

CADERNOS DE TEATRO N.19



Cadernos de Teatro n. 19 - setembro, 1962

Publicação trimestral de **O TABLADO**, sob o patrocínio do **IBECC**
Av. Lineu de Paula Machado, 795 - Jardim Botânico - Rio de Janeiro

DIRETOR RESPONSÁVEL: João Sérgio Marinho Nunes; **DIRETOR EXECUTIVO:** Maria Clara Machado; **REDATOR CHEFE:** Jacqueline Laurence; **REDADORES:** Celina Whately e Olney Barrocas; **SECRETÁRIO:** Virginia Valli; **TESOUREIRO:** Eddy Rezende Nunes
COLABORAM NESTE NÚMERO: Barbara Heliodora, Walmir Ayala, Leo Gilson Ribeiro, Edelvira Fernandes e Fabio Neto.
NOSSA CAPA: Bibi Ferreira e Paulo Autran em «Minha Querida Lady», o grande espetáculo da temporada.

EM DEFESA DE UMA REFORMA TEATRAL

PROFISSIONAL CONTEMPORÂNEA

Michel Saint-Denis

AINDA que seja verdade que, na história da evolução das Artes, o Teatro, de modo geral, seja o último a progredir, é preciso reconhecer que, na época atual, a fulgurante rapidez das mudanças e a complexidade sempre crescente dos conhecimentos e das técnicas tornam a estrada do progresso particularmente difícil para uma arte antiga, presa à rotina de tradições e que, depois da guerra principalmente, vem sendo frequentemente preterida pelo cinema, tanto no favor do público quanto no interesse de muitos artistas.

Quanto a mim, acho perigoso pensar que a vitalidade do "bom velho teatro" é supostamente sem fim. Parece-me mais salutar olhar de frente o perigo de morte em que poderia encontrar-se a nossa arte, denunciar os locais, sob orientação oficial ou privada, onde o respeito à tradição é confundido com o encorajamento à rotina, onde a mediocridade serve de esteio ao mercantilismo, onde a novidade é gratuita e sem base. Ao mesmo tempo, é essencial que se encorajem tôdas as iniciativas vigorosas e informadas que indicam o caminho da renovação. E' claro, todavia, que denúncias e encorajamentos não são suficientes: quando há crise e perigo, não se deve hesitar diante da necessária intervenção ou do tratamento, mesmo à longo prazo, capaz de trazer de volta força e saúde.

No último verão, em Viena, por ocasião do Congresso do Instituto Internacional do Teatro, o Comitê de Formação Profissional reuniu-se durante três dias; integrado por membros benévolo, esse Comitê, de nome pouco animador, conseguiu reunir nada menos de cerca de sessenta homens e mulheres de teatro de diversos países, sendo que era maior o número de diretores e atôres do que o de professores.

Qual o motivo de tal afluência? Porque essa curiosidade pela troca de idéias? Porque essa vontade apaixonada de informarem-se uns aos outros sobre os meios adequados para atualizar a formação profissional dos moços e até mesmo dos adultos?

Os nomes de Stanislavski, Reinhardt, Copeau e Brecht eram a tôda hora mencionados: êsses homens de teatro de hoje sabiam que o movimento dramático moderno encontrou o essencial de sua forma nas equipes, escolas e laboratórios dêsses homens dedicados à pesquisa e à renovação. Sabiam também que aquêles homens desapareceram, que os seus ensinamentos (com exceção dos de Brecht, talvez) estão, cada dia que passa, um pouco mais encobertos pelos velhos hábitos, um pouco mais deformados pelo tempo, pelas interpretações errôneas de "sistemas" mais ou menos esclerosados ou ainda pelas influências políticas e ideológicas. Sentiam também que, em cada país, a formação e a manutenção de escolas profissionais modernas, levando em consideração as descobertas da psicologia, da

física, das transformações técnicas da arquitetura, da luz e do som, tornaram-se indispensáveis à sobrevivência do teatro e à não estagnação do mesmo; a experiência do "métier" os fizera tomar consciência da necessidade de uma atualização, de uma reformulação, que não pode ser executada dentro da pressa e do nervosismo que caracterizam organizações sobrecarregadas de atividade.

Essas pessoas reunidas em Viena sabiam, sentiam tudo isso E que mais?

Iam regressar aos seus respectivos países e falavam, ou não falavam, das condições locais que os esperavam.

Neste ponto, é preciso abrir um parêntese.

Reinava, em Viena, entre alguns dos representantes das democracias populares, uma verdadeira liberdade de espírito que os abria à crítica: ouvi-os, por exemplo, aprovar as observações relativas à perigosa corrupção das obras e dos estilos que decorre muitas vezes de uma imposição ideológica. De modo geral, é claro, os democratas populares demonstravam orgulho de suas organizações estatais de teatro que, de qualquer maneira, asseguram e fiscalizam o ensino dramático e controlam a entrada dos artistas na profissão. Os russos expunham o seu "sistema", herdado de um grande Mestre, felicitavam-se pela obrigação imposta aos atores de completarem um curso de quatro anos, enquanto os diretores, cenógrafos e técnicos mais especializados deviam estudar durante cinco anos. Teria sido uma impertinência opor-lhes então a esclerose devida à estagnação de que eles têm sido vítimas, pelo menos até o XX.º Congresso.

Os americanos, muito menos seguros de si, elogiavam o lado positivo do ensino do Drama, em seus aspectos literário, prático e técnico, nos departamentos especializados de suas numerosas universidades. Alguns

Mise-en-scène é a passagem de uma vida espiritual e latente, a do texto escrito, a uma vida concreta e atual, a da cena.

Arte e **metier** são duas coisas inseparáveis.

Não é o talento, nem as idéias nem o prazer de trabalhar que faltam. É, sobretudo, a disciplina do trabalho que, antigamente, presidia a mais humilde obra-prima. É a regra do bem pensar visando à boa realização. A competência visando à perfeição.

COPEAU

dêles aludiam à influência do "Actor's Studio", do qual é preciso salientar que não é uma escola para principiantes, mas sim um curso de aperfeiçoamento reservado a atôres já formados, que encontram ali uma possibilidade de aprimorarem-se em sua profissão, um convite a se libertarem de vícios adquiridos e ao reencontro do sentido de uma verdade original. Instituição privada, que deveria existir em tôdas as grandes cidades para maior benefício dos adultos, mas da qual se pode dizer que suas concessões à psicanálise obscurecem a clareza cheia de "nuances" dos ensinamentos de Stanislavski, que são a base do famoso "Método". O Teatro americano procura o seu caminho através de uma transposição do realismo.

Voltando aos Europeus do Ocidente: o que precisam êles, no momento de deixar Viena?

É evidente que as reflexões, temores e resoluções deviam variar de acôrdo com as nacionalidades. Imagino que os finlandeses, alguns sul-americanos sentiam-se encorajados a se esforçarem ainda mais no caminho já traçado: possuem escolas modernas bastante estáveis ou, pelo menos, embriões de escolas: isso também existe na Inglaterra, existe ou está sendo criado em tôda parte e até mesmo na França.

A maior parte dos nossos países poderia, todavia, reunir-se para lamentar em conjunto o fato de ter que enfrentar, no interior de suas fronteiras, ou um ensino oficial da Arte Dramática, já ultrapassado, ou as insuficiências do ensino privado onde, ao lado de grandes professôres, floresce uma liberdade que beira o escândalo.

O ensino oficial continua concentrado essencialmente nos clássicos, n'uma transmissão de antigas tradições, e uma confusão fortemente enraizada entre o modo de dizer (o que se chamava antigamente a Declamação) entre o modo de se movimentar e as razões interiores da representação, desprezando-se a expressão corporal, a improvisação desinibidora, o estudo dos textos pela consideração simultânea do sentido, da verdade humana e do estilo. O que salva o ensino oficial é a fôrça da tradição, representada pelos textos, o talento de alguns eminentes professôres e de alunos de talento.

Salvo o talento, acontece a mesma coisa no ensino privado. Mas será que todos sabem que qualquer pessoa, pode resolver, de um dia para o outro, abrir um curso de arte dramática, sem ter que solicitar autorização a quem quer que seja, sem ter que inscrever-se em repartição alguma, a não ser talvez no departamento de comércio, sem precisar prestar qualquer exame, enfim sem justificação de qualquer espécie? O resultado disso é que há uma verdadeira inflação de cursos, que recrutam em tôdas as classes da sociedade rapazes e môças atraídos pelo prestígio combinado do palco, do cinema e da televisão. Êsses jovens pagam mensalidades a instrutores cuja carreira no teatro foi em muitos casos nula ou mediocre, e que encontraram no ensino uma fonte de renda e a satisfação de uma fidelidade, às vêzes tocante, aos seus sonhos de juventude.

Uma regulamentação do ensino privado da arte dramática impõe-se, assim como a criação, em cada país, em escala nacional, de uma escola moderna que trate de todos os ramos da arte dramática.

A importância das escolas é, hoje em dia, um fato internacionalmente provado. Para nós, na França, basta observar a influência exercida por Centros de estudos do tipo daquele criado por Copeau, em 1920, e que se prolongou depois em escolas como as de Léon Chancerel, com os seus "Comédiens Routiers" ou de Charles Dullin no Teatro "Atelier". Seriam Jean-Louis Barrault e Jean Vilar o que são hoje se não tivessem feito parte do grupo de estudantes que cercavam Charles Dullin?

IONESCO

E

O TEATRO

DO ABSURDO

Léo Gilson Ribeiro

(Transcrito do "Jornal de Letras" (dezembro-61) de uma síntese das conferências sôbre Teatro contemporâneo).



AO contrário do teatro marxista de BRECHT e do teatro decadente de Tennessee Williams (que indiretamente critica, sob um ponto de vista ético e artístico a estrutura social e espiritual americana), o teatro francês da atualidade não comenta, diretamente, os fatores estritamente político-sociais. Depois da profunda revolução trazida à poesia francesa pelas inovações temáticas e estilísticas de Baudelaire e Rimbaud, sobrevêm, no campo artístico do teatro e da prosa, quase que paralelamente aos movimentos do futurismo italiano e do expressionismo alemão, o dadaísmo e o surrealismo. Apollinaire, ao saudar de volta do "front" um universo novo, presente que se encontra também com a anti-França, tradicional, na qual predominavam os cânones clássicos do equilíbrio e da elevação sublime de expressão. Já em 1924, depois das revelações psicológicas decisivas de Freud, André Breton, com o Manifesto do Surrealismo, declarava que a verdadeira realidade é a do inconsciente, a da fantasia sem freios, das associações espontâneas da mente em seu encontro com o mundo exterior.

No setor do teatro, essa renova-

ção radical contra a lógica e a rigidez do "helenismo" francês deve-se a dois autores estrangeiros radicados em Paris, da mesma forma que o cosmopolitismo da cidade à beira do Sena atraiu os talentos diversos de Picasso e Miró, de Vieira da Silva e de Chagall, no plano da pintura. SAMUEL BECKETT, irlandês de nascimento, e EUGÈNE IONESCO, rumeno, são os mais importantes expoentes da literatura denominada de *expressão francesa*, além de constituírem dois dos mais originais dramaturgos da atualidade na França, a par de Jean GENET, AUDIBERTI e ADAMOV. Seu teatro, um teatro de vanguarda por excelência, surgiu, como nota Roland Barthes, num determinado momento da História em que a burguesia foi julgada por certos escritores revolucionários como sendo uma força esteticamente retrógrada e que devia ser combatida. Esse combate, de início puramente estético, contra os filisteus, passou logo a atacar, de maneira violenta, a ética burguesa também, responsável, segundo esses autores, por uma deformação moral do ser humano dentro dessa escala de valores materialista e desprovida de amor ao próximo, confirmando assim a de-

núncia veemente de Kierkegaard. Nunca, porém, um "engagement" político se delineou claramente, como no caso de Sartre e Simone de Beauvoir, que se fillaram ao marxismo, ou de Camus, que pugnava por uma terceira força, heróica e estoica, num mundo absurdo e desprovido de transcendência religiosa.

Veremos, porém, que o teatro de vanguarda, não formulando teorias políticas nem se fillando a valores religiosos — as duas determinantes de nosso tempo — cria o vácuo em torno a si, volta-se contra si mesmo, suicida-se pelo niilismo.

O teatro de vanguarda é limitado pelas condições que determinam a existência do teatro em geral: êle é fundamentalmente um teatro de experiência, que tem que conquistar um público determinado. Daí a sua pesquisa de formas novas e insólitas, para um público numericamente restrito, um público de "connaisseurs" e de entendidos. Essa ausência de suntuosidade de "mise-en-scène" e essa precariedade financeira influenciam até mesmo a concepção da peça: devem-se utilizar poucos personagens, para pagar poucos atôres, o cenário deve ser pobre, sumário, de execução pouco dispendiosa. No entanto, por uma feliz coincidência, o teatro de vanguarda, querendo revelar a miséria física e moral do homem, apela justamente para a miséria física dos cenários e figurinos como símbolos visíveis da desesperadora condição humana. Para contrabalançar essa parcimônia, em parte forçada, os diretores e autores recorrem à iluminação e à música, certas ações passam a ser meramente sugeridas, de forma sintética, como uma estenografia de gestos e estados de espírito complexos e mais amplos. A luz, porém, em vez de plasmar o ambiente e participar do ambiente concreto da peça, como sucedia nas encenações de Max Reinhardt em Berlim, no teatro de vanguarda a luz se torna fosca, neutra, impessoal, da mesma forma que o cenário assume freqüentemente o aspecto de "um lugar nenhum" fora do tempo e do espaço. (Recordemos o cenário de "Esperando por Godot").

Como diz Adamov em "La parodie": "o cenário deve dar a impressão de preto e branco... deve suscitar uma sensação de desconhecido, de algo não familiar ao espectador." A ênfase total é dada aos diálogos e à representação dos atôres, já que raramente há um enredo propriamente dito, exceto na tentativa mais ambiciosa do RINOCERONTE, de Ionesco. Os objetos, ao contrário, como que participam da ação, influenciando os diálogos e durante a conversa enfadonha e interminável de Mr. e Mrs. Smith, o relógio assume uma personalidade própria, começa a soar as horas que quer, indicando sempre o contrário da hora verdadeira, emite sons nervosos e, quando quer, recusa-se peremptoriamente a soar. Em AS CADEIRAS, as cadeiras proliferam no palco de maneira angustiante, cada vez mais, como em "O aprendiz de feiticeiro" enche-se a cena de cadeiras em torno dos anciãos ilhados em sua solidão total.

Como conteúdo comum a todos os autores de vanguarda da dramaturgia francesa inscrevem-se, no entanto, duas palavras — angústia e provocação. O autor de teatro tradicional conduzia o espectador à análise das paixões humanas e dos caracteres apresentados em cena utilizando para isso uma linguagem que era comum a ambos: ao dramaturgo e ao espectador. Aqui, porém, vemos o atributo claramente provocatório do teatro de vanguarda: o autor não se identifica mais com o público a fim de mostrar uma situação humana, bela ou sórdida, miserável ou ridícula, trágica ou cômica que ela seja. Não se trata mais de seduzir o espectador, mas sim de conturbá-lo. (Notemos neste ponto como se identificam o teatro de vanguarda e o teatro marxista de Brecht e Piscator).

Naturalmente, a linguagem passa correspondentemente a ser uma linguagem nova, estranha, que arranca o espectador do centro cômodo das associações mentais que lhe são familiares. Não se trata, contudo, de mera magia verbal, de

magnífica pirotécnica literária como a linguagem esplêndida de Claudel e de Giraudoux. "A linguagem passa a ser uma forma de interjeição, fazendo a palavra regressar à fase pre-lingüística da expressão" (Jean Vanier) A palavra substitui a ação e o enredo. Para Beckett e Ionesco o diálogo e o monólogo constituem toda a função da obra teatral e da representação em si. Cria-se efetivamente o anti-teatro. A palavra conduz à sua auto-destruição pela instituição do absurdo.

Principalmente no teatro de IONESCO, a preocupação fundamental que o anima é a esterilidade do lugar-comum. Com isso ele tece uma crítica indireta mas vigorosa do racionalismo chão e primitivo, à pretensa sabedoria dos provérbios da insegurança humana: "mais vale um pássaro na mão que dois voando", "seguro morreu de velho", etc. A crítica que IONESCO formula pode ser talvez resumida assim: vivemos em meio a pessoas incapazes de pensar por si próprias, que meramente repetem clichês e frases feitas recebidas da imprensa, dos líderes políticos e religiosos, da publicidade, do cinema e da televisão. A alma desta sociedade de autômatos é a estupidez, dela se derivando como consequência quase involuntárias, a indiferença à sorte alheia, o egoísmo mais feroz possível, a insegurança. O meio pequeno burguês é, como diz o próprio dramaturgo, aquele contra o qual se volta, expondo-o em toda a sua impotência mental, em sua passividade em receber julgamentos já feitos, satirizando ao mesmo tempo de maneira cabal e convincente o seu infinito ridículo.

Paralelamente a KAFKA, que IONESCO confessa ser o autor que considera "superior a todos, sem exceção, que nosso século produziu", IONESCO revela ser o cronista do absurdo, da hostilidade dos homens entre si, da malignidade de nossos pensamentos e intenções ocultas e sobretudo de nossa invencível solidão individual. Ao contrário de KAFKA, porém, existencialmente trágico, IONESCO se

caracteriza como relator da condição humana sob seu aspecto pateticamente cômico e risível. Seus personagens falam sem nada dizer, utilizando todos os lugares-comuns que traem o deserto interior de suas mentes e de seus espíritos. Em O RINOCERONTE, Béranger será o único que não se transformará em rinoceronte, na cidade inteira, o único que não aceitará paquidermicamente a estupidez e a violência coletivas simbolizadas no animal selvagem. A fim de não se render às frases feitas, ao conceito do "todo mundo diz, todo mundo faz", ele luta até o último instante para defender sua individualidade (embora ela seja mediocre em si) e recusa-se a ser absorvida pelo anonimato aquiescente da maioria.

A linguagem dos personagens de IONESCO não resiste a uma análise racional, pois é constituída meramente de sons e não representa a expressão de uma idéia ou de uma concatenação lógica de pensamentos. É fácil verificar, como já fizeram alguns de seus intérpretes, que a palavra dita pelos personagens de IONESCO se desumaniza, como todas as relações entre os seus personagens são essencialmente relações desumanas, indiferentes, baças, sem calor nem qualquer coloração afetiva. Essa torrente de palavras equivale, na realidade, a um total silêncio, simbólico da impossibilidade dos seres humanos de comunicar-se entre si, de lançar pontes de suas ilhas às outras que lhes estão mais próximas. Por esse motivo, em JACQUES OU LA SOUMISSION no final uma única palavra chat (gato) passa a substituir todas as outras, pois já que as palavras em si não tem significado, um único som colhido arbitrariamente poderá substituir todos os outros:

ROBERT — Oh, meu gato.

JACQUES — Minha gata, minha castelã.

ROBERTE — Em meu castelo tudo é gato.

JACQUES — Tudo é gato.

ROBERTE — Para designar as coisas há uma só palavra: chat. Os gatos se chamam chat, os alimentos chat, os insetos chat, as ca-

deiras chat, você, chat, eu, chat, o teto chat, o número um chat, o número dois chat, três chat, vinte chat, trinta chat, todos os adversários chat, tôdas as preposições chat... E' fácil falar.

JACQUES — Para dizer, vamos dormir, querida...

ROBERT — Chat, chat.

JACQUES — Estou com muito sono, vamos dormir agora...

ROBERTE — Chat, chat, chat, chat.

JACQUES — Para dizer — tragame massas frias, limonada quente, mas nada de café.

ROBERTE — Chat, chat, chat, chat, chat.

JACQUES — E como se diz Jacques e Roberte?

ROBERTE — Chat, chat.

ROBERTE — Chat, chat.

(Ela mostra sua mão que tem nove

dedos, que trazia oculta sob o vestido).

JACQUES — Ah, é fácil falar... nem vale a pena... (Percebendo a mão com nove dedos) Oh! você tem nove dedos na mão esquerda. Você é rica. Vou me casar com você!"

De maneira semelhante, IONESCO nos lança no abismo do nada, no silêncio atarrador que traz "a mensagem definitiva" a uma humanidade fictícia, reunida para ouvi-lo: as cadeiras sôzinhas no palco. Os únicos sons que saem de sua bôca são gemidos e esteriores, sons guturais de uma pessoa muda: essa é sua mensagem final: o silêncio angustiado da incomunicabilidade humana.

DIREITOS E DEVERES DO DIRETOR

Hugh Hunt

— Depoimentos de diversos diretores, obtidos no decorrer do Congresso de Viena promovido pelo Instituto Internacional do Teatro. Era de receiar que o tema proposto a diversos diretores desse lugar às mais banais considerações. No entanto, tal não aconteceu, muito pelo contrário, assim como o leitor poderá julgar pelos depoimentos que passamos a transcrever:

NASCIMENTO DO DIRETOR — Com humor contido, o diretor sueco LARS-LEVI LAESTADIUS explica o aparecimento dêsse nôvo homem de teatro de que nossos antepassados não pareciam sentir falta:

"Para que exista essa arte chamada teatro, sômente duas pessoas são indispensáveis: um ator e um espectador. Mal se concebe, todavia, que um artista se satisfaça com o interêsse de uma só pessoa e é, assim, que se torna vital para o ator ter vários espectadores. Como as possibilidades de cativar o interêsse de um grande número de espectadores aumentam em função do número de atôres — e isso em proporções que poderiam ser comparadas à figura geométrica chamada *parábola* — temos aqui o embrião dos elementos essenciais a uma representação.

Mas enquanto um só ator pode produzir a matéria destinada a cativar o seu público, vários atôres precisam de um assunto comum: um autor dramático é indispensável. No decorrer das grandes épocas da história do teatro, êsse homem era membro da companhia, seu centro e seu chefe: um Sófocles, um Lope de Vega, um Shakespeare, um Molière. Em contato direto com o seu público e os seus companheiros — ator, autor, encenador e diretor ao mesmo tempo.

Todavia, no princípio do século XIX, quando as guerras napoleônicas suscitaram perturbações em tôda a Europa, o romantismo veio a florescer e, com o romantismo, a idolatria do poeta. Quiz-se marcar a separação entre o artista e o seu público. Separação impossível para o ator — êle morre se não tiver público — mas realizável para o autor dramático, pois êste podia ganhar a vida trabalhando como bibliotecário, professor de história ou funcionário. E eis de repente o autor separado da companhia e até mesmo, talvez, de seus contemporâneos.

A situação é, portanto, a seguinte: o ator se aproxima do público, enquanto o autor vai se afastando do mesmo, ambos cada vez mais depressa e com uma aversão crescente um pelo outro, embora continuem a depender intimamente um do outro. Foi aí que nasceu o diretor."

DIREÇÃO NÃO EXISTE — Com êste título, o diretor canadense Jean-Louis ROUX descreve o diretor assim como êle idealmente o concebe, isto é, certo ou erradamente, apenas como um intérprete fiel.

"Comparou-se muitas vêzes o diretor de teatro a um maestro. Tôda comparação é discutível e esta tanto quanto as outras. Todavia, os seus termos evoluem por bastante tempo sôbre duas linhas quase perfeitamente paralelas, antes de chegarem a um ponto de divergência.

Como o maestro, o diretor de teatro tem em mãos uma partitura, prêto no branco. Êle decifra essa partitura para si próprio, procurando a maior fidelidade possível em relação às intenções do autor. Descobre a côr geral — o clima — da obra; o tom e o ritmo dos diversos movimentos, a importância relativa que deve ser dada a cada um dos instrumentos, de maneira que se destaque do conjunto ou se funda perfeitamente no mesmo; o valor e as sutilezas da linha melódica e do seu desenvolvimento, etc.

Como o maestro, o diretor precisa comunicar, a seguir, a sua compreensão da obra aos intérpretes. No decorrer dos ensaios, mais numerosos e estendendo-se por um período de tempo muito maior no teatro — êle provoca a incarnação da obra. Ajudado por materiais esparsos e heterogêneos, trabalha a massa, curva e ângulos, relêvos, etc; aplica a côr e, finalmente — nôvo Miguel Angelo — dá-lhe a martelada que a põe em movimento. O que era palavra morta torna-se vida, graças à intervenção do diretor que, assim, trabalha como servidor perfeitamente devotado ao autor.

Tal devotamento não é todavia impensado nem cego. Não raro acontece que o diretor, ou o maestro, concorra para a descoberta de aspectos e riquezas da obra que tinham passado despercebidas ao próprio autor. Pois é inegável que, depois de pronta, a obra passa a viver, até certo ponto, independentemente de seu autor. E' graças a essas descobertas que o diretor ou o maestro dá um toque pessoal e característico ao seu trabalho. E' esta a explicação porque duas "mises en scène" da mesma peça — embora ambas perfeitamente fiéis à obra — podem divergir uma da outra em muitos pontos.

Um diretor não pode ter uma idéia preconcebida da "mise en scène" assim como um maestro não pode ter uma idéia preconcebida da direção a dar à sua orquestra. A "mise en scène" só existe na prática, em relação a uma obra; não se pode discuti-la teoricamente. O diretor, como o maestro, é um camaleão que se adapta à obra que trabalha: Êle deve poder ser romântico, realista, espanhol, clássico, naturalista, eslavo, verista, tradicionalista, oriental, revolucionário, etc. Há tantas concepções de "mise en scène" ou direção de orquestra quanto obras a dirigir.

Como o maestro, o diretor reanima uma obra para que um público eventual possa comungar com a beleza da mesma, com sua verdade dramática ou cômica. Neste sentido, o público condiciona totalmente o trabalho do diretor ou do maestro. Sem aquêle, êstes não têm razão de existir. Mas, parece-nos que o diretor assim como o maestro, não deve se adaptar ao público, depois de escolhida a obra a ser apresentada. Não há uma maneira de se representar uma obra para trabalhadores e outra para mi-

nistros. A mesma obra deve ser apresentada exatamente da mesma maneira ao rei e ao mais humilde dos cidadãos. Ésquilo, Cornelle, Shakespeare, Brecht, Beckett ou Adamov não existem em versões "populista", "alta sociedade", "pequeno burguês" e "anarquista".

Não há classes no teatro. O esforço dos teatros populares, isto dito exatamente no sentido dado por Jean Vilar a essas palavras, deve procurar trazer as classes menos privilegiadas ao teatro e não levar o teatro até as classes menos privilegiadas. OU, pelo menos, neste último sentido, o esforço se situa exclusivamente no nível da escolha das obras, dos lugares, das horas e das condições de representação, isto é no nível da direção da companhia — e não no nível da direção da peça. Uma vez escolhida a obra, o diretor só deve ter preocupações de fidelidade em relação à mesma e ao seu autor. Molière somente apresentava "Les Amants Magnifiques" na Côte mas as representações de "Tartuffe" ou de "L'Ecole des Femmes" não eram diferentes na Côte e na Cidade."

A PARTIR DAÍ, AS DIVERGÊNCIAS VÃO SE ACENTUAR. A CONCEPÇÃO, POR ASSIM DIZER "CLÁSSICA" DE JEAN-LOUIS ROUX ESTÁ LONGE DE SER A DE TODOS. NUMA ATITUDE OPOSTA, ALGUNS ENTRE OS MAIS FAMOSOS "METTEURS EN SCENE", COMO PETER BROOK, MOSTRAM-SE INQUIETOS DIANTE DESSA VOCAÇÃO DE CAMALEÃO, A QUE JEAN-LOUIS ROUX OS DESTINA. OUTROS, FINALMENTE, CHEGAM A AFIRMAR QUE AS VERDADEIRAS RESPONSABILIDADES DO METTEUR EN SCENE NÃO DEVEM SER PROCURADAS NAS SUAS RELAÇÕES COM O AUTOR, MAS COM O PÚBLICO.

EM BUSCA DE UMA FOME — Com um artigo assim intitulado, o diretor Peter Brook acaba de dar um verdadeiro grito de angústia na excelente revista inglesa "Encore". Em sua tocante sinceridade, o artigo parece indicar que a concepção "clássica" do diretor, perfeitamente aceitável dez ou vinte anos atrás, já não o é mais.

"A crise é evidente. Não faltam, hoje em dia, ocasiões de realizar de modo satisfatório uma grande variedade de peças; todavia, se você fôr honesto consigo mesmo, saberá, do fundo do coração, que o que você está fazendo não tem utilidade nenhuma.

No decorrer dos últimos dez anos, tentei tôdas as formas de teatro que se ofereciam a mim. A farsa, a grande ópera (não tão diferentes), o sério, com uma missão a cumprir e poltronas vazias, o popular, com a febre do guichê e o calor de uma sala lotada — tentei isto na América, onde o sucesso é um objetivo em si e tentei-o na França onde um trabalho interessante ainda é um objetivo em si. Porém, nem na França, nem na Inglaterra, nem na América, nem observando as realizações dos outros, tive a impressão de que o nosso trabalho correspondia a uma necessidade.

O trabalho de desmistificação e de demolição destes últimos anos foi magnífico. Todos os "ismos" são suspeitos, tôdas as frases são frases feitas — todavia, não podemos parar. Quanto a mim, prefiro a anarquia às lamentações — mais ou menos a única alternativa que se nos oferece. Não vou de jeito nenhum propor soluções. Quero simplesmente insistir sobre a insignificância de nossa situação atual e sobre a necessidade de uma busca. Uma busca de que? De algo que só poderemos reconhecer e definir quando o tivermos encontrado.

Lembro-me de ter pensado, logo após a guerra, que não precisávamos então nem de teorias, nem de experiências. Havíamos tido bastante destas entre 1920 e 1940 e bastante destruições depois de 1940; precisávamos, então, de preparar e fortalecer os materiais de que dispúnhamos. Hoje em dia, penso o contrário; o nosso crédito está esgotado. O cinema tem uma margem de dianteira sobre o teatro; quanto à pintura e a música, estas estão um século na nossa frente.

O DIRETOR É UM AUTOR — Esta nova verdade à qual Peter Brook aspira confusamente, o Tchecoslovaco JAROSLAV DUDEK não

duvida tê-la encontrado e a exprime com uma convicção da qual não está excluído um certo fanatismo.

"A idéia segundo a qual a peça de teatro é a principal, a única fonte de inspiração para a futura realização é pura ilusão.

Como diretor, não me encontro frente a frente com o autor, mas sim com o público. Os espectadores são a mais real das realidades sociais, o assunto representado e o objeto da ação na futura representação. E a minha ambição — melhor: a condição mesma de minha existência — é que com a minha intervenção, eles se tornem os colaboradores-criadores da representação. Conheço suas vidas, suas idéias e seus problemas, ao passo que eles mesmos talvez nem tenham consciência disso e quero levá-los de encontro a grandes e positivos objetivos. Conhecendo o ritmo em que vivem e o ponto sensível pelo qual melhor podem ser atingidos, procuro os meios de falar-lhes da maneira mais eficaz.

E como a característica da minha arte não me permite comunicar diretamente esta realidade mas, sim, por intermédio de outras obras, ou sejam as peças de teatro, escolho um determinado autor e uma de suas peças que, no momento oportuno, me permita dizer exatamente o que quero dizer.

Esta escolha do autor e da peça é o meu único "direito" superior de diretor, em relação ao autor. Em hipótese nenhuma, hei-de modificar sua obra por "parti-pris" pois, se a escolhi, é porque responde da melhor maneira às minhas idéias artísticas e sociais.

Escolher essa obra é o meu primeiro e mais importante *dever* em relação ao autor. Nem é preciso acrescentar que o diretor deve ser um homem instruído, culto, desprovido de tóda ambição doentia.

O essencial, creio, é que a relação mais importante no teatro é a relação da arte com a realidade, decorrendo desta tódas as outras relações e com elas todos os direitos e todos os deveres. Esta relação fundamental deve ser, de um lado, a mais verídica — isto no sentido da representação — e por outro lado, a mais ativa — no sentido da influência social.

Conseqüentemente, vindo depois da peça, a representação teatral é uma realidade totalmente nova, independente, dentro do mundo artístico, uma obra artística autônoma que, como tóda obra, é criada com o objetivo de influenciar ativamente a vida pelo exemplo, pela crítica, pela orientação e pela imagem da realidade que encerra.

E' lógico que, atingida essa etapa do trabalho, o diretor se torne autor, dono de sua faculdade de fixar intensa e profundamente já que mais concretamente o objetivo social da representação e de atingir plenamente êste objetivo graças às suas faculdades criadoras."

O DIRETOR É UM CRIADOR — De modo menos severo e, porisso mesmo, muito mais atraente, o diretor polonês Bohdan KORZENIEWSKI defende, no fundo, o mesmo ponto de vista. O Centro Polonês do Instituto Internacional de Teatro tende a atribuir ao diretor todos os direitos e privilégios de que gozam os criadores.

A êsse diretor, impomos todavia uma condição essencial: Não há liberdade razoavelmente concebida sem responsabilidade. Porisso, uma vez concedida ao diretor a liberdade de criação, exigimos dêle uma responsabilidade criadora.

Não consideramos, pois, como uma violação de Shakespeare o fato de, por exemplo, transpor a ação de Macbeth da Escócia para o Japão. Desejaríamos sômente que o diretor que adaptou a obra de Shakespeare aos costumes japoneses não esconda — assim como Kurosawa não o escondeu — que se serviu de Shakespeare para criar sua própria obra; e esperamos que, pela obra que apresentar, êle prove que tinha o direito de fazê-lo.

Não há proveito, para nossos conhecimentos do mundo, em conceder, como é o hábito, o epíteto de "criadoras" a certas profissões e de recusá-lo, por um mesmo princípio de tradição, a outras.

Num sentido metafórico, qualificamos de "criadoras" as obras de arte que comportam elementos novos e se distinguem favoravelmente das outras, que não mais satisfazem a nossa curiosidade do mundo nem a nossa sede de beleza.

Uma outra expressão duvidosa e que seria bom explicar com maior cuidado é a de "autor". Quem é o autor de uma obra cênica?

Se o autor de uma peça não fôr ao mesmo tempo o seu próprio diretor, como Ésquillo e Molière, como Brecht e ocasionalmente Camus ou Sartre, temos então a presença de dois autores: o autor da peça e o autor do espetáculo.

OS OLHOS DE HOJE — Opondo-se ao depoimento precedente, o famoso ator soviético MIKHAIL TSAREV se recusa categoricamente a reconhecer a independência do diretor em relação à peça. Mas, num ponto, êle concorda com os seus contraditores tcheco e polonês: isto é, na recusa da arte pela arte, na idéia de que o público deve mandar na ótica do diretor. "A peça escrita não é uma meia-fabricação mas uma obra de arte completa, que virá servir de base à criação dessa outra obra de arte que é o espetáculo — digo bem: de base e não de pretexto.

Isto não quer dizer que uma peça só possa ser realizada de uma única maneira, independentemente de lugar e de tempo. Pelo contrário, o que faz a força do teatro é que êle sempre leva êsses dois fatores em consideração. O grande diretor Eugène VAKHTANGOV não podia abordar a realização de uma peça sem ter antes encontrado a resposta exata e completa à seguinte pergunta: porque, com que objetivo vou eu realizar hoje esta peça, aqui, para êste público? Assim nasce o objetivo do espetáculo, aquilo que Stanislavski chamava "o dever supremo".

No fundamento do teatro, a pedra angular é a obra dramática.

Se o diretor não teve fé no autor, se não aprofundou sua percepção particular do mundo, se não compreendeu os traços singulares de sua maneira artística, êle só poderá, no melhor dos casos, exprimir-se a si mesmo. Poderá ter sucesso. Isto poderá até mesmo parecer interessante, uma ou duas vezes. Mas não mais. "O teatro do diretor", por mais paradoxal que possa parecer, é um teatro de uma lamentável monotonia.

Saber ler a peça com olhos novos, "os olhos de hoje", eis o dever do diretor.

O diretor e o grupo de teatro só devem encenar peças, mesmo não totalmente realizadas, mesmo imperfeitas, cujos princípios ideológicos e artísticos lhes sejam caros e familiares."

É EVIDENTE QUE ÊSTE DEPOIMENTO ESTÁ EM COMPLETA CONTRADIÇÃO COM A CONCEPÇÃO, DIGAMOS "CLÁSSICA" DO DIRETOR, ASSIM COMO A DEFINIU JEAN-LOUIS ROUX. É FORA DE DÚVIDA QUE HÁ AFINIDADE ENTRE OS TEATROS DOS PAÍSES COMUNISTAS: NÊLES, O "FORMALISMO" É CONDENADO. DEVER-SE-A PORISSO CONSIDERAR A CONCEPÇÃO CLÁSSICA COMO O TEATRO "A MANEIRA OCIDENTAL"? Não acreditamos e duas opiniões americanas, cuja brevidade torna mais fortes, nos dão a prova disso.

"Até o dia da primeira representação, o diretor é o público. Nesse momento, êle deve saber ver onde tal identificação não se realizou, descobrir porque os sentimentos, as idéias ou o sentido da obra não conseguiram transparecer e, eventualmente, como remediar isso." (GERTRUDE MACY — Chefe do Serviço das Relações Culturais da ANTA — New York). "Antes de mais nada, êle precisaria dar-se conta de que uma representação teatral é fundamentalmente uma solenidade feita em colaboração." (SAWYER FALK — Diretor e professor da Universidade de Syracuse, U. S. A.)

Transcrito de "Le Théâtre dans le Monde" — n.º 3 — 1961.

ARQUITETURA TEATRAL

RENÉ ALLIO

(RENÉ ALLIO é um dos jovens cenógrafos cujas realizações, na França, figuram entre as mais notadas. Pintor, ALLIO estreou no teatro no Festival de Arras. Recentemente, teve êle oportunidade de fazer cenários para a peça "Tio Vania" de Chekhov, levada à cena pela Comédie Française; porém, foi ROGER PLANCHON, com o seu Théâtre de la Cité, de que é cenógrafo, que lhe possibilitou exprimir suas concepções da maneira mais brilhante

HAVERÁ um problema da arquitetura teatral? Ou, mais exatamente, poderá a construção de teatros novos, dentro de concepções novas, dar um impulso à lenta evolução que tem marcado o teatro nos últimos anos?

Responderemos com outra pergunta: Do ponto de vista da arquitetura, o que é um teatro? Como toda obra de arquitetura, trata-se da organização do espaço com um objetivo funcional. Le Corbusier já disse que a casa é uma máquina para morar; pode-se dizer que o teatro é, ao mesmo tempo, "uma máquina para ver" e "uma máquina para fazer ver" e a relação que há entre esses dois elementos. Aqui, encontramos um campo aberto, não só a uma estética (a arte é uma questão de relações), como também a muitas outras "ciências": uma economia e uma moral, entre outras.

Que necessidade deveria preencher, hoje em dia, a elaboração de um aparelho teatral novo? Os especialistas, estetas, arquitetos, cenógrafos, autores, diretores não cansam de discutir o assunto. Será que os gregos da Antiguidade também discutiam quanto à forma que deveriam dar aos seus teatros? É bem provável, porém, da mesma maneira como se fala hoje da construção de salas de cinema, Nada mais. Para estas, a necessidade existe, a função também, o fenômeno social é evidente e, a todo instante, constroem-se salas de projeção; uma evolução lógica da arquitetura destas salas está se processando, com a intervenção de dados econômicos, estéticos e sociais de um problema que tem vivência e atualidade.

Ora, acontece que o debate relativo à arquitetura teatral de hoje não chega a um fim, porque visa menos às soluções práticas, sempre possíveis e reconsideráveis, do que a necessidade e a função, cujas implicações econômicas, estéticas e sociais se contradizem, às vezes, diametralmente. Como será possível, então, encontrar uma solução?

Caso fosse preciso refazer o patrimônio de salas de teatro de um país, como seria descrito o instrumento ideal?

O problema não seria de escolher, do ponto de vista da arte teatral, as formas precisas, as soluções arquitetônicas ou os "estilos" das novas construções, porém de definir a relação entre a platéia e o palco (com algumas variações, de acordo com as capacidades).

Como colocar o público em relação ao palco?

O público: grande número de pessoas reunidas. Nada de hierarquizar. (Note-se, aliás, que é comum ouvir dizer que o tipo de teatro com platéia, balcão e galeria é o retrato de nossa sociedade e de suas classes; todavia já não mais estamos no tempo de Napoleão III, e o que esse tipo de teatro descreve, de certa maneira, é a sociedade tal qual era sob o Segundo Império, e não a nossa. Hoje em dia, são as salas de cinema que retratam a nossa sociedade: nelas, encontramos lugares de preço único; a hierarquia aparece de outra maneira: na distribuição geográfica das salas dentro da cidade, variando os preços conforme o cinema e não mais conforme o lugar onde se está sentado, conforme os bairros e a população que nêles habita). Portanto, uma só assembléia homogênea, sentada sobre degraus semi-circulares; o que fará com que o palco pareça o mais próximo possível (convém evitar os ângulos mortos, reduzindo-se a disposição geral a uma única secção de hemicíclo). Esta disposição é aliás a única que permite ao público "receber" realmente o espetáculo (Em certos palcos, recentemente construídos, o de Villeurbanne por exemplo (*), o ator tem diante de si duas salas: a de baixo, isto é, a platéia e a de cima, representada pelos dois balcões; as duas salas estão separadas na altura da vista do ator por uma larga zona sem vida de paredes lisas: vê-se obrigado então a escolher entre representar para uma ou outra sala pois não poderá fazê-lo para as duas ao mesmo tempo). E o que é que impediria de prever um outro hemicíclo atrás do palco? e de instalar assim duas salas convergindo de cada lado do mesmo? (figura A). Dessa maneira, com o auxílio de cortinas pesadas, obter-se-iam uma ou duas salas com os palcos encostados um ao outro ou um arco perfeito (figura B), ou então uma sala única com um palco muito profundo (figura C).

Frente ao público, a área de representação. Quais deverão ser suas proporções em relação à platéia? A experiência (nos teatros antigos e ao ar livre) parece demonstrar que essa área (compreendendo também suas partes invisíveis, se houver) deve ocupar um espaço mais ou menos igual ao da platéia. Uma instalação racional dos serviços e equipamentos de palco talvez pudesse reduzir essa proporção, mas não muito, é o que me parece.

Qual deverá ser a forma do palco? Já vimos a inutilidade da especialização do palco elevado como um dos dados de construção do teatro. Entretanto, deve-se desejar que o palco possa ser utilizado de mil maneiras. Não se trata de defender aqui um teatro transformável ou um palco transformável, porém, um palco cuja eficácia seja total. E não se assustem, pois não serão necessários nem máquinas complicadas nem equipamento de técnica assustadora: um espaço neutro e vazio e alguns conjuntos de praticáveis serão o bastante.

Naturalmente, será preciso prever bastante espaço de cada lado do palco (nos nossos teatros, nunca se tem lugar para ensaiar, para montar cenários ou guardá-los, etc.). E' evidente que haverá necessidade de prever também um equipamento de projeção cinematográfica, assim como a instalação da parte "público" da sala, onde não mais intervêm a hierarquia "vertical", permitindo que a mesma seja utilizada tanto como cinema quanto como teatro (o espaço que, na sala, fica perdido com os ângulos mortos, é compensado pela colocação de poltronas na área de representação).

Aliás, porque apenas uma sala de espetáculos? Por que não incluir esta sala dentro de um "centro cultural" por exemplo? Com o grande espaço central entre os dois anfiteatros, de que resultam duas salas separadas ou uma grande sala circular, o "centro cultural" poderia até mesmo servir de local para reuniões esportivas (basket-ball, tennis, volley-ball, etc.), para concertos e outras manifestações, podendo ainda a área central ser transformada em estúdio de televisão, quando necessário para as emissões "dramáticas", isto graças às suas dimensões e ao seu equipamento elétrico.

Todavia, em quase todos os países, a legislação atual se opõe à construção de uma sala assim concebida. Os regulamentos referentes à se-

gurança, que tornam obrigatórias a cortina de segurança contra fogo separando o palco da platéia, condicionam totalmente a arquitetura teatral. Hoje em dia, é impossível construir um teatro que não seja do tipo italiano, pois a instalação e o equipamento da cortina de segurança levam obrigatoriamente ao enquadramento do palco, separando-o assim da platéia, enfim a uma espécie de secção dentro do teatro. A maioria dos teatros atualmente utilizados (que têm quase cem anos de existência) funciona aliás sem atender a tais regulamentos, cuja rígida aplicação tornaria seu fechamento obrigatório. Mas é evidente que essa tolerância não pode ser esperada para um teatro novo...

Que fazer, então? E' óbvio que não se pode contornar a legislação. E' possível, no entanto, torná-la caduca e, para isso, o teatro deverá modernizar-se, não só na arquitetura como também no espírito e nas técnicas. Há vários séculos que as técnicas do palco não evoluem; ainda hoje, constrói-se mais ou menos como se construía no século passado, isto enquanto a indústria dispõe de inúmeras soluções de substituição, de técnicas novas, materiais novos (a prova de fogo, leves, maleáveis) e de uma organização de trabalho diferente. A última intervenção da indústria no teatro, que com isso não se deu nada mal, foi a introdução da luz elétrica. Atualmente, um determinado material novo poderia significar o fim da cortina de segurança e, conseqüentemente, o transbordamento do palco para fora do seu quadro tradicional, principiando desse modo uma transformação do edifício inteiro. Esta me parece ser a melhor maneira de terminar, isto é, demonstrando que é no palco que há-de começar a revolução da arte dramática.

(*) teatro onde funciona, em caráter permanente, o Théâtre de la Cité, dirigido por Roger Planchon.

Figura A — SALA MAIOR — SALA MENOR — Isoladas uma da outra e utilizada separadamente.

Figura B — SALA MAIOR E SALA MENOR REUNIDAS — Utilização "em círculo".

Figura C — SALA MAIOR COM PALCO MAXIMO — A platéia da sala menor fica coordenada. O espaço cênico é o maior possível.

FORMAÇÃO CORPORAL

MÉTODO DE REPRESENTAR

Uma série de artigos sobre programa de treino. Faça-o você mesmo

O que é representar? Segundo o Dicionário de Oxford, é: reproduzir em mímica uma situação ou uma história; desempenhar um papel; viver um personagem, Othelo por exemplo; transmitir as ações e o comportamento de uma personagem. Esta definição talvez pareça bastante fria e vazia, mas não deixa de ser verdadeira. Para representarmos, temos que nos comportar como verdadeiros personagens de uma história, isto é, temos que entreter um público.

Como conseguir isto? Quando somos apresentados a uma pessoa pela primeira vez, tiramos quase sempre as nossas conclusões sobre sua personalidade, observando-lhe 1) o porte; 2) o andar; 3) os gestos; 4) as

expressões faciais; 5) a linguagem. Destas cinco maneiras, quatro têm que ser vistas e uma só, ouvida. Em outras palavras, obtêm-se melhores resultados vindo do que ouvindo. A linguagem, na maioria das vezes, fica presa ao desenrolar da conversa.

Comparemos duas peças entre si, que teriam sido vistas por nós. Numa delas os atores teriam trabalhado muito bem e falado mal. E na outra, o contrário teria se dado, os atores teriam falado muito bem e trabalhado mal. De início não haveria escolha possível e saber-se-ia logo qual das duas a maioria preferiria. Seria absurdo exigir que todo ator tivesse nascido e sido educado no ambiente de Oxford. A popularidade de certos filmes e peças está em que eles têm algo a nos comunicar e a nos dizer. Não são vazios e distantes. Nós também poderemos transmitir, se lembrarmos que 80% do representar depende da expressão corporal e que só 20% depende da linguagem.

Portanto, o nosso maior trabalho, será o de como usar o nosso corpo expressivamente. Uma vez que nos tenhamos libertado da idéia fixa "VOZ", desenvolveremos rapidamente o nosso talento. Um estudante que tenha aprendido a representar, progredirá rapidamente quanto à linguagem. Mas encontrará uma série de dificuldades, se antes de saber representar, tentar treinar a voz, indo de encontro a seu meio e a um passado de experiências. A primeira coisa a fazer então, é exercitar nosso corpo para expressar uma emoção nossa, para expressar uma personagem e para expressar uma ação. Começamos por aprender como transmitir "nossos próprios" sentimentos.

O programa de exercícios é baseado neste princípio: "aprenda a expressar suas emoções primeiro, depois emoções puramente abstratas e finalmente emoções dos outros". Fomos criados num mundo que nos ensinou a esconder nossas próprias emoções. Temos que nos tornar criaturas abertas. Um bom exercício, é o "free wheel". Coloque-se em frente a um quadro ou objeto e converse com ele em voz alta. Diga o que lhe vier à cabeça. Toda sorte de bobagens. A lógica não interessa. Repita esse exercício até se sentir desinibido. Este processo é muito parecido como que os psicólogos chamam de "livre associação de idéias". Quanto mais praticar, melhor conseguirá libertar as suas emoções.

Vai depender quase que só de você, o quão expressivo você se torne. Mas os exercícios abaixo o ajudarão muito a conseguir transmitir emoções puras e abstratas. São exercícios baseados no conceito "body & mind". "Uma metade segue sempre a outra metade". São, ao todo, 36 exercícios, divididos em 3 grupos ou ciclos. Para não me estender demais, tentarei explicar somente os dois primeiros. Os outros, vocês terão de aceitar em confiança.

O primeiro exercício é "passividade". Nêle tentamos obter a imobilidade completa do corpo e da mente. A posição deste exercício é baseada no da criança ainda no ventre materno. Posição que o abrigava de todo aborrecimento e preocupação dando-lhe somente uma sensação de paz. Nos hospitais, adota-se para pacientes bem idosos, posições semelhantes a fim de minorá-lhes as dores dos membros. E, em hospitais de doenças mentais, os doentes, para debelarem a crise, adotam esta mesma posição. Em ocasiões de grandes desgostos ou de grandes dores a nossa tendência é de voltarmos a essa posição. Os psicólogos demonstraram que dormimos melhor e mais depressa se descansarmos numa posição semelhante a essa.

O segundo exercício é o oposto — "atividade." Enquanto que na primeira posição o homem ocupa o menor lugar possível no espaço, nesta, ele ocupa o maior lugar possível no espaço. É a posição em "X" com todos os músculos e membros estendidos em tensão num excesso de energia.

No começo ao praticar o 1.º exercício, você poderá sentir a sua cabeça latejar um pouco. Não se impressione, isto é normal. Quanto mais você praticar, mais depressa chegará à imobilidade completa.

Ao fazer esses exercícios, vista roupas leves e folgadas que lhe dêem completa liberdade de movimentos. Se puder praticá-los em "trajes

menores" ou nu, melhor ainda. O que há de prático por trás desses exercícios abstratos é que, tendo conseguido transmitir emoções puras e abstratas através desses movimentos corporais, você conseguirá pouco a pouco transmitir as emoções sem precisar dos movimentos. Começará a associá-los a uma história ou a um enredo. Estas breves notas e desenhos representam apenas um momento dado do movimento. Os exercícios, em si mesmos, são dinâmicos e não uma série de poses, umas ao lado das outras. No início, o falar suavemente consigo mesmo, talvez facilite a execução dos movimentos. Fale, porém, somente o que estiver sentindo no momento, não invente histórias.

Exercícios Abstratos

1.º Grupo



- | | |
|------------------|--|
| 1 — Passividade. | Ajoelhe e sente-se sobre os calcanhares. Abaixar o corpo e cubra a cabeça com ambas as mãos. Procure descansar tranquilamente. |
| 2 — Atividade. | Erga-se vagarosamente do chão e alongue o seu corpo em forma de "X". Abra bem os dedos e os olhos — sinta energia. |
| 3 — Alegria. | Mantenha-se sobre uma das pernas e jogue a outra juntamente com os braços bem para frente num movimento dançante. Repita o exercício "ad lib." movimentando-se pela sala e alternando as pernas. |
| 4 — Triunfo. | Pés afastados, joelhos ligeiramente flexionados para fora. Bata no peito com ambas as mãos e adquira um ar de superioridade como se fora dono do mundo. |
| 5 — Gargalhar. | Mantenha as pernas na mesma posição do movimento anterior. Levante as mãos à altura dos ombros. Balanceando o corpo, flexione-o até tocar as mãos nas coxas e a cabeça quase encostando nos joelhos — dê gargalhadas gostosas. |
| 6 — Tristeza. | No auge das gargalhadas, pare de repente. Levante |

- o corpo e comece a andar arrastando os pés. Des-canse uma das mãos no peito, abaixe a cabeça e man-tenha a outra mão bem relaxada.
- 7 — Sofrimento. Sente-se no chão sôbre um dos calcanhares, mantendo a outra perna esticada para não perder o equilíbrio. Balance o corpo de um lado para o outro, cobrindo com as mãos ora a cabeça, ora o rosto e ora levantando os braços. Solte gemidos e mantenha-se tenso.
- 8 — Raiva. Pare com a lamentação e coordene as idéias. Levante-se vagarosamente apertando os dedos e braços até que fiquem bem junto ao peito.
- 9 — Violência. Passe repentinamente a fazer movimentos desordena-dos e agressivos com os punhos cerrados e as pernas em posição de luta. Vire-se para todos os lados como se estivesse brigando.
- 10 — Surpreça. Uma pessoa entra inesperadamente na sala. Você pára... estende as mãos e sorri.
- 11 — Serenidade. Uma suavemente as mãos em frente ao corpo e caminhe vagarosa e pensativamente pela sala.

Este exercício encerra o 1.º Grupo que deve ser repetido várias vezes antes de passar para o 2.º Grupo. Quando fôr praticar os exercícios do 2.º Grupo, comece sempre com o exercício n.º 11, pois assim você partirá de um estado de serenidade e calma.

2.º Grupo



- 12 — Indiferença. Sacudindo os ombros e com uma expressão de indi-ferença passeie pela sala. Repita o exercício várias vezes.
- 13 — Choque. Recue, encolha o corpo e levante bruscamente os braços. Repita êsse exercício em várias direções e sem interrupção.
- 14 — Ódio. Feche os olhos e procure dar um ar de desprezo. Vire-se e faça ao mesmo tempo um gesto de rejeição, com as mãos.

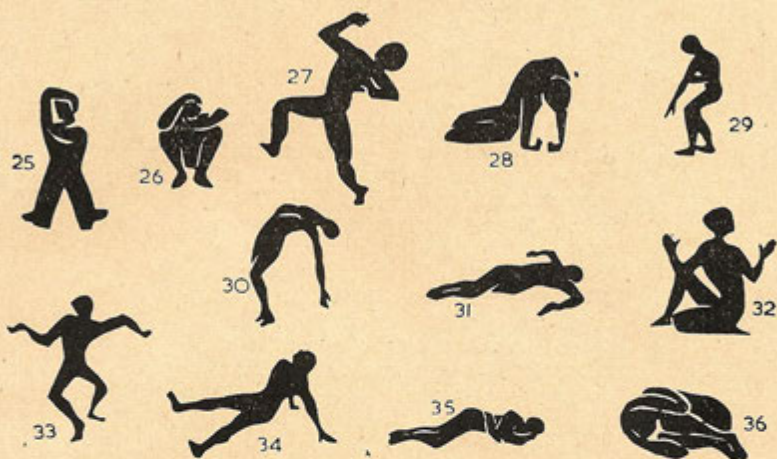
- 15 — Tédio. Vire o corpo e flexione os joelhos ligeiramente. Esfregue as mãos por todo o corpo como se estivesse tremendo de desgosto. Não esqueça de ficar com o rosto contraído.
- 16 — Terror. Flexione o corpo, vire-se e levante as mãos como se estivesse se protegendo. Corra, demonstrando pânico.
- 18 — Submissão. Mãos levantadas como se estivesse suportando um peso terrível. Os joelhos e o corpo cedem.
- 17 — Opressão. Ajoelhe-se e encoste as mãos no chão com a palma virada para cima.
- 19 — Desafio. Levante-se, pernas separadas, punhos cerrados em atitude de desafio. Queixo alto.
- 20 — Conquista. Coloque uma lança sobre um objeto preso no chão fazendo esse mesmo movimento para os lados.
- 21 — Atração. Você vê algo bonito. Sente para admirá-lo. As mãos para cima em atitude de êxtase.
- 22 — Amor. Levante-se, dê um passo a frente com uma das mãos estendida como se estivesse pedindo e a outra repositando sobre o coração. Procure ter uma expressão de ternura e simpatia.
- 23 — Cortesia. Inclinar o corpo e as mãos para frente como em adoração, mas não faça com que este movimento pareça uma reverência à "Allah seja louvado".
- 24 — Servidão. É uma atitude própria aos Cavaleiros prontos para servir. Ajoelhe com uma perna, descanse as mãos sobre a outra. Incline a cabeça.

Com este exercício, termina o 2.º Grupo. Você só deverá passar para o próximo quando estiver "senhor" de todos os exercícios deste grupo. Ao começar o 3.º Grupo, volte ao exercício 23 como o ponto de partida para entrar no novo Grupo numa atitude de servidão.

3.º Grupo

- 25 — Ansiedade. Ajoelhe, mantendo o corpo reto. Coloque uma das mãos por cima da cabeça e os dedos da outra mão sobre a boca.
- 26 — Ciúme. Sente com as pernas flexionadas e com o queixo sobre os joelhos. Passe uma das mãos por cima da cabeça e a outra abaixo do queixo.
- 27 — Raiva. Faça movimentos dançantes, descontrolados. Dê socos com as mãos, com os dedos crispados. O rosto terá uma expressão de "gana".
- 28 — Derrota ou Desilusão. Sente no chão com as pernas estendidas. Relaxe a cabeça e vire o corpo de modo que as mãos toquem no chão com as palmas para dentro e viradas para cima.
- 29 — Doença. Com o corpo arqueado e tremendo, coloque uma das mãos sobre o estômago e a outra estendida para frente como procurando um apoio ou preparando-se para cair.
- 30 — Agressão. Dobre o corpo em arco para trás com uma das mãos sobre o peito e a outra procurando apoio no chão.
- 31 — Morte. Caia como se fôra agredido e estire-se no chão, com os cotovelos à altura dos ombros, com as mãos es-

- 32 — Voltar a si ou Reanimar. Acorde admirado. Sente sôbre um dos joelhos e flexione o outro. Com as mãos abertas procure demonstrar alegria e prazer ao ver as coíças tendidas no chão e com as pernas ligeiramente cruzadas.



- 33 — Ajustamento. Flexione tôdas as articulações e deixe-se levar pela dança numa atitude de "abandono" e bamboleando.
- 34 — Exaustão. Levante o corpo com os braços tendo como apoio as pernas extendidas no chão. Incline a cabeça para trás.
- 35 — Sono. Deite-se sôbre um dos lados do corpo com os joelhos e cotovelos encostados ao chão. Coloque uma das mãos na cintura e a outra debaixo do queixo.
- 36 — Passividade. Volte à posição fetal, igual a do exercício N.º I mas de lado. Se você tem intenção de repetir todos os 36 exercícios vá virando bem devagar até ficar de barriga para cima.

PRÁTICA E DESENVOLVIMENTO

Sempre que você fizer êstes exercícios, tente também imaginar emoções e procure esforçar-se ao máximo para seu próprio proveito. Dez a quinze minutos por noite para cada Grupo devem ser suficientes. Mude de vez enquanto a ordem dos exercícios. Regularidade é um fator bem mais importante que o tempo gasto com os exercícios. Por ora você já tem trabalho suficiente para vários meses.

Jogos Dramáticos

AS ÁGUAS

Ch. Antonetti

Este jôgo foi imaginado da seguinte maneira: a primeira idéia era a tomada de contato com um elemento, no caso, a ÁGUA. Foram feitos diversos exercícios tomando contato com a água imaginária. Para variar a busca, foram imaginados três casos: água normal, água em excesso e falta d'água. Disso resultou um conjunto de ações ligadas por um texto, narrado por um corifeu.

TEXTO E SONOPLASTIA

Corifeu: Do caos, modelado por um sôpro de vida, elevaram-se lentamente a terra e as águas.

E sôbre a superfície das águas. No fundo das águas surgiu uma forma de vida desconhecida.

AÇÃO

Três personagens estão agachados no meio da cena, curvados sôbre si mesmos.

Os três oscilam como algas. Pouco a pouco, erguem cabeça e tronco e se deixam embalar pelas correntes d'água. Depois se destacam do fundo da água e vão à superfície.

Tiram a cabeça da água e começam a nadar para terra. Tomam pé na praia e partem a conquistar o mundo.

PRATOS

Corifeu: Nos confins da terra e das águas, a vida se organiza.

Pescadores, lavadeiras, aguadeiros, etc; barco que se empurra da praia para a água.

PRATOS

Depois os homens se fixaram em
tôda extensão da terra e construí-
ram cidades.

(Ruidos de CIDADE)

(Rápido) Gritos
Movimento
Jornais
Guarda de trânsito

PRATOS

Mas, um dia, nos confins da ter-
ra e da água, aconteceu que...

Lavadeiras
Banhistas
Pescadores

(PRATOS DE LEVE)

RUFAR

ESTRONDO

A água sobe
Uma onda se aproxima
Quebra-se na praia, tragando tu-
do à sua passagem, salvo o pesca-
dor, que continua de pé sôbre a
onda.

Na cidade

Cidade: Gritos
Movimento
Jornais
Guarda e depois o camelô, que
chama a atenção de todos.

PRATOS em crescendo

Corifeu: E no mundo inteiro...

Os fugitivos atravessam a cena
perseguidos pela água.
Agarram-se às montanhas.
Sobreviventes.

Corifeu:

Alguns sobreviveram. E quando
as águas baixaram, o homem re-
tomou seu lugar.

PAUSA (5 segundos)

Até que um dia...

Corifeu:

A partir dêsse momento, a água desaparece pouco a pouco.

Nos campos, um vento ardente começa a soprar sôbre as plantas sem água.

Algumas pancadas de chuva vêm prolongar sua agonia

BATIDAS LEVES DE PANDEIRO

Depois a aridez definitiva cai sôbre a terra.

TAMBOR

E um vento de fogo varreu tôda a vegetação morta.

Então, os homens se puseram a caminho, à procura de água.

Assim, o mundo dos homens parecia definitivamente acabado, quando Deus mudou de idéia e permitiu, novamente, que a chuva desse vida ao mundo

BATIDAS DE PANDEIRO

Um navio
Capitão à frente
Marinheiro içando as velas
Pilôto
Capitão avista terra.
Chama os marinheiros.
Todos olhom. Um deles sobe ao cêsto da gávea e observa. Depois se abaixa e grita:
"Sim, é terra."
Capitão: Então é uma terra que acaba de emergir do oceano."

Plantas — 4 ou 5 personagens
Vento

Chuva — As plantas revicejam.

Aridez. Plantas mirram.

As plantas são varridas pelo vento

Três homens
Marcha que se torna cada vez mais exaustiva.
Um dêles ergue a cabeça e avista água.
Correm (no mesmo lugar)
Um cai,
Depois outro.
O terceiro cai junto da água, arasta-se e bebe.

A chuva cai sôbre os homens.
Eles se reanimam, erguem-se devagar, incrédulos e se enchem de chuva.

Partem de nôvo para a vida.

A PÊNDULA

1. Um vendedor está sentado num tamborete diante de um tabuleiro de bugiangas, onde se vê uma pêndula suntuosa e ridícula. Esta pêndula é tratada com todo carinho pelo vendedor, que a espana, lustra, muda-a de lugar para pô-la em destaque, etc.
2. Chega o gatuno. Fica um moneto a olhar as moscas, depois avista o relógio.
3. Aproxima-se. Jôgo dos dois, um analisando a pêndula de diversos ângulos e outro virando-a de um lado para outro.
4. O Gatuno: "Essa pêndula, quanto custa?"
5. O Vendedor: "Linda pêndula!"
6. O Gatuno: "Quanto?"
7. O Vendedor: "Magnífica!"
8. O Gatuno: "É sim. Mas quanto custa?"
9. O Vendedor: "Cinco mil!"
10. O Gatuno: "Caro demais."
11. O Gatuno se afasta. O Vendedor — indignado: "Cara demais, minha pêndula!"
12. O Gatuno volta: "O senhor não faz um abatimento?"
13. O Vendedor: "Cinco mil!"
14. O Gatuno: "Será que ela anda, ao menos?"
15. O Vendedor: "Se anda! Claro, olhe! Escute!"
16. Ele dá corda, acerta os ponteiros, tudo com a maior solenidade. Seu jôgo deve ser acompanhado de ruídos (sonoplastia) cômicos. Depois, os dois escutam encantados o tique-taque do relógio.
17. O tique-taque continua alguns instantes, depois se cansa, perde o ritmo e pára. O Gatuno faz troça e o Vendedor fica aflitíssimo.
18. O Vendedor dá corda de nôvo. Mesmo jôgo.
19. O tique-taque acelera de repente e se transforma no ruído de uma metralhadora. Depois pára.
20. O Vendedor, consternado, leva a mão ao relógio, mas pára com o ruído de uma explosão. O Gatuno se afasta de nôvo.
21. O Vendedor dá voltas em tórno da pêndula: Coitada da minha pêndula! Que foi que houve? etc."
22. O Gatuno volta, sem dar atenção ao Vendedor e se coloca em primeiro plano em cena, voltado para a platéia. Avista ao longe um pássaro ou um avião extraordinário, cujas evoluções começa a seguir com grande interêsse.
23. O Vendedor, depois de algum tempo, percebe o Gatuno e nota sua atitude. Intrigado, levanta-se para observar também o que o outro está vendo.
24. O Gatuno aponta com o dedo: "Ali! Não está vendo, Ali!"
25. Jôgo dos dois, um procurando fazer crer ao outro que há algo no céu, e o outro tentando ver.
26. Finalmente, o Vendedor acredita ver algo e rejubila.
27. O Gatuno deixa-o sorrateiramente, pega a pêndula e foge.
28. O Vendedor continua seu jôgo, mas de repente percebe que o outro não está mais ali. Olha em volta, vê que lhe roubaram a pêndula: "Pega ladrão! Minha pêndula!"
29. Ele corre. Sai pela esquerda.

30. Em seguida, o ladrão entra pela direita e corre até a esquerda e, aí, fica em cena correndo sem sair do lugar.

31. O Vendedor entra à direita, seguido pela multidão. Corrida de todos sem sair do lugar, com diversos incidentes: quedas, encontrões, etc.

32. O Gatuno é apanhado e desaparece no meio da multidão que o envolve.

33. O Gatuno consegue escapar, abandonando o relógio. Sai à esquerda, o povo atrás dele.

34. O Vendedor fica só em cena e recolhe os restos da pândula.

Pano

Duas peças para serem representadas

Por crianças ou marionetes



Maria Clara Machado

OS VIAJANTES

PERSONAGENS:

JOSÉ

MARIA

O PASTOR

UMA SENHORA, dona da pensão

HOTELEIRO

UM MARIDO e

UMA MULHER

UM BURRINHO DE PAPELÃO C/RODINHAS

UM CARNEIRINHO, ídem

O CENÁRIO é UMA CORTINA de fundo cobrindo o presépio e UM PEDAÇO DE COMPENSADO, representando ora uma pensão, ora um hotel, ora uma casa-de-família. A base pode ser a mesma, mudando-se apenas as tabuletas.

PASTOR — Caras pessoas grandes e caras pessoas pequenas. Esta é uma história que aconteceu há muitos anos, mas é também uma história que continua acontecendo todos os dias. A história daqueles que fecham sua porta e daqueles que abrem suas portas.

(O Pastor cumprimenta e sai. Pelo palco vasio vêm vindo José e Maria esta puxando o burrinho de papelão com rodinhas)

MARIA — (Parando) José, não agüento mais. Estou tão cansada.

JOSÉ — Maria, veja se você agüenta mais um pouquinho. Quer sentar de novo no burrinho?

MARIA — Coitado, também está muito cansado. Já andou o dia inteiro me levando nas costas e eu levando dentro de mim o menino... Ai, José, será que não há por aqui nenhuma hospedaria pra gente descansar?

JOSÉ — Estou vendo uma ali. Talvez possamos dormir lá.

MARIA — (Acariciando o burrinho) o burrinho também, não é?

(Começam a andar e saem de cena enquanto o Pastor traz a casa-de-pensão, onde tem uma tabuleta com os dizeres: "Não há mais vagas")

(Cada mudança pode ser acompanhada da música: "Pela noite de Natal, caminhando vai Maria, etc.", reproduzida no fim deste texto)

JOSÉ — Lá está uma pensão. Vamos bater e perguntar se tem um quarto.

MARIA — Veja, José, o que está escrito aqui.

JOSÉ — (Lendo) Não há mais vagas. Mas sabendo que você vai ter um bebê, e que é tão tarde e que nós andamos tanto, talvez possam dar um jeitinho...

(José bate e aparece uma senhora mal encarada)

SENHORA — Quem é?

JOSÉ — Sou José e esta é Maria, minha mulher. Queremos saber se há um quarto para nós dois passarmos a noite.

SENHORA — Está tudo lotado. Não leu a tabuleta? Não vê que trabalhei o dia inteiro, que estou cansada e quero dormir? Não sabem ler?

JOSÉ — A senhora sabendo que Maria vai ter um filho esta noite, pensamos que talvez...

SENHORA — Não tinham que pensar coisa nenhuma. Deviam era pensar que incomodar uma pobre senhora a estas horas da noite é falta de educação, estão ouvindo? Vá ter seu nenê noutro lugar. (Bate a porta)

JOSÉ — Que senhora malcriada!

MARIA — Deve estar mesmo muito cansada...

JOSÉ — Você está mais, Maria, e vai ter o menino.

MARIA — Vamos bater em outra porta.

(Os dois saem puxando o burrinho. Ouve-se a música. O Pastor muda a tabuleta da pensão pela do hotel. Voltam José e Maria)

MARIA — Ai, José, acho que meu filhinho já está com vontade de nascer. E não vejo hora de descansar. E a noite está tão fria, tão escura!

JOSÉ — Vamos bater naquele hotel. Talvez aqui encontraremos pousada. Veja, não há nada escrito. (Batendo) Oh! de casa!

MARIA — Que bom, José!

JOSÉ — Oh! de casa! (Torna a bater)

(Aparece o hoteleiro, um homenzarrão de todo tamanho, com enormes bigodes)

HOTELEIRO — Quem está aí?

JOSÉ — Sou eu e minha mulher Maria, que desejamos passar a noite aqui.

HOTELEIRO — (Amável) Pois não, com muito prazer. Podem entrar. Onde estão as malas? Quantas noites querem passar? Quarto com banheiro? Mil cruzeiros.

JOSÉ — Não temos dinheiro, nem malas. Só este burrinho.

HOTELEIRO — (Mudando de tom e se postando na porta da entrada) Não tem dinheiro? Então que negócio é este de bater na porta de um hotel?

JOSÉ — Não tenho dinheiro, senhor hoteleiro, mas posso fazer algum trabalho para pagar a hospedagem. Sou carpinteiro, sei fazer camas, mesas e cadeiras. Quem sabe?...

HOTELEIRO — Não estamos precisando nem de camas nem de cadeiras. Só aceitamos hóspedes com dinheiro, e muito.

JOSÉ — Mas minha mulher vai ter um bebê esta noite e precisa descansar.

HOTELEIRO — Não tenho nada com isso. Sou comerciante, não sou pai-teiro. (Bate com a porta)

JOSÉ — Que homem malcriado!

MARIA — Vamos, José, vamos andando até encontrar alguém que queira nos receber.

(Saem com a música. O Pastor coloca a tabuleta: "Casa de família")
(Voltam José e Maria)

JOSÉ — (Batendo) Oh! de casa!

DONA-DE-CASA — Quem é

JOSÉ — José e Maria, dois viajantes que pedem ajuda.

DONA — Ajuda a estas horas?

JOSÉ — Ajuda não tem hora, minha senhora. Maria vai ter um filhinho e precisa descansar. A senhora tem um quarto?

DONA — Quartos, nós temos até três. Mas vocês estão muito sujos e mal enjambrados para entrarem em minha casa.

MARIA — É só poeira do caminho, minha senhora.

MARIDO — (Aparecendo) Com quem você está falando, mulher?

MULHER — Com um casal de maltrapilhos.

MARIDO — Não gosto que você fale com estranhos, mulher. Vá para dentro cuidar de nossos filhinhos, que mando essa gatinha embora.

(A mulher sai)

MARIDO — Tome dez cruzeiros para comprarem pão e vão-se embora.

MARIA — Pão nós ainda temos, meu senhor. O que precisamos agora é de carinho.

MARIDO — Carinho? Estão malucos? Isto eu dou a meus filhos. Vão se embora. Boa noite. (Fecha a porta)

JOSÉ — Será que você agüenta mais um pouco, Maria?

MARIA — Agüentar, eu agüento, José, mas meu filhinho precisa nascer logo, para botar amor neste mundo. Não se pode mais esperar.

(Saem com a música. O Pastor tira a casa, sai e torna a voltar. Vem vindo o Pastor tocando flauta e puxando o carneirinho, feito como o burrinho, com rodinhas)

JOSÉ — Boa noite, pastor.

PASTOR — Boa e linda noite, meu senhor.

MARIA — E fria, José, preciso descansar. O menino quer nascer hoje.

PASTOR — (Sai de cena e traz um banquinho rústico) Minha senhora, sente aqui.

(Maria senta no banquinho)

MARIA — Tenho fome, José.

PASTOR — Um pouco de leite de cabra, minha senhora?

(Pastor dá de um cantil e ela bebe)

MARIA — Leite bom, pastor. Muito obrigada. Agora preciso descansar.

JOSÉ — Pastor, você sabe onde existe uma hospedaria para meu filho nascer?

PASTOR — Hospedaria não conheço, meu senhor, mas minha cabana está às suas ordens. Fica do outro lado daquela montanha.

JOSÉ — Tão longe, pastor?

PASTOR — Moro mais com minha ovelhas, debaixo das estrêlas, que dentro de minha cabana, senhor.

MARIA — Preciso de um abrigo, José, mais quente que as estrêlas e mais perto, para o menino nascer.

JOSÉ — Pastor, o menino vai nascer.

(Ouve-se o mugido do boi e o relinchar do burro)

PASTOR — Aqui perto tem um abrigo onde, à noite, se recolhem o boi e o burro. Lá tem palhinha que esquenta e teto para abrigar da chuva e do vento.

MARIA — Então vamos para lá, pastor.

JOSÉ — Vamos.

(Saem. Música. Uma cortina de fundo esconde o presépio. Enquanto José e Maria saem, o Pastor fica só em cena)

PASTOR — Venham, minhas ovelhas. Lá dentro nasceu o menino. Lá em cima as estrêlas brilham mais, e vejo uma maior que nunca tinha visto

antes. Ela brilha mais que as outras. Venham ovelhinhas, venham ver o menino que nasceu.

(Abre-se o pano de fundo e aparece a cena do presépio com o boi e o burro. O Pastor adora o menino. Ouve-se o "GLÓRIA")

PASTOR — (Para o público) O brilho desta estrêla era tão forte que a mulher-da-pensão, o homem-do-hotel e a familia-que-tinha-mais-de-três-quartos-vasios vieram ver o que tinha acontecido e se encheram de espanto ao verem que aquêle, que êles não queriam receber, era Jesus. E se arrependeram e rezaram, e nunca mais fecharam sua porta a ninguém. (Chegam a mulher-da-pensão, o hoteleiro e o casal, e adoram o menino)

PASTOR — E vocês todos, que estão aí nos vendo, não se esqueçam também de abrir a porta de suas casas, quando nela bater alguém. Um dia pode ser a mãe-do-menino pedindo abrigo para seu divino filhinho. E agora cantem conosco, que esta NOITE É FELIZ!

(Todos cantam "Noite Feliz")

F I M

SEGUE: Música

IRMÃO CHIQUINHO E O LÔBO



PERSONAGENS:

IRMÃO CHIQUINHO
O LÔBO
OS HABITANTES DA CIDADE
UM VELHO
UMA SENHORA
DOIS MENINOS
DUAS MENINAS
UM RAPAZ

CENÁRIO: pano azul de fundo. No meio, um banco. No 2.º quadro, o banco é retirado e, no 3.º, é de nôvo pôsto.

1.º QUADRO

(Vê-se um movimento enorme de gente correndo pela cena. Todos estão amedrontados)

VELHO — Lá vem êle!

SENHORA — O lôbo!

MENINO I — Está acabando com tudo.

RAPAZ — Comeu meu carneirinho
MENINA — Comeu tôdas as flôres do meu jardim.
SENHORA — Comeu meu maridinho.
TODOS — (**Voltando**) — O que vai ser de nós?
VELHO — (**Sentando no banco**) Agora que êle está com a barriga cheia, podemos descansar um pouco.
TODOS — (**se lamentando**) — Minha bonequinha Lili...
RAPAZ — Meu carneirinho Fifi...
SENHORA — Meu maridinho Ari...
MENINO — Meu cachorro Peri...
MENINA 2 — E tôdas as flôres do meu jardim...
VELHO — Precisamos dar um jeito.
TODOS — Que jeito?
RAPAZ — Matar o lóbo.
TODOS — Boa idéia! Vamos matar o lóbo

(Todos saem de cena e voltam com espingardas, pedaços de pau, enxadas, etc.)

CANTAM:

Para matar o lóbo
é preciso muita coragem.
Para matar o lóbo
coragem não basta.
É preciso enxada, pau,
pás e espingardas.

Vamos matar o lóbo.

Comeu o maridinho Ari,
o cachorrinho Peri,
a bonequinha Lili,
o carneirinho Fifi.

Comeu todos os iiis....
Vamos matar o lóbo!
Vamos matar o lóbo.

(Saem todos de cena marchando e cantando. Silêncio. Passam de nôvo pela cena pé-ante-pé, como se estivessem perseguindo alguém. Depois ouve-se enorme tropel e gritos.)

TODOS — Ui! ui! Ui!

(Todos entram em debandada e tornam a fugir)
(Entra o lóbo esbaforido, procurando por todos os lados)

LÓBO — Sei que lóbo não fala, mas estou tão danado que vou falar. Essa gente pensa que me pega com enxada e espingarda. Pensa que me mata com paus, ponta-pés e cacetes. Ah! Ah! Ah! Estou com fome, ninguém me dá comida. O que vou fazer? Comer alguém. E lá vou eu.
(Sai)

(Voltam os habitantes da cidade — silenciosos e tristes)

VELHO — Não adianta ter coragem.
RAPAZ — O lóbo tem mais.
SENHORA — Não adianta ter enxadas.
MENINA — O lóbo dá unhas.
MENINO — É preciso dar um jeito.

VELHO — Só há um jeito.
TODOS — Qual?
VELHO — O irmão Chiquinho.
TODOS — O irmão Chiquinho.
RAPAZ — Por onde andará êle?
MENINA — Está lá no mato.
SENHORA — Vamos pedir a êle.
TODOS — Vamos. (Saem)

Fecha o pano

2.º QUADRO

Irmão Chiquinho no centro. Uma porção de pássaros em volta. Chiquinho rege a orquestra dos pássaros (percussão e assobios. Os pássaros podem ser crianças ou marionetes).

CHIQUINHO — Minhas irmãzinhas aves, vocês devem estar muito agradecidas ao senhor nosso criador de terem tanta liberdade e poderem voar por tôda parte. E quem possui vestes mais bonitas do que vocês? E o grande passeio que vocês deram na arca de Noé? E o ar delicioso que vocês respiram? E a boa vida que levam sem precisar plantar ou ceifar? hein? E o Pai do Céu ainda dá para vocês lindos rios e fontes e cascatas e abrigos nas árvores. E quem veste vocês? Quem cuida de seus filhos?

PÁSSAROS — Piu piu piu!

CHIQUINHO — Isto. É o Senhor criador de tôdas as coisas: do dia, da noite, da chuva, do sol, das estrélas, dos bichos e dos homens. (Pássaros abrem as asas, fazem reverência e cantam)

CHIQUINHO — Meus irmãozinhos, é preciso não serem ingratos. É preciso todos os dias dar graças ao Senhor por tantas maravilhas.

(Todos abaixam a cabeça em sinal de assentimento e tornam a cantar)

E agora vão com a graça de Deus. (Faz o sinal da cruz e os pássaros saem voando pelos qua'ro cantos do palco)

(O povo se aproxima de Chiquinho)

VELHO — Irmão Chiquinho!

RAPAZ — Irmão Chiquinho!

SENHORA — O lóbo está acabando com a nossa cidade.

RAPAZ — Comeu todos os meus carneirinhos!

MENINA 1 — Minha boneca.

MENINA 2 — Minhas flôres.

VELHO — Que vai ser de nós?

(Chiquinho ouve tudo de cabeça baixa)

SENHORA — Êle é terrível.

MENINO — Monstruoso.

MENINA — E feroz!

(Todos falam a mesmo tempo dos defeitos do lóbo. De repente, param e se põem a escutar. Põem-se a tremer)

VELHO — Ê êle.

RAPAZ — Ouçam. Êle se aproxima.

SENHORA — Meu santo deus, que vai ser de nós?

CHIQUINHO — Em nome do Senhor Jesus Cristo, fiquem todos quietos e me deixem conversar com êsse lóbo.

(Todos se escondem fora de cena. O lóbo entra feroz, correndo ameaçador em volta de Chiquinho)

CHIQUINHO — Vem cá, irmão lóbo, ordeno-te da parte de Cristo que não faças mal a ninguém, nem a mim.

(Lóbo cai como morto aos pés de Chiquinho)

CHIQUINHO — Irmão lóbo, porque você faz isso? Matar e destruir as coisas que Deus criou, sem licença dêle? Todo mundo se queixa de você. Todo mundo acha que você merece ser enforcado como ladrão e assassino. O senhor Cristo, seu patrão, também não está contente com você.

(Lôbo dá uivos tristes)

Sei que é horrível viver cercado de inimigo por todos os lados, mas foi você quem começou.

(Lôbo uiva)

Mas agora quero que você faça as pazes com eles, você quer?

(Lôbo bate com a cabeça)

Você promete não comer mais os cordeiros?

(Lôbo uiva triste)

Sei que você precisa de alimento, senão morre de fome. Foi a fome que fez você agir tão mal, não foi?

(Lôbo faz que sim)

E se os homens da cidade, de hoje em diante, fornecerem comida para você?

(Lôbo faz que sim)

CHIQUINHO — Você promete nunca mais fazer mal a ninguém? E viver em paz com todos? Então dê cá a pata para provar que você está de bem comigo.

(O lôbo dá a pata e troca de bem com irmão Chiquinho)

(Todos da cidade se aproximam e ficam espantados de ver o lôbo de mãos dadas com o irmão Chiquinho.)

TODOS — Ahn!

(Chiquinho sobe no banquinho, sempre com o lôbo a seus pés)

CHIQUINHO — Meus irmãos, pior que a bôca do lôbo que só pode matar o corpo, é a bôca do inferno. É preciso rezar para o senhor nos livrar da bôca do lôbo e da bôca do inferno. O lôbo quer saber se vocês querem perdoá-lo.

TODOS — Perdoamos.

CHIQUINHO — Ele quer saber também se de agora em diante a cidade promete dar alimento a ele, pois só a fome fez ele ser tão mau.

TODOS — Prometemos.

CHIQUINHO — E para provar que êste é um lôbo de palavra, aqui, diante de todos, êle vai me dar a pata e trocar de bem comigo, em sinal de paz.

(O Lôbo dá a pata)

TODOS — Viva Chiquinho de Assis!

CHIQUINHO — Viva Nosso Senhor Criador que promove o amor e a paz entre todos, permitindo que um lôbo feroz se reconcilie com os homens.

TODOS — Viva Nosso Senhor!

PANO

Uma peça para títeres

O SACO DE ESPERTEZA

Marcel Temporal

PERSONAGENS:

GUARDA
MENINO
BANDIDO

I QUADRO: CORTINA OU RUA

GUARDA — (Andando de um lado p/outro) Tenho que prender o bandido. Tenho que prender o bandido.

MENINO — (Entra arrastando um saco)

GUARDA — Bom dia, menino.

MENINO — Bom dia, seu guarda. O senhor parece que está muito preocupado.

- GUARDA** — E estou.
- MENINO** — Mas porque, seu guarda?
- GUARDA** — Tenho que prender o bandido.
- MENINO** — Prender porque?
- GUARDA** — Porque é um bandido, um ladrão, um desalmado.
- MENINO** — Não deve ser difícil prender êle. O senhor não é guarda?
- GUARDA** — Sou, mas não consigo.
- MENINO** — Porque?
- GUARDA** — Êle se esconde.
- MENINO** — Claro.
- GUARDA** — Êle se esconde e não consigo encontrá-lo.
- MENINO** — Claro.
- GUARDA** — Assim que me vê, êle foge.
- MENINO** — Corra a atrás.
- GUARDA** — Êle corre mais do que eu. Êle já foi campeão de corrida.
- MENINO** — E daí?
- GUARDA** — Ai, nunca vou conseguir prendê-lo.
- MENINO** — É só o senhor armar uma emboscada e agarrar êle.
- GUARDA** — Armar emboscada como? Não posso.
- MENINO** — Não pode como?
- GUARDA** — Nunca sei onde êle anda... Você costuma encontrá-lo?
- MENINO** — Muito! Êle está sempre com um saco às costas.
- GUARDA** — São as coisas que êle furta e mete no saco, claro. (Vendo o saco que o menino traz) Que saco é êsse?
- MENINO** — É meu.
- GUARDA** — Tem alguma coisa dentro?
- MENINO** — Tem; a minha esperteza. (Guarda olha dentro do saco)
- GUARDA** — Não vejo nada, está vazio.
- MENINO** — Esperteza não se vê assim. Só se vê depois.
- GUARDA** — Depois ? Como?
- MENINO** — Depois de feita é que ela aparece. Até logo, seu guarda.
- GUARDA** — Até... E quando é que vou ver sua esperteza?
- MENINO** — Quando ela tiver tomado corpo. (Sai) Depois...
- GUARDA** — Depois... Tenho que prender êsse bandido... tenho que prender o bandido.

II QUADRO: ESTRADA OU FLORESTA

- MENINO** — (Abrindo o saco) Agora vou entrar dentro do saco. (Entra no saco e se deita à direita)
- BANDIDO** — (Entra desconfiado? Olha atrás dos rompimentos e se dirige à platéia) Ah... Ninguém. Ah... que profissão! Viver sempre escondido. Não é nada engraçado ser ladrão. Ganha-se a vida sem trabalhar, mas... os riscos? O guarda... a prisão... É duro. O mais difícil não é furtar. O mais difícil é não ser prêso. Para não ser prêso é preciso se esconder. Ah! Um saco! É difícil viver escondido... (Enquanto fala o saco anda para o lado esquerdo)
- Só se eu fôsse invisível, mas não sou. (Olha à direita onde estava o saco. Cala) Só se fôsse invisível... (Olha no rompimento, olha à esquerda e vê o saco) Ah pensei que tivesse sumido, mas está aqui. Que é que eu estava dizendo? Ah... que é muito difícil ser ladrão... viver escondido... É duro. O mais difícil é se esconder do guarda. (Saco volta à direita) (*) O mais difícil não é roubar, e tôda esperteza consiste...
- MENINO** — Esperteza! Presente!
- BANDIDO** — Hum... um saco que fala!
- MENINO** — Não é de admirar num saco-de-esperteza.
- BANDIDO** — Um saco-de-esperteza?
- MENINO** — Presente.
- BANDIDO** — (Açarra o saco e tira o menino) Que está fazendo aí dentro, vagabundo?

MENINO — Eu ia pregar uma peça no guarda.
BANDIDO — Pregara uma peça no guarda, como?
MENINO — É. Para pregar uma peça em alguém a gente tem que se esconder, não é?
BANDIDO — É; é o que se dá com os ladrões.
MENINO — Assim, para o guarda não me ver, vou passar pertinho d'êle dentro d'êste saco, eu com a minha esperteza.
BANDIDO — Esperteza?
MENINO — Uma coisa invisível, que vale ouro.
BANDIDO — E cadê ela?
MENINO — Está no fundo do saco.
BANDIDO — (Olhando) Não estou vendo nada
MENINO — Depois... é que ela aparece.
BANDIDO — Você sabe muitos truques assim... valendo ouro?
MENINO — Aos sacos.
BANDIDO — Você se esconde no saco... e o guarda passa e não te vê, não é?
MENINO — Claro.
BANDIDO — E se eu metesse nesse saco, podia passar calmamente pelo guarda...
MENINO — Sem ser visto, claro! Com sua esperteza.
BANDIDO — Estou com vontade de experimentar. (Menino olha para ver se vem alguém)
MENINO — Depressa, lá vem alguém, deve ser o guarda, eu tenho que me esconder no saco!
BANDIDO — Não, por favor, menino, deixe-me entrar. Não quero que o guarda me veja aqui.
MENINO — Mas eu fiz uma aposta com êle, que êle ia passar por mim sem me ver...
BANDIDO — Mas o seu caso é uma brincadeira... e o meu, não. Eu estou arriscando, posso ser prêso, se êle me reconhecer. Por favor, menino... (Afasta o menino e se esconde no saco)
MENINO — (Fechando o saco) Agora anda!
BANDIDO — Prefiro ficar parado!
MENINO — (Batendo no saco) Anda! Anda, que eu prometi ao guarda que passava por êle com a minha esperteza invisível. Êle vai pensar que você é a minha esperteza. (Saem)

III QUADRO: CORTINA OU RUA

GUARDA — Tenho que prender aquêle bandido...
MENINO — (Entra empurrando o saco) Anda!
GUARDA — Bom dia, menino.
 (Saco dá sinais de temor. Quer voltar. Menino impede)
MENINO — O senhor continua preocupado.
GUARDA — É.
MENINO — O mesmo caso?
GUARDA — É.
MENINO — Êle continua invisível?
GUARDA — É, invisível como a esperteza do seu saco. Por falar em esperteza, ela cresceu muito...
MENINO — Bastante, como o senhor vê.
GUARDA — Mas sempre invisível.
MENINO — Sempre invisível.
GUARDA — Do lado de fora. E por dentro? (O saco faz menção de sair) Tua esperteza parece que não está com a consciência muito tranquila, hein?
 (Abrindo o saco) Bandido! Está prêso!
MENINO — Viu que esperteza, a minha?

(*) Movimentos do saco podem ser repetidos conforme a reação da platéia.

UM AMERICANO TRANQUÍLO

Bárbara Heliodora

Entrevista concedida por Arnold Moss, quando de sua passagem no Brasil

O que torna a conversa de ARNOLD MOSS mais interessante é sua intranquilidade. Com uma carreira de sucesso como ator, como diretor e, mais recentemente, como produtor, seria humano que falasse com uma certa complacência do que já realizou e que apenas aceitasse o que pretende realizar como um prolongamento das atividades passadas, uma espécie de dividendos a serem recebidos em troca do esforço realizado até aqui. Mas não; ARNOLD MOSS quase não fala do que já fez, mas fala com um entusiasmo de dezoito anos sobre o que está fazendo, o que quer fazer, todas as novas fronteiras que pretende cruzar nos caminhos de sua arte, e de tudo o que poderia ser feito se todos estivessem prontos a trabalhar aproximadamente vinte horas por dia, sem receber nada e sem as dificuldades oferecidas por todos os problemas que existem no funcionamento dos teatros em qualquer lugar do mundo. Os olhos brilham, a voz se torna cada vez mais persuasiva, e ao fim de quinze minutos o pobre interlocutor já está pronto a abandonar tudo para acompanhar aquele trabalho pelo teatro, ajudar como puder a realização daqueles planos e criar inúmeros núcleos paralelos, propiciando assim o advento de uma nova Idade de Ouro no teatro, sem problemas, com muito público e textos magistras a saltar das penas de centenas de autores.

Conversamos com Arnold Moss um pouco sob pressão, pois ele chegava de uma entrevista e ia para outra, e enquanto o esperavamos redigimos algumas perguntas para

roteiro, e que transcrevemos tais como foram feitas e respondidas:

P — O senhor é ligado ao teatro em várias capacidades. Em qual delas sente que está mais bem enquadrado: ator, diretor, produtor ou professor?

R. — Todas e cada uma delas, porque cada uma traz seus problemas e suas atrações, e não se pode escolher nenhuma: o teatro é fascinante em todos os seus aspectos. Posso dizer, isto sim, que como o papel de produtor, como o homem que tem de reunir e coordenar todos os elementos que formam um espetáculo, é uma atividade nova para mim, atualmente sinto muito o desafio da produção, sinto que todos os seus problemas são estimulantes e que há uma alegria especial em resolvê-los.

P — Em qual de suas atividades sente que deu mais ao teatro? Em qual delas o teatro lhe deu mais?

R. — A resposta, em ambos os casos é como ator.

P — Tem algum papel favorito, sente-se ligado particularmente a alguma experiência de interpretação.

R. — Todo ator tem um papel favorito. Durante muitos anos o meu personagem favorito foi Próspero, que já interpretei várias vezes, sendo que da última vez tenho a impressão de ter chegado a esgotar todas as minhas próprias possibilidades como ator. Agora que já não sou tão moço, começo a ter um novo favorito, entretanto, que já interpretei e que pretendo interpretar novamente num futuro próximo: Lear. O papel requer não só um ator já maduro, como tam-

bém um ator que ainda tenha muita energia física, pois é fisicamente exaustivo, tem uma gama emocional tremenda. Mas tenho certeza de que ainda vou fazer Lear dentro em breve.

P — Em sua larga experiência shakespeariana, qual considera a maior dificuldade na interpretação de Shakespeare em língua estrangeira?

R. — A própria tradução, particularmente a tradução de verso, que é sempre uma tarefa ingrata. Mas muita coisa do original fatalmente se perde em tradução, como por exemplo todo o jôgo de palavras do soneto 138, que é fatalmente perdido no momento em que passa para qualquer outra língua.

P — Tendo em vista essas dificuldades, considera que é mais importante para uma tradução manter a letra ou o espírito do original?

R. — Não é preciso responder, já que a resposta é tão óbvia! Nesta viagem por exemplo estive três semanas na Guatemala, e ensaiei algumas cenas com atôres locais. Eram cenas de LEAR, a MEGERA DOMADA e MEDIDA POR MEDIDA. Montamos tôdas as cenas em ambientes guatemaltecos, sendo que a Grã-Bretanha pré-cristã de Lear foi transformada na Guatemala do tempo dos Maias. Naturalmente que isso é inteiramente legítimo se a essência do texto não é tocada, mas se a problemática é apresentada em termos mais facilmente assimiláveis pela plateia que vai ver o espetáculo.

P — E segundo essa linha de raciocínio, é inútil um país como o Brasil, ao montar Sakespeare, imitar produções estrangeiras, não é verdade? Não é mais importante descobrir o que é a essência do texto e buscar a melhor maneira brasileira de transmitir essa essência?

R. — Não é a melhor, é a única. Qualquer imitação é inútil, condenável.

P — Quando um trecho se tornou incompreensível em tradução, isto é, quando trata de um assunto tão local que na tradução fica praticamente sem nexos, o diretor

não deve hesitar em cortar Shakespeare à vontade?

R. — É o que se faz no original; não sei por que razão se deva fazer cerimônia com traduções. O essencial é apresentar o que é importante, significativo na obra, e acredito que não haja nunca necessidade de se cortar nenhum dos trechos que se enquadrem entre êsses.

P — Considera que existe alguma qualidade sem a qual um indivíduo não possa ser ator?

R. — A primeira é ter talento, é claro.

P — Mas falo justamente de alguma qualidade que não seja o talento puro e simples.

R. — Nesse caso há duas: um profundo senso de dedicação ao trabalho, inclusive muita disposição para trabalhar sem a preocupação de ser pago por cada minuto de esforço, e a disciplina para aprender a técnica da interpretação, que não é fácil, mas que é indispensável. Sob êsses dois aspectos, gostaria de citar a minha própria companhia de repertório shakespeariano, onde trabalham atôres de nome, como Martha Scott, Nancy Coleman, Kent Smith e outros. Antes de chegarmos a formar o grupo, trabalhamos meses a fio sem ganhar um vintém, apenas em estilo shakespeariano. Nenhum deles precisava aprender a representar, pois já sabiam de sobra, mas era necessário que eu os pusesse em contato mais íntimo com certas normas de trabalho shakespeariano, que é diferente do normal. Nós trabalhávamos durante quatro horas, três vezes por semana, durante quase um ano. Se isso não é dedicação, deve ser loucura.

P — Quais são essas características do gênero shakespeariano que o senhor distingue especificamente da interpretação normal?

R. — É acima de tudo uma questão de dimensão. Um texto de Shakespeare requer uma grandeza, uma largueza, uma coragem, um brio, que não se encontram no teatro contemporâneo. É preciso que o ator tenha a coragem de chegar até o limite do precipício.

e que ele saiba qual é esse limite: mais um passo e tudo pode cair no ridículo. Mas é preciso ter a coragem para ir até o limite máximo da expansão do intérprete. Por outro lado, hoje em dia os atores não são devidamente treinados em textos em verso, e o pentâmetro jâmbico linha característica do teatro shakesperiano, é muitas e muitas vezes considerado como um tropeço ao rendimento do ator. Isso é um engano, pois o ritmo na realidade pode e deve ser um estímulo, um auxílio à interpretação. O segredo reside no fato de que o ator não deve ser puramente embalado pela música da linha, mas sim dizê-la com plena consciência de seu sentido interior somado ao enriquecimento da forma poética dada pelo autor. O ator shakesperiano, portanto, deve ser um ator inteligente, consciente, um ator que realmente domina a essência da obra que interpreta. E por falar nisso, já fui ao teatro aqui no Rio, e tive a sensação de que seria uma maravilha dirigir alguns dos atores que aqui vi num espetáculo shakesperiano.

P — Mudando de assunto, o que pensa da dramaturgia contemporânea americana? Considera que as características de bom artesanato e brilho superficial do teatro comercial da Broadway, que têm permitido a existência de uma série de atores competentes, mas sem inspiração ou real valor, são um obstáculo ao aparecimento de autores de maior categoria? As pressões comerciais fazem por vezes com que os autores mirem mais baixo do que fariam se as circunstâncias fossem outras?

R. — Prefiro não responder a essa pergunta. Venha ouvir a minha conferência sobre o teatro americano em 1961, que tratará exatamente desses problemas, porque são os que mais me interessam.

O tempo se esgotava para a nossa conversa, mas comparecemos à conferência que ARNOLD MOSS realizou sobre o assunto. Lamentavelmente, não havia gente de teatro para ouvi-la, pois abordou problemas de grande interesse e com

maior objetividade e lucidez do que qualquer outro elemento americano que já passou por aqui. A palestra foi inteiramente informal, e a seu próprio pedido, Mr. Moss era interrompido ao correr da mesma para responder a qualquer pergunta. Seguem-se as notas que pudemos tomar na ocasião.

Disse Arnold Moss que, para falar sobre o teatro americano em 1961, o mais importante era considerar algumas perguntas sobre o mesmo e tentar responder algumas. Eis suas perguntas:

1) O teatro americano está em declínio?

2) Qual a responsabilidade no assunto dos custos sempre crescentes de produções na Broadway?

3) Quais são os obstáculos à existência de um teatro de repertório em Nova York, se é que tal tipo de teatro é desejável?

4) O governo deve subvencionar o teatro?

5) Até que ponto o cinema e a televisão influenciaram o atual estado de coisas no teatro?

6) Quais as medidas que se estão tomando para treinar platéias para o futuro?

7) Qual será o futuro do teatro americano?

Começou a responder a primeira pergunta dizendo que há dez ou doze razões para que se diga que o teatro americano está em declínio e algumas poucas para que se diga que não está. De qualquer modo a primeira coisa a fazer é estabelecer o fato de que o teatro americano não é o teatro da Broadway, que é um fenômeno à parte totalmente diverso do que se possa chamar de autenticamente americano. Na realidade, as razões para o declínio foram envolvendo todo o assunto, e as respostas ficaram quase todas englobadas na discussão desses vários aspectos. Mas citemos dos argumentos apresentados contra o atual estado de coisas: a) a limitação de assunto das peças contemporâneas. Delineou-se uma temática realista que domina a obra de autores como MILLER, WILLIAMS, INGE e outros, e todos os menores que os

imitam no mesmo plano, e parece que ninguém tem coragem de entrar por outros caminhos. WILDER e a exceção. O mundo de Tennessee Williams, por exemplo, fica cada vez mais mórbido e fechado, e é cada vez menos arte. A influência desse tipo de peça fez com que fossem afastadas da Broadway peças de outros gêneros, isto é, peças de imaginação, peças clássicas. E como só esse gênero é montado, Shakespeare fica fora da Broadway e Shaw também. Ninguém tem coragem de apresentá-los. O que nos leva a b) o custo das produções na Broadway é hoje em dia um absurdo. Nenhuma comédia chega à Broadway por menos de US\$ 150.000.00, nenhuma comédia musicada por menos de US\$ 450.000.00. Ninguém pode ter um meio sucesso: ou se esgotam as casas ou o espetáculo fecha. Isso intimida os produtores, que não têm coragem de montar textos de autores novos. Um produtor que lança um autor novo é um herói. c) a antiga platéia formada pelo grande público que simplesmente gostava de ir ao teatro está desaparecendo. A Broadway hoje em dia vive em grande parte à custa dos homens de negócios que levam seus clientes ao teatro às custas de um **expense account**. Vergonhosamente

é preciso admitir que muita gente usa o teatro por questões de imposto de renda ou de negócios, e positivamente a arte não pode florescer nessas circunstâncias.

Como é que um casal comum, da classe média, pode ficar entusiasmado com a idéia de ir ao teatro se cada poltrona custa \$ 9,60 (aproximadamente Cr\$ 2.600,00)? Se além disso é preciso contratar uma "baby-sitter" para ficar com as crianças e jantar na cidade, uma noite no teatro vai custar mais ou menos cinquenta dólares, e o público médio pura e simplesmente não pode pagar essa soma, alta demais para qualquer orçamento. Só existe uma fila, a última do balcão, a \$ 2,60 e esta geralmente está cheia, mas o que está começando a acontecer é que o segundo balcão em geral a \$ 4,60 está quase sempre vazio, a não ser nos sucessos totais, e até mesmo os empresários estão começando a entender que é preciso que se tome alguma providência a respeito.

Continuaremos a transcrever e comentar o que disse Arnold Moss em sua conferência a respeito do **TEATRO AMERICANO** em 1961, pois muitos dos assuntos que aborda têm eco em nossa própria situação teatral

(Continua no próximo número)

Transcrito do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 12-8-61.

Panorama do Teatro Brasileiro

BRASIL : TEATRO DE HOJE

Walmir Ayala

O teatro brasileiro não tem tradição, e disso padece visceralmente. Poderíamos dizer "não tem tempo", no sentido de que há bem poucas décadas começou a se organizar como atividade artística, interessando um número considerável de elementos instruídos a respeito do assunto, com um nível acima da simples intuição (o que sempre resulta em improvisação) e com rendimento já apresentável conforme podemos constatar no panorama de arte cênica que hoje se apresenta ao nosso alcance. Antes de falarmos propriamente neste panorama, tema sumamente perigoso pois estamos dentro dele, portanto sem muita possibilidade de uma perspectiva crítica, falaremos em poucas palavras do que passou e marcou, e de uma certa forma preparou o que hoje existe. Dentro do tempo breve em que

uma certa consciência teatral parece aflorar dentro da forma de expressão semibárbara, como se apresentavam os nossos primeiros espetáculos (excetuando, é claro, as Companhias estrangeiras que nos visitavam) podemos reconhecer uma linha mais ou menos coerente e permanente que cinge a "Comédia de Costumes" nascida com Martins Pena (estréia em 1838) seguido nuançadamente por Joaquim Manoel de Macedo, França Júnior, Machado de Assis, Artur de Azevedo, linha esta retomada, no período de renovação, por Viriato Correia, Gasão Tojeiro e outros. As outras experiências, algumas de alto teor teatral, constituíram-se geralmente, em casos isolados, nem por isso, a nosso ver, menos importantes e focalizáveis: Gonçalves Dias, José de Alencar, Coelho Neto, Renato Viana, Joraci Camargo, Guilherme de Figueiredo, Raimundo Magalhães Jr. etc. Antes dessa fase que se inicia com a Comédia de Costumes, o que tivemos foi o teatro Jesuítico, de catequese, com autos moralizantes que, com cenas de conflito humano, procuravam ilustrar a teoria religiosa da prática do bem, isto para um público de índios e colonos que quase nada tinham a ver com um verdadeiro público teatral. Aliás, o problema das platéias foi dos mais difíceis de serem superados na fase inicial do desenvolvimento de nosso teatro. O teatro era então um apêndice de outras atividades. A não ser uns raros privilegiados, com uma educação européia (e isto uma minoria incapaz de determinar uma ação dentro de uma coletividade que bem significava o armadura braçal de uma nação em surgimento), a nossa gente não imaginava sequer a importância ou a necessidade de uma atividade teatral, como medida de educação, a par de suas mais urgentes aptidões humanas. Foi com a vinda da Família Real portuguesa para o Brasil, em 1808, que o teatro passou a significar, mas ainda como um elemento do luxo da Corte. Como uma jóia a mais na constelação de uma sociedade decorativa e superficial que desabava e se impunha graciosamente ao ambiente antes rudes dos brasis. Mas esta Corte e seus apetrechos vindos à revelia (deles) para a Colônia teria que subsistir aqui, isto é, criar raízes, e neste processo de enraizamento se filtraria o melhor. O teatro entrou nesta pauta e se beneficiou. Tivemos então, para começar, a proteção governamental, o que já dava uma certa importância e autonomia ao teatro — desta proteção do poder público até hoje carece o teatro nacional. Mas o teatro, então, determinava um comportamento "snob", pontificado pela Família Real. A "alta sociedade" começou a se caracterizar por seus aparecimentos nas récitas oficiais. Em 1821 começaram as grandes agitações políticas que prepararam o 7 de setembro, e isto se refletiu no panorama teatral de então. Houve uma verdadeira anarquia social, bem caracterizada, nas funções teatrais onde, não raro, os espectadores esqueciam que estavam diante de uma representação, e castigavam ou premiavam os atôres conforme o personagem desempenhado (e estes personagens, fatalmente, refletiam idéias ou figuras vigorantes). Houve mesmo uma debandada do público seletivo, dos espetáculos teatrais, neste período. J. Galante de Souza transcreve em sua obra *O Teatro no Brasil* (Edição do Instituto Nacional do Livro, 1960) o testemunho de um cronista da época, nos seguintes termos: "...o teatro era o lugar onde se cometiam tôdas as noites as mais inauditas cenas de anarquia social em presença do Rei e depois do Príncipe Regente. A representação era continuamente interrompida por miseráveis poetas que repetiam maus e grosseiros versos, muitas vêzes insultante à majestade que se achava presente. A platéia exercia uma tirania de que não há exemplo e que lhe fôra importada de Lisboa. Nem as senhoras estavam a abrigo dessa tirania. Se qualquer da platéia gritasse: "Cantem as senhoras fulanas e fulanas", as pobres indigitadas não tinham remédio senão cantar; aliás ficariam expostas aos mais grosseiros insultos de uma platéia composta de militares ébrios e caixeiros malcriados e entusiasmados pelas glórias da mãe-pátria. As famílias honestas deixavam de freqüentar o teatro e só com-

pareciam ali aquelas cujos chefes ou parentes pertenciam à súa dos dominadores do dia, ou procuravam tirar partido da situação”.

ERA, como vemos, uma emoção desencadeada, e o teatro se prestava a comícios de desenfreada convulsão de ânimos. O teatro não era, como seria justo, uma tribuna de idéias, mas uma arena na qual a platéia representava mais, e na qual a delirante exaltação de mentalidade excitadas determinava a cena, geralmente desagradável e improcedente. Isto caracterizou uma fase muito breve e compreensível que não asfixiou o que de melhor surgia em nosso ambiente teatral: em 1838 fundava-se o teatro nacional, já com características autônomas e lúcidos propósitos. Nesta época aparecia entre nós aquêlo cujo nome marca um momento áureo em nossa evolução teatral, e um dos poucos que resistem ao tempo e à peculiaridade de um retrato circunstancial da sociedade em que viveu. Este homem, este nome, é Martins Pena. Não cronologicamente, mas em importância, é o primeiro dramaturgo nacional. Sua comédia “O juiz de paz na roça” foi representada no São Pedro, a 4 de outubro de 1838. Desta época ainda resiste um Gonçalves Dias, num gênero completamente diferente, muito mais literário, obra de autêntico poeta (por isto válida até hoje). Ainda com menos importância poderíamos citar o poeta Álvares de Azevedo (cerceado em sua vida antes de poder desenvolver o dom de dramaturgia que a única experiência existente, por êle escrita e chegada até nós, deixa evidenciada), e Castro Alves. De 1855 em diante, entramos numa fase realista, por imitação da França, mas que aqui se deturpou um pouco em função do espírito brasileiro e nos deu um Artur de Azevedo, outro clássico de nosso teatro. Além desses, podemos citar neste período que vai até a fase de decadência do teatro nacional, e logo de renovação até os nossos dias, os nomes de Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, França Júnior, Machado de Assis. Artur de Azevedo é comumente apontado, e muito o foi em sua época, como o responsável pela decadência do teatro que, perdendo qualquer característica cultural, e mesmo social, caiu no gênero imperdoável da paródia, do trocadilho, alimentando o que há de mediocre em cada platéia, desencadeando o mau-gosto e a fácil recepção de comicidades duvidosas. Defendendo-se, Artur de Azevedo apresentava injustificadas de que, como pai de família, precisava sobreviver, e o público recebia bem suas “paródias” e fazia delas sucessos vantajosos, o que não acontecia com seus trabalhos mais sérios que redundavam em frequentes fracassos. O que de aceitável podemos transcrever, da defesa de Artur de Azevedo, é quando acrescenta que escrevia assim porque “o terreno estava preparado”. O que se passava? Uma estagnação da paciência do espectador? O desejo, por parte do público, de um divertimento sem conseqüências? Isto vai de encontro a uma opinião corrente, e à qual repudiamos, de que o teatro seria simplesmente uma sala de diversões, como um campo de jôgo. Se é certo que as platéias em princípio buscam isso, é preciso que recebam além disso muito mais: a lição do bom-gosto, da justiça, da beleza, e até mesmo a sub-reptícia orientação social para o seu cotidiano. Mas voltemos à História. No século XX, entrando na fase do Teatro Contemporâneo, passamos por uma renovação no teatro nacional. Morria em 1908 Artur de Azevedo, acusado de responsável por uma fase de decadência na cena brasileira, como já vimos. Mas foi, nos anos que antecederam ao seu desaparecimento, a voz que se ergueu em favor da reposição de problemas capazes de solucionar a crise cuja responsabilidade lhe atribuíam. Artur de Azevedo era, sem dúvida, uma personalidade marcante e poderosa, cujo comportamento determinou uma espécie de “escola” na sua época. Premido, como já vimos, por circunstâncias econômicas, fêz valer uma espécie de subteatro do qual tinha um justo conhecimento. Por outro lado não lhe faltava discernimento e visão para saber que êle passaria e o teatro precisava continuar, e sair daquela armadilha de delícias que eram

suas peças musicadas e frívolas, verdadeira coqueluche do público do seu tempo. Antes de morrer, Artur de Azevedo tinha se manifestado, apelando para o Governo, chamando-o à responsabilidade no trabalho de soerguimento do teatro nacional. Morto êle, teve seguidores em seu ideal: Gomes Cardim, Coelho Neto, Cláudio de Souza, João do Rio, Paulo Barreto etc., nomes que prepararam o golpe de renovação, concretizado por volta de 1920. Esta renovação deu-se ainda em tórno da Comédia de Costume, que era a forma imediata e sedutora de dar vazão ao espírito nacionalista. Nomes como Pascoal Segreto (Teatro Ligeiro), João do Rio e Alexandre Azevedo (Teatro da Natureza), Eduardo Vitorino, Cristiano de Souza, Leopoldo Froes, Gomes Cardim, Viriato Correia, Oduvaldo Viana, Nicolino Viggiani, preocupados com repertórios quase que integralmente nacionais, vieram preparar o aparecimento, depois de 1920, do Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra e a experiência inestimável de Renato Viana. Entramos então no Modernismo que se estende até os nossos dias. Ao contrário de outros comentadores, aos quais repugna a interpretação pessoal de momentos próximos, nos determos mais sôbre a atualidade que respiramos em nosso teatro, e dentro da qual nos situamos como espectador e elemento constitutivo a um tempo. Em verdade, nada há de mais apaixonante do que o teatro — e é conduzidos pela paixão que, em princípio, alimentamos uma incorruptível esperança em sua evolução. Esta esperança se tem confirmado por testemunhos alentadores, dentro de uma relativa e inevitável confusão, resultando numa visão mais do que nítida da realidade inegável do Teatro Brasileiro, hoje erguido e participante. Antes dêste momento temos ainda um período a registrar, que começou com o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra (1927), e a experiência teatral de Renato Viana (1922) e se prolonga até 1938 quando tem início um verdadeiro movimento estético dentro do teatro e do modernismo que se desencadeara na literatura desde 1922. O grupo que liderou êste movimento foi "Os Comediantes." Ao mesmo tempo aparecia Dulcina de Moraes, a primeira diva do período que se iniciava, Pascoal Carlos Magno (criador do Teatro do Estudante) e a chegada de Ziembinski, diretor e ator do teatro polonês, depois do qual se passou a encarar o problema de direção como essencial no espetáculo, o que até hoje subsiste e se aprofunda como necessidade maior (a par do autor) dentro do ritmo crescente de evolução que dá figura e caráter ao teatro brasileiro.

MAS o que podemos ver hoje no teatro brasileiro? De um lado o teatro profissional, de variável existência estética, em luta com a falta de subvenção e a instabilidade do público. De outro lado o teatro de amadores, prejudicado pela ausência de verdadeiras escolas de teatro e de um nível de cultura mínimo exigível, para quem se lança em tal empreza. Sob a responsabilidade de Pascoal Magno, vimos nascer o Teatro do Estudante, uma espécie de amadorismo com preparo intelectual, o que certamente vai desencadear numa espécie de esteio para o teatro profissional em desenvolvimento, e para o teatro amador que, com raras exceções, anda às cegas. O profissionalismo no teatro brasileiro se congrega nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Aí encontramos as Cias. de primeira linha: Cacilda Becker, Maria Della Costa, Nídia Lícia, Teatro dos Sete, Tonia-Celi-Autran, Teatro de Praça, Teatro Brasileiro de Comédia etc. Todas estas Cias. mais ou menos fixas, e muitas outras de menor monta (nem sempre do ponto de vista da qualidade, mas sempre do ponto de vista da projeção e dimensão do trabalho) se conduzem tangidos pelo fantasma da comercialidade o que nem sempre permite um trabalho de nível educativo e cultural, no que diz respeito à escolha de repertórios. O Teatro dos Sete é uma exceção neste quadro: nasceram encenando (com revalorização e rendimento cênico surpreendente) a peça "O Mambembe" de Artur Azevedo. Dai seguiram passando por Bernard Shaw, Feydeau, Francisco Pereira da Silva (um dos nossos bons autores modernos), até atingir o estágio atual com

Cervantes, Molière, Martins Pena e Pirandello. O fator sorte iluminou este grupo que conta com atôres de primeira grandeza entre nós: Fernanda Montenegro, Italo Rossi e Sérgio Brito, por exemplo, e que têm na sua regência um homem de visão e estôfo: Gianl Ratto. O espetáculo de estréia desta Cia., um dos mais estrondosos sucessos do teatro brasileiro, garantiu-lhe a sobrevivência inicial e a montagem de peças com menor repercussão, até que, premidos pela inexistência de casas de espetáculo em nossa praça (o que se constitui um dos fantasmas maiores a desalojar nos nossos grupos teatrais) viram-se acolhidos pela Maison de France que, de dois anos para cá, organizou um movimento (sob a orientação de Roger Bernardet) de incrementação das jovens Cias. brasileiras. Com o alojamento da Cia Teatro dos Sete no Teatro da Maison de France, este movimento se ampliou transformando-se num verdadeiro seminário de cultura. Por outro lado a pouca despesa de aluguel prevista para esta temporada, num local em que os proprietários das instalações teatrais não têm o interesse de sugar e exaurir o restrito rendimento das Cias. (como acontece com os locadores particulares e seus astronômicos alugueis), permite ao Teatro dos Sete a manutenção de seu curso de interpretação e cenografia, leitura dramatizada de textos, e a previsão de um repertório não necessariamente comercial (no mau sentido). Tudo isto coloca o Teatro dos Sete num plano superior em nosso panorama, só lhe equivalendo o trabalho da Cia. Cacilda Becker (com O'Neil, Tennessee Williams, Ionesco, entre outros, em seu repertório). Não existe, outrossim, uma regularidade no que diz respeito às subvenções do governo, pelo menos estas subvenções não resolvem um detalhe mínimo dos problemas que espediam as Cias. Nosso público, por sua vez, não se entrega ao teatro, como acontece em centros mais preparados. Há uma minoria que mantém relativamente as temporadas. Isto com as devidas exceções, como as "enchentes" intermináveis provocadas por espetáculos como *Society de Baby Doll* (uma comédia sem conseqüências), e o já citado *Mambembe* (uma excelente comédia de costumes). Mas as experiências não gozam de nenhuma garantia quanto ao público. E as subvenções, como já dissemos, seguem o mesmo ritmo, estão muito aquém das necessidades dos grupos profissionais em exercício.

O nosso teatro amador se divide, no momento, em alguns grupos importantes conduzidos por elementos de nível profissional (no sentido da seriedade e rigor com que exercem seu trabalho) e uma grande maioria de conjuntos absolutamente desorientados, seduzidos pelo charme do teatro, mas sem a menor idéia do que seja em si a responsabilidade de um verdadeiro espetáculo. Vemos o teatro amador, em sua maioria, perseguindo o texto fácil, comercial, sem a noção exata de seu dever, o de experimental o texto menos encenável, aquele que depende de um laboratório de pesquisa cênica e que de uma certa forma informa o público de uma nova linguagem, exigindo-lhe um esforço de entendimento e impacto. Mas o que acontece com os grupos de amadores que se organizam e desorganizam às dezenas, é o perseguirem textos já testados como sucesso para público, chanchadas, comédias e dramalhões novelescos, para os quais estão desarmados no terreno da possível revalorização, perdendo assim a chance de intentar uma linguagem nova, ou de pelo menos se estimularem no estudo de um jôgo cênico inédito ou experimental. Temos experiência viva disso, como membro de júri de um recente festival de Teatro Amador no Estado da Guanabara em que, de uma vintena de grupos, apenas cinco puderam ser classificados para uma apresentação ao público, e assim mesmo implicados em sérias restrições. O que vimos, de início, foi uma dificuldade enorme na escolha de textos. As comédias leves nacionais (de péssima qualidade) preponderaram. Em que pese opinião contrária de alguns, preferimos as experiências sobre textos clássicos (*Volpone* por exemplo) em que os atôres e diretor mantiveram uma luta proveitosa no sentido de alcançarem o nível que o texto ia exigindo e impondo, luta geralmente

inglória em seu resultado geral, mas rendosa, certamente para os auidiosos contedores. Dêste festival revelou-se apenas um grupo com unidade surpreendente: B.I.B.S.A. (Biblioteca Israelita Brasileira, Sholem Aleichem), cujo diretor Paulo Afonso Grisolli ganhou o prêmio de viagem à Europa, e cujo trabalho constitui-se em exemplo de tirocinio, orientação, senso de responsabilidade e equilíbrio. Os centros de mais valiosos amadorismo no Brasil estão sendo o Rio de Janeiro, São Paulo, Pôrto Alegre e Recife. É inegável, e seria injusto deixar de citar a existência de uma minoria de grupos amadores cujo nível atinge o de um bom profissionalismo (o inverso também é frequente no Brasil — o profissionalismo se apresentar, por vêzes, num nível de mau amadorismo). O melhor grupo de amadores do Rio de Janeiro é sem dúvida O Tablado orientado por Maria Clara Machado. Últimamente, o grupo "Teatro Jovem" dirigido por Kleber Santos e com um vasto programa em vista, o grupo da B.I.B.S.A., que já citamos e se preparo para integrar a primeira linha dentro do nosso amadorismo.

O Teatro do Estudante poder-se-ia incluir no plano do teatro amador. Uma visão que tivemos, recentemente, num pestival do Teatro do Estudante, em Pôrto Alegre, nos obriga a colocá-lo como item à parte. Na verdade, o Teatro do Estudante dispõe do elemento de que mais crace vitalmente o teatro amador em geral: a cultura. Construído à sombra das universidades, é fatal que dispusesse desta arma importante. O que tivemos em Pôrto Alegre foi, em princípio, um banho de vitalidade, uma grandiosa participação, a clara consciência do responsabilidade de uma juventude não iludida, manifesta numa ação experiente e decisiva, expressa em termos de arte, como recurso heróico de uma geração que ao existir faz a revisão generosa do seu patrimônio e o acresce. É verdade que muitos dos grupos de Teatro de Estudante, apresentados em Pôrto Alegre, são os melhores grupos de amadores dos Estados. Mas a unidade evidente de trabalho, a lucidez de ordem universitária que aflorou neste encontro patrocinado ainda pelo incrível Pascoal Carlos Magno, organizado e deflagrado por êle, num esforço conjunto de monta inestimável, dá a êste acontecimento uma côr particular, uma projeção à parte. Notou-se, de saída, ao contrário do que dizíamos acima a respeito do amadorismo em geral, o excelente nível na seleção de textos: Brecht, Sartre, Gil Vicente, Ariano Suassuna, H. Von Kleist, Tennessee Williams, Par Langerkvist, Tchecov, Geldherodê, etc. Outro trago gritante dêste pleito foi o nível de interpretação, não excepcional mas uniforme, sem estrelismos, revelando temperamentos teatrais impelidos por uma surpreendente intuição. Depois dêste festival tivemos a feliz iniciativa do Governô criando um Setor de Coordenação de Atividades Teatrais de Ambito Universitário, ligado à Diretoria do Ensino Superior do Ministério da Educação e Cultura, sob a responsabilidade de Martim Gonçalves que vem de realizar um dos trabalhos mais importantes e fecundos na Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Êste setor, setor, num desdobramento de atividades que inclui desde o aproveitamento das raizes populares de teatro, até a organização de Companhias, universitárias com um repertório orientado no sentido de dar ao estudante uma idéia da evolução do teatro mundial, certamente equacionará o trabalho dos grupos estudantis de teatro, proporcionando-lhes meios técnicos e financeiros para mais facilmente levarem a têrmo individualmente seus programas, ao mesmo tempo que ligará os diversos centros num trabalho conjunto de projeção amplificado. Assim Teatro e Universidade se dão as mãos numa renovação que visa o nível cultural da experiência teatral, orientando e educando platéias, substituindo o fenômeno exterior da arte cênica em sua instantaneidade e possível gratuidade, por uma informação educativa de amplo sentido humano e social.

RESUMINDO: o que temos no Brasil, atualmente, no setor teatral, é um profissionalismo instável ao lado de um desenvolvimento amadorístico acelerado e profícuo, diretamente ligado à instrução universitária do gênero.

As duas carências fundamentais do nosso teatro são o autor e diretor: O valor da direção, a importância deste "cabeça" que pensa o espetáculo e deve dar-lhe forma através das equipes disponíveis, foi-nos imposto pelo polonês (hoje mais do que brasileiro) Ziembinski. Tivemos, através dele, uma renovação formal visando a unidade do espetáculo, uma versão mais plástica do movimento, um cuidado especial no que diz respeito à iluminação e cenografia. Por muito tempo, e ainda hoje, estivemos sob a égide de diretores estrangeiros: Adolfo Celi, Luciano Salce, Gianni Ratto, Maurice Vaneau Flaminio Bolini, Ruggero Jaccobi. Gianni Ratto e Celi continuam conosco, ativos e operosos ainda ao lado de diretores nacionais revelados e testados positivamente, como João Bettencourt, José Renato, Augusto Boal, Flávio Rangel, Egidio Eccio, Martim Gonçalves, Fernando Tôres, Paulo Afonso Grisolli etc.

Já a dramaturgia moderna começa a assumir uma fisionomia, preponderantemente sobre as linhas do teatro político e regional, embora seja um marco e sem dúvida o nosso maior importante dramaturgo, o escritor Nelson Rodrigues, verdadeiro arquiteto cênico, unindo o expressionista ao poético em perspectivas absolutamente nacionais e universais. Sua peça **Vestido de Noiva** significou um passo definitivo em nosso panorama de dramaturgia, muito além da experiência. Mais tarde se revelaria Ariano Suassuna com o **Auto de Compadecida**. Estes dois escritores expressam o autor teatral completo, a fábula ligada à carpintaria, com uma capacidade de interessar e aprofundando problemas de nossa época com autenticidade e vigor. Gianfrancesco Guarnieri, mais recentemente, impõe-se com sua peça **"Eles não usam Black-tie"**, testando-a sob uma nova forma cênica, para nós, a do Teatro de Arena que conheceu o apogeu e declinou em virtude do caráter monocórdico de seu trabalho, numa linha estritamente política (e nem sempre de bom teor teatral) esgotando idéias e cansando o público. A necessidade de experimentação neste terreno levou o grupo teatral Oficina de São Paulo, também orientado politicamente em sua atividade, a experimentar inclusive Tennessee Williams em Arena (**Um bonde chamado desejo**) provando, pelo sucesso da empresa, a validade da experiência. Assim uma forma de encenação teatral se revaloriza e acresce o plano de possibilidades de trabalho dos grupos em formação. Outros autores modernamente encenados: Silveira Sampaio, Guilherme Figueiredo, Henrique Pongetti, Raimundo Magalhães Jr., Edgard da Rocha Miranda, Abílio Pereira de Almeida, Joracl Camargo, Pedro Bloch, Millôr Fernandes, Antônio Calado, Jorge de Andrade, e mais recentemente, Dias Gomes, João Bettencourt, Osman Lins, Luís Carlos Saroldi etc. O surto do teatro brasileiro, e o frequente sucesso de textos nacionais, tem levado os escritores a se interessarem pelo teatro. Mais os romancistas, o que não tem resultado muito eficaz. Esperamos a vez dos poetas, entendendo, como entendemos, que teatro e poesia se tocam diretamente, que o "tempo" teatral está mais jungido aquêle do verbo poético, enquanto que a narrativa romanesca dificilmente encontra a sua equivalência no diálogo. Alguns dos nossos romancistas têm realizado experiência de dramaturgia, mas de uma forma pesada e dura, com a ineficiência cênica que só o brilho poético facultava à comunicação do conflito. O certo é que todos os olhos se voltam para o teatro, e o gênero teatral começa a ser encarado, entre nós, como um gênero literário de altas possibilidades ficcionais. A grosso modo a experiência de dramaturgia vem sendo tentada por elementos de teatro, atôres e diretores, conhecido-

res de "carpintaria" que fascina os montadores e espetáculo. Houve mesmo, tem havido, a existência de Seminários de Dramaturgia, sem grande resultado, pois vemos o gênero e o respeitamos como qualquer outro gênero literário e um Claudal, por exemplo, não se faz em banco de aula de dialogação.

Outro gênero em franca evolução entre nós é o Teatro Infantil, pela existência de um público certo e fiel e pelas montagens geralmente econômicas que vem exigir. Neste terreno Maria Clara Machado tem conseguido vitórias de projeção internacional, dispoendo de uma casa de espetáculos e de um grupo interessado, conseguindo montar, com tais elementos, os mais belos espetáculos de teatro infantil que se possa imaginar. Outra escritora de grande prestígio no gênero, e uma das pioneiras dentro dele, é Lucia Benedetti. Mas o Teatro Infantil, exatamente pelas facilidades inerentes à montagem, (facilidades duvidosas pois é possível ter-se com ele as mesmas exigências de interpretação, cenografia e direção que se tem tido com os mais sérios textos da dramaturgia mundial) tem desencadeado uma série de perigosos equívocos, de precipitadas apresentações, muitas vezes de mau-gosto o que vem resultar em deseducação para a infância e adolescência, ação contrária ao que se propõe a ser em principio.

A ação do governo, por intermédio do Serviço Nacional de Teatro, no panorama atual, assunto que já tangenciamos acima, não tem servido a contento aos interesses das Cias. As subvenções são insuficientes, a construção de teatros não consegue suprir um mínimo das necessidades urgentes, os centros mais afastados carecem de uma assistência imediata. A Cia Oficial, mantida pelo S.N.T. não tem se apresentado à altura do nosso profissionalismo, apesar das largas somas de que dispõe para isso.

Disso tudo apreendemos a realidade dramática e a permanente crise porque vem passando o nosso teatro. Sem dúvida, da regulamentação universitária do ensino teatral e do seu trabalho de educação junto aos estudantes, resultará uma outra mentalidade. As escolas de que dispomos são insuficientes, na sua maioria cursos mantidos por Cias. (Studio Produções, Tonia-Celi-Autran, Teatro dos Sefe). As platéias precisam ser esclarecidas para apetências de mais base; os atôres se beneficiarão de uma instrução mínima a respeito da profissão que abraçam e que cumpre uma grave evolução no plano internacional; as linhas de dramaturgia se ampliarão deslimitadas do regionalismo e do politicismo exterior e pitoresco, aprofundando o território íntimo do homem, o que realmente determina as paisagens; tudo isto resultará num caráter para a nossa arte cênica, numa fisionomia realmente apresentável e não pseudo-romantizada sob a influência da improvisação e dos improváveis acertos. Tudo isto sob a dependência do tempo e de largueza de atitudes, da aceitação inteligente e culta de todas as aquisições formais dentro das quais o gênero se desdobra a par do progresso científico e da consciência social. Com o teatro que hoje temos e do qual, por amor, muito exigimos, já é possível alimentar muito mais do que esperanças. Já temos um objeto discernível, a pedra fundamental vai longe e muito bem fixada — o resto corre por conta do senso de responsabilidade do operariado do palco e da lucidez honesta dos donos do poder.

Textos e publicações à disposição de leitores na secretaria

d'O TABLADO

TCHEKOV, *O Urso*, peça em 1 ato (Cr\$ 50,00); GEORGES COURTELINE; *Os grandes aborrecimentos*, em 1 ato (Cr\$ 20,00).

Prof. Lilia Nunes, *Voz e dicção* (Cr\$ 150,00).

PUBLICAÇÕES DA EDITORA AGIR

PRIESTLEY, *O tempo e os Conways* (Cr\$ 140,00); GARCIA LORCA, *D. Rosita, a Solteira* (Cr\$ 140,00) e *Bodas de sangue* (Cr\$ 140,00); BERNANOS, *Diálogo das Carmelitas* (Cr\$ 140,00); O'NEILL, *Além do horizonte* (Cr\$.. 180,00) e *Longa jornada noite a dentro* (Cr\$ 140,00); GOODRICH & HACKETT, *Diário de Anne Frank* (Cr\$ 140,00); GHEON, *Natal na praça* (Cr\$ 200,00); IONESCO, *O rinoceronte* (Cr\$ 200,00); JORGE ANDRADE, *A moratória* (Cr\$ 140,00) e *Pedreira das almas e Telescópio* (Cr\$ 140,00); DIAS GOMES, *O paçador de promessas* (Cr\$ 200,00); MARIA CLARA MACHADO, *Teatro Infantil*, com as peças: *A bruxinha que era boa*, *Chapéuzinho vermelho*, *O rapto das cebolinhas*, *Pluft, o fantasminha* e *O Boi e o burro no caminho de Belém* (Cr\$ 240,00); TEATRO, com as peças: *O cavaleiro azul*; *A volta do Camaleão Alface* e *O embarque de Noé* (Cr\$ 350,00).

DEPARTAMENTO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

(Col. Educar n. 3) *A casa do bode*, de J. Carlos Lisboa

Cr\$ 130,00

CADERNOS DE TEATRO — número avulso — Cr\$ 50,00;
assinatura (6 números) — Cr\$ 300,00. Pedidos para O
TABLADO, à Av. Lineu de Paula Machado 795 — Rio

ATENÇÃO: Este número dos Cadernos saiu com diversos erros, cuja correção é imprescindível para a compreensão adequada das citações. Assim, na pág. 3 leia-se como título: «Em defesa de uma formação teatral profissional contemporânea». Na pág. 16 os clichês a que se referem as chamadas (figuras A B e C) foram omitidos; serão publicados em nosso próximo número. O mesmo no que diz respeito à música «Pela Noite de Natal», citada na pág. 27. Na pág. 20 houve troca dos itens 17 e 18. A Opresão corresponde: Mãos levantadas... etc.; e à Submissão: Ajoelhe-se... etc.

