

Heloisa Pontes

Louis Jovet e Henriette Morineau: o impacto de suas presenças na cena teatral brasileira

A partir do exame dos deslocamentos, das redes de sociabilidade e das relações de homens e mulheres que atravessaram fronteiras nacionais e de gênero, este artigo visa rastrear o impacto e a presença de dois artistas franceses na cena teatral brasileira nos anos de 1940 e 1950. São eles: Louis Jovet (1887-1951) e Henriette Morineau (1908-1990).

Homem de teatro, no sentido pleno do termo, Jovet foi não só um grande ator e diretor como um observador e ensaísta atento a todas as dimensões da experiência teatral. Tendo escrito bastante sobre a dramaturgia, a cenografia, o trabalho do diretor e dos atores, Jovet contribuiu decisivamente para a renovação da cena teatral francesa, em conjunto com os demais encenadores integrantes do Cartel – Dullin, Pitoeff e Baty. Em 1941, no contexto da guerra e da ocupação alemã na França, Jovet e sua companhia partem para a América do Sul. A *tournee* prevista para durar pouco tempo, recebeu, de início, o patrocínio do governo de Vichy e, após inúmeras reviravoltas, e foi apoiada pela forças da Resistência, tendo durado quase quatro anos.

Essa viagem inusitada pela América Latina foi narrada com certa minúcia por Jovet e vários dos integrantes de sua trupe. Nos escritos de Jovet encontram-se observações esclarecedoras sobre o público latino-americano e, em especial, brasileiro, sobre os longos meses em que residiu no Rio de Janeiro, sobre a recepção entusiástica que sua companhia teve aqui. Sua presença ente nós, no início dos anos de 1940, tornou possível conhecer a domicílio alguns dos espetáculos teatrais de ponta na Europa e influiu diretamente na montagem da peça *Vestido de Noiva* (de Nelson Rodrigues), considerada por todos os estudiosos do assunto como uma espécie de marco zero do moderno teatro brasileiro. Dirigida pelo polonês Ziembinski (1908-1978) e encenada pelo grupo de amadores Os Comediantes, a peça foi esco-

lhida, segundo depoimentos de pessoas que participaram de sua montagem, graças à influência que receberam, na época, de Louis Jouvet.

Henriette Morineau, atriz que integrou a companhia de Jouvet durante a segunda temporada pela América do Sul, ocorrida em 1942, no lugar de prosseguir a viagem e de retornar a França, voltou ao Brasil, onde fixou residência e teve uma atuação importante no teatro carioca, tendo contribuído diretamente na formação de vários atores e atrizes, como Fernanda Montenegro, considerada a maior atriz viva do teatro brasileiro. Na Companhia de “Madame” (como era chamada Morineau), Fernanda deu, em 1953, a guinada necessária para a sua profissionalização como atriz, graças à influência decisiva que dela recebera. Em suas palavras,

Ela me fez ver que eu tinha encontrado uma profissão qualificada, disciplinada, conseqüente [...] Morineau era um monumento, um arquétipo. Mantinha sempre a distância própria de uma primeira figura do elenco. Não permitia intimidades, mas forjava sempre um caráter teatral. A sensação que eu tinha era a de estar diante de um primeiro-ministro. Fui sua súdita agradecida.¹

1. Cruzando o Atlântico: uma travessia de mão dupla?

Antes de examinar o impacto e a presença de Jouvet e de Morineau na cena teatral brasileira, é preciso fazer um comentário geral sobre o lugar das viagens na definição e manutenção do padrão de relacionamento estabelecido pelas elites culturais e intelectuais brasileiras com as suas congêneres européias, francesas especialmente, até os anos de 1930. Se nas décadas seguintes esse relacionamento sofre alterações, em razão da Segunda Guerra Mundial e de suas conseqüências, elas não são suficientes para abalar alguns de seus traços mais estruturais. A começar pela dependência das elites brasileiras com a metrópole européia, em particular com Paris. Como mostra Sergio Miceli, o regime de trocas intelectuais e artísticas entre as vanguardas sul-americanas e européias, configurava

[...] um padrão inescapável de sujeição e rebeldia controlada perante os ditames da norma cultural dominante. Nessas circunstâncias de tamanha assimetria cultural, a viagem a Paris –familiar, conjugal, sozinho [ou sozinho], em companhia de amigos, com quem quer que seja– constitui

1 Trechos do depoimento de Fernanda Montenegro transcrito no livro de Rito (1995: 49-50).

uma iniciação obrigatória no processo de socialização dos futuros artistas e escritores, o mergulho na absorção de parâmetros, princípios e paradigmas de uma cultura alheia, cuja apreensão possível se efetua pelo distanciamento programado do universo familiar, por meio, entre outros instrumentos, dos filtros proporcionados por idiomas estrangeiros, habilitando os detentores dessa prontidão a tomar distância do universo familiar de origem (Miceli 2008: 108).²

Cientes de sua condição metropolitana, convictos mesmo que discretamente da superioridade de sua cultura, os intelectuais e artistas europeus, quando em viagem para a América Latina, davam a essa experiência um caráter muito diverso do caráter “iniciático” e formador que ela tinha para os latino-americanos. Com a guerra e a partir dela, no entanto, alguns sinais de atenuação, mais do que de alteração desse padrão, passam a ser emitidos. Nas palavras de Gilda de Mello e Souza, que na época ensaiava os primeiros passos como escritora na revista *Clima*.³

O início da guerra, paradoxalmente, foi, em São Paulo, um período de grande efervescência cultural. Com o bloqueio do Atlântico, as companhias de teatro e balé que haviam saído da Europa para as *tournées* costumeiras pela América do Sul, ficaram obrigadas a circular, indefinidamente, pelas grandes capitais, Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu, Buenos Aires. O teatro *de l'Atelier*, por exemplo, dirigido por Jouvet, fez grandes temporadas no Brasil, o que tornou possível conhecer a domicílio alguns dos mais belos espetáculos teatrais da época (Mello e Souza 1984: 138-39).

A temporada de Jouvet entre nós serviu, entre outras coisas, para mostrar que o trabalho do diretor é essencial para garantir a “unidade, a coesão interna e a dinâmica da realização cênica”. Sem o que o espetáculo deixa de ser uma totalidade para aparecer como sobreposição de “cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos” (Roubine 1998: 41). Verdadeira lição prática sobre a importância e a função desse profissional, que fizera a sua entrada nos palcos europeus no final do século XIX e se introduzira no Brasil, com um atraso de quase cinquenta anos. Jouvet, sem dúvida, deu o chute inicial nessa direção e ajudou, mesmo que indiretamente, a subverter a hierarquia de valores que sustentava o nosso panorama teatral, cujos espetáculos “organizavam-se por assim dizer das partes para o todo. Cada ator interpretava a

2 Para uma análise densa do impacto e importância da viagem a Paris na conformação dos ideários artísticos do modernismo brasileiro, ver Miceli (2003).

3 Sobre a revista *Clima* e o grupo que a editava, ver Pontes (1998; 2002).

seu modo o seu papel e daí resultava o conjunto – quando resultava” (Prado 1993: 95). Depois de suas duas “iluminadoras temporadas” no Brasil, “não havia mais lugar para comédias de costumes ou para ‘fantasias’ em forma de festa” (Prado 1993: 159), tampouco para o desconhecimento do significado das palavras *mise-en-scène* e *metteur-en-scène*. Com ele, os mais aficionados pelas artes do espetáculo aprenderam a “conhecer o teatro por dentro, para ver como um texto se transforma em mecanismo vivo”.⁴

2. Jovet na cena teatral francesa

Na cena teatral francesa da época, Jovet era a um só tempo referência e presença obrigatórias. Homem de teatro no sentido pleno da palavra, observador e ensaísta atento a todas as dimensões da experiência teatral, ele não só escreveu bastante sobre a dramaturgia, a cenografia, o trabalho do diretor e dos atores, como fez diversas incursões pelo mundo do cinema.⁵ A capacidade com que transitava de uma área para outra, sem jamais abrir mão da sua verdadeira vocação e paixão, o teatro, advém em larga medida do seu tipo físico longilínio, da dicção perfeita, da voz marcante, dos belos e incisivos olhos azuis.⁶ Sem ser propriamente bonito, hipnotizava as platéias com a sua maneira de atuar, marcada antes de tudo por “um desvio e uma tomada de consciência carnal”.⁷ Se no cinema “o que tem importância é o olho, ao passo que, no teatro, é a voz”⁸ –na frase precisa de outro grande ator, o italiano Marcello Mastroianni– Jovet podia gabar-se de ter os dois.

Mas bem mais importante do que a capacidade que ele tinha de maximizar os seus atributos físicos eram as suas concepções, postas em prática, sobre a arte do ator. Segundo um dos integrantes da companhia, Julien Bertheau,

4 Cf. “Ruy Affonso volta para onde tudo começou”, *Ilustrada*, Suplemento da *Folha de S. Paulo*, 9 de maio de 2000.

5 A primeira incursão de Jovet no cinema ocorreu em 1932 e a última em 1951, ano de seu falecimento. Ao todo, atuou em 20 filmes. Informações obtidas em Dusigne (1997: 220).

6 Essas qualificações estão baseadas no registro cinematográfico da atuação de Jovet como ator.

7 Expressão usada pelo crítico francês Bernard Dort para definir o impacto causado por Jovet como ator. Cf. *Revue d'Histoire du Théâtre* (1998: 50-58).

8 Cf. Mastroianni apud Augusto Massi, “Memorável Mastroianni”, *Jornal de Resenhas* (suplemento da *Folha de S. Paulo*), 10 de junho de 2000, p. 10.

A palavra que melhor o definiria seria “exigência”. Ele era a exigência personificada. E como toda pessoa de grande qualidades, ele era, em primeiro lugar, exigente diante dele mesmo, o que o autorizava a sê-lo com o outro [...] Um ensaio com ele significava 23 formas de enfrentar um verso de Molière.⁹

Se hoje tal procedimento virou o “feijão-com-arroz” do trabalho de atores e diretores, é preciso não perder de vista que estava muito longe de ser regra geral na época. Mesmo na França, era ainda uma prática inusitada cuja rotinização foi, em larga medida, alcançada graças ao trabalho de Louis Jouvet, Charles Dullin, George Pitoëff e Gaston Baty. Independentes, mas interrelacionadas, as carreiras desses quatro diretores se encontraram em momentos precisos ao longo dos anos de 1920 e 30.

Jouvet e Dullin integraram o elenco de atores do *Vieux-Colombier*, fundado pelo crítico literário Jacques Copeau (1879-1949) que, desde o decênio de 1910, lutara pela libertação do teatro francês das velhas convenções, sobretudo daquelas habituais nas montagens de *boulevard*. Rejeitando “o espetáculo espetacular”, o purismo de Copeau e suas opções estéticas expressavam-se na “arquitetura cênica do *Vieux-Colombier* e na nudez do palco”, que, plasticamente, confirmavam a “convicção de que aquilo que emana da literatura dramática – a dicção exata, o gesto expressivo – constitui a essência do teatro” (Roubine 1998: 52). Com ele, Jouvet e Dullin iniciaram-se no teatro de arte e aprenderam o necessário para ousar uma carreira solo como diretores. Em 1921, Dullin criaria o grupo *L’Atelier*, espécie de teatro escola. Jouvet, por sua vez, aceitaria em 1922, o posto de diretor técnico de duas salas da *Comédie des Champs-Élysées* e, dois anos depois, o cargo de diretor artístico.

Nesse meio de tempo, o ator russo Pitoëff, que se instalara em Paris, em 1921, e por dois anos partilhara com Jouvet a direção artística dos *Champs-Élysées* (1922-1924), se volta, como diretor, para a montagem de um amplo repertório internacional, russo em particular, desconhecido até então pelo público parisiense. Enquanto isto, Baty dava os primeiros sinais de descontentamento com o postulado da submissão ao texto, tão caro a Copeau e a seus dois ex-discípulos, por temer que a sua defesa intransigente acabaria por deixar escapar

9 Declaração de Julien Bertheau, transcrita em *Revue d’Histoire du Théâtre* (1998: 39).

que a sua defesa intransigente acabaria por deixar escapar aquilo que, a seu ver, era central no teatro: o espetáculo.¹⁰

Mais do que divergências intransponíveis, diferentes pontos de vista que, somados ao trabalho concreto que vinham fazendo como diretores empenhados na renovação da cena teatral da época, contribuíram para selar a ligação entre eles, expressa pela criação, em 1927, do Cartel. Definido como “uma forma de associação baseada na estima profissional e no respeito recíproco”, garantia a cada um a “conservação plena da liberdade artística” e o direito de permanecer senhores de suas escolhas. Ao lado do combate à mediocridade, da defesa apaixonada de um teatro puro, do tratamento das questões de ordem profissional, seus integrantes comprometiam-se a se solidarizarem “em todos os assuntos em que os interesses profissionais e morais de cada um deles estivessem em jogo”.¹¹

Ao longo dos anos de 1930, os integrantes do Cartel tornariam a se encontrar para mais uma missão cultural, consagrada, desta vez, à renovação no tratamento dos clássicos da dramaturgia francesa. Com a indicação, em 1936, de Édouard Bourdet para o cargo de administrador da *Comédie-Française*, pelo então ministro da Educação Nacional, Jean Zay, abriu-se um precedente na história dessa instituição e Jouvet, Baty e Dullin foram, juntamente com Jacques Copeau, convidados a dirigir alguns dos seus espetáculos.¹² O único senão era a ausência de Pittoëff, motivada por razões extra-profissionais. A nacionalidade russa fora, neste caso, o motivo para a sua não inclusão. Sinal inequívoco de que o símbolo da tradição teatral francesa não passaria incólume pelos conflitos étnicos e pelas ondas nacionalistas que atravessavam a Europa. A guerra estava próxima. E não só a dos militares, como também a que se instauraria entre escritores e artistas em geral - na qual clivagens políticas retraduziriam querelas, disputas e rivalidades próprias do campo literário.¹³

10 Para uma discussão pormenorizada das posições defendidas por Baty, consultar os trabalhos citados de Dusigne (1997) e Roubine (1998).

11 Todas as citações desse parágrafo foram retiradas do manifesto de fundação do Cartel, datado de 6 de julho de 1927 e assinado por Jouvet, Dullin, Baty e Pitoëff. Reproduzido no livro de Dusigne (1997: 188).

12 O contrato que lhes fora proposto pelo administrador da *Comédie-Française* não implicava no abandono da direção dos seus respectivos teatros. Ver a esse respeito Joubert (1998).

13 Para uma análise aprofundada dessa questão, ver Sapiro (1999).

3. Política e cultura: as *tournées* de Jouvet pela América Latina

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

Nem religiosas nem políticas, mas unicamente profissionais [...] Eu deixei [a França] porque me proibiram de encenar dois dos meus autores: Jules Romains e Jean Giraudoux. Achavam-nos anticulturais, propuseram-me trocá-los por Schiller e Goethe. [...] Só se faz teatro por prazer, e em liberdade. Ter uma profissão e praticá-la de acordo com a exigência de todos os seus princípios [...] é a melhor maneira e a forma mais certa, para um homem de teatro, de fazer política e ter uma religião (Jouvet 1945: 10).

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

Quando Jouvet saiu da França, aos 54 anos, ele era um ator popular e um diretor renomado, com passagem pela *Comédie-Française* e experiência teatral sedimentada durante a década de 1920 no *Vieux-Colombier* e, ao longo dos anos 30, no *Théâtre de l'Athénée* – onde firmara a associação com o escritor Jean Giraudoux e com o cenógrafo Christian Bérard. Ali encenara alguns dos seus maiores sucessos, entre eles *Tessa*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (ambas de Giraudoux) e *L'École des femmes* (Molière).¹⁴

E foi com essa experiência acumulada que Jouvet chegou ao Brasil em fins de junho de 1941, para dar início àquela que deveria ser a sua primeira *tournee* na América do Sul. No dia 7 de julho, estreou no Rio de Janeiro com a peça de Molière, *L'École des femmes*. O silêncio da platéia, erroneamente confundido pelos atores como sinal de indife-

14 Essas e outras informações sobre a trajetória e a carreira de Jouvet foram obtidas em Mignon (1991; 1996).

rença, logo seria desfeito por uma avalanche de aplausos, repetidos ao término de cada uma das sete apresentações que o grupo faria no Teatro Municipal, ao longo do mês de julho de 1941. Num misto de encantamento e excitação –por poder assistir a sete peças diferentes, de dramaturgos diversos, encenadas pelo mesmo elenco, praticamente dia sim, dia não–,¹⁵ o público carioca manifestou a aprovação incondicional ao teatro francês. A ponto de seus integrantes serem vistos por Jouvet como “autênticos europeus”.

Uma sociedade seleta, que fala o francês correntemente, com graça e distinção, deu-nos, entre todos os públicos diante dos quais representamos, uma audiência que poderia rivalizar com a de Paris, por sua elegância, por ser sensível às nuances de nossa língua, uma simpatia que fez de uma representação no grande teatro do Rio de Janeiro uma reunião de bom-tom, onde era verdadeiramente agradável de se estar. Chegamos a São Paulo e o fervor dessa primeira acolhida se renovou (Jouvet 1945: 22).

Essa observação de Jouvet, além de bastante convencional, é uma meia verdade. De um lado, por centrar-se na apreensão dos aspectos mundanos da elite carioca e paulista que compareceu aos espetáculos. De outro, porque ela, em conjunto com o tom de heroísmo que marca a narrativa dessa longa, inusitada e, sob vários aspectos, extravagante experiência de quatro anos pela América Latina, silencia o patrocínio inicial que a companhia recebeu do governo de Vichy.

Jouvet, no entanto, não foi o primeiro a apagar esse dado –importante demais para ser esquecido– da memória. Em fevereiro de 1943, Marcel Karsenty, judeu e organizador da turnê –que estivera no Brasil e na Argentina, em 1939, como promotor da temporada oficial da *Comédie-Française* naquele ano– deu uma entrevista para o jornal colombiano, *El Bogotá*, no qual afirmava que a companhia de Jouvet deixara a França por ter sido impedida pelos alemães de representar os autores franceses prediletos de seu diretor. Inscrevendo a viagem no registro da resistência, Karsenty não fez qualquer menção ao patrocínio oficial recebido. Em 1945, dois anos depois dessa entrevista e

15 Além de *L'École des femmes* (de Molière), encenada no dia 7 de julho de 1941, o grupo apresentou as seguintes peças no Rio de Janeiro, durante o mês de julho: *Knock* (de Jules Romains), *La jalousie du Barbouillé* (de Molière), *La folle journée* (de Emile Mazaud), *La coupe enchantée* (de La Fontaine), *Ondine* (de Giraudoux), *Monsieur Le Trouhadec saisi par la débauche* (de Jules Romains), *Electre* (de Giraudoux) e *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (de Giraudoux). Informações obtidas em Mignon (1991; 1996).

já instalado em Paris como uma espécie de embaixador cultural da Resistência, Jouvet faria a conferência que sedimentaria esse esquecimento e que seria publicada, em seguida, com o título *Prestiges et perspectives du théâtre français*.

Iniciada por Karsenty, ampliada por Jouvet, cristalizada pelos livros que alguns dos integrantes da companhia escreveram sobre as *tournées* pela América Latina, corroborada pelos biógrafos do diretor e pelos historiadores do teatro francês, essa memória só começou a ser desconstruída em função do trabalho de Denis Rolland (2000). Vasculhando arquivos que até então estiveram fora do alcance público –como o “Fundo Jouvet” sediado na Biblioteca Nacional da França e só recentemente aberto à consulta– ou do foco dos pesquisadores –como alguns dos arquivos da Biblioteca do Congresso em Washington, centrados nas relações dos Estados Unidos com a França durante a Segunda Guerra–, Denis Rolland mostra que tanto a turnê de 1941 quanto a de 1942 foram patrocinadas pelo governo de Vichy. Um montante considerável de dinheiro, quando visto à luz da penúria de receitas do estado francês na época –algo em torno de um milhão de francos, segundo estimativa do autor (Rolland 2000: 29-30)– foi concedido à companhia de Jouvet. Do ponto de vista administrativo, o financiamento foi obtido através da intermediação da AFAA (*Association Française d’Action Artistique*), órgão ligado ao Ministério dos Negócios Exteriores e da Educação Nacional. Foi este órgão que deu início às tratativas necessárias para que os integrantes masculinos da companhia pudessem sair da França. Com a ocupação alemã, todos os homens entre 17 e 40 anos estavam proibidos de deixar o país, a não ser em casos excepcionais e com autorização direta das autoridades. Duas autorizações eram exigidas: uma, francesa, para sair da França administrada por Vichy, outra, alemã, para passar de uma zona a outra e deixar a França ocupada.

Enfático na afirmação de que a turnê pela América Latina não foi decidida, como queria Jouvet, de forma brusca, o autor mostra as implicações cruzadas que estão na base de seu patrocínio. Principal “aventura externa da cultura promovida a partir de Vichy, uma escolha política de um itinerário teatral”, ela revela ainda a permeabilidade dos países latino-americanos durante a guerra “às culturas estrangeiras” e as redes da “francofilia” no continente (Rolland 2000: 14).

Ao patrocinar a companhia de Jouvet, o governo de Vichy esperava fazer dela uma espécie de mensageiro, a provar em alto e bom som que a cultura francesa clássica continuava viva e poderosa. Para o estado francês, ela contribuía para a afirmação da representatividade nacional e da posição internacional que ele esperava manter, funcionando como um desmentido de que a pátria francesa estivesse subjugada à Alemanha. E ainda que não se possa atribuir a Jouvet a pecha de colaboracionista, ele serviu a Vichy. Antes de tudo, porque os integrantes de qualquer turnê no exterior, além de serem objeto de atenção das elites locais e de demonstrações oficiais e mundanas, são “explícita ou implicitamente, os embaixadores do pensamento e da arte nacional” (Rolland 2000: 227). Mas também serviu a Vichy por proporcionar à política cultural da ocupação alemã um alibi benfazejo de que se estaria preservando o *rayonnement* da cultura francesa no mundo.

O saldo das primeiras temporadas capitaneadas por Jouvet foi dos mais positivos em termos de política cultural, sobretudo quando visto a partir da ótica do público dos países que as sediaram. Por isso, o governo de Vichy não foi o único a vislumbrar os lucros simbólicos e políticos dessa excursão pela América Latina. Membros dos comitês de Resistência no continente logo se deram conta que o objetivo central de Jouvet era assegurar a existência do teatro francês livre de ingerências extra-artística. Sendo assim, passaram a oferecer ajuda, material e logística, para que a companhia pudesse se manter por aqui tão logo cessaram os recursos oficiais em 1942.¹⁶

Ao longo dos quase quatro anos em que estiveram viajando pela América Latina, Jouvet e sua companhia percorreram mais de 67 mil km e atravessaram onze países. Apresentando-se diante de públicos variados e, por vezes, em condições bastante precárias –compensadas em larga medida pela acolhida calorosa e pela simpatia das platéias locais– viveram uma profusão de situações inusitadas, habituais apenas para os grupos mambembes. Encenando “nas condições primitivas dos encenadores de outrora”, foram obrigados a procurar um sentido mais largo para as próprias vidas. Nas palavras de Jouvet,

16 Esses recursos foram concedidos até o final da temporada. Segundo Mignon (1996: 110), em janeiro de 1944, pouco antes da estréia da temporada mexicana, Jouvet recebeu uma ajuda financeira de dez mil dólares do general De Gaulle.

“ao procurar um sentido para minha vida, encontrei o sentido da minha profissão” (Jouvet 1945: 10).

Longe de uma afirmação retórica, a afirmação do diretor francês ao mesmo tempo em que sintetiza a sua irrestrita e apaixonada adesão ao mundo do teatro, deixa entrever as dificuldades enfrentadas no decorrer dessa longa viagem pela América Latina. De fato, elas não foram poucas e muito menos pequenas. Após o sucesso retumbante da primeira temporada, no Rio de Janeiro e em São Paulo –confirmado em Buenos Aires e Montevidéu– Jouvet decidiu permanecer por aqui para uma nova turnê. A decisão, contudo, não teve o consenso de toda a companhia. Alguns de seus membros retornaram à França, outros vieram de lá, e novos participantes, refugiados da Guerra ou residentes no Rio de Janeiro, engajaram-se temporariamente no grupo.

Além da reapresentação, com o acréscimo de novas peças e repetição de outras, nos mesmos países da América do Sul onde estivera em 1941, Jouvet pretendia ampliar a rota da segunda temporada de forma a incluir também a América do Norte.¹⁷ O projeto, no entanto, não se concretizou na medida em que o visto para os Estados Unidos lhe foi negado.¹⁸ O sucesso da segunda temporada, cuja estréia deu-se em junho de 1942 no Rio de Janeiro, não foi exatamente o mesmo do ano anterior, nas demais cidades percorridas. Não por uma alteração da qualidade do elenco, das apresentações ou da direção, e sim pelo curto espaçamento entre as duas *tournées*, reforçado pelo tamanho diminuto do público culto da época, apto a entender uma encenação em francês. Ao lado das dívidas acumuladas e da diminuição das receitas, a companhia enfrentaria, nos anos seguintes, a saída e remanejamento de seus integrantes que viveram a viagem como uma experiência teatral radical e como uma missão política no sentido amplo do termo.

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

18 Embora Jouvet tenha afirmado que essa recusa fora motivada pelas críticas que ele fizera à política norte-americana durante uma conferência no Rio de Janeiro, Denis Rolland (2000) mostra a partir dos arquivos consultados em Washington, que a razão estava em outro lugar: no conhecimento, por parte do governo americano, de que Jouvet estava sendo patrocinado por Vichy.

Teatro e política estiveram juntos nesse empreendimento. Sob a roupagem de uma missão cultural destinada a difundir a imagem de uma França imemorial e clássica, centrada em um repertório de autores como que impregnados por uma pátina de artisticidade apolítica, a excursão pela América Latina foi avalizada pela política cultural do ocupante alemão instalado em Vichy e depois pelas forças da Resistência. A encenação de um dos símbolos da tradição cultural francesa, o dramaturgo Molière, representado em sua própria língua para platéias francófilas e a acolhida entusiástica que Jouvet e sua companhia tiveram em todos os países por onde passaram são a prova incontestável do reconhecimento pelo trabalho inovador que eles vinham fazendo no âmbito do teatro. São também e simultaneamente o sinal seguro de que palavras como liberdade, igualdade e fraternidade foram atualizadas em novas chaves no contexto mais geral da Segunda Guerra e de seu impacto na América Latina. O visível apoio do público às lutas travadas pela Resistência foi simbolicamente transferido para a companhia de Jouvet ao longo de toda a (inusitada) temporada – como atestam as inúmeras vezes em que ao final de seus espetáculos, as platéias locais misturaram aplausos com o canto da Marselhesa. O hino francês, condensando o repúdio à ocupação alemã, restituía para o público e para os atores –mesmo que por instantes e no domínio cultural circunscrito pelo teatro– a liberdade ameaçada e um imaginário político fundado na soberania nacional da França.

Com a libertação de Paris, em agosto de 1944, a vitória da Resistência, a instalação do Governo Provisório da República, o desmoronamento do governo de Vichy, e a eminente derrota (final) dos alemães, Jouvet iniciaria a viagem de volta, desembarcando em Marseille em 11 de fevereiro de 1945. Sete dias depois chegaria finalmente a Paris, de onde estivera ausente por quase quatro anos. Outros eram os ânimos, o alinhamento político e o perfil do teatro francês.

4. Madame Morineau e *le patron*

A passagem de Jouvet pelo Brasil faz parte da história do teatro brasileiro. De um lado, por se inscrever, como mostra Teresa Guimarães,

entre os exemplos e estímulos que concorreram para os movimentos de atualização da nossa cena na década de 1940. O amadorismo culto, o profissionalismo, a atividade crítica e a cenografia, entre outras áreas,

beneficiaram-se com as temporadas e a permanência de encenador francês entre nós (Guimarães 1981: 5).¹⁹

De outro, por trazer de volta aos palcos, como atriz e diretora, a francesa Henriette Morineau. Em 1931, quando chegou ao Rio de Janeiro para se casar, ela já havia feito a primeira troca de nome, substituindo o “Rouleau” –que tomara de empréstimo do marido da mãe– por Risner. O “nome artístico”, uma alusão ao sobrenome do ebenista encarregado dos objetos de arte feitos de madeira na corte de Luis XVI, lhe fora sugerido por Albert L’Ambert, diretor da companhia na qual trabalhou durante seis anos, o último deles (1929) excursionando pela França, Bélgica, Suíça e norte da África. Mas foi como Morineau, sobrenome do primeiro marido, o francês Georges, com quem se casou em maio de 1931, cinco dias após se instalar no Rio de Janeiro, que ela conquistou um lugar importante na história do teatro brasileiro.²⁰

Sua vocação para o teatro foi delineada na época do colégio em Niort (cidade onde nasceu em 1908, situada a 400 quilômetros de Paris), por meio da representação dos clássicos franceses encenados por colegiais do sexo feminino. Em 1922, iniciou a formação, em Paris, com o professor Henry Mayer. Durante esse ano, quinzenalmente, ia de Niort à capital francesa para ter aulas de dicção com ele. Responsável por colocar a sua voz no lugar certo, ele lhe mostrou as “diversas maneiras de dizer os textos, sérios, alegres, neutros, como deveria jogar a voz, dependendo da idade das personagens”. Com ele, Henriette entrou em contato com os dramaturgos mais renomados, franceses sobretudo, e aprendeu que “a voz, a maneira de se expressar, é tão importante quanto a sensibilidade”. Tendo absorvido em um ano tudo que ele poderia lhe ensinar, ela deu prosseguimento à sua formação no *Conservatoire du Théâtre* de Paris, instituição que, ao longo do

19 Nesse trabalho minucioso de pesquisa, a autora faz uma descrição detalhada de todos os passos e aspectos das duas temporadas de Jouvet no Brasil, valendo-se da consulta à produção escrita publicada na imprensa brasileira no período e de entrevistas com alguns dos integrantes da companhia na época (Leo Lapara, Henriette Morineau, entre outros).

20 Todas as informações relativas à vida e à trajetória de Henriette Morineau contidas nesse parágrafo e nos seguintes foram retiradas da entrevista que ela concedeu a Simon Khoury, antes de seu falecimento em 1990 (cf. Khoury 2001a).

século XIX, fora considerada “como a melhor escola de arte dramática do mundo” (Martin-Fugier 2001: 29).²¹

Durante três anos, aplicou-se com obstinação. Sua meta, uma vez concluído o conservatório, era ingressar no elenco de atores da *Comédie-Française*, o que não aconteceu em razão do resultado que obteve no exame de seleção. Ao saber que ficara em segundo lugar, Henriette desmaiou. “Quando recobrou os sentidos”, entre as muitas palavras de estímulo que recebeu de alguns dos concorrentes e de atores consagrados da instituição, uma em especial lhe devolveu o prumo e lhe abriu as portas para a sua profissionalização como atriz: a lembrança de que a grande diva do teatro francês, Sarah Bernhardt, também ficara em segundo lugar há muitos anos atrás.²² Albert L’Ambert, o autor dessa lembrança, ao despedir-se dela, disse ainda que esperava contar com ela em sua companhia.²³ E foi o que seu deu até a vinda de Henriette para o Rio, em 1931.

Mas entre 1931 e 1942, quando seria apresentada a Louis Jouvet e receberia dele o convite para ingressar na sua companhia, Morineau esteve longe dos palcos. “Mal casada” e proibida de praticar a profissão pelo marido, ela só mantivera contato com o teatro por meio de conferências que ministrava ocasionalmente sobre os clássicos da dramaturgia francesa para um público diversificado que freqüentava a sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa). E foi ali, após o término da segunda conferência feita por Jouvet no Rio de Janeiro, que ambos foram formalmente apresentados. Ela que já o vira atuar em Paris, assistira a vários de seus filmes e estivera na platéia do teatro Municipal do Rio quando da sua primeira temporada no Brasil, ficou encantada com o convite para participar da companhia e dar continuidade à segunda *tournee* pela América do Sul. A resposta positiva era um alento para ambos. Para Morineau, porque viabilizou a sua primeira atuação no Brasil como atriz, na única língua que dominava

21 Rico em informações sobre a carreira e a trajetória de várias atrizes francesas de renome no século XIX, o livro de Martin-Fugier (2001) é uma referência obrigatória para os interessados em entender as transformações que se produziram no recrutamento profissional das atrizes e na mudança de status social sofrida por elas ao longo do século XIX. Sobre a importância do Conservatório e da cena teatral francesa nesse período, consultar Charle (2004).

22 Para informações detalhadas da carreira da atriz, consultar Gold/Fizdale (1994).

23 Todas as citações desse parágrafo foram retiradas da entrevista citada de Henriette Morineau (cf. Khoury 2001a: 34).

até então na perfeição, o francês, uma vez que o seu português ainda era sofrível. Para Jouvet, porque diante da relação tumultuada e por um triz com Madeleine Ozeray, poderia contar com uma atriz formada na melhor tradição teatral dos clássicos franceses, apta a atuar como protagonista em algumas das peças selecionadas para a segunda *tour-née*.

Depois da estréia, em 1942, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, protagonizando *Léopold le bien aimé*, de Jean Sarment, Morineau seguiu viagem com a companhia de Jouvet. Largou o marido e levou a filha de ambos, Antoinette, que tinha na época nove anos e chegou a fazer três peças nas quais era necessária a presença de uma atriz mirim. Integradas na *troupe*, mãe e filha percorreram boa parte da América do Sul. Em Lima, no Peru, as coisas se complicaram para Morineau em razão das ameaças feitas pelo marido e endereçadas por carta. Elas não deixam dúvidas sobre as suas intenções: a “liberdade” dela em “troca da filha”. Trocando em miúdos, caso ela seguisse em frente com a companhia, a guarda da filha seria judicialmente conferida a ele.²⁴

Diante disso, Morineau recuou e voltou ao Rio de Janeiro, em meio a um turbilhão de emoções desencontradas e com um intenso sentimento de perda. De volta ao Brasil e instalada definitivamente no país, Morineau ingressou na companhia de Bibi Ferreira. Em 1944, e ao lado dela, representou pela primeira vez em português. Em 1948, voltaria a atuar em francês, na noite de estréia do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fazendo o monólogo *A voz humana*, de Jean Cocteau. O convite para participar da inauguração do que viria ser um marco no teatro brasileiro, expressava o reconhecimento pelo trabalho que vinha fazendo como atriz e diretora de Os Artistas Unidos, fundado por ela em conjunto com o médico Carlos Brant. Nos treze anos que esteve à frente desse grupo (1946-1959), foi uma presença marcante na cena carioca. Depois da dissolução da companhia, passou por vários grupos – entre eles, o Teatro dos Sete, dirigido por Gianni Ratto e o Oficina, por José Celso Martinez Corrêa, os quais na primeira

24 As informações contidas nesse parágrafo foram obtidas na entrevista citada de Morineau (cf. Khoury 2001a: 49).

metade dos anos de 1960 estavam contribuindo decisivamente para um novo acerto dos ponteiros do teatro brasileiro.²⁵

5. As marcas de Jouvet e de Morineau na renovação da cena teatral brasileira

No decorrer das duas temporadas de Jouvet no Brasil (1941-1942), quatro dos maiores nomes da história do teatro brasileiro contemporâneo –um crítico (Décio de Almeida Prado), uma atriz (Cacilda Becker), um dramaturgo (Nelson Rodrigues) e um grupo de teatro amador (Os Comediantes)– ensaiavam os primeiros passos rumo a essa posição. Décio de Almeida Prado (1917-2000), estreara na crítica de teatro, em 1941, na revista *Clima*. Nesse mesmo ano, Cacilda Becker (1921-1969) iniciava-se como atriz e Nelson Rodrigues (1912-1980) como dramaturgo, com a peça *A mulher sem pecado*.²⁶ Protagonistas e artífices do movimento de renovação do teatro no país, eles sentiram de maneiras distintas a presença de Jouvet entre nós. Décio de Almeida Prado, diretamente. Nelson Rodrigues, indiretamente, pela mediação do grupo carioca amador, Os Comediantes, responsável pela encenação de *Vestido de noiva*, tida por todos, e desde a sua estréia em dezembro de 1943, como o marco zero do moderno teatro brasileiro.

Na lembrança de um dos integrantes desse grupo e mais tarde crítico de teatro, Gustavo Dória, a presença de Jouvet e sua companhia obrigou-os, em 1942, a “refletirem mais demoradamente” sobre o que “deveriam apresentar como repertório”. Obviamente, prossegue Dória,

Todos nós conhecíamos a importância de Jouvet, sua posição no teatro francês, sua descendência direta do movimento de Copeau. Mas jamais podíamos imaginar que o espetáculo teatral pudesse atingir aquele grau de elaboração artística. Jamais tínhamos visto uma conjunção tão perfeita entre texto, interpretação e montagem. Além do mais, o caráter “novo” que Os Comediantes pretendiam estava perfeitamente justificado no seu

25 Depois de uma rápida passagem pelo Teatro dos Sete, em 1960, atuando em *A profissão da senhora Warren*, de Bernard Shaw, Morineau integrou-se, em 1962, no *Teatro Oficina*, como atriz, nas seguintes peças: *Todo anjo é terrível*, de Ketti Frings, *O sorriso de pedra*, de Pedro Bloch, e *Andorra*, de Max Frisch. Informações obtidas no site da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/%5Fteatro> (15.06.2006).

26 Para uma visão mais aprofundada da vida e da obra de Nelson Rodrigues, consultar Magaldi (1987) e Castro (1992).

aspecto mais elevado com a presença do ilustre diretor francês, que passou a ser figura comentada nos nossos meios artísticos e intelectuais. Ali estava, no seu mais apurado aspecto, a concretização de um projeto modesto que Os Comediantes pretendiam pôr em aplicação. Na verdade, Jouvet nos ajudou e muito. Mostrou uma nova maneira de apresentar o espetáculo teatral; salientou a importância do teatro e mostrou, ainda, as possibilidades do artista brasileiro; quando de sua segunda temporada chama, para com ele colaborar, pintores e desenhistas brasileiros aqui radicados, revelando o que nós mesmos desconhecíamos (Dória 1975: 15-16).

Generoso com os atores amadores, Jouvet os recebia em seu apartamento, durante os sete meses em que residiu no Rio de Janeiro, em 1942. Brutus Pedreira e outros integrantes de Os Comediantes voltaram de uma dessas visitas, relembra Gustavo Dória,

Com a verdade estarrecedora: qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade, um teatro que atingisse verdadeiramente a uma platéia, não estaria realizando nada enquanto não prestigiasse a literatura nacional! [...] O ponto de partida era o autor brasileiro (Dória 1975: 16-17).

O conselho de Jouvet logo se tornou uma idéia fixa do grupo.²⁷ Era preciso encontrar um dramaturgo brasileiro à altura da pretensão do grupo e de seu diretor, o polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978) que, fugindo da Guerra, chegara no Rio de Janeiro em 6 de julho de 1941, um dia antes da estréia da companhia do diretor francês. A coincidência das datas, decorrente do panorama internacional, não implicou no mesmo destino para ambos: Jouvet viera de passagem, com um objetivo claro; Ziembinski, que não falava uma palavra de português e tampouco conhecia alguém no Rio, viveu o restante da

27 O conselho que Jouvet deu aos Comediantes em 1942, para procurarem um autor brasileiro, sem o que não seria efetiva a renovação do teatro local, seria repetido, em 1947, no mesmo sentido mas com outro conteúdo, para o diretor Giorgio Strehler, fundador, junto com Paolo Grassi, do Piccolo Teatro de Milão, em 1947. Como todo diretor, Strehler tinha problemas de repertório e, de início, se interessava por peças americanas e inglesas. Num de seus encontros com Jouvet, este disse: – “tu préfères le Chianti au Coca-Cola, alors monte plutôt des pièces italiennes?”. E foi montando autores italianos, como Pirandello, Gozzi, Goldoni, Bertolazzi, entre outros, que Strelher efetivamente se destacou, contribuindo, assim, para a renovação do teatro italiano. Cf. Trechos da carta que Strelher escreveu em homenagem a Jouvet, reproduzida na *Revue d'Histoire du Théâtre* (1988: 36).

sua vida aqui.²⁸ Em comum, partilharam o mesmo ponto de vista em relação à importância do autor nacional. Desse encontro entre um conselho dado, um ponto de vista partilhado, um grupo de amadores empenhados na renovação da cena teatral, um autor ainda desconhecido (Nelson Rodrigues) e um cenógrafo promissor (Santa Rosa), resultou o marco simbólico do teatro moderno brasileiro – segundo a opinião dominante na crítica da época, compartilhada também pelos historiados das artes do espetáculo.

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

Cacilda Becker, que nos seus melhores momentos “era uma pura chama ardendo diante de nós”²⁹ –tal o impacto da sua atuação no palco– iniciara-se na contramão dos ensinamentos e concepções de Jouvet. A lembrança desse começo –quando atuou na companhia de Raul Roulien– ilumina, pelo avesso, o tamanho do impacto que o diretor francês produziu aqui. Segundo Cacilda,

Naquela época, os atores não recebiam o texto da peça, mas apenas folhas soltas de papel com as *falas* que teriam de dizer em cena, após uma *deixa* de outra personagem. Neste caso, todo o aspecto do relacionamento das personagens era sempre um mistério só desvendado em cena. Na época, normalmente, montavam-se peças de 15 em 15 dias. Os atores contavam sempre com o ponto. Isso sempre me pareceu um absurdo, mas quem era eu naquela época para reagir contra a norma aceita por todo o teatro?³⁰

28 Para uma visão aprofundada da vida e da trajetória profissional de Ziembinski, ver Michalski (1995).

29 Décio de Almeida Prado, “Adeus a Cacilda”, *O Estado de S. Paulo*, 15.06. 1969.

30 Trechos do depoimento de Cacilda Becker transcrito em Vargas/Fernandes (1995: 34).

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

Aquilo que ocorrera no âmbito da universidade, especialmente a de São Paulo, graças aos professores estrangeiros, franceses em particular (Jean Magüé, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig, Roger Bastide, entre outros) também aconteceu no campo do teatro. No mesmo período e não aleatoriamente, sob a pressão de escolhas políticas radicalizadas pela situação da Guerra na Europa e suas repercussões aqui. Desse encontro entre um novo contingente de alunos e de atores amadores (oriundos em sua maioria de famílias intelectualizadas de classe média, várias delas de distintas procedências étnicas), provenientes de cidades como o Rio de Janeiro e especialmente São Paulo (que rapidamente ganhava ares e estatura de metrópole, atestada por mudanças significativas na estrutura social e em outras esferas), com estrangeiros em início de carreira (como os professores da Missão Francesa) ou mais experientes, como os diretores de teatro que para cá vieram em decorrência da Guerra, deu-se a implantação de um sistema cultural e intelectual complexo, sem precedentes na história brasileira.³¹ Dela fazem parte Louis Jouvet e Madame Morineau.

Tal assertiva não deve, porém, perder de vista as dimensões e inflexões de gênero nesses domínios da produção cultural brasileira. No caso do teatro havia, nesse período, uma clara demarcação simbólica

31 Para uma análise densa da relação entre o processo de metropolização de São Paulo, o sistema cultural e acadêmico e as alterações na estrutura social da cidade, no decorrer dos anos de 1950, ver Arruda (2001).

entre o trabalho dos diretores que foram reconhecidos como verdadeiros *metteurs-en-scène*, todos eles homens, e o das atrizes como Henriette Morineau, Dulcina de Moraes, Itália Fausta e Bibi Ferreira, que também dirigiram espetáculos ao longo de suas carreiras. Em virtude do reprocessamento das marcas de gênero nessa atividade, elas, no entanto, foram vistas mais como “ensaiadoras” e formadoras de atores e atrizes do que como diretoras.

Sem entrar no mérito da formação e competência necessárias para o desempenho do trabalho de direção e ainda que os diretores estrangeiros que vieram para o Brasil tivessem esses atributos em quantidade maior que as “ensaiadoras”, não é aleatório que as mulheres só viessem a se destacar como diretoras bem mais tarde. Ou seja, muitos anos depois do reconhecimento obtido pelos brasileiros como Antunes, Flávio Rangel, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, para citar os mais importantes que substituíram os estrangeiros nessa modalidade de trabalho cênico. Na divisão de trabalho que presidia as diversas modalidades da carpintaria teatral, as marcas de gênero estiveram presentes em todas, mas com inflexões distintas em cada uma delas. Enquanto o trabalho de ator era facultado a homens e mulheres, o da dramaturgia era privilégio ou atributo dos homens. Nesse domínio, as mulheres só iriam se aventurar a partir de finais dos anos de 1960, quando Consuelo de Castro, Isabel Câmara, Maria Adelaide Amaral e Leilah Assunção³² fizeram-se notar como dramaturgas promissoras. Entre os dois pólos, o da representação, ocupado por atores e atrizes, e o da dramaturgia, exercido pelos autores, encontravam-se os diretores e as “ensaiadoras”, com claro e diferenciado reconhecimento para os primeiros.

O peso simbólico específico de cada um desses pólos não deve, porém, nos levar a uma apreensão anacrônica da atividade teatral, na contramão da sua vivência pelas pessoas que dela participaram diretamente, especialmente para as atrizes bem sucedidas, como Henriette Morineau, que conquistaram o bem simbólico mais prezado na cena teatral. A saber, o “nome próprio” e tudo que dele decorre: a notoriedade, o prestígio e a autoridade.³³

32 Para um estudo denso da dramaturgia brasileira feita por mulheres ver Vicenzo (1992). Consultar também Assumpção (1998) e Castro (1989).

33 A esse respeito, ver Pontes (2004; 2004a).

No caso de Henriette Morineau, há um certo consenso entre os críticos e historiadores do teatro brasileiro de que ela não “podia competir com Ziembinski em imaginação e originalidade de visão” (Prado 1988: 42). O que não quer dizer que essa avaliação partilhada não venha acompanhada de outra, relativa à sua importância como atriz, uma das “grandes” na época, como formadora de atrizes e de atores, quando esteve à frente de sua companhia, Os Artistas Unidos, entre 1946 e 1959, dirigindo a maioria das peças que encenaram.

Ela que, em cena, podia ser “um alambique ou um delicado frasco de perfume”³⁴ – como provaria a sua atuação precisa, aos 38 anos, como a sensual Blanche Dubois, em *Uma rua chamada pecado* (título da primeira montagem de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, dirigida por Ziembinski em 1947), era a mais “viril” das atrizes renomadas da época, em virtude da altura, do porte avantajado, da voz grossa, pesada e altiva. Sobretudo quando contrastada a Dulcina de Moraes,³⁵ que, como ela, também conjugou o trabalho de atriz com o de diretora, mas que diferentemente dela, encarnava os atributos associados, na época, ao máximo de “feminilidade”: os olhos amendoados, a sobrancelha fina, a boca delineada, a cintura fina bem marcada, a leveza do andar, o porte esguio, a “elegância” e a “desenvoltura no vestir – a ponto de ditar a moda nos anos de 1940.³⁶ Em comum, dirigiram espetáculos bem cuidados, privilegiaram o *boulevard* sofisticado, empenharam-se em levar o público a apreciar um repertório mais elaborado, que, se não está na raiz da renovação teatral, em muito contribuiu para a sua sedimentação.³⁷

O depoimento de Laura Suarez, atriz da “velha guarda”, nascida em 1909 e cultivada como poucas, fluente no francês e no inglês, escalada quase sempre para representar mulheres sofisticadas, é esclarecedor:

Quando comecei a ser dirigida por Madame Morineau, novos caminhos se abriram para mim, pois ela trazia um forte embasamento do teatro francês, e seus espetáculos eram muito bem cuidados e altamente profis-

34 Segundo a visão que tinha de si mesma (Khoury 2001b: 33).

35 Para uma biografia alentada de Dulcina de Moraes (1900-1996), consultar Viotti (2001). Filha da atriz Conchita de Moraes e do ator Átila de Moraes, Dulcina é considerada como uma das maiores atrizes brasileiras.

36 Sobre a relação entre moda, arte e atrizes, ver Berlanstein (2001), Martin-Fugier (2001) e, indiretamente, Pontes (2006).

37 Ver a esse respeito, Prado (1988: 42-43) e Brandão (2005).

sionais [...] Ela ajudou a levantar o nível do teatro brasileiro [...] e foi de importância capital na formação de uma porção de autores e na consagração de uma série de autores [...].³⁸

Vinda da parte da “única atriz brasileira que tinha gabarito e autoridade suficiente para tomar uma xícara de chá nos palcos” –na imagem expressiva do crítico Yan Michalski– essa avaliação de Morineau é sugestiva também para aquilatarmos uma das razões da sua importância entre nós: a procedência metropolitana da atriz. Ser francesa era um trunfo poderoso na época. O forte acento de Morineau, que até o final da vida sempre falou português com sotaque, longe de um impeditivo, foi um “charme” que ela jamais deixou de explorar. Sinal eloqüente da centralidade que a França e a sua língua ocupavam no imaginário dos círculos culturais da época e da rápida incorporação de seus representantes entre eles. Sinal inequívoco também da assimetria que pontuava as relações intelectuais e culturais entre as elites brasileiras e francesas, especialmente no âmbito das trocas lingüísticas.

Se falar português com sotaque francês podia ser “chique”, “refinado” e “elegante”, o inverso era o contrário de tudo isso com sinal bastante negativo. E, em se tratando de teatro, chegava mesmo a ser um impeditivo em termos de progressão na carreira, como atesta o caso da atriz Aimée Clarisse, que, como Morineau, também participou da companhia de Louis Jouvet. Ao contrário do que sugere o seu “nome artístico”, Aimée Clarisse não era francesa e sim brasileira de “boa família”, batizada como Vera Amado, filha do embaixador Gilberto Amado e mulher do ator francês Léo Lapara.³⁹ Apesar de ter passado a infância em Paris, onde cursou o primário no *Des Oiseaux*, uma das mais tradicionais escolas para meninas de elite, de ter retornado à França na adolescência, de lá permanecer até o início da guer-

38 Frases transcritas da entrevista com Laura Suarez (cf. Khoury 2001b: 368-370).

39 Léo Lapara e Vera Amado integraram-se à Companhia de Jouvet na segunda temporada pela América Latina. Naquele momento, o casal, em função da Guerra, estava vivendo no Rio. A oportunidade de participarem da trupe do diretor francês fez com que deixassem novamente o Brasil. Lapara seria desde então e até a morte de Jouvet, em 1951, um dos seus colaboradores mais dedicados, tendo atuado ao seu lado como intérprete, ensaiador, secretário. Seu livro de memórias, *Dix ans avec Louis Jouvet*, publicado em 1975, traz relatos dessa convivência prolongada. Para maiores informações sobre a repercussão na imprensa carioca da presença de Vera Amado Lapara entre a trupe de Jouvet, ver Guimarães (1981: 129-130).

ra, e de falar francês fluentemente, ela só faria figurações na companhia de Jouvet e jamais alcançaria os primeiros papéis. O estatuto mais elevado de protagonista lhe fora vetado, não por razões intrínsecas às suas qualidades artísticas e, sim, porque ela falava francês com sotaque. Esse “deslize” de pronúncia era mais que uma fraqueza “lingüística”. Na visão de Jouvet, era uma falha incontornável a impedir a encenação dos clássicos e dos modernos da dramaturgia francesa.

Voltando à “Madame” Morineau, foi na sua companhia que, em 1953, a então atriz da novíssima geração, considerada hoje a maior intérprete viva do teatro brasileiro, Fernanda Montenegro, deu a guinada necessária para a sua profissionalização, graças à influência decisiva que dela recebera.

Como toda grande atriz para quem a vida só é completa no palco, Morineau, no início dos seus setenta anos, quando fez o papel de Maude, em *Ensina-me a viver* (de Collins Higgins), chegou a acalentar a fantasia de morrer representando. Não como a personagem que se suicidava, mas de morte natural. Nisso também Jouvet lhe servira de inspiração. Em 1951, em Paris e no meio de um dos ensaios, ele sentiu-se mal e praticamente faleceu em seu camarim no teatro l’Athénée, em decorrência de um infarto fulminante. Mas se o sonho de morrer no palco não se realizou para Madame, ela teve, sim, o reconhecimento em vida por parte de todos os que acompanharam a sua bem-sucedida carreira no Brasil.

Bibliografia

- Arruda, Maria Arminda do Nascimento (2001): *Metrópole e cultura: São Paulo meio de século*. Bauru: Edusc.
- Assumpção, Leilah (1998): *Na palma da minha mão*. São Paulo: Globo.
- Berlanstein, Lenard R. (2001): *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin-de-Siècle*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1996): *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brandão, Tania (2005): “Um teatro se improvisa: a cena carioca de 1943 a 1968”. Em: *Brasil: palco e paixão - um século de teatro*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, pp. 122-140.
- Castro, Consuelo de (1989): *Urgência e ruptura*. São Paulo: Perspectiva.

- Castro, Ruy (1992): *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Charle, Christophe (2004): “L’attraction théâtrale des capitales au XIXe siècle: problèmes de comparaison”. Em: Id. (ed.): *Capitales européennes et rayonnement culture*. Paris: Editions Rue D’Ulm, pp. 151-167.
- Dória, Gustavo (1975): “Os Comediantes”. Em: *Dionysos*. Rio de Janeiro, Ano XXIV, n. 22 (edição monográfica dedicada ao grupo Os Comediantes), pp. 5-30.
- Dusigne, Jean-François (1997): *Le théâtre d’art: aventure européenne du XXe siècle*. Paris: Éd. Théâtrales.
- Gold, Arthur/Fizdale, Robert (1994): *A divina Sarah: a vida de Sara Bernhardt*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Guimarães, Teresa Paes Lemes (1981): *Louis Juvet no Brasil (1941-42): um mestre francês nas raízes da renovação teatral da década de 40*. São Paulo, dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo.
- Joubert, Marie-Agnès (1998): *La Comédie-Française sous l’Occupation*. Paris: Talandier.
- Juvet, Louis (1945): *Prestiges et perspectives du théâtre français: quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-45*. Paris: Gallimard.
- Khoury, Simon (2001a): *Bastidores: série teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, Vol. 3 (depoimentos de Henriette Morineau, Edwin Luisi, Nicette Bruno e Jorge Dória).
- (2001b): *Bastidores: série teatro brasileiro*, Rio de Janeiro: Letras & Expressões, Vol. 4 (depoimentos de Maria Della Costa, Diogo Vilela, Laura Suarez e Ednei Giovenazzi).
- Magaldi, Sábato (1987): *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva/Edusp.
- Martin-Fugier, Anne (2001): *Comédienne: de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*. Paris: Seuil.
- Mello e Souza, Gilda (1984): “Depoimento”. Em: *Língua e Literatura*, 10-13, pp. 138-139.
- Miceli, Sergio (2003): *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2008): “Gênero, classe, afetividade e projeto criativo na vanguarda sul-americana (Ricardo Guiraldes/Adelina del Carril x Tarsila do Amaral/Oswald de Andrade)”, neste volume, pp. 91-109.
- Michalski, Yan (1995): *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte.
- Mignon, Paul-Louis (1991): *Louis Juvet*. Lyon: La Manufacture.
- (1996): “Enfin Louis Juvet vint”. Em: Godart et al. (eds.): *Athénée-Théâtre Louis Jouve*. Paris: Éditions Norma, pp. 71-133.
- Ozeray, Madeleine (1966): *A toujours Monsieur Juvet*. Prefácio de Marcel Aymé. Paris: Buchet/Castel.

- Pontes, Heloisa (1998): *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-68*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2002): “Destins entremêlés: le *Grupo Clima*, la faculté de philosophie et le champ culturel *paulista* dans les années de 1930, 40 et 50”. Em: Schpun, Mônica Raisa (ed.): *Elites brésiliennes: approches plurielles. Cahiers du Brésil Contemporain*. Paris: Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain, Maison des Sciences de l’Homme, n. 47/48, pp. 199-224.
- (2004a): “Ciudades e intelectuales: los ‘neoyorquinos’ de *Partisan Review* y los ‘paulistas’ de *Clima* entre 1930 y 1950”. Em: *Prismas, Revista de história intelectual*. Buenos Aires, ano 8, n. 8, pp. 183-204.
- (2004b): “A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga”. Em: *Tempo Social. Revista de Sociologia da Usp*, Vol. 16, n. 1, pp. 231-262.
- (2006): “A paixão pelas formas: Gilda de Mello e Souza”. Em: *Novos Estudos Cebrap*, n. 74, março, pp. 87-105.
- Prado, Décio de Almeida (1988): *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva.
- (1993): *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Revue d’Histoire du Théâtre* (1998). Paris: Publications de la Société d’Histoire du Théâtre, n. 158.
- Rito, Lúcia (1995): *Fernanda Montenegro em o exercício da paixão*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- Rolland, Denis (2000): Louis Jouvét et le Théâtre d’Athénée: “promeneurs de rêves” en guerre de la France au Brésil. Paris: L’Harmattan.
- Roubine, Jean-Jacques (1998): *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski, 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- Sapiro, Gisèle (1999): *La guerre des écrivains, 1940-1953*. Paris: Fayard.
- Vargas, Maria Thereza/Fernandes, Nanci (1995): *Uma atriz: Cacilda Becker*, 2ª ed. revista, São Paulo: Perspectiva.
- Vicenzo, Elza Cunha de (1992): *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva.
- Viotti, Sérgio (2001): *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editor.