

400
30

cadernos de teatro

O ATOR E A CRISE

SITUAÇÃO DO AUTOR NO TEATRO DE HOJE

JOGOS DE SALÃO

QUE VAMOS REPRESENTAR: O VASO SUSPIRADO

MATERIAL DE CENA

MOVIMENTO TEATRAL

o teatro moderno ainda poderá passar à história como teatro da crise permanente

cadernos de teatro n.º 30
abril - junho de 1965

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

Redação - O TABLADO - Av. Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro, Guanabara — Brasil

Diretor responsável: João Sergio Marinho Nunes

Diretor executivo: Maria Clara Machado

Redator chefe: Virginia Valli

Secretário: Vania Leão Teixeira

Tesoureiro: Eddy Rezende Nunes

Numa tentativa de confronto de opiniões sobre a posição, situação e problemas do teatro atual, no Brasil e no estrangeiro (confronto aparentemente inaceitável pela própria desigualdade dos termos de comparação), verificamos que essas situações e problemas não são tão inconfundíveis como poderia parecer à primeira vista, pois mesmo não sendo idênticos, se aproximam. Se compararmos os cartazes brasileiros, veremos uma grande maioria de nomes estrangeiros, com exceção do teatro infantil e dos **shows**, em relação a uma minoria de autores brasileiros. Se há um certo pessimismo ou negativismo nas respostas, em geral, não deixa de ser positivo para nós podermos comparar os pontos de vista de um grande ator nosso (Paulo Autran) que **não teve escola nem praticou os clássicos** com a opinião de um ator inglês que estudou e praticou Shakespeare. **Não existe a profissão de ator nem classe teatral no Brasil** — diz PA; — e na Inglaterra — diz JN — **o ator é quem subvenciona o teatro**. Quanto ao autor, ele tem seus problemas lá como aqui. Se o autor novo, na Inglaterra, encontra grandes organizações para montar suas peças, como é o caso de RB, no Brasil isso acontece raramente ou nunca, pois os grandes empresários preferem o autor de fora. Contudo, Francisco Pereira da Silva, se não tem meios de montar as próprias peças, como Nelson Rodrigues — não deixa de encontrar grupos que façam seu teste no palco.

No plano das idéias, Ian Michalski recomenda aos nossos profissionais que meditem sobre as palavras de Villiers sobre a crise espiritual do ator, enquanto John Gassner, se bem que pessimista quanto aos meios de expressão do autor, depois de recomendar a volta da teatralidade ao teatro, conclui com otimismo que o palco ainda é livre, pois não foi invadido nem tomado pelos políticos, demagogos e grupos de pressão, como já o foram a TV e o Rádio. **Há crise, mas o palco ainda é livre**, ainda é arma do indivíduo, das minorias, dos dissidentes.



atôres opinam

Paulo Autran

Estreei no teatro profissional no dia 13 de dezembro de 1949, em *Um Deus Dormiu lá em Casa*, de Guilherme Figueiredo. Antes, porém, tinha feito algumas peças em teatro amador: *A Esquina Perigosa*, em 48; *A Noite de 16 de Janeiro*, *A Margem da Vida* e duas peças de Abílio P. de Almeida em 49.

Tenho feito todos os gêneros de teatro: tragédia (*Antígona*, de Sófocles e *Otelo*); drama romântico (*Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias); drama (*Depois da Queda*, de A. Miller, *Entre 4 Paredes*, de Sartre); comédia clássica (*A Viúva Astuciosa*, de Goldoni); comédia moderna (*Esses Maridos*, de Axelrod); boulevard (*Uma Certa Cabana*, de Roussin); farsa (*Olho Mecânico*, de A. C. Carvalho); teatro de vanguarda (*Fim de Jôgo*, de Becket, *Festa de Aniversário*, de Pinter); comédia musical (*My Fair Lady*) e shows (*Paulo Autran de uma as duas*; *Liberdade, Liberdade*), etc., etc. Além de televisão, rádio, cinema, discos literários, etc.

Nunca fiz curso regular de teatro, embora ache que aquele que quer ingressar em teatro deva fazê-lo, principalmente agora que já há tantos cursos sérios de teatro no Brasil. Fiz, particularmente, estudos de imitação de voz e de ginástica rítmica, e assisti ao mês de aulas de Marceau no TBC, sobre mímica. Leio tudo que aparece sobre teatro. Vejo todo teatro que posso. Em três meses de viagem, em Nova Iorque, Londres e Paris, assisti a mais de cem espetáculos.

Não existe classe teatral no Brasil

Os problemas do teatro inglês são tão completamente diferentes dos que enfrentamos no Brasil que a comparação fica sendo ridícula. Em primeiro lugar, não existe classe teatral no Brasil. Um punhado de pessoas não chega a formar uma classe. Não há no Brasil a "profissão" de ator de teatro; contam-se nos dedos os atôres e atrizes que conseguem viver de teatro. A grande maioria tem outros empregos para poder subsistir. No Brasil, os atôres fazem em geral todos os gêneros, limitado, cada ator, apenas pelo seu físico. Não há problema do ator ser considerado clássico ou moderno, que tanto preocupa John Neville. Ser um bom

ator no Brasil significa quase nada. Ser um bom ator em Londres, ou Paris, ou Nova Iorque, ou Roma ou Berlim, é ter conquistado um lugar aos olhos do mundo. O que não quer dizer que nossos bons atôres não sejam tão bons quanto os de lá. É uma questão apenas de perspectiva.

Que influência pode ter sobre o ator as longas séries de representações?

Depende do ator. Ator consciente e amante de sua profissão, acha sempre novo encanto e novas facetas de seu personagem com o correr das interpretações. Aquê que considera seu papel pronto e acabado na estréia, só tende a mecanizar-se mais e mais. Pessoalmente, não compreendo que se faça teatro sem um enorme prazer, sem sentir uma total satisfação no ato de interpretar, sem alegria, em suma. Por isso me divirto sempre ao encontrar novos tons, novos sentidos nas frases que digo. Sei o quanto isso é perigoso para um espetáculo, se tomado ao pé da letra, como norma geral; essas pequenas variações só são cabíveis, é claro quando não destroem o sentido da cena nem a lógica do personagem e, infelizmente, poucos atôres têm espírito crítico suficiente para perceber até que ponto podem variar sem arrasar o espetáculo.

Está claro que não pode agradar a ninguém uma série excessivamente longa de representações. Depois de 6 meses de *My Fair Lady* eu estava farto de fazer o Mr. Higgins. Quebrei a perna e me afastei do papel por 10 meses. Na volta, tornei a encontrar o encanto do papel e fiz mais seis meses sem o menor cansaço e com enorme prazer. O último espetáculo, em Pôrto Alegre, provocou uma choradeira em todo o elenco, a começar por mim.

O ator de talento, ajudado por um determinado nível cultural e intelectual só pode progredir dentro da profissão. O progresso de um ator se determina pela sua capacidade de auto-crítica, sem a qual não há talento que resista. O fator sorte é muito importante até certo ponto, porque o bom ator terá sempre, forçosamente, a sua **chance**.

John Neville

Depois de cinco anos de presença brilhante no Old Vic, John Neville troca sua carreira sem riscos nos clássicos pela vida de um ator independente trabalhando em companhias comerciais. Respondendo ao questionário de Irving Wardle, êle examina aqui a posição do ator nos diferentes setores do teatro.

Diz NEVILLE:

Geralmente o ator se encontra numa posição mais fraca em relação ao diretor e ao autor, sem falar em sua fraqueza econômica numa profissão super populosa. Nos últimos anos a tendência tem sido a de confiar ao diretor os poderes do comediante. Logo após a guerra, a cena foi perigosamente dominada pelo cenógrafo, que trabalhava às expensas dos outros. Muitas vezes, ainda hoje, o diretor age da mesma maneira mesmo sem acertar.

As condições de trabalho que eu, pessoalmente, prefiro são as de uma companhia cujo padrão ideal seria o Old Vic. Esta é uma das razões da minha vinda para Nottingham (Neville é co-diretor, com Ustinov e F. Dunlop, do novo Teatro de Nottingham). Trabalhando no teatro comercial, nem sempre retirei o máximo de satisfação que desejava do meu trabalho. Para mim, o ponto de vista comercial não é o critério principal. Há direções comerciais excelentes, mas são a minoria em relação a muitas outras que, por um ceitel, venderiam a própria avó.

Que influência pode ter sobre o ator o sistema de longas séries de representação no teatro comercial?

É um velho problema. Há uma escola que pensa que o ator ameaçado de **chomage** dá o melhor de si mesmo; outra diz que êle só trabalha bem numa companhia permanente. Inclino-me para o segundo ponto de vista. Constatei que durante a minha permanência no OV o último espetáculo da temporada era invariavelmente o melhor do ponto de vista da companhia, o que parece confirmar a minha opinião. Nunca representei um papel mais de seis meses e não sei como o faria durante uma temporada longa. Sei que muitos atôres adoram isso, mas, quanto ao trabalho, não deve ser tão bom representar o mesmo papel durante dois ou três anos. E duvido que um alto nível de espetáculo possa ser mantido durante uma longa temporada, salvo exceção. O ator que garantiria melhor sua própria proteção seria aquele bastante forte para prever em seu contrato que não permanecerá mais de seis meses numa peça, em caso de sucesso.

É difícil para o ator clássico impor-se no teatro moderno?

Bastante difícil, creio. Neste ponto, os diretores e os críticos sofrem da mesma miopia. Por exemplo, Foi causa de um espanto infinito eu ter feito o papel de um operário em **Alfie**, de Naughton. Se você faz nome representando Shakespeare, corre o risco de que os diretores se metam na cabeça que você só pode fazer Shakespeare. As distribuições de papéis por **emplois** ainda estão na moda, se bem que o clima teatral tenha mudado. Quando estreei na carreira, tive que me livrar do meu sotaque **cockney**; se estresseasse hoje, teria que trabalhar para não perdê-lo.

O aparecimento dos novos autores, de fato, deu livre curso a nova forma de talento. Atôres excelentes como Albert Finney e Frank Finlay teriam dificuldade de se imporem antes de 1956. E parece que os comediantes hoje em dia estão mais atentos às questões sociais; é realmente uma novidade vê-los se imiscuïrem em problemas mundiais tais como a bomba atômica, a pobreza e a religião. Mas ao mesmo tempo pode haver uma nova reviravolta na moda e, então — se não sabe fazer outra coisa — o ator especializado em papéis populares estará em dificuldades. E o ensino dramático não é inteiramente o que devia ser. Quando eu estudava, dava-se importância demais ao clássico. Mas hoje, em nosso teatro, encontro atôres que estudaram sem nunca terem representado Shakespeare.

Entre estudantes, chamou-me atenção que os atôres talentosos são em maior número que as atrizes e, certamente, é mais difícil para as atrizes do que para os atôres conseguir trabalho, principalmente no teatro clássico. A falta de trabalho é cada vez maior. Nosso sindicato de atôres não consegue resolver o problema e sempre que se trata de regulamentação da entrada na carreira (no exterior ou em qualquer lugar), manifesta-se uma grande desconfiança.

Como, na profissão, pode o ator melhorar sua qualificação?

Somente num teatro como o nosso. Um ator pode chegar aqui e no fim da temporada terá representado oito papéis, num programa sem compromisso, inexistente noutros lugares. É o que os atôres gostam de fazer e isso tem um efeito extraordinariamente tônico sobre seu trabalho. Mas isso não lhe trará benefício financeiro. Uma vez fora do sistema comercial, um ator ganha imediatamente menos, qualquer que seja sua qualificação. Isso não é justo e me horroriza, pois significa que os atôres é que subvencionam o teatro.

Sou de opinião que os artistas estejam na posse de seus meios de produção, como é o caso do nosso teatro em Nottingham. Deveríamos imitar a formula continental dos centros dramáticos espalhados por toda parte.

O ator e a crise

Jan Mickalski

Os nossos profissionais, sempre ocupados com as contingências áridas da vida prática de que fala André Villiers, raramente têm tempo para meditar sobre a essência e as responsabilidades da sua arte. Mas quem sabe alguns aproveitarão as palavras desse autor, abaixo transcritas, para um pequeno exame de consciência...

Se alguma lição pode ser tirada do estudo da psicologia do ator, essa lição é a da absoluta necessidade de uma profunda cultura espiritual para o intérprete dramático. O enriquecimento da vida interior é a condição da grandeza e da nobreza. Tudo deve ser feito não só para desenvolver, mas também para proteger os valores da personalidade. Nesse sentido, quando se fala em tornar a profissão menos emburguesada, não se trata de pedir o retorno a uma boêmia pitoresca e desregrada, mas sim a uma espiritualidade mais elevada, livre das contingências áridas da vida prática, egoísta e desalmada.

Há uma crise do ensino e há uma crise do teatro, porque há, na nossa época de inquietações filosóficas, uma crise mais grave: a crise do espírito. O ator, incapaz de fazer com que a sua arte se beneficie com o desenvolvimento das técnicas, sente-se constrangido e freqüentemente oprimido por elas; esta é apenas umas das conseqüências de uma civilização cujo prestígio científico não encontrou ainda o seu sentido humano.

O teatro, arte coletiva, sofre de dispersão, e não de falta de talentos. Ora o pensamento se manifesta onde a técnica está ausente, ora a técnica tenta dar vida a corpos desalmados, diante de platéias que estão também elas, tão divididas e diversas quanto o são as preocupações do nosso tempo. Este é o círculo vicioso no qual giram os problemas da arte dramática. O teatro reflete essa desorientação espiritual, e a doença que o atinge e que repercute também sobre o ator — não é senão uma manifestação da época. Mas o nosso pessimismo não quer dizer desespêro. De certa forma, pode-se dizer que toda época tem o teatro que merece. A arte do ator, ora retardada, ora adiantada, ora rica ou pobre, ao acaso da eclosão dos talentos e dos seus encontros com as obras adequadas, estará sempre de acordo com o seu tempo, porque constitui um sistema de símbolos de caráter social. Portanto, se as suas falhas nos inspiram uma certa tristeza, não destroem a nossa confiança no seu futuro. Não se pode perder essa confiança, a não ser que se perca definitivamente a confiança no pensamento e na sociedade. O destino da arte do ator está ligado ao destino da civilização.



Não se empreendeu nenhum esforço coordenado para permitir ao teatro "falar" completamente e utilizar a linguagem como o meio dramático primordial como nos grandes períodos do passado. Mesmo o princípio de que o palco é a "poesia em ação" só tem sido observado esporadicamente. Não se desenvolveu nenhuma gramática de arte dramática para substituir a babel de línguas pelas quais o teatro tem tentado comunicar-se com seu público. (Gassner).

autores opinam

Robert Bolt

Respostas dadas por RB a Michael Kustow, por ocasião da estréia de sua última peça **Gentle Jack** que, apesar de atacada pela crítica londrina, já foi solicitada por numerosos teatros.

Gentle Jack foi apresentada por H. M. Tennent, uma das mais poderosas organizações comerciais de Londres, dirigida por Hugh Beaumont. Bolt se identifica com a causa da Campanha para o Desarmamento Nuclear (foi um dos autores presos por isso), mas permite que suas peças sejam apresentadas no quadro de um sistema comercial duramente criticado. A esquerda teatral o repele, mas ele desagrada a direita. Na *nouvelle vague* dos autores ingleses, constitui caso à parte, pois não se liga nem ao Royal Court nem ao Theatre Workshop.

Que o levou a escrever a primeira peça?

Há seis anos escrevo peças radiofônicas, quando me sugeriram escrever para o palco. Isso me surpreendeu por que se passou antes de ser moda, para os diretores de teatro, montar peças de autores desconhecidos. Escrevi uma peça chamada **The Critic and the Heart** que foi apresentada comercialmente em Oxford. Minha peça seguinte, **Flowering Cherry**, foi produzida por Beaumont na organização Tennent. Dai em diante vieram todas as minhas peças: **A Man for All Seasons**, **The Tiger at the Horse** e agora **Gentle Jack**. Apesar das limitações, não posso me lembrar do caso em que me tenham pedido para suavizar meus conceitos por razões comerciais. Digo isso porque os representantes dessa organização servem muitas vezes de símbolo fácil para tudo que é direção comercial corrompida. Certamente, eles pensam em dinheiro, mas daí não resulta necessariamente em corrupção profunda.

Quais os critérios de bom texto?

A grande qualidade do meu produtor é saber o que interessa ao público. Quando uma pessoa empanturrada de intelectualismo pretensioso fala de "contradição implicada na motivação", Beaumont responde: "Não compreendo. Pensava que se tratasse de uma mulher encantadora que maltrata

um jovem." Você lhe explica a razão e ele diz: "Será claro? Será que o público compreende?". Acho isso refrescante, apesar de ser perigoso. Por definição, o público se inclina para aquilo a que está habituado. Se ele não reage, talvez seja por você escrever mal, mas também pode ser porque você tenta conduzi-lo por novos caminhos.

Qual o seu critério de escolha da peça?

Tento alargar o alcance de minha obra. Todas as minhas peças tiveram que enfrentar o mesmo problema: como romper com o naturalismo, *sem dar um grande salto teórico*? Não desejo fazer comentários diretos sobre temas a tratar. O teatro me parece um recurso ineficiente para orientar a consciência social. Mesmo a maioria dos autores engajados pensam assim. Muitas pessoas de teatro, atualmente, têm a impressão de que não é bom continuar a falar da morte do naturalismo: devemos começar por nos comportar como se ele estivesse morto e depois verificar o que está vivo. Penso que todos se dão conta de que isso é mais difícil do que pensávamos. Se você tem uma convenção firme, toda espécie de coisa vigorosa ou delicada, pode ser realizada. Mas quando suas convenções rasgam como saco de papel velho, assim que se apertam, então torna-se difícil obter uma tensão qualquer numa obra de arte individual. É este o problema artístico da atualidade: reinventar o que é uma peça hoje, por que ninguém mais sabe nada a respeito.

Há uma contradição entre essa pesquisa além do naturalismo e os desejos do público?

Há sempre o perigo de se estar escrevendo um tipo de peça e o público esperar outro diferente. Mas acho que não se trata de uma decisão *tudo-ou-nada*, nem se trata de uma elite ou uma massa bestial. Para mim o público, além do teatro que ele vai ver porque sempre viu, ele também deseja um teatro mais em contato com as preocupações que o assaltam fora do teatro. Devo aceitar a necessidade de escrever para o público que existe: o resto é um jogo gratuito. E essa é a verdadeira dificuldade de escrever para um teatro comercial, não que isso desencoraje os textos engajados, mas que implica num ato de comunicação com uma platéia que não é nem muito viva nem muito exigente. Na prática, é um ponto delicado decidir até onde se pode ir para

fazer aceitável o que se tem a dizer: o ponto exato pode se limitar talvez a um simples monólogo. Meu grande problema é descobrir onde se acha êsse ponto.

Há categorias nitidas no publico?

É exato que se obtêm às vêzes reações de dois tipos: umas da platéia e outras da galeria e para mim as das galerias são mais generosas. Comparemos a imagem que temos do teatro isabelino, que vemos como um público coerente e espontâneo em suas reações. Essa imagem talvez seja um mito, mas sente-se muito bem que a sociedade isabelina tinha as mesmas idéias e crenças. O que não é mais o nosso caso: as pessoas não sabem mais quais são as próprias crenças.

Você pode escrever uma peça sobre um envenenamento de crianças e fazer a platéia rir, desde que um cartaz esclarezca: "Trata-se de humor negro." "Em nenhuma circunstância isso é permitido", eis o que se diz raramente hoje em dia. Há uma flácida aceitação do mal hoje em dia, combinada com uma tolerante benevolência para consigo mesmo. No reduzido mundo do teatro, essa situação torna terrivelmente difícil para um escritor ser rápido e exato.

(Le Theatre dans Le Monde, v. XIII/1964)

a propósito de Depois da Queda

Arthur Miller

Não foi a minha obra que os críticos julgaram severamente, foi a mim mesmo. Não discutiram o que narrei, falaram de mim e do meu direito de escrever sobre determinado assunto. Mas que assunto? O tema principal da peça é a história dum homem que procura compreender por que êle vive. Os que me criticam nunca falam disso. Todos se detêm num pormenor da história; isso, parece, é o meu destino. Foram necessários anos para que compreendessem que a **Morte do Caixa-viajante** não era somente a história de um vendedor, que o **Panorama visto da Ponte** não era tema sobre instalações de docas, e que **As Feiticeiras de Salem** não era uma tese contra MacCarthy. Serão necessários ainda muitos anos para que êles compreendam que **Depois da Queda** não é a história de... o que êles pensam.

Tôda obra de um autor é autobiográfica! Sua vida particular sempre influencia aquilo que êle escreve. Uma obra

literária sempre resulta do que o autor viu, sofreu, compreendeu. De onde ela poderia vir? De sonhos? Do ar? O autor que escreve sobre fatos e pessoas que não conhece não é realista. Perambula no reino da fantasia. Se queremos descrever a vida, temos que falar de nossa própria experiência. Dante conheceu uma mulher que era a sócia de Beatriz. Joyce tinha a mesma mãe que Ulisses. Dostoievski era um jogador também. E daí? O principal é descobrir o sentido de tudo isso e fazer disso um tema universal e não um trabalho documentário.

Não, eu não esperava isso. Não esperava uma reação tão mesquinha, tão cruel e miseravelmente mesquinha. Nessa peça, descobri soluções cenográficas que nunca tentara antes. Contém além disso uma experiência estética que falta nas outras. Pensava que pelo menos os críticos notariam isso. No entanto, em lugar disso, êles se limitaram a dizer-ques, caçando elementos autobiográficos: como se buscar de onde vinha o assunto fôsse mais importante do que o próprio assunto. É êste um velho divertimento procurar o autor em sua obra, velho como o mundo. O mais antigo exemplo disso é o caso de Ibsen. Sempre era acusado de estar escrevendo sobre sua própria vida e sobre suas experiências. Não sei o que é ou não verdadeiro. O que me interessa é ler Ibsen.

A maior parte das pessoas jamais procura compreender por que vivem. Pensam que talvez seja porque respiram, ou porque se levantam de manhã e começa um novo dia. Vivemos por mais alguma coisa do que isso, alguma coisa que só se encontra pondo nossa alma a nu. Será detestável o homem que põe sua alma a nu? Certamente, se ao fazê-lo êle expõe sua nudez e revela também a dos outros sem o seu consentimento. Perguntam-me por que tantas pessoas têm ressentimento contra mim: sentem isso porque eu lhes lembro que, durante trinta, quarenta, sessenta anos de sua vida, nunca pararam para indagar por que estão vivos. E eu, parei para pensar nisso.

(Int. Theatre Inf., n. 62 — Com permissão de O. Fallaci)

situação do autor no teatro contemporâneo

John Gassner

Nosso teatro de meio século tem estado num período de crise mais ou menos constante. Nenhum de seus aspectos tem sido mais desapontador do que a qualidade da maioria de peças novas. Como outros escritores contemporâneos, o autor teatral tem-se desorientado, mas tem demonstrado essa desorientação mais do que os outros escritores, porque trabalha em condições extremamente desfavoráveis. Tem de se dirigir a um grande público, que reage a suas obras, claramente, sob a influência do espírito do tempo. Precisa ainda satisfazer exigências excessivas impostas pela confiança extravagante que depositam nele (num valor que varia de 85 a 150 mil dólares, no caso de uma produção na Broadway) e pela insegurança da produção teatral.

O autor teatral raramente completa uma versão final antes da produção da peça.

A posição do autor em nossa época vai bem além dos riscos normais de sua profissão complexa e cronicamente atribulada. É um erro supor-se que a profissão em si possa permanecer estável ou que encontre em certas épocas as mesmas oportunidades e dificuldades que encontrou em outras. A instabilidade é especialmente evidente no teatro, sendo extraordinariamente alta a incidência de lucros diminuídos em certos tipos de matéria e estilo. O interesse e o gôsto, a própria órbita da vida cultural, podem sofrer mudanças radicais em uma única década. O autor que tenha grande expressão num breve período pode ter muito pouca em outra época. Os escritores de sucesso, até certo ponto, têm consciência desse fato, por instinto ou devido a sua experiência profissional, e não podem ter sucesso por muito tempo no teatro sem reconsiderar e reajustar sua perspectiva. Arthur Miller e Tennessee Williams estão pensando seriamente em seus problemas, tanto como escritores numa época de ansiedade e fracasso como na qualidade de recém-chegados num teatro que tem atrás de si mais de três quartos de século de ensaios e erro.

Mas, em regra geral, os escritores teatrais têm de ser alertados quanto à situação de seu ofício, pois tendem a confundir uma perspectiva com a simples acomodação à moda. O autor teatral prático é geralmente mais sensível aos interesses momentâneos do que à corrente de progresso em sua arte, e desde o aparecimento do realismo no século XIX tem-se inclinado especialmente a considerar o eco dos interesses populares como sua obrigação. Sucumbe à mediocridade porque a mediocridade é inerente a seu assunto. Alfred Whitehead escreveu que "Tennysson era um grande poeta com um assunto medíocre", ou seja, a Inglaterra vitoriana. Os autores teatrais muitas vezes sofrem o mesmo fado. Além disso são muito suscetíveis às seduções do momento.

Os autores teatrais devem compreender que estão na encruzilhada do drama moderno. Cabe-lhes a escolha de dois modos de escrever para o palco: o do repórter e o do criador. São obrigados a escolher este último, se quiserem que

o palco sobreviva à concorrência séria e crescente da "massa média". Assim como os autores teatrais, especialmente nos Estados Unidos, não podem competir com as farsas e melodramas de rotina, que são agora a espinha dorsal da televisão e do cinema, também não podem mais competir com as reproduções fiéis da realidade diária apresentadas pelas câmaras.

O autor teatral "médio" hesita na encruzilhada. Isso porque o método de repórter já se revelou satisfatório, ou pelo menos lucrativo, e era equacionado com verdade e significado. Ao mesmo tempo, receia as incursões no reino da arte imaginativa por terem tantas vezes significado uma fuga à realidade, um repúdio ao teatro popular ou uma boêmia estéril. Sua preferência pelo chamado drama de reportagem da vida real é, mais do que ele imagina, o resultado de idéias erradas. Ao escrever de maneira convencional, confunde o drama de chapa com o realismo dramático que deu ao teatro seu modernismo e seu direito à importância que adquiriu depois de 1880.

Não compreende que os mestres do drama realista eram criadores da vida **dentro do drama** em vez de serem zelosos imitadores da vida **fora do teatro**. Os mestres modernos moldaram uma experiência feita de sua paixão e intelecto, em vez de armarem uma máquina na rua ou numa casa de família e deixaram a câmara fotografar mecanicamente. Um nôvo autor teatral não consegue distinguir nitidamente a diferença entre um Ibsen ou um Tchekov e qualquer das inúmeras mediocridades que tomaram, em vão, o nome de realistas. Tampouco consegue distinguir os artífices pseudo poéticos dos verdadeiros poetas do teatro. Baseando-se nas mais duvidosas aberrações da **avant-garde** dos expressionistas, surrealistas e exibicionistas decadentes, conclui que estes representam as **únicas** alternativas à sua modalidade "honestas" de realismo de natureza viva ou morta.

Os anti-realistas, em reação ao pseudo-realismo, chegaram a suas próprias conclusões errôneas. Há um número demasiado grande que concluiu que já está mais do que na hora de usar acrobacias e caretas para o público como um método de criar uma nova arte dramática. Supõem que **tudo** quanto se opuser ao realismo é, **ipso facto**, arte, desse modo confundindo a ambiguidade com a profundidade e o sensacionalismo com o poder criador.

Hoje, já se gastou a novidade tanto do realismo quanto do anti-realismo como princípios de composição dramática. O autor teatral realista não pode mais pensar que impressiona só porque apresenta um quadro fiel da realidade superficial. Tampouco pode um autor anti-realista surpreender-nos, para encantar-nos, só por tê-la distorcido. Já é tempo de se compreender que tanto o sensacionalismo do realismo quanto o do anti-realismo estão igualmente superados.

(Rumos do Teatro Moderno, John Gassner. Ed. Lidor — Rio)

diretor opina!

Michael Elliott

MICHAEL ELLIOT, atualmente com 33 anos, é o representante típico duma nova geração de diretores ingleses. Universitário, dirigiu apenas uma peça em caráter comercial (*Two Stars for Comfort*, de Mortimer, em 1962). Veio ao teatro pela televisão e, em 1959, numa temporada de peças de Büchner e de Ibsen. Mais tarde, dirigiu *As You Like It* para a Royal Shakespeare Company, depois, em 1962, foi nomeado diretor artístico do Old Vic, onde presidiu seu extraordinário soerguimento antes de ser dissolvida para dar lugar ao National Theatre. Atualmente está desligado de qualquer companhia, comercial ou outra.

O momento presente — diz ELLIOT — parece excelente por estar na linha de toque do teatro inglês. Se me permitem misturar as metáforas, parece que enormes blocos se movem para tomar posição e eu me sinto feliz por estar fora de seu caminho.

O teatro comercial, aqui, é coisa muito deprimente; gostaria de trabalhar para uma organização que não visasse lucro. Tudo que se faz no teatro comercial é motivado pela necessidade de ganhar dinheiro, e todo mundo está envolvido nesse sistema. Acho que muitas empresas passam mal no momento porque estão presas a um tipo de teatro que ninguém mais quer, e que elas não sabem por que substituir. E o que acontece com Tennents: nunca mais haverá uma companhia como a dele, mas não se trata de uma empresa, e sim de um monopólio teatral. Espero que seu lugar seja tomado por determinado número de pequenas empresas, de modo que haja maior espírito de competição para experimentar coisas novas. Isso poderia ser estimulado pela nossa mudança de atitude em relação ao teatro. Penso que estamos partindo para a europeização da Inglaterra e que o tempo chegou. Estamos começando a pensar que as artes fazem parte da existência.

Passei três anos na Televisão da BBC, onde realizei 39 espetáculos de todos os tipos, desde Eurípedes até policiais. Deixei em 1959 para fazer uma temporada no Lyric (Hammersmith). Não foi difícil conseguir o dinheiro, mas foi um desastre financeiro. Quando me propuseram a direção artística do OV, era importante para mim aceitar. Estivera fora de jogo durante tanto tempo, condenando todos eles — e isso é muito fácil. Era terrível dizer que ia para lá, mas aceitei por ser apenas um ano de contrato. Lutava-se continuamente contra o peso das tradições, tradições de todos os tipos. No OV escolhi uma companhia jovem, de artistas pouco conhecidos. Quando sai, estava física e espiritualmente exausto. Ainda estou me refazendo.

Não tenho grandes ilusões sobre o papel que representa o diretor. Acho que o "teatro dos diretores" é um mito. Só existe um diretor que pode atrair o público, é Tyrone Guthrie. Contudo, se Kean, hoje, se pusesse a caminho para Canterbury à tarde, se embebedasse e chegasse em cena à noite para representar *Hamlet*, sem nem mesmo ter se encontrado com os outros do elenco, isso não seria, como outrora, um sucesso. O público exige uma interpretação coerente e é para isso que serve o diretor em cena. Não creio que o lado técnico seja tão importante assim. Aprende-se depressa e de qualquer modo os atores, por si mesmos, conseguem se movimentar. A função do diretor é descobrir de que trata a peça e infundir nos atores esse conhecimento. E isso é particularmente aplicável aos clássicos.

Acho que a pior influência que se exerce sobre o talento no teatro inglês é a importância dada à juventude. O sentimento dominante é de que se você não é uma vedete aos 23 anos, pode desistir. Então, como aprenderão o *métier*, quando conseguirão amadurecer e desenvolver seu talento?

Sei que sou jovem, estou consciente disso. Estou contente com minha experiência no OV, mas detestaria ficar enclausurado num grande teatro. Continuo a montar espetáculos de televisão porque é importante para um diretor ser tão móvel quanto possível. Mais se passa dum meio de expressão a outro, mais livre se sente: o cinema e a televisão nos pagam a liberdade de fazer as peças que desejamos.

ALAIN DEFRANGE:

Só há revolução no teatro, ou mesmo mudança verdadeira, no campo das obras. Nunca uma inovação de ordem cênica, por mais válida que seja, transforma verdadeiramente a obra dramática; ou antes, ela participa de uma renovação em cuja origem se acha unicamente a obra escrita. Apesar da opinião de numerosos diretores da atualidade, não há grandes datas na história do teatro que não sejam do aparecimento das grandes obras: os trágicos gregos, os isabelinos, o século clássico francês, o século de ouro espanhol, etc.

A Formação de um Grupo e de um Repertório

ELIA KAZAN, do Repertory Theater do Lincoln Center

Nós, americanos, temos dificuldade em compreender o conceito de pesquisa. Em parte, entende-se. Admitimos perfeitamente que são necessários anos de laboratório para achar a resposta a um problema industrial. Mas quando se trata de arte, raciocinamos em termos de sucesso rápido e de gênio espontâneo.

Os insucessos fazem parte da pesquisa. Quando se diz que algo é difícil, entende-se que se está pronto a lutar por isso, mesmo sem estar certo do resultado. Fazer um teatro de repertório é difícil. Mas nós não o fizemos, nós começamos a fazê-lo.

É fascinante observar a reação das pessoas aos nossos esforços. O público geralmente, foi simpático e às vezes, entusiasta. Mas entre os intelectuais e especialmente em nossa profissão, a história foi diferente. Por que as pessoas são tão venenosas? Se eu não os conhecesse, diria que a única explicação possível é que estão zangados porque se sentem um tanto ameaçados. Mas quem os ameaça?

Os ataques começaram há muito tempo, antes mesmo de nossa primeira produção. Um jovem brilhante crítico, que escreve para um simpático hebdomadário liberal, mas que não pôde se conter até a hora da estréia, explicou o que seria nosso trabalho e demoliu-o completamente muito meses antes de o pano se levantar.

Os críticos que falaram do Repertory Theater do LC dizem que nós não somos o que devíamos ser. E, naturalmente, cada um tem uma opinião sobre o que devíamos ser. Mas não temos a intenção de imitar o Old Vic, ou o Bristol Repertório, ou a Comédie Française, ou o Berliner Ensemble, nem o maravilhoso grupo de Planchon ou o Teatro de Arte de Moscou. Essas instituições nasceram de um terreno diferente. Nós, simplesmente, tomamos como ponto de partida — sermos nós mesmos.

Sabemos que ainda não chegamos lá. Sabemos até que nunca chegaremos lá, pois não há “lá”. O sucesso não é a aceitação pelos críticos e pelo grande público de uma única produção. É a criação de um grupo com um programa permanente. Começamos por uma pesquisa e nossa finalidade é uma pesquisa. Os altos e baixos, os sucessos e os fracassos também fazem parte dela.

Estamos orgulhosos de nossa primeira produção. Não realizamos uma produção milagre, mas fizemos alguma coisa. Somos uma equipe e trabalhamos. Organizamos uma companhia, que é uma promessa. Disse há tempo que levaria-

mos três anos de trabalho antes de ter realmente uma companhia. E é verdade.

Montamos **Depois da Queda**, uma peça que fere mais profundamente, diz mais do que as pessoas acham. Nunca pensei que os críticos soubessem julgar essa peça. Foi ela que os julgou. A maioria deles não avaliou as suas profundas qualidades a fim de sublinhar suas menores falhas. Mas a peça ainda está em cartaz para ser vista e sentida. É recebida com bravos e aplausos em cada representação. Aproxima-se nossa segunda produção, de esperança limitada mas sincera. Estas últimas semanas gozamos o privilégio — concedido por nós mesmos — de trabalhar lentamente. Abriremos a temporada com uma peça escrita em 1622, **The Changeling**, de Middleton & Rowley. Estudamos profundamente o período jacobeano. Tomamos aulas de voz, dicção e esgrima. Tivemos longos debates sobre a peça, não como o faria uma companhia inglesa, mas do nosso ponto de vista, como se ela nunca tivesse sido montada antes.

Nossos Planos

Este ano, um jovem e eminente diretor, William Ball, dirigirá **Tartufo**, numa nova adaptação do poeta americano Richard Wilbur. E vinda diretamente da mesa de Miller, temos sua nova peça **Incident at Vichy**. Arthur faz parte do nosso grupo, como Bob Whitehead ou eu ou qualquer outro ator. Ele compreende, melhor que qualquer um, que **Depois da Queda** nunca teria sido acabada se o Repertory Theater não existisse. Sabe que a criação dessa peça fez brotar nele grande energia. Ele avalia o que é ter um teatro para o qual escrever. Sua nova peça é diferente de Depois da Queda, direta, simples, cheia de movimento e força em cada cena até atingir o climax.

Não queremos competir com ninguém e à gente de teatro, dizemos: quanto mais melhor, quanto mais variado melhor. Dissemos quando começamos que gostaríamos que existissem mais grupos de repertório nesta cidade. Agora há outro, e foi bem recebido. Surgirão outras companhias. Inevitavelmente, seguiremos nosso caminho, guiados pelas nossas próprias idéias, desenvolvendo nossos próprios talentos, trabalhando com prazer. O problema numa viagem é a viagem. Como diz um personagem de Tennessee Williams: “Viagem! Tentem viajar! É o que se tem a fazer!”.

tarefa e problemas do diretor

Stark Young

O diretor tem como ponto de partida a idéia que captou da peça que vai apresentar no teatro, e como instrumentos por meio dos quais essa idéia deve ser expressada êle tem a peça, a interpretação, a cenografia e as marcações. O diretor deve discernir exatamente o que, na idéia, será mais bem expressado por cada uma delas, da mesma forma que todos percebem, por exemplo, que a melhor maneira de se expressar um clima geral é pela música, um provérbio pela palavra, e uma cena concreta pela pintura. Em suma, êle deve, antes de tomar medidas práticas, tais como ensaios e outras, avaliar que parte da obra deve competir a cada um de seus meios de expressão. Deve considerar, por exemplo, qual a parte da "ocasião" que deve ser sustentada pela interpretação. Em *A Ralé*, de Gorki — uma peça muito boa — é a caracterização de cada indivíduo, o conjunto e o jôgo entre os atôres que terá que transmitir a idéia ao público, enquanto em *The Music Master* — uma peça fraca — tudo depende da interpretação, do sentimentalismo e compaixão que o ator é capaz de evocar.

O diretor deve considerar, também, que parte da responsabilidade recairá sôbre o diálogo em si. Em *The Way of the World*, de Congreve, o cenário não significa nada: uma sala perfeitamente mediocre já serve muito bem, até mesmo simples cortinas; a palavra é o grande veículo de Congreve e o diálogo será a pedra de toque do diretor.

O diretor pode levar em consideração quanto do conteúdo de uma obra teatral aparecerá melhor em atmosfera e desenho, quanto, isto é, até que ponto dependerá da cenografia para atingir seu melhor efeito. Um bom cenário no II ato de *César e Cleópatra*, de Shaw, já é meio caminho andado; o quadro da noite no deserto infinito, com a Esfinge austera, imperscrutável, sombria; a lua nascente a projetar um misterioso luar prateado sôbre o ambiente e os personagens, tudo isso transmitirá ao público uma vasta escala de tempo e poder em contraste com a qual brilhará a verdade da irônica poesia do diálogo. E, por último, o diretor terá de considerar todos êsses elementos em conjunto, cada um em sua significação e entrosá-los para formar uma unidade. Haverá muitos caminhos de expressão, todos conduzindo ao total da forma teatral criada. A glória do teatro reside no fato de êle chegar tão próximo da vida que nos atinge por tôdas as nossas vias de reação e expressão; tôdas vivem a um só tempo, e por meio de tôdas a soma total aparece.

Dentro da natureza da peça em si existe um problema para o diretor. É necessário que êle veja a peça em sua inteireza, percebendo quais os aspectos que necessitam de ênfase, quais subordinação, quais seus temas principais e qual a seqüência de suas partes. *Otelo*, por exemplo, vive de sua estrutura: a configuração completa do enredo e personagens é o que expressa a idéia, e é dentro dessa estrutura que aparecem as gradações. Qualquer detalhe ou ênfase subjetiva que ralente o movimento, por um momento que seja, impede a eloqüência dramática e o ímpeto todo. As peças de Goldoni e Molière, por exemplo, necessitam de claro delineamento da estrutura, e é na estrutura que o diretor deve colocar a maior ênfase, pois de outra forma tôdas as combinações e significações da peça se perderão. Uma peça como *As Três Irmãs*, de Tchekov, necessita de uma monotonia distribuída de ênfase, já que sua qualidade é inferior e atmosférica, e que suas idéias se manifestam mais nos contornos difusos de seu enredo frustado do que nos nítidos.

Há um outro ponto em que uma peça difere inteiramente de outra, e no qual o fracasso do diretor pode distorcer ou diluir seu efeito: trata-se da relação entre as falas e ações, o total da peça. Nas peças de Tchekov, por exemplo *Ivânov*, o que cada personagem diz e faz é altamente característico do indivíduo; todos são definidos e expressados pelo que dizem e fazem, e suas palavras e ações, por sua vez, contribuem para o enredo e para a idéia da peça. Mas numa peça *Assim é se lhe parece*, de Pirandello, muitas das falas poderiam ser ditas por qualquer um de meia dúzia de personagens; não se relacionam com o personagem específico que as diz tanto quanto contribuem para o desenvolvimento do tema; são como estágios de uma análise. O diretor precisa sempre estudar para saber se uma fala ou ação é ligada ao enredo da peça ou à sua idéia total; quando ela é relacionada primordialmente ao personagem e, por meio do personagem, ao todo; ou quando é menos relacionada ao todo do que ao personagem, do qual pode representar um detalhe interessante, porém, arbitrário.

Logo a seguir o diretor tem de ponderar sua utilização do ator, pois o ator é seu instrumento primordial. Da interpretação depende, em grande parte, o destino imediato de uma peça.

Dizer-se, como há quem diga, que o diretor tem de ser êle mesmo um ator, tem de saber fazer aquilo que deseja que o ator faça é errado. É claro que o diretor que é bom ator tem certa vantagem, já que pode mostrar a seu elenco exatamente o que quer que êle faça. Há, contudo, enorme vantagem em se dar a um ator, em vez de alguma coisa para copiar, apenas uma sugestão, uma guia a partir da qual êle poderá criar o papel.

Os diretores variam muito em sua utilização dos atôres. Num extremo está o diretor que deixa o ator solto e que, em lugar de dizer como isso ou aquilo deve ser feito, pergunta ao ator como acha de deveria fazê-lo. Esse método revigora a contextura dramática, já que destaca as unidades individuais, mas suas desvantagens são também patentes: o resultado pode ser excelente desde que o elenco seja composto exclusivamente de bons atôres e desde que nunca mais de duas ou três pessoas estejam em cena ao mesmo tempo; mas nem sempre é possível obter bons atôres e temperamentos profundos e excepcionais não são a norma geral. Para cenas de conjunto, de multidões, massas e grupos, êsse método de liberdade excessiva é totalmente inútil.

O que muitas vezes falta ao diretor é um domínio de rotina teatral a qual, embora muitas vezes seja surrada e ôca, constitui a mais sólida base do artesanato sobre a qual, como tôdas as outras artes, repousa a arte teatral. A ausência dêsse domínio pode, em casos extremos, se tornar desastrosa.

No outro extremo temos o diretor que dá ao ator, já pronto, todo o seu desempenho com os mínimos detalhes de cada etapa de seu papel e até mesmo de cada inflexão; determina suas marcações, regula suas concepções do personagem e controla firmemente todos os detalhes da produção. Nenhum diretor chega, é claro, a atingir tais extremos, mas muitos têm êsse controle em sua intenção geral e consideram essa fórmula a melhor. As vantagens são evidentes: há melhor possibilidade de se obter um todo equilibrado, de se conseguir uma planificação e significação gerais para o total da peça a ser transposta em termos de interpretação. Os personagens terão uma relação mais justa entre si, o jôgo será mais fluente e unificado. Perde-se menos tempo com tentativas que podem ou não resultar bem, diminui a frequência de atritos que podem aparecer em virtude de questões de temperamento ou de emoções inesperadas. As desvantagens são, entre outras, maior possibilidade de mecanização, inexpressão e chavão, interpretação sem motivo interior, feitos sem relação com a pessoa que os obtêm.

O melhor caminho para se evitar essas desvantagens é trabalhar com uma combinação dos dois métodos. Deve haver uma cabeça supervisionando a interpretação. Mas ao mesmo tempo, cada ator deve ser levado a expressar em seus próprios termos o que deve expressar, para que o ator possa usar plenamente o seu instrumento, isto é, a si mesmo.

Finalmente, o diretor trabalha em função de um outro elemento, isto é, do público. Desnecessário será dizer que se **As Bacantes** de Eurípedes, com seus temas do deus redentor e da liberação dionisiaca, fôr apresentada a um público de noviços num seminário e a outro de jovens socialistas revoltosos, o sentido da peça será diverso em cada caso, sugerindo aos primeiros, possivelmente, um ataque à tradição cristã e aos segundos um estímulo à liberdade ou mesmo à licenciosidade, sendo que uma coisa nem outra é a intenção do autor. Para preservar sua vitalidade e para expressar sua característica ou idéia essencial, o diretor deve, em cada caso, criar sua produção em função de seu público.

O dramata compartilha da situação do artista de tôdas as outras artes em sua necessidade de provocar uma reação por meio da qual deve criar nos outros o que sentiu em si mesmo. Mas o dramata, quando escreve uma peça, sabe que, ao enunciar sua idéia, pode ser que ela seja imediatamente apreendida pelo público ou pode ser que se passem dez anos antes que seus elementos constituintes sejam interpretados em sua perspectiva justa e a sua idéia seja corretamente compreendida. O caso do diretor é diferente. O público de sua época pesa mais diretamente sobre êle como um dos elementos em função dos quais é necessário realizar seu trabalho. Aquela criação teatral ulterior que êle busca não se aproxima tanto da literatura em sua qualidade intrínseca quanto da música, da dança de algumas experiências vivas do mundo que nos cerca; pois é efêmera, imediata, não pode esperar, não pode depender de lembrança ou reconsideração posterior. O diretor enfrenta o problema — e talvez a emoção — de saber que em sua arte o que êle cria vive enquanto está diante de seu público, tendo naquele momento tudo que a vida implica — contato apaixonado, ardor expansivo, reciprocidade de beleza e de palpitação — para logo depois não ter existência de espécie alguma.

A Onomatopéia na Expressão Dramática

A onomatopéia não seria de bom efeito na pantomima? Já Pierrô (de Debureau, no *Funambules*) usava a intervalos um pequeno grito que entusiasmava a platéia. Cada ponta-pé recebido por Cassandre devia se traduzir num grande gemido; e a Colombina, em seus eternos amores com Arlequim, poderia empregar uma nota doce, uma intonação maliciosa, uma combinação de sons animais e humanos...

Esse comentário sobre Debureau, evoca com penetração o papel da onomatopéia na expressão dramática. Em 1923, os alunos da escola do Vieux-Colombier deram o nome de *grommelot* a essa linguagem não escrita, espontânea, informe, não articulada e perfeitamente compreensível, a essas recitações cheias de sentido.

O *grommelot* tem os maiores títulos de nobreza. Rabelais os inventa, Molière cria sua fala *Mammamouchi*, Shakespeare usa dêle nas imprecações das feiticeiras de *Macbeth*. Racine também. Sim! Já se examinou o papel da onomatopéia na declamação raciniana? Esses *oh!*, *esses ah!*, *esses que!*, *esses ai!* tão criticados. Sua finalidade é dar oportunidade ao ator, contido pelas exigências do verso. Modernamente, Charlie Chaplin, quando fala, usa esse recurso: sua canção em *Tempos Modernos*, seu alemão no *Ditador*. Não temos necessidade de tradução para essa linguagem arbitrária, essa espécie de esperanto da farsa.

Aqui, abordamos um problema que interessa a origem mais obscura da expressão, estamos diante duma superioridade possível do timbre e da intonação sobre o sentido gramatical e lógico da fala. Young relembra o extraordinário sucesso obtido na América por uma atriz polonesa, Mme. Hodjeska, ao recitar em polonês, os números 1 a 230 para uma platéia que não entendia a língua. Usando unicamente esse texto, ela pôde dar uma expressão tão patética e angustiada à voz ao dizer números sem sentido, que conseguiu como- ver até as lágrimas e fazer vibrar de entusiasmo a platéia.

Praticamente, a onomatopéia é não só a única capaz de sustentar, no plano da voz, o tom usado pela farsa (quando ela merece esse nome) no plano dos gestos, além de ser um ótimo exercício.

É conveniente que o estudante, quando mal começa a saber se levantar e andar em cena, passe por essa fase de balbucio e de vagido de criança ou de animal. Antes de dizer um texto, que aprenda a exprimir o sentimento contido nêle, usando o *grommelot*. Este método é exatamente o oposto do usado nos conservatórios, onde se esforça por criar *dizadores* de palavras, antes de criar personagens em ação.

O anuário dos telefones fornece inesgotável recurso de textos sem sentido nenhum, nos quais o ator pode exercitar o sortilégio de sua voz e sensibilidade.

É preferível começar por exercícios coletivos: uma multidão que espera com impaciência a chegada duma *vedette*, uma reunião política, etc, em resumo, um grupo cuja sonoridade particular se procura expressar.

Ao fazer demonstrações individuais, é bom começar pelos registros fundamentais da expressão vocal: choro, riso, gemidos, gritos, etc.

Virão depois as falas ou o diálogo (sempre onomatopáico). Nesse caso será preciso não se deixar levar por invenções muito precisas, não cair em neologismos e especialmente, não falar tcheco, polonês ou russo, o que acontece sempre.

(Cahiers d'Art Dramatique — out./45)

Trabalho Vocal

As palavras, pelo uso, isolaram-se de sua raiz, perderam contato com a realidade, a observação da natureza, a necessidade ao mesmo tempo prática e poética de sua origem. Hoje, as palavras se tornaram um meio cômodo de se exprimir sem pensar no que se diz, sem sentir, sem atingir a compreensão direta, profunda, colorida das coisas, sem a identificação com

EXERCÍCIOS

o seu conteúdo. Pode-se ficar fora do que se diz, brincar com as palavras, sem vivê-las. É, portanto, necessário sair dessa escravidão e achar um corretivo à intelectualização. Esse corretivo pode ser um trabalho vocal através do qual aprendemos a reencontrar o sentido da expressão, a princípio, fora das palavras, para depois ligá-las ao seu significado.

Por um esforço de imaginação, façamos um retrocesso até nos sentirmos na pele do homem primitivo que desperta num mundo misterioso e procura encontrar, por si próprio, o meio de manifestar o que sente confusamente, o meio de se comunicar com os outros seres. Esse exercício simples ajudará a retomar consciência da profusão de meios vocais que estão em estado potencial, sem termos idéia de nos servirmos deles. Em nossa primeira infância, passamos todos por um período semelhante de descobertas comparáveis às do homem primitivo.

Essa primeira fase de trabalho vocal puro, abrange a descoberta de todas as nossas possibilidades de expressão fora das palavras, suas aplicações, ruídos e orquestração dos movimentos corporais. Começar por exercícios muito simples, precedidos de um estado de distensão e relaxamento: **descontração física**, quer esteja sentado, deitado ou de pé e **vazio mental e moral**, como base para a contração de todas as faculdades na palavra ou sentimento proposto, depois a expressão do mesmo.

1) exprimir vocalmente (por gritos, sons, grunhidos, suspiros, soluços, interjeições) sentimentos diversos: medo, alegria, cólera, nojo, vitória.

Este exercício pode ser feito em diálogo (disputa com outro) e até em coro.

2) traduzir, por reunião de sílabas onomatopáicas, um estado sentimental, sugerir a forma, função ou particularidade de determinado objeto ou ser (sabor de uma fruta, cascatear de água, etc).

A finalidade desse exercício é obrigar o aluno a uma renovação contínua de expressão. Não devemos, portanto, nos fechar novamente em formulas que inventamos, mesmo que sejam **achados**. Inventar então uma verdadeira língua e chegar a um **grommelot** articulado — nada mais divertido do que se exprimir numa linguagem particular que dê livre curso a todas as fantasias. O que é preciso evitar é fabricar um jargão cifrado, só acessível a um pequeno grupo fechado, pois cairíamos naquilo que desejamos evitar.

Caberia aqui o seguinte exercício de treino vocal, ligado a **Temas e Exercícios** dados aqui: exercitar-se em exprimir sentimentos diversos assoviando. Servimo-nos raramente desse meio de expressão, às vezes vulgar, mas que, musicalmente, pode ser de efeito poético e muito interessante.

Apresentamos aqui um tema de **sketch** tradicional do repertório clownesco, que se repete e se renova conforme seus intérpretes. As pantomimas inglesas (de circo) são a base das farsas dos palhaços, mistura de pantomima e **gags** que se transmitem, na profissão, unicamente por tradição oral. Só através pesquisas gerais, podem ser deduzidas as regras e fontes de inspiração desse gênero dramático. Nesses temas, mais que em outro qualquer, a técnica condiciona estreitamente a invenção.

O Mudo Melômano

Um homem matou uma mulher. Ele responde às perguntas do juiz sobre o móvel e as circunstâncias do drama, tocando ou assoviando melodias populares da moda, cuja letra é conhecida por todos. Este tema era usado no quadro duma pantomima feérica do século passado, intitulada **A Flauta Encantada**. Encontra-se uma aproximação do mesmo no intermezo espanhol (sec. XVII) **A Guitarra**: uma mulher fica sabendo de tudo que faz o marido graças ao guitarrista que o acompanha. "Se ele conversar com alguma dama, tocarei uma pavana; se for à casa dela, tocarei "O canário"; se lhe der chocolate... etc. Rostand, em **Cirano**, retomou esse jôgo no ato do balcão: Uma melodia triste para um homem, alegre, para uma mulher. Triste e alegre ao mesmo tempo, um frade."

Há alguns anos, um cantor obteve grande sucesso com esse tema do acusado mudo que responde às perguntas do tribunal tocando num instrumento de sopro as melodias que contém a resposta. Os palhaços Porto e Chocolat, retomaram o tema, usando um violino.

Aos poucos esse jôgo, feito a princípio com dois personagens, foi aumentando: os palhaços Pipo e Rum, com auxílio de mais dois, juntaram o advogado e o tabelião, numa paródia de tipos conhecidos nos tribunais. Sendo um tema rico em achados, ao qual o elemento musical dá um grande apóio, não podemos deixar de recomendá-lo aos amadores do estilo clownesco.

Outro tema usado em circos é o **sketch** mimado e assoviado, que faz parte do repertório de quase todos os circos do mundo. Os dois palhaços, parodiando o vôo de duas borboletas, se buscam, se perseguem, se deixam, se aproximam, assoviando melodias ternas. O tema é excelente pela simplicidade e pode dar lugar a achados poéticos interessantes, conforme o talento dos intérpretes.

Outros temas para exercício poderão ser buscados em fábulas — por exemplo **Os Dois Galos**, de La Fontaine, usando-se o mesmo método.

(Cahiers d'Art Dramatique — 6/47. Cons. n.º 24 dos CADERNOS sobre Lazzi)

Jogos de salão

Christian Vebel

Para variar seus espetáculos, apresente Jogos à maneira de jogos radiofônicos ou jogos de TV.

Nas sessões recreativas em que se apresenta um espetáculo de Variedades, é de excelente resultado introduzir uma seqüência de jogos com o público. Não é a primeira vez que isso se faz não só em Rádio como em Televisão. Com efeito os jogos coletivos existem nas reuniões de escoteiros e oferece prazer não só aos que participam como aos que assistem. Os espectadores participam ativamente desses jogos, como se eles próprios tomassem parte neles. É muito divertido tentar, junto com os que brincam, acertar, como é divertido vê-los errarem, arriscarem, perderem, sem que o próprio espectador se arrisque. Isso não só foi experimentado em Rádio, como depois se organizaram emissões públicas de jogos radiofônicos, conseguindo que o **ouvinte cego** tenha as mesmas reações numa platéia **que vê**. Na hora atual não só a Rádio como a TV usam essa fórmula, que se procura transformar e rejuvenescer, mas que se resume nesse eterno suspense: "Que faria no lugar do candidato, que é que eu faria? Que resposta daria?"

A boa aceitação desses jogos levou à sua introdução no Music-hall. Foi esta uma experiência pessoal feita por mim ao iniciar a carreira de cantor. Depois de apresentar minhas canções satíricas no pequeno **podium** numa boate, dirigia-me à pista e propunha aos espectadores a organização de um brinquedo radiofônico. O público, às vezes esnobe desses locais, a princípio hesitava um pouco, mas uma vez achado o primeiro jogador benevolente, os cinco ou seis outros logo surgiam. Aí o ambiente melhorava e todos se divertiam de fato. O exemplo deu resultado e muitos animadores de cabarés adotaram o brinquedo.

Em primeiro lugar, nunca pense que os Jogos ficam deslocados em certos lugares. Em todas as reuniões de público, quer espetáculo de variedade, baile, boate, reuniões ao ar livre, essas competições podem ser organizadas. Darei a seguir algumas indicações e conselhos a respeito.

o animador

O animador deve ser um moço ou moça dinâmicos. O principal é a vivacidade, a velocidade, língua solta e boa voz. E evidentemente conhecer bem os jogos, porque se os candidatos hesitam ou erram (ótimo!), você ao contrário não pode errar nem hesitar.

Apresente o problema, dê a ordem, mas não perca o ritmo. Se o candidato não responder logo, é preciso saber reformular a pergunta, ajudá-lo e, no momento oportuno, perseguí-lo. Isso a princípio é cansativo, mas logo se acostuma. O principal é conhecer bem o jogo, saber aonde vai, saber o que quer obter. Dominar a situação e não se deixar pegar. O animador deve primeiro se exercitar num grupo pequeno, em família, por exemplo ou com alguns companheiros.

Jogo clássico — Um dos mais conhecidos de todos é **O General mandou**. Ponha em fila os jogadores (4, oito, dez ou mais), mas não muitos no começo! Coloque-os e explique: "Vou dar ordens: adiante um passo, recue dois passos, levante os braços, baixe os braços, etc., movimentos simples. **É preciso que não me obedeçam**. Mas se fizer preceder a ordem de uma fórmula: **O general mandou...**, é preciso obedecer".

Antes de começar o jogo, repita a explicação para saber se todos compreenderam. Atenção! Vou começar! Adiantem um passo!..." Há probabilidade de que nesse momento um ou dois obedeçam. "Eis aí! Já perderam. Só têm que obedecer quando disser: O general mandou!". Atenção! Recuem um passo (**ninguém se mexe**). Recuem um passo! (**ninguém se mexe**). Muito bem! Levantem os braços! (**idem**) O General mandou levantar os braços (**todos obedecem menos uma**). Viu, senhorita? Perdeu. Era ordem do general. Bem. Agora vamos jogar a sério. A primeira falta o candidato é eliminado e o último que ficar em cena, é o vencedor.

Naturalmente as ordens devem ser prontas para surpreender os hesitantes. Profira ordens: recuem um passo, levantem os braços... etc. Depois muitas ordens do general em continuação e de repente uma ordem sem general... depois muitas ordens do general... É preciso atordoar os jogadores, aturdi-los com as palavras até eles se cansarem e errarem. O efeito sobre a platéia é enorme. É um espetáculo muito cômico e o público dá gritos de alegria e aplaude sem parar, se o Animador souber conduzir o jogo.

Convém **interessar** o participante por algo a ganhar. Os espectadores assim participam mais de boa vontade com a esperança de sair ganhando alguma coisa. Se tiver a possibilidade de coletar brindes como em festas locais, é possível

prever prêmios de consolação para todos que entrarem nos jogos, notando-se que os vencedores devem receber uma coisa de valor maior.

Outros brinquedos podem ser tirados dos jogos de esportes, com a condição de adaptá-los à cena, pensando antes de tudo em seu efeito sobre o público.

Maneira de apresentar os jogos

Devem ser apresentados como um número de ilusionismo, isto é, uma vez o Animador em cena, deve dispor de todos os acessórios necessários, bem preparados e classificados de antemão.

Não deixe à improvisação senão a parte que resultar do comportamento dos jogadores. O Animador deve saber antecipadamente **em que ordem** vai apresentar e **onde** vai encontrar os objetos necessários à medida que se desenrola o brinquedo. Se tiver necessidade de cadeiras, elas devem estar colocadas no fundo da cena afim de que se possa puxá-las no momento desejado. Os objetos pequenos podem estar dispostos sobre uma mesa ou aparador a um canto ou atrás de um biombo. Os prêmios também devem estar preparados à mão, visíveis ou não.

Tudo pronto, abre-se a cortina, o Animador entra como se fôsse cantar, por exemplo, e fala. Aqui, o pequeno discurso deve ser claro, rápido, animado! Anuncia que vai organizar um brinquedo à maneira dos jogos radiofônicos e que, como nessas brilhantes competições, os prêmios serão magníficos.

Aí o Animador indaga se algumas pessoas desejam se apresentar para tomar parte. Nesse momento, ou é uma avalanche, ou não aparece ninguém. De qualquer modo, prevê-se que participem. É preciso que os candidatos não encontrem dificuldade em subir a cena, atravessando complicados corredores, etc. O melhor é a escadinha de acesso ao lado do proscênio ou no meio.

É interessante pedir um número certo de jogadores, calculado de acordo com o tamanho do palco. Não deixe que este seja invadido, o que estragaria tudo. No caso dos primeiros candidatos hesitarem, vá buscá-los na platéia. A experiência demonstra que desde que haja dois ou um, os outros vêm com mais facilidade.

Se notar que muitos espectadores querem jogar, aconselhe a prever duas ou três **fornadas**. Suponhamos que tenham dez candidatos da primeira vez, faça-lhe jogos de perguntas e respostas, depois outro jogo comportando uma eliminação progressiva até devolver à platéia todos os eliminados.

Quando tiver eliminado todos, convoque outros. Às vezes voltam os mesmos. Compete ao animador ver se os aceita ou não, conforme o número de candidatos a satisfazer.

Não esquecer que cabe ao Animador conduzir a dança com presteza e autoridade. Não deixe ser invadido pelos **engraçadinhos** que sobem ao palco para divertir as galerias. Às vezes é engraçado, mas geralmente é desagradável e perturba a ação do Animador. Se perceber que um elemento perturbador está em cena, procure neutralizá-lo o mais depressa possível.

Creio ter apresentado aqui o necessário para conduzir um jogo desse tipo, salvo o caso dos jogos que apresentam grande parte de imprevisto. Ao Animador cabe prever o que é previsível, afim de não ser apanhado de surpresa. Convém prever também a maneira de terminar. Aconselho a terminar sempre pelo **O General mandou**, no qual se pode usar muitas pessoas e que é muito visual. Uma vez terminado, diga algumas palavras ao público para agradecer e sobretudo agradecer aos candidatos que foram tão brilhantes tão... isso e aquilo... e que mereceram tanto os aplausos de toda a platéia. Obrigado, senhora, obrigado senhoritas e senhores... e aplausos para todos!". Dado o sinal o público aplaude, o Animador cumprimenta e baixa-se o pano.

Jogo de pergunta e resposta

Os candidatos se colocam em linha, de pé. O Animador faz a cada um uma pergunta. Devem responder **sim** ou **não**. Cada vez que um erra é eliminado dando um passo para traz. O último que ficar no lugar é o vencedor.

Exemplos de perguntas:

- O lobo é um peixe do mar? (sim).
- As grafites eram instrumentos de tortura? (não).
- Na idade média, os ordálias eram flôres? (não).
- O coturno é uma tragédia grega? (não).
- Dalton era um médico oculista? (não).

E assim por diante, tentando conseguir questões que confundam o candidato.

Outro jogo: que se mete dentro...

Segundo o mesmo princípio de eliminação, pergunte aos candidatos, que devem responder rapidamente à pergunta: que se mete dentro? por uma coisa que rime com o conteúdo.

- Que se põe em lata? Batata, bata, pata, sucata.
- Que se põe em buraco? Caco, macaco, cavaco.
- Que se põe em navio? Pavio, etc.

figurinos

Sejam os figurinos desenhados especialmente ou selecionados de material já existente, o importante é que não só sejam adequados a cada personagem mas também ao espírito e ao estilo da peça. A Cleópatra de **Antônio e Cleópatra** de Shakespeare deve vestir-se de modo diverso da Cleópatra de **All for Love** de Dryden, do mesmo modo que ambas devem diferir da heroína de **César e Cleópatra** de Shaw. Os figurinos devem também ser adequados ao clima e à situação da cena. Na vida real pode ser que aconteça que uma moça esteja usando um vestido alegre num momento trágico, mas no teatro isso não é possível, a não ser que a ironia do contraste entre a roupa e a situação seja patente e clara para o público.

Não basta que os figurinos sejam adequados, eles devem expressar ativamente a natureza do personagem, da situação e da peça. Assim praticamente, qualquer traje de um **gentleman** do séc. XVI, de corte ousado, serviria para Petruccio em **A Megera Domada**, de Shakespeare, mas quando ele aparece vestido em tons de vermelho flamejante, com recortes e enchimentos beirando o fantástico, equipado com uma espada de tamanho exagerado e com um chapéu imenso com uma vasta pluma quebrada, imediatamente a platéia é informada de que: 1) a peça é uma farsa romântica; 2) Petruccio é o principal personagem masculino; 3) é um espadachim ousado que não se detem diante de nada.

Os figurinos devem demonstrar as relações existentes entre os vários personagens e:

1) **A peça.** É possível fazer-se isso indicando-se a importância relativa dos personagens. Há casos em que é necessária a maior sutileza. Em várias das peças de Barrie a heroína é uma pobrezinha coberta de trapos, mas mesmo assim é preciso que o figurino indique que ela é a atriz principal. Uma maneira de fazê-lo é vesti-la com uma cor lisa — por ex. azul-claro — e vestir tôdas as outras personagens femininas em vários tons. Nos trajes de rua dois ou três tons contrastantes tornam o vestiário mais vistoso; porém, no palco, quando tudo é visto a uma certa distância, uma cor única chama mais atenção, principalmente quando contrastada com as cores predominantes do fundo. Isso não significa, é claro, que uma moça com um casaquinho vermelho sobre um vestido de baile todo branco chamaria menos atenção do que a empregada toda em cinza, mas o princípio é válido dentro de certos limites e oferece uma boa solução para muitos problemas difíceis.

Qualquer detalhe pouco usual serve como um toque no figurino e ajuda a dar maior destaque ao personagem. Um outro recurso prático para ênfase é o de vestir a protagonista de branco no último ato. Dito assim, isso parece um tanto arbitrário, e por certo não será possível fazê-lo em tôdas as peças, porém tôdas as vezes que tenho usado esse recurso ele tem dado bons resultados.

2) Os outros personagens. Certos grupos de personagens podem ser vestidos em figurinos que se harmonizam para indicar sua relação mútua ou também se podem dese-

nhar com grande contraste os trajes do protagonista e seu antagonista principal. Há ocasiões em que as roupas de um empregado são desenhadas como uma paródia das de seu patrão, pois essas relações entre os vários figurinos são um meio excelente para se fornecer informação ao público de modo sutil.

A expressão do pensamento

As possibilidades de se expressar um personagem por meio de suas roupas são praticamente inesgotáveis. As que indicamos abaixo não serão aplicáveis a todos os casos, porém, vale a pena referir-se a elas no momento de criar um traje, para ter a certeza de que não foi perdida alguma oportunidade de fazê-lo:

Qual a natureza do personagem? É modesto ou orgulhoso, brutal ou bondoso, tímido ou vaidoso, etc.?

Qual a sua idade? Esse aspecto é particularmente importante no desenho dos figurinos de personagens mais velhos em produções de grupos jovens, quando tanto a maquiagem quanto a interpretação podem deixar algo a desejar.

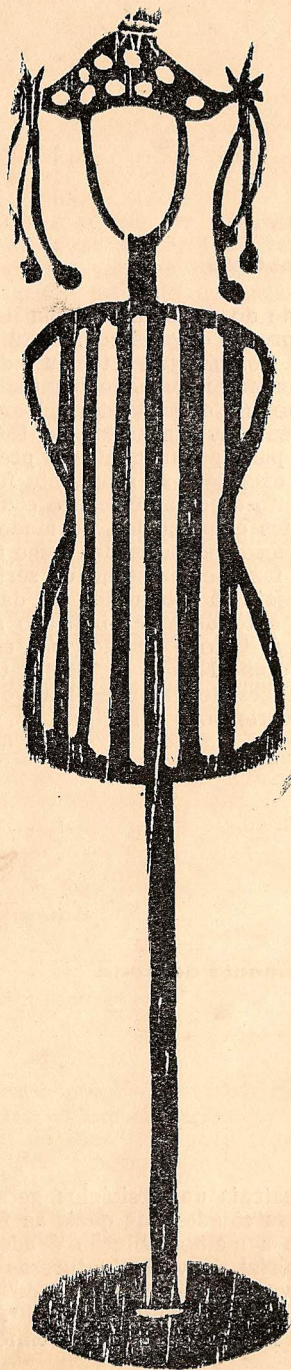
Qual a sua posição econômica, social? Quais seus gostos? Um figurino bem desenhado ajuda o público a saber tudo isso a respeito de um personagem sem ter de gastar energia e tempo a decifrar esses aspectos fundamentais, e nada tão útil quanto o figurino para realizar essa tarefa. Por vezes o problema se torna difícil em virtude de uma mudança na situação econômica do personagem antes do início da ação: uma russa branca sem dinheiro algum em Paris em 1920 veste-se de forma diversa da de uma antiga serva russa que houvesse fugido do regime czarista e ainda não houvesse conseguido voltar para a Rússia. Um homem rico pode vestir roupas velhas quando está em férias, mas não se veste por isso do mesmo modo que um homem pobre.

O personagem está em casa ou é um visitante? Um chapéu por vezes é o suficiente para mostrar que se trata de um visitante, do mesmo modo que mangas de camisa ou chinelos podem mostrar que ele está em casa. Por vezes não necessárias indicações mais sutis do que essas, mas é preciso estudar a peça e os personagens para encontrá-las.

Qual é o estado emocional do personagem? É uma pessoa derrotada, ou segura de si, ou satisfeita, ambiciosa, ou cheia de vida? Nesse caso, é claro que é a maneira que o ator usa suas roupas que tem maior importância, mas a escolha dos figurinos e o estado em que se encontram não devem ser negligenciados. Um homem que acaba de saber que herdou uma fortuna não se veste do mesmo modo que o homem que acaba de resolver matar-se.

Outros conselhos sobre Figurinos — como fazendas (caimento, superfície, tintas), talho, modo de juntar tecidos, figurinos históricos são dados por Herring Nelms em **Como Fazer Teatro**.

(Do livro **Como Fazer Teatro**, de Henning Nelms, Tradução de Bárbara Heliodora, Editora Letras e Artes, Rio)



conselho ao figurinista

O figurino para o teatro existe somente em relação à montagem.

É uma forma que se move como um componente da imagem dramática.

O figurino é uma concha, na qual o artista cria uma personalidade diferente da sua, emprestando expressão à personagem que vai ser criada.

O figurino vive como um intérprete do tempo, dos costumes e comportamentos, e traz para a visão contemporânea os costumes dos povos.

Só é autêntico se fôr aceito no presente — seus costumes de época chegam até nossos dias.

Adiciona nova emoção na imaginação do espectador e acrescenta vida ao que está sendo dado e recebido.

O figurino para teatro não deve nunca ser fora de época, nem um documento histórico.

Sua finalidade é recriar os trajés em termos contemporâneos.

A moda antiga é cheia de enredo nostálgico, criando sua expressão própria de recordações; tem a aparência de alguma coisa que envelheceu e foi abandonada por uma coisa melhor; é olhada antes como coisa cômica.

O figurino deve interpretar os objetivos de sua época para aqueles que irão vê-lo.

(“De Costuming for the Modern Stage”, Laure Zirner)

material de cena

Henning Nelms

A primeira obrigação do encarregado do material de cena (que é o contra-regra, normalmente) é saber que material de cena é necessário e quais suas qualidades indispensáveis. O diretor geralmente menciona e descreve os materiais de cena mais importantes, mas a pessoa encarregada disso não deve depender d'ele e sim estar presente a todos os ensaios e formar sua própria lista segundo o que vê. E mesmo essa lista não é infalível: tantas vezes os atôres são confusos em gesticulações de ação durante os ensaios que o encarregado do material de cena não chega a perceber que estão supostamente manuseando algum objeto imaginário. Por outro lado, muitas vezes, o diretor é obrigado a acrescentar ou eliminar este ou aquele material de cena na fase final dos ensaios, de forma que não se pode ter certeza da composição da lista até o momento dos ensaios gerais. No entanto, não é possível que os que trabalham na obtenção de todo esse material esperem até esse momento e o melhor é tentar fazer uma lista tão precisa quanto possível desde os primeiros ensaios.

Um recurso muito sensato é o de se utilizarem substitutos para o material de cena nos primeiros ensaios de marcação, tais como pedaços de pau, caixas, pedaços de papelão, etc., com letras bem grandes escritas nos mesmos dizendo o que representam. Tais substitutos devem assemelhar-se na medida do possível ao material verdadeiro em tamanho e forma. Nesses ensaios, deve-se pedir aos atôres que interrompam o que estão fazendo tôdas as vezes que notarem a falta de algum objeto e também que chamem a atenção do encarregado para qualquer característica indispensável que os objetos devam ter, e que possa ser, por distração, omitida pela equipe. Tal método é um dos melhores meios de se ter controle do material de cena e não perturba por demais o ensaio.

Os requisitos essenciais do material de cena são muitas vezes da maior importância. Em minha própria experiência como encarregado do material de cena, construí uma cadeira complicadíssima, com espaldar alto, toda feita a mão, que seguia cuidadosamente as instruções do cenógrafo. Quando ficou pronta, descobri que uma cena importantíssima era jogada acima da cadeira, e que o que precisávamos na realidade, era usar um banquinho baixo.

Cadeiras e sofás muito estofados são moles demais para o palco; os atôres se afundam nêles e depois têm dificuldade de levantar-se de maneira graciosa. Para vencer essa dificuldade devem-se colocar tábuas debaixo das almofadas, para contrabalançar as molas.

Material emprestado

A maior parte do material de cena usado em produções de grupos amadores é emprestada. Mesmo que uma honestidade natural não os obrigue a tomar o devido cuidado com tais objetos, é sempre necessário manter viva a boa vontade da pessoa que fez o empréstimo, porque que seja possível tornar a pedir outras coisas no futuro. Não se deve apenas oferecer para pagar qualquer prejuízo causado por danos eventuais, mas deve-se realmente fazer uma indenização. Não fica muito caro fazer seguro contra roubo e incêndio para os objetos emprestados, de modo que vale a pena, não só como proteção contra perdas como também como uma garantia a quem faz o empréstimo de seriedade e boa-fé do grupo. Se um objeto já está usado ou danificado quando é emprestado, o defeito deve ser indicado ao proprietário no momento do empréstimo e anotado por escrito no controle do material de cena. Nunca se devem tomar emprestados objetos que têm grande valor estimativo para seus donos, mesmo que o próprio dono o sugira.

Material permanente de cena

Os grupos teatrais universitários geralmente são localizados em pequenas cidades nas quais as fontes de empréstimo são poucas e a melhor solução é adquirir uma coleção completa de material de várias naturezas, seja por meio de presentes, seja por meio de compras de segunda mão. Um inventário detalhado e perfeitamente em dia é essencial, e o trabalho que dá não chega a um décimo do trabalho que poupa.

Capas para poltronas podem ser adquiridas e o grupo pode ter várias dessas capas de cores diferentes para cada cadeira ou sofá. Com esse simples recurso, pode-se mudar a aparência de um grupo estofado de peça para peça ou mesmo de cena para cena. Uma forração temporária, feita em casa, de fazenda barata, também é exequível. Eu mesmo já tenho forrado móveis, mas a maioria dos grupos inclui pelo menos uma môça que tem talento necessário para tal tarefa. Como o fôrro só precisa durar uns poucos espetáculos, o trabalho pode ser feito com surpreendente facilidade.

Quando se recobrem móveis de madeira com um acabamento impermeável, é possível redecorá-los temporariamente com tinta de cenário ou guache. Concluída a apresentação da produção, a tinta pode ser facilmente removida com água.

Por vezes, é possível recobrir móveis com papelão grosso, seja para mudar a aparência, seja como base para alguma decoração que é pregada ao mesmo. Certa vez transformei um piano perfeitamente comum numa elaboradíssima peça em verde e ouro, usando esse meio. O papelão era ligado por meio de reforços de madeira, de forma que o piano em si não foi danificado de forma alguma.

Material feito pelo grupo

Quando se fabrica o próprio material de cena, é possível satisfazer a tôdas as especificações necessárias. Outra vantagem do material de cena feito pelo grupo é o de pertencer ao mesmo, sendo possível por isso tornar a usá-lo mais tarde ou remodelá-lo.

Quadros a óleo — É mais fácil do que se supõe imitar pinturas a óleo. Para formar a moldura, unam quatro pedaços de ripa de 2,5x7,5 cm. por meio de cantoneiras metálicas. Pinta-se a moldura com tinta ocre e dão-se umas pinceladas de dourado formando um desenho que sugira relêvo. Arremata-se tudo com pedaços de madeira leve também pintada. Prega-se por trás um pedaço de lona ou de algodão-

zinho e sugere-se a pintura muito vagamente com a mesma tinta com a qual se pinta cenário, aplicada com brocha larga ou redonda. Os detalhes podem ser acrescentados com lápis de cor dos mais comuns, depois que a tinta estiver sêca.

Formas irregulares

Objetos de forma irregular podem ser esculpidos em madeira porosa mole, quando pedaços suficientemente grandes puderem ser encontrados. Outro método, muito bom para a feitura de material de cena de superfície lisa, é a chamada **técnica da boneca de pano**, feita com pedaços de compensado, algodãozinho e palha de embalagem. Um terceiro método e que é o mais comumente empregado é o uso do **papier maché**.

Papier-maché

Papier-maché — Rasga-se uma boa quantidade de papel (jornal) e deixa-se de molho de um dia para outro. No dia seguinte aperta-se bem o papel para escorrer a água e joga-se o papel molhado em cola de farinha de trigo (cola branca) previamente preparada, mexe-se até que a mistura adquira uma consistência bem homogênea. Faz-se então uma armação de madeira, pregam-se na mesma vários pregos deixando as cabeças bem para fora, e amolda-se o papier maché sôbre a mesma.

Aplica-se uma camada fina de cada vez, pois de outro modo é possível que mofe antes de secar. Essa modelagem inicial pode ser bruta, porém, a decoração final, feita com tinta, tem de criar o efeito desejado.

Outro modo de usar **papier maché** é utilizado quando se precisa de várias cópias de um mesmo objeto. Faz-se um modelo do objeto em barro ou plasticina e tira-se por êle uma fôrma de gesso. Aplica-se à fôrma uma leve camada de gordura ou de sabão, que evitará que o papel amassado fique grudado à mesma. Em lugar de se misturar o papel mo-

lhado com a cola, corta-se o papel em tiras, que vão sendo cuidadosamente aplicadas à fôrma com um pincel molhado com a cola de farinha de trigo. O número de camadas de papel dependerá, é claro, do tamanho do objeto. De três em três camadas deve-se deixar que seque o papel, para não mofar. Depois de pronto o objeto e sêco todo o papel, o objeto é retirado da fôrma, aparadas suas arestas e recoberto com uma mão de verniz. Depois de sêco, pinta-se.

Estátuas — Pano molhado em cola quente derretida e pendurado em tórno de uma armação de madeira pode ser utilizado para a imitação de estátuas e baixos relêvos. Quando a cola esfria, o pano mantém a forma dada. O pano também deve levar uma mão de verniz antes de ser pintado e deve ter apenas uma forma geral do que se deseja. Os detalhes são obtidos com pintura.

Comida — Comida que aparece em cena, mas não é comida pode ser feita de papier maché ou de papel crepom (saladas), ou de pano recheado de raspas de madeira, do mesmo modo que se fazem bonecas. Se a comida deve parecer que está fumegando, esconde-se no prato uma pedra de gelo sêco, da qual sairá fumaça. Comida de verdade que aparece em cena, mas não é comida, deve ser extremamente salgada, para que não seja comida por atôres ou membros das equipes de palco antes de abrir-se o pano.

Comida que tem realmente de ser ingerida no palco deve ser:

1) leve, para que não requeira muita mastigação e possa ser engolida rapidamente; 2) de um tipo que exija um mínimo de cuidado e, preferivelmente, que não exija refrigeração. As seguintes sugestões podem ajudar:

Carne — Corta-se pão de mel no feitio de bifos ou fatias de carne ou então lambuzam-se pedaços recortados de miolo de pão de fôrma branco com um mólho que lhe dê a tonalidade exata.

Toronja — Remove-se a polpa e serve-se apenas a parte exterior, evitando assim que o ator venha a engolir um caroço ou que o sumo espirre acidentalmente em seus olhos.

Batata frita — Torra-se miolo de pão de fôrma e depois corta-se em pedacinhos.

Uisque — Usa-se chá, ou coca-cola misturada com água, ou guaraná. Nunca se deve servir bebida alcoólica, pois o ator precisa, no palco, de tóda sua capacidade.

Vinho — Usa-se chá, em lugar de xerez, suco de uva diluído para vinho tinto e, para champagne, **ginger ale** ou guaraná.

Cerveja — Root beer e, no Brasil, guaraná.

TEIA DE ARANHA

São feitas com a cola comum que se usa para preparar a tinta dos cenários. Tomam-se dois tacos de madeira. Pinga-se um pouco de cola quente sôbre um deles e bate-se com o outro várias vêzes, separando-se logo depois, até que a cola, esfriando, comece a esticar-se em uma vasta quantidade de fios. Êsses fios são então pendurados num vão entre dois pontos de apôio com um fio cinza de sêda, e depois então usam-se os fios de cola entre êsse fio de apôio e qualquer objeto que esteja perto.

EFEITO DE NEVE

Uma peneira grossa é usada, cheia com confete branco, ou papel branco picado ou com neve branca sintética, que se encontra no Natal. A peneira é pendurada no urdimento e quando se sacodem as cordas presas a ela, vão caindo os flocos de neve que se espalharão pelo palco criando o efeito desejado.

vamos representar:

1 Ato de

Francisco Pereira da Silva

o vaso suspirado *

PERSONAGENS :

Inácia Ranheta, alta, magra, 50 anos
Joaninha Mourão, baixa, gorda, 50 anos
O Bispo, 80 anos e extremamente frágil

1º Seminarista — 18 anos

2.º Seminarista — 18 anos



(*) Esta peça teve sua estréia em setembro de 1963, no Teatro Jovem, com direção de Cleber Santos, cenário de Anísio Medeiros e o seguinte elenco: Virginia Valli, Dirce Migliaccio, João das Neves, João Damasceno e Tarcísio Gurgel. Valeu ao autor o prêmio de melhor peça brasileira do Círculo Independente de Críticos Teatrais.

A parte do cantador coube a Fernando Lébeis.

Esta peça só poderá ser apresentada, total ou parcialmente, em teatro profissional e amador, ou rádio e televisão, com licença expressa do Autor, por intermédio da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, av. Almirante Barroso, 97, 3.º andar, Rio de Janeiro.

CENÁRIO: Sala de casa paroquial; ao fundo uma cama com dossel e cortinas em volta, vendo-se também, de baixo dela, um urinol de louça; uma mesinha servindo de aparador; nas paredes um ou dois quadros de santo; portas laterais. Sentadas em cadeiras *belle époque*, quase no proscênio (*o proscênio deve sugerir uma varanda de segundo andar*), estão Inácia Ranheta e Joaquina Mourão. Joaquina embrulha rebuçados em papel-de-sêda frisado; Inácia retoca um ramo de cravos de papel crepom. Ao levantar da cortina ouve-se o arremate de um desafio entre dois cantadores:

- 1.^a VOZ — “Já fiz estrêla correr
já fiz o sol esfriar
já segurei uma onça
para um moleque mamar.”
- 2.^a VOZ — “Passarim, se eu te bato
tenho pena de você,
cai o corpo pruma banda
e a cabeça — pode crer —
passa das nuvens pra cima
só volta, quando chover.”

Inácia — Raça desconforme a destes cantadores... Só se calam mesmo quando a gente manda um positivo dizer, lá embaixo, que eles estão incomodando o sossêgo dos justos. Deus me dê paciência, senhora dona Joaquina.

Joaquina — Não vê, dona Inácia Ranheta, que eles estão cantando — assim como se diz lá na linguagem deles — para louvar o Senhor Bispo, que vai-se embora (*levantando-se e olhando para baixo*). Veja como a rua já está fervilhando de gente que quer ver a saída do nosso Santo.

Inácia — A maioria, lhe garanto, é de fuxiquentos. E depois, a louvação destes cantadores chega a dar agonia na gente. Um diz que já fêz o sol esfriar, e isto não é coisa que se diga, não senhora dona Joaquina, isto é heresia, e das grandes.

Joaquina — Se os coitados não aprenderam as rezas... Ah, minha boa dona Inácia Ranheta, sorte foi a nossa, que estamos aqui, há quinze dias, servindo o Senhor Bispo. Quantas quiseram estar, nesta hora, no nosso lugar!

Inácia — Foi uma graça, dona Joaquina Mourão. Mas, lhe pergunto — quem o senhor vigário iria encontrar aqui de mais competência do que eu?

Joaquina — Nós, senhora dona Inácia Ranheta.

Inácia — A senhora dona Joaquina tem sido um braço forte na cozinha, na lavagem dos pratos e da roupa branca do santo visitante, porém, na direção dos serviços da casa, na preparação dos sonhos e de outros manjares de fino paladar, quem, senão a cabeça e as mãos de dona Inácia?

Joaquina — Não se pabule, que a pabulagem leva as lamas ao fogo eterno...

Inácia — Minha boa Joaquina, não estou me pabulando, estou dizendo uma verdade, e a amiga não deve se sentir diminuída pela humildade de seus préstimos aqui na casa. Não, senhora dona Joaquina, uma alma verdadeiramente piedosa não deve se envergonhar por lavar os pratos de um leproso, inda mais que não se trata de um leproso, mas do nosso Senhor Bispo!

Joaquina — Uma graça... (*suspira*). — Dona Inácia Ranheta, me perdoe pela ponta de inveja, de raiva mesmo, que senti quando vi a senhora dando o ponto no doce, quando eu, que tive o trabalho de mexer o tacho a tarde tôda... Me perdoe o desespero quando vi a senhora tôda não-me-toques fazendo os sonhos de que tanto gosta o nosso doentinho, enquanto a mim tocava a lavagem das gamelas... (*chora*)

Inácia — Oh, dona Joaquina Mourão, então a senhora teve raiva de sua amiga? Ainda bem que está arrependida e me relata o caso. Eu nunca lhe quis humilhar, mulher... Se a senhora fôsse dar o ponto nos sonhos estragaria os sonhos — perderíamos ovos, manteiga e farinha de trigo — pois dona Joaquina mesma me confessou não saber fazer sonhos.

Joaquina — Saber eu sabia, mas...

Inácia — Pensei até em dividir a tarefa com a senhora, que eu não desejo o céu só para mim, porém, dona Joaquina, tudo já vem escrito desde que o mundo é mundo: umas para o forno, outras para o fogão e tôdas para a salvação (*Joaquina chora alto*). Mas por que o diabo deste choro, criatura? Que desadôro é êste? Olhe que a senhora perturba o sossêgo do nosso paizinho... (*Levanta-se, vai até a porta da E, volta em pontas de pé*). Êle ainda está deitado na rêde, tomando o seu banhozinho de sol...

Joaninha — (*assoando o nariz*) — Deus que me perdoe, mas tenho que isso só pode fazer é mal. Um santo fraquinho daquele tomando nos peitos este solão de rachar.

Inácia — Mas é sol da manhã, dona Joaninha. E depois a receita não é minha, é do Dr. Batista.

Joaninha — Ora, o Batistinha... um tóco que eu vi nascer... Hum-hum, e o nosso paizinho a seguir o que diz o menino.

Inácia — Se viu o Batistinha nascer, não é vantagem, que eu também vi. E de lá pra cá, senhora, conte vinte e cinco anos. Batistinha estudou na Bahia e já é até pai de família.

Joaninha — Mas eu não faço fé em conselho de gente que eu vi nascer.

Inácia — Para lhe ser franca, eu também não vou lá muito com as recomendações do nosso doutor. Sou até hoje o que sou porque nunca andei tomando sol e sereno. Não fôsse um reumatismo que me ferrou aqui na ponta do cotovelo...

Joaninha — Pois o santo remédio é banha de caçavel!

Inácia — Ora, dona Joaninha, não me venha ensinar padre-nosso. E depois, não é no meu reumatismo nem na ciência do doutor que devemos pensar, mas na despedida, daqui logo mais, do nosso paizinho. (*Joaninha chora*) Chore, criatura, chore e chore muito, alivie o seu peito, que não teremos tão cedo a sorte de tratar de um Bispo. Ele agora que está bom, vai deixar — e meu coração só me diz que para sempre — esta vila de São Francisco do Icó... (*limpa uma lágrima*).

Joaninha — Chego até a pensar que foi uma graça de Deus a doença de Dom Nonato. Onde algum dia eu pensei em lavar as roupinhas de um santo?

Inácia — Mas lembre-se que está aqui por chamado meu. Tive carta branca do vigário para escolher as minhas auxiliares.

Joaninha — É, mas eu também até lembrei ao Padre José o seu nome.

Inácia — O meu nome? E precisava, dona Joaninha Mourão? e precisava? Quem neste Icó — sem querer me gabar — seria capaz de

arcar com Bispo? A mulher do coronel Paulino? aquêlê bando de sirigaitas lá do côro? Precisava lembrar o meu nome? Quem sabe receber nesta terra? quem entende aqui de pratos delicados?

Joaninha — Coitadinho do Santo... pegou uma disenteria...

Inácia — Porém, culpe não a terra, que é abençoada, mas os importantes desta terra, que são uns acavalados. Atocharam comida gorda e bruta no velhinho, que foi um horror. O Senhor Bispo gosta de carne assada com pirão de leite? Pois haja carne assada e pirão de leite pra cima do pobre. Gosta de panelada, gosta de sarapatel? e mais coalhada e mais requeijão? Credo, aí está no que deu. Quase matam o Santo. Justiça se faça ao Dr. Batista, que me chamou logo para tratar do nosso Pastor. E de ordem dêle — com todo o meu apôio — aqui ninguém mais entrou com comidinhas. Inácia Ranheta não gosta de se gabar, não, mas aí está o Bispo, curado.

Joaninha — Curado, pode dizer. E agora vai-se embora um Santinho que casou tanta gente que vivia por aí, aos magotes, em mancebia, que batizou meninão taludo, que crismou homem de barba já cerrada, e que despotismo de milagre andou obranco...

Inácia — Não vê a quantidade de pedidos que êle recebe por dia? São queixumes de todos êstes arredores.

Joaninha — Eu mesma sou testemunha de duas curas, senhora dona Inácia Ranheta. Uma, no menino de Josefa Coati, que dava como que uns ataques e foi só êle lá chegar, foi como água no braseiro, chiou e serenou. Pois ainda ontem, à boquinha da noite, eu não vi o diabo do moleque comendo uma talhada de melancia? Sãozinho como Deus quer as almas. A outra foi o caso da mão de seu Antenor...

Inácia — Chiu... (*ouvem-se passos*) É êle...

(*Aparece o Bispo. Inácia e Joaninha correm a segurá-lo, e o ajudam a sentar-se numa cadeira de balanço.*)

Bispo — Obrigado, obrigado... Os seminaristas já chegaram?

Inácia — Já estiveram aqui, com o Padre José e o senhor Vigário de Vila Formosa, mas como o nosso paizinho estava repousando, êles aproveitaram para a arrumação das bagagens, lá embaixo.

Bispo — Muito bem, muito bem. Então, dentro de uma hora o seu velho Pastor estará dizendo adeus a São Francisco do Icó... Agradecendo de todo coração — e Deus os recompensará — o tratamento carinhoso que me dispensaram. (*Inácia e Joaninha choram*) Por que choram, minhas ovelhinhas? Nunca me esquecerei do desvêlo com que me trataram, das sopinhas que me estimularam o apetite, feitas por dona Inácia Ranheta — tão leves e tão delicadas, e que nenhum mal fariam ao estômago do mais sensível querubim... E como esquecer as mãos carinhosas de dona Joaninha Mourão, que transformaram os meus trapos velhos, encardidos, em linho alvo como o lírio? (*Joaninha chora; Inácia vai apanhar a correspondência que está sobre a mesa e a entrega ao Bispo*).

Bispo — Não chore, dona Joaninha, antes se alegre e agradeçamos a Deus a minha cura.

Joaninha — Mas é que o nosso Santinho nunca mais voltará a Icó...

Bispo — Eu, santinho? (*sorri*). Santinho aqui é São Francisco e êste não abandonará nunca o povo bom desta vila.

Joaninha — Mas o senhor é também um santinho. Então eu não vi curado o menino de Josefa Coati?

Inácia — Dona Joaninha está com a razão. O senhor, nosso paizinho, é um Santo.

Bispo — Oh, minhas boas diocesanas, não digam semelhante coisa. Eu nunca fiz e nem desejo, na vida, fazer milagres.

Joaninha — Ah, não negue, não negue. Diga só para nós, diga...

Bispo — Aspirar à santidade é dever de todo cristão, mas longe estou de semelhante graça — pobre e imperfeito mortal que sou.

Joaninha — (*tapando os ouvidos*) Que horror, meu paizinho! E eu? E nós, dona Inácia Ranheta? Nós, onde estamos?

Inácia — Pois quer ver a fama de sua santidade? (*tirando uma carta que traz à cintura*). Esta carta me escreveu uma amiga da Chapadinha. Ela esteve aqui, durante as Missões — é a Celeste Borges, dona Joaquina — pois bem, ela manda me perguntar se eu me lembro onde ela engomou aquele seu vestido branco, se foi na sala ou se foi no quarto, aqui ao lado. Porque, se foi nesta sala, onde agora está dormindo o nosso paizinho, o vestido continuará no baú, branco e engomadinho, até o dia de sua morte, quando lhe servirá de mortalha. Que aquele vestido vai-se tornar para ela uma relíquia.

Joaquina — Pois foi nesta sala, me lembro como se fôsse hoje.

Bispo — Pois não foi nesta sala, não. Mande dizer à môça que ela deixe de ser bôba, que vista o vestido dela nos passeios, que deixe de abusar, de doidice. Ora que isso até me dá raiva...

Joaquina — Virgem, meu senhor Dom Nonato! Deixe de brincadeiras que eu sei que meu paizinho não guarda raiva de ninguém.

Inácia — Todo mundo daqui destas bandas tem o Senhor Bispo na conta de Santo. E é verdade. Eu e dona Joaquina Mourão somos testemunhas, podemos jurar...

Bispo — Jurariam em vão, o que é um pecado. E eu não consentirei que se diga tamanha tolice. Fiquem vocês sabendo que sou apenas um pastor de almas, mais esclarecido que vocês, mas por isso mesmo, mais sujeito às tentações e à perdição. Procuro, como vocês, a santidade, mas longe estou de alcançá-la.

Joaquina — Virgem Maria, meu paizinho delira!

Inácia — (*gritando*) Dom Nonato! Dom Nonato!

Bispo — Que se afaste de mim mais esta tentação do Maldito. Sou um homem de carne e osso, imperfeito, mortal imperfeito que procura separar o Bem do Mal. Estou chegando ao fim e minha luta não tem sido fácil. A infecção intestinal, que me ia levando, não foi uma prova da minha intemperança. Não

resisti aos queijos do sertão e à sua carne seca de sol... Ah, o úbere de uma novilha gorda... (*sorri desalentado*) — Agora me vem mais esta provação. Não sou santo. Não faço milagres. Nunca fiz milagres.

Inácia — De que vamos viver então? Não nos diga isso, Dom Nonato...

Joaquina — Nós não temos nada. E agora até os Santos já se põem a tirar o corpo de banda.

Bispo — (*sorrindo*) — O corpo de banda... Sei que é difícil pregar o amor àqueles que têm fome e sede de justiça. Não quero, porém, confundir os meus irmãos com falsas aparências. Não se trata de abandono, senhora dona Joaquina, mas sou e serei sempre contra os exploradores de milagres (*levantando-se*). — Esta, a lembrança que lhes deixo.

(*Inácia e Joaquina levam o Bispo para a cama*)

Bispo — Vou repousar um pouco até a hora da partida.

(*O Bispo deita-se. Inácia e Joaquina baixam a cortina da cama. Voltam chorosas a sentar-se nos seus lugares*).

Joaquina — (*assoando o nariz*) Coitadinho, tanta bondade...

Inácia — Tamanha humildade nunca se viu... Nem São Geraldo Magela!

Joaquina — E êle se vai, e dêle não nos vai ficar nenhuma lembrancinha.

Inácia — É verdade.

Joaquina — Se ao menos êstes rebugados fôsem presente dêle para mim, e não de mim para êle... Garantilhe, dona Inácia, que guardaria todos, não comeria um só...

Inácia — O mesmo lhe digo eu dêstes cravos que estou fazendo. Só que estas flôres ficariam para sempre, enquanto que os seus rebugados melariam logo.

Joaquina — Podia ser que não. Não vê que a gente botando dentro da goma, e lacrando bem a lata...

Inácia — É verdade, mas dêle não nos vai ficar nenhuma lembrança. Se ao menos nos sobrasse... Não, o que êle carrega é apenas o estritamente necessário.

Joaquina — Coitadinho, êle é mais pobre que rato de igreja. E ainda não quer que a gente nem pense que êle é santo.

Inácia — É assim mesmo, dona Joaquina, todo santo é exagerado.

Joaquina — Quando lavava a sua roupinha ficava dizendo de mim para mim: eu peço e guardo, como lembrança dêle, esta meia. Mas me vinha assim como uma coisa que me dizia lá dentro: se você fica com a meia, o par ficará incompleto e se você guarda os dois pés, o pobrezinho ficará sem o seu único par de meia. Ah, se pudesse, cortava um pedacinho da meia. Mas dava no mesmo, dona Inácia. Uma meia ficava estragada ou, no mínimo, remendada. E por isso não tive coragem de levar avante o meu plano.

Inácia — Eu também tenho pensado, pensado... E assim (*olha para o alto*) vai-se um Santo que esteve nas nossas mãos... E vai-se sem nos deixar recordação.

Joaquina — Pensei em pedir a êle uma mechinha de cabelo. Mandava castoar e...

Inácia — Você tinha coragem de tosquiar o coitadinho?

Joaquina — Não, não tinha coragem. Mesmo, nem cabelo êle tem... Foi só pensamento.

Joaquina — Também me lembrei — Inácia — de uma coisa que podia ficar para mim, mas que não é dêle, é traste da casa de Coronel Paulino...

Inácia — Se não é dêle não me interessa. Que me importa a riqueza do Coronel Paulino?

Joaquina — Porém o Coronel não vai mais querer, porque já foi usado. E gente rica é sempre cheia de baldas e laudas. Pensei naquele... Veja, tenho até acanhamento de lhe dizer... Não é dêle, mas foi usado por êle... e porque foi usado por êle, para mim, é uma relíquia.

Inácia — Ora, fale, mulher.

Joaquina — Pois eu pensei em ficar com aquele vaso de louça que está lá debaixo da cama...

Inácia — O que? Ora, dona Joaquina, mas êste pensamento já era o meu, de muito tempo!

Joaninha — Ah, dona Inácia...

Inácia — Tinha graça! Então eu lhe dou a honra de vir para cá, como minha ajudante, e me quer a senhora carregar o vaso?

Joaninha — Quem tira êle três, quatro vêzes por dia?

Inácia — Não faz mais que a sua obrigação.

Joaninha — É, com você as coisas delicadas... Comigo é que há de ser no pesado?

Inácia — Já vi que a senhora não é a alma piedosa que aparentava ser, mas uma interesseira. Quer o seu aluguel, não é?

Joaninha — (*levantando-se*) Não tenho o vaso na conta de aluguel, Deus me livre! Mas quem, senão eu, ia querer um traste usado? Ah, Inácia, êle é meu!

Inácia — (*levantando-se*) É meu, já lhe disse. E vamos deixar de muita intimidade, de muita confiança.

Joaninha — Oxente, que negócio é êste de confiança? (*Põe-se de gatinhas, rumo à cama do Bispo*).

Inácia — Uma Joana Capão...

Joaninha — (*Levantando-se*) Senhora dona Inácia Ranheta, discuta se quiser, mas não me chame de Capão que isto eu não agüento. Se quiser me ver doida, já já, repita o diogo dêste nome.

Inácia — (*sentando-se*) Ora, mulher, não vá acordar o Senhor Bispo! (*Joaninha, em desafio, põe as mãos na cintura, respira fundo, dá alguns passos e volta a se pôr de gatinhas, rumo à cama. Inácia levanta-se e também se põe de gatinhas, ao lado de Joana. Esta apressa o andar e a outra segura-lhe a cintura*).

Joaninha — Me largue, mulher.

Inácia — O vaso é meu.

Joaninha — É meu.

Inácia — É meu, conheça o seu lugar.

Joaninha — Conheça o seu.

Inácia — Sua Capão.

Joaninha — Capão é você, seu diabo.

Inácia — Fubana.

Joaninha — Fubana é tu, jararaca velha.

Inácia — (*grita*) Capão, Capão!

(*As duas se agarram, mas Joaninha segura o urinol, apesar dos esforços de Inácia. O Bispo grita,*

abrindo o reposteiro da cama. Inácia e Joaninha saem atacadadas, pela porta da E).

Bispo — Socorro! Socorro!

(*Ouve-se o barulho do urinol partido e logo depois aparecem, espantados, dois seminaristas.*)

1.º Seminarista — O que foi? O que foi? Alguma lacraia?

2.º Seminarista — O Senhor Bispo foi mordido?

(*O 1.º Seminarista corre à mesinha, enche água um copo e leva-o ao Bispo.*)

1.º Seminarista — Beba, beba, Senhor Bispo!

2.º Seminarista — O que foi, meu Senhor Bispo? Aonde foi, aonde foi?

1.º Seminarista (*gritando*) Dona Inácia Ranheta, dona Joaninha Mourão, corram aqui!

2.º Seminarista — Onde estão as senhoras? As senhoras?

Bispo (*depois de beber a água*) Calma, meus meninos, calma... Foram justamente elas...

1.º Seminarista Elas ?

2.º Seminarista — O que foi? Um atentado? Socorro!

Bispo — Não gritem... Elas... saíram engalfinhadas... com o vaso na mão...

1.º Seminarista O vaso? que vaso?

Bispo (*apontando para baixo da cama*) O urinol...

1.º Seminarista O vaso? Ah, o vaso?

2.º Seminarista Gente, que diabo elas viram?

Bispo — Para mim iam virar tudo. A voz me faltou. Mal pude ver pela fresta da cortina... lá elas se iam...

2.º Seminarista Gente mais estrompa! Bispo (*sorrindo desajeitado*) Dona Inácia... dona Joaninha... venham cá...

(*O Bispo sai à procura de ambas, pela E. Os Seminaristas riem*)

Voz do Bispo — Ora, não foi nada. Venham. Venham se despedir de mim...

(*O Bispo aparece trazendo as bandas do urinol partido*).

Bispo — Minhas boas diocesananas... Se eu fôsse o santo que me dizem ser, prestaria agora, a vocês, a homenagem de um milagre porque lhes

devoto um grande bem... Foram os dois anjos exaltados de minha cura. (*Inácia e Joaninha aparecem, encobertas. Inácia de véu na cabeça e Joaninha om o braço escondendo o rosto. O Bispo junta às bandas do vaso, uma na outra, tornando-o aparentemente perfeito*).

Bispo — (*com o urinol na mão*) Vejam...

Inácia e Joaninha (*ajoelhando-se*) Milagre! Milagre!

Bispo — Não se exaltem, não se exaltem... Aqui está um objeto que não é nosso, porém propriedade do Coronel Paulino. De louça, mas certamente não é porcelana de Sèvres. Se se tratasse de uma relíquia da Guerra do Paraguai, se tivesse servido a algum Barão do Império... Não creio nas duas hipóteses. A louça me diz não ter mais de vinte anos. Assim sendo não adianta levá-lo à Bahia para as mãos milagrosas de um "Ao Faz Tudo". Um vaso na sua função humilde apenas. (*Ouve-se a buzina de um carro. Vozes aclamam o Bispo*).

Bispo — Levantem-se.

(*Inácia e Joaninha se levantam. O Bispo separa as bandas do vaso*).

Inácia e Joaninha — Oh! Ai!

Bispo — Aqui está a sua parte, minha boa Inácia (*entrega uma banda do urinol a Inácia*), e a sua, minha extremosa Joaninha (*idem*).

(*Os seminaristas apanham as flôres de Inácia e os rebuçados de Joaninha, e se afastam*).

Bispo — (*aproximando-se do proscênio*) Ah, sertão grande e cinzento... Vila de São Francisco do Icó.

(*O Bispo abençoa o seu povo. E ouve-se a voz de um cantador:*)

São Francisco de Icó
é terra de nossa inleição
hospedando o Senhor Bispo
tem tôda sublimação
no trato tem dona Inácia
e tem Joaninha Mourão
Inácia mexendo o tacho
e Joaninha o caldeirão!

cenas para estudo

Ato 1 — cena VI de: A Morte de Danton

de George Büchner *

Robespierre — Digo-te que quem segura o meu braço, quando desem-bainho a espada, é meu inimigo, qualquer que seja a sua intenção. Quem me impede de defender-me, está me matando exatamente como se me atacasse.

Danton — Onde acaba a legítima defesa, começa o homicídio. Não vejo nenhum motivo que nos obrigue a prosseguirmos na matança.

Robespierre — A revolução social ainda não foi concluída; e quem faz uma revolução pela metade, está abrindo sua própria cova. A alta sociedade ainda não morreu e cumpre que essa classe, apodrecida até à medula dos ossos, ceda o lugar à sadia força do povo. O vício deve ser punido, a virtude deve dominar pelo terror.

Danton — Não compreendo a palavra punição. Tu e mais a tua virtude, Robespierre! Não roubaste dinheiro, não contraíste dívidas, não dormiste com nenhuma mulher, andaste sempre trajando decentemente e nunca te embriagaste. És de uma honestidade revoltante, Robespierre! Eu teria vergonha de andar por aí, entre o céu e a terra, durante trinta anos, sempre com a mesma fisionomia moral, somente pelo mesquinho prazer de achar os outros piores do que eu. Não haverá mesmo nada, dentro de ti, que às vezes te diga baixinho, muito em segredo: "Estás mentindo, homem, estás mentindo!"?

Robespierre — Tenho a consciência limpa.

Danton — A consciência é um espelho diante do qual só um macaco fica se atribulando. Cada qual se embeleza como pode e trata de se di-

vertir a seu modo. Vale realmente a pena brigar por isso! Todos têm o direito de se defender, quando alguém quer desmanchar o seu prazer. Mas terás, tu, o de transformar a guilhotina num tanque de lavar a roupa suja dos outros e usar suas cabeças decepadas para tirar-lhes as nódoas dos trajos se-bentos, só porque a tua sobrecasaca anda sempre bem escovadinha? Sim, podes defender-te, se querem fazer rasgões ou cuspir nela; mas que te importam os outros, enquanto te deixam em paz? Se eles não se vexam de sair à rua assim, deverás tu, por isso, enterrá-los numa cova? És, acaso, a polícia do céu? Se não podes assistir ao espetáculo com a mesma indiferença do teu querido senhor Deus, põe um lenço diante dos olhos.

Robespierre — Negas a virtude?

Danton — Nego, também, o vício. O que há, são apenas epicuristas, grosseiros uns, requintados outros. Cristo foi o mais requintado de todos. É essa a única diferença que consigo descobrir entre os homens. Cada qual procede de acôrdo com a sua natureza ou seja, faz aquilo que lhe faz bem. É cruel pisar assim os saltos de teus sapatos, não é, Incorrutível?

Robespierre — Há momentos, Danton, em que o vício se torna traição.

Danton — Mas não o proscreevas pelo amor de Deus! Seria ingrato, da tua parte. Deves-lhe muito, por contraste, precisamente... De resto, para ficarmos na tua ordem de idéias, nossos golpes devem ser úteis à República; não é possível matar os inocentes junto com os culpados.

Robespierre — Quem te diz que se matou algum inocente?

Danton — Ouviste, Fabrício? Não morreu nenhum inocente! (*encaminha-se para a saída? ao sair, a Paris*) Não temos um minuto a perder, precisamos mostrar-nos ao povo.

(*Danton e Páris saem*)

Robespierre — (*sòzinho*) Vai, vai! Ele pretende fazer os ginetes da Revolução pararem diante da porta do bordel, como um cocheiro com suas pilecas ensinadas; mas eles terão força bastante para arrastá-lo até a Praça da Revolução! Pisar os saltos dos meus sapatos... Para ficar na minha ordem de idéias... Devagar! Será realmente assim? Dirão que sua figura gigantesca lançava sôbre mim uma sombra demasiado grande e que, por isso, mandei que saísse do sol... E se tivessem razão? Será mesmo tão necessário? Sim, sim, a República! Ele precisa desaparecer! É ridículo que os meus pensamentos se vigiem assim uns aos outros... Ele precisa desaparecer! Aquêles que fica parado no meio da massa que avança, opõe-lhe a mesma resistência que se marchasse contra ela e é esmagado. Não deixaremos que a nau da Revolução encalhe nos baixios e nos bancos de lódo dos cálculos dessa gente; temos de decepar a mão que ousa retê-la, ainda que se lhe agarre com unhas e dentes! Acabemos com uma sociedade que despojou das roupas os cadáveres dos aristocratas e herdou a sua lepra! A virtude não existe? Como isso me volta continuamente à cabeça!... Por

que não posso me livrar dêste pensamento? Com seu dedo ensangüentado, continua a apontar para o mesmo lugar, sempre o mesmo! Posso envolvê-lo em quantos panos queira, o sangue porreja através deles... (*após uma pausa*). Não sei quem, dentro de mim, está mentindo ao outro (*aproximando-se da janela*). A noite ronca sobre a terra, revolvendo-se em sonhos caóticos. Pensamentos, desejos mal percebidos, imprecisos e informes, que se escondiam timidamente, à luz do dia, adquirem agora forma e figura e sorrateiros se introduzem na casa silenciosa do sono. Abrem as portas, olham pelas janelas, tornam-se quase de carne; e os corpos se estendem no sono, os lábios murmuram... Mas o nosso estar desperto não é, porventura, apenas um sonho mais claro? Não somos acaso sonâmbulos? E não são nossas ações como as dos sonhos — apenas mais precisas, determinadas, acabadas? Quem nos censurará por isso? Numa hora, o espírito executa mais ações, em pensamento, do que as que o moroso organismo do nosso corpo consiga reproduzir em anos. O pecado está no pensamento. Que o pensamento se torne ação, que o corpo consiga imitá-lo, é mera obra do acaso.

(*Entra Saint-Just*)

Olá, quem está aí, no escuro? Luz! Tragem luz!

Saint-Just — Não reconheces minha voz?

Robespierre — Ah, és tu, Saint-Just?

Saint-Just — Estavas sozinho?

Robespierre — Danton acaba de sair.

Saint-Just — Encontrei-o ao passar pelo Palais-Royal. Franzia seu mais imponente cenho revolucionário e falava em epigramas; tuteava-se com os *sans-culottes*, as grisetas corriam atrás dêle, as pessoas paravam, cochicando uma ao ouvido da outra tudo o que êle dissera. Acabaremos perdendo a vantagem da iniciativa. E ainda queres hesitar? Agiremos sem ti. Estamos decididos.

Robespierre — Que tencionais fazer?

Saint-Just — Vamos convocar, para

uma sessão solene, as juntas de Legislação, de Salvação Pública e de Segurança Geral.

Robespierre — Para que tanto aparato?

Saint-Just — Precisamos enterrar êsse enorme cadáver com o devido decoro, como sacerdotes e não como assassinos; e não devemos mutilá-lo, mas, sim, mandá-lo para debaixo da terra com todos os seus membros...

Robespierre — Fala mais claro!

Saint-Just — Temos de sepultá-lo com tôda a sua armadura e matar-lhe sobre o túmulo, também cavalos e escravos; Lacroix...

Rebepierre — Um consumado patife, antigo escrivão, atual lugar-tenente geral da França. Adiante!

Saint-Just — Herault-Séchelles...

Robespierre — Uma bela cabeça!

Saint-Just — Foi a letra capitular mais bem pintada da carta constitucional. Não precisamos mais dêsses enfeites; vamos apagá-la...

Phillippeau. Camilo...

Robespierre — Êle também?

Saint-Just (*entregando-lhe um papel*)
Eu já imaginava. Lê isto.

Robespierre (*lendo*) Ah, o velho franciscano! Só isso? É uma criança, divertiu-se a vossa custa.

Saint-Just — (*Indicando um ponto do papel*) Aí, aí!

Robespierre — (*lendo*) “Robespierre, o Messias sanguinário, entre os dois ladrões Couthon e Collet, no alto do seu Calvário, sobre o qual sacrificava sem ser sacrificado. As beatas da guilhotina acham-se a seus pés, como Maria e Madalena. Saint-Just está perto do seu coração, como o evangelista João, e comunica à Convenção as revelações apocalípticas do Mestre: traz a cabeça como um ostensório.”

Saint-Just — Farel que traga a dêle como São Diniz.

Robespierre — (*continuando a ler*)

“Quem havia de pensar que a impicável casaca do Messias é a mortalha da França, e que seus finos dedos tamborilando sobre a tribuna, são lâminas de guilhotina?... E tu, Barrere que disseste: Na praça da Revolução vai bater-se moeda!... Mas não quero revolver o velho saco. Êle é uma viúva que já teve

meia dúzia de maridos e ajudou a enterrá-los todos. Não há nada a fazer. É um dom todo especial: enxerga o rosto hipocrático das pessoas meio ano antes que morram. E quem terá vontade de sentar-se ao lado de cadáveres e sentir-lhes o mau cheiro?”... Com que, então, tu também, Camilo? É preciso eliminá-los! E depressa! Somente os mortos não voltam mais. Preparaste a acusação?

Saint-Just — Isso é fácil. Já deste as indicações no discurso dos Jacobinos.

Robespierre — Queria apenas assustá-los.

Saint-Just — Não precisarei mais do que pô-las em prática. Os falsários fornecerão os ovos e os estrangeiros, as maçãs. Dêsse bôlo êles morrerão, dou-te minha palavra...

Robespierre — Pois, então, depressa! Amanhã mesmo? Nada de agonias demoradas. Fiquei muito sensível, de alguns dias para cá. Quero apenas que andes depressa! (*Saint-Just sai*)

Robespierre — Pois bem, seja: um Messias sanguinário, que sacrificava sem ser sacrificado! Êle os resgatou com seu sangue, eu vou resgatá-los com o dêles próprios. Êle os tornou pecadores e eu tomo o pecado sobre mim. Êle teve a volúpia da dor, eu tenho o tormento do carrasco. Quem foi mais abnegado. Êle ou eu? Contudo há qualquer coisa insana, nesse pensamento... Por que será que ficamos sempre a olhar para êsse Único? Na verdade, o Filho do Homem é crucificado em todos nós, todos nós agonizamos no Hôrto de Getsêmani, mas ninguém resgata o outro com suas feridas. Meu Camilo!... Todos me abandonam... tudo é vazio e deserto... Estou só.

(*A Morte de Danton*, Büchner, tradução de Mario da Silva, Editora Brasiliense de Bólso — São Paulo).

(*) Georg Büchner nasceu em Darmstadt, em 1813. Faleceu em 1837. Além da *Morte de Danton*, escreveu: *Woizzeck*, já representada no Brasil.

O teatro tem sido obscurecido como arte das massas por seus parentes parvenus o cinema, o rádio e a televisão. O intercâmbio entre o teatro e seus semelhantes teve seus efeitos, mas é discutível que estes tenham sido muito satisfatórios. De um modo geral, o rádio, a televisão e o cinema adulteraram as peças que adaptaram, e não se pode dizer que tenham contribuído materialmente para aperfeiçoar as técnicas dos textos ou produções teatrais.

Entretanto, a arte dramática associada aos meios de comunicação às massas abrange um assalto de inúmeras ramificações a nações inteiras. Um segundo paradoxo é o fato de ter a iniciativa teatral, por meio de adulteração, difusão e reconstituição na qualidade de drama de rádio, televisão e cinema, conquistado o controle da consciência e do gosto do público. Nunca na história a atuação dramática mostrou-se tão poderosa como instrumento de propaganda, de mesmerismo das massas e de catequese. Em tempo algum, com a possível exceção de Atenas no século V A. C., possuiu o teatro tanto poder de, realmente, influenciar sua época. Sobre o teatro paira uma pesada responsabilidade. Mas, com o advento, de um lado, dos meios de comunicação às massas e, de outro lado, o progresso das ditaduras totalitárias, a arte dramática — salvo no palco legítimo — foi subvertida pelos grandes negócios e grandes governos. Podemos dizer que o teatro do palco contraiu-se só para tornar-se uma iniciativa de grande expansão como teatro da tela e do éter.

Todavia, o palco, ao retrair-se, tornou-se o único pósto da livre expressão nos países democráticos. O teatro

tem sido o campo de ação do operador individual, que não é obrigado a considerar os interesses das corporações. Como o palco legítimo não pode esperar a freguesia de todos os homens, mulheres e crianças, os produtores teatrais não se sentem obrigados a descer ao mínimo denominador comum do sentimento e da inteligência.

Tem sido possível um grau mais alto de integridade no palco do que na tela e no ar. Em Estados não totalitários, o teatro geralmente não tem sido intimado pelos governos, pelos políticos livre-atiradores, pelo demagogos, nem pelos grupos de pressão. Não tem fechado suas portas às minorias e aos dissidentes políticos. Tampouco tem-se furtado às experiências por mais extravagantes e negativistas que sejam. É digno de nota que muitas experiências têm sido realizadas no seio do teatro comercial, que tem sido acusado tantas vezes de pusilânime e sem imaginação. Por exemplo, as peças de Giraudoux, de Wilder e o primeiro êxito de *Glass Menagerie*.

Deve-se às arriscadas operações de empreendimentos individuais, desde o Teatro de Arte de Moscou, que apresentou Tchecov no princípio do século, até o último Kermit Bloomgarden ou Alfred de Liagre com suas produções em Manhattan, a maior parte da grandeza do teatro em nosso século. O pequeno vulto do negócio tem estado na razão direta da grandeza e independência da arte. O teatro é uma das poucas coisas do século XX que escaparam de uma completa padronização, exceto quando escravizado pelo super Estado.

(John Gassner — Obra citada)

Da mesma maneira que o teatro, a Televisão sentiu necessidade de se libertar da literatura. Mais do que o teatro, ela utiliza o lado visual, pictural, sonoro dos objetos. E assim como Wagner, Appia e Antonin Artaud preconizaram o drama total, a obra de arte comum, denegando ao texto guardar um valor exclusivo, do mesmo modo os realizadores se orientam para uma nova pesquisa: criar um espetáculo não mais a partir de um texto, mas a partir de imagens, dum *scenário* concebido em imagens ou em música. Roger Kahane apresentou "*Le Musicien dans la Cité*", tendo como ponto de partida um argumento e uma partitura de Y. Baudrier, com música, imagens e dança e uma ação dramática, sem uma palavra de texto. Outras experiências serão feitas no mesmo sentido, mas dessa vez com um texto, mas esse texto, em lugar de ser escrito antes de qualquer realização, só será elaborado depois de uma montagem-imagem, segundo um *scénario* determinado. A palavra estará, si não totalmente abolida, mas pelo menos relegada a um segundo plano dessa nova concepção televisual.

(Théâtre, set./1964)

televisão

Um realizador de programas infantis não deve estar ligado às crianças apenas por motivos afetivos. Deve ser um observador de tôdas as reações e tendências de uma criança. Deve procurar desenvolver o gôsto pelas artes, abrindo os olhos do guri para a seleção do que é ruim e do que é bom. E tem que oferecer ao público infantil o que houver de melhor em matéria de texto, idéia, artistas e música. Num país subdesenvolvido, onde impera o analfabetismo em todo sos setores da vida cultural, fatalmente a Televisão está cercada de uma forte dose de mediocridade. E não do melhor critério de seleção do que pode ser oferecido pelo vídeo à criança. Texto para criança precisa ter, antes de tudo, bom tema, qualidade de redação, presença de mensagem acessível a maiores de quatro anos, possibilidade de um espetáculo decente e de categoria e que o seu autor possua alguma identificação com o problema da criança.

Só existe um programa infantil na TV. O meu. O que se vê é um pieguismo e uma exploração sentimental mascarados de programa infantil. O lema **para criança qualquer coisa serve** — é usado sem o menor pudor.

Fabio Sabag

(De uma entrevista ao **Correio da Manhã**, 1/65)

Dürrenmatt.

A obra de Brecht é uma resposta ao nosso mundo, à nossa culpa, uma das poucas respostas honradas a nossas frases, uma representação daquilo que deixamos de fazer, mesmo sendo uma resposta comunista. Temos que discutilo. Como fantasma de nosso mêdo, o comunismo nos paralizou há muito, permanecemos entumecidos de espanto, do mesmo modo que nós, há muito tempo, já tenhamos paralisado o comunismo como fantasma. Estamos, uns e outros, petrificados. Mas o que é natural de um lado, porque representa de todo modo uma ideologia que pela própria natureza não pode ter capacidade para nenhum diálogo, de nossa parte é inatural. Nós podemos manter um diálogo autêntico com o comunismo, êle conosco, não. Podemos superá-lo, considerá-lo sem mêdo, raciocinando sempre a respeito dêle, separando sua verdade de seu êrro; êle contudo não pode considerar-nos sem mêdo, nem a nós nem a si próprio. Temos que fazer o que o comunismo desatende, do contrário ficaremos pasmados, como êle, numa ideologia. Por isso o desgôsto devido a que, em nossa época, o maior autor dramático alemão se tenha colocado ao lado da revolução, acreditando assim agir humanamente, nos coloca a questão da resposta ao nosso tempo. Na verdade, temos essa resposta, ou fingimos apenas tê-la? Nem é apenas mêdo o que temos? Mêdo de uma operação inelutável? Será que apenas nos deixamos levar? Nossas constantes invocações à liberdade não serão subterfúgios que nos permitem deixar de fazer o necessário, para continuar com os valores velhos, de cuja renda se pode viver, de que nos encarregamos sem tornar a examiná-los seriamente?

dos jornais

o teatro português condenado ao silêncio

A Companhia do Teatro Nacional de Lisboa, depois do incêndio que destruiu inteiramente o Teatro D. Maria II (dezembro/1964), reapareceu em fevereiro último, no Teatro Avenida, com uma nova peça de autor português **O Motim**, de Miguel Franco, que dirige, há alguns anos, em Leiria, um grupo de teatro amador, e que com essa peça faz sua estréia como dramaturgo. **O Motim**, lembra, tanto pelo tema como pela estrutura e suas ressonâncias atuais, "As Feiticeiras de Salem". Transpõe para o palco a sangrenta repressão dum movimento popular de reivindicação que se deu no século XVIII. A peça, recebida com entusiasmo no dia da estréia, deixou o cartaz após cinco dias de representação, interdita pelo govêrno, o que causou admiração pois fôra aprovada por um conselho de leitura presidido pelas autoridades, isto é, o Diretor de Teatro. Essa interdição causou viva emoção nos meios teatrais e artísticos, que dirigiram um protesto ao Ministro da Educação Nacional contra a censura exercida inexoravelmente contra os autores portugueses. O manifesto teve mais de cento e oitenta assinaturas, entre as quais: Laura Alves, Carmen Dolores, José Régio, L. Franco Rebelo, Paulo Renato, Manuel Guimarães, Eduardo Scarlatti, Redondo Junior, entre romancistas, poetas, pintores e cenógrafos. Dizia, em resumo:

"Os escritores e artistas abaixo-assinados, em vista de que o Teatro é um dos critérios mais seguros de avaliação do nível cultural de um povo, pois, segundo Garrett, é ele um grande instrumento de civilização, mas não pode prosperar onde não existe; considerando que, para que haja um Teatro português como expressão dramática das realidades e dos mitos nacionais, a representação de peças de autores portugueses é uma condição *sine qua non*; considerando que, a despeito da considerável atividade dramática, confirmada pelo número e qualidade das peças recentemente publicadas, a maioria dessas não pôde ser apresentada no palco por decisão arbitrária da censura; considerando que a proibição atingiu peças de autores não só laurea-

dos com prêmios literários, mas recebidas favoravelmente por críticos de responsabilidade, como é o caso de: **Felizmente há Luar**, de Luís Monteiro (Grande Prêmio de Teatro da Soc. Portuguesa de Escritores, 1961), **Condenados à Vida**, de Luís Francisco Rebelo (Idem, 1964), **O Duelo e O Pecado de João Agonia**, de Bernardo Santareno (Prêmio de Teatro da Imprensa, em 1963 e 1964). **Os Chapéus de Chuva**, de Fiamá Brandão (Prêmio Revelação em 1961), **Os Degraus**, de Augusto Sonral, **A Forja**, de Alves Redol, **O Passageiro do Expresso**, de J. R. Miguéis, **O Meu Caso**, de José Régio, **A Palavra é de Ouro**, de Augusto Abelaira, etc.; considerando que após alguns dias de sua estréia pelo T. N. D. Maria II a peça **O Motim** foi interdita apesar de ter sido liberada pela própria censura oficial de Teatro; considerando que êsses fatos se repetem com insistência que justifica os temores dos artistas e intelectuais portugueses, na medida em que ameaçam a própria sobrevivência do Teatro Português; considerando que durante séculos, o teatro português sofreu, por obra da censura inquisitorial, irreparáveis prejuízos que os abaixo-assinados gostariam de não ver renovados com seu consentimento tácito; considerando que a Constituição assegura a liberdade de expressão do pensamento e considerando a promessa feita pelo Sr. Presidente do Conselho da extinção da censura; por tôdas estas razões, os abaixo-assinados significam seu protesto e o pedido de imediata abolição da censura que pesa sobre o teatro português e o condena a um silêncio que se transforma cada vez mais no silêncio da morte".

de uma plataforma para grupo teatral

Cecília Prada

Embora evidentemente engajado, nosso grupo não pode aceitar a espécie de engajamento ingênuo do teatro dos anos 30 (nos EE. UU.). A visão do mundo apresentada pelo escritor social do Group Theatre, por exemplo, correspondia a uma realidade limitada; a sua técnica teatral estava profundamente embebida no realismo-naturalismo; a sua temática raramente atingia um universalismo sem fronteiras. O escritor teatral de hoje tem necessariamente de ser mais complexo e mais sofisticado, se quiser retratar a realidade do mundo contemporâneo.

Nosso teatro tem forçosamente de tornar-se épico, como o foi o teatro de Brecht, o teatro de Piscator. Tem de de frontar-se com um universo que é, pelo menos aparentemente, desprovido de sentido e controlado por poderes demoníacos. Terá como ingredientes Hiroshima e Nagasaki, e não somente greves de trabalhadores. E da mesma maneira que os problemas a serem apresentados serão cósmicos, assim serão as soluções. Para o Teatro do Absurdo, o mundo é absurdo, a condição humana desesperada, as soluções impossíveis. Por isso mesmo tal teatro já se tornou, também êle, de certo modo ultrapassado. Apareceu no pós-guerra e já não corresponde a uma posição revolucionária; ainda é um teatro burguês, porque constata o fato de que o mundo é absurdo e que nada é possível fazer para mudá-lo. A plataforma ideológica da nova geração (a surgir) de escritores teatrais estará, portanto, mais próxima de Brecht do que da *avant-garde* intelectual francesa; o seu pensamento teatral deverá fundar-se na convicção de que certas respostas podem ser encontradas e que a irracionalidade pode ser vencida.

Um dos principais responsáveis pela estagnação atingida pelo acting americano é o famoso Actor's Studio que, como todos sabemos, representou papel de relevante importância na década dos 30-40. No entanto, se o mito da Broadway está a cair por si mesmo, é tempo, penso, de tomarmos o Actor's Studio pelo que realmente é hoje, demolindo o seu mito que repousa todo em glórias absolutamente passadas. E o que é êle hoje se não o reduto do freudismo mais rancoroso, do reacionarismo mais intransigente, completamente alienado de qualquer movimento teatral ou cultural contemporâneo? Permaneceu fechado em sua concha durante 30 anos e herméticamente fechado, de maneira que corrente de ar alguma tivesse a mais remota chance de vir arejar o seu ambiente asfíxiante. E quando, depois de trinta anos de confabulações, e atividades quase secretas, resolveu enfim apresentar os seus mais renomados membros em

público, fêz com que tais "deuses" descerrassem, ao fragor de trombetas, as cortinas do tabernáculo, para virem mostrar aos deslumbrados olhos dos mortais — o que, meu Deus?: um Strange Interlude em que, na estação passada, os grandes nomes — Franchot Tone, Geraldina Page, Betty Field — revelaram-se segundo o rigor da arte mais declamatória possível, recitando o texto decorado sem que ao menos uma vez a platéia pudesse acreditar na ação (como queria o bom do velhinho Stanislavski). Depois de 30 anos do estudo mais exclusivo do Método!

Se nós, portanto, como grupo teatral nos propomos preocuparmo-nos especificamente com o estudo e o desenvolvimento do teatro contemporâneo, devemos antes de mais nada partir para essa conquista com o espírito livre de todos os chavões interpretativos e estilísticos que paralisam a atividade criadora do diretor e do ator. Cada autor que nos propomos produzir deve merecer um cuidadoso trabalho de análise para que o seu estilo venha à luz; os métodos interpretativos devem adequar-se a cada autor diferente, a cada estilo diferente. E já que os autores em que estamos principalmente interessados são europeus, precisamos tentar superar, antes de mais nada, o anti-intelectualismo próprio da mentalidade americana; precisamos nos convencer de que a linha do pensamento, e não a linha da ação, é a dominante no teatro europeu.

A primeira condição de nosso trabalho, portanto, será a aquisição de uma cultura teatral. Precisamos conhecer teatro.

(Do Estado de S. Paulo)

(x) Autora de livros de contos e peças, residiu nos Estados Unidos, onde esteve ligada aos movimentos de vanguarda daquele país. Pertence ao grupo *Open Theatre* para o qual escreveu a plataforma cujos trechos destacamos.

a moda do show

Yan Michalski

Se quisermos citar um fato que possa ser considerado característico da revolução do teatro carioca nos primeiros meses de 1965 este fato não poderá ser outro senão o lançamento da moda dos shows musicais nos teatros do Rio de Janeiro. Basta dar uma olhada no roteiro dos espetáculos em cartaz para constatar o rápido e dinâmico crescimento dessa moda. Três shows musicais estão sendo apresentados no momento: **Rosa de Ouro**, sem dúvida um grande sucesso, lotando há várias semanas a sala do Teatro Jovem; **Rio, Bossa e Balanço**, no Teatro de Arena da Guanabara; e **Recital de Samba**, no Teatro Santa Rosa, aparentemente também com possibilidade de uma boa carreira. Isto, sem falarmos em **Liberdade, Liberdade**, que pertence a um gênero bem diferente. Pelo menos dois outros shows estão com a sua estréia prevista para breve: um, intitulado **Reação**, no Teatro Princesa Isabel, e um outro, ao que parece, no Teatro da Praça. Por enquanto, a lista pára aqui, mas já ouvimos falar de outras iniciativas semelhantes que estariam em cogitações para as próximas semanas. Pode-se considerar, portanto, que cerca de 30% das casas de espetáculos cariocas estarão ocupadas, dentro em breve, por esses shows de música popular.

Sem dúvida, a primazia da moda cabe ao Teatro Jovem: já no ano passa-

do, Cleber Santos organizou e promoveu uma bem sucedida série de espetáculos de música popular, às segundas-feiras. O êxito dessas iniciativas e, logo depois, o triunfal sucesso de **Opinião** no Super Shopping Center (embora só em parte este possa ser enquadrado na categoria à qual nos referimos) estimularam a proliferação de novas tentativas à qual assistimos atualmente e a que vamos assistir nas próximas semanas.

O fato, em si, nos parece altamente positivo. Há muito tempo estamos sustentando o ponto de vista de que a quantidade de espetáculos de teatro de prosa apresentados ao mesmo tempo estava se tornando excessiva, e que este excesso ameaçava prejudicar a estrutura econômica e o nível artístico do teatro carioca. A experiência provou que tínhamos razão. A evolução atual, que se opera no sentido de um critério de seleção natural segundo o qual apenas as empresas capazes de oferecer encenações suficientemente atraentes e interessantes poderão sobreviver, tem como consequência o fato de algumas casas de espetáculos ficarem sem produções teatrais disponíveis. É muito bom saber que estas casas de espetáculos, em vez de ficarem vazias e fechadas, hospedem — ou hospedarão — shows de música popular. É possível, inclusive, que esta política poderá con-

tribuir, a longo prazo, para a criação de uma nova platéia teatral; por enquanto, o público que frequenta os shows ainda é, em geral, bem diferente do público teatral, mas quem sabe se alguns dos jovens espectadores de **Rosa de Ouro**, por exemplo, que nunca tinham entrado num teatro, não se sentirão estimulados a voltarem um dia para o teatrinho do Mourisco, mesmo quando o espetáculo em cartaz não for mais um espetáculo musical?

Acreditamos, todavia, que esta moda — como todas as modas — encerra em si alguns sérios perigos. Se em vez de três ou cinco shows de música popular tivermos, daqui a pouco, dez espetáculos deste gênero em cartaz, os promotores terão fatalmente de enfrentar as mesmas dificuldades que os empresários teatrais estão enfrentando atualmente. Por outro lado, não podemos esquecer que um show musical transposto para o palco de um teatro expõe-se a uma série de exigências visuais que não existem quando esses mesmos cantores exibem numa boate, ou mesmo em números isolados diante das câmaras da televisão. É preciso que os responsáveis se convençam da necessidade de criar uma linguagem de espetáculo específica para este gênero, e não confiem demasiadamente na força de atração das canções e dos cantores, por melhores que sejam.

Rio de 400 Janeiros

Confessamos que o prazer que sentimos ao assistir a **Rio de 400 Janeiros** não estava isento de uma certa melancolia. Não há como negar que se já houve no Rio algo que pudesse se aproximar de uma noção autêntica de teatro popular, esse algo foi o teatro de revista. Ora, quem conhece a deplorável situação presente do teatro de revista e quem vê o espetáculo de Carlos Machado, não pode deixar de perceber, com absoluta clareza, que a forma de teatro popular a que aludimos foi esvaziada de quase todos os elementos culturalmente válidos que possuía (pelo menos potencialmente), e que esses elementos foram transferidos para um gênero de espetáculo que, pela sua própria natureza, não pode ter nada de popular. É possível que a ótima aceitação que vêm tendo nos palcos dos teatros cariocas os shows de música popular constitua um ponto de partida para uma reformulação positiva do teatro de revista; mas, por enquanto, o verdadeiro, o bom espetáculo de revista é um espetáculo para a elite que frequenta o Golden Room.

Rio de 400 Janeiros, não é, em absoluto, uma encenação inovadora no que diz respeito à concepção; muito pelo contrário, as fórmulas adotadas são antigas e tradicionais. No entanto, o convencionalismo da concepção não nos parece propriamente passível de crítica, visto que essas formas tradicionais provam, através da brilhante execução que Carlos Machado lhes proporcionou, que continuam até hoje eficientes e comunicativas. Seria ótimo se o produtor fizesse um dia, com a mesma categoria, um show, digamos, mais experimental.

(Do Jornal do Brasil)

Jorge Lavelli:

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

movimento teatral

Jacqueline Laurence

A temporada carioca prosseguiu êste ano com várias estréias interessantes que comentaremos a seguir para os nossos leitores.

AS FEITICEIRAS DE SALEM, de Arthur Miller, com direção de João Bethencourt, foi bastante bem recebida pela crítica e está fazendo boa carreira no Teatro Copacabana. O espetáculo, todavia, não traz o impacto total que a leitura do texto permite antever. Os papéis principais estão a cargo de Oswaldo Loureiro (John Proctor), Eva Wilma (Abigail), Isabel Ribeiro (Sra. Proctor) e mais Rodolfo Mayer, Rosita Thomaz Lopes, Djenane Machado, estreitando promissoramente no profissionalismo no papel de Mary Warren, etc. Cenários de Pernambuco de Oliveira. Figurinos de Marie-Louise Nery. Produção de Reynaldo Loyo.

O Teatro Jovem estreou sob grande expectativa a já famosa peça de Francisco Pereira da Silva, O CHÃO DOS PENITENTES. O espetáculo está atraindo mais uma vez grande público para o pequeno teatro do Mourisco onde os espectadores, numa iniciativa feliz de Kleber Santos, podem adquirir ingressos a partir de Cr\$ 1 000. A peça que focaliza a personalidade do Padre Cícero, foi dirigida por Kleber Santos, com excelentes cenários e figurinos de Anísio Medeiros e conta com a participação de Oswaldo Louzada, no papel título e mais Wanda Lacérda, Paulo Padilha, Hélio Ary, Maria Gladys, Thelma Restan, Dinorah Brillanti e muitos outros.

TÔDA NUDEZ SERÁ CASTIGADA, de Nelson Rodrigues, que já pelo título e pelo autor não poderia deixar de despertar a atenção geral, teve a felicidade de contar com uma direção de excepcional qualidade de Ziembinski e um desempenho espetacular de Cleyde Yáconis, atriz que o público carioca há muito não via. Outros intérpretes: Luís Linhares, Nelson Xavier, Elza Gomes, José Maria Monteiro, etc. Excelente cenário de Napoleão Moniz Freire. Teatro Serrador. Produção de Aluizio Leite Garcia e Jofre Rodrigues.

O Teatro Municipal do Rio de Janeiro apresentou êste ano dois espetáculos teatrais brasileiros: SANTA JOANA, de Bernard Shaw e VESTIDO DE NOIVA, de Nelson Rodrigues, não alcançando todavia nenhuma destas produções um resultado particularmente satisfatório.

SANTA JOANA, em tradução de Cecília Meirelles, teve direção de Flávio Rangel. Com Maria Fernanda no papel-título, o espetáculo ainda contava com alguns nomes famosos do teatro nacional, entre os quais Sérgio Britto, Jaime Costa, Nelson Vaz, Napoleão Moniz Freire, Luiz Linhares, Carlos Alberto, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Serrado e muitos outros.

A nova versão de VESTIDO DE NOIVA, com direção de Sérgio Cardoso e cenários do mesmo, apresentava os papéis principais Yoná Magalhães, John Herbert, Lola Brah e Ana Maria Nabuco.

Ambas as produções foram apresentadas em temporadas com duração de dez dias.

Em São Paulo, os grandes sucessos da temporada, de acôrdo com a crítica local e a afluência do público, são: QUEM TEM MÊDO DE VIRGINIA WOLF, de Edward Albee e ARENA CONTA ZUMBÍ.

A famosa peça de Albee, dirigida e produzida por Maurice Vaneau no Teatro Cacilda Becker, apresenta Cacilda Becker e Walmor Chagas em desempenhos excepcionais, muito bem coadjuvados por Lillian Lemertz e Fulvio Stefani. Cenário de Marie-Claire Vaneau.

ARENA CONTA ZUMBÍ, de autoria de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com música de Edú Lôbo e direção de A.B., tem atraído um imenso público à Rua Theodoro Bayma onde o Teatro de Arena de São Paulo tem sua séde.

MARIA CLARA MACHADO EM PARIS

Maria Clara Machado assistiu, nos primeiros dias do mês de junho ao Congresso de Teatro Infantil que se realizou em Paris, como representante oficial do Brasil.

No próximo número destes Cadernos, Maria Clara terá oportunidade de contar aos leitores detalhes sobre a sua estadia na França e os contatos que estabeleceu com diversos grupos de teatro.

Por motivo de doença a diretora do Tablado e dos CADERNOS, viu-se impossibilitada de ir a Tel-Aviv assistir ao Congresso do Instituto Internacional do Teatro, tendo sido o Brasil representado pelo diretor João Bethencourt.

outro cenário de peça de Molière, **O Médico a Fôrça**, n'º TABLADO, AL obteve prêmio de melhor cenógrafo e figurinista, do CICT, em 1962. AL fez, anteriormente, n'º TABLADO, cenários para as seguintes peças de MCM: **A Bruxinha que era Boa**, **O Cavalinho Azul** (prêmio de revelação de cenógrafo) e **Maroquinhas Frufu**.

N'º TABLADO

Começaram os ensaios de **Arlequim, Servidor de Dois Patrões**, de Goldoni. A direção será de M. C. Machado e cenografia e figurinos, de Anna Letycia. A estréia será em setembro.

ANNA LETYCIA DE VOLTA

É com especial satisfação e carinho que O TABLADO recebe de volta AL, que prestará sua valiosíssima colaboração na produção de "Arlequim". AL acaba de passar dois anos na Europa, tendo ganho em 1963 um prêmio na Bienal de Paris pelo cenário que fez para **Le Malade Imaginaire**, de Molière. Com

TEATRO INFANTIL

Há atualmente em cartaz numerosos peças para crianças: **O Circo Rataplan** (A.: Pedro Veiga), no T. Princesa Isabel; **O Bruxo e a Rainha** (A.: Pedro Reis), no T. Sta. Teresinha; **Paulinho e o Anão Gigante** (A.: Waldemar José); no Arena da Guanabara; **O Patinho Feio** (A.: Cleber R. Fernandes), no Arena-Opinião; **Revolução no País das Fadas** (A.: Sheila Mazolenis); **O Peixinho Dourado** (A.: Aurimar Rocha, no Teatro de Bólso; **Na Tribo dos Chipangós**, teatro de Fantoches, no Teatro Palhaquinho; **A Formiguinha que foi à Lua**, (A.: Zuleika Melo) no Serrador; **O Cofre dos Fantasmilhas**, (A.: ?), no Teatro Jovem; e n'º TABLADO **A Volta de Camaleão Alface** (A.: M.C.M.).

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

As palavras de John Gassner citadas nestes CADERNOS são tiradas do livro *Rumos do Teatro Moderno (Theatre at the Crossroads)*, do mesmo autor, publicado pela Editôra Lidador-Rio, em sua Coleção Mimesis, em tradução de Luzia Machado da Costa. Este livro se recomenda não só aos autores como aos atôres pela sua maneira clara de informar o leitor sôbre os problemas do teatro contemporâneo e sua solução.

Editado pela Editôra Vozes, acaba de sair em tradução de Willy Levin e Brutus Pedreira, *A História de Tobias e Sara*, de Paul Claudel, contendo fotos da produção dessa peça pelo O TABLADO, em 1955.

da Editôra Agir:

Cr\$

Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna	1.000
Bodas de Sangue, de F. Garcia Lorca	800
D. Rosita, a Solteira, de F. Garcia Lorca	800
Diálogo das Carmelitas, de Bernanos	300
A Harpa de Erva, de Truman Capote	800
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel	800
O Living-room, de Graham Greene	800
Natal na Praça, de H. Ghéon	800
Oração para uma Negra, de W. Faulkner	800
O Rinceronete, de Ionesco	800
Pedreira das Almas — O Telescópio, de J. Andrade	800
Teatro (O Cavalinho Azul — A Volta de Camaleão	
Alface - Embarque de Noé) de M. C. Machado	1.000
A Visita da Velha Senhora, de Dürrenmatt	800
Yerma, de Garcia Lorca	1.000
A Moratória, J. Andrade	1.400

da Editôra Letras e Artes:

Além do Horizonte, de E. O'Neill	1.500
O Anjo de Pedra, de T. Williams	2.000
À Margem da Vida, de T. Williams	2.000
Como fazer Teatro, de H. Nelms	4.500
Lisbela e o Prisioneiro, de O. Lins	1.100
Fausto, de Goethe	3.000
A Megera Domada, de W. Shakespeare	2.000
A Capital Federal, de Artur Azevedo	3.000
Método ou Loucura, de R. Lewis	1.500
Teatro, de Stark Young	1.500
Como fazer Televisão	3.500

Cadernos n.º

Os Cegos, 1 ato de M. Ghelderode	24
Uma Consulta, 1 ato de A. Azevedo	25
O Intérprete, 1 ato de T. Bernard	20
Auto de Mofina Mendes, 1 cena, de Gil Vicente	20
O Môço Bom e Obediente, de Barr-Stevens	28
O Pastelão e a Torta, 1 ato	23
O Jôgo de S. Nicolau, de Chancerel	26
2 Farsas Tabarínicas	25
O Urso, de Tchekov	29

CADERNOS DE TEATRO, número avulso CR\$ 300
Assinatura (4 números) CR\$ 1.200

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a O TABLADO pelo reembolso postal. Av. Lineu de Paula Machado, 795, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, Guanabara.