magalhães a Monte Alverne, com bastante probabilidade podemos supor que o discípulo tenha mostrado ao mestre o seu "Antônio José ou O Poeta e a Inquisição" de 1839 e recebido alguma sugestão, reconhecendo-lhe não apenas autoridade, mas ainda

interesse sem o que não se explicariam, em parte, as pormenorizadas notícias que, sobre as novidades teatrais, recebera em Paris e lhe transmitira (5).

Que Monte Alverne conhecesse algumas obras de teatro sabemo-lo através das "Considerações" escritas a respeito do poema "Confederação dos Tamoios". Cita, de modo geral, Schiller, Shakespeare, Corneille, Crébillon, Maffei, Voltaire e, mais claramente, Racine e Eurípidés.

De Schiller provavelmente tomaria conhecimento de "Os Salteadores" e "Guilherme Tell", que eram representados, em seu tempo, no Rio; conheceria Shakespeare através das adaptações de Ducis, frequentes nos palcos cariocas; de Maffei, "Mérope"; de Corneille, "Cina" e "Cid"; de Voltaire e Crébillon não podemos erguer suposição nenhuma, salvando-se, talvez, "Zaire", a mais popular tragédia de Voltaire. Impressiona verificar como em princípios do século passado tanto Voltaire como Crébillon gozassem de vasto prestígio. Monte Alverne chega a dar-lhes Racine como rival! Mas, este erro de visão não era apenas nosso. Garrett não se queixava que, em Portugal, perdessem tempo "escritores de bom talento a traduzir Racine, Voltaire, Crébillon e Arnaud" (6)?

"Andrômaca" parece ter sido a tragédia raciniana preferida de Monte Alverne. Lembra-a três vezes. Na primeira, compara Iguacu, heroína do poema de Magalhães, a Hermione: "Os amores honestos de Iguacu... não ofuscam os amores infrenes de Hermione para Pirro, hábilmente traça-

da "Hécuba" que terá conhecido através de traduções latinas ou francesas que lhe terão vindo, quem sabe, através dos arcades. Os conhecimentos de grego que, por acaso, tivesse, não lhe seriam suficientes para se arrojar á leitura do original (9).

Nenhum dos teatrólogos românticos franceses lhe chegou ao conhecimento, ou lhe despertou o interesse. Como também não foram seguidos por nenhum de nossos poetas da primeira fase. Haja vista Magalhães e Gonçalves Dias. Quando Dumas e Victor Hugo chegam aos palcos brasileiros, já Monte Alverne está impossibilitado, completamente, de abrir um livro. Esses nomes de trágicos, que arrola nas "Considerações", são restos de memória de remotas leituras.

E o pregador? Seria de esperar, e sem estranheza, que o pregador incondicionalmente condenasse os espetáculos teatrais. Estaria seguindo apenas os ditames sob os quais se formou e a mentalidade muito própria da época.

Ainda que houvesse exceções, negros, crioulos e meretrizes é que formavam o elenco das peças e ainda que desde o século anterior se reconhecesse no teatro um meio educativo do povo, as prevenções afastavam as pessoas de maior consideração. O aparecimento da Corte modificou, a esse respeito, em muito, os hábitos de então. A sociedade carioca aderiu gostosamente ao amor de D. João VI pelo teatro. Não tanto pelo espetáculo cênico, mas pela reunião social que o espetáculo favorecia. J. Galante de Souza, citando Schlichthorst, recorda como os espectadores davam as costas á ce-

da época: o barbeiro que era também músico: "Apenas saído do baile, passando ao serviço duma confraria religiosa, ei-lo (o barbeiro) num dia de festa, assentado, com cinco ou seis companheiros, num banco colocado no exterior do portal da igreja, executando a sua musica, destinada, desta vez, a estimular o zelo dos fiéis esperados no templo, onde se acha disposta uma orquestra mais análoga ao culto divino" (15).

De que espécie fosse a musica podemos fazer idéia e com que disposição os fiéis entravam na igreja é fácil também imaginarmos. Quando Monte Alverne, portanto, verbera a assistência, não está satisfazendo a uma tendência geral, facilmente condenatória, entre moralistas, insurge-se apenas contra uma situação de fato, errada, mas que nascia com naturalidade entre a população para quem os atos religiosos muito pouco significavam, além de um encontro social.

Em 1825, num discurso, lamentava o orador um problema já naquele tempo, como se vê, crucial. Dizia assim, na peroração: "Os teatros recebem dotações avultadas; as reuniões aprazíveis regorgitam de prodigalidade; e as escolas, que asseguram a vossos filhos uma educação apropriada, devem arruinar-se, ou desaparecer, porque os brios de vossa generosidade enfraquecem todos os dias? Cantores, artistas dramáticos absorvem somas imensas; e os preceptores encarregados de aperfeiçoar o coração dos vossos filhos serão reduzidos a uma existência precária?" (16).

Ainda aqui não inventou Monte Alverne o desabafo nem carregou na expressão. J. F. de Almeida Prado, falando das festas das igrejas, accentua a magnificência com que se comemoravam. E acrescenta: "Uma obra Inglesa aparecida na mesma época em Londres, imitante ás excursões do Dr. Syntax de Rowlandson, menciona a suntuosidade das missas solenes da Capela Real e de outras igrejas da Corte. Compunha-se o côro de solistas dos melhores castrados da Itália. Os vencimentos que recebiam, levavam o autor anônimo a recear a pecha de fantasioso se os divulgasse, alcançando ainda os sopranistas enormes somas para abrilhantar festas particulares. A notícia concorda com a das fontes respeitáveis, que dizem provida a capela do Rio de recursos iguais á de Lisboa" (17).



Monte Alverne

dos pelo trágico francês, rival de Crébillon e de Corneille, e que se tornavam ainda mais poéticos com os ciúmes de Andrômaca, preferida pelo rei do Epiro" (7)? E mais adiante, "Ouvindo o canticó saudoso da índia... escuto os gritos lamentosos de Andrômaca separando-se do espôso, que se arrancava de seus braços para voar ás margens do Escamandro em defesa da sua pátria... recordel-me, involuntariamente, da esposa de Heitor, cujas desgraças immortalizaram a pena de Eurípedes e Racine, e arrancaram lágrimas tão dolorosas nos teatros de Paris e Atenas" (8).

Da mesma forma que Racine, Eurípedes. O unico trágico grego de que cita o nome. Certamente, porque o leu. Record-

na, apreciando a platéia (10) reservada á classe mais baixa e os locais das senhoras de posição. O que valia, nessas noites, era o luxo ostensivamente alardeado. Leia-se Oliveira Lima: "Nessa vida fluminense sem conforto, mas com luxo, que este já despontara quando aquêle ainda se não organizava; sem distrações inteligentes, mas com exhibições faustosas; atrasada e vistosa ao mesmo tempo, elas se assinalavam por darem-lhe a nota mais aparatosa... Von Leithold diz que em parte alguma se podiam admirar tantas pedrarias como as que constelavam as damas brasileiras que assistiam aos espetáculos, de toucados emplumados, vestidos carregados de passamanos de ouro e prata e meneando leques decorados de pérolas e de pedras finas" (11).

A unica passagem em que Monte Alverne se refere de modo claro e direto ao espetáculo teatral em si é breve e de somenos importância (12). O que mais lhe parece merecer reprimendas é a transformação da igreja em sala de diversões, é o comparecimento aos atos religiosos como se fossem reuniões profanas (13).

O que de menos se poderá condenar Monte Alverne nesta sua posição de pregador, é de exagero. Se compararmos a citação acima, que fizemos de Oliveira Lima, com esta que agora segue, havemos de convir que apenas o local é outro: "Nada se comparava, pela união do místico e do profano, áquele beija-pé da sexta-feira da Quaresma. Sobressaiam na multidão as mulheres. Velhas e moças, fidalgas, burguesas, mucamas e prostitutas, tódas corriam a prosternar-se na capela e tódas faziam alarde de garridude igual: as plátidas de corpetes de sedas vivas, salas de cambraia da Índia ou de renda sobre um fundo de seda, meias de seda branca e sapatos de cores variadas" (14).

Essa confusão de sacro e profano encontrava-se não apenas naquele mesmo povo que enchia as naves e as plátias, Marcos Portugal compunha tanto óperas quanto missas e os cantores do palco eram os mesmos do côro. De uma religiosidade epidémica somente e faustosa, em que as exterioridades estrepitosas valiam pela ausência de convicções, não é de causar espécie a fácil transposição de um para outro campo. Ferdinand Denis chama-nos atenção sobre um tipo característico

1) Ferdinand Wolff, "O Brasil Literário", trad., pref. e notas de Jamil Almansur Haddad, Ed. Nacional, 1955, pg. 114.

2) "Quando pois eu tinha de exprimir uma idéia, empregava na sua tradução o termo, que me parecia mais significativo, ou mais sonoro, sem curar de sua precisão, e mesmo de sua existência. Era certamente um grande mal em ordem á literatura; era um grande defeito; mas a idéia aparecia com suas cores fortes e originais; o prestígio da pronunciação conseguia o resto." "Obras Oratórias", Tomo I, pg. XII-XIII.

3) "Para obviar tanta desordem, e restaurar o império da verdadeira eloquência, entendo que era mais eficaz fundar escolas praticas semelhantes ás que Quintiliano havia fundado em seu tempo, onde os moços advogados vinham submeter seus arrazoados á critica do grande mestre, e aprender ao mesmo tempo os segredos da declamação ou da pronunciação, que, no sentir de Demóstenes, vale todos os recursos da oratória". Carta a Castilho, 4-12-1855, ibid., pg. 456.

4) RIHGB, vol. 45, pg. 393. Essas palavras de Magalhães dão a entender, perfeitamente, a maneira teatral com que eram recitados os discursos e confirmam as expressões de Fernando de Azevedo: "A eloquência sagrada, como mais tarde, no Império, a eloquência parlamentar e o teatro, combinando a palavra com outros meios de expressão (a mobilidade da máscara, a mímica, o gesto) e atingindo ás vezes, por isso, extraordinário poder de invocação coletiva, favorecia de alto a baixo, na escala social, o gosto pela linguagem falada, viva e sedutora, que se cultivava nas escolas pelos exercícios de retórica e pelas disputações escolásticas." — Fernando de Azevedo, "A Escola e a Literatura", apud "A Literatura no Brasil", dir. de A. Coutinho, Vol. I, Tomo I, pg. 131-132.

5) Melo Moraes Filho, "João Caetano (Estudo de Individualidade)", Rio de Janeiro, Laemmert, 1903, pg. 9.

6) Pôrto Alegre — Gonçalves de Magalhães, "Cartas a Monte Alverne", apresentação de Roberto Lopes, C.E.C., São Paulo, 1964, pg. 14.

7) "Obras Oratórias", Tomo II, pg. 468.

8) Ibid., pg. 476.

9) Em latim, até 1821, havia duas edições completas de Eurípidés: a Edição Oxoniensis, em 4 volumes, 1778, e a ótima edição londrina, que nos forneceu essa nota: Eurípidés opera Omnia; ex editionibus praestantissimis fideliter; latina interpretatione, scholiis antiquis, et eruditorum observationibus illustrata; necnon judicibus omnigenis instructa. Glasgae: ex prelo academico, cura et typis Andreae et Joannis M. Duncan; Impensis Ricardi Priestley, Londini, 1821. De Hécuba, em especial, poderia ter á mão a "Eurípidés tragœdiae quatuor: Hecuba, Phoenix, Hippolytus, et Bacchae ex optimis exemplaribus", Argentatorum, 1780, ou a edição francesa: "Hécube", première tragédie d'Euripide, traduite en françois; avec de remarques, par M. Ballu, á Paris, 1783.

10) J. Galante de Souza, "O Teatro no Brasil", Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1960, Tomo I, pgs. 152, 159, 159.

11) Oliveira Lima, "D. João VI no Brasil 1808-1821", Livraria José Olympio Editora, 2.a ed., 1945, pg. 1035.

12) "Tendes acaso renunciado a estes espetáculos onde se aspira um ar envenenado, que, coando de veia em veia, abraça todo o homem?" "Obras Oratórias", Tomo I, pg. 20.

13) "Fazeis da morada de Deus vivo uma reunião de teatro". Ibid., pg. 30. "Quereis que nem o Santuário escape á vossa nudez, e á vossa lasciva descompostura?" "O mundo não oferece bastantes teatros: não há sobejas reuniões, onde podeis ser á vossa vontade uma pedra de escândalo aos vossos desgraçados irmãos?". Ibid., pg. 109.

14) Op. cit., pg. 1001.

15) Ferdinand Denis, "Brasil", trad. port. anônima, tomo I, H. Garnier, s/d, pg. 217.

16) "Obras Oratórias", tomo I, pg. 398.

17) J. F. de Almeida Prado, "Tômas Ender", Editora Nacional, São Paulo, 1955, pg. 206.