

33

cadernos de teatro

DIA INTERNACIONAL DE TEATRO: 25 DE MARÇO

ESCOLA DO ATOR

INTRODUÇÃO À ARTE DE DIZER

GINÁSTICA E JOGOS DRAMÁTICOS

**RABINDRANATH TAGORE: O CARTEIRO DO REI
DOS JORNAIS: BECKET**

Dia Internacional de Teatro (25 de março)

René Maheu

Diretor-Geral da UNESCO

“Neste palco, que é qualquer lugar, onde tudo é símbolo porque nada é real, todas as coisas, verossímeis ou absurdas, são maravilhosamente possíveis, porque nenhuma é verdadeira. Aqui, que é todos os lugares, esta noite, que é todos os dias, o mundo inteiro e a história de amanhã, de hoje e de sempre são oferecidos à escolha de uma fantasia sem limite.

Eu saúdo em ti, teatro, o sonho universal.

Milagre, miragem, diante dos olhos fascinados e do ouvido cativo, vai nascer uma ação imaginária, à qual responderá a adesão dos corações exaltados. Poder do ato: a força cômica, o horror trágico, a perturbação dramática se impõem por canto imediato, a ilusão que age, cria a crença. É bem falso chamar-te representação: ou és participação ou não existes.

Eu te agradeço, teatro, por lembrarem que o homem é ação e que agir é crer.

Poder também de comunhão que assim se realiza entre os homens, transcendendo as divisões e fronteiras da natureza, da sociedade, e mesmo da cultura. Ao contrário de outros espetáculos, o público do teatro não é uma coleção de solidões individuais, mas uma comunidade em busca de sua alma a qual, em certas ocasiões, a encontra sem jamais poder esquecê-lo.

Teatro, tua realização do palco é, na sala, a realização da fraternidade humana.

É enfim linguagem, e mesmo de necessidade essencial: linguagem, que quer dizer pensamento. Palavras, que captais das vozes e dos rostos os mais expressivos para nos permitir contemplar em público nossos segredos mais profundos, palavras incarnadas que animais corpos vivos, desejáveis e frágeis, para conduzi-los através dos combates, de seduções, dos argumentos e das armadilhas até às realizações e aos aniquilamentos — grandiosos, lamentáveis ou ridículos, do amor e da morte, do grotesco ou da glória, vossas evocações inteligíveis me fazem ir além daquilo que vejo. Por meio de vós eu penso o que creio, e o julgo. É graças a vós que deixarei esta sala de aparências com um sentido válido para a minha vida real.

Terei então atravessado este mistério como uma prova significativa. Teatro, que por tuas mentiras me esclareces a respeito de meus erros e me libertas de tua própria mágica, tú és purificação. Teu nome é *catarsis*.

Neste Quinto Dia Internacional de Teatro a UNESCO, Organização das Nações Unidas para Educação e a Cultura, se honra em testemunhar, por sua homenagem, a grandeza, a universalidade e a eterna juventude viajora; mecânicos da poesia, eu vos apresento, em nome da Organização, a gratidão do público. Possai vós, de nossa parte, merecer constantemente sua estima e seu afeto, possai vós não esquecer jamais a dignidade de vossa arte, vós, a quem é dado o ténivel poder de fazer rir e chorar juntos os homens!

cadernos de teatro -- n. 33 janeiro - fevereiro - março - 1966

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

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

DIRETOR-RESPONSÁVEL: João Sergio Marinho Nunes

DIRETOR-EXECUTIVO: Maria Clara Machado

TESOUREIRO: Eddy Rezende Nunes

REDATOR-CHEFE: Déa Soares Leite

SECRETARIO: Vania Leão Teixeira

Pode o mundo de hoje ser retratado pelo teatro?

Bertolt Brecht

“O mundo de hoje poderá ser descrito aos homens de hoje somente se lhes for apresentado como sendo transformável”.

É com muito interesse que tomo conhecimento de que, no decorrer de um colóquio sobre teatro, Friedrich Dürrenmatt indagou se o mundo de hoje ainda podia, de um modo ou outro, ser retratado pelo teatro.

A pergunta me parece digna de boa acolhida. Foi-se o tempo em que bastava que a imagem fornecida pelo teatro provocasse um choque afetivo. Hoje em dia, para obter o mesmo efeito, é preciso que a restituição seja fiel.

Não são poucos os que constatarem o enfraquecimento do choque emocional produzido pelo teatro, mas muito menos numerosos são aqueles que reconhecem que se torna cada vez mais difícil descrever o mundo de hoje. Foi por ter tomado consciência disso que alguns de nós, autores e diretores, saímos em busca de novos meios artísticos.

Eu mesmo, como o sabem os que militam em nossa profissão, fiz mais de uma tentativa para fazer entrar o mundo de hoje, a maneira como os homens de hoje vivem em sociedade, no campo de visão do teatro.

No momento em que escrevo estas linhas, encontro-me a poucas centenas de metros de um grande teatro que dispõe de bons comediantes e de todas as máquinas necessárias ao seu bom funcionamento, de um teatro onde, com numerosos colaboradores, jovens em sua maior parte, posso fazer as experiências mais variadas; à minha volta, sobre as mesas, modelos, milhares de fotografias de cenas de nossas representações e o relatório mais ou menos minucioso dos mais diversos problemas e de suas soluções provisórias. Tenho, pois, todas as possibilidades e, no entanto, não me seria possível dizer que as dramaturgias não-aristotélicas — dou-lhes este nome por razões bem definidas — e o estilo de representação épica que vai de par com as mesmas, constituem a solução. Existe algo, porém, que não faz mais nenhuma dúvida para mim: o mundo de hoje poderá ser descrito aos homens de hoje somente se lhes for apresentado como sendo transformável.

Para os homens de hoje, o valor de uma questão se mede pela resposta que pode ser dada à mesma. Os ho-

mens de hoje se sentem interessados por situações e acontecimentos em relação aos quais possam tomar uma atitude.

Muitos anos atrás, vi num jornal uma fotografia que, para fins publicitários, mostrava a destruição de Tóquio por um terremoto. A maior parte das casas ruíra, só permanecendo de pé algumas construções modernas. Dizia a legenda: *steel stood* (o aço aguentou). Comparem com a descrição clássica da erupção do Etna feita por Plínio, o Antigo e compreenderão que os autores de hoje devem ultrapassar o tipo de descrição clássica.

Numa época em que a ciência está transformando a natureza de tal maneira que o mundo já nos parece quase habitável, o homem não pode mais ser descrito como uma vítima, como um brinquedo nas mãos de um mundo desconhecido e sem possibilidade de transformação. Quem se coloca no lugar da bola de futebol, dificilmente poderá conceber as leis de gravitação.

Não há-de ser nenhuma surpresa para vocês se eu disser que a questão de saber se o mundo pode ser descrito pelo teatro é uma questão social. Foi isso que afirmei durante anos e agora, vivo num país em que imensos esforços são desenvolvidos no sentido de transformar a sociedade. É possível que vocês condenem os meios empregados para esse fim — espero todavia que vocês os conheçam realmente, não apenas pelos jornais — é possível que vocês recusem esse ideal de um mundo novo — espero todavia que vocês saibam realmente qual é — creio, porém, que lhes será difícil pôr em dúvida que, no país em que vivo, trabalha-se para transformar o mundo e a natureza das relações sociais entre os homens. E vocês não poderão deixar de concordar comigo quando digo que o mundo de hoje precisa ser transformado.

Num trecho tão curto quanto o presente e que peço seja considerado tão somente como uma contribuição amigável à discussão em pauta, parece-me suficiente ter afirmado a minha convicção de que o mundo de hoje pode ser descrito no teatro ou em qualquer outra parte, mas com a condição de ser concebido como suscetível de transformação.

Teatro: Educação e Divertimento

É crença geral que existe uma diferença muito nítida entre aprender e divertir-se... Mas é preciso dizer que o contraste entre aprender e divertir-se não foi decretado por lei divina; não se trata de algo que tenha existido e que deva existir para sempre... O teatro continua sendo teatro mesmo quando é teatro instrutivo e na medida em que é bom teatro, diverte.

Esquecemos com muita facilidade que a educação de um ser humano segue linhas altamente teatrais. É de um modo totalmente teatral que a criança aprende a comportar-se; os argumentos lógicos vêm mais tarde. Quando acontece alguma coisa, dizem-lhe (ou ela constata) que é preciso rir. Ri quando ouve rir, sem saber porque; se lhe fôr perguntado por que está rindo, a criança se perturba. Da mesma maneira, é capaz de chorar, não somente porque os adultos choram mas também experimenta uma verdadeira tristeza. É um fato que pode ser comprovado nos enterros cujo sentido escapa totalmente às crianças. São acontecimentos teatrais que formam o caráter. O ser humano copia os gestos, imitando os tons de voz. E se o choro é a consequência da tristeza, a tristeza também é consequência do choro.

Já não se dá a mesma coisa com os adultos. A sua educação não acaba nunca. Somente os defuntos não podem ser modificados pelos seus semelhantes. Fensem nisso e não poderão deixar de verificar como o teatro é importante para a formação do caráter. E poderão constatar que isso significa que esses milhares deveriam respresentar para centenas de milhares.

Bertolt Brecht

O Diretor

George Pitoef

Há quem considere facilmente o diretor como um intruso. Ora, êle foi criado por uma necessidade: é o produto da evolução do teatro contemporâneo. O ator não mudou. Se Talma, Rachel ou Molière voltassem à terra, provocariam em nós o mesmo entusiasmo que inspiraram aos seus contemporâneos. O fator nôvo é a importância assumida pelo cenário. O "décor" das peças clássicas era neutro, isso é, inexistente. O cenário de hoje tornou-se com ou sem razão — um elemento essencial do espetáculo, ao mesmo tempo que os acessórios, a iluminação, o ritmo da representação. Durante o período de transição, o equilíbrio desses elementos foi deixado ao acaso. Às vezes um encontro fortuito produzia um conjunto feliz, mas na maioria dos casos as roupas contrastavam com o cenário, o cenário com o espírito íntimo do texto, etc... Foi necessário que uma nova personagem se apossasse de todos esses elementos e os fizesse convergir a um resultado premeditado. Onde o acaso ditava as leis, o diretor introduziu a composição, a unidade que caracterizava a obra de arte. Neste ponto êle é um criador como qualquer outro artista.

O momento de criação do pintor opera-se em dois tempos: o colocar as cores sobre a tela, e recuar para julgar o efeito produzido. O ator está privado desta segunda fase, e é o diretor que se encarrega dela.

Não tenho nenhuma idéia preconcebida sobre a direção. Procuro abordar cada nova peça que vou montar com um espírito absolutamente virgem. A própria peça inspirar-me-á os elementos que servirão à sua "mise-en-scène". O objetivo é somente de ajudar o pensamento do autor a revelar-se, da maneira mais perfeita possível, ao espectador. Sem dúvida, posso ter uma maneira pessoal de iluminar certo canto do cenário, que distingue a minha "mise-en-scène" da de um colega — mas este fato é próprio de toda e qualquer interpretação. Quando se trata de obras do repertório clássico, todo diretor procura dar relevo à característica que lhe parece essencial. É uma linha diretiva, mesmo contestável, não deve ser preferida à anarquia?

Charles Dullin

Esquecemos muito freqüentemente que o teatro é feito para o público. Pode-se suprimir a ribalta, os cenários, os móveis, mas não se pode suprimir o público. É preciso escrever para êle.

O autor é o dono do teatro. O ator não pode dar vida às invenções do autor; o diretor não pode animar outro a não ser aquêle que foi previsto pelo autor. Toda a substância, repetimos, é dada pelo autor.

Ora, hoje em dia dá-se o contrário. Os autores parecem ter perdido o contacto com o teatro, quer dizer, com o público: violaram a hierarquia da cena e intregaram os destinos do teatro ao ator e ao diretor. Êles próprios são responsáveis pela importância exagerada, às vezes abusiva, do diretor. Nasceu, dêste mal, uma fórmula bárbara: "a reteatralização do teatro". Traduzindo numa linguagem mais clara: o diretor ensina aos atores o que êles não sabem mais: as regras do jôgo teatral.

Ponho todas as minhas forças ao serviço de uma arte que amo, e considero o teatro como um transbordamento da imaginação dentro da vida que arranca seres de si próprios. E a nossa época precisa de uma arte exaltante — como deve ter sido a cena grega — que nos possa consolar de uma época difícil, mas rica em evoluções de toda espécie.

No teatro, o diretor é, apenas um substituto do autor. Só entra em cena por ausência dêste. Portanto, quanto mais próximo do autor, comunicando-se com êle, ouvindo-o e aprendendo-lhes o sentido exato das suas palavras, melhor ocupará o lugar que lhe é cedido.

O verdadeiro diretor é o poeta dramático, e só êle. Se deixou realmente de sê-lo foi por ter-se atrofiado um dos seus atributos essenciais. Mas originariamente, o seu canto é autônomo, o seu espírito supremo, a sua voz dominadora e o seu gesto tudo exprime.

Não conhecemos êste estado harmonioso, mas instintivamente procuramos restabelecê-lo. Esta tarefa é ingrata, pois o drama se retalha através dos séculos e o império do poeta se divide com criaturas estranhas a êle, atores, rivais. Nas grandes épocas, ou melhor, nos grandes momentos da arte teatral, esta harmonia se recompõe, mas não artificialmente, por processos, teorias ou disciplinas. Ela se reincarna em um homem: Shakespeare ou Molière, atores e diretores, poetas nascidos para o teatro.

Molière é o exemplo perfeito pois é essencialmente o diretor infalível, isto é, o homem cuja imaginação se inflama diante das possibilidades do teatro e emprega o seu talento em tirar dela o máximo partido, que vê, de relance, tôda a perspectiva da representação que lhe oferece a cena, nunca se enganando no movimento ou na frase, e sabe realizar tudo dentro de uma determinada ordem.

Há muitos anos iniciamos nossa campanha contra os cabotinos. Com êste nome designamos todos os que ultrapassam os limites das suas atribuições: o pintor ou o ator, o figurinista, o contra-regra, eventualmente o músico. Nesta depuração da cena, chegamos a ter um lugar bem definido até mesmo para o autor.

Tôdas as vèzes que mantivemos contato com o autor, nós o acatamos. Quando êste contato não foi possível, tentamos passar sem êle, sem o conseguir totalmente. Êste processo, porém, não é estéril. Convenhamos que as invenções dos diretores, suas pesquisas técnicas, seu interesse pelo passado, suas previsões, suas incursões no domínio alheio, deram nôvo impulso à imaginação dramática. Mas é preciso que estas verdades encontradas não sejam usadas falsamente e sirvam à puerilidade, às pretensões fáceis, a processos vãos.

Seria absurdo livrar o teatro do cabotinismo do ator para vê-lo cair nas mãos do cabotinismo ainda mais execrável do diretor.

Interpretação do texto

No século XIX, cada ator dava a seu papel sua própria interpretação. Como dêles dependia a interpretação de toda a peça, muitas vezes acontecia que havia tantas interpretações quanto atores no palco a um só tempo. Em produções modernas de categoria, a interpretação básica é dada pelo produtor ou pelo diretor, e somente os detalhes é que ficam a cargo do ator. No entanto, um ator tem de saber como se interpreta uma peça para poder compreender a interpretação que lhe é dada pelo diretor.

MATERIAL E VALORES

Começa-se o estudo de uma peça fazendo-se um levantamento, a grosso modo, de seu material dramático. Tudo no texto ou que é por êle sugerido é material dramático — falas, personagens, idéias, gesticulações de ação, tudo enfim. A seguir classifica-se êsse material em termos de valores em relação à platéia, do mesmo modo que um dono de uma indústria manufatureira avalia a possibilidade que tem seu produtor de atrair o comprador. Um vestido pode atrair a compradora por seu aspecto prático de agasalho e durabilidade, ou pelo visual de cor, feitiço etc. Do mesmo modo, um texto oferece à platéia valores emocionais que a podem levar ao riso ou às lágrimas, valores intelectuais que apresentam idéias novas ou reapresentam idéias conhecidas de forma mais forte, ou valores abstratos que dão prazer por meio da beleza, a fluidez da execução e outras manifestações estéticas. Os valores dramáticos são formados com o material dramático, da mesma forma que um vestido bonito é o resultado de desenho, de qualidade de trabalho, de fazenda, etc. Por exemplo, em Macbeth, temos as bruxas, o caldeirão, a encantação e as profecias: dêsse material é que são constituídos os valores sobrenaturais da peça. Um material é alguma coisa que podemos usar; um valor é o que a platéia recebe. No entanto, o termo valor é utilizado em relação a valores potenciais, bem como em relação aos realizados.

Os valores intelectuais têm de ser compreendidos para serem apreciados, e devem ser apresentados com um máximo de clareza e simplicidade, o que requer um jôgo ousado, tão ousado que por vezes parecerá primário quando seus segredos são revelados. Por outro lado, os valores emocionais e abstratos não são compreendidos mas sentidos, e podem ser expressados por meio de detalhes tão sutis que um leigo custa a acreditar que poderão ter algum efeito sobre a platéia.

VALORES INTELECTUAIS — 1) As idéias que dominam uma peça são chamadas os valores filosóficos. Uma moral, tal como o crime não compensa pode ser incluída nesse tipo de idéia. Muitas vezes, a idéia não é uma asseveração mas sim uma pergunta — será que o crime compensa? Outras idéias são estudos de caráter — como reagirá este tipo de pessoa a uma situação criada para trazer à tona suas características fundamentais? Não fique desapontado se as idéias que se tirarem de uma peça forem lugares-comuns. A profundidade muitas vezes é uma questão de vocabulário: quando um pensamento é expresso de maneira clara e breve, a profundidade desaparece. Uma peça de teatro quase nunca diz qualquer coisa de novo; o que ela faz é apresentar idéias antigas de forma mais vividas.

2) Além dos valores filosóficos, um texto tem valores educacionais. O didatismo no teatro em geral tem de ser bastante disfarçado, mas isso de forma alguma diminui sua eficiência: *Lady in the Dark* era uma excelente divulgação da psicanálise, e inúmeras obras apresentadas durante a guerra ensinavam muito a respeito das condições predominantes dos vários setores de combate.

VALORES EMOCIONAIS. 1) Em muitas peças, as experiências dos personagens (ou pelo menos dos principais) são compartilhadas pela platéia por meio da imaginação. Essa experiência por identificação produz emoções e é uma das principais formas de atração do teatro.

2) Também existem valores emocionais nos quais o espectador está emocionalmente distante do personagem. O melhor exemplo é o do riso — rimos de um personagem sobre o qual alguém fez uma piada, mas não rimos com o personagem que disse a piada.

VALORES ABSTRATOS. Ficam incluídos: 1) elementos visuais — beleza, espetáculo, etc.; 2) elementos auditivos — poesia, tonalidade de vozes, música, etc.; 3) atrações abstratas para a mente que se formam por meio da coerência do espetáculo, seu ritmo, etc.

TEMA

A principal idéia filosófica de uma peça é chamada seu tema e êsse tema é a base da unidade na qual a peça repousa. Esse conceito é válido até mesmo para peças que dependem exclusivamente de valores emocionais.

A ESCOLHA DO TEMA. A maioria das peças contém um certo número de idéias, mas só aquelas que unem a peça de ponta a ponta é que podem ser consideradas possíveis temas. Mas mesmo assim sempre há uma variedade de escolha. Eis alguns dos temas possíveis para Macbeth: 1) Um estudo da personalidade de Macbeth; 2) o crime não compensa; 3) a ambição exagerada é fatal; 4) as tentativas de contato com o sobrenatural são perigosas. Apenas uma dessas quatro alternativas pode ser usada como tema de uma determinada produção: em qualquer atividade, os melhores resultados são alcançados quando tôdas as forças se concentram num único objetivo. Se o espetáculo pula de um tema para outro, êle não conseguirá transmitir nenhuma emoção forte, do mesmo modo que um vento que roda não provoca ondas muito altas. A escolha do tema é que orientará todos os aspectos da produção. Se se escolher a "ambição" como tema, o elemento sobrenatural tornar-se-á relativamente sem importância, e não se deve realçá-lo. Outro diretor pode preferir acentuar o aspecto "contatos com o sobrenatural", e nesse caso fará salientar as cenas das bruxas e das profecias. O diretor deve escolher o tema que, em sua opinião, trará maior unidade ao texto e mais realçará seus valores. **Nos comentários que se seguem, sempre um tema determinado, via de regra o mais óbvio, será adotado para cada peça.** Não se preocupe o leitor em dizer: "Mas eu não creio que Macbeth (ou Romeu) era assim". É possível que dentro de uma outra interpretação esteja inteiramente certo, mas é preciso procurar aceitar, ao menos temporariamente, as minhas interpretações para poder seguir os exemplos que darei. Aliás não deve haver grande dificuldade, pois a maioria das peças contemporâneas não tem mais do que um tema utilizável.

A escolha do tema não significa o abandono de tôdas as outras idéias: tôdas serão úteis, desde que não se apresentem com importância indevida. É claro que não se podem usar duas idéias que entrem em conflito. No caso de Macbeth, não é possível usar, a um só tempo, a idéia de que "o crime não compensa" e a de que "ser rei é uma satisfação tão grande que vale a pena fazer qualquer coisa para alcançá-la".

tratamento

O tema unifica a peça, mas pode, em si, receber pouca ênfase. A ênfase deve ser colocada sobre os valores mais importantes. Muitos filmes didáticos feitos durante a guerra usavam o tema "a devoção ao dever é a mais alta virtude de um soldado", mas a vida nas bases militares ou certos aspectos de tática de batalha é que ocupavam a maior parte do filme, o que está inteiramente certo. Por vezes, o tema pode ser até deliberadamente suprimido. O tema de *The Doughgirls* era o de que a burocracia em Washington encrava a guerra de maneira egoísta e ineficiente, mas se uma idéia tão séria e desagradável tivesse sido enfatizada, a platéia ficaria deprimida, em lugar de rir dos valores farsescos, que eram a principal razão de ser da obra. O tema determi-

nou a escolha dos valores farsescos, deu-lhe sua unidade e deu sentido à história, mas a não ser por isso êle ficava submerso.

Escolha do Tratamento — A seleção dos valores a serem enfatizados e o encontro da melhor maneira de expressá-los são o que se chama "tratamento" e constitui o momento mais decisivo de toda a produção. Toda espécie de valores existe, potencialmente, na maioria dos textos, mas muito poucos deles podem ser utilizados com vantagem em uma determinada produção. Assim, em *Romeu e Julieta* é provável que sejam aproveitados (1) valores abstratos de beleza, valores plásticos, boas vozes, música, etc; (2) experiência por identificação no amor e na aventura; (3) certos valores cômicos. No entanto, é preciso deixar passar a oportunidade de instruir a platéia a respeito da história e dos hábitos da Itália, e talvez suprimir alguns valores cômicos. (Como se deve tratar a seqüência no ato IV, cena V, entre Peter e os músicos, durante a qual o público deve pensar que Julieta está morta?)

tratamento A. - Ponto de vista

O significado de uma peça depende tanto da atitude da platéia quanto das palavras do texto. Raramente o espectador sabe que atitude adotar até que a cortina se abra, quando então se decide com grande rapidez. Uma vez que seu ponto de vista está definido, êle procura integrar tudo o que vê e ouve dentro de um desenho orgânico compreensível de acordo com o mesmo. Quando qualquer detalhe se recusa a entrar nesse quadro, o espectador fica confuso e irritado. Por exemplo — é possível por engano montar as primeiras cenas de *Peer Gyné* como se se tratasse de um retrato sério da vida na Noruega; mas de repente Peer pega sua noiva, joga-a em cima de um ombro, e sai correndo montanha acima tão depressa que ninguém consegue pegá-lo: de um ponto de vista realista, tudo passa a parecer uma grande asneira. Um pouco mais tarde, Peer encontra uma série de criaturas imaginárias, o que leva o espectador a abandonar a idéia de que a peça representa a vida real, e a ficar inteiramente confuso.

Essa espécie de confusão só pode ser evitada se o espectador manter um mesmo ponto de vista durante todo o espetáculo. É preciso que êle saiba, desde o início, em que espírito deve aceitar a peça, e se deve julgá-la por critérios da vida quotidiana ou pela aceitação de certas convenções teatrais.

Tratamento B - O estado de espírito

O estado de espírito com o qual a platéia receberá o espetáculo é determinado pelo espírito da produção que, por seu turno, depende do espírito do texto. Determina-se o espírito de um texto fazendo uma lista dos adjetivos que parecem adequados a êle. "Leve", "transparente", "cômico"

“satírico” seriam indicados para o **Mikado**(*) enquanto que “sombrio”, “rude”, “maçévol”, “malfadado”, “odioso” ou “torturado” podem ser aplicados a **Macbeth**. Em ambos os casos, o espírito do texto será a combinação das qualidades dos adjetivos sugeridos.

Se os adjetivos parecerem contraditórios, isso não significa que estejam errados. **Winterset**, de Maxwell Anderson(**) é tanto “romântico quanto sórdido”, e a habilidade do texto em entrosar essas qualidades aparentemente contraditórias é justamente o que o torna interessante.

Pêso — Quando se constata que os adjetivos que parecem apropriados são “transparente”, “alegre” ou “rápido”, a peça deve ter pouco pêso espiritual e neste caso será chamada “leve”. Mas se a sua lista inclui termos como “forte”, “heróico”, “sombrio”, “duro”, o espírito será “sério” ou “pesado”. Normalmente, as peças leves se ocupam de questões sem importância, e as pesadas com emoções fortes e idéias profundas, mas sempre há exceções à regra.

Final — O final de qualquer peça tem grande influência sobre seu espírito, pois um final feliz determina um espírito otimista, mesmo que as cenas iniciais sejam mais sombrias. Um final triste, por outro lado, não implica num clima de desamparo mais sim no de um ciclo completo; o espírito do espetáculo deve sugerir “o que aconteceu era inevitável” ou que “foi uma vida fecunda embora curta”.

Ponto de Vista e Espírito — O espírito da peça e o espírito com o qual ela é recebida pela platéia via de regra estão de acordo entre si. Mas há algumas exceções dignas de nota. Por exemplo, os velhos melodramas do gênero **Perils of a Great City** (Os Perigos da Grande Cidade) fazem sucesso hoje porque são escritos com uma seriedade que parece completamente absurda a uma platéia contemporânea.

Unidade de Espírito — O público vai ao teatro por prazer. Esse prazer pode ser mais intenso na tragédia e no drama do que na comédia, mas mesmo assim o que ele deseja é ter suas emoções despertadas, e não traumatizadas. O público sempre procura uma certa segurança emocional e para que ela exista, o espírito de uma peça deve ser coerente, de princípio a fim, sem grandes choques ou surpresas de natureza emocional. Num dos primeiros filmes de Alfred Hitchcock, **The Woman Alone**, o irmão menor da protagonista carregava consigo, sem o saber, uma bomba-relógio; quando chegava o momento da explosão, ele parava para conversar com uma velhinha encantadora que carregava um cachorrinho igualmente encantador. A platéia aceitava essa imagem como a sugestão de que a bomba não funcionaria a qualquer recurso de última hora. Em vez disso, a bomba explodia matando o menino, a velha e o cachorro, matando ao mesmo tempo a tranqüilidade emocional do espectador; a partir daquele momento, nenhum deles ousava mais se deixar envolver pela emoção, e o resto do filme era pura perda.

O público é um pouco como uma criança: nunca se deve surpreendê-lo sem antes informá-lo, de uma maneira ou outra, que “agora vamos ter uma surpresa”. Normalmente, o

que se faz é informar a platéia de que alguma coisa vai acontecer, sem dizer o que é. Mesmo nessas pseudo-surpresas, o que acontece não deve ser nunca menos agradável do que se poderia esperar. Na tragédia, a atmosfera carregada sempre prepara qualquer previsão do futuro, e na farsa o público sempre espera alguma “surpresa” agradável.

A necessidade de unidade de clima não significa que o drama e a comédia não possam ser misturados. A bem dizer, existe hoje nos Estados Unidos preferência marcada por tal mistura, que deve ser uniforme durante todo o espetáculo, do mesmo modo que devem ficar uniformemente ligados todos os elementos em um pudim. É preciso verificar se as proporções de comédia e drama são aproximadamente iguais em todos os atos, e que a transição de um gênero para o outro não seja tão repentina que possa vir a chocar. Essas variantes de clima são chamadas “tons”.

As emoções dos personagens mudam constantemente, e podem harmonizar ou contrastar com o clima da peça ou mesmo umas com as outras. O clima emocional que serve de fundo ao espetáculo é chamado “atmosfera” que também pode variar, bem como harmonizar ou contrastar com o clima da peça.

Uma vez definido, o clima da produção servirá de guia. A morte de **Macbeth** já foi apresentada no palco de todas as maneiras possíveis, desde uma fria comunicação por **Macduff** até uma violenta e espetacular cena de duelo. Qual das duas está certa? Não é possível dizer antes que fique determinado o clima da produção, mas uma vez êsse esteja claro, a cena será apresentada com o devido exágêro ou discrição.

Tratamento C - Estilo

O estilo, que é a relação da peça com a realidade, é o segundo fator que controla o ponto de vista do público. Uma peça como **A Ralé**, muito próxima da vida real, requer uma atitude inteiramente diversa da sugerida por **Jim Dandy**, que é expressionista ou por **Chanteclair**, que é uma fantasia.

Os Estilos Realistas — Quando uma peça deve ser julgada por critérios do quotidiano, toma a classificação genérica de “realista”, o que não implica numa imitação integral da natureza, que é impossível num palco e que seria, além do mais, insuportavelmente cacete. Uma peça é realista quando ela evita qualquer elemento que seja visivelmente irreal (anti-natural). Há ocasiões, no entanto, em que se adota um estilo realista para embalar o expectador a ponto de fazê-lo aceitar ou deixar de notar certas impossibilidades. **Arsênico** e **Alfazema** perderia toda a sua graça se o público não fôsse levado a acreditar que há ao menos a possibilidade de acontecerem fatos semelhantes àqueles. Há quatro estilos realistas principais. Peças como **A Ralé**, que imitam a vida com um máximo de fidelidade, fazendo apenas as concessões

indispensáveis ao teatro, são classificadas como “realistas” ou “naturalistas”; peças que são plausíveis sem que seja indispensável reproduzir tudo quanto é detalhe da natureza (que seja ou não parte do enredo), pertencem ao estilo chamado “realismo teatralizado”; e peças que são superficialmente realistas mas usam recursos técnicos para sublinhar certos efeitos mesmo às custas da plausibilidade serão “farsas” se o clima for cômico, e “melodramas” se o clima for dramático.

Estilos Não-Realistas — Se uma peça não pode ser julgada por critérios da vida quotidiana, ela deve ser apresentada num estilo anti-realista para que o público possa aceitá-la do ponto de vista adequado. O afastamento do realismo é geralmente marcado por alguma artificialidade intencional no diálogo, tal como seja o verso, um fraseado inusitado, ou um ritmo especial, e as falas dos personagens por vêzes parecem ter um tom mais de declamação do que de conversa. Além do mais, há os recursos do aparte, do solilóquio, ou dos comentários que são claramente endereçados à platéia e não aos outros personagens da cena.

Há vários motivos pelos quais se pode tornar conveniente o uso do anti-realismo. O autor pode por exemplo querer estar dizendo “Isto não é um acontecimento na vida de certos indivíduos; é uma verdade universal, válida para todas as épocas e todos os locais”. As tragédias gregas de Ésquilo e Sófocles são escritas nesse espírito, e o seu estilo é chamado “clássico”. Suas obras focalizam problemas essenciais, eliminam todos os detalhes desnecessários, e têm uma forte tendência para a simetria.

Peças que constituem acima de tudo espetáculos teatrais são do estilo chamado “formalista”, gênero que utiliza os métodos do classicismo, mas antes como recursos práticos para simplificar a montagem do que para atingir universalidade. É também mais livre e menos elevado.

O “Romantismo” oferece à platéia espetáculos encantadores nos quais tudo se torna mais vivo e colorido do que o é na vida real, sendo que as peças deste gênero geralmente se ocupam de amor e aventuras.

O estilo de peças como **Chanteclair** é o da “fantasia”, o que previne a platéia de que toda a ação tem lugar num mundo completamente irreal. De modo geral, a fantasia implica na distorção de formas e cores nos cenários e figurinos.

Há algumas peças que procuram combinar as melhores características de todos os estilos; utilizam figurinos e gesticulação realistas mas seguem os princípios do formalismo quando ignoram quaisquer exigências inconvenientes do realismo. Omitem idéias que não sejam essenciais, tal como no classicismo e deformam alguns acontecimentos essenciais na fantasia. O que acontece com a maioria dos casos é que tudo resulta numa confusão insuportável, mas quando uma produção consegue subordinar todos esses elementos discordantes a um só estilo harmonioso, o efeito emocional do mesmo sobre o público é imenso, sendo enormes, portanto, as possibilidades desse estilo, que é chamado “expressionismo”.

Interpretação de Estilo — Para determinar o estilo de um determinado texto, principia-se por descobrir se ele é inteiramente realista, ou completamente anti-realista, ou um dos raríssimos textos que ficam no limiar entre os dois. Ao mesmo tempo, procura-se determinar o grau exato de realismo: as peças anti-realistas variam muito nesse particular, bastando-se comparar, por exemplo, **Natal na Praça** e **Chanteclair**.

Vejamos as influências anti-realistas. Todas as peças são sujeitas a elas. Mesmo **A Ralé** é influenciada pelo classicismo porque sugere que seus vagabundos, ladrões e prostitutas podem ser encarados como uma visão de corte de toda a sociedade, mas também pelo romantismo porque nos leva a olhar todos os seus desagradáveis personagens sob uma luz positivamente rósea.

É preciso definir não só o estilo básico como também todas as influências subsidiárias. Dêsse modo, **Candlelight**(***) é de um realismo teatralizado, com tendências para a farsa, uma boa dose de romantismo, e um toque de fantasia. **Aren't we all**(****) é realismo teatralizado, com ecos de classicismo, enquanto que **Perils of a Great City** é um texto formalista brincando de melodrama (*****) pseudo-realista.

Algumas peças permitem mais de uma interpretação e qualquer mudança de interpretação afetará inevitavelmente o estilo. O estilo básico de **Macheth** é o romantismo, mas se interpretarmos o texto como o estudo psicológico de um personagem, seu estilo se tornará muito mais realista; se damos maior importância às bruxas, o elemento de fantasia se torna mais importante, mas se acentuamos os valores melodramáticos, o espetáculo se tornará mais teatralista. Essas variações nunca são muito grandes porque o diálogo é sempre o mesmo e determina os possíveis estilos dentro de limitações muito rigorosas. O diálogo de uma peça comum é muito menos flexível do que a de Shakespeare e não dá margem a quase nenhuma variação de estilo.

Quando já se resolveu qual é o estilo da peça, pergunta-se qual o ponto de vista (do público) que ela sugere. Lê-se então todo o texto com esse ponto de vista e verifica-se se não há discrepâncias. Quando se parte do princípio de que **Peer Gynt** é uma fantasia romântica estar-se-á preparado para aceitar toda espécie de acontecimentos, muita cor, beleza, e talvez uma espécie de lógica louca; mas quando se estuda a peça, aos poucos se encontra um profundo elemento filosófico que não é nem romântico nem fantástico. A filosofia é universal, e por isso será necessário reinterpretar toda uma grande dose de classicismo.

O Estilo como Guia — O espírito da produção pode estar, em raras ocasiões, em desacôrdo com o do texto, mas é impossível que isso se dê com o estilo. Quando se tenta fazer com que uma produção imponha um estilo ao texto, o que acontece porque o verdadeiro estilo vem à tona nos momentos mais inconvenientes, o efeito total é tão pouco convincente

quanto o obtido quando um soberano obeso canta a Carmen. **O estilo do texto deve ser sempre o estilo da produção.**

Isso não quer dizer que todos os elementos de uma produção tenham de obedecer ao mesmo estilo; é possível misturar figurinos realistas com cenários fantásticos, mas cada composição plástica que se forma no palco deve apresentar um estilo harmonioso — e êsse estilo deve ser o mesmo durante todo o espetáculo.

Para atingir a coerência de estilo necessária a uma produção, deve-se ter uma idéia nítida do estilo requerido pelo texto e do ponto de vista que é necessário sugerir ao público; examina-se então o todo dêsse ponto de vista, e quando qualquer coisa parecer desconexa ou fora do tom é necessário modificá-la até que se tenha enquadrado dentro do ponto de vista adotado.



(Do livro **COMO FAZER TEATRO**, de Henning Nelms — Tradução de Barbara Heliodora — Editora Letras e Artes — Rio de Janeiro — GB — 1964).

Notas da Tradutora:

- (*) Uma das operetas da famosa dupla Gilbert e Sullivan.
- (**y) Publicada, na Coleção Teatro, uma comédia do mesmo autor: **Hightor** (o Altotor).
- (***) Uma peça semelhante já apresentada no Brasil é **Tia Mame**.
- (****) A peça procura imitar a construção e conteúdo das comédias inglesas do Sec. XVIII.
- (*****) O melodrama nos EUA é hoje em dia uma forma cômica já que leva aos mais extremos exageros os melodramas do fim do século passado.

Introdução à arte de dizer

Osmar Rodrigues Cruz

Vamos escrever sobre a arte de dizer. Difícilmente, em pouco tempo, poderíamos estudar uma arte tão complexa como o próprio Teatro.

Gostaríamos de ilustrar nosso artigo com exemplos práticos, entretanto, não será possível. Isto, porque, apenas uma introdução não permite que nos alonguemos muito, pois não estamos pretendendo esgotar o assunto. E também, por que não será possível dar exemplos práticos verbalmente.

Procuramos então resumir, indicar os meios de que o ator se deve servir para conseguir dizer bem.

Geralmente os autores se limitam apenas a aconselhar como se diz ou como não se diz, mas não mostram como se proceder para conseguir dizer bem, quais meios que deve-se usar; qual a técnica, enfim.

Nenhuma arte vive sem técnica. E o Teatro muito menos. Muita vez um autor diz bem, por intuição, mas não possui a técnica para conseguir aquilo que às vezes leva muito tempo e que poderia ser feito mais fácil e mais rápido.

Nenhum curso ou escola faz atores, porque o artista não é produto de escolas, nasce-se artista. Acontece que a escola lhe dá os meios necessários para dominar completamente a sua arte. Abre-lhe novos caminhos e forma-lhe a mentalidade artística; enfim somente a escola ou a prática pode fornecer a técnica. E todo artista é formado 50% de técnica, e 50% de arte.

Vamos procurar demonstrar, se possível, a maneira mais simples de se conseguir um método para desenvolvimento e aproveitamento da maneira de dizer.

Além dos pontos que mais tarde tocaremos, teremos que nos preocupar: 1.º) Com o espírito de observação. 2.º) Memória. 3.º) Imaginação. Se bem que estes sejam pontos mais afeiços à arte de representar, podemos também incluí-los aqui, por que são grande auxiliares da boa dicção.

O ator tem que possuir um bom espírito observador, procurar ver e ouvir tudo o que fôr imprescindível para a sua arte. É, a observação, base fundamental de todos os conhecimentos. Nessa observação constante quer dos mestres quer na própria vida do palco ou diária o ator terá que analisar e excluir o que não lhe poderá ser útil. Mas aquilo que poderá lhe trazer vantagens, tratará de reter na memória. E quando chegar o momento de utilizar, não deixar escapar nenhuma minúcia. Esse então é o papel da memória, quer na parte que se refere à guarda de sensações, como no futuro, nas reproduções delas.

Entrando como terceiro elemento: a imaginação. É ela um dos grandes auxiliares do ator e da sua arte de dizer. É através dela que poderemos preencher certas lacunas que o estudo e a intuição não nos fornecem. Muitas vezes, uma determinada inflexão não é encontrada, mas com um pouco

de imaginação o ator consegue alcançar um complemento e salva a situação. Veremos mais tarde como encontrar esses complementos com a ajuda da imaginação.

Assim, tem o ator ao lado da sua técnica de dizer, uma arte toda sua, que faz parte da sua vida mental.

Além disso existe o dom natural que a natureza lhe premiou, que deve ser a base de toda a arte do ator. A vocação é a primeira coisa a ser pesquisada numa seleção de valores, sem ela não pode haver aperfeiçoamento artístico. Temos que atentar também para o ouvido, pois o ator deve saber ouvir bem quer ouvir a si próprio, aos grandes atores, e também a conversa na própria vida.

“É o ouvido que nos leva a corrigir os defeitos de pronúncia, de articulação e mesmo de timbre de voz”, dizia um nosso velho professor; e continuava: “Pode cada um aprender a ouvir-se e a apreciar em si a lentidão ou a precipitação no falar, o diapasão mais ou menos elevado da voz ou das inflexões”.

“É escutando-se atentamente, que o ator consegue medir bem os seus tempos e pausas de respiração, os descansos necessários para se tornar senhor do seu órgão vocal e variar, o mais possível, a emissão e a entoação, sem deixar de prestar ouvido atento ao que está dizendo. O ouvido é o único juiz capaz de decidir na apreciação que o ator faz de seu próprio trabalho, à medida que o vai executando”.

“Do mesmo modo que a ciência anatômica tem por lema as palavras — conhece-te a ti mesmo — os que se dedicam à arte de dizer deverão tomar por guia a frase — escuta-te a ti mesmo — e terem-na constantemente bem presente no espírito”.

Assim o ator deverá, com o ouvido, praticar toda a técnica da arte de dizer, pois é mesmo será o seu primeiro espectador. Para tanto vamos agora, à primeira parte dessa técnica, que, se bem seja elementar, ela também é a mais importante de toda a arte do ator, no dizer de Charles Dullin.

Então vejamos primeiro:

A respiração

É a respiração a base de toda a arte de dizer, é ela que controla a articulação, a pontuação e o próprio gesto. A inflexão e a entoação não podem ser transmitidas com perfeição sem respiração. Respirar é viver. Charles Dullin, aconselha: “saber respirar bem e adquirir ao mesmo tempo a ciência de utilizar a respiração”.

O ator que ao interpretar e ao dizer um texto foge aos preceitos rudimentares da sua arte e não calcula com método e estudo a respiração nos vários trechos do texto, está destinado a fracassar no seu intento.

Se bem que a respiração é uma faculdade inconsciente no ser humano, o respirar natural não é nada fácil e requer, paciência e conhecimento do fenômeno respiratório.

O ato respiratório divide-se em dois movimentos: inspiração e expiração. A inspiração é o ato que faz com que o ar penetre nos órgãos respiratórios até à base dos pulmões.

A expiração é o ato que faz sair o ar inspirado, produzindo a voz.

Existem ainda dois tipos de respirações: Respiração abdominal e a respiração costal.

A respiração abdominal é a mais natural porém é a menos usada, somente as crianças e os velhos a utilizam.

O movimento da respiração abdominal se localiza no abdômem, pois, ao inspirarmos o ar, o diafragma (músculo que separa o ventre da base do peito) comprime o abdômem que desce e vem para a frente. Assim o peito conserva-se imóvel. A expiração é o contrário, isto é, o diafragma sobe e o ventre retorna ao lugar de costume.

Essa é a melhor maneira de respirar, pois além de não cansar, facilita muito a movimentação do ator e não prejudica o gesto que é formado no início da respiração. Esse tipo de respiração é a que forma a voz de peito, de uso comum no Teatro e que estudaremos mais adiante.

Sem essa respiração abdominal não é possível dizer bem, por isso tem ela que ser usada freqüentemente e às vezes com a respiração costal, em conjunto.

A respiração costal é toda ela realizada no peito, na caixa torácica, mas muito fatigante, e às vezes provoca gestulação forçada, ao elevar os ombros.

A respiração abdominal-costal, é geralmente usada para armazenar grande quantidade de ar. O seu processo se realiza: em primeiro lugar com respiração abdominal, depois finaliza com a costal.

A respiração abdominal serve para as pausas curtas, sendo que a abdominal-costal serve para as longas.

Assim em rápidos traços, muito mal exemplificados, nós podemos ter uma certa noção do processo fisiológico da respiração. Vamos ver como utilizá-lo:

Nunca o ator deve deixar seus pulmões sem ar, essa a lei fundamental da boa arte de dizer.

Toda a movimentação do gesto e da mímica é feita durante a inspiração. Exemplo: ao levantarmos de uma cadeira para dizer uma determinada fala; primeiro inspiramos o ar, levantamos e dizemos a palavra. Ao dizer a fala já então estaremos na expiração, que põem em movimento a voz.

Nunca devemos esperar a necessidade de respirar.

Toda a respiração no Teatro deve ser feita pelo nariz e pela boca, na primeira, nas pausas maiores e na segunda, nas menores.

Suscitantemente estudamos assim a respiração; com o decorrer do tempo iremos aplicá-la convenientemente, quer nas pausas, quer nas inflexões ou no colorido da frase.

É fácil e rudimentar esse estudo da respiração, mas toda a arte precisa dos rudimentos e das minúcias para poder atingir um alto nível. Esses são os alicerces do verdadeiro estudo da arte de dizer. Além do mais, deve o ator exercitar o mais possível a parte que se refere à Respiração.

Mecanismo da voz

Estudar o mecanismo da voz seria enfadonho e creio que todos conhecem esse mecanismo, que faz com que o ar expelido pelos pulmões, entre pela traquéia (forma de um ípsilon ao contrário) passando pela laringe, que termina numa cavidade, a glote, que é formada na parte exterior pelas cordas vocais, essas cordas é que contraindo-se e distendendo-se produzem a voz.

Subindo encontramos a faringe e as fossas nasais que são separadas pelo véu palatino.

Quando o véu palatino sobe, o som sai pela boca: é o som normal e claro; ao contrário, quando ele desce, a voz é nasalada.

Colocação da voz — Sabendo como se produz a voz, o ator deve aproveitá-la na sua colocação.

Podemos colocar a voz em quatro classificações: a voz de cabeça, nariz, garganta e do peito.

A voz de **nariz** e **garganta** são as menos usadas e somente em casos especiais as usamos. São vozes de sons falsos e usadas em papéis cômicos, ou característicos.

Venhamos as duas principais: **de peito** e **de cabeça**. A voz natural em todos nós, usada em todos os gêneros de papéis é a que cansa menos porque vem da respiração abdominal.

Em todos os momentos usamos a voz do peito: exemplo: quando chamados alguém, quando falamos no palco para outra pessoa não ouvir, é ainda a voz do peito.

A voz de **cabeça** — é pouco usada porque cansa e produz som falso. Exemplo — A ironia, zombaria, às vezes a interrogação e a mentira, todos esses exemplos têm maior força quando demonstrados pessoalmente.

Fácil é colocar a voz do peito. Geralmente é a que nós usamos diariamente. Para se distinguir uma da outra basta colocar a mão no peito, e sentirmos a sua vibração. Aí está a voz do peito.

Emissão de voz. É a força com que a voz é expelida, quer ao falar, ou gritar.

A emissão da voz geralmente usada no Teatro tem uma força maior que a comum. Para tanto não deve ser forçada, deverá ter uma média que servirá de base para graduarmos as várias modulações e as expansões dos vários sentimentos.

Entoação, é o grau de elevação ou diminuição da voz, isto é, o tom.

A entoação não pode nunca ser confundida com a inflexão. Entoação é o diapasão com que se diz uma frase. Inflexão é modulação. Podendo uma variar dentro da outra.

A entoação da voz pode ser, aguda, média e grave, sendo a entoação média a mais usada, a que produz a voz de peito.

A entoação de cada frase tem que variar constantemente, ora num som, ora noutro.

Essa variação é o que nos dá o ritmo da frase.

Pronúncia

A pronúncia é a parte da arte de dizer que estuda a harmonia e correção da palavra falada.

Deve-se ter, na pronúncia das palavras, o maior cuidado em articular perfeitamente todas as sílabas e valorizar os acentos das mesmas. Assim, cuidando desses dois pontos poderemos dizer sem erros gramaticais, falando a língua corretamente.

Existem defeitos graves que não poderão acompanhar o ator na sua carreira, são defeitos de pronúncia:

Voz do nariz ou nasalada.

Troca de letras.

Balbuciar, falar precipitado.

R — Gutural.

Gaguejar.

Esses são alguns defeitos que prejudicam o modo de dizer e mesmo a interpretação do texto.

O capítulo importante da pronúncia, é a **articulação**, que é a pronúncia das sílabas que compõem a palavra.

A boa articulação é que dá clareza e força à voz.

Fazem parte do estudo da articulação todas as pronúncias nasaladas ou puras. As vozes nasaladas não são as produzidas pelo nariz, mas as que possuem características semelhantes. Exemplos: tempo, chão, em, im, ã, etc.

O estudo da pronúncia e articulação é um capítulo longo e exaustivo na arte de dizer. Teríamos que estudar a articulação de todas as letras do alfabeto, cada uma colocada em suas divisões. Deve ser um estudo bastante intenso e que só trará benefícios para o ator. Todos esses pontos já vistos, fazem parte do mecanismo da voz. É o estudo anátomo-filosófico-gramatical da voz, mas nós aqui, somente enumeramos rapidamente, pois, somente na prática destes capítulos teríamos de 3 a 4 meses de estudo.

Declamação

Vista a parte que toca à fisiologia ou produção da voz com relação à arte de dizer, veremos agora como se deve aplicar esse estudo na interpretação do texto a ser lido ou declamado.

A declamação é uma das faculdades artísticas que acompanha o homem desde as suas primeiras manifestações por intermédio da voz. A declamação não é toda a arte de dizer, mas a parte que toca a recitação, ou melhor, a parte do ator

ou declamador que diz o texto só, usando geralmente um texto ritmado, ou melhor: poesia.

Declamar não é exagerar o que se tem a dizer, é, isto sim, harmonizar o simples com o natural, quer na prosa ou no verso.

Talma, o grande trágico francês do fim do século XVIII, viveu na época da escola de declamação gritada e enfática, e nas suas memórias, aconselhava: "Se declamar é falar com ênfase, a arte da declamação será a arte de falar como não se fala; por isso, pareceu-me extravagante empregar, para designar uma arte, um termo que, ao mesmo tempo, é a condenação dessa arte".

Por aí podemos verificar que desde aquele tempo o declamador não tem boa fama. Logo que se diz: fulano é declamador, pensa-se numa pessoa lânguida e enfática no dizer.

A declamação deve ser escrava do texto, é o autor que nos dá toda a maneira de declamar. Escreveu um antigo professor do conservatório de Lisboa: "A declamação perfeita tem de fazer conhecer ao espectador os pensamentos e sentimentos, tanto expressos como latentes, que o autor teve na mente, ao produzir sua obra. Os que saem da harmonia do natural e cantam a frase são os que não possuem alma nem sensibilidade própria. Jamais poderão transmitir a outros aquilo que não tem em si".

Para se conseguir uma boa declamação, iremos estudar os pontos seguintes, um a um, exercitando-os sempre, pois a arte de dizer requer do ator uma dedicação extrema.

Dicção

Dicção é o conjunto de regras que dá beleza e colorido na escrita falada. Não podemos confundir arte de dizer com Dicção, se bem, geralmente, dizemos dicção quando é sobre arte de dizer que queremos falar. A dicção é um capítulo apenas dessa arte, é a que está mais afeita ao ator, e estuda o valor que se deve dar à análise do texto a ser interpretado.

A **Pontuação** é a parte da dicção que estuda o valor da pontuação gramatical e da pontuação expressiva.

A pontuação gramatical é já conhecida de todos nós e são os seus sinais particulares, que nos facilitam a análise do texto.

As expressivas, são certas interrupções que fazemos na leitura ou no dizer, de um determinado trecho, para facilitar a respiração e valorizar certas frases ou palavras para lhe dar melhor expressão.

Enquanto a pontuação gramatical divide os períodos, a expressiva cuida da separação dos pensamentos, dando um andamento na dicção, como a música; é o que podemos chamar de ritmo. São os altos e baixos de um trecho, a sua modulação de acôrdo com os estudos já feitos sobre o texto.

É o andamento ou ritmo que tira a monotonia da dicção, sempre tendo em vista o caráter da personagem a ser interpretado; às vezes, num tipo de velho, temos um ritmo lento, enquanto num caráter novo e expansivo teremos um

rítmo acelerado. Tudo depende de como devemos interpretar e dizer o texto.

Essa pontuação expressiva que nos dá o rítmo da frase tem como base três fatores importantes: As pausas, as respirações e as demoras.

As pausas são determinados silêncios com que separamos as palavras na dicção. São as pausas de um valor imenso na arte de dizer. Além de descansar o aparelho respiratório, elas facilitam a compreensão do texto pela platéia, e, o que é mais importante, é um dos maiores meios de expressão na dicção, servindo para a transição de um sentimento a outro, o raciocínio, as respostas incertas. Enfim num determinado trecho devemos estudar com carinho e bom senso a colocação das pausas para valorizá-lo e não prejudicá-lo.

A respiração, a qual já vimos como se processa, depende do tempo que dura a pausa. Se fôr curta deverá ser pela bôca e abdominal, se fôr longa, pelo nariz e abdominal-costal.

A demora, é o prolongamento que se dá à sílaba da palavra de valor da frase. O estudo da demora virá futuramente quando falarmos das palavras de valor.

Tudo o que foi dito necessita de exercícios e estudo constante. É o que dá correção no dizer. A expressão é o que veremos adiante no estudo da análise do texto.

Análise do texto

Antes de pretendermos **dizer**, haverá necessidade de saber o que vamos dizer. O seu significado, a sua importância, enfim um perfeito conhecimento dos pensamentos do autor. Para isso haverá necessidade do ator possuir uma cultura geral, além do conhecimento da sua arte. Nunca seria possível darmos colorido ou analisar um texto dramático, sem penetrarmos na psicologia dos personagens, nas intenções do autor, a mensagem que êle quis transmitir através da sua peça; por último, ser um verdadeiro intérprete dêsse autor.

Devemos ver sempre em primeiro lugar a intenção do autor, qual a idéia principal do texto estudado. Portanto dessa idéia dividimos em trechos principais, frases principais e frases incidentes: às frases principais daremos um valor maior, às outras usaremos como contrastes, isto é, procurando dar um colorido à frase, que é o claro-escuro da arte de dizer.

Para conseguirmos uma perfeita compreensão do texto é necessário antes de tudo uma perfeita análise literaria, a fim de evitar êrros de interpretações.

Penetrar profundamente no sentido da idéia, apreender-lhe as mais delicadas cambiantes, e isto não é trabalho fácil e qualquer exemplo iria tomar espaço, do pouco que temos.

Pronta a análise, compreendido o texto estaremos aptos para dizê-lo? Apesar de já conhecermos: respiração, pontuação, mecanismo da voz, noções de declamação e dicção? Não. — Falta-nos ainda como transmitirmos tudo isso. Como tudo o que foi aprendido. É a expressão. Assim chegamos à:

Inflexão

Aqui reside a maneira de se expressar pela voz, os sentimentos e as intenções, que encontramos através da análise. As inflexões estão para a arte de dizer, como a nota musical está para a música. E de fato, são as inflexões que nos dão musicalidade no dizer.

Pode-se dizer uma frase de várias maneiras, cada uma delas com uma intenção diferente.

Assim, a inflexão é também a modulação pela qual a palavra exprime idéias não contidas na sua significação.

Temos que observar, antes de tudo, a natureza em tôdas as suas variedades e a maneira de conversar. Para tanto, teremos que usar nossa memória e atenção, a fim de referirmos o que aplicaremos no estudo de determinados papéis. Assim conseguiremos três fatores essenciais: verdade, nitidez e naturalidade. Para alcançarmos isto, teremos sempre, que nos basear na idéia do autor.

Existe um método usado, por quase todos os mestres da arte de dizer, para conseguir acertar a inflexão justa da frase. Vejamos: Quando compreendida a intenção do autor, através da análise, e não acharmos a inflexão verdadeira, então, colocaremos, no final da frase, um complemento para auxiliar a compreensão e a maneira de dizer, depois de encontrada a justa inflexão, deixaremos de lado o complemento e a inflexão permanece na frase. Exemplo: você aqui, esta noite? (que bom?) esta é a frase que deve ser dita com tôda a alegria. E o complemento ajuda muito. Não pode ser tomado como base êste exemplo. A variedade é grande e somente a prática e o método poderão com o tempo nos dar.

Ao estudarmos as inflexões, devemos nos ater primeiro nas principais, indo, depois, para as secundárias.

Aqui devemos tomar muito cuidado para que nos finais de cada frase não haja uma queda de entonação, tornando monótonas tôdas as inflexões.

Vejamos o que um velho mestre no assunto nos aconselha para se manter uma boa inflexão: "1.º) Uma entoação suficiente para que a voz seja distintamente ouvida por todo o auditório. 2.º) Articular nitidamente. 3.º) ter o sentimento ou noção exata do que se quer expressar pela inflexão. 4.º) Não cortar a frase senão onde o sentido exige imperiosamente. 5.º) Sustentar com firmeza os finais, isto é, dar grande nitidez e intensidade à música das palavras".

Bons conselhos, não há dúvida, mas que necessitam muito estudo e prática.

Tôda a parte analítica da arte de dizer, está na capacidade de compreensão do autor. Não seria possível darmos um texto shakespereano, a novatos amadores. O resultado seria uma cantilena danada, e o pobre Shakespeare seria mais uma vez perturbado na sua sepultura. Talvez com um bom diretor, se poderá conseguir alguma coisa boa, se os amadores tiverem uma base cultural relativa. Não quer isso dizer, que o ator terá que possuir uma grande soma de conhecimentos. Não. Basta o da sua arte e cultura geral média.

Palavras de valor

Aqui está o apoio principal das inflexões. É a palavra de valor, que como o seu próprio nome diz, é aquela que dá força ao pensamento a ser dito.

Para encontrarmos essas palavras, devemos como sempre partir da análise do texto, e nunca como pretendiam os antigos professores, que estabeleciam regras sobre o valor do verbo, do substantivo, do adjetivo, etc., etc.

Ouçamos o mestre que nos vem acompanhando:

"É unicamente o sentido que designa a palavra ou grupos de palavras de valor. Qualquer uma pode ser a palavra de valor, seja qual for a sua classificação gramatical. Até uma sílaba pode receber a inflexão de valor".

E acrescenta, para depois de encontrada a palavra valor, o seguinte:

"1.º Articulando nitidamente a palavra, com mais vigor que o resto da frase, ou mesmo vice-versa, o que não deixa de ser interessante. Um efeito bem conhecido é o que consiste em estender o mais possível a pronúncia da palavra, diminuindo nela o andamento musical". (Exemplo — O amor é **doce** como mel).

"2.º Cortando o período com pausa, antes ou depois de pronunciar a palavra, para que não passe despercebido ao ouvido do auditório". (Exemplo — Somos todos... **crianças**.. neste mundo).

3.º Arrastando a última sílaba da palavra precedente e fazendo esperar a seguinte como se ela não ocorresse logo ao pensamento. (Exemplo: fulano é um **burro**... é bom sujeito).

Os exemplos são nossos, mas, como disse, os conselhos são de um velho mestre no assunto e para não o deixarmos de lado vamos trabalhar com um exemplo desse nosso amigo.

Agora iremos mostrar que as palavras de valor e a própria inflexão estão na análise e no sentido da intenção com que o autor quis exprimir a sua idéia e às vezes descobrimos a palavra de valor nas respostas, conforme o exemplo abaixo:

"Se dissermos assim";

"O **amigo** vai hoje a cavalo, à cidade, com seu filho?

A resposta podia ser: Não, mando o criado.

Se dissermos:

Vai **hoje** a cavalo, à cidade, com seu filho?

A resposta pode ser: Não, irei amanhã.

Se dissermos:

Vai hoje a **cavalo**, à cidade com seu filho?

A resposta pode ser: Não, irei a pé.

Se dissermos:

Vai hoje a cavalo, à **cidade**, com seu filho?

A resposta poderá ser: Não, vou ao campo.

Finalmente:

Vai hoje a cavalo, à cidade, **com seu filho?**

A resposta poderá ser: Não, vou só".

Fica demonstrado que a palavra de valor se desloca conforme a resposta, para acompanhar sempre o sentido da interpretação. Logo, toda palavra ou grupo de palavras podem ser a palavra de valor, dependendo do sentido que devemos dar à inflexão.

Num mesmo período podemos encontrar várias palavras de valor, todavia, devemos variar as inflexões para não cansar o auditório e criar uma certa movimentação no dizer.

Assim chegamos, com a análise do texto, as inflexões e as palavras de valor, ao ritmo.

[Ritmo

Ritmo é o tom geral ou parcial que damos ao texto. O **tom geral** é a maneira pela qual nós transmitimos o sentimento do personagem caracterizando-a de acordo com um modo de dizer. Exemplo: Hamlet = dúvida; em toda a peça permanece o tom geral da dúvida. Esse é um exemplo amplo. Às vezes um mesmo tipo, pode ter, conforme a situação, vários tons. Devemos estar certos do tom que iremos dar ao dizer a personagem. Para isso teremos que descobrir qual o sentimento que irá reger a expressão da mesma. Podemos ainda verificar no exemplo acima, qual o sentimento que Hamlet irá demonstrar durante a peça — A dúvida — será o tom geral da personagem, este é o seu "sentimento dominante" porque em verdade é ele que domina a alma da personagem.

Além do tom geral temos o tom parcial.

Como o próprio nome diz são trechos em que o sentimento dominante deixa transparecer outros sentimentos, que, aparentemente, fazem com que ele não predomine. São certos trechos em que a personagem sofre modificações de caráter, mas, não deixa depois de voltar ao tom predominante.

Acontece também que muitas vezes a personagem sofre modificações radicais na sua formação. Nesse caso o tom geral é um só, mas passamos a ter um ou mais tons gerais na personagem.

Esse é o estudo que deverá ser feito pelo ator. Muitas vezes não transmitimos o tom geral da personagem somente pelo dizer, mas recorremos ao gesto e à expressão fisionômica que são grandes auxiliares da arte de dizer. Nunca poderemos dizer coisas sérias com o rosto risonho. Com todo

êsse conjunto de técnicas nós damos ao caráter um ritmo no dizer o que em pintura chamamos claro-escuro.

Difícilmente pode-se definir o ritmo em geral, mas podemos senti-lo. E na arte de dizer o ritmo é a primeira coisa a ser notada.

Um grande auxiliar do ritmo é o gesto. Mas êsse vamos estudá-lo na Arte de Representar que é irmã gêmea da arte de dizer.

Onde mais notamos o ritmo é na poesia. Na poesia êle está no movimento geral, no encadeamento dos versos, na rima, quando esta existe, ou na colocação dos vocábulos.

Cocquelin, o grande ator francês, escreveu dando-nos conselhos sôbre o ritmo na poesia e na prosa.

“É necessário, até no mais pequeno trecho poético, que o público sintá a vida. Não escolha gênero algum: consciência e destreza tudo se pode fazer apreciar, mas repito, o que agrada mais do que tudo é a ação. O movimento, eis a grande lei, lei imperiosa da poesia recitada”.

“Tôda obra, cômica ou trágica, encerra uma ação: vive, marcha, começa, acaba; realiza as condições necessárias para ser dita com sucesso”.

“Compreenda-se bem o assunto, veja-se o drama, em seguida, façam-se as parte, divida-se, corte-se. A exposição suspende-se aqui, a ação enlaça-se, mais longe. Há uma paragem, é como um ato final, depois do que, o drama reata-se mais vivo e mais precipitado. Esses pontos são necessários à distribuição do movimento. É graças à êle que se consegue sustentar o interesse e que, deixando o auditório tomar fôlego, também o toma o ator...”

“Depois à medida que se avança na ação, aqueça-se o dizer. Seja-se o ator, mas ainda, seja-se a personagem”.

“Represente-se, viva-se, tome-se calor, mesmo nas insidências onde o autor reaperece, onde o diálogo, cessa, conserva-se o movimento adquirido, guarde-se o sentimento; e va-se num crescendo, de modo que o público não deixe nenhum segundo de estar empolgado, arrastado, transportado, até à explosão final, que é preciso destacá-la”.

“Eis o processo geral, susceptível de muitas acomodações, mas, cujo essencial subsiste sempre”. O essencial é a lei do movimento, diz Cocquelin, é o ritmo, dissemos nós.

Eis como o grande ator, que foi mestre na arte de dizer nos descreve não só ritmo, mas, tôda a arte de dizer nessa síntese maravilhosa de observação.

Faz parte também da arte de dizer, a maneira de ouvir, todavia seu estudo, que é parte também da arte de representar, deve preocupar o ator. Muitas vêzes uma frase ao ser pronunciada trás um jôgo fisionômico, um gesto, um estado de alma, que não deve estar independente do que se está ouvindo.

O teatro é a arte da palavra.

Para terminar vamos transcrever Jean Louis Barrault: “A arte dramática faz, essencialmente, apêlo ao verbo falado. É evidente. Para conservá-lo através do tempo, colocam-no escrito, mas, no momento que se trata do poeta dramático, não se deve tratar de escrita mas de palavra.

É então, com o ritmo da frase, com o jôgo das longas e breves, que a língua falada penetra no peito dos homens. É com sua virtude respiratória, com sua densidade plástica que vogais e consantes explodem nos corações”.

Ginástica e Jogos Dramáticos

A Ginástica e a arte dramática são solidárias, e podem prestar-se apóio recíproco. Se ao comediante, é indispensável receber formação ginástica completa não é menos importante que o professor de educação física tenha noções de como utilizar cenários simples para tornar mais atraente suas lições. O jôgo dramático exige, muitas vèzes, exercício corporal, e o exercício introduz, às vèzes, a exploração de um tema, por inspiração recíproca. A criança que participa de uma lição de "ginástica dramatizada", realiza, numa mesma atividade, duas disciplinas conjugadas, cada uma das quais conduz à melhor observação da outra.

O professor que gostaria de, ao mesmo tempo, efetuar a educação física de seus alunos e iniciá-los na arte dramática, encontrará, talvez nas notas abaixo, algumas indicações úteis.

Desde a antiguidade clássica, têm sido numerosas as manifestações públicas em que os métodos do "esporte" estão ligados aos do teatro.

Vejamos o trecho de um livro do século XIX, de Mme. Pape-Carpentier, intitulado "Jogos ginásticos com cantos para crianças de asilo".

"A ginástica regular tem pouco encanto para as crianças, apesar dos cantos com que se costuma acompanhá-la. Não podem ainda compreender os princípios e o valor da ginástica; e por isso parece-nos útil fazer com que se interesse, no começo, através de algo que lhes excite a imaginação, que as leve a atirarem-se livremente no jôgo.

Façamo-las imaginarem que estão trabalhando a terra, que estão fazendo pão, arrumando casa, colhendo flôres, encenando pequenos dramas, e ficarão encantadas; seus diversos movimentos, estimulados pela imaginação, ganharão a sinceridade e largueza indispensáveis à produção no aparelho muscular dos bons resultados que se têm em vista".

São citados no livro uma série de jogos dêsse tipo, e os temas usados são "o jôgo do trigo", "o bom jardineiro", os "operários", etc.

Noutros livros, vemos que as canções são consideradas complemento insubstituível para dar aos movimentos em conjunto a necessária unidade rítmica.

Vejamos o seguinte texto de Henri Cordreux:

"Para chegar aos gestos harmoniosos, precisos e para resumir, **econômicos**, são necessários exercícios freqüentes. É preciso, no entanto, torná-los atraentes, apelando para a imaginação dos alunos através de **dramatizações**. Isso fará com que se divirtam e se dêem conta do partido a ser tirado dêsses exercícios elementares em seus jogos próprios um movimento de extensão será a árvore que germina e se estende para o sol, as pás do moinho de D. Quixote fornecerão um excelente exercício par dar maior leveza aos braços; os pulos dos sapos, um andar de pato servirão de pre-

texto para dar mais flexibilidade às pernas, etc. Não se deve crer que todos os exercícios, sem exceção, se prestem facilmente a dramatizações. É preciso tomar os mais característicos, os que parecem ter mais analogia com os movimentos dos seres que a criança pode observar constantemente, ou que pode facilmente imaginar. Certos exercícios sobretudo na ginástica sueca, não podem ter, a não ser que se torture a imaginação, paralelos dramáticos. Mas, em todo caso, pode-se pedir à própria criança que busque em sua imaginação situações que correspondam, no domínio da ficção, a determinados movimentos.

O hérbertismo, tem a vantagem de permitir descoberta mais fácil de analogia, por ser uma ginástica natural que tende a recolocar o individuo no seu estado inicial — o estado da natureza. É preciso que êle execute movimentos de que necessitaria se tivesse de viver no estado de origem, em plena natureza. Segundo Herbert, todos os movimentos do método natural são aquêles executados pelo homem no estado primitivo, pelo selvagem: vê-se o partido que pode ser tirado dêste método na arte dramática; é, pela própria essência, uma ginástica dramática.

Vejamos como se desenvolve uma lição tipo Herbert, e como pode ser dramatizada.

A lição típica compreende exercícios: — marcha, corrida, quadrúpede, pulo, salto, lançamento, ataque e defesa, — que podem ser incluídos num tema geral, que será por exemplo — a selva.

A lição começa por uma rápida série de exercícios de marcha e corrida. A corrida lenta, com os braços estendidos lateralmente será o vôo das grandes aves de rapina. A corrida em linha reta com paradas bruscas, meias-voltas, pulos será a imagem exata dos animais jôvens: gazelas, antílopes, etc. que vivem livremente na selva. Depois, chegam os caçadores, em fila indiana, com flexão do tronco, observando os traços recentemente impressos no solo. Vendo a caça, correm, pulando e saltando para evitar os empecilhos, os troncos, raízes, arbustos, etc. Mas, súbitamente estancam, aterrorizados, por terem percebido a presença de tigres. Êstes aparecem lentos, majestosos, leves (estamos nos exercícios de quadrúpede) avançam, recuam, andam e, depois, apresando o ritmo, desaparecem. Imediatamente, os animais jôvens saem de nôvo, mas desta vez, nas quatro patas, andam, trotam e galopam, enquanto um exército de macacos faz uma entrada, de cabeça baixa e posterior erguido, e comem a trepar pelas árvores, cordas, escadas, cipós, etc. Os macacos se balançam e passeiam através de cordas estiradas horizontalmente, ou prêsas ao teto e soltas, como os cipós. Depois executam saltos extraordinários, subindo e descendo de pequenos muros (família do salto). Reaparecem as gazelas, antílopes, e são obrigados a saltar pequenos obstáculos,

enquanto flamingos pensativos, equilibrados sôbre uma perna os contemplam. Os flamingos poderão estar equilibrados sôbre um tronco estendido à altura de um metro sôbre o chão; e sôbre êste tronco passam leopardos, ou ursos marchando sôbre as patas posteriores, os anteriores dobrados e moles, ou patos selvagens sôbre as pernas dobradas (andar de pato).

Estoura, aí, a guerra entre as duas tribos vizinhas, e os adversários se enfrentam na selva; primeiro vêm os cavaleiros (exercícios de carregar), que se lançam na batalha, alguns, feridos, caem no chão e são carregados nos braços ou sôbre os ombros de seus companheiros. Os selvagens atacam por sua vez, apanhando no chão os projéteis que lançam, utilizando todos os processos possíveis, e depois chega-se a uma luta corporal (ataque e defesa, luta de tração, repulsão, posições clássicas, etc.). A seguir, uma das tribos, batida, bate em retirada — corrida e perseguições — e, finalmente, a tribo vencedora inicia sua marcha calma, lenta, de triunfo.

Evidentemente, todos os alunos farão, cada um por sua vez, as diversas personagens, para que a lição seja completa para todos.

O perigo desta dramatização dos diversos elementos da ginástica é que a imaginação infantil e os prazeres do jôgo prejudiquem a execução correta do exercício. Será suficiente prestar atenção a essa tendência e não tolerar qualquer tendência à má execução. Neste trabalho, o monitor deve ser ao mesmo tempo o cuidadoso instrutor de educação física e diretor de jôgo dramático, que preste atenção aos resultados dramáticos.

Pois o mesmo temor em relação ao excesso de severidade na crítica dos movimentos e direção dos exercícios, travando assim a liberdade e o prazer que têm em criar personagens fantásticas. Em todo caso, será sempre com vistas à ficção, interpretando êle próprio um papel, que o instrutor comandará a lição. Deve ajudar as crianças a entrar no espírito do jôgo e a mantê-las ali, e para isso não pode ficar de fora, mas deve participar. Isto exige, naturalmente, grandes qualidades pessoais de pureza e simplicidade, muita imaginação e amor, e, ao mesmo tempo, um princípio de autoridade.

Tomamos como exemplo de tema de lição de educação física a selva, por parecer-nos simples; mas há grande quantidade de outros, como a saída para as Cruzadas, as aventuras de Don Quixote, os Contos de Ferrault, a vida de um pôrto, a dos campos, um dia numa grande cidade, construtores de casa, o lenhador, a evasão do prisioneiro, uma caverna de homens pré-históricos, etc., etc.



Representar em todos os estilos

Extrato da contribuição do professor Hans-Günter V. Klöden

Dividir em estilos as formas de interpretação dramática seria fazer exatamente o que gostaríamos de evitar: a criação de clichês para o uso fácil e conveniente do ator. Seria a volta de uma situação da qual estamos felizmente saindo. Cada personagem, cada situação é única, e estando preparado, o ator possui bastante campo de flexibilidade assim como versatilidade para materializar essa raridade da personagem e situação, e então estará representando na maneira certa; desde que essa personagem e essa situação só existem num certo meio histórico, consequentemente englobam todas as características do seu tempo e autor.

E como nosso jovem ator é um jovem de nosso tempo, não representará Hamlet como no tempo de Shakespeare; graças a Deus a natureza se encarrega disso. Ele se empenhará o máximo que puder e usará todo seu talento para desvendar a personagem e a situação dessa época. Representará com um sensível conhecimento artístico somente esses detalhes que possam ser interpretados por ele, dentro da sua capacidade de um homem contemporâneo, quer dizer, detalhes que têm uma validade para nós de hoje e que tiveram sua validade no passado. Se uma personagem criada por Racine fôsse falar como James Dean, o resultado não seria um teatro vivo, pela simples razão que seria ao mesmo tempo irreal e não convincente que James Dean falasse em versos e usasse as expressões de Racine...

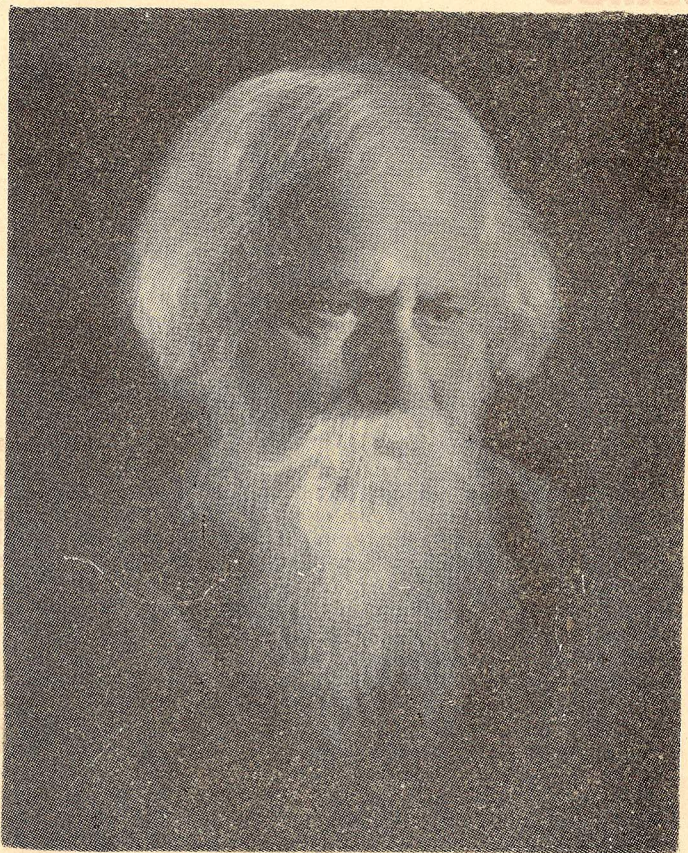
Não sei como a situação se apresenta noutros países, mas me parece que se a questão sobre "representar em todos estilos" é feita, é sobretudo porque nossa geração tem pouco entrosamento com esse elemento essencial do teatro que se chama Transfiguração. Pode ser que as influências do cinema e da televisão tenham aqui um grande papel.

O que nos impulsiona e nos permite, a nós atôres, representar num estilo apropriado à tragédia ática, é nada mais

do que o prazer indescritível de nos transformar em gregos, sentirmos como gregos, pensarmos como gregos, personificarmos em gregos, por uma hora ou duas, e esse prazer é o mesmo — em termos fenomenológicos — em representar um palhaço. Em outras palavras: o prazer mais ou menos sublimado da transfiguração. Contudo a personalidade — na verdade o fruto de uma vida madura — é exigida nos jovens de 18 e 20 anos. Max Reinhardt disse um dia a um de seus alunos: "Quem tiver medo de perder sua personalidade é porque não tem nenhuma para perder". E, com efeito, se um aluno — apesar de todo o esforço de seus professores — insistir muito tempo em atravessar o palco, mãos nos bolsos, murmurando coisas ininteligíveis entre os dentes, como se essa maneira de se portar fôsse uma parte de sua personalidade, vê-se logo a falta de atitude, por mais "natural" que possa parecer. Se bem que não possamos nos esquecer que essas coisas demonstram uma procura da verdade à qual quer preço, devemos combatê-las o mais cedo possível.

... A situação em si seria diferente, se tivéssemos uma outra geração diante de nós. Evidentemente se um aluno se aproxima e não demonstra essa tendência (o que raramente acontece na Alemanha), mas possui um grande desejo de "fazer teatro", isso quer dizer que o comêço é outro. Penso que aqui como em outros pontos de nossa teoria de educação, precisamos procurar um método dialético para encontrarmos um caminho certo. Permitam-me exprimir a impressão de que todos nós estamos ainda muito sob a influência espiritual que o grande Stanislavski nos legou. Estamos nos esquecendo freqüentemente que as condições mudaram de um rumo de quase 180 graus. A tendência dominante de nossa geração atual não é a mesma, mas ao contrário, um fanatismo pela verdade, a tal ponto que qualquer ponto de vista técnico-formais está ameaçado de ser destruído.

O que vamos representar



Rabindranath Tagore

1861

1941

Rabindranath Tagore nasceu em Calcutá, no dia 7 de maio de 1861, na casa ancestral da família Tagore. Era o décimo quarto filho de Maharishi Debendranath Tagore e Smt Sarda Devi. Sua família pertencia a uma parte da casta Brámane, que usava o título de "Thakur", o que significa "senhor respeitado", um termo mais tarde europeizado para "Tagore". As propriedades da família tinham valor considerável e se estendiam por toda Bengala.

Com pouca idade, Rabindranath foi mandado para várias escolas. Mas ele não gostava de escolas e sim de compor versos. Quando tinha 12 anos, escreveu sua primeira tragédia em versos, chamada 'A queda de Prithviraj', baseada num épico Rajaputro. Seu pai levou-o consigo em excursões ao norte da Índia e começou a dar-lhe regularmente lições de sânscrito, inglês e astronomia. Mais tarde, professores particulares foram contratados para continuar a sua educação. Perdeu sua mãe quando tinha 14 anos.

Daí até a idade de 20 anos, quando sua primeira tragédia musical, "Balmiki Pratibha", foi escrita e representada, Rabindranath escreveu uma série de poemas menores e partiu para a Inglaterra onde ficou com o irmão que era o primeiro membro indiano do Indian Civil Service. Entrou para a escola em Brighton e mais tarde foi admitido no University College de Londres, onde estudou literatura inglesa com o professor Henry Morley. Estudou também música europeia; visitou freqüentemente o Parlamento Inglês e o Museu Britânico.

Voltando à Índia, começou a escrever regularmente e a encenar peças escritas por ele mesmo. Começou igualmente a se interessar pelo movimento político. Aos 22 anos, casou-se com Mrinalini Devi.

A morte da cunhada, a quem ele era profundamente apegado, foi sua primeira grande dor. Alguns de seus melhores poemas, como "Kadi Komal" e "Banusimha Padavali", são dessa época, assim como suas traduções de Shelley, Elizabeth B. Browning, Ernest Myers, Aubrey de Vere. Durante esse período, Rabindranath foi secretário do Bráhma Samaj e trabalhou muito para esse movimento reformador, cujo objetivo era purificar a religião hindu, livrando-a das superstições e noções obsoletas.

Os dez anos seguintes foram de grande atividade literária. Muitos poemas e tragédias foram escritos, e Rabindranath mergulhou no movimento político, comparecendo às sessões do Partido do Congresso Nacional. Em 1890, visitou

a Itália, a França e a Inglaterra, e além de memórias escreveu obras sobre educação, política e reforma social. Teve três filhas e um filho.

Em 1905, a decisão do governo inglês de repartir Bengala deu origem a uma onda de agitações políticas, das quais Tagore também participou escrevendo muitos artigos em jornais e na sua própria revista. Sua fama como poeta e dramaturgo já fôra estabelecida com obras como 'O Jardineiro', "Baikuntherkhata", "Chitra" e a novela "Eye Sore". Ele iniciara também, em 1901, uma escola Santiniketan, com um pequeno grupo de professores como Jagananda Roy, William Lawrence, Rewa Chand. Nessa escola suas idéias a respeito de educação em comunhão com a natureza foram postas em prática. Com essa experiência tinha ficado em dificuldades financeiras, uma vez que as despesas da escola eram tôdas pagas por êle. Para complicar as coisas, sua segunda filha caiu doente e teve de ser levada para Almora. Foi aí que Tagore escreveu 'Sishu' (A Lua Crescente).

Em 1907, sentindo-se insatisfeito com o caráter mesquinho que a agitação nacionalista estava assumindo — seu desinteresse pelas perspectivas mais amplas de regeneração e instruções sociais — o poeta afastou-se, retirando-se para Santiniketan, explicando seu ponto de vista num artigo: "A Doença e sua Cura". Nesse artigo êle defendia um programa social radical como indispensável para uma verdadeira independência política. No retiro, o poeta escreveu uma de suas melhores novelas, "Gora".

Em 1910, com a idade de 49 anos, o poeta compôs as canções de "Gittanjali" e apareceu pessoalmente no palco na peça "Prayaschita". Em 1912 foi escrita a peça "O Carteiro do Rei", e a Academia Literária de Bengala celebrou o 50.º aniversário de Tagore com grande entusiasmo.

Em 1912, acompanhado do filho e da nora, Rabindranath partiu para a Europa. Lá conheceu Rothenstein, W. B. Yeats, Erza Pound, Charles Trevelyan e outros, que ficaram grandemente impressionados com algumas das traduções inglesas dos poemas de Tagore, lidas por êle mesmo. O semanário NATION ofereceu uma recepção em sua honra, onde Tagore conheceu muitos escritores e intelectuais ingleses. O GITANJALI foi publicado com uma introdução de Yeats e um esboço à lapis do poeta, feito por Rothenstein. O livro foi imediatamente aplaudido pelo mundo literário como uma obra prima.

Pouco depois o poeta embarcou para os Estados Unidos e fez conferências na Universidade de Chicago e em Harvard. Em 1913 recebeu o Prêmio Nobel por GITANJALI. No mesmo ano a Universidade de Calcutá conferiu-lhe o título de Doutor em Literatura. No ano seguinte a Companhia Macmillan publicou O JARDINEIRO, A LUA CRESCENTE, CHITRA, O REI DO SALÃO ESCURO, O CARTEIRO DO REI e SADHANA.

Ainda em 1914, o poeta recebeu a visita, em Santiniketan, de Mahatma Gandhi e alguns discípulos de Gandhi vieram para ficar na Universidade. As atividades literárias prosseguiram até que em 1916 Rabindranath partiu para o Japão, onde fez conferências na Universidade de Tóquio e foi alvo de grandes honrarias. Ficou, no entanto, mal impressionado com o nacionalismo agressivo do Japão e escreveu publicamente contra a atitude do Japão perante a China. Continuou sua jornada para os Estados Unidos, fazendo conferências sobre nacionalismo em vários lugares, condenando a violência e a ganância imperialista inerente ao estado nacional. Em Boston, teve uma recepção calorosa e falou também na Universidade de Yale.

Voltando à Índia, o poeta tornou a ficar interessado nas atividades políticas. Mais trabalhos seus foram publicados em inglês. Em 1919, na época do massacre de Jalianwala Bagh, renunciou ao seu título de "Sir" em protesto contra a repressão inglesa, e voltou a Santiniketan para dedicar-se a atividades educacionais.

Entre 1920 e 1921, Tagore fez outra excursão pela Europa, visitando Londres, Oxford, Cambridge, onde conheceu Bergson, Sylvain Levy e outros escritores franceses. Na Holanda foi calorosamente recebido e fez conferências em Haia e Leiden. Em Antuérpia, recebeu-o o rei dos belgas. Daí foi para os Estados Unidos, fazendo conferências em Nova Iorque. De volta à França, conheceu Romain Rolland, que ficou sendo seu amigo até o fim de sua vida. Foi hóspede do conde Keyserling e visitou Copenhague. Na Suécia, cercado de honrarias, foi recebido pelo rei, sendo-lhe oferecido um banquete pela Academia Sueca. Em Munique conheceu Thomas Mann.

Convidado pela República do Peru para assistir às festividades do centenário da independência peruana, Rabindranath embarcou para a América do Sul no dia 19 de setembro de 1924. Visitou o Brasil e a Argentina. No entanto, caiu doente durante a viagem e teve de desembarcar em Buenos Aires onde ficou como hóspede de Madame Victoria Ocampo. Compôs então os poemas de PURAVI, que dedicou à sua anfitriã, descrita por êle como "Vijaya". Em fevereiro de 1925 tornou a passar por Gênova, Veneza e Milão, onde fez um discurso sobre música. Voltou à Itália em dezembro de 1926.

Em 1927, visitou o Oriente: Singapura e Java, e, em 1929 atendendo a um convite do Conselho Nacional de Educação do Canadá, foi assistir a uma conferência naquele país.

Nos últimos anos fez excursões por outros países, inclusive Rússia e Pérsia.

O 80.º aniversário de Tagore foi festivamente celebrado em toda a Índia e muitos escritores de várias nacionalidades contribuíram para um volume em sua homenagem. O volume recebeu o título de "O Livro Dourado".

Pouco depois, Tagore morria — em 1941.

“O Carteiro do Rei”

Rebindranath Tagore

tradução de Cecília Meireles

“Já vem o Carteiro do Rei descendo sozinho a montanha, com a lanterna na mão esquerda e, às costas, o saco de cartas. Descendo sempre, por muito tempo atravessando noites e dias. Sinto-o chegar mais perto, cada vez mais perto, e meu coração se enche de alegria”.



“Aquêlo que carrega a lâmpada às costas, não lança adiante senão sua sombra”.

ELENCO

Madhav
Médico
Velho
Amal
Leiteiro
Guarda
Chefe
Sudha
3 meninos
Arauto
Médico da côrte

“Os homens são cruéis, o homem porém é bom”.

“Como é suave a mão direita de Deus, e como é terrível a esquerda”.

“Quem se ocupa demasiado em fazer o bem, não tem tempo de ser bom”.

“Vai o grande, sem nisto reparar, em companhia do pequeno. O mediocre vai sozinho”.

I CENA

*Casa de Madhav
(Madhav e o Médico)*

Madhav — Ah! que situação, a minha! Antes dêle vir, nada me importava; sentia-me tão livre! Mas agora que êle veio — sabe Deus de onde! — sua presença adorada enche o meu coração, e esta casa já não será mais nada, se êle se fôr — Doutor, acreditais que êle...

Médico — Se fôr do seu destino viver, viverá muitos e muitos anos. Mas, pelo que dizem os tratados de medicina, parece que...

Madhav — Ai, Deus meu... — o que?

Médico — Dizem os tratados:

“Icterícia ou paralisia,
gôta ou resfriado, tudo
do mesmo modo principia”.

Madhav — Oh, deixai os livros para lá... Ainda me pondes mais agoniado! Dizei-me apenas o que devo fazer.

Médico — (tomando rapé) — O paciente requer os maiores cuidados.

Madhav — Bem sei, bem sei, — mas dizei-me que cuidados são êsses!

Médico — Já tive ocasião de dizer: de nenhum modo o deixem sair de casa!

Madhav — Coitadinho! Trazê-lo fechado o dia inteiro dentro de casa! É muito triste!...

Médico — Pois não há outra solução. O sol e a umidade do outono podem fazer-lhe muito mal, como está escrito:

“Em asma, desmaio e convulsão,
icterícia, ou olhos de chumbo...”

Madhav — Oh, parai com êsses tratados! Então, não há outro sistema senão trancar êste pobrezinho em casa?

Médico — Nenhum outro, — pois, “Com o vento ou com o sol...”

Madhav — Que me adianta agora, “com isto e com aquilo”? Por que não deixais de lado essas coisas e tratais diretamente do caso? Que se deve fazer, então? Vosso sistema é muito, muito duro para o pobre menino; e êle é tão mansinho, apesar

de tanto padecimento! Corta-me o coração vê-lo fazer caretas, quando toma o remédio.

Médico — Quanto mais caretas fizer, melhor. Por isso é que o sábio Chyabana observa: “Remédios e conselhos, quanto mais amargos, mais certos”. Muito bem! Agora tenho de ir andando...

(Sai)

Entra o Velho

Madhav — Macacos me mordam, se não é o Velho que vem ali!

Velho — Ora essa, ora essa, eu não te vou morder, não!

Madhav — Bem sei, mas tu és um demônio para fazeres rodar a cabeça das crianças!.

Velho — Mas tu não és criança, nem tens crianças em casa; então por que te afliges?

Madhav — Ah! é que eu tenho em casa um menino, agora.

Velho — Que me estás dizendo!

Madhav — Não te lembras que minha mulher andava louca por adotar uma criança?

Velho — Sim, mas isso é uma história muito antiga, e tu não gostavas da idéia...

Madhav — Bem, — tu sabes, meu irmão, como me custou arranjar algum dinheirinho. Que o filho de uma pessoa qualquer me viesse esbanjar o que juntei com tanto trabalho... oh! parecia-me uma idéia insuportável. Mas êste menino prendeu-me ao coração de maneira tão estranha!

Velho — É isso que te preocupa! teu dinheiro vai-se todo embora com êle e sente-se feliz de ser gasto assim.

Madhav — Antigamente, ganhar dinheiro era, para mim, uma espécie de vício. Não podia deixar de trabalhar, pensando em ganhar dinheiro. Mas agora, como sei que tudo é para gastar com êsse menino querido, ganhar dinheiro tornou-se para mim uma alegria.

Velho — Muito bem. E onde foi que o desencantaste?

Madhav — É filho de um parente de minha mulher. Perdeu a mãe quan-

do era pequenino, e agora há pouco ficou também sem pai.

Velho — Coitadinho! Então êle ainda precisa mais de mim!

Madhav — O médico diz que dentro daquele pequenino corpo, os órgãos todos estão lutando uns com os outros, de modo que não há muitas esperanças de salvá-lo. A não ser protegendo-o dêste sol e dêste vento de outono. Mas tu és impossível! Também que brincadeira, na tua idade, levars as crianças para fora de casa!

Velho — Deus me perdoe! Então eu já sou tão ruim quanto o vento e o sol do outono, hein? Mas, meu amigo, eu também conheço artes de prendê-las dentro de casa. Quando voltar do trabalho, virei entreter o teu menino.

(Sai)

Entra Amal

Amal — Tio, olha, tio!

Madhav — Olá! És tu, Amal?

Amal — Então não posso sair do pátio nem um pouquinho?

Madhav — Não queridinho, não.

Amal — Olha ali, onde a titia mói as lentilhas; o esquilo está sentado, de rabo para o ar, e apanha com as mãozinhas os grãos quebrados, que vai mascando. Não posso dar uma corridinha até lá?

Madhav — Não, queridinho, não.

Amal — Antes eu fôsse um esquilo! Como seria bom! Tio porque não me deixas sair?

Madhav — O doutor diz que isso te fará mal.

Amal — Como é que êle pode saber!

Madhav — Ora essa! Então não havia de saber, lendo livros tão grandes!

Amal — Os livros lhe ensinam tudo?

Madhav — É claro; pois então não sabes?

Amal — (suspirando) Ah! Eu não sei nada. Eu não leio livros!

Madhav — Pois fica sabendo: as pessoas que sabem muito, muito, são como tu, — nunca saem de casa.

Amal — Nunca mesmo?

Madhav — Não. Como poderiam sair? De manhã à noite estão trabalhando em cima dos livros e não enxergam

nada mais. É tu, meu rapazinho, tu vais saber muito, quando fores grande. Então ficarás em casa lendo esses livros enormes, e as pessoas que te virem dirão: "Ele é um portento!"

Amal — Não, não, meu tio, beijo-te os pés, (°) suplico-te — mas não quero ser sábio, não quero, não.

Madhav — Pois, querido, querido, seria a minha salvação, se eu tivesse podido ser um sábio!

Amal — Não, eu preferia andar pelo mundo, vendo tudo o que se pode ver.

Madhav — Olhem para isto! Ver! Mas que queres ver? Que coisas há para ver?

Amal — Aquela montanha lá longe que se avista pela janela... às vezes tenho vontade de passar de repente para além daquelas montanhas...

Madhav — Ah, bobinho, como se não houvesse outra coisa a fazer senão subir até o alto daquela montanha e ir para longe! Ah! não digas loucuras, meu filho. Bem vêes que se aquela montanha está ali de pé como uma barreira é precisamente para não ires mais além. Se não para que amontoar pedras tão grandes, com tanto trabalho, hein?

Amal — Tio, tu pensas que isso é para não nos deixar passar? Pois eu acho que é a terra, que, não podendo falar, levanta as mãos para o céu e acena. E aqueles que estão longe e vivem sentados sôzinhos à sua janela podem vê-la acenar. Mas eu acho que os sábios...

Madhav — Não, os sábios não têm tempo para essas tolices. Não são maluquinhos como tu.

Amal — Pois olha, ontem encontrei uma pessoa tão maluca como eu.

Madhav — Santo Deus! Como foi isso?

Amal — Ele levava ao ombro um bambu com uma trouxinha na ponta, e um vaso de latão na mão esquerda. Tinha uns sapatos velhos, e caminhava na direção dos montes, passando por aquêle prado. Chamei-o e perguntei-lhe: "Para onde

vais?" Ele respondeu: "Não sei, para qualquer lugar! Tornei a perguntar: "Por que vais?" Ele disse: "Vou por aí à procura de trabalho". Dize, tio, tu não precisas procurar trabalho?"

Madhav — Claro que sim. Há muita gente que procura trabalho, por aí.

Amal — Que bom! Pois eu também quero ir por aí, como eles procurando coisas para fazer.

Madhav — E se não encontrares nada? Então...

Amal — Não seria engraçado? Então iria mais longe. Fiquei olhando aquêle homem que caminhava devagarinho com seus sapatos rotos. Quando ele chegou lá, onde a água passa por baixo da figueira, parou, e lavou os pés no riacho. Depois, tirou da trouxa um pouco de farinha molhou-a com água e começou a comer. E então tornou a amarrar a trouxa, e colocou-a de nôvo ao ombro; arregaçou a roupa acima dos joelhos e atravessou o riacho. Pedi à titia que me deixasse ir também até o riacho comer a minha farinha assim.

Madhav — E que te respondeu a titia?

Amal — Ela disse: "Fica bom, que eu te levarei até lá" Ah, tio, dize-me, quando é que vou ficar bom?

Madhav — Não falta muito, querido.

Amal — É mesmo? E logo, logo que ficar bom, poderei ir?

Madhav — E aonde irás?

Amal — Oh! irei andando, atravessando muitos riachos, caminhando pela água. Todos estarão dormindo, de portas fechadas, ao calor do dia, e eu irei andando, andando, à procura de trabalho, longe, muito longe.

Madhav — Pois sim. Mas acho que, primeiro, deves ficar bom... — depois...

Amal — Mas depois não vais querer que eu seja um sábio, não é, tio?

Madhav — Que gostarias de ser, então?

Amal — Agora ainda não sei bem; mas depois te direi.

Madhav — Pois sim; mas olha, não quero que tornes a chamar as pessoas que passam, nem que fiques conversando com elas.

Amal — Mas eu gosto tanto de falar com elas!

Madhav — E se te roubassem?

Amal — Ah, isso sim, que seria formidável! Mas ninguém me vem buscar. Todos querem que eu fique aqui.

Madhav — Tenho que ir andando para o trabalho, — mas, queridinho, tu não vais lá fora, não é?

Amal — Não vou, não, tio, — mas tu me deixas ficar neste quarto que dá para a estrada, sim?

(*Madhav sai*)

Leiteiro - Coalhadas! Coalhadas! boas coalhadas frescas!

Amal — Leiteiro, leiteiro, escuta!

Leiteiro — Por que me chamas? Queres comprar coalhadas?

Amal — Comprar como? Se não tenho dinheiro...

Leiteiro — Que menino! Então por que me chamas? Ah! fazendo-me perder tempo!

Amal — Gostaria de ir contigo, se pudesse.

Leiteiro — Comigo?

Amal — É. Sinto uma espécie de saudade quando ouço a tua voz, longe, na estrada.

Leiteiro — (arriando o varal em que carrega ao ombro, numa e noutra ponta, o recipiente com as coalhadas) — Que estás fazendo aqui, meu menino?

Amal — O doutor diz que não posso ir lá fora. Então, fico sentado aqui o dia inteiro.

Leiteiro — Meu pobre menino, que foi que te aconteceu?

Amal — Não sei. Eu não sou sábio, de modo que não sei o que tenho. Mas escuta, leiteiro, de onde é que tu vens?

Leiteiro — Da minha aldeia.

Amal — Da tua aldeia? E é muito longe

Leiteiro — A minha aldeia fica perto do rio Shamli, ao pé dos montes de Pantch-Mura.

Amal — Montes de Pantch-Mura! Rio Shamli! Que coisa estranha! É como se eu tivesse visto a tua aldeia, embora não me possa lembrar quando!

Leiteiro — Já viste algum dia a minha aldeia? Estiveste ao pé daqueles montes?

Amal — Nunca. Mas é como se me lembrasse de a ter visto. Tua al-

(°) Expressão de respeito.

deixa fica em baixo de umas grandes árvores muito antigas, bem à beira da estrada vermelha, — não é assim?

Leiteiro — É assim mesmo, meu menino.

Amal — E pela encosta dos montes anda o gado a pastar.

Leiteiro — Que maravilha! O gado a pastar na nossa aldeia! É isso mesmo.

Amal — E as mulheres de sari vermelho enchem seus jarros no rio e voltam com êles à cabeça.

Leiteiro — É verdade: as mulheres da aldeia vão buscar água no rio. Mas nem todas têm um sari vermelho para vestir. Meu querido menino, com certeza, já foste passear por lá alguma vez.

Amal — Não leiteiro, nunca estive lá, não. Mas o primeiro dia em que o doutor me deixar sair, tu me levarás à tua aldeia, não é?

Leiteiro — Levarei, sim, meu filho, com muito prazer.

Amal — E então me ensinarão a apregoar coalhadas e levar a canga no ombro e a caminhar por êsses caminhos sem fim?

Leiteiro — Ora já se viu!... Por que havias de vender coalhadas? Não, tu deves ler livros grandes, para te tornares um sábio.

Amal — Não, eu não quero ser sábio. Eu quero ser como tu, e trazer minhas coalhadas da aldeia que fica à beira da estrada vermelha, perto do velho "banyam", e apregoá-las de porta em porta. Oh, como é mesmo que dizes? "Coalhadas, coalhadas, coalhadas gostosas!..." Queres ensinar-me a entoar?

Leiteiro — Ensinar-te a entoar? Ora essa! Que idéia!

Amal — Oh, ensina-me! Gosto tanto do teu pregão! Não te sei dizer o que sinto quando o ouço na curva da estrada, por entre aquelas árvores. Sabes? é como quando ouço o grito estridente dos milhafres lá no alto, quase no fim do céu.

Leiteiro — Meu querido menino, queres umas coalhadas? Vamos, queres, sim.

Amal — Mas eu não tenho dinheiro...

Leiteiro — Não, não, não, quem está falando em dinheiro? Ficarei tão

contente se aceitares as minhas coalhadas.

Amal — Escuta: fiz-te perder muito tempo?

Leiteiro — Qual o que! não perdi tempo nenhum: ensinaste-me que se pode ser feliz vendendo coalhadas. (*Sai o leiteiro*)

Amal — (entoando) — Coalhadas, coalhadas, boas coalhadas — da granja leiteira — dos montes de Pantch-Mura — perto do rio Shamli. Coalhadas! Coalhadas boas; de manhã cedo as mulheres juntam as vacas em fila debaixo das árvores, para tirarem o leite; e de tarde fazem o leite virar coalhada. Coalhadas! Boas coalhadas! Ah! olha ali o guarda que anda na ronda. Ó guarda, escuta vem conversar um pouquinho comigo.

Guarda — Que barulho é êsse? Então, não tens medo de uma pessoa como eu?

Amal — Não. Por que havia de ter medo de ti?

Guarda — E se te levasse prêso?

Amal — E para onde me levarias? Muito longe? Para além daquelas montanhas?

Guarda — Imagina se te levasse direitinho até o Rei.

Amal — O Rei! Ah! queres levar-me? — Mas o doutor não me deixa sair. Ninguém me poderá levar. Tenho de ficar aqui o dia inteiro.

Guarda — O doutor não te deixa sair! Pobrezinho! Estou vendo: a carinha tão pálida, as olheiras tão escuras, as mãos tão magrinhas, com veias salientes.

Amal — Guarda, não vais tocar o gongo?

Guarda — Ainda não é hora.

Amal — Que coisa engraçada: uns dizem que ainda não é hora, outros dizem que a hora já passou; mas, com certeza, quando bates no gongo, fazes a hora chegar.

Guarda — Ah, isso não. Eu só toco o gongo quando é hora.

Amal — Oh! Como eu gosto de ouvir o teu gongo! Ao meio-dia, quando acabamos de comer, o tio sai para o trabalho, a tia adormece lendo o Ramaiana e no pátio, à sombra do muro, o nosso cão dorme, com o fo-

cinho na cauda encárcolada. Então, o teu gongo soa: "Dong dong dong". Dize-me, para que tocas o gongo?

Guarda — Para dizer a todos que o Tempo não espera por ninguém: que está sempre andando...

Amal — Para onde? Para que país?

Guarda — Isso ninguém sabe.

Amal — Então é porque nunca ninguém estêve lá? Oh, como eu gostaria de voar com o Tempo para êsse país que ninguém conhece.

Guarda — Todos devemos chegar lá um dia, meu filho.

Amal — Eu também?

Guarda — Também.

Amal — Mas o doutor não me deixa sair.

Guarda — Um dia, talvez o próprio doutor te leve até lá pela mão.

Amal — Não levará, não. Tu não o conheces! Êle só me quer ver fechado aqui dentro.

Guarda — Outro maior do que êle, chega, e nos põe em liberdade.

Amal — Quando me virá buscar êsse grande doutor? Já não suporto mais ficar aqui.

Guarda — Não se deve falar assim, meu filho.

Amal — Está bem. Eu fico onde êles me deixaram. — sem sair nem um pouquinho. Mas quando teu gongo soa, dong dong dong, bate no meu coração. Olha, Guarda...

Guarda — Que é, meu menino?

Amal — Olha, que é aquilo, naquela casa grande, do lado de lá, onde há uma bandeira balançando-se no ar, e tanta gente sempre entrando e saindo?

Guarda — Oh, lá? Aquilo é a nova agência postal.

Amal — Agência postal? De quem?

Guarda — De quem? Ora essa; — mas do Rei, naturalmente.

Amal — As cartas do Rei chegam até aquela agência?

Guarda — Certamente. Um belo dia haverá lá dentro uma carta para ti.

Amal — Para mim? Mas eu sou ainda muito pequeno...

Guarda — O Rei manda pequenos bilhetes para as crianças pequenas.

Amal — Oh, que bom! Quando rece-

berei a minha carta? Como sabes que êle me escreverá?

Guarda — Se não, para que mandaria êle instalar essa agência bem defronte da tua janela aberta, e com aquela bandeira dourada a flu-tuar...?

Amal — Mas quem irá buscar a mi-nha carta do Rei, quando ela chegar?

Guarda — O Rei tem muitos cartei-ros. Não vês como passam apressa-dos, com redondos emblemas doura-dos no peito?

Amal — E aonde vão?

Guarda — Oh, de porta em porta, por aí afora...

Amal — Ah, eu vou ser carteiro do Rei, quando crescer.

Guarda — Ah, ah, carteiro! que idéia! Com chuva ou sol, de casa em casa, a entregar cartas para ricos e po-bres — que trabalhadeira!

Amal — É a coisa de que mais gosto. Por que sorris assim? Oh, o teu tra-balho também é formidável. Quan-do tudo está em silêncio, ao calor do meio dia, teu gongo soa dong dong — e às vêzes, quando acordo de noite, de repente, e a nossa lâmpada está apagada, posso ouvir na escuridão teu gongo soar lentamente dong dong dong!

Guarda — Lá está o chefe da aldeia! Tenho de ir-me embora. Se êle me apanha aqui de conversa, vai ser uma grande maçada.

Amal — O chefe? Onde é que êle está?

Guarda — Lá em baixo na estrada. Aquêle enorme guarda-sol de fôlha de palmeira que vem pulando — aquilo é êle.

Amal — Naturalmente, foi o Rei que o nomeou chefe da nossa aldeia, não?

Guarda — O Rei? Oh, não! Aquilo é um mexeriqueiro, um intringante. Sabe tantas artes de se tornar desa-gradável que todo mundo tem mêdo dêle. Para gente assim, é um pra-zer atrapalhar a vida dos outros. Tenho de ir-me embora. O trabalho não pode esperar, entendes? Aman-hã tornarei a passar por aqui com tôdas as notícias da cidade.

(*Sai*)

Amal — Seria esplêndido receber to-

dos os dias uma carta do Rei. Po-deria lê-las aqui à janela... Mas — ah! — não sei ler letra de mão. Quem as lerá para mim? Quem? A titia, que lê o Ramáiana, deve en-tender — a letra do Rei. E se nin-guém as puder ler, então, hei de guardá-las cuidadosamente para ler quando fôr grande. Mas... se o carteiro não me encontrar? Chefe! Senhor Chefe! posso dar-lhe uma palavrinha?

Chefe — Quem é que está gritando por mim na estrada? Ah, és tu, ma-caquinho de uma figa?

Amal — Vós sois o chefe, não é? Todo o mundo vos respeita.

Chefe — (satisfeito) — Claro, claro que respeitam. Têm de respeitar!

Amal — Os carteiros do Reis também?

Chefe — Como não! Era o que fal-tava...

Amal — Então, poderíeis dizer ao Carteiro que Amal é êste menino que fica sentado aqui à janela?

Chefe — Mas... para que?

Amal — No caso de haver uma carta para mim...

Chefe — Uma carta para ti? Mas quem é que vai escrever?

Amal — Talvez o Rei...

Chefe — Ah, ah, que rapazinho ex-travagante! Ah, ah! — o rei! é claro! pois não és seu amigo do pei-to, hein? Há muito tempo não vos encontras e o Rei está cheio de saudades, com certeza! Espera até amanhã que hás de receber carta sua.

Amal — Chefe, por que me falais com essa voz? Estais zangado?

Chefe — Zangado? Ora essa! Como não! Escrever ao Rei! Parece que Madhav perdeu o juízo. Só porque arranjou algum dinheiro, agora em sua casa não se fala senão de reis e padichás! Quando o encontrar, vai ver o que lhe acontece! Quanto a ti, meu presunçoso, vou tratar de mandar para a tua casa a carta que o Rei te escreveu.

Amal — Não, não por favor, não vos incomodeis!

Chefe — E por que não? Ora essa! Vou falar de ti ao Rei e êle não tardará. Um de seus lacaios virá logo saber notícias tuas. — O des-

caramento de Madhav deixa-me es-tarrecido. Se o Rei vem a saber disso, tira-lhe logo essas loucuras da cabeça...

(*Sai*)

Amal — Quem és tu que vai passan-do por aí? Como tilintam as cam-painhas de teus pés! Não queres parar um pouquinho, não?

(*Entra uma menina*)

Menina — Não me posso demorar nem um instantinho: já é tarde.

Amal — Eu sei, não desejas parar; eu também não gosto de ficar sempre aqui.

Menina — Tu me pareces uma atrasa-da estrêla da manhã. Que tens?

Amal — Não sei; o doutor não me deixa sair.

Menina — É pena. Mas então, não saias. Deve-se obedecer ao doutor. Ficarão zangados contigo, se não fores bonzinho. Bem sei, deves es-tar cansado de tanto olhar lá para fora por essa janela. Deixa-me fe-chá-la um pouquinho.

Amal — Não, não a feche, pois esta é a única janela aberta! Tôdas as outras estão fechadas. Mas queres dizer-me quem és? Acho que não te conheço.

Menina — Eu sou Sudha.

Amal — Que Sudha?

Sudha — Então não sabes? A filha da florista.

Amal — E tu, que fazes?

Sudha — Eu? Apanho flôres na mi-nha cestinha.

Amal — Ah! apanhar flôres! Por isso é que os teus pés parecem tão ale-gres e suas campainhas tilintam as-sim contentes quando passas! Ah! se eu pudesse também sair! Colheria algumas flôres para dar-te, dos mais altos ramos — tão altos que já nem se avistam.

Sudha — De verdade? Entendes tan-to de flôres como eu?

Amal — Se entendo! Sei tôda a his-tória de Champá e seus seis irmãos. Se me deixassem, iria pela mata a dentro, a densa mata onde os cami-nhos se perdem. E lá onde o bei-ja-flor se balança na ponta do mais fino ramo, eu mesmo desabrocharia numa flor de *Champá*. Quererias ser minha irmã Parul?

Sudha — Estás louco! Como posso eu ser tua irmã Parul, se meu nome é Sudha e minha mãe é a florista Sasi? Tenho de tecer tantas grinaldas por dia! Seria bom, se pudesse ficar aqui sem fazer nada, como tu!

Amal — Que farias, então, o dia inteiro?

Sudha — Poderia brincar muito com a boneca Benai, a noiva, o gatinho Meni, e o — mas olha, está ficando tarde, e eu tenho de andar, se não, não encontrarei nem mais uma florzinha.

Amal — Oh, fica um pouquinho mais! Gostaria tanto!

Sudha — Pois sim, ah! — mas agora não sejas mauzinho. Fica sentado aí, quietinho, que quando eu voltar para casa com as flôres virei conversar contigo.

Amal — E então me darás uma flor?

Sudha — Não, não posso. São para vender.

Amal — Eu pagarei quando fôr grande, — antes de partir para procurar trabalho lá pelo outro lado do rio.

Sudha — Então, está bem.

Amal — E tu voltarás, depois de apanhares as flôres?

Sudha — Voltarei.

Amal — Voltarás, mesmo?

Sudha — Voltarei, sim.

Amal — Não te esquecerás de mim?

Meu nome é Amal, vê se te lembrás.

Sudha — Verás, que não me esquecerei de ti.

(*Sai*)

(*Entra um grupo de meninos*)

Amal — Oh, irmãos, para onde ides?

Ficai um pouquinho aqui.

Um menino — Vamos brincar.

Amal — De que ides brincar, irmãos?

Um menino — Vamos brincar de lavradores.

Outro menino — (mostrando um pedaço de pau) — Isto é nosso arado.

Outro menino — Nós dois somos a parelha de bois.

Amal — E ides brincar o dia inteiro?

Um menino — Vamos: o dia inteiro.

Amal — E à noite voltareis para casa pelo caminho ao longo do rio?

Um menino — Voltaremos.

Amal — Passareis por aqui, na volta?

Um menino — Vem cá para fora brincar conosco, vem!

Amal — O doutor não me deixa sair.

Um menino — O doutor! Quer dizer que tu fazes caso do que o doutor diz? Antônio, vamos embora, então! Está ficando tarde.

Amal — Não, não! Brincai aí na estrada, perto da minha janela, para que eu vos possa ver!

Um menino — Mas de que podemos brincar aqui?

Amal — Podeis brincar com todos estes meus brinquedos que andam rolando por aqui à toa. Tomai-os! Eu não posso brincar sozinho, e eles estão ficando sujos, sem uso nenhum.

Meninos — Que lindo! — Gaspar, que brinquedos bonitos! — Olha aqui o navio! — Olha ali a velha Jataí! Gaspar, e este soldado, não é maravilhoso? — E tu, nos dás tudo isso? — De verdade, não os queres mais?

Amal — Não, não. Podeis ficar com eles.

Um menino — Não os queres de volta?

Amal — Oh, não, não, não preciso deles.

Um menino — Mas não ralharão contigo, por causa disso?

Amal — Ninguém ralhará comigo. Mas vireis brincar com eles, aqui diante da nossa porta, um pouquinho, tôdas as manhãs? Eu vos darei outros novos, quando esses estiverem velhos.

Um menino — Viremos, sim. Olha, vou por estes soldados em linha. Vamos brincar de guerra. Onde arrançaremos uma espingarda? — Oh, aquêlê pedaço de bambu ali, serve muito bem! Olha — mas tu já estás quase dormindo.

Amal — Acho que estou com sono. Não sei o que é, — às vezes sinto-me assim. Fiquei sentado muito tempo e estou cansado, com dor nas costas.

Um menino — Mas é apenas meio-dia. Como podes ter sono? Ouve: o gongo está batendo o primeiro sinal.

Amal — Pois é — dong, dong, dong — é para me fazer dormir.

Um menino — Então é melhor irmos

embora. Voltaremos amanhã de manhã.

Amal — Preciso ainda perguntar uma coisa: vós, que andais sempre aí fora, conheceis o Carteiro do Rei?

Meninos — Conhecemos sim, muito bem.

Amal — Quem são êles? Como se chamam?

Um menino — Um é Badal.

Outro Menino — Outro, Sarat.

Outro menino — Há tantos!

Amal — Se vier uma carta para mim, êles saberão quem sou?

Um menino — Claro, se teu nome estiver na carta, êles te descobrirão.

Amal — Quando vierdes, amanhã de manhã, quereis trazer um dêles para me conhecer?

Um menino — Como não! Se isso te dá prazer...

A T O I I

(*Amal de cama*)

Amal — Hoje não posso nem ficar perto da janela, tio? Nem isso o doutor me deixa?

Madhav — Não, queridinho. Bem vêes que pioraste, por teres ficado ali sentado tantos dias.

Amal — Oh, eu não sei se isso me fêz ficar pior; mas sempre me sinto tão bem quando estou lá.

Madhav — Não, tu não sabes: ficas ali acoradado, e fazes amizades com todo o mundo, velhos e moços, e é como se tivessem armado uma feira à sombra do meu telhado. Não há saúde que aguento um esforço desses. Olha como estás pálido!

Amal — Tio, tenho medo de que o meu Faquir passe e não me encontre à janeira.

Madhav — Teu Faquir! Que Faquir é êsse?

Amal — Êle me fala de muitas terras por onde tem andado. Gosto tanto de ouvi-lo!

Madhav — Mas quem é êle? Não conheço Faquir nenhum.

Amal — Está quase na hora dêle vir. Oh, beijo-te os pés queridos, e rogo-te que lhe peças para vir aqui um pouquinho conversar comigo!

(*Entra o Velho, disfarçado de Faquir*).

Amal — Oh, estás aí! Vem cá, Faquir, perto da minha cama.

Madhav — Mas... se não me engano, isto é...

Velho — (piscando o olho) — Eu sou o Faquir.

Madhav — Ainda estou para saber o que não és!

Amal — Por onde andaste desta vez, Faquir?

Velho — Pela ilha dos Papagaios. Estou voltando agora mesmo de lá.

Madhav — Ilha dos Papagaios!

Velho — Por que vos espantais? Eu não sou como qualquer um. Uma viagem não me custa nada. Vou por onde quero, a meu gosto.

Amal — (*batendo palmas*) — Como deve ser bom! Lembra-te de que prometeste levar-me contigo logo que eu melhorar.

Velho — Naturalmente. E tantos segredos de viagem te ensinarei que não haverá nada, nem no mar nem na floresta nem nas montanhas, que te possa barrar o caminho.

Madhav — Que trapalhada é essa?

Velho — Querido Amal, a mim nada me detém, no mar nem na montanha; mas se o doutor e este teu tio se juntam, então, com todas as mihnas mágicas, acabarei vencido.

Amal — Não, o tio não dirá nada ao doutor. E eu prometo ficar deitado, quietinho. Mas no dia em que estiver bom, partirei com o Faquir, e nada, nem no mar, nem na montanha, nem no rio, poderá tolher o meu passo.

Madhav — Para, meu amor! Não continues a repisar nessa história de partir! Sofro tanto, quando te ouço falar assim!

Amal — Dize-me, Faquir, como é a Ilha dos Papagaios?

Velho — É uma Terra prodigiosa: um asilo de pássaros. Não há gente lá. E não se fala nem se anda: é só cantar e voar.

Amal — Que maravilha! E o mar está perto?

Velho — Naturalmente. É no meio do mar.

Amal — E há colinas verdes?

Velho — Claro, eles vivem entre as

colinas verdes; e ao pôr do sol, quando se vê uma brasa vermelha na encosta da montanha, todos os pássaros com suas asas verdes, voam em bando para os ninhos.

Amal — E há cascatas?

Velho — Naturalmente, querido. Não há monte que não tenha suas cascatas. Oh, são como diamantes derretidos! E como dançam, meu amor! E como fazem cantar os seixos, quando se precipitam por cima delas a caminho do mar! Nenhum demônio de médico as faz parar nem um instante! Os pássaros olhavam para mim como um simples mortal, insignificante criatura sem asas, e não queriam saber de mim. Se não fôsse isso, eu construiria uma pequena cabana, entre aquela multidão de ninhos, e passaria lá o resto dos meus dias, contando as ondas do mar.

Amal — Como eu gostaria de ser pássaro! Ah, se...

Velho — Mas daria um pouco de trabalho. Ouvi dizer que combinaste com o leiteiro vender coalhadas, quando cresceres; receio que esse negócio, lá, não tenha futuro, entre pássaros. Podes sofrer um grande prejuízo!

Madhav — Ah, mas isto é demais! Entre vós dois eu fico louco! Vou-me embora daqui!

Amal — Tio, o leiteiro já veio?

Madhav — Pois não havia de vir? Ele não quebra a cabeça com recados do teu querido Faquir entre os pássaros da Ilha dos Papagaios. Mas deixou um pote de coalhada para ti, e disse que está ocupado com o casamento de sua sobrinha, na aldeia, e vai encomendar uma banda de música em Kamlipara.

Amal — Mas êle ia casar sua sobrinhazinha comigo!

Velho — Queridinho, agora é que são elas!

Amal — Disse que ela seria a minha linda noivinha, com um pingente de pérolas nas orelhas e um bonito sari vermelho; e de manhã ordenaria com suas próprias mãos a vaca preta e me daria a beber o leite ainda morno e espumoso numa tigelinha de barro novinha. E à noite viria

com a lâmpada, daria uma volta pelo estábulo, e depois se sentaria ao meu lado para contar-me histórias de *Champá* e seus irmãos.

Velho — Que maravilha! Uma tentativa até para um eremita como eu! Mas não te preocupes com esse casamento, querido! Deixa correr! O leiteiro terá outras sobrinhas, quando chegar a tua vez de casar.

Madhav — Ah! basta! Já não aguento mais!

(*Sai*)

Amal — Faquir, agora que o tio não está aqui, dize-me: o Rei mandou-me alguma carta para a agência?

Velho — Ouvi dizer que a carta já foi expedida e deve estar a caminho.

Amal — A caminho? Mas onde? Naquela estrada torcida entre as árvores e que se pode avistar até o fim da floresta quando o céu é bem claro, depois da chuva?

Velho — Lá mesmo. Estás muito bem informado.

Amal — Oh, estou, sim...

Velho — Bem se vê. Mas como o sabes?

Amal — Não te sei dizer: mas vejo tudo com a maior clareza. É como se o tivesse visto muitas vezes em velhos dias passados. Há quanto tempo, não sei, saberás tu quando? Posso ver tudo: já vem o Carteiro do Rei descendo sozinho a montanha, com a lanterna na mão esquerda e, às costas, o saco de cartas. Descendo sempre, por muito tempo, atravessando noites e dias. Sinto-o chegar mais perto, cada vez mais perto, e meu coração se enche de alegria.

Velho — Meus olhos não são novos, — mas tu me ensinas a ver as coisas como pela primeira vez.

Amal — Dize, Faquir, conheces o Rei que instalou essa agência postal?

Velho — Se o conheço! Todos os dias lhe vou pedir esmola!

Amal — Que bom! Quando eu não estiver mais doente, poderei também receber uma esmolinha sua, não é?

Velho — Nem precisarás pedir, querido: êle te dará espontaneamente.

Amal — Não, eu quero chegar à sua porta e gritar: "Viva o Rei" e pe-

dir esmoia dançando ao som do tamborim. Não será lindo?

Velho — Lindíssimo. E se estiveres comigo receberei também uma boa parte. Mas, que lhe pedirás?

Amal — Dir-lhe-ei: "Faze-me teu Carteiro, para que eu possa andar de lanterna na mão, entregando cartas de porta em porta. Não me deixes ficar o dia inteiro em casa!"

Velho — Mas, ainda que tivesses de ficar em casa, por que acharias isso triste, meu filho?

Amal — Não é triste. Primeiro, quando me fecharam aqui, o dia me pareceu muito comprido. Mas desde que puseram ali a agência postal, cada vez mais gosto de ficar em casa. E, como espero receber um dia uma carta, sinto-me muito feliz, e não me importo de estar quieto e sózinho. Mas não sei se poderei decifrar o que vem na carta do Rei.

Velho — Mesmo que não o decifres, não basta que a carta traga o teu nome?

(*Entra Madhav*)

Madhav — Fazeis idéia da complicação em que estou metido, por vossa causa?

Velho — Que aconteceu?

Madhav — Soube que fizestes constar que o Rei instalou sua agência postal aqui perto para vos mandar mensagens, aos dois.

Velho — E daí?

Madhav — Daí? O chefe Pantchanan fêz tudo isso chegar secretamente aos ouvidos do Rei.

Velho — E todos nós não sabemos que tudo chega aos ouvidos do Rei?

Madhav — Então, por que não tomas cuidado? Por que pronunciar o nome do Rei em vão? Tuas histórias me levarão à ruína.

Amal — Dize, Faquir, o Rei ficará zangado?

Velho — Zangado? Que idéia? Com uma criança como tu e um Faquir como eu! Vamos ver se o Rei se zanga! Não contaria mais com a minha devoção!

Amal — Ah, Faquir, desde manhã estou sentindo nos olhos uma espécie de sombra... Tudo parece um sonho. Tenho vontade de ficar quieto, de não falar mais. A carta do

Rei não chegará? É como se este quarto de repente se dissolvesse... É como se...

Velho — (abanando Amal) — A carta certamente vai chegar hoje, meu filho.

(*Entra o Médico*)

Médico — E como te sentes hoje?

Amal — Muito, muito bem, doutor. Não sinto mais dor nenhuma.

Médico — (aparte, para Madhav) — Não gosto nada da expressão deste sorriso. Mau sinal, sentir-se tão bem. Chakradhan observou que...

Madhav — Pelo amor de Deus, doutor! Deixai Chakradhan em paz. Dizei-me o que pode acontecer.

Médico — Temo que não o possa prender por muito tempo. Eu já vos tinha prevenido. Ele deve ter apanhado vento.

Madhav — Não, — eu tive todo o cuidado, não o deixei sair, e as janelas estiveram quase todo o tempo fechadas.

Médico — Não sei o que tem, hoje, a atmosfera: quando cheguei, senti uma tremenda corrente de ar na porta da frente. Isso é muito perigoso. Seria melhor fechar a porta à chave imediatamente. Que mal faz, se não vierem visitas por dois ou três dias? E se alguém chegar inesperadamente, passa pela porta dos fundos. Seria melhor fechar também essa janela, que a luz do sol poente não deixa o nosso doentinho dormir.

Madhav — Amal fechou os olhos. Deve estar dormindo. Vejo, pelo seu rosto que... Oh, doutor, eu trouxe para casa uma criança que não me pertence, e amo-a como se fosse minha, e agora creio que a vou perder.

Médico — Que se passa? É o Chefe entrando todo emproado. Que maçada! Tenho de ir andando, irmão. Seria melhor que te mexesses e fôses ver se as portas estão bem fechadas. Mandarei uma dose forte de remédio, logo que chegar à casa. Experimenta-o no menino. Pode ser que o salve, se é que ainda tem salvação.

(*Saem Madhav e o Médico*)

(*Entra o Chefe*)

Chefe — Olá, marôto!

Velho — (levantando-se às pressas)

— Psiu! Não faças barulho!

Amal — Não, Faquir: pensavas que eu estava dormindo? Não estava, não. Estou ouvindo tudo, e até vózes muito longe... Sinto que meu pai e minha mãe estão sentados à minha cabeceira e falam comigo.

(*Entra Madhav*)

Chefe — Olha, Madhav, tenho sabido da tua intimidade, agora, com a gente graúda.

Madhav — Poupai-me êsses gracejos, Chefe, nós somos uma pobre gente.

Chefe — Mas teu filho está esperando uma carta do Rei.

Madhav — Não faças caso de suas loucuras. Não vedes que é apenas uma criança.

Chefe — Mas ora essa, por que não? O Rei não poderia arranjar melhor família. Não vês que o Rei instalou sua nova agência postal bem defronte à tua janela? E aqui tens uma carta que o Rei te manda, marôto!

Amal — (soerguendo-se) — Não! É verdade, mesmo?

Chefe — Como não há de ser verdade? Não és amigo íntimo do Rei? Aqui está a tua carta (mostrando um papel em branco). Ah, ah, ah, aqui está a carta!

Amal — Por favor, não zombeis de mim. Dize, Faquir, isso é verdade?

Velho — É, querido, Eu, como Faquir, te digo: é a carta.

Amal — Mas como é que não vejo nada? Parece-me tôda em branco. Que diz esta carta, Senhor Chefe?

Chefe — O Rei diz: "Breve irei fazer-te uma visita; seria bom que me esperasses com bolinhos fofos de arroz. — Agora, acho a comida de palácio sem gosto nenhum". Ah, ah, ah!

Madhav — (de mãos postas) — Suplico-vos, Chefe, não brinqueis com essas coisas.

Velho — Brincar! — Não se atreveria.

Madhav — Também tu perdeste a cabeça, Velho?

Velho — Perdi, sim, e posso ler claramente que o Rei promete vir em pessoa visitar Amal, com o médico da Côte.

Amal — Faquir, Faquir, psiu! É a sua trombeta. Não estás ouvindo?

Chefe — Ah, ah, ah! Desconfio que

não a ouvirá enquanto não estiver um pouco mais doido!

Amal — Senhor Chefe, pensei que estivesseis zangado comigo e não gostásseis de mim. Nunca teria acreditado que me fôsseis buscar a carta do Rei. Deixai-me limpar a poeira dos vossos pés.

Chefe — Esta criança tem, na verdade, um instinto de veneração. É um pouco tôla, decerto, mas seu coração é bom.

Amal — Acho que já está quase chegando a quarta vela. Escutai o gongo: “Dong, dong, dong, ding — Dong, dong, ding”. A estrêla da tarde já apareceu? Por que será que não a posso ver?

Velho — Oh, as janelas estão tôdas fechadas. Vou abri-las.

(*Batem do lado de fora*)

Madhav — Que é? Quem será? Que maçada!

Voz — (do lado de fora) — Abre a porta!

Madhav — Chefe, espero que não sejam ladrões!

Chefe — Quem está aí? — É o chefe Pantchanan que pergunta. — Não tendes vergonha de fazer tanto barulho? — Vistes? — O barulho acabou. Ah, a voz de Pantchanan vai longe! — Quero ver êsses formidáveis, ladrões!

Madhav — (espiando pela Janela) — Não admira que o barulho tenha parado: êles arrombaram a porta de fora.

(*Entra o Arauto do rei*)

Arauto — Nosso soberano Rei virá esta noite!

Chefe — Deus meu!

Amal — A que horas da noite, Arauto?

Araujo — Na segunda vela.

Amal — Quando o Guarda, meu amigo, tocar o gongo à porta da cidade: “Ding, dong, ding don ding”? Nesse momento?

Arauto — Sim, nesse momento. O Rei manda seu maior Médico atender seu jovem amigo.

(*Entra o médico da Côrte*)

Médico — Que é isto? Tudo fechado!

Abri de par em par tôdas as portas e janelas! (Apalpando o corpo de *Amal*) Como te sentes, meu filho?

Amal — Muito bom, doutor. Muito

bom. Tôdas as dores passaram. Que fresca e amplidão! Posso ver agora tôdas as estrêlas cintilando do outro lado da sombra!

Médico — Terás força para te levantares, quando o Rei chegar, no meio da noite?

Amal — Naturalmente! Há tanto tempo desejo sair daqui! Pedirei ao Rei que me mostre a estrêla polar. — Devo tê-la visto muitas vêzes, — mas não sei exatamente qual é.

Médico — Ele te dirá tudo. (para *Madhav*) Enfeitai o quarto com flôres para a visita do Rei. Apontando o *Chefe*) Esse homem não deve ficar aqui.

Amal — Não doutor, deixai-o ficar. É um amigo. Foi êle quem me trouxe a carta do Rei.

Médico — Está bem, meu filho. Se é teu amigo, pode ficar.

Madhav — (Cochicando ao ouvido de *Amal*) — Meu filho, o Rei gosta de ti. Ele vem em pessoa. Pede-lhe qualquer coisa, pois bem sabes como somos pobres.

Amal — Não te preocupes, tio: já pensei nisso.

Madhav — Que queres dizer, meu filho?

Amal — Pedir-lhe que me faça um de seus carteiros, para que eu possa andar por tôda parte entregando suas mensagens de porta em porta.

Madhav — (Batendo na testa) — Oh! apenas isto!

Amal — Que ofereceremos ao Rei, tio, quando êle chegar?

Arauto — Bolinhos fofos de arroz, — Foi o que mandou pedir.

Amal — Bolinhos de arroz! Tínheis tôda a razão, *Chefe*. Foi isso mesmo que dissesteis. Sabieis mais do que nós.

Chefe — Se mandásseis um recado à minha casa, podia-se preparar melhor esta recepção do Rei.

Médico — Não é necessário. E agora ficai tranqüilos. O sol desce sobre êle. Vou sentar-me à sua cabeceira: já vai adormecendo. Apagai a lâmpada. Deixai entrar apenas a luz das estrêlas. Psiu — já está dormindo.

Madhav — (Para o velho) — Que fazeis aí de pé como uma estátua, de

mãos postas! Estou aflito. Dizei: há bons augúrios! Por que escureceram o quarto! De que servirá a luz das estrêlas?

Velho — Silêncio, homem de pouca fé. (*Entra Sudha*)

Sudha — *Amal*!

Médico — Está dormindo.

Sudha — Tenho umas flôres para êle. Posso colocá-las na sua mão?

Médico — Podes.

Sudha — Quando acordará?

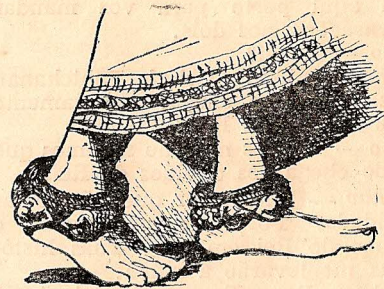
Médico — Quando o Rei vier chamá-lo.

Sudha — Podeis dizer-lhe por mim uma palavra, ao ouvido?

Médico — O que?

Sudha — Que *Sudha* não o esqueceu.

(C O R T I N A)



Dos jornais

Morte e vida traz Vida nova

Yan Michalski

O espetáculo do Tuca parece feito sob encomenda para ilustrar uma tese do crítico inglês Martin Esslin que transcrevemos aqui recentemente: a eficiência político-social de uma realização teatral é proporcional ao seu nível como obra de arte e à sua sinceridade na procura de uma expressão artisticamente válida e autêntica.

O texto de João Cabral de Melo Neto é, antes de mais nada, uma inspiradíssima obra de uma grande poeta. O espetáculo dirigido por Silnei Siqueira é, antes de mais nada, uma inspiradíssima obra de um homem de teatro preocupado em fundir, num conjunto coerente, os variados meios expressivos que a sua arte lhe oferece. Não há demagogia, não há vontade de *fazer política*, não por parte do diretor. O impacto que o espectador recebe é, em primeiro lugar, estético: a magia das palavras escolhidas e combinadas de acordo com um critério poético; a beleza da concepção plástica da encenação; a impressionante comunicabilidade da sua música; e a noção de ritmo interior que une e funde os diversos elementos do espetáculo.

Nada de gratuito, todavia, nessa procura de emoção estética: todos os efeitos literários do texto e todos os efeitos teatrais da encenação são canalizados, humilde e eficientemente, para servirem à missão de transmitir a idéia básica da obra: as condições desumanas em que vive a imensa maioria da população nordestina. Aqui vem, então, aquilo que poderíamos chamar de *impacto de segundo grau*: o espectador recebe "na cara" o choque do escândalo existencial representado pela vida de milhões e milhões

de Severinos. Ainda nesta fase, o choque é de ordem mais humanística e emocional, ou até filosófica, do que social. O problema que é colocado diretamente em debate é, essencialmente, o de saber se a vida vivida nessas condições pode possuir o indispensável mínimo de dignidade humana e contém, por conseguinte, um valor intrínseco que a justifique.

Somente então, em *terceiro grau*, vem a repercussão social e política da realização: as conclusões que o espectador não pode deixar de tirar acerca da arcaica estrutura de classes no Nordeste, da exploração do homem pelo homem e da classe pela classe, da urgente necessidade de reformar as condições atuais, e da convivência que representa o silêncio diante da injustiça e da miséria. Mas se essa repercussão só vem, como dissemos, numa terceira fase, depois do impacto estético e do impacto humanístico, o seu alcance não deixa de ser incomparavelmente mais amplo e profundo do que o das obras meramente circunstanciais, que visam a atingir diretamente determinados aspectos da realidade nacional, mas não se preocupam em passar os seus meios de ação pelo filtro de uma exigente e privilegiada sensibilidade artística.

Em nossa primeira crítica, fizemos uma comparação entre MORTE E VIDA SEVERINA e os espetáculos da tragédia grega apresentados, meses atrás, no Teatro Municipal, pelo Teatro do Pireu. Claro está que não pretendíamos, com isso, insinuar que os jovens universitários paulistas tivessem, nesta sua primeira experiência dramática, alcançado uma perfeição técnica comparável a do elenco helê-

nico, que tem atrás de si uma longa experiência profissional, além de uma tradição milenar. Mas sustentamos o nosso paralelo no que diz respeito a várias características da concepção visual; o expressivo uso das figuras humanas como elemento de composição cenográfica; a profunda musicalidade interior do espetáculo, que explora e esclarece os recursos rítmicos do texto; a densidade telúrica da realização sem dúvida já nitidamente sugerida no texto — que faz com que os íntimos vínculos dos personagens com a terra apareçam com uma quase misteriosa clareza; e a essência autenticamente trágica da encenação, na qual (apesar do sopro de otimismo dado no final do poema por João Cabral de Melo Neto e admiravelmente transposto na realização de Silnei Siqueira) aparece nitidamente o conflito básico entre a indômita vontade e vitalidade do homem indefeso e a impietosa fúria dos deuses (que assumem aqui a forma de elementos da natureza) que o esmagam.

Um outro aspecto curioso na interessante realização do TUCA é a maneira pela qual o espetáculo, partindo de uma problemática essencialmente regional, e permanecendo sempre profundamente fiel às suas raízes populares, consegue desviar-se de todos os perigosos recursos do folclore e do regionalismo estreito, e manter-se dentro de uma linguagem perfeitamente universal. Por este motivo, estamos convencidos de que o TUCA mereceria o apoio das nossas autoridades, a fim de poder livrar esta sua produção para o Festival Mundial de Teatros Universitários em Nancy. Temos sido contrários, via de regra, ao

envio (pelo menos subvencionado) de espetáculos teatrais brasileiros à Europa; mas neste caso temos uma oportunidade excepcional para mostrar ao Velho Mundo algo que seja autenticamente nosso e, ao mesmo tempo, facilmente acessível aos estrangeiros; e, ainda por cima, algo de elevado nível artístico.

No grande elenco cem por cento amador, o amadorismo nunca se manifesta sob a forma de uma interpretação bisonha; muito ao contrário, o diretor Silnei Siqueira soube captar e canalizar, com muita felicidade, a ingenuidade e a simplicidade de quem está representando pela primeira vez. Acreditamos que muitos dos intérpretes de MORTE E VIDA DE SEVERINA se afundariam atuando numa peça convencional; aqui, a *força bruta* do seu desempenho — aliás, trabalhada e polida num evidente esforço de preparo técnico, principalmente na parte musical — envolve e comove o público. O melhor exemplo é dado pelo intérprete do papel de Severino: confessamos não ter sentido nêle nenhuma demonstração de um verdadeiro talento de ator, mas a sua impressionante e singela sinceridade transmite à perfeição tudo o que o papel tinha a transmitir. Já no caso da atriz que fez a Mulher da Janela e do intérprete de Seu José, acreditamos tratar-se de elementos cuja predisposição natural para o palco é indiscutível.

Mas o espetáculo mal pode ser dissecado ponto por ponto, elemento por elemento. Mesmo a curiosa concepção cenográfica de Alberto Ferrara e a maravilhosa música de Francisco Buarque de Holanda valem principalmente pelo seu excepcional entrosamento dentro de uma visão geral do espetáculo — uma visão geral personalíssima, original, trabalhada e plenamente realizada.

Poderíamos fazer, evidentemente, algumas restrições de detalhe: a implausibilidade visual dos intérpretes, quase todos muito bem *nutridos* demais para poderem povoar convincentemente êsse mundo de miséria;

hesitações e dificuldades técnicas na captação do ritmo certo do verso; algumas intenções por demais apoiadas, a ponto de se tornarem óbvias. Por outro lado, o espetáculo parece ter sofrido bastante com a brusca mudança para um palco muito menor do que aquêle para o qual foi concebido: ainda que o número de coadjuvantes tivesse sido diminuído, o palco fica, às vêzes, excessivamente cheio, e a iluminação, muito bonita e rebuscada nos primeiros minutos se torna muito mais convencional em seguida, possivelmente em virtude de falta de tempo para os ensaios de luz. De qualquer modo, diante do acerto geral, as falhas avulsas ficam num plano inteiramente insignificante.

Não sabemos se o espetáculo do TUCA abre realmente um caminho nôvo para o teatro brasileiro. Acreditamos que cada espetáculo excepcionalmente bem sucedido é um caminho nôvo. Neste caso particular, há uma grande quantidade de idéias ao mesmo tempo sérias e ousadas, e uma evidente vontade de criar fora dos cânones acadêmicos. Aguardaremos a segunda produção do TUCA com enorme curiosidade. E enquanto a aguardarmos, bem que gostaríamos de rever a primeira...

Becket

Crime na Catedral*

T. S. Eliot entre a tragédia Grega e o mistério gótico

José Paulo Moreira da Fonseca

Ronald Hayman, num bom estudo sobre o teatro de Eliot(*) vê o tema da "vocação" como dado comum nas peças do dramaturgo em tela, acrescentando que em CRIME NA CATEDRAL o conflito que a vocação envolve (com os circunstâncias) se apresenta diverso, no próprio interior do personagem. Com essa observação, o ensaísta já nos deu um dos caracteres essenciais da peça que analisamos, peça que se reduz a uma trama simples: a aceitação do martírio pelo protagonista, Tomás Becket, Arcebispo de Cantuária.

Mas, por que o martírio? Estamos diante da antiquíssima rixa entre o poder espiritual e o temporal. "Dai a César o que é de César e a Deus o que é de Deus". Quando César quiser aquilo que não lhe compete, a "verdade" exige um não. A Tomás Becket, no inverno de 1170, coube dizer êsse "não" aos emissários de Henrique II, rei da Inglaterra. Para isso foi "chamado" por Deus: essa, a sua vocação.

Eliot, ao focalizar tal enredo sagrado, não pretendeu escrever um "drama" no sentido estrito da palavra. Tentou uma forma diferente, que participa um pouco da tragédia antiga e do mistério medieval. Intervém na ação um côro (como na cena ática), surgem tentadores ("personificações" que sugerem o concretismo alegórico do teatro gótico), a trama se desenvolve sob as amplas perspectivas dos valores religiosos. A forma será, via de regra o verso, branco em geral,

rimado em certas partes; a prosa surge em raras ocasiões.

Peça hierática, naturalmente hierática. A excelente tradutora, que realizou trabalho seguríssimo e da maior importância sentiu tal "majestade". Confessa-nos na nota preliminar que optou por uma linguagem que a muitos pareceu "solene" porque — "tratando-se de CRIME NA CATEDRAL e dada a elevação do assunto, sua situação no tempo e a nobreza e dignidade com que é tratado, seria difícil adotar uma outra forma..."

Conscientemente, falamos da importância da tradução, porque nos parece que a versão numa língua "X", de um texto de alto valor literário escrito numa língua "Y", obriga a língua "X", caso a tradução seja válida, a palmilhar caminhos inéditos, a seguir numa aventura que só a enriquece, pois mostrará possibilidades, que servirão mais tarde para o próprio labor criativo. Como exemplo flagrante do processo que indicamos, vale a "King Jame's Version", que trouxe para o inglês em formação, o riquíssimo acervo das conquistas da literatura bíblica. Hoje em dia, muitos dizem que Shakespeare e a Bíblia são as duas grandes matrizes da literatura de além Mancha.

As primeiras cenas de MORTE NA CATEDRAL executam um movimento semelhante ao do princípio do Agamemnon de Ésquilo. Aguarda-se alguém, e êsse alguém trará consigo o acontecimento trágico, será um imã para a violência. Assim, as mulheres de Cantuária em um de seus coros

admiráveis, repetirão um pouco o recheio do vigia que montava guarda no terraço dos Átridas:

Oh Arcebispo Tomás, regressa, regressa à França.

Volta, prontamente, em silêncio. Deixa-nos perecer em paz.

Vens acompanhado pelo aplauso,vens acompanhado pelo júbilo, mas entras acompanhado pela morte em Cantuária.

Uma sentença recai sobre a casa, uma sentença real sobre ti, uma sentença recai sobre o mundo...

Nesse último verso, sentimos um dos processos de Eliot — partir do concreto para atingir ao universal, a fim de que o universal não seja nada de "descarnado", de "abstrato", mas surja com todo um conteúdo de "existência", uma carga emotiva de "existência". Isso porque Eliot como autêntico e grande poeta que é, sabe fugir às tessituras rarefeitas, às idéias que não buscam apoio no tópo seguro de uma imagem precisa, um acontecimento certo, um dado que tenha o timbre de "experiência".

As imagens representam um dos setores fortes da poesia de MORTE NA CATEDRAL, imagens do campo inglês, do outono, do inverno:

Depois que o dourado outubro se fundiu no escuro novembro

E fizemos a colheita das maçãs e na terra só ficaram agudos e sombrios

ramos de morte numa vastidão de água e lama

O Ano. Nôvo espera, respira, espera, murmura na escuridão.

Enquanto o lavrador tira os tamancos enlameados e estende as mãos para o fogo,

O Ano Nôvo espera, e o destino espera sua vez.

Esse tempo de outono e inverno, tempo instintivo de espera, oferece por assim dizer um acompanhamento cósmico da trama. O Arcebispo chega na paisagem fria e de temor. É logo assaltado pelos tentadores, o primeiro deles acenando com o passado pleno de contentamento dos sentidos. O segundo é o terceiro desenharão os atrativos do poder — Tomás que já fôra Chanceler do Reino, se concordar com Henrique, voltará a ter quase que o cetro nas mãos.

O poder é para já. A santidade para depois.

Finalmente o último tentadores, o inesperado, o mais terrível, aquêle que se utiliza do próprio tentado, do seu desejo de permanecer firme, da sua aceitação do martírio, e procura poluí-los com o orgulho. Tomás resiste mesmo a êsse:

A última tentação é a pior das traições:

Praticar um ato justo por motivos injustos

O martírio virá como vontade de Deus; essa Vontade que é a nossa paz, como já dissera um dos mestres de Eliot: Dante.

Como interlúdio entre o primeiro e o segundo ato, se profere o célebre Sermão na Catedral na manhã de Natal de 1170, no qual o nosso autor se mantém fiel a uma castiça tradição da literatura inglesa — a dos sermões — que conta entre seus cultores com o nome insigne de John Donne. O texto é de uma admirável elevação espiritual, que atinge mais o leitor (ou o espectador) por se achar inserido no fluxo de um enredo. Encontramo-nos diante da magia dramática, que se vale das emoções comuns, para alçá-las (quando o dramaturgo é um escritor de classe) ao teor estético.

O segundo ato gira todo em torno da morte de Tomás. Chegamos à “catástrofe”, aqui, graças ao mistério cristão, transformada em plenitude, glorificação.

T.S. Eliot, com a poesia, consegue manter o timbre de transcendência que a obra exige. A atmosfera é trágica. Pouco antes do assassinato, ecoa um cântico de força mágica, traçando toda uma paisagem escatológica, com um vigor de “estilo” que sugere uma das fontes da obra eliotiana: o drama barraco inglês. Realmente não será difícil escutarmos os graves e nervosos sons da orquestra elisabetana, na enumeração semicaótica que se segue:

Eu os pressenti, os emissários da morte, nossos sentidos estão aguçados

Por presságios sutis. Eu escutei

Um som de flauta pela noite, flautas e corujas, e ao meio-dia

Oblíquas asas escamosas, imensas e grotescas. Eu senti

O sabor da carne pútrida na boca, e o arfar

Da terra ao anoitecer, inquieto e ab-surdo. Eu ouvi

Um riso na voz dos animais que tem vozes estranhas: o chacal, a gralha, a onagra; o tropel dos ratos e dos gerbas, o riso do mergulhão, o pássaro lunático.

Eu vi

Pescoços retorcendo-se, caudas de ratos enrolando-se, na espessa luz da madrugada...

A toda esta aflição, Tomás responde:

Paz, ficai em paz com vossos pensamentos e visões.

Estas coisas tinham que acontecer-vos e vós tínheis que aceitá-las.

É a parte que vos compete do fardo eterno,

Da perpétua glória. É um momento apenas...

Voltamos ao verso de Dante — nossa paz é a Sua Vontade. A tragédia cristã será nos recusarmos a esta Vontade. Sem tal recusa, não haverá catástrofe. A peça, depois de uma tentativa de autodefesa por parte dos que cometeram o crime, finaliza num ma-

jestoso coral, sob o signo da súplica e da esperança.

Estamos diante de uma forma adequada ao conteúdo — alguém quis escrever “ato religioso”, valeu-se da poesia, que veiculou uma atmosfera de transcendência; valeu-se de coisas concretas, e suas meditações não soaram abstratas como teoremas, porém como um exercício espiritual que nos comove e eleva, um exercício em teatro, exercício público de certo modo, e assim, sob dado aspecto, mais ortodoxamente religioso ainda.

Por fim, contamos com uma tradução que soube revelar a digna beleza do original, tradução a tal ponto boa que se inscreve como uma das grandes obras de poesia realizadas no Brasil nesses meados do século XX, obra que veio enriquecer nosso acervo cultural e que constitui mais uma dívida a favor da tão brasileira quanto portuguesa Maria da Saudade Cortesão Mendes.

(*) CRIME NA CATEDRAL — teatro de T.S. Eliot — tradução de Maria da Saudade Cortesão — Coleção Teatro do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, Rio, 1957 — 84 páginas.

(*) Ronald Hayman — “Le Théâtre de T.S. Eliot” em “La Littérature Anglaise d'Après-guerre” — Ed. Lettres Modernes, Paris, 1955.

Anouilh: "Becket ou L'Honneur de Dieu"

Cléber Ribeiro Fernandes

A obra de Anouilh, uma das mais extensas e também uma das mais difundidas do teatro francês contemporâneo, com tôdas as deficiências que possa conter, nos permite, hoje, depois de quase trinta anos de produção constante, acompanhar a sua evolução, ou melhor, o seu esforço no sentido de continuar interessando as platéias. Isto porque o autor tem idéias próprias a respeito do que deve ser a função precípua de um autor teatral.

Se é verdade que a obra de Anouilh comporta várias opiniões, que vão desde a mais irrestrita admiração ao franco repúdio, num aspecto não pode haver discordância: Anouilh é sem dúvida alguma, um dos mais competentes *fabricantes de peças* de quantos temos notícia. Sua habilidade vai além de um simples armar e desarmar de efeitos capazes de impressionar apenas os incautos. Ele conhece, como poucos, a arte de esconder os seus métodos do espectador mais atento e interessado. As regras do seu *jôgo* só vêm a ser devassadas porque, desde que Anouilh se firma num esquema bem sucedido, passa a usá-lo até a exaustão, quando só então parte para novas descobertas. Até lá, vamos encontrar o artesão repetindo-se monotonamente, disposto a aproveitar o molde enquanto êle resista ao interesse do público.

Assim, tôda a sua obra pode ser dividida em partes quase iguais, pequenos grupos de dramas realizados sobre a mesma receita. E para todos êles, Anouilh emprega também uma única psicologia: A do *herói suicida* que se empenha com tôdas as suas forças por uma causa que, êle próprio, sabe perdida de antemão. Por outro lado, a resistência a êste herói é determinada por uma série de preconceitos, escolhidos cuidadosamente entre aquêles que, no momento da elaboração da peça, estão em vias de ser desmoralizados, e que, justamente por isso, encontram-se em moda e não oferecem o perigo de anular os esforços do

autor por uma violenta repulsa, seja por parte do público, seja ainda por parte dos possíveis responsáveis pela encenação de suas produções.

Anouilh está quase sempre às voltas com criaturas que lutam sem esperanças no sentido de superar uma condição marginal. Ou são jovens demais para serem levados a sério ou são portadores de uma anomalia qualquer, física ou psicológica, a se debaterem contra preconceitos estabelecidos, mas já liberados à discussão pública e sem reservas. E como ambas as galerias são extensas, Anouilh jamais encontrará dificuldades em eleger vários temas afins ou equivalentes que possam servir aos seus vários tipos de *matriz*.

A natureza óbvia dêstes contrastes, que ainda têm a seu favor a vantagem de poderem ser justificados quando se trata de um mito ou de um fato histórico largamente difundidos, será o principal responsável pelo caráter artificial da maior parte da obra de Anouilh.

Apesar disto, não nos parece justo repudiá-lo em bloco. Se a inversão de valores que é, por assim dizer, a viga mestre de tôda a sua produção, não pode, em hipótese alguma, ser aceita como válida, não podemos desprezar os seus métodos artesanais que, vez por outra, encontram no tema escolhido, ocasional ou deliberadamente, uma razão respeitável para servi-lo. Não tivesse Anouilh esgotado a nossa paciência com uma série infundável de peças quase iguais e poderíamos excluir ANTIGONE ou mesmo LA RÉPÉTITION OU L'AMOUR PUNI desta verdadeira produção em massa. Em qualquer uma destas duas, temos um raciocínio lúcido e inteligente, e um desfêcho realmente emocionante, pelo menos em grau suficiente para que não nos irrite com o artezo que via de regra, não hesita em ocupar o nosso tempo com alguns paradoxos banais ou nada mais.

Enfim, Anouilh parece saber disto

melhor do que nós, pois é êle mesmo quem declara: — "A honra para um autor dramático está em ser um fabricante de peças. Devemos primeiramente atender à necessidade dos atôres em representar, tôdas as noites, peças para um público que vem esquecer seus desgostos e a morte. Todavia, se, algumas vêzes, uma obra prima se afirma, tanto melhor!"

Não nos arriscamos, sem uma prévia discriminação, a recomendar o inverso, isto é, tentar sempre a obra-prima, e se ela não sai... tanto pior! Mas se as preocupações de Anouilh podem ser compreendidas quando vêm da parte de um produtor que não quer perder dinheiro ou de um líder trabalhista empenhado em ver ocupados todos os seus sindicalizados, a verdade é que elas nos deixam um tanto alarmados em se tratando de quem se trata.

BECKET OU L'HONNEUR DE DIEU foi elaborada sobre o molde que vem sendo utilizado ultimamente por Anouilh, desde L'ALOUETTE: uma referência histórica, de natureza político-religiosa. Em ambas, temos acontecimentos nos quais se acham envolvidas a Igreja Católica Romana, a França e a Inglaterra. Como Joana D'Arc, Thomas Becket é uma personalidade contraditória e espiritualmente forte, disposta a se deixar sacrificar por um ideal do qual se fez defensora, à revelia dos poderes estabelecidos justamente para êsse fim, e que não fazem outra coisa senão traí-lo em nome de interesses mesquinhos. Como L'ALOUETTE êste BECKET OU L'HONNEUR DE DIEU é apresentado ao público através de uma aparente desobediência à ultra-estabelecida lei das três unidades que, no entanto, permanece sólidamente coesa na base da estrutura de ambos os dramas, a permitir que o autor surpreenda a nossa boa-fé com as suas arbitrariedades sãbiamente dosadas. Um relato

simplificado será o bastante para apoiar nosso raciocínio.

O drama de Canterbury, como o da Cotovia, nos é proposto em *flashback*, sôbre uma cena despojada, onde nos serão sugeridos no devido tempo os mais variados ambientes. O relato assume a forma de uma crônica comentada ao vivo, pelo prólogo e pelo epílogo (o desfecho conhecido a priori funciona como ironia constante, uma fatalidade menor a contrapontuar as pretensões dos personagens), que nos mostram o Rei Henrique II da Inglaterra entregando-se à violenta penitência que o absolveria do assassinato de Tomas Becket, do qual êle fôra notoriamente o mandatário. O comentarário se serve ainda de tôda uma conceituação extremamente atual que, sem contrariar o fato histórico, funciona como uma espécie de anacronismo subjetivo, o que é conseguido através dos múltiplos e brilhantes paradoxos, todos êles de efeito fácil e imediato sôbre as platéias, como é possível imaginar.

Por outro lado, tôda a emoção de BECKET OU L'HONNEUR DE DIEU se apóia noutra espécie de recurso, êste perfeitamente reconhecível, não só noutras obras de Anouilh, L'ALOUETTE inclusive, mas também numa série interminável de outros autores maiores e menores, anteriores a êle. Trata-se de mais uma inversão de valores, a estreita união do fraco e do pusilânime, que é o *todo poderoso*, com o forte que não dispõe de outros meios para se afirmar, além de uma indivisível *unidade espiritual*. Anouilh nos mostra os dois amigos, o rei e o vassalo, desde a sua juventude. Mas desde então, Thomas Becket é portador daquela severa *noção do dever*, segundo a qual o seu cumprimento e a honra inerente ao compromisso assumido são seu objetivo único, do qual só a morte poderá afastá-lo. A fidelidade do jovem Becket se refere pois à autoridade do Rei, e não ao amigo. Por aquêle, Becket luta a princípio contra a própria Igreja, obrigando-a a pagar pelos bens seculares os mesmos impostos reservados até então apenas aos bens particulares; ao desejo manifesto do Rei, Becket

entrega a mulher amada. Iludido quanto à origem de tal devotamento, e julgando-o fruto de uma amizade correspondida de sua parte por um complexo de exaltados sentimentos, no qual se confundem a mais viva admiração e a mais profunda inveja, Henrique II força a designação de Becket como Arcebispo de Canterbury, contando pôr à testa daquela temível Igreja um homem de sua total confiança.

O tiro sai pela culatra: Thomas Becket compreende que, dêsse momento em diante assumiu um compromisso mais forte, e assim o Rei se vê às voltas com um adversário muito mais intransigente do que todos os que podia temer. Em luta aberta contra o Rei e também contra o Clero que não vira com bons olhos a escolha do nôvo Arcebispo, temos Thomas Becket transformado em mártir solitário, disposto a defender, a todo custo, a *honra de Deus* e a Igreja que fôra entregue à sua guarda.

Sem se permitir uma única concessão, Becket começa por excomungar alguns nobres, dos mais chegados ao Rei, quando êstes ousaram arrancar de seus conventos, para serem julgados pelo Estado, servos que tinham tomado o hábito apenas para fugir às pesadas tarefas impostas por seus senhores.

Tal intransigência foi recompensada com o atentado que representou praticamente um suicídio: da mesma forma que Joana D'Arc, Thomas Becket não aceitou a proteção definitiva nem dos supremos mandatários da Igreja, interessada em manter o equilíbrio entre as contraditórias ambições dos vários tronos da Europa, nem do Rei de França em particular, empenhado em sua constante rivalidade com a Inglaterra. Isto porque a aceitação de qualquer destas proteções corresponderia a uma traição, ainda que por omissão, aos desígnios de Deus, de que se fizera procurador.

Temos, portanto, neste BECKET OU L'HONNEUR DE DIEU mais uma recriação de um heroísmo, focalizado pelo seu aspecto mais prosaico, a nos dar, sem trair o herói, a sua significação humana.

É uma pena que, ainda desta vez, Anouilh não tenha desistido de copiar Anouilh.

As sucessivas transformações por que passou o teatro brasileiro desde *Os Comediantes* até pouco tempo atrás, estiveram sempre estreitamente ligadas a Anouilh. Quase tôdas as nossas empresas teatrais que, nessa época, de um modo ou de outro, colaboraram no levantamento do nível técnico de nossos espetáculos, se serviram de textos de Anouilh para fazer face a êste progresso. Mas aconteceu o que tinha de acontecer: depois de três ou quatro textos de Anouilh, os especialistas e interessados começaram a se aborrecer, e acabaram denunciando o tédio inevitável que Anouilh nos causa, quando passamos a conhecê-lo um pouco mais intimamente. Hoje, a regra quase geral é achar que Anouilh é, simplesmente, *um chato* — afirmação que, há dez anos atrás, provocou escândalos e protestos.

De qualquer modo, a referência sumária, embora razoável, não corresponde à verdade integral. Se os especialistas têm o seu desinteresse plenamente justificado, nem por isso podem negar a Anouilh os seus méritos incontestáveis de artesão, os quais, vez por outra, como no caso presente, podem perfeitamente dar a êsse público, para o qual afinal de contas é feito o teatro profissional, mais do que um simples analgésico, como aliás, quer o próprio Anouilh. Na pior das hipóteses, êste público quase sempre tão alheio a qualquer manifestação cultural, sairá do teatro com algumas noções bem precisas sôbre um fato histórico de inegável importância, recriado em termos artísticos bastante razoáveis.

Francamente, ainda preferimos nos irritar com Anouilh, a ficarmos apáticos diante de certos textos, que podem dar bonitos espetáculos, mas que seria melhor terem permanecido fechados a sete chaves num museu que, se não existe, devia ser criado para êsse fim.

Do "Jornal do Brasil".

O Direito de Deturpar

Yan Michalski

Por um estranho acaso caiu em nossas mãos uma crítica publicada em 4 de fevereiro de 1955, em O ESTADO DE SÃO PAULO, sobre a peça VIVENDO EM PECADO (Love in Idleness), de Terence Rattigan. Sua atualidade, no que diz respeito ao capítulo das traduções, é simplesmente espantosa. Vejamos o que dizia o comentarista, há mais de nove anos atrás:

“Aliás, não se trata bem, de tradução, porque o espetáculo de Dulcina VIVENDO EM PECADO, conforme os hábitos dos nossos tradutores, não hesita em melhorar o original sempre que possível, não lhe tendo naturalmente faltado ocasião. Uma das personagens centrais, por exemplo, mudou de sexo: de filho passou a filha, apesar de manter os mesmos sentimentos e os mesmos complexos, para grande confusão dos psicanalistas presentes.

(...) Mas não se assustem os leitores: logo a seguir o tradutor emenda a mão e restabelece o equilíbrio, mudando uma romancista em um romancista, (...) baseando-se aparentemente no princípio de que não importa a ordem dos sexos desde que a soma total de cada um permaneça a mesma. (...) Insistimos na comparação — e poderíamos fazê-lo ao infinito, tal o número de variantes, algumas felizes — porque lança uma luz claríssima sobre os nossos atuais processos de tradução, desenvolvidos sob o olhar benevolente e afável da SBAT: O segrêdo consiste em acentuar cada traço cômico até chegar à grossa caricatura, dada a preliminar bem conhecida de que o público nunca entende mesmo nada de um pouco mais sutil”.

Ora, se compararmos as linhas que acabamos de reproduzir com o que escrevemos, nesta coluna, há poucos dias atrás, a propósito da tradução de A QUINTA CABEÇA (La Tête des Autres), de Marcel Aymé, e o que temos

escrito anteriormente em oportunidades semelhantes, (como por exemplo em agosto do ano passado, a respeito de VAMOS CONTAR MENTIRAS), chegaremos à conclusão de que nada melhorou em nove anos e meio. Ora, nove anos e meio é um espaço de tempo suficientemente grande para que se possa e deva exigir um progresso qualquer, num setor de atividades que se encontrava, e continua se encontrando, num autêntico estado de calamidade pública. Se esse progresso não veio, é porque alguém estava interessado em manter as coisas no estado de calamidade pública, ou, pelo menos não estava interessado em tomar nenhuma iniciativa para melhorar, já não dizemos o nível, mas pelo menos a honestidade das traduções.

Esse *alguém*, evidentemente, só poderia ser a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que representa oficialmente, no Brasil, os autores estrangeiros e, entre eles, os que estão sendo deturpados pelos tradutores inescrupulosos. A SBAT tem demonstrado uma indiscutível eficiência na gerência dos interesses financeiros dos escritores que representa, e sobre cujas arrecadações ela recebe, evidentemente, uma percentagem; mas quando se trata de defender o patrimônio artístico, moral e intelectual dos seus representados, a SBAT fica cega, surda e muda: o patrimônio artístico, moral e intelectual não rende concessões...

Confessamos que não conhecemos os estatutos da SBAT e não sabemos exatamente até onde vai a sua obrigação legal no assunto; mas sabemos o que significa a palavra representante, e conhecemos as obrigações morais de quem usa esse título. Imaginamos, ou trossim, que se tivéssemos uma peça de nossa autoria encenada num país estrangeiro, e se viéssemos a saber que o tradutor tomou com ela, sem o nosso consentimento, liberdade que foram tomadas com Marcel Aymé em 1964 e com Rattigan em 1955, e que

absolutamente nenhuma medida foi tomada em defesa da nossa obra, julgaríamos que a entidade que nos representa naquele país é indigna de confiança que nela depositamos.

Do “Jornal do Brasil”.

O 11.º Congresso em Tel-Aviv

Jan Darcante

Os congressos se sucedem um atrás do outro e logicamente se parecem. Contudo cada um tem um traço característico, seja êle bom ou mau. Na maioria das vezes não é o número do congresso, ou mesmo a cidade em que está se desenrolando que faz com que seja lembrado um aspecto particular, uma côr... Atenas foi uma espécie de alegria, Helsinki uma sensação de serenidade e sabedoria, Dubrovnik, o comêço da confiança na fraternidade... E é claro, houve também, os momentos difíceis.

Tel-Aviv foi o congresso ao mesmo tempo sério e confortável. Trabalhou-se com uma óbvia boa vontade e viveu-se bem graças à cortesia e à organização dos hospedeiros israelitas.

Apesar dos problemas que surgiram devido à grande distância da Europa, 31 países se fizeram representar no Congresso por 135 delegados. A qualificação dos presentes era notável em todos os assuntos sôbre teatro, o que foi constatado durante os dois dias consagrados às tradicionais Discussões.

Nenhuma decisão importante foi tomada mas uma grande ênfase foi estabelecida a uma ação internacional mais e mais agressiva, o que infelizmente se encontra paralizada no momento devido à falta de fundos.

Um centro foi eliminado pelo não pagamento das contribuições, mas na verdade, o que se reprovou nêle foi a ausência constante nos trabalhos inter-

nacionais. Decidindo não ser limitado por regras pré-estabelecidas, o Congresso autorizou a Comissão Executiva a infringir certos princípios para facilitar a colaboração com países africanos e asiáticos. As mudanças recentes nas publicações do I.I.T. foram calorosamente aprovadas, como foram também os trabalhos sôbre a Formação Profissional do Ator, Educação de Adultos e Teatro e a Jornada Mundial do Teatro.

Um fato especial sobressai. Consciente dos problemas que a organização enfrenta, êsse Congresso se distinguiu como aquêle em que os Centros — se bem que êles mesmos envolvidos com sérios problemas orçamentários — aceitaram um sacrifício extra para cobrir as despesas de viagens dos membros do Comitê Executivo, e aonde, ao mesmo tempo, decidiram pela organização de futuros encontros internacionais na média de nove em dois anos.

Quando o momento da despedida chegou e os delegados começaram a falar num encontro em Nova York em 1967, perceberam que antes disso teriam outra oportunidade, fôsse em Caracas, Leipzig, Delfos, Dubrovnik, Veneza, Nova Deli, Varsóvia, Estocolmo ou Montreal.

“Informations internacionales”.

Movimento Teatral

O acontecimento teatral dos primeiros meses do ano no Rio de Janeiro foi sem dúvida a estréia em princípios de janeiro, no Teatro Maison de France, de QUEM TEM MÉDO DE VIRGINIA WOOLF, famosa peça de Edward Albee, pelo elenco formado por Cacilda Becker, Walmor Chagas, Lillian Lemertz e Fulvio Stefanini, sob a direção de Maurice Vaneau.

Depois de uma vitoriosa temporada de oito meses em São Paulo, o espetáculo chegou ao Rio "engrenadíssimo", apresentando ao público carioca uma performance de nível profissional raramente igualado em nossos palcos.

AMÉRICA INJUSTA (*In White America*), peça-documento de Martin Duberman, grande sucesso da Broadway, foi o primeiro texto escolhido pela nova direção do grupo liderado por Kléber Santos no Teatro Jovem e que inclui agora também os nomes de Nelson Xavier, Cecil Thyré e Sergio Sansz.

Focalizando o problema do negro através dos tempos na História dos EE.UU., o espetáculo, dirigido por Nelson Xavier e Sergio Sansz, tem no elenco Cecil Thyré, Susana de Moraes, Vera Lúcia Couto, Milton Gonçalves, José Damasceno e Fernando Lebeis.

Considerado o primeiro espetáculo sério produzido por Oscar Ornstein, OS FÍSICOS, de F. Dürrenmatt, não obteve o sucesso esperado. Embora contando com a direção de Zimbinski e com um elenco de categoria em que se salientam os nomes da Raul Cortez, Margarida Rey, Luiz Linhares, Sebastião Vasconcelos, Claudio Corrêa e Castro e Beatriz Veiga, o espetáculo do Teatro Copacabana decepcionou bastante. Cenário de Belá Paes Leme.

A MULHER DE TODOS NÓS, adaptação brasileira de Milor Fernandes da famosa peça de Henri Becque, *La Parisienne*, marcou a volta de Fernanda Montenegro aos palcos, depois de um afastamento bastante prolongado.

Dirigido por Fernando Tôrres e apresentando também Italo Rossi, Ser-

gio Britto, Aldo de Maio e Creuza de Carvalho, o espetáculo nos deu mais um esplêndido desempenho de Fernando Montenegro. Teatro Santa Rosa.

ALÔ, DOLLY, super-produção de Vitor Berbara, integralmente calçada na sua homônima americana, *Hello, Dolly*, tem atraído grande público ao Teatro João Caetano, finalmente reaberto depois de anos de reformas. Comandando um numeroso elenco de cantores e bailarinos, Bibi Ferreira canta e dança no papel da famosa Dolly com o talento e a segurança que lhe são peculiares.

TARTUFO, de Molière, em esplêndida tradução de Guilherme de Figueiredo, foi todavia o espetáculo menos feliz apresentado por Antonio Abujanra no Rio de Janeiro.

Contando no seu elenco com os nomes de Jardel Filho, desempenhando o papel-título, Jaime Barcellos e Glaucê Rocha, nos papéis de Orgonte e Dorina, respectivamente e mais: Aracy Cardoso, Erico Freitas, Carlos Vereza, Carlos Miranda e Tais Monis Portinho entre outros, não conseguiu o jovem diretor um rendimento satisfatório por parte desse elenco, sendo o espetáculo ainda prejudicado por um cenário e figurinos que não apresentavam a qualidade a que nos acostumou Anísio Medeiros. Produção do Grupo Decisão no Teatro Miguel Lemos.

No mesmo Teatro Miguel Lemos, no horário das 23,30, está sendo apresentado um espetáculo intitulado RECEITA DE VINÍCIUS (música e poesia de Vinicius de Moraes) de autoria de Paulo Mendes Campos, sob a direção de Amir Haddad. A produção é do recém-formado grupo "O Círculo", liderado por Maria Pompeu. Além desta, o espetáculo também apresenta Paulo Pôrto, Shulamith Yaari, Kléber Macedo, Antero de Oliveira e o cantor Taiguara. Direção Musical de Roberto Nascimento. Durante o espetáculo, drinks são servidos na platéia e a fórmula horário de boite-bebidas parece estar agradando ao público que

tem comparecido em bom número ao Teatro Miguel Lemos para conhecer a RECEITA DE VINÍCIUS.

Os FANTASTIKOS, comédia musical americana de bôlso, foi montada no pequeníssimo palco do Teatro Carioca, sob a direção de Antonio de Cabo. No elenco, bastante numeroso, em que se salienta a participação da dupla formada por Nestor Montemar e Lafayette Galvão, também encontramos Norma Suely e Suely Franco, que se revezam no papel da mocinha, assim como Gracindo Junior e Perry Salles no do rapaz, Acyr Castro e Rubens de Falco, entre outros. Produção de Antonio de Cabo e Arthur Smith. Quando acabar sua temporada carioca, OS FANTASTIKOS deverá excursionar pelo interior.

NOTÍCIAS DE O TABLADO

Como já é do conhecimento dos leitores, O TABLADO deverá estrear em abril a sua nova montagem de O CAVALINHO AZUL, um dos seus grandes sucessos no ano de 1961. Maria Clara Machado conservou a sua direção original, assim como o cenário de Anna Letyia, os figurinos de Kalma Murtinho, a música de Reginaldo de Carvalho e os bichos de Marie-Louise e Dirceu Nery. Do elenco original, só ficou Anna Maria Magnus que desempenhará como da primeira vez o papel da Mãe. O papel do menino Vicente foi confiado a Lúcia Marina Acioly que já integrou várias vezes o elenco de O TABLADO nos últimos anos.

Assim que O CAVALINHO AZUL tiver estreado, Maria Clara Machado começará os ensaios da sua nova peça para adultos, INTERFERÊNCIAS, que deverá ser apresentada numa temporada de segundas-feiras, com antigos elementos de O TABLADO, hoje profissionais. Essa temporada virá comemorar os quinze anos de existência do grupo.

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

Textos publicados pelos CADERNOS DE TEATRO:

Caminho de Estrêla de MCM (peça de Natal para ser representado por crianças)	14
Auto de Natal, adaptação do Evangelho segundo S. Lucas por Octávio Lins	14
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente	14
Vamos Festejar o Natal, peça em um ato para teatro de máscaras de Hilton Carlos de Araújo	17
Os Viajantes, peça de Natal para ser representada por crianças de MCM	19
Irmão Chiquinho e o Lobo, peça para ser representada por crianças de MCM	19
Os Mistérios da Virgem ou Auto de Mofina Mendes, 1 cena de Gil Vicente	20
O Pastelão e a Torta, 1 ato	23
Os Cegos, 1 ato de M. Ghelderode	24
2 Farsas Tabarínicas	25
Uma Consulta, 1 ato de A. Azevedo	25
O Jôgo de São Nicolau, de Chancerel	26
O Môço Bom e Obediente, de Barr Stevens	28
O Urso, peça de 1 ato de Tchekov	29
O Vaso Suspirado, peça de Francisco Pereira da Silva	30
Farsa do Mancebo que casou com Mulher Geniosa, de Casona	31
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente	31
O Boi e o Burro no Caminho de Belém, de MCM ..	32

Peças para bonecas e títeres publicadas pelos CADERNOS DE TEATRO:

Números: 14 — 15 — 16 — 17 — 18 — 19 — 20 — 21 — 22
— 24 — 26 — 31

da Editôra AGIR:

	Cr\$
Bôdas de Sangue, de G. Lorca	1.500
Yerma, de G. Lorca	1.500
D. Rôcita, a Solteira, de G. Lorca	1.500
O Pagador de Promessas, de Dias Gomes	1.500
Oração para uma Negra, de Faulkner	1.500
Living-Room, de Graham Greene	1.500
O Natal na Praça, de Henri Ghéon	1.500
O Auto da Compadecida, de Suassuna	1.500
Jona D'Arc entre as Chamas, de Claudel	1.500
O Rinoceronte, de Ionesco	1.500
A Visita da Velha Senhora, de Duerenmatt	1.500
Teatro II, de Maria Clara Machado	1.500

Da Editôra LETRAS E ARTES:

A Megera Domada, de Shakespeare	2.000
Lisbela e o Prisioneiro, de Osman Lins	1.100
Teatro, de Stark Young	2.000
Método ou Loucura, de Robert Lewis	1.500
Alto Tor, de Maxwell Anderson	2.000
Anjo de Pedra, de Tennessee Williams	2.000
Como Fazer Teatro, de Henning Nelms	4.500

Acha-se à venda na secretaria do O TABLADO:	
Pinto-calçado descobre o Brasil, de Virginia Valli ..	3.000
O Disco de Cavalinho Azul, Música de Reginaldo de Carvalho	2.000
CADERNOS DE TEATRO, número avulso	500
Assinatura (4 números)	2.000

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a: O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC-20 — Rio de Janeiro — GB. Pagamento: cheque visado em nome de Eddy Rezende Nunes, ou pelo Serviço de Reembolso Postal.