

25

cadernos de teatro

ANNIBAL MACHADO : TEATRO COMO MEIO DE CONQUISTA

**JORNADA MUNDIAL DO TEATRO: JEAN-LOUIS BARRAULT
e LAURENCE OLIVIER**

CONGRESSO DE VARSÓVIA : AUTOR E PÚBLICO

SITUAÇÃO DO AUTOR NACIONAL

O QUE VAMOS REPRESENTAR : DUAS FARSAS TABARINICAS

ARTHUR AZEVEDO — A CONSULTA

Terceira Jornada Mundial do Teatro

Mensagem do Instituto Internacional do Teatro

Senhoras e Senhores,

Neste momento, celebra-se, em mais de cem países, a Terceira Jornada Mundial do Teatro. Do extremo da Ásia ao norte da Europa, dos confins da África aos da América, aqui mesmo, enfim, o Teatro ocupa essas horas para afirmar não só a sua existência, mas também a sua vontade de viver na sua época e para a sua época. Sim, nosso propósito é recordar sempre a que ponto o teatro é um dos elementos indispensáveis da vida moderna. Já em 1962, Jean Cocteau dizia:

“...Muitas discórdias nascem do afastamento dos espíritos e do muro de línguas que o aparelho imenso do teatro se propõe atravessar.

“Os povos, graças às Jornadas Mundiais do Teatro, tomarão afinal consciência de suas riquezas respectivas e colaborarão num alto empreendimento de paz”.

CADERNOS DE TEATRO — N.º 25 — Março de 1964

Publicação trimestral do INSTITUTO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA (IBECC)

Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795, Rio de Janeiro, Guanabara, Brasil

DIRETOR-REPONSÁVEL: João Sérgio Marinho Nunes

DIRETOR-EXECUTIVO: Maria Clara Machado

TESOUREIRO: Eddy Rezende Nunes

REDATOR-CHEFF: Virginia Valli

SECRETÁRIO: Vania Leão Teixeira

COLABORAM NESTE NÚMERO: Bárbara Heliodora, Yan Michalski, Cleber Ribeiro Fernandes e Jacqueline Laurence

Para a Segunda Jornada Mundial do Teatro, foi Arthur Miller, pela voz de Jean Vilar, que assim se expressou:

“O que é estranho, hoje, é que o mundo parece politicamente cortado em dois pedaços para sempre, enquanto a arte, e especialmente o teatro, demonstra claramente que a mais profunda identidade é a universal”.

No ensejo desta Terceira Jornada Mundial do Teatro, Sir Laurence Olivier e Jean-Louis Barrault nos dirigem a palavra.

O teatro no mundo de hoje

Sir Laurence Olivier

Eu e meu amigo Jean-Louis Barrault fomos honrados com o convite para falar por ocasião do Dia Mundial do Teatro. Desejo começar dizendo algumas palavras sobre o nosso Teatro Nacional, recentemente criado. No ano passado, depois de um século de lutas, deram-nos finalmente, na Grã-Bretanha, um Teatro Nacional, cuja direção me foi confiada. Um dos primeiros pontos em que concordamos, meus colegas e eu, foi no desejo de torná-lo não apenas um Teatro Nacional, mas um Teatro Internacional. Temos a intenção de organizar um repertório que mantenha um equilíbrio entre as peças de origem britânica e as estrangeiras.

Jean-Louis Barrault

Caro Laurence Olivier, todos que se ligam à cultura teatral no mundo rejubilam-se com este acontecimento e lhe dirigem suas congratulações muito sinceras.

No momento em que os homens reconhecem cada vez mais o seu denominador comum humano, entusiasmo verificar que as várias consciências teatrais convergem, elas também, para uma consciência comum da função do Teatro.

Olivier

Entre as artes do espetáculo, o teatro é a que tem mais dificuldade em se tornar internacional. O bailado e a música ultrapassam fronteiras quase insensivelmente, mas o teatro — qualquer que seja sua atração visual — é feito com palavras, muitas das quais são orgulhosas, independentes e intraduzíveis. É por isso que devemos saudar a realização, maravilhoso esforço do Instituto Internacional do Teatro, cujo sonho mais alto se resume na expressão, que é ao mesmo tempo, um paradoxo: *O Teatro do Mundo*.

Barrault

Confesso-lhe, meu caro Olivier, que esse paradoxo não me parece irreduzível. Basta observar, nas viagens feitas aos países ditos "estrangeiros" o quanto o teatro é uma propriedade internacional. Quer se trate de clássicos, como Sófocles, Zóami, Shakespeare, Molière, ou da *Commedia dell'arte*, autores, comediantes e animadores não são mais do que administradores de um domínio que pertence ao mundo inteiro. Isso decorre do fato de não haver no teatro solução de continuidade entre o gesto e a palavra, entre a vista e o ouvido. Nossa arte é antes

de tudo um fenômeno magnético. Não são apenas a vista e o ouvido os atingidos mas igualmente os demais sentidos.

No teatro, se os olhos enxergam, é o coração que vê e recebe. O entendimento intelectual vem depois. Essa arte é sempre poética, porque é carnal. Quando as várias formas de teatro passam as fronteiras, só a idéia contida na palavra sofre um eclipse momentâneo, mas a palavra ela mesma, sôpro inteligível, conserva tôda sua força de encantamento e magia. É para além das palavras que o poder sensual de Brecht, de Claudel, do Teatro do Extremo-Oriente ou de Shakespeare se encontram, emocionam e penetram a alma dos homens.

Olivier

Sentimo-nos felizes que Shakespeare tenha se tornado propriedade do mundo todo, que seja regularmente proclamado como antepassado legítimo de cada movimento nôvo no teatro. Observo que *O Rei Lear* foi considerado, ultimamente, o precursor de Samuel Beckett. Sentimo-nos felizes que tenha sido saudado pelos homens de tôdas as nações e de tôdas as crenças como um dêles e que ninguém, examinando o conjunto de suas obras, o tenha jamais considerado reacionário inflexível. Quem escreveu *Henrique V* escreveu *Troilus e Cressida*. Quem escreveu *Romeu e Julieta* escreveu igualmente *Medida por medida*. Em quatrocentos anos, o nosso Shakespeare se tornou de todos, por adoção. No plano do teatro — e mais que nunca no seu 400.^o aniversário — é o nosso maior artigo de exportação. Nenhum nos deu menos trabalho e maior orgulho.

Barrault

É impossível situar politicamente a posição de Shakespeare, conforme tão bem observou Sir Laurence Olivier. Como verdadeiro homem de teatro, êle se conservou, mesmo nos assuntos políticos, um testemunho do seu tempo. A finalidade derradeira do teatro é a Justiça. Em cena, assassinos, vítimas, o ataque e a defesa combatem no desmedido de suas paixões. Cada espectador é um jurado, e é a vida, forte e equilibrada, que preside a este imenso acerto de contas fazendo emergir vitoriosa a inteligência, a compreensão e a saúde. O poder essencial do teatro é de pôr de lado tudo que separa os homens: diferenças de raça, de educação religiosa ou política, diversidade de línguas, e ressaltar o que os homens têm de comum: o riso e as lágrimas, a alegria e a tristeza, a felicidade e a agonia, em suma, o que é do domínio do coração. O teatro revela o coração comum dos homens, e por isso é o mais perfeito veículo da paz.

O teatro é um meio de conquista

ANNIBAL MACHADO

**Aula proferida na abertura dos cursos da
Academia de Teatro, no Rio de Janeiro, em 1957**

Como prelúdio à abertura dos cursos, a aula inaugural significa menos uma lição sobre determinada matéria do que uma digressão acerca do espírito e do sentido geral do ensino que se ministra numa instituição cultural.

Menos, ou mais que uma lição, a aula de abertura deve consistir na renovação de um incitamento. Em relação à Academia de Teatro, incitamento aos jovens que nela se matricularam, para que se mantenham fiéis aos ideais que os trouxeram aqui; incitamento a que amem com crescente fervor a arte dramática, — fervor tanto mais crescente quanto maior e mais íntimo se vai tornando o conhecimento dessa arte, pela aplicação ao seu aprendizado e pela prática profissional ou amadorística.

Direis então: “Se aqui nos achamos, ó professor, (e permiti que eu me arrogue por alguns minutos esse honroso título) é porque já nos moveu um impulso inicial de amor ao objeto de nossa escolha”.

Perfeito. Mas a arte dramática, complexa como é e cheia de ciladas, é também exigente. Múltiplos são os elementos que a compõem, difícil a obtenção de sua unidade, e muitas vezes inesperados os resultados — pois a reação das platéias é enigma que só Deus sabe. E aqueles para quem a sedução da fama e da popularidade prevalece sobre a necessidade interior da vocação, — para esses, o caminho é cheio de obstáculos, intransitável quase.

Não, porém, para os que sabem responder à vocação com o esforço, os que aliam o trabalho à intenção, os que não confiam na gratuidade de seus dons sem antes forjar os instrumentos com que valorizá-los.

É com a disposição de sujeitar-vos a esse duro aprendizado que para aqui viestes, Srs. alunos. O sucesso é a projeção exterior, ocasional e quase sempre equívoca da glória. A glória está mais na consciência de uma conquista interior, obtida pelo homem na valorização das forças morais que o animam, no poder de transfigurá-las para a maior afirmação e esplendor da vida.

O teatro é um dos meios dessa conquista. Um ato de amor, dizia Jouvet, não havendo grande teatro sem generosidade, sem afeição mútua. Uma escola de vida, podemos dizer. E a expressão mais direta e viva de uma sociedade.

Por que mais direta e viva? Porque nêle a emoção artística decorre da própria ação dramática presente, produzida no calor e na atualidade dos conflitos humanos por um conjunto de fatores e elementos essenciais dos quais não se pode abolir nenhum sem quebra do ritmo e unidade da representação.

A presença dos personagens não se impõe indiretamente como nas páginas do romance, na reportagem do jornal ou na visão luminosa da tela, — mas em carne e osso, na voz, na respiração e na atitude corporal do ator. A platéia vê e escuta.

E, dentro em pouco, ei-la transportada e suspensa, esquecidos todos de sua vida cotidiana, entregues ao que acontece no espaço cênico do palco.

Eu desconfo do espetáculo teatral ou da qualidade da obra dramática que não deixe no espectador, ao cair do pano, um estado de exaltação, uma impressão de grandeza, um sentido trágico ou poético do mundo. Assim age sobre nós o grande teatro, quando, pelos poderes de sua magia, penetra nos recessos da alma, revolve-lhe as raízes e traduz o seu mistério.

É preciso que cada espectador saia da sala de espetáculo sentindo-se maior e melhor do que quando entrou. Este, o papel mais nobre do teatro. Comunicar-se com o público, abrir-lhe um aspecto pungente, belo ou grotesco da vida; esclarecê-lo, comovê-lo. Nos momentos altos da ação dramática, nem sempre se confere à palavra a função mais expressiva.

E então o silêncio se instaura; um silêncio ativo, rico de significação, como a pausa musical, — intervalo trágico, opressivo, orquestrado pelo olhar e pelo gesto.

É quando se opera a comunhão entre platéia e cena, imobilizados no êxtase. É quando se faz vibrar o silêncio, e se ouve “o degê-lo do silêncio”, na expressão de Barrault.

Ao terminar o vosso curso, depois que passardes de aprendizes a praticantes, é que, diretor ou autor, ator ou cenógrafo, sentireis ao vivo toda a beleza e dignidade do teatro. E tereis ocasião de experimentar inesquecíveis momentos de triunfo, e também — não o esqueçamos — de decepções e desenganos. Se, porém, tiverdes fortalecido a vossa consciência profissional no trabalho honesto e no severo apuro de vossos recursos técnicos — aí então

os fracassos e decepções se converterão em fonte de estímulo.

A glória artística, especialmente no teatro, é filha do espírito de sacrifício. Há uma febre alimentando o entusiasmo dos artistas cujo trabalho vai receber a resposta imediata e tantas vezes cruel de um público que não transige. O escritor, o pintor, o músico podem ficar longe; mas o ator (e indiretamente o autor e o diretor) recebem na carne o impacto físico da vaia ou dos aplausos. Tão depressa se incendeia a vaidade de um homem de teatro ante as palmas, quanto emurchece e se quebra o seu orgulho debaixo dos assobios.

Vai ser a humildade um fator de equilíbrio e garantia para a realização das grandes obras. É certo que o teatro cobra caro aos seus iniciados, e nunca funciona como roda de loteria.

Não são poucos os seus problemas. Já não falo nos de ordem material e administrativa, senão naqueles que dizem respeito à sua própria essência e concepção estética, à sua linguagem, às suas experiências de vanguarda, ao seu maior ou menor afastamento do público. Dêsses problemas, o aluno toma conhecimento à medida que vai alargando os seus estudos. Não constituirão um impecilho; ao contrário, agirão como um excitante e servirão para manter a vitalidade da arte dramática.

Nas três últimas décadas, com as conquistas técnicas e as novas exigências do público, o teatro, sobretudo o teatro ocidental, vem sofrendo modificações de conteúdo e de forma. Só episódicamente as peças encenadas exprimem a vida e a inquietação contemporânea. O teatro burguês de comêço do século, o teatro psicológico, chamado de *boulevard*, hábilmente construído e vazio, constituiu uma sobrevivência mofina, a que o público comparece para ajudar a digestão. Teatro bem dialogado, brilhante, às vezes engraçado, quase sempre enjoativo, como a vidazinha mesquinha de que pretende ser a imagem.

Os dias de hoje reclamam um tipo de teatro que coincida com as profundas modificações históricas por que está passando a humanidade; que traduza os seus contrastes, sofrimentos, aspirações; o seu sonho e vertigem de viver.

Podem variar as maneiras de se produzir o fato teatral, contanto que o homem se reveja na transparência da criação artística.

O aparecimento de novos valores sociais e econômicos se reflete nos costumes e repercute na sensibilidade de cada um.

Esse público que ocorre às casas de espetáculo não apenas para se divertir, mas no desejo de rever a imagem de seu drama transposta na cena, de surpreender os sinais de um novo ideal — é por sua vez um público dividido. As platéias recolhem um público da mais variada mentalidade, de aparente homogeneidade; e não há momento em que as opiniões mais opostas pululem com tamanha abundância do que nos intervalos das peças. Há sucessivos desencontros de opiniões e de pontos de vista. Mas o grande, o verdadeiro teatro tem o poder de aproximar as distâncias. E o público é reconduzido por algumas horas de densidade emocional ao sentimento da uni-

dade perdida, e o seu subconsciente coletivo ressaí numa formulação mais clara.

A arte dramática encontra sempre novos meios de afirmar a sua perenidade. Peças que pareciam mortas ganham súbitamente atualidade. Pouco importa saber como as interpretavam os antigos. Nem como se comportavam em cena os heróis de Sófocles. A peça de teatro é sentida e representada segundo a visão de cada época. Pode ser variável e transitória, a linha da interpretação: a obra, não. Também não podemos dizer se os piratas e colonizadores do Século XVI viam Pão de Açúcar tal como o vemos hoje. Tanto mais quanto já lhe acrescentaram bondezinho e torre de televisão. Mas a colina de pedra está lá, é a mesma.

E o teatro no Brasil? perguntais. Não sei porque tanto tarda entre nós a afirmação mais expressiva da nossa dramaturgia. Talvez porque o teatro pressupõe a existência de uma sociedade mais estável, e a nossa, depois da queda do Império e no princípio da era industrial, entrou num processo de rápidas transformações. Talvez porque o nosso Brasil, o Brasil em si, já seja um espetáculo.

Mas é inegável que se vai formando um clima propício; surgem autores, diretores e atores que alimentam a nossa esperança; grupos de amadores, certas leis de proteção oficial, centros de estudos como esta Academia de Teatro que o corajoso idealismo de Dulcina de Moraes concebeu e organizou — abrem perspectivas para o futuro.

Sobre os vossos ombros recai a maior soma de responsabilidade, Srs. alunos. É para assumi-las que vos estais preparando. A vossa experiência terá que se formar antes na prática do teatro do que no manuseio dos livros. É bom que este curso se faça dentro mesmo de uma casa de teatro. Tereis sempre em vista que, de Shakespeare, Lope de Vega e Molière a Pirandello, O'Neill, Lorca e Bertolt Brecht, a vocação dramática se desenvolve melhor quando mais cedo amanece junto ao palco.

Quando se pensava que o cinema fôsse reduzir o prestígio do teatro (e quem vos fala é insuspeito, pelo entusiasmo maior que tem pelo cinema), eis que a palavra anexada ao filme, ao invés de ameaçar, ainda mais consolida o prestígio do teatro. Mas se o teatro brasileiro, em evidente ascensão, ainda não alcançou a altura necessária, — o nosso cinema e rádio, ramos da arte dramática, ainda se encontram em baixo nível artístico. E em mais baixo nível ainda, a televisão. Essa circunstância triste não faz senão a importância de vossa tarefa. Desde que elegestes o mundo da poesia e da arte dramática para nêle trabalhar e criar, assumistes para com o público a obrigação de dar-lhe aquilo de que êle carece e que espera de vós: a expressão teatral de suas paixões e sentimentos; um sentido para a vida.

Que êsse novo ano letivo que ora se abre seja mais uma etapa fecunda para a realização dêsse compromisso.

Até outra vez e obrigado pela vossa atenção.

O autor e o público

O 10.º Congresso do Instituto Internacional de Teatro teve lugar em Varsóvia, entre 8 e 15 de junho de 1963. A inauguração solene se deu na antiga sala do Théâtre de l'Orangerie, no parque Lazienkowski. Falaram os Srs. M. BODHAN KORZENIEWSKI, presidente do Centro Polonês do I.I.T., Michel DARD (da Unesco) e Tadeusz Galinski, ministro da Cultura e Belas-Artes da República Polonesa.

O programa do CONGRESSO compreendia três dias de reuniões consagradas aos "Colóquios de Varsóvia", cujo tema foi:

O autor de hoje perante o público de nosso tempo: problemas das relações novas a serem estabelecidas entre o autor e o público.

Apresentando as boas-vindas aos delegados, em número de 109 e que representavam 34 dos 46 países membros do I.I.T., disse o Sr. KORZENIEWSKI que o próprio local da inauguração do CONGRESSO tinha um caráter simbólico. Com efeito, êsse Théâtre de l'Orangerie fôra poupado durante a guerra, mas transformado em armazem de trigo, depois devastado pelos ocupantes, e reconstruído após exatamente como era no tempo do rei Estanislau Augusto. Isso significa que a capacidade de construir é própria do homem e que é talvez mais forte que a de destruir. Saudou em seguida os delegados, com os braços largamente abertos, o que, na Polônia é um gesto simbólico que significa que o anfitrião nada esconde e nada tem a ocultar. Apesar das diferenças de cultura, de história, de tradição, afirmou, em nome do Centro Polonês, a certeza de um entendimento perfeito entre tôdas as nações do mundo, tal como se vê no seio do Instituto Internacional do Teatro.

Tomou em seguida a palavra o Sr. Vincenzo TORRACA, presidente do I.I.T. que falou, em resumo, o seguinte:

É com particular emoção — seja dito, sem sombra de retórica — que tomo aqui a palavra, quando tantas recordações se apresentam à minha memória: lembranças de homens que me são caros, vivendo no exílio, homens que conheci e amei na minha juventude em Roma ou na Universidade de Liège antes da 1.ª guerra mundial; recordações indeléveis de uma história comovente, feita de grandeza e de sofrimento, mas sempre de coragem e nobreza, e às vêzes de martírio.

Ninguém, chegando a êste país, poderia fugir à obsessão das lembranças. Todo estrangeiro e particularmente todo homem de teatro, pondo o pé nesta terra, por pouco que seja sensível às sugestões da cultura e da arte, sente de qualquer forma em sua casa, porque não há nenhuma grande corrente de pensamento, nenhuma revolução ideal, que não tenha encontrado aqui, na cultura e sobretudo no teatro, um eco profundo e uma expansão original. Pensem na renascença, no iluminismo francês e europeu, na revolução romântica de influência alemã, ou inglesa ou francesa. Nessas grandes épocas de desabrochar do espírito e da civilização européia, a cultura e o teatro polonês deram uma participação profunda e estão marcados por traços indeléveis. Infelizmente muitos testemunhos dessa comunhão espiritual foram destruídos. Os teatros onde, durante três séculos representaram os comediantes franceses, ingleses, italianos e de outros países; os maravilhosos palácios ligados a nomes gloriosos da arquitetura estão reduzidos a pó. Mas, por felicidade, nenhuma força armada tem o poder de destruir as lembranças gravadas nos corações dos homens nem a consciência de um tal patrimônio de civilização.

Ao inaugurar o 10º CONGRESSO do INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO, só desejo destacar um único ponto de tão grande herança histórica; um ponto do qual podemos tirar algum ensinamento. Refiro-me à alta consciência de uma missão civil que informa não somente o dramaturgo e o ator, mas toda a atividade do Teatro Polonês, desde sempre e sobretudo depois da segunda metade do século XVIII.

Um historiador da Atenas do V século A.C. conta que Péricles, sempre que usava sua clâmide, dizia consigo mesmo: "Observa-te: tu diriges homens que querem ser livres, tu diriges os gregos, diriges os cidadãos de Atenas". Parece-me, a mim, que os autores e os atores de teatro polonês se dizem a mesma coisa antes de se porem ao trabalho. MICKIEWICZ disse: "O patriotismo é o princípio gerador de todo o desenvolvimento espiritual e intelectual da Polônia, e a literatura polonesa floriu sob sua inspiração fecunda. O melhor testemunho dessa verdade, válida sobretudo para o teatro, é toda a obra de Mickiewicz, revolucionário e poeta heróico de seu país, e autor do poema trágico "Os Antepassados", obra que, da mesma forma que as outras obras dos principais autores românticos no exílio, SLOWAZCKI e KRANSINSKI, jamais foram encenadas em vida de seus autores, e foram a mais alta exaltação do patriotismo polonês.

Mas não é necessário nos elevarmos às sumidades literárias da cultura e da dramaturgia para encontrar o que sempre me pareceu ser a constante do teatro polonês; uma constante que, nos momentos mais difíceis da vida nacional, como na segunda metade do século XVIII, cresceu em intensidade e em expansão até nos dar, no século XIX, os teatros semi-clandestinos, uma espécie de *maquis* do teatro, após a derrota das insurreições e das sangrentas repressões de 1831 e 1863. Um *maquis* que lutava contra a censura, que fazia do teatro uma escola de patriotismo. Numerosos, de fato, foram os homens de teatro que combateram de armas na mão, pela liberdade da pátria.

As provas de uma tão alta consciência civil são inúmeras no teatro polonês. E eu me detenho aqui para indagar se tais manifestações de inalterável consciência missionária não encerram a sugestão de um exemplo para a atividade de nosso Instituto.

A nós, realmente, foi confiada uma grande missão pela Unesco, de onde saiu o Instituto; a missão de colocar a influência humanizante do teatro a serviço da paz entre os povos. Está escrito no primeiro artigo de nossa carta institucional. A paz é nossa bússola, a razão essencial pela qual o Instituto foi criado; a paz que, dezoito anos após o fim da guerra, parece ainda longínqua, e no momento é substituída por uma "coexistência" instável, sempre discutida, num clima que toca muitas vezes a tragédia, porque, como lembrou o Secretário Geral das Nações Unidas, "a coexistência só tem uma alternativa: a não-existência".

Confiando-nos esta alta missão de paz, nossa "carta" conta com o poder, demonstrado pelo teatro em todos os tempos e em todos os lugares, de tecer os elos entre os indivíduos e entre os "grupos humanos", "colocando o homem no centro do mundo" e "revelando o universal no homem", segundo a bela expressão de Arthur Miller. E ainda: "O Teatro, sem saber e certamente sem intenções determinadas, demonstrou na nossa época que a raça humana, por múltiplas que sejam as civilizações e as tradições, é essencialmente uma".

O apêlo à essa humanidade comum dos homens e dos povos, seja dito de passagem, se fez mais insistente no

curso dos últimos meses e nós chega dos pontos mais diversos; algumas vezes dos mais opostos, com tónicas de semelhança surpreendente entre si. Uma prova para todos é o apêlo feito pelo generoso Pontífice desaparecido: "É-nos permitido esperar, escrevia êle há dois meses em sua Encíclica sobre a Paz, que os homens vão descobrir melhor os laços que os unem, provindos de sua humanidade comum". São apelos que têm uma ressonância particular para o Instituto, depositário da missão de colaborar nessa descoberta.

A verdade obriga a reconhecer que, do ponto de vista da organização, tudo que podíamos fazer com os meios de que dispomos para aproximar os homens de teatro do mundo inteiro, pelo Congresso, por meio de publicações, por debates artísticos e mesmo contatos pessoais, foi feito.

Mas o impulso eficaz e mais direto, que levou a um contato vivo e ativo de todos os teatros os mais diferentes e afastados no espaço e na evolução artística, veio do Teatro das Nações. Aí está a maior conquista.

O Teatro das Nações tirou do domínio das puras abstrações o princípio ideal do Instituto, que é de contribuir, permitam-me que insista, pela "influência humanizante do teatro", segundo a feliz expressão de Priestley, para o esforço universal no sentido da compreensão entre os povos e para a paz".

Nosso Instituto tem assim consciência de ter, com o Teatro das Nações, preenchido sua tarefa de pacificação humana.

(Da revista *Théâtre*, n.º 45, 1963).

MARIJAN MATKROVIC (Iugoslávia)

O tema de nossos debates não é simples. Ao contrário é muito complexo! Trata-se no público. Sabemos que, mesmo na nossa civilização, não existem relações entre as palavras escritas e os homens para os quais elas foram escritas e aí está o problema. E problema complicado quando se trata de palavras que são escritas para a cena, porque entre as palavras que são somente um dos componentes do fenômeno teatral e o público, sem o qual o teatro não pode viver, sem que o autor não pode viver, entre êsses dois componentes se acha o teatro com sua vida própria. Que teatro? O teatro de hoje, com seu repertório uniforme, sua tra-

dição que é muitas vezes contra seu progresso e seu futuro; o teatro de hoje com suas crises entre o filme e a televisão, teatro que procura historicamente seu lugar sob o céu de nossa vida, mas que ainda não encontrou, em geral, com todos seus movimentos bem discutidos, nem sua palavra, nem sua voz para a verdadeira poesia de hoje, para o público contemporâneo.

É característico para o fenômeno teatral — sobretudo para os aspectos sob os quais se apresenta hoje — que todo debate, não importa sobre qual dos seus componentes, conduz mais ou menos inevitavelmente à questão substancial de sua existência na sociedade atual. Desde que não se trate o teatro como museu, o problema do público se torna imediatamente tão importante em sua vida quanto o problema da expressão ou da interpretação teatral de hoje. Tendo em vista essas implicações, percebe-se quanto esses problemas são inseparáveis, de que maneira a crise de um dos componentes engendra logicamente a cadeia das outras “crises”, a estagnação ou mesmo a esclerose de todo o organismo vivo do teatro. Um teatro sem seu público não teria menos razões de existir que um teatro que — não encontrando a linguagem de sua época — se vê cada vez mais abandonado pelo público! Lançar toda a responsabilidade sobre o cinema ou a televisão é ingênuo e significa, definitivamente, desconhecer o domínio particular da expressão dramática que é essencialmente diferente do da televisão e do cinema: esse domínio da irredutibilidade da palavra poética viva, pronunciada de maneira viva pelo ator presente em sua plenitude física e ressentida pela presença física do espectador. Não posso conceber uma sociedade de um certo nível de civilização — sociedade que atingiu um grau de desenvolvimento que torna possível a existência do teatro — que possa dispensar a magia e a sugestão desse sentimento que somente o teatro pode oferecer sem mediação. Mas o teatro de hoje oferece verdadeiramente esse sentimento? Não esqueceu ele muitas vezes — correndo pressuroso atrás dos efeitos do cinema e da televisão — o domínio particular de sua expressão? Privando a linguagem dramática de seu conteúdo poético, reduzindo além disso a função de um realizador dramático literalmente na de um realizador de cinema ou de televisão, enfim, hipertrofiando muitas vezes os componentes visuais do teatro sob toda sorte de influência da espetacularidade da tela — o teatro contemporâneo resvala para os domínios de expressão mais ou menos similares, que não pode todavia tornar seus e onde é obrigado — sendo por natureza tão pouco filho da técnica — a assumir papéis secundários. Não há meio de atrair o público para um teatro que de uma maneira ou de outra tenta imitar as outras expressões, que não se baseia fundamentalmente em seus elementos constitutivos. Todas as intervenções exteriores às quais se tem recorrido para agarrar de qualquer maneira o público, mesmo certas medidas “educativas” no sentido mais estrito ou mais geral do termo, eu sempre as considere, não só como autor como homem de teatro, como um tanto humilhantes para o próprio teatro. O problema do público, o problema do seu alargamento,

o problema da popularização do teatro, todos esses problemas formam em grande parte um só problema teatral imanente. O teatro que souber preferir nos seus tablados as mensagens poéticas de sua época, que for capaz de desenhá-las em cena — através a criação poética e a interpretação artística — nosso drama atual, drama de nossa vida cheia de angústia e de esperança, esse teatro reencontrará logo não só o público que o abandonara, mas também um novo público virtual a conquistar. Ele não será evidentemente nem um museu nem uma atração da moda, mas a própria voz da época através da qual e na qual agirá. Só a união criadora do poeta e do ator contemporâneos poderá resolver decisivamente o problema do público, cuja atualidade se torna cada vez mais inflamada. Considerando que creio no caráter ilimitado da expressão dramática imediata tanto quanto na natureza irredutível da palavra poética, creio no teatro de amanhã que não terá, ousado esperar, nossas preocupações, de hoje, teatro para o qual devemos desde já tentar abrir um caminho.

A. M. JULIEN (França)

Penso que não há crise de teatro. Se houvesse crise, seria permanente, pois desde que nasci ouço falar de crise de teatro, ouço falar de crise de autores e de relações difíceis entre diretores e autores. Se houvesse de fato crise de teatro, não estaríamos aqui. Se o teatro não estivesse vivo, não haveria hoje tantas delegações para falar de seus problemas. Penso por outro lado, efetivamente, se não há definição estética absoluta do teatro, é que o teatro vai da marionete a Esquilo, passando por todos os estilos possíveis. O Teatro das Nações é a prova, pois jamais, no Teatro das Nações, na escolha do espetáculo, alguém colocou problemas estéticos. Pensamos que todas as expressões teatrais devem estar representadas nessa cena internacional, sem que haja uma definição exata do que convém fazer, do que convém mostrar, do que não se deve fazer ou ocultar. No plano do problema do ator, penso que todo ator, na hora atual, digno desse nome,

está muitas vezes atormentado porque, estando absolutamente de acôrdo com o que diz André ROUSSIN no fato de que o dramaturgo segue a época e não a precede, o autor dramático na hora atual, diante das evoluções sociais, da evolução científica, diante da busca do mundo, para chegar a uma conclusão, pois todos os problemas, longe de ser definidos se colocam no mundo em todos os planos, com uma tal dificuldade, com tal urgência, que as soluções ainda não estão prontas a aparecer. Uma coisa entretanto, me chamou a atenção das experiências que pude ver ainda ontem. No momento em que os homens da minha geração estão com efeito presos à procura de um grande teatro popular de massa, de grandes reuniões populares, diante de grandes audiências populares, em grandes platéias, parece que a nova geração vai ao contrário num sentido absolutamente diferente. Dou como prova as experiências feitas nos EE. Unidos, na Broadway. Tinha como prova a extraordinária descoberta que fizemos quando de nosso último exame dos estagiários da Universidade do Teatro. E o espetáculo que vi ontem numa cidade vizinha, o do grupo de Grotowski. Vai-se para um teatro, ao contrário, de elite. A palavra é do próprio Grotowski, e os jovens que pude ver em Paris vindos de todos os países vão exatamente no mesmo sentido. Um teatro que possa se desenrolar diante de um máximo de 150 espectadores, 200 espectadores e apresentando problemas que são problemas de recusa antes que problemas de construção. Isso é o resultado de uma experiência. Quanto ao resto, aparece-me uma segunda coisa — é que desde o nascimento desses meios extraordinários de difusão, que são o Rádio, a Televisão, os discos, a grande imprensa, vem de se criar, paralelamente a essa alta cultura que procuramos defender, uma cultura paralela, que se pode chamar de “cultura massa média”, e que solicita um grande número de criadores à nossa revelia. Vendo-se as páginas de uma grande revista, admira-se de ver talentos desperdiçados em páginas publicitárias por desenhistas de muito grande talento, que em lugar de se consagrarem a pesquisas de cenogramas, têm uma facilidade muito maior de se expressar, e falo de poder simplesmente satisfazer sua fome, quando sabemos que o *métier* de autor dramático, durante muito tempo é um *métier* difícil e que os eleitos são raros. Muitos talentos são solicitados assim. São solicitados também pela Rádio, pela Televisão e vi recentemente na França, pela Televisão francesa, um filme sobre desenhistas de desenhos animados. Agrupavam-se três grandes desenhistas que haviam consagrado seu talento às aventuras de Tarzan na América. Ficava-se admirado da qualidade do desenho, da força de expressão que esses desenhistas conseguiram dar às aventuras de Tarzan. No plano da escrita, é a mesma coisa. É certo que o número de emissões de rádio, de emissões de televisão que se fazem no mundo, solicitam escritores que muito rapidamente têm a possibilidade de se exprimirem sem passar pelo difícil canal do manuscrito que vai de diretor a diretor e que, por ser caro, pode não ser montado. Da mesma maneira para a escrita. É certo que nenhum grupo importante, seja grupo

social ou grupo político, ou grupo de negócios que conhece a existência de jovens talentos e não tenha a idéia de logo se apropriarem deles. E quando se pensa que as redações dos grandes jornais empregam grandes talentos para rever o que foi escrito por escritores, percebe-se que muitos talentos podiam ser consagrados a outra atividade. Na hora atual, há uma grande confusão e uma grande dispersão de talentos. Isso me faz dizer que o teatro não está para morrer, porque no conjunto, se se conta o aumento da freqüência das salas e o fato que há cada vez mais em todos os países teatros abertos, e que o espaço dado nos jornais ao teatro é muito mais largo do que quando eu tinha 20 anos, o interesse pelo teatro é ao contrário muito grande. Penso que tudo que se possa tentar definir de antemão em matéria de futuro da criação teatral é profundamente vão. Creio que o teatro se faz por si, segundo as circunstâncias, segundo o tempo, as necessidades, e daí sua nobreza e força, e creio que é com confiança que, apesar de toda espécie de destruições, de geração em geração, vêem-se as gerações que sobem, porque as que aparecem decepcionam sempre as que descem, o teatro, ao contrário, está profundamente vivo.

MICHEL DARD (Unesco):

Tive o privilégio de assistir, em Atenas, a um colóquio organizado sobre o espetáculo de massas, que apresentava o problema das relações do autor com a massa. Receio que cheguemos a conclusões tão pouco prudentes, tão negativas quanto em Atenas. A palavra “espetáculo de massa” já chocara e já se havia proposto mudar o título falando de espetáculo de grande platéia, de espetáculos para o grande público. Era evidente que a palavra “massa” chocava, que havia aí uma espécie de sacrilégio. E tivemos o curioso espetáculo de animadores de teatros populares que defendiam antes de tudo o teatro experimental. Não se trata de voltar as costas ao teatro de ensaio ou ao teatro experimental. O teatro experimental é o teatro de amanhã. Mas há um problema: o problema do desenvolvimento da cultura

popular, e em lugar de ter essa impressão errônea de sacrilégio em relação à cultura, deveríamos compreender que o processo da cultura popular é um processo feliz e de resto irreversível na sociedade democrática. Assistimos, pelo duplo fenômeno da industrialização e do encurtamento das distâncias, à criação de uma sociedade de massa, dos campos mais longínquos às grandes cidades, nosso universo se tornou, pela televisão, pelo cinema e pelo rádio, pelo jornal — uma verdadeira concentração urbana onde se transmitem imediatamente as idéias, as modas, as descobertas. De sorte que se pode dizer que a paisagem mental de um camponês se tornou a paisagem urbana. Por outro lado há um segundo fenômeno nessa sociedade da massa. Sabemos que o tempo de trabalho industrial tende a diminuir. De 75 horas há 60 anos, passou a 35 ou 40 nos países desenvolvidos. Cria-se, portanto, a possibilidade de uma atividade livre, de uma atividade pessoal. Assistimos ao nascimento de uma sociedade, de uma civilização de lazeres. E depois há um terceiro fenômeno a que Roussin aludiu. Há o desenvolvimento dos meios técnicos, há as grandes salas, os sistemas eletrônicos, há as possibilidades de projeção ao mesmo tempo que as possibilidades da representação viva. Pois bem, o problema é o seguinte: é que no fundo, diante dessas possibilidades novas, diante dêsse acesso da sociedade de massa, diante dêsse apelo da juventude e dos novos amadores de teatro, diante, além disso, do desenvolvimento da nova técnica, diante dêsse desenvolvimento de meios imensos — os festivais, os grandes teatros — nós não sabemos como utilizar êsses meios, como encher os quadros e é isso que creio ser o grande problema para o autor. Não há do lado do teatro experimental uma possibilidade de comunicação com o grande público? Porque, no fundo, o problema do autor é um problema de realações com o público. Será que não há a possibilidade de encontrar pelo menos formas novas, senão um conteúdo nôvo? Creio que é uma das questões às quais devemos nos ater, de modo a não parecer demasiado pessimistas, a não parecer muito tradicionais.

ROMAN SZYDLOWSKI (Polônia)

Não sou nem autor nem espectador, sou apenas crítico. Como posso então ousar tomar a palavra nesta discussão cujo objeto versa sobre a atitude do autor em relação ao espectador de nossos tempos.

Ouso contudo fazê-lo por que sou crítico. Ora, o crítico é o intermediário entre o escritor e o público. Ele é e deveria ser espectador, um espectador, um pouco mais iniciado que os outros, mais sensível, dispondo de uma possibilidade de comparação mais rica e de uma experiência profissional, sabendo formular com mais precisão o que pensam os milhares de espectadores de quem é o manda-

tário. E, ao mesmo tempo, êle é escritor e deveria ser escritor. Pensa às vezes que pode escrever uma peça melhor que o autor. Acontece que muitas entre nós não podem mais suportar êsse estado de coisas e se decidem a provar que êles próprios são capazes de escrever uma peça melhor que o autor criticado. O que é mais engraçado é que há um que conseguiu: George Bernard Shaw.

Mas vamos aos fatos. Que posso exigir dos escritores e eu o espectador, o espectador consciente, aquêle que sabe o que quer? Eu um dos milhões de espectadores, o amigo dos espectadores e seu mandatário por minha própria vontade, tenho o direito de exigir dos autores que êles escrevam peças divertidas. Os espectadores odeiam acima de tudo aquilo que aborrece. Não vêm ao teatro para ouvir sermões, e cada vez mais raramente para chorar. Têm lágrimas demais na sua vida. Querem rir, se relaxar após o duro labor da vida cotidiana. Então é a comédia que êles exigem. Autores de nosso tempo! Escrevam mais comédias! Não farsas nem peças burlescas estúpidas, mas comédias. Porque os espectadores querem rir e pensar ao mesmo tempo. Querem que o teatro lhes ensine alguma coisa de sensato. Querem se divertir aprendendo, e aprender se divertindo. Duerrenmatt notou muito bem que há já muito tempo que os monarcas amadureceram para a comédia, e que hoje são os sábios que amadureceram. O mundo inteiro, cheio de contradições e de paradoxos, é trágico-cômico. O teatro pode facilitar sua compreensão, explicar muito, uma vez que o riso libera do domínio do terror e do pesadelo. O riso é a auto-defesa do homem contemporâneo, um relax para seus nervos extremamente tensos e minados. Sem o riso, um mundo sobre o qual paira a ameaça de uma guerra atômica, a ameaça de extermínio total, seria insuportável.

O divertimento e o ensinamento — eis o que exigimos dos autores contemporâneos em nome dos espectadores de nossos tempos. E ainda não é tudo. É preciso dizer claramente o que mais diverte o espectador de hoje, que ensinamento lhe agradaria mais. O espectador contemporâneo quer que, da cena, lhe falem de seus problemas morais, políticos, éticos. Quer ver no palco personagens como êle próprio ou como seus semelhantes, seus contemporâneos, homens políticos, homens de Estado, sábios, artistas, aquêles que detêm nas mãos sua própria sorte e a do mundo. Quer reencontrar no teatro os problemas que são sua vida. E ao mesmo tempo quer que lhe mostrem êsses problemas sob um ângulo diferente, afim de que possa vê-los melhor e mais distintamente, que possa compreendê-los. Também não quer — nem banalidades nem detalhes naturalistas. Prefere os acontecimentos vivos, as situações vivas que, como um refletor, iluminam a essência e fundo do problema. Ama a poesia, mesmo as palavras sublimes que aliam o problema.

Vivemos numa época científica. Deve-se estudar o gosto e as necessidades do espectador. Observem a que ponto os acontecimentos sensacionais o impressionam, com que prazer lêem os grandes processos, os romances policiais, com que prazer vêm no cinema e na televisão os espetáculos apavorantes. Não tenham medo de aproveitar os mé-

todos e meios de outros gêneros literários. Todas as medidas táticas servem para ganhar o espectador contemporâneo cansado, para atrair sua atenção. Vejam como Durrenmatt se tornou mestre no emprêgo do esquema romancado das peças e dos romances policiais. Estudem as causas do sucesso dos musicais e do jazz, introduzam nas peças as canções e melodias fáceis de guardar, como fez Brecht em sua **Opera dos quatro tostões**. Observem os milhares de espectadores nos estádios e não esqueçam nunca que para o homem contemporâneo a própria luta é apaixonante. Não se poderia introduzi-la na cena? Não se poderia despertar nos espectadores de teatro um entusiasmo semelhante àquele que desperta a explosão de loucura nos estádios? A cultura de massa não é uma frase vazia.

Também aquêles que estão interessados em não romper os laços com o espectador, deve levar em conta os elementos que a compõem. Não há nada de negativo na cultura do povo.

Escritores! Ajudem o teatro na luta difícil contra a televisão. Escrevam peças experimentais, de **avant-garde**; aperfeiçoem sua técnica. Mas não se esqueçam que a sorte do teatro se decidirá nos grandes cenários onde vão milhares de espectadores e não apenas alguns eleitos. Dêem ao teatro essa grande chance que é um espetáculo contemporâneo colorido e rico, poético e popular ao mesmo tempo, um espetáculo que por magia alguma possa ser criado nem pela televisão, com seu pequeno vídeo branco-preto, nem pelo filme panorâmico com suas cores artificiais, convencionais. Escrevam os roteiros desses espetáculos, escrevam peças para o teatro popular de Planchon e de Strehler, para Joan Littlewood e Vilar, para Okhlopkov e Tovstogov, para Dejmek. Somente o repertório clássico não basta para fazer viver o teatro. No repertório do teatro popular, esperança do teatro de nosso tempo, há lugar não só para Esquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes, Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Corneille, Goldoni, Gozzi, Gogol e Ostrowski; mas também para os escritores contemporâneos: para Brecht e Maiakowski, Sean O'Casey e Durrenmatt, Frisch e Kruczkowski, Ionesco, Arbouzov e Drda. Vilar provou em Avinhão que, no pátio do Castelo dos Papas, podia-se representar tão bem Shakespeare e Racine quanto **Mère Courage** de Brecht. Sejam corajosos! Apresentem os problemas mais difíceis do mundo atual. Os conflitos trágicos e tragi-cômicos de nossa época não apresentam os melhores temas ao dramaturgo? A farsa trágica do ministro Profumo não se insinua à pena do comediógrafo? A imprensa não fornece diariamente informações sobre acontecimentos que são um enredo de romance preparado para um autor de talento? O teatro não pode se desenvolver sem novas peças. Não pensem somente no laboratório da cena experimental; não esqueçam a produção para a massa, a produção boa e de alta qualidade, sã, instrutiva, divertida, contemporânea e moderna, a que ensina a pensar segundo as categorias de nossa época, o teatro da era atômica.



Ô autor de hoje perante ô público de nôssô tempo: Problemas das relações novas a estabelecer entre o autor e o público

ANDRÉ ROUSSIN

Estando incumbido de apresentar êste debate, parece-me bom tentar precisar, de início, as relações constantes que existiram entre o autor e o público, da maneira a mais geral e em todos os tempos.

Gostaria de lhes citar três ou quatro casos de revolução na dramaturgia, examinar êsses casos, ver as posições do autor e do público em cada época e tentar tirar uma conclusão que será, me parece, a base dêste debate.

No início das "Eumênidas", a terceira das tragédias que compõem a extraordinária Orestia de Êsquilo, vêem-se as Fúrias que, angustiadas pela perseguição de Crêtes, adormecem. Surge a sombra de Clitemnestra que vem pedir vingança e que desperta as Fúrias. Estas se erguem uma a uma, até a 15.^a e o lexicógrafo Polux relata que o efeito de terror produzido por êsse jôgo de cena foi tão grande que as mulheres grávidas abortaram e as crianças morreram, de tal modo que os magistrados se reuniram e decidiram proibir para o futuro a um homem tão dotado para o efeito dramático de utilizar todos os seus dons. Não foi o despertar das Fúrias em **relação à sorte de Orestes** que produziu tal emoção no público de Êsquilo, não foi a inquietação de saber se Apolo, que ordenara o crime de Clitemnestra, ia agora abandonar Orestes, o que poria em causa a moralidade dêsse deus (o que precisamente não podia ser) — foi a visão das Fúrias saindo de seu sono com uma força de evocação que fazia êsse despertar semelhante ao despertar de um bando de animais selvagens: foi uma emoção de ordem estética, e o conselho dos magistrados não censurou a obra do dramaturgo, quero dizer, o texto e os pensamentos do autor, mas concordou que um tal talento de sugestão apresentava um perigo para as espectadoras grávidas e que era conveniente velar pela ordem pública.

Escolho êste exemplo porque pertence ao tempo mais antigo do teatro e trata do mais poderoso e do mais original dos poetas dramáticos, pois que com êle tudo foi dito e que Eurípedes e Sófocles retomarão seus temas.

O inovador Êsquilo, o revolucionário, não pretendeu trazer inovações num plano que não fôsse só de teatro. O teatro nasceu pela força de seu gênio poético, mas não nasceram idéias suscetíveis de modificar as concepções de seu público sobre a vida e a morte e sobre o sentido do destino humano.

Quando o jovem Corneille, com trinta anos, fêz representar **Le Cid**, uma disputa se deu. Não sobre as idéias que Corneille trazia à cena, mas sobre uma questão de plágio, não sobre os pensamentos do autor, mas sobre os sentimentos de sua heroína, sobre a atitude de Chimène, filha desnaturada que continuava a amar aquêle que matara seu pai.

Eis a batalha do **Cid**. Ela não tem por objeto uma concepção do mundo que vai alterar a época: Corneille fêz apenas uma revolução **na ação** dramática; a partir dêle e durante cêrca de dois séculos, ela se torna uma "ação interior". Ele não nos prende mais aos acontecimentos, mas à inquietude e às decisões das almas.

Vejamos o retrato de Racine por Giraudoux:

"... De todos os grandes problemas que o movimento dos espíritos, ou as circunstâncias ou simplesmente a moda apresenta à sua época, não somente Racine não se inspira, neles nem deixa um só atingir sua vida interior. Tanto que, acrescenta Giraudoux, "a ação trágica só consistiu, desde o nascimento da tragédia, em projetar a fatalidade sobre um ser escolhido".

Assim, para Racine, a coisa parece compreensível: êle não está comprometido com o século; êle não se preocupa de forma alguma com os possíveis problemas entre o século e sua obra.

Quem diz problema de uma época (ou "mudança da ordem intelectual do mundo") diz elemento nôvo que vem modificar as noções ou as condições de vida até então aceitas, e criando novas questões quanto à moral e à metafísica. Ora, o problema criado por uma obra teatral que traz em si elementos pirotécnicos (e penso em comédias: "Tartufo" ou "Le Mariage de Figaro") nunca é um problema de ética ou de metafísica.

Tôda a questão é de saber se aceita ou não as manifestações a favor ou contra — que suscitará essa peça.

Uma peça que inova, uma peça que abre novas vias **fora do domínio estético**, não é perigosa, não coloca problema, porque não terá sucesso algum. Na ordem do pensamento, os revolucionários não se exprimem por meio do teatro, mas do livro e é preciso tempo para que suas idéias atinjam a massa. É no dia em que essas idéias a atingem e que o público começa a ser impregnado que surge o autor dramático e com êle o perigo. Porque? Porque em lugar

de agir isoladamente sobre o leitor, o homem de teatro reúne uma massa em recinto fechado e desenvolve diante dela as verdades que já estavam em seu espírito e no seu coração. Uma massa só aplaude aquilo que já conhece, só se entusiasma pelas verdades que são as suas próprias.

O homem de teatro ideal é aquele que sente o mais justamente o que sua época pensa confusamente e que dá de repente a esse pensamento ainda mal formulado, mas já adulto, uma expressão clara em que cada um ouve as frases que gostaria ele próprio de dizer.

Quando o rei da França escreveu que, para representar "Le Mariage de Figaro", era preciso começar por derrubar a Bastilha, estamos a alguns anos de 1789. — "Porque sois um grande senhor, acreditais ser um grande gênio!" "Nobreza! Fortuna, posição, postos; tudo isso é para alguém se orgulhar! Que fizestes para obter tanto? Apenas tivestes o trabalho de nascer!" Sob Luís XIV, essa frase de Figaro não teria apresentado propriamente perigo — seria simplesmente **impensável** porque indecente — da mesma forma que todo ataque à monarquia absoluta, porque esse ataque não teria correspondido ao pensamento de ninguém. Sob Luís XIV, a fala de Figaro nem teria vindo ao espírito dum autor, e dita — seria uma incongruência.

Mas quando Figaro lança essa fala em 1784, isso era grave porque o público correu para aplaudir. Nessa data e já de muito tempo, as idéias dos filósofos germinavam nos espíritos. Ouçam o que escrevia Rousseau vinte e dois anos antes: "Quando todo o povo estatue sobre todo o povo, ele só pensa em si mesmo. Então, a matéria sobre a qual se estatue é geral como a vontade que a estabelece. É a esse ato que eu chamo de lei."

Se o público de 1784 tinha **chance** de se inflamar ouvindo Figaro, é porque estava saturado de um petróleo com que os filósofos o regavam havia muitos anos. O "Contrato Social" datava de 1762, antes do "Barbeiro de Sevilha" e da primeira aparição do Figaro. Rousseau e seus companheiros eram o pensamento da Revolução, Beaumarchais, o genial insuflador das "idéias no ar".

Chegamos portanto a essa conclusão: uma época literária jamais começa pelo teatro, mas acaba com ele, e nada de importante na marcha do pensamento surge do teatro, mas termina no teatro, que é o lugar aonde sempre se vai escutar o que já se sabe e que se espera ouvir. O jogo do teatro não é descobrir idéias novas, mas despertar entusiasmos, delírio pelos personagens ou pelos valores que se reconhecem verdadeiros e cuja **ilustração** se aclama.

Eis aí, historicamente, as posições respectivas do autor e do público, e não terei me alongado muito se, ao fim desta exposição geral, os senhores adotarem a minha conclusão, isto é, nunca houve, propriamente falando, problemas autor e público, porque o teatro é o microcosmo de que fala Giraudoux, porque é o lugar onde a época se reflete e não aquele onde uma época se prepara, pois quando se toma a palavra no teatro, tudo já foi dito. Moral, metafísica, sociologia e política têm outras tribunas. O autor dramático não é aquele que constrói barricadas, mas aquele que primeiro aí planta uma bandeira e provoca os aplausos da massa. Ou de outra maneira, o autor nunca

teve senão um problema. Quando sua peça não faz sucesso, compreender porque não está na faixa de ondas de sua época. Esta conclusão deve servir de trampolim à todas as questões e antes de tudo à seguinte: Em que as coisas hoje são diferentes? E é preciso que o sejam, visto como trinta e dois Centros escolheram como objeto de estudo "o problema das relações novas a serem estabelecidas entre o autor e o público".

— Rádio? Televisão? Automóvel? Vespa? São estes os dados do problema? Vastos auditórios? Teatro educativo? Ou são estas questões que nos levarão ao problema? Acreditaria antes que é nessa direção que é preciso pesquisar, pois que se trata de relações novas entre o autor e o público. São estes os termos do texto que me submeteram. E aqui creio que devemos indagar. Se se trata de relações a estabelecer entre público e autor, então é que essas relações de fato não existem, naturalmente, e que se trata de um programa no qual autor e público têm papéis novos. Então surge imediatamente um segundo problema. Não estaremos criando artificialmente um problema, onde ele não deveria existir. Há um programa. De que se trata exatamente? Creio compreender que se trataria de novos deveres do autor para com o público novo e maciço. Ou, dito de outra maneira, a concepção atual de um teatro para grande público, com grande platéia destinada a um público e a um repertório cultural, constituiria o elemento novo da mudança de relações existentes até aqui entre o autor e o público. Aí está o ponto central de nosso debate. E isso gera três questões:

- a do teatro em si
- a do autor
- a do público.

Decide-se que o teatro deve ser dado às massas e a massas que até então ignoravam o teatro e constroem-se auditórios enormes destinados a esse público. Muito bem. Temos o teatro, temos trinta metros de bôca de cena, um elenco de 40 atôres e uma sala de 1.500 a 2.000 lugares. Instalação eletrônica, três cenas gratuitas e uma grande equipe técnica. Um problema se apresenta então: que vamos representar? Shakespeare, naturalmente, porque com ele estamos certos de não haver engano. Em seguida representa-se Brecht, que escreveu um teatro que corresponde à técnica shakespeariana e com o qual, pelo menos atualmente, não haverá engano também. Em seguida representa-se Shakespeare de novo e depois Brecht, para os quais foram construídos os trinta metros de bôca, as instalações eletrônicas e contratados os 40 atôres. Pode-se levar também Ésquilo ou Sófocles, Aristófanes e procura-se o autor moderno que tenha a poesia de Shakespeare, a ideologia de Brecht, o senso trágico de Ésquilo, o humor satírico de Aristófanes. E não se encontra. Então, remontam-se Shakespeare, Brecht, Ésquilo e Aristófanes e diz-se: há problema de autor.

Não, creio que há um problema de diretor para aqueles que têm um instrumento que só é próprio para montar as grandes óperas sem música e que por isso mesmo se proíbe todo um repertório de obras-primas, quer se trate de Marivaux, de Musset, de Shaw, de Tchekov ou de Pirandello. Mas o problema do autor está, entretanto, ligado

a êsse problema diretorial (que é um problema de platéia) e ei-lo. Dir-se-á a um autor que escreva uma peça para dois mil espectadores, para uma cena de 30 ms. de boca e para 40 atôres — além disso a peça deve ser nacionalista, cultural, social, educativa, popular e capaz de satisfazer também a "intelligentsia" internacional... Isso é difícil e nesse ponto estou certo que há um verdadeiro problema para o autor, que é escrever uma peça nessas condições! Porque é o inverso da marcha normal das coisas, o autor escrevendo a peça que seu gênio lhe inspira e fazendo-a representar em seguida nos quadros que melhor convenham à obra. Não se vê também que o autor, colocado diante desses imperativos (se o infeliz conseguir algum dia escrever a peça), se torna um fabricante. O que se condena aos autores baixamente comerciais, isto é, os meios de agradar de qualquer maneira ao público, é o que se vai pedir. Sob pretextos nobres, sem dúvida, mas o resultado será o mesmo. Pede-se que agrade em função de todos êsses imperativos. Não se pedirá (de maneira alguma) que seja chocante. Ora, qual autor jamais escreveu para o teatro sem ter antes sentido por onde iria se afirmar em nome de uma idéia ou de um conceito que é o seu contra uma parte do público?

Quando um autor dramático aceita um risco perante uma grande parte do público, é que êle é digno dêsse nome. E lhe deixam essa oportunidade? Eis aí a segunda

questão que apresento ao debate.

A terceira é a do público. Queremos um público jovem, queremos-lo vasto e levamo-lo ao teatro numa espécie de comandos culturais. Mas a cultura não é feita de uma escolha constante? Um público só é um verdadeiro público quando é feito de pessoas de tôdas as condições e espécie, vindos cada um por gôsto e às vêzes mesmo por um gôsto diferente. O que acho perigoso para todo mundo é que 1.500 môços e môças não façam na platéia nada mais que um par de olhos e um par de ouvidos, isto é, um público adquirido de antemão, porque dirigido, educado, habituado a só ver um tipo de espetáculo fora do qual lhe terá sido dito que não haverá salvação, que o teatro deve ser isso e não outra coisa, quando o teatro é sempre isso e outra coisa. Penso que teatro são tôdas as formas de teatro, que êle só existe verdadeiramente na sua multiplicidade e que é um grande perigo para a cultura amputá-lo, em nome da cultura, de uma grande parte de suas obras-primas, a pretexto de que não convém à massa e aos quadros dentro dos quais essa massa está reunida.

Eis aí as questões principais sôbre as quais, creio, se pode começar uma discussão. Há vinte outras mais. Mas os senhores as apresentarão. Procurei apresentar-lhes estas, que me parecem importantes. Se as respostas estão prestes a vir, não faltei à minha finalidade. Resta-me agradecer por me terem escutado tanto tempo.

O Nôvo Teatro - Teatro Hoje - Realismo

Jorge Lavelli

O realismo em teatro terminou seu ciclo. Dentro em breve êle será tão insuportável quanto o romantismo na época em que o homem descobria a máquina, a velocidade, os horários dos trens. Nossa época é feita de alucinações e de sonhos; de irrealidades terrivelmente poderosas. Nós criamos, à força de ser realistas, um nôvo misticismo, uma espécie de apologia do Real que nos ultrapassa.

Será que ainda somos tão ingênuos para acreditar na "Emoção", tal como tem sido concebida e realizada pela época do realismo? Teremos a ambição de poder captar, no teatro, acontecimentos que as técnicas — cinema, rádio, televisão — nos dão em alguns minutos? Dentro de uma realidade tão ofegante e tão perturbadora quanto a nossa, que pode o teatro trazer de mais forte, de mais violento no domínio emocional do que a crônica cotidiana?

O nôvo teatro tem um longo caminho a percorrer: exige meios de expressão modernos, um sentido atual da emoção e arquivamento obrigatório das antigas fórmulas.



No congresso de edimburgo: posição do autor

Barbara Heliodora

Três foram os principais aspectos que tomou o debate no dia dedicado ao nosso assunto de hoje: o da posição do autor, isto é, se deve o autor escrever tendo em vista um público nacional ou internacional; o da diferença entre nacional e nacionalista e entre nacional e regional; e o das traduções e possibilidades de serem integralmente compreendidas em outros países obras que retratam condições características de um determinado povo, língua, sociedade. De modo geral, é preciso dizer que foi unânime o apoio da tese de Kenneth Tynan de que no mundo contemporâneo qualquer forma de arte que queira ficar presa a um âmbito estritamente nacionalista, no sentido mais estreito da palavra, está fadado ao desaparecimento. Concordando com essa posição, nós defendemos uma diferenciação entre o nacional e o nacionalista, segundo a qual o nacionalista seria um teatro preso a aparências e regionalismos, enquanto que o nacional seria aquele teatro que refletisse com tanta autenticidade e clareza um determinado ambiente ou país (o do autor) que a obra resultante poderia ser compreendida em termos teatrais por platéias de qualquer outro país.

Uma das melhores contribuições sobre o problema do nacionalismo foi a do autor nigeriano Wole Soyinka, que atacou o problema por dois lados: denunciava ao mesmo tempo o nacionalismo mesquinho que caracteriza muitos ambientes de países subdesenvolvidos (queixando-se de que na Nigéria qualquer peça que não faz uso de máscaras é acusada de anti-patriótica) e da lamentável posição

dos países já desenvolvidos que, via de regra, não têm interesse pela obra de arte pura e simples de um artista de país subdesenvolvido, interessando-se apenas por aquilo que definiu como *exótico*.

Bastaria, para comprovar o ponto-de-vista de Soyinka, o eterno interesse do Teatro das Nações para que do Brasil seja enviado àquele um espetáculo de macumba, e seu desinteresse por tudo o mais.

Vale a pena notar que os maiores defensores do internacionalismo no teatro foram os ingleses, isto é, aqueles que são donos da mais vasta literatura dramática nacional. Já os irlandeses e escoceses apresentaram pontos-de-vista muito mais regionais, muito embora Dominic Behan tenha brilhantemente demonstrado que o famoso Abbey Theatre de Dublin tinha sido realmente bom quando não era nacionalista, tendo decaído quando tornou-se tal, contrariando a tese de Jim Fitzgerald, também irlandês, que gritava muito mas argumentava pouco. Do problema do panorama internacional do teatro falou com a clareza de sempre Max Frisch, que lembrou a grave situação do autor que não escrevia em nenhuma das principais línguas do Ocidente e cuja obra ficava portanto relegada a um inevitável desconhecimento. Declarou Frisch que a Rockefeller Foundation o havia convidado a sugerir um campo no qual pudesse realizar algum trabalho para o teatro e que gostaria de sugerir a organização de um centro internacional de traduções. Por intermédio de um movimento coordenado pelos representantes do Brasil, da Nigéria e da Jamaica foi levado à votação uma proposta em que o Con-

gresso de Edimburgo juntava a sua voz à de Max Frisch em sua sugestão à Rockefeller Foundation, proposta essa que foi aprovada por unanimidade.

Traduções — Ao ser tratado o problema das traduções, foram largamente debatidos dois pontos: quanto de uma obra chega a atingir um público quando já foi traduzida para outra língua e deve ser apresentada a um público que por vezes desconhece as circunstâncias determinantes de uma ação, e se devem as traduções ser feitas por tradutores que se mantêm neutros e discretos, servindo apenas o texto original da melhor forma possível, ou se devem ser entregues a artistas criadores por seu próprio direito, que procurariam recriar a obra com fidelidade total ao seu espírito mas deixando sua própria marca; estas, é claro, são questões abertas, interessantes mas sem possível solução definitiva.

O nacionalismo foi, talvez, o tema mais interessante e produtivo de todo o Congresso Internacional de Drama em Edimburgo.

(Do *Jornal do Brasil*).

no brasil: o Autor nacional

CLEBER RIBEIRO FERNANDES

Até o momento, apesar de tôdas as críticas — justificadas ou não — que possam ser feitas, a verdade é que o autor nacional deve o seu desenvolvimento, ainda que reticente e tortuoso, à iniciativa privada. Têm sido as empresas particulares que, mediante ridículas subvenções, quase sempre distribuídas ao acaso e sem nenhuma obediência a um critério cultural definível, ou mesmo sem qualquer auxílio, têm-se ocupado da difícil empreitada de abrir caminho para os nossos autores. Pode-se dizer que, nesta missão, os empresários jamais abriram mão de seus interesses particulares para sedimentar esta ou aquela experiência autoral. Mas porque haveriam de fazê-lo? Nenhuma empresa teatral brasileira, nem mesmo as mais prósperas, está em condições de se lançar à aventura sem arriscar a sua própria sobrevivência. Por mais dura que seja a realidade, por que não sacrificar um espetáculo, mesmo quando, no caso de um texto nacional, representa para o autor uma rara e quase improvável oportunidade, se isso depende todo o resultado de anos de esforço por parte da companhia, esforço êsse quase sempre escassamente recompensado? O exemplo mais flagrante dêste estado de coisas foi o insucesso de **O Cristo Proclamado**, pelo Teatro dos Sete. A companhia não poupou esforços para encená-la, apesar da discordância de opinião em torno do espetáculo, e ninguém poderá negar que a iniciativa se constituiu numa das experiências mais fecundas a que temos assistido. Mas quem se beneficiou dela no plano mais imediato? A companhia perdeu dinheiro, teve de recorrer a expedientes desesperados para não ir à falência, o público não tomou conhecimento do espetáculo, e quanto ao autor — pondo de lado a experiência que, por certo, beneficiou o seu artesanato — terá, depois disso, que esperar pacientemente por uma nova oportunidade, que lhe será dada ou não. Mesmo premiado muito justamente como o melhor

autor do ano, ninguém poderá prever, se não forem modificados os padrões vigentes, qual será o destino das próximas peças de Francisco Pereira da Silva.

Assim, o autor nacional se vê obstado em seu desenvolvimento natural por circunstâncias cuja superação não depende absolutamente dêle. Mesmo que, pessoalmente, êle não participe da mentalidade que considera o sucesso ou o fracasso imediato como o último fim de seus esforços, mesmo que êle admita que, num determinado período de seu aprendizado, um sucesso retumbante talvez lhe seja, em última análise, menos proveitoso do que um resultado mais discreto, não pode êle deixar de considerar o fato de que as oportunidades de testar públicamente seu trabalho estão ligadas a um sistema, baseado em princípios que lhe repugnam. Assim, só muito raramente a trajetória pública de um autor brasileiro vem corresponder às suas convicções mais íntimas. Se é êle um autor de sucesso, é preciso não desperdiçar as oportunidades que naturalmente aparecem durante a sua hora. Neste caso, as aparências se encarregam de caracterizar o oportunista. Ao contrário, após uma experiência malograda, resta ao autor retirar-se momentaneamente da arena até que o malôgro seja esquecido, e transferir os seus esforços para o chamado trabalho de gabinete, até que a sua nova produção possa ver a luz do dia, sem maiores preconceitos. Neste caso, temos o gênio incompreendido que pretende pairar sobre o comum dos mortais. Em ambos os casos, as aparências levam a um engano. Por outro lado, não é que consideremos o autor nacional uma vítima indefesa de um regime instituído maliciosamente pelos empresários. Não se trata disso. Ao que tudo indica, o teatro brasileiro foi vítima, nestes últimos anos, do mesmo processo desagregador que, em determinado momento do chamado desenvolvimento, ameaça a própria estrutura do órgão em desenvolvimento.

situação do autor nacional

Comentando artigo do sr. Osman Lins, publicado em São Paulo, diz Ian Michalski:

Não nos parece, em absoluto, que os melhores autores brasileiros estejam a ponto de silenciar, como afirma o dramaturgo. Ao que nos consta, os nossos principais escritores dramáticos, como Jorge Andrade, Francisco Pereira da Silva, Gianfrancesco Guarnieri, Nelson Rodrigues, Augusto Boal, Dias Gomes, etc., continuam trabalhando e sabem perfeitamente que suas novas peças serão infalivelmente encenadas (a não ser, é claro, que não atinjam o nível ao qual eles nos habituaram ou que exijam uma montagem excepcionalmente difícil ou dispendiosa). Temos mesmo o caso de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, peça escrita há alguns anos, que até agora não foi encenada, por causa das grandes dificuldades que apresenta, e que está sendo ensaiada justamente agora pelo Teatro Brasileiro de Comédia. Se realmente alguns escritores importantes, como por exemplo Milor Fernandes, Antonio Callado e principalmente Ariano Suassuna não têm aparecido ultimamente no cenário teatral brasileiro, não acreditamos, em absoluto, que eles não estejam mais escrevendo por terem perdido a esperança de que suas peças poderiam ser apresentadas.

O que acontece, na realidade — e é aqui que reside a possível culpa dos empresários — é a comercialização cada vez mais completa do repertório dos nossos teatros. Surpreende-nos, realmente, que o sr. Osmã Lins tenha deixado de perceber e de mencionar no seu artigo esse fato tão óbvio e tão essencial. É evidente que os responsáveis pelo repertório das companhias teatrais estão dando uma preferência cada vez mais marcada a textos que, quer por certas características do seu conteúdo, quer pela reputação do autor, representam a garantia de uma bilheteria compensadora. Temos certeza de que, sempre que o sr. Pedro Bloch, por exemplo, tiver uma nova peça pronta, encontrará imediatamente vários empresários dispostos a encená-la, sem perguntarem pela ideologia e pelo “engajamento” do autor, nem pelo tamanho ou pela qualidade dos papéis que caberão aos interpretes principais da companhia. O próprio sr. Osmã Lins teve, aliás, uma peça de sua autoria, intitulada *A Idade dos Homens* (peça que não conhecemos mas que, pelo que sabemos de fontes fidedignas, constituía uma nítida concessão ao gênero “comercial”) recentemente encenada em São Paulo pela Companhia Nídia Lícia.

De qualquer modo, acreditamos firmemente que o campo continua aberto aos bons autores brasileiros — ainda mais na atual situação do câmbio, que torna o à-va-

loir das peças estrangeiras praticamente inacessível à maioria dos grupos — e que o grande problema continua sendo a falta de talentos, a falta de boas peças, muito mais do que a falta de oportunidades de encenação. Nos nossos contatos com os dirigentes de várias companhias, sentimos sempre um sincero interesse por novos e bons textos nacionais, embora não sinto, freqüentemente, de um certo ceticismo. Aliás porque motivo estariam tantas companhias tomando a iniciativa de instituir concursos de peças, se não pretendessem realmente aproveitar as obras de qualidade que possam aparecer nesses certames ou se, já, se dispusessem de uma quantidade suficiente de textos brasileiros encenáveis? Sabemos, todavia, que na grande maioria dos concursos, são raríssimas as peças enviadas cujo nível possa justificar uma encenação por um grupo profissional.

Para terminar, queremos chamar a atenção do sr. Osmã Lins para a excepcional oportunidade que acaba de surgir para os autores dramáticos nacionais: o Concurso de Peças do Serviço Nacional de Teatro, com importantes prêmios em dinheiro e com garantia (e financiamento) para a publicação e a montagem dos textos classificados nos primeiros lugares. Esse concurso — que nos parece ser, talvez, a mais louvável iniciativa jamais tomada pelo SNT — deverá em princípio ser repetido todos os anos. Portanto, os nossos melhores autores, que estariam a ponto de silenciar, já têm, pelo menos, um sério estímulo para persistirem nas suas atividades.

(Do Jornal do Brasil, 6/2/64)

Autor: Ponto de Partida

Gianni Ratto

Existe uma crise de autores, pois sentimos a ausência de um autor que exponha, não o problema de uma determinada categoria (como há muitos hoje), de um determinado grupo, mas uma drama da humanidade, não no sentido nacional, limitado, mas universal. Porque é do autor que emanam as arquiteturas teatrais. Uma ressurreição do teatro virá dos autores. A crise do público é ligada à do autor. Hoje podemos afirmar que o teatro deixou de ser uma co-participação público-autor, o que realmente é o teatro. O teatro a que hoje assistimos corresponde ao teatro de uma sociedade que foi destruída com a Revolução Francesa. Não há mais um diálogo entre o autor e a platéia.

Fala Meyerhold

(Observações anotadas durante os últimos cinco anos de vida de MEYERHOLD, pelo seu assistente, Alexander Gladkov)

Foi Tchekov que disse: se, no primeiro ato, um rifle está dependurado na parede, um tiro tem que ser dado antes do fim da peça. Eu poderia parafraseá-lo assim: se, no primeiro ato, um rifle está dependurado na parede, uma metralhadora tem que dar o ar de sua graça, no último.

Para derramar lágrimas reais no palco, é preciso sentir uma emoção criadora, uma jubilação interior; é preciso se sentir do mesmo modo que se estivesse a ponto de estourar numa gostosa gargalhada. No palco, é idêntica a natureza psicológica das lágrimas e do riso. Ambos brotam da alegria e do vigor do artista. Tôda e qualquer outra maneira de provocar lágrimas é neurastênica, patológica e o oposto da arte.

Em cada espetáculo, represente a mesma cena de maneira diferente. O problema fundamental do teatro contemporâneo é conservar o dom de improvisação do ator sem transgredir a forma precisa e complicada que o diretor conferiu ao espetáculo... Falei nisso recentemente com Stanislavski: êle concorda comigo. Ele e eu estamos procurando a solução de um mesmo problema como os construtores de um túnel sob os Alpes: cada um avança do seu lado, mas num lugar qualquer, no meio, havemos certamente de nos encontrar.

As duas condições principais para o trabalho do ator são a improvisação e o auto-contrôle. Quanto mais complexa a combinação dessas qualidades, melhor o ator.

Não consigo lembrar quem disse: "A relação entre a arte e a realidade é a mesma que entre o vinho e a uva". Muito bem dito.

A coisa mais preciosa que um ator possui é a sua personalidade. Ela deve brilhar através dos personagens por êle criados, por mais completamente que consiga transformar-se. Petrovski desenvolvera uma espantosa técnica em metamorfosear-se; no entanto, por falta de personalidade, nunca chegou a ser um grande ator. Creio que cada um possui uma personalidade para começar: nenhuma criança é totalmente parecida com outra. Tôda a educação tende a padronizar o individuo mas o ator deveria resistir a êsse nivelamento. Quando encontro alguém pela primeira vez, tenho por hábito tentar imaginá-lo como criança. Faça o mesmo: é bem instrutivo. Em vossa companhia, há um ator que não posso imaginar criança. Mais parece uma cebola; descascando uma primeira camada, aparece outra, depois mais outra e mais outra ainda, até chegar ao coração. Ele despersonalizou-se totalmente e, apesar de possuir uma excelente técnica, representa qualquer papel da maneira mais mediocre...

Você já se perguntou porque os números de acrobacia, no circo, são sempre acompanhados de música? Para criar uma atmosfera, dirá você. Resposta muito superficial. Os profissionais do circo precisam da música como guia rítmico que os ajuda a organizar o tempo. Calculam seu trabalho até a fração de segundo e a menor mudança de velocidade pode provocar uma queda desastrosa. Com uma melodia familiar a acompanhá-los, são, via de regra, infalíveis. Sem música, ainda é possível, embora difícil. Mas se a orquestra tocar de repente uma melodia diferente daquela que o trapezista espera, êle está em grande perigo. Até certo ponto, ocorre o mesmo no teatro. Construído sobre uma base musical rítmica, o trabalho do ator se torna preciso. No teatro oriental, nos momentos em que a ação atinge um clímax, os contra-regras batem pratos metálicos; isso ajuda o ator a trabalhar com precisão. O ator tem necessidade de um "background" musical para medir a passagem do tempo.

Antes de sair, vá direto à porta. Mais perto. É a regra. Quanto mais junto da porta você se colocar, maior efeito obterá de sua saída. Em momentos cruciais, são segundos de tempo de representação e polegadas de espaço cênico que decidem de tudo. Nem Ermolova, nem Kommissarjvskaia, nem Lenski ignoravam essa álgebra do palco.

O objeto que você segura deveria ser o prolongamento de sua mão.

Eu creio numa linguagem teatral simples e lacônica, capaz de desencadear ações complexas.

Shakespearianizar não quer dizer restaurar a técnica teatral do tempo de Shakespeare, mas assimilar, numa matéria nova, sua multiplicidade de níveis, sua penetração e seu sentido do monumental.

Os críticos gostariam que o artista amadurecesse atrás de venezianas cerradas e de portas fechadas. Porém, nós crescemos, amadurecemos, procuramos, tateamos e descobrimos sob as vistas e nos ouvidos de todos, com a colaboração do espectador. É o sangue derramado nos campos de batalha que faz os generais. É derramando o próprio sangue que os artistas aprendem... E o que é um erro, afinal? O erro de hoje pode muito bem ser o sucesso de amanhã.

O teatro, como a música, é essencialmente um estímulo à vida ativa. Não perca tempo me contando as suas dificuldades de vida. Em 1920, morrendo de fome, com um princípio de tuberculose, sentia-me perfeitamente feliz e até me apaixonei...

No decorrer da minha vida, vi quinze ou vinte Hamlets; nenhum era igual ao outro; só tinham uma coisa em comum: a roupa preta.

Vocês me perguntam quem foi o melhor ator que conheci em toda minha vida. Depois de muito pensar, respondo: Alexander Pavlovich Lenski tinha ele todos os dons que aprecio num ator: era um verdadeiro artista.

Lenski sabia ser leve, o que não quer absolutamente dizer frívolo ou superficial. Até papéis "pesados" como Hamlet, ele representava com leveza. Ele podia demonstrar as coisas mais complexas com uma facilidade estarrecidora e sem nenhuma tensão aparente, dando todas as nuances, sempre em movimento e atingindo, sem esforço, uma extraordinária profundidade. Ninguém mais podia ser ao mesmo tempo sério, trágico, profundo — e leve. Nem mesmo Stanislavski conseguia representar com tanta leveza.

Representando o que quer que fosse, nunca pude perceber em Lenski qualquer esforço; havia sempre nele essa leveza, esse ar de festividade. Creio que era assim por ter trabalhado muito tempo no music-hall; uma boa escola para a comédia e até mesmo para a tragédia.

Alguém me disse que, certo dia, durante uma discussão política acalorada, Lenin (e todos sabem como ele era durante uma discussão), com a atenção presa no seu colega, acariciava um cachorro sob a mesa. Esse detalhe chamou minha atenção para a força do equilíbrio interior de Lenin e para a sua calma mental. Detalhes como esse são preciosos para o ator. Ele só tem que encontrá-los para construir seu papel. Estou falando de grandes atores, é claro...

Quando, no outono, uma árvore vai perdendo as folhas, parece estar morrendo. No entanto, muito pelo contrário, está se preparando para renascer. Não há árvore que floresça o ano inteiro e não há artista que não passe por períodos de crise, declínio e dúvida. O que pensaria você de jardineiros que cortassem árvores por estarem perdendo as folhas, no outono? Será que os artistas não podem ser tratados com a mesma confiança e o mesmo cuidado que as árvores?

Farsas tabarínicas

Quem foi Tabarin ?

Ainda que o nome de TABARIN tenha ficado célebre e que o personagem, sua lenda, suas obras e as infinitas transformações de seu chapéu continuem a viver na imaginação popular, existem poucos documentos relativos à sua pessoa e vida.

Quando se estudam as origens do teatro cômico, logo se verifica como estão entremeadas com a história dos charlatões nômades, vendedores de unguentos e de elixires, vendedores de poções, pomadas, antídotos, panacéias, chás e ervas, "pós para vermes, pós em licor para dor-de-dente, remédio para cólicas e enjôo, unguento para eczema ou para o mal-de-Nápoles". Para atrair comprador e colocar a mercadoria, eles recrutavam verdadeiras **troupes** de farsantes e de músicos, corriam os quatro cantos da Europa sobre tabladros facilmente transportáveis, indo das feiras às cidades, das cidades às aldeias, em espetáculos que certamente não foram estranhos à formação do gênio de Molière e da comédia clássica.

Eram eles, entre outros: Jerônimo Ferranti, ajudado por quatro tocadores de violino e um palhaço chamado Galignette la Galina; Desidério de Combes, assistido do barão de Grattelard, autor e intérprete da **Farsa dos Corcundas**; Barry, assistido de Colombina e da La Morini e de Trivelin, seu filho, dançarino de corda, na **troupe** de quem, segundo o autor de **Elomire Hypochondre**, Molière pensou em se engajar como palhaço e "comedor de cobras"; Cristóvão Confugi e sua companhia de farsantes, onde ele tinha o papel do Capitão Spacamonte; o Empírico Francisco Braquetti possuía uma excelente **troupe** dos Gelosá e fê-la representar em Lyon, por sua conta, etc. etc.

Ora, mais ou menos no ano de 1620, um charlatão (x) conhecido pelo nome de Mondor veio armar seu tablado de venda na praça Dauphine. Mondor formara uma companhia em que ele próprio, a exemplo de Confugi, representava o papel de Rodomonte. Uma gravura de Abraham Bosse nos mostra Mondor arengando em cima dum tablado à sua clientela, e cercado de seu pessoal.

A questão é de se saber se os associados representavam a comédia para movimentar o comércio de drogas, ou se o comércio de drogas existia apenas para fazer viver a comédia. Nos teatros de nossos dias (e mesmo no teatro de Guignol, na França), há o que se chama de negócios **anexos**: venda de caramelos, pastilhas, bebidas, e a

cortina e cartazes, projeções publicitárias, publicidade no programa ou no hall. Às vezes é o que dá mais e paga a vida dos artistas... As drogas de Mondor eram negócios anexos ou era a comédia?

Eis nosso TABARIN em ação, coberto com seu célebre chapéu de transformações, envolvido no seu **tabar** (de **tabarro** — manto, em italiano), ao qual talvez deva o nome, usando a espada de madeira (**la batte**), acessório obrigatório da farsa. Usa a barba em "tridente de Netuno", como os palhaços italianos do fim do século XVII. Veste-se com uma roupa de pano amarelo e verde, cores tomadas por Sganarello em **Médico à força**.

TABARIN usava meia máscara? Parece. Raramente os farsantes do século XVII representavam com o rosto descoberto, salvo quando o cobriam com farinha. Ora, em parte alguma se faz referência ao enfarinhamento de Tabarin. Ao contrário, em seu **Preâmbulo (Le Testament de Tabarin)** ele lega a sua máscara.

Quanto ao chapéu de Tabarin, eis o que sabemos, de acordo com os documentos tabarínicos. O chapéu de Tabarin remonta à mais antiga origem, e era uma "verdadeira matéria prima, indiferente **ad omnes formas**. Há muitos chapéus de todas as formas. Eles caem de moda depressa. Só o chapéu de Tabarin não passa, porque esse chapéu único, "se acomoda, disfarça e contrataz todas as formas, e pode-se chamá-lo com razão de lunático e fantástico, pois se transforma à fantasia do dono: a saber, ora em tabarin, ora em cortesão, ora em carvoeiro, ora em soldado, ora em carregador de lenha e assim por diante. Em resumo, esse chapéu, manipulado e virado pelo avesso pelo seu dono está cheio de todas as espécies de perfeições para contentamento de todos aqueles que vão vê-lo.

Quantos atôres haveria na companhia de Mondor? As farsas que publicamos em seguida indicam sete personagens: Tabarin, Pifane, Lucas, o capitão Rodomonte, Tristelin, seu criado e Francisquine. Mas parece-nos muito provável que houvesse para animá-los apenas três atôres e uma atriz (Anne Bigot); Mondor, Tabarin, Lucas Jofflu e a mulher de Tabarin, hábeis como eram em se transformar rapidamente atrás do pano de fundo que servia de basti-

dor. A troupe comportava também músicos e um criado marroquino, que guardava a caixa de remédios e entregava as poções, pomadas e pílulas.

O espetáculo se compunha — parece — de duas partes, enquadrando a parte essencial, “realista”, digamos hoje, no triste linguajar da política e dos negócios, que era a venda de drogas.

Na primeira, Mondor, vestido com roupa magnífica cheia de ornatos brilhantes, falando um texto nutrido de grego e latim, com grande autoridade e serena majestade, e Tabarin uma espécie de diálogo burlesco onde se chocam trocadilhos e *lazzi* diversos. Tabarin formulava as questões, adivinhações e problemas e dava as respostas imprevistas e engraçadas. Eram de um cinismo e duma grosseria de tal modo escatológicas que é impossível dar aqui a menor amostra.

A segunda parte se compunha geralmente de uma farsa curta, análoga às representadas pelo célebre trio de farsantes do Hotel de Borgonha, Gautier Garguille, Gros Guillaume e Guillot Gorgu, relembradas por Molière em “*Jalousie du Barbouillé, Le Médecin Volant, Le Fagotier* e até em *Georges Dandin, Le Médecin Malgré Lui e Les Fourberies de Scapin*.

Eram roteiros próprios para apresentar um certo número de situações e de *lazzi* tradicionais, próprios a desencadear a verve e o jogo verbal e corporal dos comediantes, no exercício de improvisação cômica e excitação de risos, em íntima comunhão com as reações de um público popular.

Esses diálogos e farsas, tais como chegaram até nós, eram de autoria de Tabarin? Terão sido anotados no papel por ele? Há razões para pensar que esses textos foram redigidos por homens de letras em busca de rendosa empresa livresca, explorando a voga do farsante. Eles os redigiam de memória, não sem antes acrescentar alguma coisa de seu. Muitas vezes emprestavam a TABARIN saídas e sátiras nas quais Tabarin não tinha a menor parte. O negócio não era novo. Havia a mesma coisa para as inúmeras obras, fantasias, imaginações, paradoxos, editados sob o nome de Bruscambille. Muitas vezes os panfletários davam os nomes de Tabarin, de Gros Guillaume, de Bruscambille, de Turlupin e diversos farsantes conhecidos afim de esgotar seus libelos satíricos e burlescos.

A primeira edição *Recueil Général des Rencontres et Questions Tabarinniques* apareceu em 1622, houve uma 2.^a edição em 1623, depois uma 3.^a em 1624, aumentada de duas farsas tabarinnicas, estas, utilizando o jogo do saco, de que publicamos aqui uma versão para os ouvidos modernos e expurgada de seus excessos.

Parece que o sucesso de TABARIN começou a decair cerca de 1625 e que ele deixou de aparecer nos tablados de Mondor mais ou menos pelo ano de 1630. Um farsante chamado Padel ou Padelle, que gozava também de certa fama, o substituiu. Desde então a lenda tomou conta de Tabarin. Daniel Martin, em 1637 conta que TABARIN tendo enriquecido na profissão, teria comprado um domínio senhorial perto de Paris, onde se refugiou. Nobres, vizi-

nhos, humilhados pelo fausto dêsse farsante enriquecido, “dêsse tolo que com seu chapéu transformado de mil maneiras fêz outros tantos tolos”, o teriam morto numa caçada. Segundo outros, ele teria sido morto numa rixa de bêbedos num cabaré. Segundo outros, porém, teria morrido de desgosto com a infidelidade da esposa. A publicação, em 1634, dum panfleto intitulado “*Encontro de Garguille e de Tabarin no outro mundo*”, deixa supor que ele tenha morrido nessa época.

Segundo outros, Tabarin teria continuado sua carreira no estrangeiro. Encontrava-se em 1659 em Viena; na troupe dirigida por ele teria estreado Dominique Biancollelli, o futuro Arlequim da Comédia Italiana de Paris, o célebre Dominique admirado por Luís XIV.

TABARIN era italiano ou lorenô? Qual seu nome de família? Era irmão de Mondor? Quem era Francisquine? É exato que era seu marido? Deve-se identificar Francisquine com Anne Bigot “comediante ordinária da Ilha do Palais”? Essas e outras questões são discutidas pelos eruditos.

Se, contrariamente ao que afirma a plaquette *Clair Voyant intervenu sur la réponse de Tabarin* (1619), o farsante da praça Dauphine não é de origem milanesa, e certo que seu personagem, como seu nome de teatro, são dessa innagem, então celebre na Itália. Havia um Tabarino na Troupe Italiana dirigida por Juan Ganassa, que veio a Paris em 1571 e que teve grande voga na Espanha durante os primeiros anos do reinado de Felipe II. Na mesma época houve notícia de um Tabarino contratado na Comédia Imperial de Viena. E Maurice Sand (*Masques et Bouffons*) cita um panfletão francês do fim do XVI século chamado Tabary.

Há igualmente notícia de uma companhia ambulante Os Comediantes de Tabarin, dirigida por um certo Tabarin, que percorria a França e a Alemanha em 1609 e que se fixou depois em Viena.

No início do século XIX, em Bolonha, um dos personagens da Comédia e das marionetes, se chamava Sr. Tabarin. Representava sob a máscara de veino e falava dialeto bolonnes.

Segundo Emile Magne e de acordo com atos inéditos extraídos da Biblioteca Nacional, Tabarin e Mondor eram irmãos e eram franceses. Eles se chamavam Antonio e Philippe Girard. Filipe, chamado Mondor, casou com a irmã de um chamado Jean Salomon, cuja filha depositou Gautier Garduille, tornado assim, por avanço, sobrinho do irmão de Tabarin.

(x) *Charlatão* — homem que, com palavras bonitas, vende uma má mercadoria; um tapeador um camelô de drogas, como existiam em Paris em 1623 um chamado Tabarin e um italiano de nome Mondor, que tendo montado um tablado, reuniam o populacho com música e farsas que representavam, após o que faziam o elogio de suas drogas para todos os males e aqueles que tinham seu dinheiro amarrado à ponta do lenço, o atiravam ao tablado em troca de um pouco de unguento ou pomada envolta num papel impresso contendo a maneira de usá-lo.

O que vamos representar: Farsas Tabarínicas

1.ª Farsa: Tabarin Salsicheiro

Personagens: TABARIN
PIFANE, velho apaixonado por Isabela
LUCAS JOUFFLU
FRITELIN, criado do capitão Rodomonte
Senhora ISABELA
FRANCISQUINHA

Nota: uma mesma atriz ou, de preferência, um mesmo ator, representará Isabela e Francisquinha, graças à meia-máscara e a uma rápida mudança de roupa.

Tablado. Casa de Pifane à direita.
Casa de Francisquinha à esquerda.

I

Aparecem Pifane e Tabarin, Pifane no cúmulo da exaltação amorosa. Fala um jargão misturado de italiano, espanhol e catalão.

PIFANE — L'amore é una dinitate que rouba tôda a afeição della persona. Desde que o coração se inflama dêsse ter-rível fogo, la barba branca perde tôda sua prudência.

TABARIN — Bem, eis nosso amo de tal forma apaixonado pela Dona Isabela, que mal pode de tanto suspirar.

PIFANE — (mesmo jôgo) Questa cupiditate se insinua per l'ochi de maneira que quem se deixa apanhar por essa chama, fica completamente louco e não sabe o que faz. Questo incendio mi a transportate, de sorte que resolvi me casar imediatamente.

TABARIN — Se não lhe jogam um balde d'água na cabeça, êle vai queimar até virar cinza. O amor cavalga-lhe o ventre como um rato na dispensa. Então, senhor, que há?

PIFANE — Ah! Tabarin! Allegressa! Felicitate, comblo de la felicitate... Upa! Upa! Viste como Amor me rejuvenesceu e transformou completamente?

(Pula de alegria)

TABARIN — Bem, acho que vai chover. Os sapos estão pulando.

PIFANE — Tabarin, tenho qualquer coisa a lhe comunicar. Me voglio, presto, presto maridar. Vou fazer um maravilhoso banquete e convocar para o festim tutti meus parentes: Michô Crupiêre, Filipo Lechaud, Guilherme Tataruga, Pierre l'Eventé, sem esquecer Fritelinb.

TABARIN — Não convide muita gente, afim de que eu possa encher minha pança. Minha barriga pode servir de lanterna, se puser dentro uma vela. Basta a minha pessoa no banquete de núpcias e nunca se viu comilão igual.

PIFANE — Vamos, Tabarino. Vamos preparar tudo.

(Saem de um lado, enquanto Lucas entra do outro, logo seguido de Francisquinha que sai de casa)

II

LUCAS — Ai! Ai! Pobre Lucas! Agora recolhes o fruto de teus deboches. Esteio de cabaré, esbanjador de tua juventude, eis-te agora perseguido e caçado por todos os lados pelo meirinho e pela polícia. Não posso sair de casa sem correr o risco de ser apanhado. **(Aparece Francisquinha)**

FRANCISQUINHA — Coração de minha vida! Está louco de sair da toca para ser agarrado? Pobre de nós se o levam para a cadeia. Não fique aí, desgraçado! Agora mesmo passou uma patrulha à sua procura. Se te vêm, estamos fritos.

(Ela entra em casa de novo)

LUCAS — **(aflito e apavorado)** Estão batendo. É a polícia! Onde me escondo? **Corre o tablado em diversos sentidos)**

FRANCISQUINHA — **(Saindo de casa com o saco)** Não há outra salvação. No saco! Depressa, entre aí e não se mexa.

LUCAS — **(entrando no saco, ajudado por Francisquinha)** Ah! pobre Lucas, a que te vês reduzido!

FRANCISQUINHA — Cale-se, que ninguém te ouça mais hoje.

(Ela amarra o saco. Entra FRITELIN)

III

FRITELIN — Madame, ainda bem que a encontro. Eis aqui um bilhete que lhe trago da parte de meu amo, o capitão Rodomonte.

FRANCISQUINHA — **(Toma o bilhete e diz à parte)** Há muito tempo que esse capitão me persegue com suas assiduidades ridículas. É preciso pregar-lhe uma. **(A Fritelin)** Ah, amigo! quanta satisfação me dá esse bilhete! Seu amo está bem? Sempre em forma e galante? Mas que barulho é esse à porta da minha casa?

(Entra em casa depressa e volta logo com um segundo saco)

Céus, estou perdida se o encontram aqui. Ah, amigo, por favor, pela minha honra, entre neste saco.

FRITELIN — Nesse... nesse... nesse saco?

FRANCISQUINHA — Não ouve que estão batendo? Entre, suplico-lhe. É por pouco tempo... Ande, depressa, depressa, por favor.

(Ela ajuda Fritelin a entrar no saco e aperta a corda. Há um saco em cada extremidade do tablado.)

FRANCISQUINHA — Agora vou me vingar desses dois personagens, de um porque comeu todo meu dinheiro, de outro porque é mensageiro de uma deshonra, cujo instrumento não me agrada nada. Jogar os dois no rio seria uma crueldade desumana. Deixemos os dois apodrecer ao relento e vejamos o que acontece.

(Ela entra em casa e Tabarin aparece)

IV

TABARIN — O amo me deu vinte e cinco escudos para providenciar as provisões de boca necessárias ao repasto das bodas. Vejamos a maneira de melhor gastá-los. Primeiro, preciso de cinco escudos de alface, cinco de sal, cinco de vinagre, cinco de... E que fica para o pão, para a carne, para o vinho? Façamos as contas de novo: pão, cinco escudos, vinho cinco escudos. Cinco de alface, faz quinze. Os champignons, cinco, as tripas, cinco escudos. E a mostarda? Vejamos o programa: primeira entrada, pé de porco, cinco escudos. Segunda entrada, cerejas, cinco escudos. Doces, cinco escudos. Sobre-mesa: chouriços, cinco escudos. Sim, é preciso grande quantidade de chouriço. Vou começar indo ao salsicheiro.

FRANCISQUINHA — Está procurando salsicha, amigo Tabarin? Posso cedêr-lhe por preço menor que no mercado. Eis dois porcos que me trouxeram de manhã.

TABARIN — (Apalpando os sacos) Estão em boa forma. Vê-se que o pernil esta bem grosso.

FRANCISQUINHA — Como o senhor é meu amigo, cedolhe os dois por cinco escudos.

TABARIN — É! não sou tão tolo para não aproveitar, amável Francisquinha. Tome o dinheiro. (Dá-lhe o dinheiro) Vou logo apanhar uma faca para destripar a mercadoria. Vou e já volto.

(Sai)

FRANCISQUINHA — Será engraçado quando der com Lucas e Fritelin. Vou assistir da janela do fim da tragédia.

(Entra em casa)

V

PIFANE — (entra) Ó dulcíssima Isabela! Ó car cor! O cara fia! Que estúpidos os filósofos que dizem que o amor faz a desgraça dos homens. Tua esplendidessa de carne me trespassou o coração de mil deliciosas blesuras. Ó Belíssima! Ó caríssima Isabela mia!

(Entra Isabela)

ISABELA — Dois corações juntos por tão perfeita amizade só pode produzir ricos efeitos. Esse feliz casamento só pode nos trazer contentamento.

PIFANE — Ó felicidade! Mas eu queria saber se Tabarin preparou tudo para as bodas.

(Aparece Tabarin, vestido de salsicheiro e trazendo uma faca e uma frigideira na mão)

FRITELIN — Mesmo sem ir ao açougue, encontrei no caminho dois leitões lindos. Veja como estão gordos. Farão uma excelente linguica. Eis as armas, a faca e a panela para recolher o

sangue. Ajude-me a soltar os bichos.

LUCAS — (Pulando dentro do saco e gritando) Socorro! Não me corte o pescoço. Não sou porco. Sou Lucas!

PIFANE — Oimé! Quali miracole prodigio!

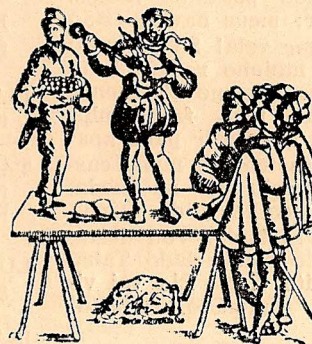
TABARIN — Vida minha, eis um porco falante.

FRITELIN — (mesmo jôgo) Socorro! Sou Fritelin!

ISABELA — Ai! Ai! Meu sangue gela. Estou morta.

TABARIN — Ah malandros, vou surrá-los. Acabei perdendo meu jantar.

(Pancadaria geral, que termina a farsa. Todos saem se batendo, em grande algazarra)



2.^a Farsa: Tabarin, Guarda de Honra

Personagens: LUCAS JOUFFLU (de
velho, pai de Isabela)

TABARIN, seu criado

O CAPITÃO RODOMONTE (que era
representado por Mondor)

ISABELA

(Esta farsa se representa sôbre o
tablado nu)



I

LUCAS — (entrando primeiro) Viva o amor e a velhice! Sempre estou fazendo de velho que tem a cabeça branca e o corpo verde. Nós, os comerciantes, estamos acostumados a correr grandes riscos do oriente ao ocidente. Assim como me vêem, estou embarcando para as Índias. Tenho de partir: meus navios estão equipados. Largar vela! Se o vento estiver bom, o moinho rodará bem. Só há uma coisa que me atormenta a cabeça. Tenho uma franguinha em casa, que já quer sair para apANHAR flor e se ela tropeça numa cascata de laranja, receio que, na queda, não quebre o mealheiro de minha honra, já meio rachada. Vou deixá-la guardada pelo meu criado Tabarin, que é muito fiel. Ele vai vigiá-la bem. Vou chamá-lo. Tabarin! Tabarín!

TABARIN — (de fora) Silêncio, nosso burrinho está dormindo. Ainda não botou o chapéu. Que será? (Entra sonolento, espreguiçando e bocejando) Ah, é o senhor, meu amo... Espere, nosso burrinho ainda não foi àquele lugar que o senhor sabe... (Falsa saída)

LUCAS — Tabarin, tenho que lhe comunicar um assunto importante. Parto para as Índias e lhe deixo a guarda de minha Isabelinha. Se o capitão Rodomonte aparecer para cortejá-la, corte-lhe a cabeça e as duas pernas...

(Isabela aparece)

Ei-la, a pequena. Cumprimenta teu pai.

ISABELA — (Reverência) Bom dia, meu pai.

TABARIN — Vejam como tem as juntas untadas e como faz bem a reverência. (Imita) Bom dia, meu pai.

LUCAS — Minha filha, estou de viagem. Beija-me e cuide bem da casa.

ISABELA — O que, meu pai? Vai me deixar? Ai de mim! Como poderei viver sem a sua presença?

TABARIN — Vejam a mascarada. Ela choraminga, mas está feliz com essa viagem.

LUCAS — Tabarin, eu te confio minha filha, minha casa e minha hon-

ra. Se cumprir bem as minhas ordens, na volta lhe darei a minha roupa velha e um par de tamancos.

TABARIN — Sua filha está em boas mãos. Se ela não cair de mau jeito não quebrará o nariz.

LUCAS — Então adeus! (Sai)

II

ISABELA — Tabarin, agora que meu pai viajou, quero lhe comunicar um segredo. Tabarin, estou apaixonadíssima.

TABARIN — Não é por mim? Por minha vida, não poderia encontrar objeto mais digno de amor.

ISABELA — Cale-se, idiota, e saiba que meu coração pertence ao Capitão Rodomonte. Eis aqui meu anel. Peço-lhe que lhe leve e lhe ofereça como sinal do meu amor.

(Dá-lhe um anel)

TABARIN — Se é só isso, esteja certa que farei a encomenda pela fé de Tabarin. E entre para preparar o jantar.

ISABELA — Vá depressa, Tabarin.

TABARIN — Vou voando, não tenha dúvida. (Isabela sai)

III

TABARIN — Eis Tabarin, promovido a guarda de honra. Aplica-te então, tal servo fiel, em desfazer as emboscadas preparadas contra a virtude de Isabela.

(Aqui ouve-se o Capitão falando de fora, depois sobe no tablado monologando garbosamente segundo seu personagem)

RODOMONTE — Estou voltando da Holanda, da Flandres, de Itália e Castela. Sou o mais valente capitão que a terra jamais produziu. Mas em tôda parte onde minha bravura me leva, os olhos de minha Isabela me acompanham. Isabela, la più bella, mais graciosa que Cipris e Minerva.

TABARIN — Senhor, queira ir andando.

RODOMONTE — Que? Que quer êsse mosquito com o Capitão Rodomonte?

TABARIN — O mosquito lhe pede que vá passear seus bigodes mais adiante. E queira não tirar tão depressa a espada. Não quero que me fure o barril de mostarda... Devo lhe dizer, Capitão, que estou incumbido de lhe falar da parte de Madame Isabela.

RODOMONTE — Della parte della Signora Isabela! Ó felicidade suprema! O caro amico mio! Como te chamam?

TABARIN — Me chamo Tabarin, senhor.

RODOMONTE — Ó caro, caríssimo Cagarin.

TABARIN — Tabarin... Peço que não estropie meu nome. A senhora Isabela me incumbiu de lhe dizer que está muito infeliz. Imagine que possui uma corrente de ouro tão linda quanto essa que o senhor usa... E na rua, lhe roubaram.

RODOMONTE — Ó tanto melhor, Tabarin, porque vou lhe fazer presente da minha.

TABARIN — Isso não admira, dada a sua magnificência. Dê-ma, que eu vou lhe levar. (Toma a corrente)

RODOMONTE — Ó doce, doce... Preferia entregá-la eu mesmo. Depressa, Marmarin, leve-me à presença da caríssima Isabela mia.

TABARIN — Devagar, devagar, senhor. O senhor ignora que o mundo fala a torto e a direito das ações de outrem e que a honra de uma donzela não pode ser manchada? Certamente, eu o introduziria junto da Mademoiselle Isabela, com a condição de que ninguém possa vê-lo.

RODOMONTE — Bene, mas como?

TABARIN — Tenho aqui o que precisamos.

(Vai buscar o saco preparado na coxia)

RODOMONTE — Uno saco?

TABARIN — Um saco no qual o senhor terá a bondade de se introduzir e eu o transportarei à casa sem despertar suspeitas.

(Tabarin ajuda Rodomonte a entrar e amarra o saco)

TABARIN — Espere um pouco, vou ver se a saída está livre. (À parte) O dia se anuncia feliz para o guarda de honra. Já tenho um anel, depois uma corrente de lucro. Só me resta agora dar lhe umas pauladas e fazê-lo castigar pela própria Isabela. Isso será bom para êle aprender a não estropiar o nome de Tabarin. (Sai)

IV

RODOMONTE — (Do interior do saco que mexe, ouve-se o Capitão chamar Tabarin cada vez mais impaciente. O saco dá saltos)

RODOMONTE — Ó Baratin! Tabarin! Canalha de Babarino que me deixa

sózinho. Ah! diabólico saco! Infelice capitano... Estou furioso, as fúrias me atormentam! Estou desonrado e abandonado por todo o universo... Sufoco... Vou morrer sufocado...

(O saco cai no chão. Ouvem-se apenas gemidos abafados)

LUCAS — (entrando) Feliz viagem! Feliz viagem! Não tive trabalho de ir às Índias, aqui mesmo no pôrto fiz um ótimo negócio.

(Percebe o saco que mexe)

Um saco se mexendo! E gemendo! Que será? (Desamarra. Aparece a cabeça de Rodomonte) Rodomonte, que fazes aí? Nesse saco? O senhor sabe Capitão, que estou de olho e sei que o senhor vive importunando minha Isabela. Ande, fale... Que faz nesse saco, a dois passos de minha casa? Responda!

RODOMONTE — Eu já vou explicar...

LUCAS — Fale.

RODOMONTE — Está bem, jo sou infirmato neste saco, porque...

LUCAS — Porque o que?

RODOMONTE — Queriam me maridar. LUCAS — Te casar?

RODOMONTE — Sim...

LUCAS — Muito bem, deve se alegrar. É rica?

RODOMONTE — Molto, molto riquezas. Tchinquenta mil escudos.

LUCAS — Bene, bene... Digo mesmo ótimo!

RODOMONTE — Ê, non, que la persona é velha, muito velha e muito feia...

LUCAS — Isso não é nada. Cinquenta mil escudos é bom negócio e não se deve exigir beleza. Assim como me vê, se quer me dar o lugar, eu aceito o negócio.

RODOMONTE — Seriosamente?

LUCAS — O mais seriamente possível, juro.

RODOMONTE — Entre, jo vo deixo la dama. E quando os pais aparecerem, êles lhe darão os tchinquenta mil escudos.

LUCAS — Eu o felicito pelo seu desinterêsse e lhe agradeço a sua generosidade. **(Entra no sacco)**

RODOMONTE — Não mexa, até que os pais della dama venham trazer os tchinquenta mil escudos.

LUCAS — Fique tranquillo...

(O capitão sai rapidamente, mal simulando o riso)

V

(Tabarin e Isabela entram)

TABARIN — **(Com cacetes)** Vou lhe contar uma piada. Eu ia indo para a casa do capitão Rodomonte, encontrei um gatuno que, sabendo que o patrão saíra, quis entrar em casa para roubar o que lá havia de mais precioso. Então tive idéia de fazê-lo entrar nesse sacco... Foi por isso que trouxe êsses cacetes, para a gente surrá-lo da cabeça aos pés.

(Isabela toma um dos paus. Tabarin, o outro)

LUCAS — **(no sacco)** Venham... venham...

ISABELA — Escutemos o que êle diz...

LUCAS — **(mesmo jôgo)** São os pais da senhora dos cinquenta mil escudos? Respondam.

(Isabela, surpresa, interroga Tabarin com os olhos. Resolvem entrar no jôgo)

ISABELA — Sim, somos nós.

LUCAS — Trouxeram o dinheiro?

TABARIN — Sim...

LUCAS — Em moeda corrente?

TABARIN — Corrente e sonante...

LUCAS — Em boa moeda?

TABARIN — Claro, vamos contá-la...

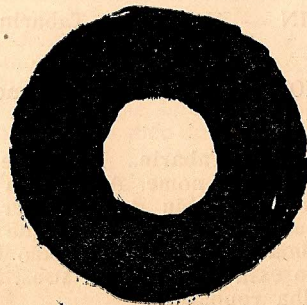
ISABELA — Em cadência, em cadência, Tabarin!

(Batem. Lucas se desprende e sai. Reconhecem-no. Todos ficam muito admirados. Lucas então pega um dos cacetes e persegue os dois gritando. Tudo termina numa sarabanda ruidosa deixando o tablado vazio.)

O CHAPÉU DE TABARIN

O chapéu de Tabarin nada mais é que uma coroa de feltro preto ou cinza, que pode ser usada de diversos modos, podendo fornecer diversos tipos de chapéu: de soldado, de pescador, de Napoleão, de palhaço, de escossês, casquete, tricórnio, boné, etc.

Maneira de fazer: Tome um pedaço de feltro, risque sobre êle um círculo correspondente à aba de um chapéu de escoteiro, por exemplo; risque um nôvo círculo concêntrico ao primeiro e ligeiramente menor do que a medida da cabeça de quem vai usá-lo. Recorte êsses dois círculos. Na falta do feltro, use duas coroas de tecido preto costuradas uma sobre a outra, com uma entretela entre as duas. Use da maneira que quiser.



(Mécanismes et Lazzi, Deux Farces Tabariniques, Léon Chancerel)

Uma consulta

Comédia em 1 ato

de Arthur Azevedo

Personagens: UM DOUTOR
UMA SENHORA

O teatro representa um escritório
de advogado

CENA I

Ao levantar o pano, o Doutor está sentado a uma mesa cheia de papéis examinando com muita atenção uns autos, consultando livros, etc. De repente ouve-se um grande barulho de louça quebrada, barulho que parece vir do teto. O Doutor ergue-se furioso.

O DOUTOR — Isto é insuportável! Não tenho licença de estudar? Mora cá por cima um médico velho, que tem a mania de louça antiga. É um colecionador! Quer pendurar enormes pratos à parede, tem a vista cansada, e de vez em quando é isto que se vê... que o dizer, que se ouve! E eu preciso estudar tranqüilamente o meu processo de amanhã. Trata-se do tesoureiro de uma repartição pública, que destalcou o cofre confiado à sua guarda. O crime está provado, mas é indispensável convencer o júri de que o homenzinho é puro como uma flor... e de que, longe de ter desfalcado o cofre, pôs lá muitas vêzes dinheiro do seu bolsinho... (*Nôvo barulho de louça quebrada*) Mas vão lá trabalhar com um vizinho dêsses!

Decididamente, preciso arranjar um interior... na minha vida falta alguma coisa... Se eu tivesse família, pegava nestes autos e me metia em casa... Mas o meu isolamento aborrece-me... Estou aqui estou casado, mas, com quem?

(*Suspira*) (*Batem à porta*) Pior!
Entre quem é.

CENA II

O Doutor, Uma Senhora
(*A Senhora entra e pára no meio da cena, intimidada*).

O DOUTOR — Queira sentar-se, minha senhora, e dizer o que ordena. (*À parte*) É bonita!

A SENHORA (*sem se sentar*) Desculpe-me doutor... estou surpresa... supunha encontrar...

O DOUTOR — Esteja à vontade, minha senhora, e tenha tôda a confiança em mim. Este consultório é um confessionário.

A SENHORA — Sim, mas é que eu julgava... (*Baixa os olhos*).

O DOUTOR (*À parte*) É linda! Aqui tem uma cadeira.

A SENHORA — Estou perturbadíssima... (*Senta-se*) À vista da sua grande reputação, supunha que o doutor fôsse mais velho...

O DOUTOR (*de pé*) A suposição é lisonjeira para mim.

A SENHORA — Julguei encontrar aqui um homem de cabelos brancos e venerando aspecto. Se o doutor tivesse sessenta anos, eu com certeza estaria mais senhora de mim...

O DOUTOR — Infelizmente, só tenho pouco mais de metade, e os meus cabelos estão pretos. Quanto ao aspecto venerando, pode ser perfeitamente substituído pela intenção honesta de pôr os meus serviços à disposição de V. Ex.^a

A SENHORA — Devo parecer-lhe ridícula...

O DOUTOR — Ó, minha senhora! (*Vai buscar uma cadeira e senta-se*).

A SENHORA — O doutor não é culpado de ser tão môço, e...

O DOUTOR — E...?

A SENHORA — É verdade que quando me indicaram o seu nome e me fizeram notar a bonita reputação que tem adquirido, não me disseram que o doutor fôsse sexagenário; fui eu que o imaginei assim, como se a velhice fôsse um auxiliar imprescindível da ciência.

Peço-lhe que me perdôe não ter sabido dominar a minha impressão.

O DOUTOR — Mas por amor de Deus, minha senhora! Estou lisonjeadíssimo!

A SENHORA — Um dos meus defeitos é não saber dissimular; a minha fisionomia é um livro aberto.

O DOUTOR — Não é um defeito, é uma qualidade.

A SENHORA — Será, mas às vêzes bem perigosa... As impressões e os pensamentos, por mais inocentes que sejam, não devem transparecer nos olhos. Infelizmente não aprendi a dissimular nem mesmo diante do meu marido.

O DOUTOR — É casada?

A SENHORA — Viúva.

O DOUTOR — Tão nova?

A SENHORA — Meu marido era muito... mas muito mais velho que eu. Vendo-me órfã aos 17 anos, ofereceu-me a sua proteção. Era tão bom, tão paternal para mim! Por isso tive um grande desgosto quando o perdi, depois de ano e meio de casados. A minha viuvez foi uma segunda orfandade.

O DOUTOR — Tem um filho?

A SENHORA — Não senhor, estou sózinha no mundo, como quando morreu meu pai... mas nessa ocasião tive a felicidade de encontrar um amigo... e que amigo! Meu marido era todo desvelos e carinhos, para compensar, dizia êle, a

- penosa existência a que me obrigava a sua idade madura.
- O DOUTOR — Naturalmente V. Ex.^a vivia metida em casa.
- A SENHORA — Nunca fui a um baile.
- O DOUTOR — Oh!
- A SENHORA — Mas vejo, doutor, que lhe estou fazendo perder tempo.
- O DOUTOR — De modo algum, minha senhora. V. Ex.^a vem consultar-me, não é assim? Pois bem, naturalmente compreenderei melhor o motivo da sua consulta desde que estiver ao fato do seu caráter, dos seus hábitos, do seu modo de vida.
- A SENHORA — Tem razão, doutor! As contrariedades exercem grande influência sobre a saúde e o espírito. Tudo me aborrece. Sou muito nervosa.
- O DOUTOR — Sim?
- A SENHORA — Excessivamente nervosa!
- O DOUTOR — Deveras? Mas talvez... Continue, minha senhora.
- A SENHORA — Disse-lhe que nunca fui a um baile; entretanto, não há nada tão salutar como o exercício... Mas com quem hei de ir a bailes? Uma viúva môça não tem licença para nada. Suspiro pelos quarenta anos, para não ter que dar tão por miúdo contas à sociedade.
- O DOUTOR — Oh! não diga isso, minha senhora... Aos vinte anos... Vossa Ex.^a tem vinte anos?
- A SENHORA — Pouco mais ou menos.
- O DOUTOR — Pouco menos?
- A SENHORA — Pouco mais.
- O DOUTOR — É a mesma coisa. Nessa idade a mulher é soberana... tôda a gente a admira... todos os olhares dizem que é bonita... todos os lábios o repetem... Mas aos quarenta anos a soberana abdica... os olhares desviam-se dela... os lábios emudecem quando ela passa... e a pobrezinha o melhor que tem a fazer é ficar em casa rezando ou jogando bisca em família.
- A SENHORA — Não tive tempo de construir a minha soberania, e já agora creio que jamais reinarei. Mas, ainda uma vez, doutor, receio roubar-lhe o tempo.
- O DOUTOR — Não, não, não, minha senhora! Ouvindo-a, experimento um prazer que quisera prolongar indefinidamente. Na minha vida são tão raros os momentos agradáveis... assisto de continuo a cenas tão dolorosas... tão repugnantes...
- A SENHORA — Mas quantos lhe devem a vida!
- O DOUTOR — Oh! minha senhora! agradeço muito a V. Ex.^a o conceito em que V. Ex.^a me tem!
- A SENHORA — Foi justamente esse conceito que me fez bater com tanta confiança à sua porta. O doutor há de curar-me.
- O DOUTOR (*Muito admirado*) Curá-le?
- A SENHORA — Curar-me, sim! De que se admira? Pareço-lhe sadia?
- O DOUTOR — Certamente... com essas côres...
- A SENHORA — Pois saiba que estou bastante doente.
- O DOUTOR (*à parte*) Enganou-se de porta. (Apontando para o teto).
- A SENHORA — Creio que tenho o coração afetado.
- O DOUTOR — Sim? (*à parte*) Devo desfazer o engano?
- A SENHORA — Sofro de palpitações... (*Ele vai a interrompê-la*) Sim, doutor, de palpitações, insônias, pesadelos... Tudo isso provém, talvez, da vida aborrecida que passo.
- O DOUTOR — Que conta fazer?
- A SENHORA — O doutor mo dirá. Não sei o que é. Alimento-me bem, sou naturalmente alegre, mas... é esquisito: choro por dá cá aquela palha, principalmente à noite, quando estou sôzinha... na forma do costume. Deito-me e as horas passam com uma lentidão! Revolvo-me no leito sem conseguir conciliar o sono, acendo a vela, leio... e pela manhã levanto-me tão fatigada... que nem ânimo tenho de passar os olhos pelos jornais.
- O DOUTOR — E ninguém que a distraia... que...?
- A SENHORA — Ninguém. Às vezes vou à rua do Ouvidor com a baronesa de Pecumã, que é amiga.
- O DOUTOR — Conheço-a.
- A SENHORA — Mas a baronesa tem filhos, precisa cuidar dos arranjos de casa, e não pode estar todos os dias às minhas ordens. Foi ela quem me aconselhou que o consultasse.
- O DOUTOR — (*Depois de uma pausa, levanta-se*) Senhora, o meu dever seria confessar-lhe que não sou digno de sua confiança... que não posso curá-la... que devo renunciar ao prazer de lhe ser útil...
- A SENHORA — Meu Deus! Estou tão mal assim? Já não há esperança de salvamento? Oh! eu sou tão môça ainda...
- O DOUTOR — Vinte anos... pouco mais ou menos.
- A SENHORA — Oh! salve-me, salve-me, doutor!
- O DOUTOR — V. Ex.^a pede; não posso resistir. Salva-la-ei! (*Senta-se*).
- A SENHORA — Aqui tem o meu pulso.
- O DOUTOR — Que lindo pulso... e que mão! Mas tão branca, tão branca... É um sintoma, sabe?
- A SENHORA — De que?
- O DOUTOR — De hematose...
- A SENHORA — Que vem a ser isso?
- O DOUTOR — Oh! a hematose... é tudo e não é nada... Um doente muito sujeito a vertigens que tem? Hematose! Outro, que padece nevralgias... outro que digere mal... outro que sente dores na espinha, e os pés frios, e o diabo! que tem? Hematose! Tudo isso é hematose! (*À parte, levantando-se*) Nunca disse tanta asneira!
- A SENHORA — Que costuma receber-lhes?
- O DOUTOR — Costeletas e vinho do Porto.
- A SENHORA — É um remédio facilímo de tomar.
- O DOUTOR — Sim, mas há hematose e hematose. O tratamento da moléstia depende do sexo, da idade, do órgão atacado...
- A SENHORA — Em mim o órgão atacado é o coração.
- O DOUTOR — Em mim também.
- A SENHORA — O doutor sofre do coração?

- O DOUTOR — Muito.
- A SENHORA — Ninguém o dirá. Parece tão bem disposto!
- O DOUTOR — O mal atacou-me de repente... e creio que nunca mais me deixará!
- A SENHORA — Oh! E eu? Ficarei boa?
- O DOUTOR — Não sei. *(Pausa)* Preciso auscultá-la.
- A SENHORA — Pois se precisa...
- O DOUTOR — V. Ex.^a sabe... o coração está lá dentro escondidinho... não sabemos, não podemos saber como se comporta. Quem é lá senhor dêsse músculo impertinente e perverso, que às vêzes se põe aos saltos, sem que saiba como nem porque! *(Levanta-se)* Se visse como o meu está agitado, minha senhora!
- A SENHORA — Vamos, doutor! Ausculte-me!
- O DOUTOR — Mas esta capa...
- A SENHORA — Quer que tire a capa...
- O DOUTOR — O ranger da seda não me deixaria observar *(Ela tira a capa e dá-lhe. À parte)* É lindíssima.
- A SENHORA — Vamos?
- O DOUTOR — Veja como tremo!
- A SENHORA — Receia que a moléstia esteja muito adiantada, não é assim? Agradeço-lhe sinceramente o interesse que manifesta por mim. Terei a coragem precisa para morrer!
- O DOUTOR *(Com calor)* Não fale em morrer! Morrer, quando pode espalhar a felicidade com um sorriso... com um simples olhar! Mas... V. Ex.^a desculpe: a minha sensibilidade faz-me esquecer de que sou médico... Vejamos êsse coração! *(Ajoelha-se e encosta o ouvido ao coração da senhora).*
- A SENHORA — Ouve?
- O DOUTOR — Ouço. Pudera!
- A A SENHORA — Está agitado?
- O DOUTOR — Muito menos que o meu.
- A SENHORA *(Depois de uma pausa)* Pronto?
- O DOUTOR — Ainda não. Oh! como são felizes os médicos!
- A SENHORA *(Erguendo-se e afastando-se)* Senhor!
- O DOUTOR *(Erguendo-se)* Quero dizer: como são felizes os médicos quando podem curar os seus doentes!
- A SENHORA — Quer dizer com isso que me poderá salvar?
- O DOUTOR — Se V. Ex.^a quiser. Dê-me a sua mão? Verifiquemos se o pulso acompanha os movimentos do coração.
- A SENHORA — Mas... afinal, qual é o seu diagnóstico?
- O DOUTOR — O seu coração, minha senhora, sofre de uma moléstia que poderemos designar pelo nome de inatividade. Não há nada mais prejudicial que um músculo ocioso. O seu coração funciona com muita irregularidade, ou por outra, não funciona absolutamente. Daí os aborrecimentos, as lágrimas, as insónias, os ataques de melancolia...
- A SENHORA — E que remédio me aconselha? Diga, doutor! Costeletas e vinho do Pôrto?
- O DOUTOR — Não, não, não! Outra coisa... Oh! é preciso resignar-se... Vou prescrever-lhe um medicamento que, apesar de doce, poderá parecer-lhe muito amargo... quem sabe?
- A SENHORA — Não importa!
- O DOUTOR — Antes de receitar, quero informar-me de alguns sintomas... Responda com franqueza: há pouco quando apertei a mão de V. Ex.^a, o seu coração não bateu um pouco mais apressado?
- A SENHORA — Não sei.
- O DOUTOR — Quando ainda agora estava a seus pés... doente, muito mais doente que V. Ex.^a não observou como eu tremia? *(Pausa)* Minha senhora, o seu mal é a indiferença! Deixe-se amar por mim, e ficará completamente restabelecida!
- A SENHORA *(Com dignidade)* Senhor, essa linguagem me surpreende nos lábios de um médico ilustre, que eu suponha digno da confiança de uma senhora honesta!
- O DOUTOR *(Resolutamente)* Eu não sou médico!
- A SENHORA *(Pondo a capa)* Meu Deus!
- O DOUTOR — Sou advogado.
- A SENHORA — Oh! Mas isto é uma infâmia!
- O DOUTOR — Ouça, por piedade!
- A SENHORA — Deixe-me sair, senhor! *(Vai a sair)*
- O DOUTOR — Oh! Não! Os seus olhos perderam-me! Mal os vi atravessar aquela porta, a minha alma voou inteira para êles! Quando percebi que tinha havido confusão de doutôres, já não era tempo de readquirir a minha coragem!
- A SENHORA — Era tempo de não abusar da minha confiança; era tempo de guardar o respeito que me é devido!
- O DOUTOR — Não lhe faltei com os respeito, minha senhora. E quem se atreveria a isso? V. Ex.^a é tão pura, é tão casta que nenhum desalmado ousaria ofendê-la com uma palavra... com um simples gesto...
- A SENHORA *(É preciso dar expressão a esta fala para que dela resulte efeito cômico)* o Senhor esquece-se de que me auscultou! Auscultar-me! Já não poderei erguer a cabeça sem corar! Deus me livre de que se saiba que fui auscultada por um advogado!
- O DOUTOR — Quem o saberá?
- A SENHORA — Sabe o senhor, e é quanto basta para a minha vergonha!
- O DOUTOR — Entretanto, jamais esquecerei que senti bater o seu coração, e que o meu correspondia febrilmente... apaixonadamente... Fui vencido pela sua beleza e, sobretudo, pela sua ingenuidade... Não resisti!
- A SENHORA — Adeus, senhor. *(Sobe a cena)*
- O DOUTOR — Não vá ainda. Ouça!
- A SENHORA *(Sobe mais a cena)* Senhor, nós não nos conhecemos.
- O DOUTOR — Oh! eu conheço-a, minha senhora! V. Ex.^a é a personificação do encanto. E se quer saber quem sou eu, dir-lhe-ei que sou um homem honrado que trabalha e, graças a Deus, consegue alguma coisa: chamo-me Santos Lima.
- A SENHORA — Santos Lima!
- O DOUTOR — Não tenho família... Vivo só, como V. Ex.^a, e como V. Ex.^a atacado dêste mal, que se chama isolamento. E agora então que a amo... e vou perdê-la!
- A SENHORA — O senhor foi o advogado da baronesa Pecumã...

O DOUTOR — Tratei da questão do testamento do marido.
 A SENHORA — E não lhe levou nada por isso...
 O DOUTOR — O Barão era muito amigo de meu pai.
 A SENHORA — O senhor salvou a baronesa da miséria.
 O DOUTOR — Oh! minha senhora!
 A SENHORA — Já sei quem é... e sei que tem muito valor, que é um advogado de futuro. O que eu não sabia é que fôsse capaz de abusar da confiança de uma senhora!
 O DOUTOR — Esmague-me a seus pés, mas tenha alguma tolerância por uma falta de que V. Ex.^a foi a principal culpada. Não me condene sem apelação. Antes de vê-la eu tinha ao menos o espírito tran-

qüilo... Agora, que vou perdê-la para sempre, adeus trabalho! adeus, glória! Vá, minha senhora, vá e leve consigo êsses despojos... a minha alma, o meu coração, a minha inteligência!
 A SENHORA — E eu sem perceber que o senhor era um advogado!
 O DOUTOR — (Com um tom muito natural) Acha-me eloqüente? Defendo a minha vida! É o coração que fala! Se V. Ex.^a não lhe dá ouvidos, só me resta morrer!
 A SENHORA (Com lentidão) Quer que vá chamar o vizinho? (Apon-ta para o teto).
 O DOUTOR — Não seja cruel.
 A SENHORA — Não sou cruel: sou leviana. Venho consultar um médico, entro em casa de um advogado, e fico meia hora a ouvi-lo.

Devo parecer-lhe um armazém de defeitos.
 O DOUTOR — Se os tem — o que não creio — neutralize-os com uma única virtude: a indulgência.
 A SENHORA — Diga antes: a credulidade.
 O DOUTOR — Creia que o meu amor é sincero. Seja a minha médica: Salve-me...
 A SENHORA — Engana-se, não sou médica, sou advogada; mas tomarei conta da sua causa... Apareça.
 O DOUTOR — Bravo! E o consultório? E...?
 A SENHORA (Estentendo-lhe a mão) Na rua das Laranjeiras, n.º 180. (O doutor beija-lhe a mão e ela sai, depois de fazer, à porta, um gesto afetuoso).

PANO



ARTHUR AZEVEDO

J. AQUINO POSSIDOR

POR

OFFERECIDA P. F. PARGA

SOCIEDADE DRAMÁTICA ARTHUR AZEVEDO

PIANO



Figurinos da época de arthur azevedo



Figurinos de Kalma Murtinho para "O Macaco da Vizinha", de Macedo. Prod. d'O TABLADO - 1956

Arthur Azevedo (1855 - 1908)

Um grande animador

A preferência progressiva pelo gênero ligeiro quase matou o drama e a comédia em fins do século passado. A opereta, o canção, a ópera-bufa — tudo o que fazia a delícia da vida noturna parisiense — nacionalizou-se de imediato num Rio ávido de alegria e de boêmia, que abandonava os costumes provincianos. Sômente a abnegação da gente de teatro impedia que o gênero desaparecesse por completo da paisagem carioca, à falta de estímulo do público.

Já em 1873, Machado de Assis escrevia: “Esta parte (o teatro) pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admittissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?”

Por coincidência, chegava ao Rio de Janeiro, procedente do Maranhão, no mesmo ano que Machado de Assis fazia êsse juízo severo, o jovem Artur Azevedo, que dominaria o teatro brasileiro até morrer, em 1908. Considera-se mesmo que êle fechou um ciclo do nosso teatro, nascido com as comédias de Martins Pena, de quem foi herdeiro direto. Artur Azevedo reagiu contra a bambuchata e a paródia, que invadiam o palco em várias comédias de ampliação literária, mas talvez deixou de mais significativo duas burletas — **A Capital Federal** e **O Mambembe** — nas quais seu categoria ao gênero. Ambas as peças estão entre as obras-primas da nossa dramaturgia — resumo feliz das características de uma época.

Ao chegar ao Rio, com deztoito anos de idade (nasceu em 1855) Artur Azevedo trazia na bagagem **Amor por Anexins**, peça que ainda hoje funciona no palco, pela graça com que se enfileiram os ditos sentenciosos, sempre a propósito. Informa sua biografia que escreveu a primeira peça aos 9 anos.

No Rio, revelou-se bem, num certo sentido, o provinciano que se encanta com a côrte mas satirizará na obra, pois logo abandonou o projeto de estudar seriamente, para prover ao próprio sustento e ao da família que pretendia constituir. Daí por diante, apesar de uma viagem à Europa, dez anos depois de viver na capital, e que era recompensa de tanto trabalho, Artur Azevedo se tornou escravo da pena, a ponto de multiplicar-se em espantosa atividade jornalística. Quando lhe coube, mais tarde, defender-se de críticas, historiou a sua vida teatral, o que vale como de-

poimento sôbre a situação do palco brasileiro, naquela época: “Não é a mim que se deve o que o sr. Cardoso da Motta chama o princípio da *débâcle* teatral; não foi minha (nem de meu irmão, nem de qualqu’uns des miens, como diria o lobo da fábula) a primeira paródia que se exibiu com extraordinário sucesso no Rio de Janeiro.”

Será preciso convir que Artur Azevedo não se mostrou um autor de imaginação, apesar da obra profusa. Quase sempre tomou de empréstimo a outros a idéia dos seus trabalhos. Além das paródias em que se sentiu tão à vontade, adotou a parceria em diversas produções, e **O Dote** inspirou-se num conto de Julia Lopes de Almeida. Não importa que seus vãos não tenham sido muito largo. A pressa impediu o maior apuro de sua dramaturgia, e sabe-se que um relativo ócio é poderoso estímulo para as descobertas pessoais. Outras qualidades assinalaram o talento de Artur Azevedo.

— Cabe valorizar, antes de mais nada, sua teatralidade. Teve êle o dom de falar diretamente à platéia, isento de delongas ou considerações estáticas. Juntando duas ou três falas, põe de pé, com economia e clareza, uma cena viva. Simples, fluente, natural, suas peças escorrem da primeira à última linha, sem que o espectador se deixe tentar pelo bocejo. A dinâmica dos textos nunca se prejudica por retardamentos explicativos. O ritmo ágil engole a platéia, impedida no instante de refletir. Até os versos, de métrica e rima fáceis, e uma continuidade próxima da mais direta construção em prosa, servem para dar ligeireza ao andamento da trama. Não se poderia pôr em dúvida a objetividade cênica de qualquer obra de Artur Azevedo.

Por essas virtudes, há de concluir-se que seu talento se sentia mais à vontade nas obras ligeiras. O forte de Artur Azevedo eram os flagrantes naturalistas, que lhe proporcionaram uma fotografia colorida dos ambientes.

Talvez por conhecer sua insuficiência na análise introspectiva, o dramaturgo nunca se atreveu a desenhar grandes caracteres. Ficou nos usos, em geral denníveis por um cacoete ou por uma mania.

Aceitar ou negar Artur Azevedo define as posições em face do teatro nacional. Quem o compreende e estima gosta do nosso palco. Quem o desconhece ou diminui, implicitamente recusa a existência da nossa atividade cênica. Ele faz parte entranhada da vida teatral brasileira. Por isso, quando morreu, sua patriarcal figura deixou um imenso vácuo. Caiu de súbito um vazão sôbre a paisagem cênica. O amor, que Artur Azevedo tão generosamente cultivara, permitiu que o teatro não sufocasse de todo, e ressurgisse, mais tarde, com a mesma fé que êle lhe imprimira.

(Do livro **Panorama do Teatro Brasileiro**, de Sábato Magaldi, Difusão Européia do Livro, São Paulo)

Dos Jornais

A volta de Arthur Miller

Após um longo silêncio de nove anos, Arthur Miller voltou ao teatro americano com um texto monumental no qual está completamente transfigurada toda a natureza de sua dramaturgia: a denúncia de Willy Lohman e a defesa da paixão moral de John Proctor são postas à prova, ao mesmo tempo, por um autor que não se considera mais digno de condenar o primeiro ou defender o segundo. **Depois da Queda**, isto é, depois que o homem foi expulso do paraíso e tem conhecimento do pecado e da culpa, a inocência é impossível e o homem tem de aprender a viver com a sua verdade fundamental: ele não só é capaz de matar como também é capaz da maior alegria quando outro morre em seu lugar, mesmo quando, exteriormente está executando as ações de quem gostaria de fazer um sacrifício.

A imprensa americana, neste momento, está atulhada das mais contraditórias opiniões sobre **After the Fall**, primeira produção do American Repertory Theatre, a primeira tentativa americana em grande escala de apresentar uma companhia de alta categoria organizada com características permanentes e à base de um repertório exibido em datas alternadas, como é comum na França nas companhias oficiais e em alguns outros teatros europeus. A grande maioria do que se publica não tem nada a ver com uma avaliação objetiva da peça, e colunas inteiras são publicadas a respeito da "falta de gosto" de Arthur Miller em trazer para a cena uma peça autobiográfica na qual Marilyn Monroe apareça bêbada e tomando uma infinidade de pílulas para dormir. Raras são as exceções; quase todas emitem opiniões tímidas sobre o texto, todas elas profundamente condicionadas por considerações fora do caso, quase todas repletas de uma pseudo-indignação moral contra a **injustiça** de uma análise por demais objetiva da vida de MM em si e em relação a Miller, quando é justamente contra a falsidade de uma tal posição que a peça luta. Dizer que Miller tenta justificar-se por meio do texto

é ridículo, pois não há nenhuma justificativa nas três horas que dura o espetáculo: o que existe é uma formalização dramática de uma busca de compreensão sobre a aparência e a essência da posição de um homem, em relação ao mundo à sua volta.

Em **After the Fall**, Arthur Miller muda de rumo nas próprias bases de sua dramaturgia, pois pela primeira vez abandona a construção fechada que marca Ibsen como a maior influência sobre o teatro americano contemporâneo. A estrutura de **After the Fall** é inteiramente aberta: não há exposição, crise e desfecho, mas sim uma sucessão de cenas mais ou menos cronológicas (com inúmeras voltas ao passado mais ou menos remoto, desde que esse passado ecôe no momento que está sendo apresentado), cujo acúmulo conduz à progressiva destruição de certas ilusões do Quentin, o protagonista, a seu próprio respeito. A peça é sem dúvida uma auto-avaliação; se o instrumento dessa avaliação é auto-biográfico, muito bem; mas seria ridículo, quando não insultuoso, sequer sugerir que Arthur Miller tenha por qualquer razão explorado seu próprio passado com outros fins que não os da maior seriedade moral e artística. Para nós, nada foi tão significativo, ao vermos o espetáculo, quanto o fato de não nos ter ocorrido uma só vez, durante todo o desenrolar da peça, querer relacioná-la com qualquer verdade fora da contida no binômio texto espetáculo, apesar de todos os artigos que leramos antes de vê-la.

Segundo Arthur Miller, a peça passa-se "na mente, no pensamento e na memória de Quentin, um homem contemporâneo"; visualmente, essa localização toma o aspecto de um palco austero que lembra bastante a disposição de Coquaud para o *Vieux Colombier*, sem um só elemento cênico decorativo. No palco do teatro temporário do Repertory Theatre of Lincoln Center só entram, pelo menos para este espetáculo, o texto e os atores. Jo Mielziner é o criador da solução cenográfica e Elia Kazan dirigiu pela pri-

meira vez esta companhia da qual é um dos dois diretores artísticos permanentes. A equipe ainda não adquiriu uma feição própria de conjunto ou estilo, e a nós pareceu que Kazan ainda está muito prêso a seus hábitos do Actors' Studio, não tendo dado, por isso, uma amplitude plástica suficiente ao espetáculo, quando não só o texto mas também o palco lhe permitiam uma inventividade muito maior do que a que foi usada. Como Kazan, Jason Roberts Jr. é produto dileto do Actors' Studio, e sua limitação interpretativa é óbvia: é um bom ator, mas um ator do método, inteiramente prêso a um realismo pouco imaginativo. Barbara Loden, no papel de Maggie, a segunda mulher de Quentin (a falada versão de MM) tem o papel que qualquer atriz pediu a Deus e sai-se primorosamente. Seria injusto não dizer, porém, que Quentin é mais difícil de interpretar e obviamente não tem os fáceis recursos da atração física. Inútil analisar atuações numa produção que nossos possíveis leitores não viram e pouco provavelmente verão. Gostaríamos apenas de fazer valer a impressão geral desta monumental *After the Fall*, um dos textos mais importantes da dramaturgia americana, um texto que não é perfeito, mas que abre caminhos e renova horizontes. Traçar um caminho inteiramente nôvo após nove anos de silêncio já é em si, acima de qualquer outra consideração, a maior prova da qualidade de Miller como autor.

Barbara Heliodora

Quem tem medo de Virginia Woolf?

Edward Albee, apesar dos defeitos da adaptação de *Ballad of Sad Café* a que nos referimos há dias, é o grande talento americano a aparecer no teatro nos últimos tempos. Em Edimburgo, no ano passado, foi discutido o problema do **engajamento** sob inúmeros pontos de vista e a certo momento alguém se lembrou de apontar Albee como exemplo de um dramaturgo **não engajado**. Nada poderia ser mais errado, pois em tudo o que tem escrito, Albee mostra uma preocupação profunda e quase exclusiva com a avaliação da sociedade americana nos tempos atuais. Considerar Albee **não engajado** é reduzir o **engajamento** do autor teatral a termos de propaganda político-partidária, o que não quer dizer, em absoluto, a mesma coisa; e poucas vezes temos visto críticas tão perspicazes do famoso mito da **maneira de vida americana** quanto na obra desse autor que, sozinho, substitui nos Estados Unidos toda a geração inglesa dos **revoltosos**. Cronologicamente Albee corresponderia a John Osborne, isto é, ele é o primeiro a apresentar uma visão dramática de uma geração que examina as premissas estabelecidas pela geração precedente. Por outro lado, a concisão de seu diálogo e a criação de situações dramáticas num vácuo circunstancial (*The Zoo Story*) lembram Harold Pinter, e a preocupação com certos mitos e certos aspectos quase rituais no teatro (*The American Dream* e *Virginia Woolf*) o colocam na linha de John Arden. Em tudo isto é preciso ressaltar o fator de não considerarmos Edward Albee de forma alguma um imitador, pois ele é realmente diverso de todos esses jovens ingleses: Albee segue seu próprio destino e sua própria linha dramática independente de qualquer outro autor.

Quem Tem Medo de Virginia Woolf? é, até aqui, a obra-prima de Albee, e o fato de o texto ser apresentado com enorme sucesso na Broadway é o primeiro indício de que nos Estados Unidos, como na Inglaterra, está chegando o momento no qual todas as experiências realizadas fora do teatro dito comercial estão começando a atingir platéias maiores: **Virginia Woolf** seria inaceitável no desanimador ambiente comercial da Broadway sem a experiência dos teatros **fora da Broadway** que são na realidade responsáveis pelo que de bom se encontra no teatro americano. A peça é implacável, violenta, e seria até mesmo fácil considerá-la pornográfica se não fosse pela integridade, seriedade e coerência de sua totalidade.

Nada tão caro à sociedade americana quanto a imagem da vida tranquila, protegida, intelectual e idealista de um professor universitário; em **Quem Tem Medo de Virginia Woolf?** Edward Albee escolhe justamente esse ambiente para examinar; em três atos a terna imagem é integralmente destruída, numa denúncia feroz da estrutura da carreira universitária, que é tão competitiva e cruel quanto a dos negócios, bem como da hipocrisia e consequen-

temente perversão das relações humanas dentro desse ambiente. Trabalhando em dois planos — no da sociedade e no do indivíduo — o autor não deixa intocado um só aspecto do quadro examinado. E no entanto ele não é nem destrutivo e nem **decadente**, pois o resultado final da peça é uma chamada à realidade, uma conclamação a uma vida diversa na qual não haja o inútil e inevitável sacrifício do indivíduo em suas relações com a sociedade e com outros indivíduos.

O espetáculo de **Virginia Woolf** é realizado dentro de normas estritamente realistas, que dão uma dimensão extra aos acontecimentos: todo o aspecto exterior é o da imagem projetada, e nesse ambiente torna-se ainda mais férrea a crítica que mostra, a que preço são mantidas as aparências (que aliás — fica bem claro — não valem o sacrifício). A direção é de Alan Schneider, jovem diretor que se tornou famoso por sua colaboração com Albee em várias obras do autor. Já não está no elenco Uta Hagen, criadora do arrasador papel principal, e que foi para o lançamento da peça em Londres. Mercedes Mc-Cambridge é a substituta, atriz de grande categoria, mas acreditamos que não tão talentosa quanto Uta Hagen. Donald Davis é o marido, George, e a aparente suavidade de sua atuação não nos tira a impressão de que foi o melhor ator em cena. Ben Piazza, que já esteve no Rio, interpreta Ben Piazza, tal como o vimos no Rio, mas seria injusto dizer que não está relativamente bem enquadrado dentro do personagem, enquanto que o quarto personagem, menos importante, Honey, tem uma interpretação muito precária em Rochelle Olivier. Apesar de qualquer ressalva, **Who's Afraid of Virginia Woolf?** é sem dúvida um espetáculo da maior importância e da maior qualidade, e talvez o único espetáculo que, no momento, honre a Broadway.

(Jornal do Brasil — Março 64)

1964: Ano Shakespeare

1964 será um ano extremamente importante para todos os teatros do mundo, pois se comemora o 400.^o aniversário do nascimento de WILLIAM SHAKESPEARE. Todos os países se preparam para celebrar o acontecimento, com conferências, publicações e apresentação de suas peças.

OS CADERNOS dedicarão seus próximos números ao assunto shakespeareano.

CURSOS n' O TABLADO — Como vem fazendo desde 1963, O TABLADO deu em janeiro deste ano mais um curso destinado a professores, educadores e pessoas interessadas em produção teatral, abrangendo aulas de improvisação, expressão corporal, jogos dramáticos, rudimentos de **mise-en-scène**, conhecimento de palco, iluminação e sonoplastia.

**Publicações e textos à disposição dos
leitores na secretaria d'O TABLADO:**

	CR\$
Auto da Compadecida, de Suassuna	500,00
Bodas de Sangue, de F. Garcia Lorca	500,00
D. Rosita, a Solteira, de F. Garcia Lorca	500,00
A Harpa de Erva, de Truman Capote	500,00
A Longa Jornada Noite a Dentro, de O'Neill...	500,00
O Living-room, de Graham Greene	500,00
Natal na Praça, de Henri Ghéon	500,00
Pedreira das Almas e O Telescópio, de J. An- drade	500,00
O Rinoceronte, de Ionesco	500,00
Yerma de Garcia Lorca	500,00
Joana D'Arc entre as chamas, de Paul Claudel.	500,00
A visita da Velha Senhora, de Durrenmatt....	500,00
Teatro Infantil, de Maria Clara Machado	500,00
Teatro (O Cavalinho Azul, A Volta do Camaleão Alface, e o Embarque de Noé), de M. C. Machado	500,00
O Urso, de Tchekov	100,00
A Farsa do Advogado Pathelin	150,00
CADERNOS DE TEATRO — exemplar avulso	200,00
Assinatura (4 números)	800,00

Livros Novos

Evolução e Sentido do Teatro, de Francis Fergusson - editado por Zahar Editôres, Rio, em ótima tradução de Heloisa de Holanda G. Ferreira.

Trata êste livro das transformações da perspectiva da arte do drama, estudadas principalmente através de quatro peças fundamentais da história do teatro: o **Édipo-Rei**, de Sófocles, **Berenice**, de Racine, **Tristão e Isolda**, de Wagner, e **Hamlet**, de Shakespeare.

Três versões modernas da antiga arte de representar são também analisadas: o realismo de Ibsen e Tchekov, em **Os Fantomas** e **As Cerejeiras**, o teatralismo de Shaw e Pirandello, especialmente em **Major Barbara** e **Seis Personagens em Busca de um Autor**, e as tentativas de criação de um drama poético, em **A Máquina Infernal**, de Cocteau, o **Noé**, de Obey e **A Morte na Catedral**, de Eliot.

O livro termina com uma análise de vários aspectos gerais do teatro, focalizando principalmente a questão do enredo e da ação.

Francis Fergusson é diretor dos seminários de crítica literária da Universidade de Princeton. (Nota dos Editôres)

Pedidos para o TABLADO, Av. Lúceu de Paula Machado, 795, Jardim Botânico, Rio de Janeiro — Guanabara.