

124

cadernos de teatro

- O ESPAÇO CÊNICO — E. Wilson

- ATORES E ANTROPÓLOGOS: OBSERVADORES DO MUNDO — Maria Cláudia P. Coelho

- A EVOLUÇÃO DO ATOR — Sarah Bernhardt

- REGRAS PARA ATORES — J. W. Von Goethe

- UMA LIBRA EM DINHEIRO VIVO — Sean O'Casey

CADERNOS DE TEATRO Nº 124

Janeiro, Fevereiro, Março de 1990

PATROCÍNIO SHELL DO BRASIL

Apoio
cultural



Shell

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Editor — BERNARDO JABLONSKI

Redatores — CARMINHA LYRA e RICARDO KOVOSKI

Revisor — ANA CRISTINA MANFRONI

Secretárias — SILVA FUCS e VANIA V. BORGES

Redação: O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795

Rio de Janeiro — 22.470 — Brasil

*Os textos publicados nos CADERNOS DE TEATRO
só poderão ser representados mediante autorização
da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)
Av. Almirante Barroso, 97. Rio de Janeiro.*

CRISE

No final de 1990 enviamos a assinantes, à imprensa, entidades culturais e empresas privadas tradicionalmente ligadas a alguma forma de apoio à cultura, a seguinte circular:

Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1990

Aos leitores e assinantes dos CADERNOS DE TEATRO:

Já estamos praticamente no final de 1990 e ainda não pudemos lançar nenhum dos quatro números anuais dos CADERNOS DE TEATRO. A Fundacen, órgão do Ministério da Cultura, era quem nos patrocinava. Ambas as instituições foram extintas, e sem elas, se não conseguirmos apoio de alguma empresa privada, seguiremos pelo mesmo (des)caminho.

CADERNOS DE TEATROS, editado pelo Teatro Amador "O TABLADO", é a *única* revista nacional dedicada ao estudo e divulgação do teatro a circular desde 1956. Acreditamos ter prestado à comunidade teatral brasileira serviços relevantes: artigos sobre interpretação, crítica teatral, figurinos, direção, iluminação, maquiagem, história do teatro, voz, teoria teatral, teatro na educação, teatro infantil, além da publicação de mais de cem peças nacionais e estrangeiras serviram de estímulo para a atividade teatral em todos os cantos do País.

Recebemos ao longo de todos esses 34 anos de existência cartas com pedidos de informações, textos e orientação de Ituiutaba a Caconde, de Caçador à Barra do Garças, de Feira de Santana a Poço Verde. Procuramos mesclar a revista, publicando desde tex-

tos básicos para quem está começando a se aventurar entre "duas tábuas e uma paixão" até os que querem refletir criticamente acerca das mais recentes produções de sofisticados teóricos do pós-moderno europeu.

Tivemos a honra de contar com a gentil colaboração de personalidades tais como Yan Michalski, Bárbara Heliadora, Domingos Oliveira, Rubens Corrêa, João Bethencourt, Hamilton Vaz Pereira, Fernanda Montenegro, Virginia Valli (recentemente falecida) entre tantos outros. É importante ressaltar que todos os que colaboram conosco, o fazem de graça, uma vez que somos amadores.

Já passamos por crises anteriores. Em 1962, o IBECC e em 1984, o INACEN, deixaram de nos patrocinar por falta de recursos. Temos a esperança que após a publicação desse apelo, alguma entidade que deseje colaborar com a fragilizada vida cultural do país venha a nos ajudar. Isso já aconteceu por exemplo, em 1984 quando a METAL LEVE S.A. nos financiou por dois números, tempo que levou para o — na época — INACEN reassumir seu papel de patrocinador.

Estamos com os números 124 e 125 prontos para impressão, mas o Tablado, infelizmente, não possui condições para assumir a responsabilidade financeira da edição desses dois números, nem tampouco dos outros dois para fechar o ano de 1990.

É muito difícil conceber a idéia de que a cultura mereça tão pouco, que uma revista como os CADERNOS DE TEATRO venha a perecer por falta de verba. É desagradável para nós ter de vir a público fazer auto-elogios e clamar por nossa subsistência. Mas será muito mais desagradável para toda a comunidade teatral brasileira se viermos a desaparecer.

Atenciosamente,

Maria Clara Machado
Diretora

As respostas ao nosso apelo vieram de várias fontes. A Metal Leve (na pessoa do sr. José Mindlin), a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, através do sr. Edelço Mostaço, a prof^a Irene

Brietzke, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o Conselho Britânico (sra. Diana Pinto), entre outros, mostraram-se interessados em contribuir para evitar que os CADERNOS DE TEATRO desaparecessem. Mas foi a Shell do Brasil, através do sr. João Madeira, quem primeiro se pronunciou e que está patrocinando o presente número, após a interrupção que durou todo o ano de 1990.

Muitas outras pessoas ligadas ao teatro e à Cultura nos escreveram manifestando sua solidariedade, protestos e votos de "pronto restabelecimento". Por outro lado lamentamos o silêncio da grande imprensa carioca, que não publicou uma única linha sobre o fato, o que poderia fazer com que as ofertas de estímulo se multiplicassem. Paciência. De qualquer modo conseguimos começar 1991 com esse número, o 124. Não temos ainda nenhuma garantia de apoio financeiro para as demais edições do ano, mas temos a esperança de que possamos retomar nossa publicação com a regularidade de sempre, desde que consigamos um patrocinador. Talvez, a própria Shell do Brasil, ou quem sabe, o Governo Federal, se voltar a investir na área cultural.

Ou talvez infelizmente, seja esse o último número dos CADERNOS DE TEATRO, após 34 anos de trabalho em prol do teatro brasileiro.

De qualquer modo, para vocês, os CADERNOS DE TEATRO, nº 124.

Bernardo Jablonski

*(pela direção e por todo corpo editorial
dos CADERNOS DE TEATRO)*

SERA QUE OS CRÍTICOS TÊM ALGUMA UTILIDADE? (*)

II

MARTIN ESSLIN: Talvez este fenômeno tenha sua origem na posição que o teatro ocupa na hierarquia cultural do país.

MILTON SHULMAN: Não é um problema de hierarquia. Existe o mesmo tipo de acusação sendo feita a críticos literários, críticos de ópera ou críticos de balé — e, incidentalmente, é no campo da crítica literária que se encontra o maior ressentimento contra os críticos. Eles são todos do *métier* — todo o crítico literário é um escritor, e é aí que estão, eu acho, algumas das piores críticas, o que há de tendencioso e injusto. Por isto, quando você me diz que ficaremos todos muito satisfeitos assim que alguém que tiver feito um curso de direção que esteja na moda e de repente se torna um crítico, ou que tenha passado três anos em uma universidade e por isto está apto a julgar se uma pessoa tem ou não jeito para teatro, acho que você irá descobrir que esta pessoa é bem pior que o correspondente esportivo. Agora, há que se dizer que um crítico é acima de tudo parte integrante da platéia. Ele reage ao que acontece no palco de uma maneira pessoal, baseado na sua experiência, inteligência e sensibilidade. Ele não entra em detalhes. Não há nada pior do que dirigir um filme, como você (Peter Brook) deve saber, enquanto o técnico fica dizendo, "Aquilo tem que desaparecer quando a gente vê a sombra". Você sabe que quando os técnicos se metem a julgar seu próprio trabalho, eles se tornam

(*) *Continuação do debate promovido pela revista ENCORE, cuja primeira parte saiu publicada no nº 123.*

totalmente insensíveis ou totalmente críticos, a ponto de não serem capazes de reagir naturalmente como fazem aqueles que não possuem todo um conhecimento técnico. Eles buscam detalhes totalmente específicos, isolados, os quais só interessam a outros técnicos, e há uma função para os críticos dos técnicos. Nós não escrevemos para o pessoal de teatro — a não ser incidentalmente.

Agora é a vez da questão do "texto divertido". De onde foi que o Sr. Esslin tirou essa idéia? Aparentemente, meu editor me chamou num canto e disse que, antes de mais nada, devo ser divertido. Bem, eu só posso lhes assegurar que ele jamais disse qualquer coisa do gênero, e se há uma palavra utilizada por ele que possa se assemelhar a "divertido", esta seria "legível". Mas há uma grande diferença entre ser legível e ser divertido, e eu acho que se eu não fosse legível, mesmo que escrevesse textos brilhantes, mas que ninguém os lêsse, não estou certo de que teria alguma utilidade, exceto para o meu próprio ego. Então, suponhamos que um dos objetivos da crítica é conquistar uma platéia, e que a crítica, para ser válida, deve ser lida. Por isso, eu acho que legibilidade não é ruim — nem mesmo para a *ENCORE!* Agora vejamos quais os planos que observamos, e quantas vezes nos preocupamos realmente com aquela escola de criticismo de dissecação, sobre a qual dissertamos longamente esta noite. Acho que seria mais que justo afirmar que de Sheridan a Pinero não houve nenhuma peça boa escrita em inglês. São quase cem anos. O número de peças que realmente merecem o tipo de análise detalhada a que você se refere reduz-se a cinco ou seis peças por ano e isto em um ano muito bom... muito bom mesmo. Se observarmos o número de peças escritas desde o final da guerra veremos que existem, em termos da língua inglesa, quinze ou vinte peças ao todo sobre as quais realmente valeria a pena gastar algum tempo e escrever seriamente a respeito. Este pode ser um bom motivo para que simplesmente não existam críticos. Mas eu estou pronto a aceitar a colocação do Sr. Marowitz quando afirma que existem muitas outras funções para os críticos, e se pegamos a lista dos nove ou dez empregos, todos bastante diferentes — não nos chame de críticos, se quiser... talvez isto seja um problema de semântica — nós temos que parar e decidir sobre qual deles estamos

falando. Suponhamos que comecemos pelo crítico jornalista, ou vendedor, então eu diria que esta é uma função muito importante: se você vive numa sociedade capitalista, como a nossa, uma peça depende do sucesso financeiro. Só existe uma forma, fora os anúncios que são extremamente caros, do público de hoje sustentar os altos custos de uma produção, e esta forma se baseia nessa espécie de "chamada" grátis, ou crítica, ou simplesmente no reconhecimento do fato da peça estar em cartaz. Eu me lembro de ter ido assistir a uma peça, *The Bad Seed*, durante a greve dos jornais, e durante onze semanas os jornais não haviam circulado. Eu diria que o número de peças fracassadas durante estas onze semanas bateu todos os recordes. E a coisa ficou tão séria que — embora o Tennyson's proibisse terminantemente discursos de encerramento — Diana Wynyard apareceu depois da peça e disse "Eu gostaria que todos vocês, gostando ou não da peça, fossem para casa e comentassem com seus amigos pelo menos que a peça está em cartaz, porque", ela disse, "infelizmente nossos queridos amigos, os críticos, não puderam estar conosco esta noite — ou não puderam escrever sobre nós esta noite". É imperativo que alguém anuncie que uma peça existe. Muito bem; supondo que nós tenhamos que fazê-lo, devemos então decidir quais os jornais que nos agradam. Se o *Daily Express* e o *Daily Mail*, ou o *Evening Standard* e o *Evening News*, ou o *The Observer* e o *Sunday Times*. Se você escolhe o *Express* para fazer a crítica, então encontrará outros problemas: o fato de ter um público leitor equivalente a quatro ou cinco milhões de pessoas que na sua maioria, se voltarmos cem anos no passado, são filhos e netos de homens analfabetos, de maneira que aquela capacidade específica de absorver a mais profunda e detalhada das análises filosóficas de uma peça estaria totalmente fora das suas possibilidades. Bem, este tipo de jornal funciona da seguinte forma: eles tratam a vida de uma maneira recortada, simples e generalizada, e na sua concepção o teatro não é exceção. A única mudança importante que ocorreu em relação à crítica teatral — mesmo em jornais como o *Mail* e o *Express* — é que não se fala mais em quem estava na platéia ou se a atriz ia se casar ou se divorciar — o que costumava ocupar a maior parte do espaço reservado ao que é chamado de crítica. Isto absolutamente não era crítica — isto

era jornalismo. Hoje, pelo menos, os críticos destes jornais populares levam seu trabalho a sério — e são encorajados pelos jornais para tanto — assim como aquelas pessoas que escrevem a coluna social, os artigos esportivos ou a seção de política. Talvez você não considere estas seções sérias o suficiente, mas o nível de seriedade está perfeitamente compatível com a proposta do jornal, e isto representa um avanço. Atualmente, na velocidade que os julgamentos têm de ser feitos — você dirá, eu não quero isso. Se você não quer, tenho certeza que os donos dos teatros serão os primeiros a reclamar... os atores serão os primeiros a reclamar... "falem mal, mas falem de mim". Se você admite que a crítica é necessária, então tem que aceitá-la, mas não nos seus termos, que significaria um texto de primeira página com 5.000 palavras, uma semana depois da estréia...

MARTIN ESSLIN: Com licença... eu nunca disse que tinha que ser *longa*. Que seja uma só palavra, boa ou má... tudo o que eu peço é que seja um julgamento justo e não um trabalho de qualidade inferior... e pode ser feito em apenas uma palavra.

MILTON SHULMAN: Ora, veja só, os críticos não são tão arrogantes — eu diria que nós somos mais humildes. Nós não achamos que ao dizer que uma coisa é boa ou má estamos absolutamente certos. Você está convencido de que seu julgamento está certo.

MARTIN ESSLIN: Eu nunca disse isto! Tudo que eu quis dizer é que ele deve estar baseado em uma reflexão cuidadosa.

MILTON SHULMAN: É isto que você diz — que se não estiver baseado na sua reflexão não será um julgamento adequado.

MARTIN ESSLIN: Eu não disse isto — eu disse que a crítica deve basear-se em um conhecimento de causa.

MILTON SHULMAN: Mais uma vez, esta é a sua opinião. Você não sabe se aquele crítico em particular tem mais ou menos conhecimento que você.

MARTIN ESSLIN: Bem, se ele diz, "Eu não sei quem é o autor desta peça", então certamente ele... (Risos).

MILTON SHULMAN: Realmente faz tanta diferença se *A Taste of Honey* (Um gosto de Mel) foi escrita por uma garota de dezessete anos, natural de Salford, ou por Bernard Shaw?

MARTIN ESSLIN: Não. O que eu acho que realmente faz diferença é ele dizer que não sabe... ele simplesmente faz questão de demonstrar seu tremendo descaso.

MILTON SHULMAN: Não é descaso... ele simplesmente diz, "Eu não sei". Eu sei que vocês não acreditam que os críticos discutem estes assuntos, mas podem acreditar. Frequentemente, nós discutimos coisas do tipo ler ou não ler o romance antes de ver a peça, e existe um argumento muito forte contra a leitura prévia do romance.

BAMBER GASCOIGNE: Posso citar algo que Sir John Gielgud escreveu — que, afinal de contas, é um escritor dentro da profissão — quando fez a crítica a *Os Trabalhos Críticos de Brecht* em 1949 e que também foi citado por você ou por John Willett: "Eu não acho as teorias de Brecht muito estimulantes mas entendo que ele escreve alguns de seus textos e seria interessante examinar um deles". Bem... quer dizer... você sabe, dificilmente você encontraria um crítico que dissesse tamanha estupidez. (Risos).

MILTON SHULMAN: Eu não vou levar isto adiante, mas parece que nós vamos entrar de cabeça nos problemas de ordem prática. Acho que se começarmos a pensar a crítica a nível prático, poderia-se dizer o seguinte: determinados críticos, em determinados meios de comunicação, como jornais diários, são jornalistas ou intermediários. Eles estão tentando evitar que muitas pessoas percam tempo. Nas publicações semanais, eu suponho que eles adotam mais uma função: a de ensaísta ou partidário. Nas revistas de teatro, como a *The Stage* e a *Encore*... a *The Stage* dá conselhos técnicos. Os atores podem comprar estas revistas, disto nós sabemos. E eu tenho certeza que na *Encore* você pode ser acadêmico, você pode ser partidário, você pode decidir agir da sua própria maneira. Não se deve impor o padrão da crítica da *Encore* ao *Daily Mirror*, nem o padrão do *Daily Mirror* ao *New Statement*. Estes são meios de comunicação

específicos que estão fazendo o melhor que podem para vender seus exemplares, e eles também dão espaço para que o público seja encorajado a se interessar por teatro. Eu acho que não ajuda ninguém de teatro dizer, "Nós temos que atacar toda essa gente, esse bando de falsos que se encontra nos toaletes durante os intervalos para decidir se vão assassinar alguma peça".

CHARLES MAROWITZ: Eu gostaria de desviar a discussão, se é que eu posso, para uma outra direção. Bem, o Sr. Esslin e o Sr. Brook apresentaram uma visão que, aproximadamente, sugere a provável utilidade do crítico teatral estar realmente ligado ao mundo do teatro ou totalmente envolvido e enraizado no teatro, seja como um empregado ou simplesmente como alguém com um certo treino ou que tenha sido exposto às influências certas. É isso mesmo?

MARTIN ESSLIN: ... Não — eu gostaria de dizer que definitivamente, não é minha opinião. Eu acho que um crítico deveria ser um jornalista, mas da mesma forma que um correspondente esportivo de um jornal normalmente já foi atleta, ou como o correspondente automobilístico já foi piloto, o crítico deveria ser, não necessariamente um ex-ator, mas alguém que tenha estudado a fundo o assunto. Não há dúvidas, por exemplo, que o Sr. Shulman tem conhecimento de causa, mas a questão é que frequentemente encontramos pessoas que se orgulham por nunca terem estado ligadas ao teatro, que dizem... "Eu sou apenas um membro da platéia, sou como um rolo de filme que registra o que quer que fique registrado em mim".

CHARLES MAROWITZ: Quando você fala em estudo, você se refere a uma formação acadêmica ou...

MARTIN ESSLIN: Não, não — ele deve ser de alguma forma um especialista... ele poderia ter sido um contra-regra... ou poderia ser um frequentador do teatro desde os sete anos de idade.

CHARLES MAROWITZ: Então, alguém cujo conhecimento enquanto crítico se baseie em algum tipo de experiência prática no campo?

MARTIN ESSLIN: Bem... não exatamente. ... Shaw, por exemplo, é um ótimo exemplo. Ele era

um jornalista que depois se tornou autor de peças. Mas ele tinha um conhecimento vastíssimo sobre teatro.

PETER BROOK: Eu definitivamente não concordo com esta visão: acho que estamos nos desviando demais do caminho. Nós nos encontramos numa posição de conflito semi-pessoal entre os críticos, que não gostam de ser criticados, e o outro lado, que é acusado de achar que os críticos não prestam. O que não é o ponto em questão. Parece-me que se toda a classe dos críticos estivesse aqui e se nós ouvíssemos a todos eles, descobriríamos que são todos homens sérios, com graus de seriedade diferentes, tentando combinar seriedade com divertimento; e eu acho que, dentro do teatro que temos hoje, eles estão realizando muito bem seu trabalho, de uma maneira honrosa. Não é este o ponto... a discussão se baseia no seguinte: qualquer pessoa envolvida em um movimento teatral — seja um autor, ou um diretor ou um ator, que esteja inserido nesta organização que é o teatro — está trabalhando por um ideal de teatro, que significa trabalhar hoje por uma coisa que você acredita que vai melhorar, está buscando acumular mais vitórias, melhores objetivos do que aqueles deixados para trás, melhor do que o que se tem hoje. O crítico que — embora solidário, inteligente e experiente — simplesmente registra os fatos, o faz sem estar envolvido no processo de empurrar o teatro na direção de um futuro melhor. É aqui que surge a diferença — e não adianta tentar encorajar os críticos dizendo, “Por que você não estuda um pouco mais isto?” ... “Por que você não faz um curso daquilo?”. Hoje em dia, todos — ou quase todos — os críticos que são importantes para o teatro e que são estimados e respeitados por suas próprias qualidades não estão envolvidos em qualquer ato — um ato público — das lideranças teatrais para realização de algo melhor. Eles estão lá, dizendo “SIM” ou “NÃO” para preservar o teatro como ele é hoje. Este também poderia ser o ponto de vista das pessoas que trabalham em teatro, mas se é este o nosso ponto de vista ele não é tão bom, e vale menos a pena discutir isto do que qualquer outra coisa que nos auxilie na busca de um teatro melhor.

MARTIN ESSLIN: Eu gostaria de falar um pouco mais sobre isto, e também responder a uma questão levantada pelo Sr. Shulman. Sem dúvida, eu concordo que o *Daily Express* ou o *Daily Mirror*, até até mesmo o *Evening Standard*, não podem dedicar mais espaço físico ou uma reflexão mais cuidadosa do teatro além do que já dedicam. Agora, eu disse no começo e repito, eu não estou acusando os críticos, estou acusando o sistema. Também gostaria de dizer que eu NÃO quero artigos de 5.000 palavras... pelo contrário, como eu já disse, seria bom um artigo menor. O sistema não está de acordo com isto e é por isto que eu pergunto: “Por que eles escolhem determinado tipo de pessoa?”. Tudo depende muito do lugar que as artes ocupam na sociedade e na cultura, e o que me preocupa realmente é o fato de que as artes de um modo geral, e o teatro em particular, que é o gênero artístico mais acessível e coletivo, ocupam uma posição extremamente inferior na organização política desta sociedade. Já o que acontece em outras sociedades — e Deus sabe que eu seria a última pessoa a superestimar, por exemplo, os russos. Na Rússia, um trabalho de crítica teatral é mais ou menos deste tamanho (um livro grosso)... isto não quer dizer que seja bom, na verdade costuma ser extremamente chato, mas o que acontece é que este trabalho é considerado uma das coisas mais importantes na vida da nação. Em Viena, onde eu fui criado, se um dos cantores de ópera tinha uma dor de garganta, isto era assunto de manchete, por que lá o teatro ocupava um lugar equivalente ao do *cricket* aqui na Inglaterra. Se os jornais populares não têm espaço e relegam as notas de teatro para o final de uma página onde você mal pode encontrá-las, não é porque os críticos são ruins, é simplesmente porque dentro do sistema, como ele é, não é possível fazer melhor. A opinião pública é instruída o bastante e percebe o quanto é importante ceder mais espaço para o teatro.

O outro ponto que eu gostaria de discutir foi levantado por Peter Brook. Esta questão de critérios críticos... se você tem um teatro permanente regular, com companhias permanentes, imediatamente isto torna possível (o que é impossível num teatro comercial) avaliar se, por exemplo, um diretor ou um ator é bom ou não, porque se você tem uma companhia permanente que trabalha junto durante, digamos, seis

anos, sob a direção de diferentes pessoas, o crítico será capaz de dizer, "Por que o Fulaninho de Tal, aquele ator, está sempre bem melhor quando Peter Brook é o diretor?"; "Por que determinado cenógrafo é sempre surpreendente?", e daí por diante. Isto só pode acontecer se existe uma política consistente a qual não corra o risco de "ir por água abaixo" com apenas uma crítica ruim. Se existem críticos capazes de julgar, não apenas como disse o Sr. Shulman "tudo depende do iluminador aparecer ou não"... Lembre-se que, muitas vezes, quando o iluminador não aparece, os críticos consideram a iluminação uma das melhores que eles já viram! Mas a questão deveria ser a seguinte: se existisse um teatro em que o iluminador nunca faltasse, o crítico seria capaz de julgar se a iluminação era boa ou má.

MILTON SHULMAN: Eu não entendo o que você está querendo provar. Você está argumentando que mais crítica produz melhores atores? Porque se você está me dizendo que os húngaros, os romenos ou os austríacos e os alemães produziram nos últimos cinqüenta anos um teatro melhor, ou uma literatura de melhor qualidade do que a inglesa, com todos os seus críticos terríveis, eu discordo totalmente. Nem tampouco eu acredito que eles tenham produzido platéias com um gosto artístico mais sensível — afinal de contas, os alemães não se incomodaram em liquidar com a liberdade de expressão artística durante trinta ou quarenta anos, apesar das tentativas de todos os críticos maravilhosos que fazem o máximo para encorajá-la.

B. GASCOIGNE: Nós não temos o mesmo espaço que toda aquela crítica maçante recebe na Rússia. Eu concordo, também, que na Inglaterra as manifestações artísticas são extremamente subestimadas e isto é monstruoso, mas elas não recebem colunas enormes de crítica maçante, e menos mal por isso. O fato de Milton Shulman querer, acertadamente, escrever de maneira legível e interessante não é errado. E, eu não poderia estar mais de acordo com o fato de precisarmos de companhias permanentes e teatros subsidiados. É ridículo que nós não tenhamos nenhuma destas coisas, e se não as temos é por causa da maneira como as artes são encaradas na Inglaterra. Mas, mesmo que nós conseguíssemos, o que seria ideal, ainda existiriam

vários teatros comerciais para competir uns com os outros. Na melhor das hipóteses, não seria possível manter em Londres mais do que cinco companhias permanentes subsidiadas pelo governo, o que deixaria ainda vinte e cinco teatros funcionando; pelo menos é o que se espera. E nestes teatros as pessoas continuariam realizando trabalhos que de forma alguma, mesmo que estivéssemos em um país comunista, estariam competindo uns com os outros, porque o público é limitado e escolheria uma coisa ao invés da outra. Se, como gostaria Peter Brook, os críticos estiverem envolvidos nisto de alguma forma, tornando-se de fato um espécime do teatro, tudo que conseguiríamos seria uma combinação horrível de um relatório do gabinete de relações públicas e de um jornalzinho de escola. Na melhor das hipóteses, será um jornalzinho de escola. Na pior, seria uma estratégia de venda pouco honesta para o teatro.

MARTIN ESSLIN: Se eu puder continuar... o fato da Alemanha ter se tornado nazista não tem nada a ver com os teatros, e o fato do nível técnico das produções ou do equipamento de luz serem melhores não tem nada a ver com implicações culturais mais abrangentes. É óbvio que em países mais civilizados, como a Inglaterra, há uma literatura de melhor qualidade, mas isto não significa dizer que não precisamos de uma organização apropriada do teatro.

MILTON SHULMAN: Tudo que estou tentando dizer é... no final das contas nós temos que levantar as questões práticas... O teatro não é o mais importante na vida — é apenas um dos aspectos e é preciso considerá-lo em relação a tudo mais que está acontecendo. Não se deve sair por aí de uma maneira arrogante supondo que, se por razões históricas ou quaisquer outras, determinada nação em determinado momento quer concentrar seus interesses em alguma outra coisa, deve-se condená-la e atacá-la como um exemplo de nação em franca decadência... Nós queremos um teatro melhor. Nós temos um teatro bastante bom. Eu diria que, embora nós pudéssemos ter melhores críticos, nós poderíamos ter jornais que preferissem dar mais tempo e importância ao teatro... nós temos que encarar o fato de que na atual sociedade, digamos, capitalista na qual vivemos — não vamos

conseguir. Agora, se você defende a idéia de termos teatros subsidiados, que representam basicamente uma nacionalização da indústria... você terá algumas peças melhores — talvez terá até, como você diz, melhores críticos — mas não tenho certeza que terá um teatro melhor.

PETER BROOK: Antes que os ânimos fiquem muito exaltados a ponto de ninguém saber mais do que está falando, eu quero saber de vocês, já que não tenho nenhuma pista, e para mim é uma questão vital... Por isto eu coloco esta questão: o que vocês consideram como teatro de boa qualidade?

BAMBER GASCOIGNE: Bem, para mim, a resposta está realmente no teatro, mais do que na leitura de peças numa biblioteca e na produção de um livro sobre elas. É uma questão de sentar no teatro, ficar muito entusiasmado com o que vir, deixar o teatro me sentindo extremamente excitado e entusiasmado, querer falar sobre o que vi, e ficar ainda mais estimulado e excitado do que estava antes. Eu estou feliz por não ser um desses críticos que escrevem todo dia, quase que imediatamente após a peça, porque eu gosto de pensar antes de mais nada e analisar o porquê de ter ficado tão excitado com alguma coisa, e daí então escrever. Isto não quer dizer que só porque alguém sai de uma peça totalmente leve, se sentindo entusiasmado porque foi lindamente dirigida e lindamente representada com bastante fantasia e imaginação — isto não significa automaticamente que é tão boa quanto uma peça de Shakespeare. Porque, na verdade, quando você deixa uma grande peça nesse clima, a excitação é ainda maior. Quando Bentham disse que “brincar de cabra-cega é tão bom quanto poesia se o prazer for o mesmo”, estava dizendo uma verdade, porque as pessoas gostam de cabra-cega e gostam de poesia, e elas sabem que o prazer da poesia é maior. Se você só gosta de cabra-cega, o prazer da poesia não existe. É possível diferenciar um sentimento de grandeza pelas coisas, e é aí que entra a análise; os aspectos mais abrangentes — se a peça diz alguma coisa sobre o mundo ou algo assim — vêm, a meu ver, depois desse sentimento de excitação e estímulo.

PETER BROOK: Você concorda que um crítico seria capaz, em certas circunstâncias, de de fato in-

duzir uma platéia, e não simplesmente julgar com base numa primeira impressão?

BAMBER GASCOIGNE: Sem dúvida, qualquer ser humano quer, como eu disse antes, persuadir o outro a fazer as coisas da sua maneira, a partilhar de sua visão; e de fato eu acho que muitas das coisas ditas sobre os críticos esta noite estão erradas, pois eles estavam sempre tentando arrastar os leitores na direção que eles achavam que o teatro deveria tomar. Dizem que — eu não sei se isto é verdade — eles perderam muito prestígio fazendo isto, já que frequentemente não estavam de acordo com o gosto teatral real de seus leitores. Mas na verdade, no que diz respeito à idéia de um teatro de boa qualidade e qual o caminho que ele deva seguir, todos nós temos nossos próprios sentimentos sobre que caminho ele deve tomar mas eu acho que ou você coloca as coisas a um nível muito mais filosófico daquele em que você vive, porque quando você diz que quando fazemos parte do teatro estamos sempre interessados em conquistar novas metas, eu considero isso extremamente difícil de acreditar. Certamente, quando se é um diretor, acontece de alguém lhe entregar uma peça — digamos que seja uma peça muito interessante para você e aí pensa, “Esta é uma peça maravilhosa — como é que eu vou fazer para montá-la?”. Você não pensa, “Eu quero uma peça do tipo que mova o teatro na direção do seu ideal. Esta peça é fascinante, mas não contribui para a conquista das minhas metas — Vou deixá-la de lado.”

MILTON SHULMAN: Sobre as peças — este é realmente um dos maiores problemas que um crítico enfrenta — é que no final ele não sabe o que quer no palco. Ninguém sabe o que quer no palco até que o artista o coloque lá. Quando a produção acontece, o crítico deve dizer, “É alguma coisa que eu deva incentivar ou não... é interessante?” Quando você vê *Esperando Godot* pela primeira vez — é importante ou não? *Look Back in Anger* — é importante ou não? Através da história, estes momentos se tornaram importantes para o teatro. No momento contemporâneo, é quase impossível dizer, a não ser com algum tipo de técnica, ou sensibilidade, ou algum barômetro que permita que você o faça. Agora, o que me preocupa nisto tudo é que eu sei que neste momento considero certas

peças importantes. Eu acho que qualquer peça que trate de problemas semânticos como faz Ionesco é importante, porque o problema das palavras e da nossa incapacidade de comunicação é algo que hoje, em plena década de 60, nos interessa. Este é um tipo interessante de peça. O que não a torna válida para todos os tempos, mas faz dela uma peça importante, ou se preferir uma peça interessante, neste momento. Há as peças, digamos, abstratas, aquelas que não têm nada a dizer a não ser pelo fato de criarem uma espécie de clima emocional abstrato no palco, que provavelmente reflete o desespero da sociedade que pela primeira vez pode visualizar a sua extinção. Eu acho que este é um aspecto muito importante da nossa sociedade, em particular neste exato momento, e nós vamos encontrar pessoas que não estão mais em busca de soluções políticas, mas que procuram agora uma espécie de simbolismo emocional, que acreditam estar dentro delas mesmas. Estas são peças válidas, e atualmente são muito importantes, mas eu não gostaria de continuar encorajando os autores a produzirem este tipo de peça. Estas peças específicas, as quais, uma vez transmitida a mensagem, entram num beco sem saída, e depois disto tudo o que se consegue é uma pilha de autores indo na mesma direção por terem sido encorajados por vários críticos sérios a continuar escrevendo este tipo de peça. Eu acho que o importante é criar uma atmosfera onde o artista possa fazer experiências à sua própria maneira, transmitir a sua própria mensagem — e hoje existem críticos preparados para reconhecer algo novo e válido, o que não aconteceu provavelmente durante muitos e muitos anos. Se é que existe alguma, eu acho que a tendência é atacar, algumas vezes de maneira muito violenta, as peças convencionais às quais nós já nos acostumamos, e exaltar qualquer coisa nova que surja mesmo que seja com uma abordagem remotamente nova. Ou, quem sabe, uma peça que repita uma nova abordagem. Tudo o que estou dizendo é que me parece muito, muito importante mesmo não estabelecer metas para a produção dramática, metas para o teatro. “É ISTO que nós queremos”. “ESTE é o melhor teatro” — não há motivos para isto. “*Esperando Godot* é melhor que *Santa Joana*”. Não é melhor — é uma peça totalmente diferente. Cada uma tem sua própria mensagem a transmitir, mensagens distintas e válidas. Não podemos di-

zer que gostaríamos que alguém escrevesse *Santa Joana* em determinada época. Não poderíamos dizer que gostaríamos que alguém escrevesse *Rinoceronte*. O que digo é que é impossível para nós críticos observar e dizer, “Este é o teatro que nós queremos”.

Nós deveríamos ser capazes de reconhecer que o teatro tem de certa forma algum tipo de validade para o nosso tempo e tem alguma coisa que nós sentimos que deva ser encorajada tanto em relação ao artista quanto em relação a interesses futuros...

MARTIN ESSLIN: Com sua licença, Sr. Shulman, o Sr. acaba de fazer uma linda declaração que se encaixa perfeitamente naquilo que Peter Brook e eu vínhamos defendendo: o crítico deve ser uma pessoa responsável que sabe perfeitamente que tipo de teatro ele quer e que efeitos a sua crítica pode provocar.

(Extraído de *Encore*, vol, 9, nº 6, nov./dez. 1962. Traduzido por Fernanda Mathias Costa. Colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-RIO).

O ESPAÇO CÊNICO

E. Wilson

Para aqueles que fazem teatro, a experiência começa bem antes do espetáculo em si. O dramaturgo leva semanas, meses, talvez anos para escrever uma peça; o diretor, o figurinista e o cenógrafo planejam a produção com bastante antecedência, e os atores ensaiam intensivamente durante várias semanas antes da estréia. Ainda que numa proporção diferente, também para o espectador a experiência começa antes do espetáculo. As pessoas lêem ou ouvem críticas a respeito da peça, planejam ver a atuação de determinado ator ou atriz, compram os ingressos, combinam com os amigos e, um pouco antes da hora do espetáculo, concentram-se em frente ao teatro junto com os outros espectadores.

A preparação do ambiente

Assim que chegam ao teatro, os espectadores entram em contato com o ambiente onde o espetáculo se realizará. O espaço físico de um teatro cria expectativas definitivas em relação ao espetáculo e condiciona a experiência uma vez que ela tem início. A atmosfera do teatro exerce muita influência sobre o espírito com que a platéia irá assistir ao espetáculo. Ao entrarem em um ambiente formal — como por exemplo em um teatro cujo palco italiano é cercado por figuras esculpidas e incrustadas em ouro, cujos lustres são de cristal e cujos assentos são de veludo vermelho — os espectadores experimentam uma sensação muito diferente daquela que experimentaríamos se entrássemos em um velho armazém transformado em teatro, com paredes de tijolo aparente e cujo palco, no meio

do salão, se encontra cercado por cadeiras dobráveis. Se o ambiente do teatro condiz com o tipo de produção a ser apresentada, o resultado final será realçado; se o ambiente caminha em sentido oposto ao da produção, ele confundirá e reduzirá o efeito total.

Por muitos anos, as pessoas encararam a disposição física dos teatros como algo sem muita importância. Isto se deu principalmente no período em que todas as casas de espetáculo eram uma cópia fiel do teatro da Broadway, com seu prosclênio ou palco italiano. Nos últimos anos, no entanto, não apenas o público tem entrado em contato com outros tipos de teatro, como também tem se tornado cada vez mais consciente da importância do ambiente físico de um teatro. Muitos grupos experimentais tornaram a percepção do ambiente uma parte da própria experiência. Um exemplo deste tipo de montagem foi uma produção off-Broadway, no início dos anos setenta, de *E eles algemaram as flores*, uma peça política radical do dramaturgo espanhol Arrabal (1932-). Para entrar no teatro, os espectadores tinham que passar, um de cada vez, por um corredor escuro. Com os olhos vendados, eles recebiam socos no estômago, eram agarrados pela garganta e, então, arremessados para dentro do teatro. O objetivo era fazer com que o público soubesse qual era a sensação de ser tratado como um prisioneiro.

Uma produção do New Theater da peça *As Bacantes*, de Eurípedes, chamada *Dionísio em 69*, encenada pelo Performance Group, em Nova Iorque, foi consideravelmente menos assustadora, mas adotou a mesma idéia de controlar a entrada do público no teatro. Não se permitia que as pessoas entrassem no teatro ao chegar; ao contrário, elas tinham que formar uma fila na rua, do lado de fora do teatro. O procedimento foi descrito em um livro a respeito da produção:

O público começa a chegar por volta de 19:45h. Eles formam uma fila que vai da Wooster Street até o Greenwich Village. Algumas vezes a fila sobe o quarteirão até quase à esquina da Broome. Nas noites chuvosas, ou durante as épocas mais frias do inverno, o pú-

blico pode esperar no andar de cima do teatro. O teatro é bastante amplo, com aproximadamente 15 por 20m de diâmetro e 6m de altura. Às 20:15h o espetáculo começa para o público, quando a diretora de cena, Vicki May Strang, dá o aviso a seguir. Lá dentro, os atores começam a aquecer suas vozes e seus corpos, às 19:45h.

Vickie: Senhoras e senhores! Um minuto de atenção, por favor. Nós agora começaremos a deixá-los entrar. Vocês deverão entrar um de cada vez dentro do teatro. Quem estiver acompanhado talvez tenha que se separar, mas vocês poderão se reencontrar quando estiverem lá dentro. Aproveitem o tempo para explorar o espaço do teatro. É um lugar muito interessante, e existem vários tipos diferentes de lugares para se sentar. Nós sugerimos que vocês subam até às torres e às plataformas, ou, então, que desçam e fiquem debaixo delas. A senha é: "Vá para o alto ou se esconda". Não é permitido fumar nem tirar fotos. Muito obrigada.

Numa entrevista transcrita no mesmo livro, a Srta. Strang deu sua opinião a respeito deste procedimento:

Nós deixamos as pessoas entrarem uma de cada vez. Na fila, alguns me perguntam por quê. Eu explico que é um rito de iniciação, uma chance para cada um deles explorar sozinho o espaço do teatro, sem ficar fazendo comparações com as observações dos amigos. As pessoas são céticas. Algumas ficam com raiva. Muitas acham que é tudo encenação. Eu devo confessar que sinto um prazer meio perverso de provocar as pessoas com a fila. Muitas se aproximam e perguntam ansiosas: "Já começou?", "Bem", eu respondo, "o espetáculo começa antes que deixemos vocês entrarem, mas começa quando todos já entraram e, na verdade, começa quando vocês entram".

Ao fazerem os espectadores entrarem no teatro de uma maneira não convencional e ao reorganizarem o ambiente do teatro em si, certos grupos contemporâ-

neos estão, deliberadamente, fazendo com que os espectadores se tornem conscientes do espaço físico do teatro. Mas, na verdade, a impressão que temos ao entrar em um teatro sempre foi um elemento importante na experiência. Antigamente, talvez os espectadores não tivessem consciência disso, mas, mesmo assim, eram influenciados por ele. Hoje, com as muitas variedades de experiências teatrais disponíveis, a primeira coisa de que devemos nos conscientizar é o ambiente onde se realiza o espetáculo. Se ele é grande ou pequeno, fechado ou ao ar livre, formal ou informal, familiar ou desconhecido, tudo isso irá, inevitavelmente, influenciar a nossa reação ao espetáculo.

Os quatro tipos básicos de palco

Uma consideração a respeito do ambiente físico do teatro nos leva diretamente ao exame das diversas formas e estilos das casas de espetáculo, incluindo as distribuições básicas dos assentos da platéia. Ao longo da história do teatro, podemos notar a existência de quatro tipos básicos de palco, cada qual com suas próprias vantagens e desvantagens, cada qual adequado a determinados tipos de peças e produções e cada qual proporcionando à platéia uma experiência visual diferente. Os quatro tipos básicos são os seguintes: 1) o proscênio ou palco italiano, 2) a arena ou palco circular, 3) o palco avançado com assentos distribuídos pelos três lados do palco, e 4) o palco cujo espaço tenha sido descoberto e criado.

o proscênio

O tipo de palco que nos é mais familiar é o proscênio ou palco italiano. Os teatros da Broadway têm proscênios. O nome proscênio refere-se à parede aberta que separa a platéia do palco — antigamente chamava-se arco, mas, na verdade, nada mais é do que um retângulo — e que forma o contorno do próprio palco. Ele nos faz lembrar uma moldura, através da qual o público vê o palco. Até os anos 50, havia, invariavelmente, uma cortina que ficava logo atrás da abertura do proscênio; ao abrir da cortina, revelava-se o quadro. Um outro termo usado para este tipo de palco é "quarta parede", numa alusão à idéia de que a abertura do proscênio é uma parede de vidro trans-

parente, através da qual a platéia vê as outras três paredes da sala.

Na medida em que a ação se desenrola basicamente atrás da abertura ou moldura do proscênio, todos os assentos da platéia são dispostos na mesma direção, de frente para o palco, exatamente como os assentos de um cinema, que são dispostos de frente para a tela. A platéia propriamente dita dispõe-se em um plano inclinado, mais alto no fundo do teatro e mais baixo perto do palco. (A esta inclinação costuma-se dar o nome de "caimento".) O palco, por sua vez, fica alguns centímetros acima do nível da platéia, de modo a proporcionar uma melhor visibilidade. Há, geralmente, um ou dois balcões, os quais apresentam uma certa protuberância em relação ao chão principal. O chão principal, por sua vez, é chamado incidentalmente de "orquestra". Em alguns teatros, bem como em algumas salas de concerto e casas da ópera que têm o proscênio, existem fileiras de camarotes em forma de ferradura que circundam a platéia em vários andares acima do nível da orquestra.

A popularidade do proscênio na Broadway e em todos os Estados Unidos no século XIX e no início do século XX deve-se, em parte, à sua grande aceitação em toda a Europa. Tendo surgido no século XVII, o proscênio foi adotado em todos os países europeus. Como exemplos de teatros do século XVIII neste estilo podemos citar o Drury Lane e o Covent Garden em Londres; o Royal Theater em Turim, Itália; o Hotel de Bourgogne em Paris; o Bolshoi em São Petersburgo, União Soviética; e o Drottningholm perto de Estocolmo na Suécia (teatro este ainda preservado em seu estado original). Como exemplos do século XIX podemos citar o Teatro Espagnol em Madri; o Haymarket em Londres; o Park Theater e o Burton's Chambers Street em Nova Iorque; o Brug Theater em Viena, Áustria; e o Teatro alla Scala em Milão, na Itália.

A área do palco destes teatros era, geralmente, bastante funda, o que permitia uma maior elaboração nos cenários, incluindo trocas de cena, com um urdimento bem alto, acima do palco, para sustentar o cenário. O urdimento tinha que ser duas vezes mais alto do que a abertura do proscênio, de tal forma que o

cenário ficasse totalmente escondido quando fosse elevado ou voasse. (O termo voar tem origem na idéia de que quando as peças do cenário são suspensas para fora do alcance da visão do público, elas "voam".) O cenário era geralmente suspenso por corda ou cabo em uma série de tubos paralelos que cruzavam o palco de um lado a outro. Suspendendo-se as peças, uma atrás da outra, podia-se utilizar um número bastante grande de cenários.

Vários mecanismos para suspender e abaixar cenários foram desenvolvidos durante o período em que o próprio proscênio estava começando a ser adotado. Um italiano, Giacomo Torelli (1608-1678), criou um sistema de contrapesos em que alguns pesos eram pendurados em uma série de cordas, e roldanas sustentavam o cenário, permitindo que cenários pesados fossem movimentados com facilidade por poucos homens. O sistema de Torelli também permitiu que as peças laterais, conhecidas como bastidores, fossem movimentadas para dentro e para fora de cena. Ao unir as peças suspensas e as peças laterais a um cilindro central localizado abaixo do palco, Torelli permitiu que um cenário completo fosse trocado de uma só vez. Aqueles que viram o efeito deste recurso, quando ele foi utilizado pela primeira vez, devem ter pensado que era mágica, e, de fato Torelli ficou conhecido como *il gran stregone*, "o grande mágico". Logo em seguida a Torelli, surgiu uma verdadeira dinastia de artistas cênicos, os quais elevaram as pinturas de cenários a um nível de perfeição raramente igualado até ou desde então. Eles eram os Bibiena e, por mais de um século, começando com Ferdinando (1657-1743) e continuando por várias gerações até Carlo (1728-1787), dominaram a arte da pintura de cenários. Seus cenários geralmente consistiam de vastos salões, palácios ou jardins. Imensas colunas e arcos emolduravam espaçosos corredores ou vestibulos que desapareciam em uma série sem fim de galerias até perder de vista.

Durante todo este período, o público, assim como cenógrafos e técnicos, ficaram tão entusiasmados com o espetáculo visual que chegavam a negligenciar todo o resto, inclusive enredo e representação. Em Paris, um teatro chamado Salle des Machines, como sugere o próprio nome, "Casa das Máquinas", tinha os efeitos visuais como principal atração. Por vezes, nada havia

no palco além de ostentação visual: máquinas de fazer nuvens de fumaça traziam dos céus anjos ou divindades, pedras abriam-se para revelar ninfas de madeira, o palco girava sobre uma plataforma transformando, de repente, uma sala de banquetes numa floresta; fumaça, fogo, luzes cintilantes, todos os efeitos imagináveis apareciam como num passe de mágica. Exatamente pelo fato de que toda a maquinaria e todos os procedimentos das trocas de cenário podem ser disfarçados, é que o prosclênio é a disposição perfeita para o teatro-espetáculo.

Os dias de tamanha concentração visual nos espetáculos há muito já passaram, mas não a nossa fascinação por ela. Nós ainda encontramos criativas exibições de efeitos visuais nos teatros de prosclênio. A comédia musical moderna *My Fair Lady* tinha uma série impressionante de trocas de cenários e painéis. (O termo utilizado para designar uma troca de cenário feita em frente ao público é *à vista*, uma expressão italiana que significa "à vista". Considerando-se as importantes contribuições dos italianos para a arte, não é de se admirar que a expressão seja italiana.) Uma troca de cenário particularmente surpreendente na produção da Broadway de *My Fair Lady* era a que acontecia pouco antes do final do primeiro ato. Eliza Doolittle encontra-se no gabinete de Henry Higgins, em companhia de Higgins e do Coronel Pickering, preparando-se para ir ao baile onde irá provar que conseguiu transformar-se de uma simples florista em uma dama. Ao saírem do gabinete para irem ao baile, o palco gira sobre uma plataforma e as outras peças do cenário "voam" para fora do alcance de nossas vistas. A mobília sobre "carrinhos" — pequenas plataformas com rodinhas — se movem para fora do palco. Diante de nossos olhos, toda a biblioteca desaparece e, em seu lugar, vemos a fachada de um salão de baile que, em poucos instantes, se transforma no próprio salão de baile. Dezoito lustres descem pelas bambolinas, enquanto arcos e outros ornamentos elegantes surgem em cena. Em poucos instantes, somos transportados de um aposento abarrotado para um amplo e resplandecente salão.

Tomando um exemplo mais recente, na versão da Broadway da ópera-rock *Jesus Cristo, Superstar*, os efeitos visuais quase ofuscaram todo o resto. Todo o

palco era feito sobre elevadores hidráulicos e elevava-se como uma rampa a uma altura de aproximadamente seis metros. Em meio a nuvens de fumaça e incenso, trapézios carregando cantores, pecadores e santos eram abaixados e erguidos até doze metros acima do palco, enquanto gigantescas figuras esculpidas moviam-se para dentro e para fora do palco pelas laterais. Em um determinado momento, uma enorme concha abria-se para revelar Cristo de pé sobre uma pequena plataforma. Imperceptivelmente, a plataforma erguia-se, e Cristo ascendia no ar com seu manto branco a encape-lar-se sob seus pés, agitado por um ventilador. No final do espetáculo, Cristo aparece dependurado na cruz em um triângulo ao fundo do palco, o qual vagarosamente se move em direção à platéia, suspenso no espaço. Com certeza, o interesse pelo *espetáculo* ainda está entre nós.

Além de favorecer o espetáculo visual, existem ainda outras vantagens do palco italiano. Cenário realista — uma sala de estar, um escritório, ou uma cozinha, por exemplo — adaptam-se igualmente bem à moldura do prosclênio. Além disso, o foco central criado pela moldura concentra a atenção do público. Há certas vezes, também, em que o público deseja o distanciamento que o prosclênio oferece.

Além de provocar a tentação pelas pirotecnias visuais, podemos citar como inconvenientes do prosclênio a sua tendência ao distanciamento e à formalidade. Em casos extremos os teatros de prosclênio são decorados com veludo dourado e vermelho, ficando mais parecidos com verdadeiros templos de arte do que com teatros. Enfim, tal como qualquer outro ambiente de teatro, o prosclênio tanto oferece claras vantagens quanto concomitantes desvantagens.

O teatro de arena

No período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, muitas pessoas de teatro quiseram romper com a formalidade que os teatros de prosclênio tendiam a criar. Havia um desejo de se trazer o teatro mais para perto da vida cotidiana: nos estilos de atuação, na temática das peças, na forma de apresentar e na disposição do espaço físico do teatro. Este último item levaria em conta tanto a atmosfera do teatro em

si quanto a relação público-ator. Um dos resultados deste movimento foi a retomada do palco de arena.

O teatro de arena (também chamado teatro circular ou anfiteatro) tem o espaço para encenação no centro de um quadrado ou círculo, com os assentos para o público distribuídos ao redor do círculo ou pelos quatro lados do quadrado. A disposição do teatro de arena é parecida com a das arenas esportivas, onde se luta boxe ou se joga basquetebol. O palco pode ser um tablado, aproximadamente sessenta centímetros acima do nível da platéia, com assentos afixados no chão, ou pode ser ao nível do chão, com arquibancadas em volta. Quando os assentos são colocados junto ao palco, costuma haver alguma forma de demarcação para indicar os limites da área destinada à encenação. No fim da década de 40 e no início da de 50, começaram a surgir teatros de arena nas cidades por todos os Estados Unidos: Houston, Texas; Seattle, Washington; Nashville, Tennessee; e Washington, D.C., para citar algumas.

Não há dúvida de que estes teatros oferecem uma intimidade bem maior do que o conhecido prosccênio. Com o palco centralizado, mesmo em um grande teatro, o público pode ficar mais perto dos atores. Se o mesmo número de pessoas que assiste a um espetáculo em um teatro de prosccênio o assistisse em um teatro de arena, pelo menos metade destas pessoas ficaria mais próxima do palco: alguém que estivesse sentado na décima-segunda fila em um teatro de prosccênio, estaria na sexta fila em um teatro de arena. Além da proximidade física do palco, não existem, no teatro de arena, molduras ou barreiras separando público e ator. A estas considerações, acrescenta-se a de que a disposição do teatro de arena proporciona a comunhão inconsciente que acontece entre pessoas dispostas em círculo. E esta comunhão parece ser básica aos seres humanos: do abraço de duas pessoas, à brincadeira de roda das crianças, ou a uma grande reunião onde as pessoas formam um verdadeiro circo humano ao redor de uma fogueira ou de um altar.

Há uma outra razão, mais prática, para a enorme proliferação de teatros de arena nos Estados Unidos naquela época — economia. Tudo que se precisa para se ter um teatro deste tipo é de um grande espaço.

Delimita-se um espaço para a encenação, dispõem-se as fileiras dos assentos ao redor, penduram-se as luzes no teto, e está pronto o teatro. Não há como se ter um cenário muito elaborado, pois se impediria a visão de grande parte da platéia. Algumas poucas peças de mobília, com talvez uma lâmpada ou uma tabuleta presas ao teto, é tudo o que se precisa para indicar qual o espaço da encenação. Muitos grupos cujos orçamentos eram baixos descobriram que podiam construir um teatro de arena bastante funcional e, até mesmo, atraente, onde um prosccênio estaria fora de cogitação.

Estes dois fatores — intimidade e economia — sem dúvida explicam por que o teatro de arena é uma das mais antigas formas de palco. Até onde se tem notícia, sabe-se que as cerimônias e os rituais tribais, em todas as partes do mundo, eram celebrados em alguma forma de teatro circular. A dança de guerra dos índios Apaches é um bom exemplo, assim como também duas antigas cerimônias que ainda sobrevivem até os dias de hoje: o festival de teatro do Tibete, cujas peças retratam a luta do Budismo para suplantar uma religião anterior, e o ritual Otomi, nas cidades mexicanas, em que os homens lançam-se ao ar segurando uma corda presa a um mastro de aproximadamente vinte metros e "voam", formando um arco, até tocarem o chão.

O teatro grego, com o qual estamos bastante familiarizados, desenvolveu-se a partir de um tipo de arena. As tribos faziam um círculo em um campo de grãos debulhados, construíam um altar no centro do círculo e celebravam cerimônias ao redor do altar, enquanto alguns membros da tribo formavam uma roda fechando o círculo. Esta disposição foi, com o passar do tempo, se tornando fixa, à medida que as cerimônias e os festivais iam sendo formalizados. Acredita-se que tanto os festivais religiosos quanto os festejos dionisíacos — precursores do teatro grego — eram realizados neste tipo de teatro.

O palco em forma de arena emergiu em outros momentos da história. Sabe-se que muitos dos mistérios do período medieval eram encenados em palcos circulares; em Lincolnshire e em Cornwall na Inglaterra; e em Touraine na França, por exemplo. Em Cornwall, os bancos de terra que circundavam a área

circular de encenação e onde os espectadores se sentavam ainda existem. Sobreviveu também até os nossos dias uma planta de um teatro de arena que foi construído em um leito de rio em Kyoto, no Japão, em 1464, para três dias de espetáculos perante o soberano, conhecido como xogum. O xogum sentava-se em um dos lados do círculo, e os atores entravam pelo lado oposto, ficando o público sentado em dois semicírculos ao redor da área de encenação, fechando por completo a circunferência em torno dos atores.

Apesar da sua longa história e do seu recente ressurgimento, o palco de arena era freqüentemente ofuscado por outras formas de palco. Uma das razões para este fato é que se a sua disposição, por um lado, permite a intimidade, por outro, impõe uma certa austeridade. É impossível se ter cenários muito elaborados ou com muitos efeitos visuais. Além disso, os atores são obrigados a fazer todas as suas entradas e saídas através dos corredores entre os assentos da platéia e podem, às vezes, ser vistos antes e depois da hora exata de estarem em cena. A falta de adaptabilidade da arena neste respeito talvez explique por que alguns dos teatros circulares que abriram há vinte ou trinta anos vêm sendo fechados. No entanto, alguns deles ainda sobrevivem e continuam se saindo muito bem. Um dos mais conhecidos é o Arena Stage em Washington, D.C., onde peças como *A grande esperança branca* e o musical *Raisin* tiveram origem. Além disso, por todos os Estados Unidos existe uma série de teatros musicais tipo "tenda", com palcos em forma de arena, onde são feitas remontagens de antigos musicais e concertos.

O palco avançado

Um terceiro tipo de teatro é o meio-termo entre o prosccênio e a arena: o palco avançado (ou semi-arena) com assentos distribuídos em três dos quatro lados do palco. De uma forma ou de outra, este tipo de palco tem sido amplamente utilizado. A distribuição básica para este tipo de teatro apresenta os assentos da platéia divididos em três blocos de fileiras — um em cada lateral do palco —, ou em um semicírculo, cercando um palco que avança em direção ao centro do teatro. No fundo do palco existe uma espécie de coxia que se destina às entradas e saídas de cena dos

atores assim como às trocas de cenário. O palco avançado reúne alguma das melhores características dos outros dois: a sensação de intimidade para o público, a disposição circular e acolhedora da arena e um palco focalizado à frente de um único pano de fundo.

O palco avançado foi criado pelos gregos para a encenação de suas grandes tragédias e comédias. Partindo do círculo dos rituais tribais, eles tiveram a idéia de construí-lo na base de uma encosta curvilínea. A inclinação da encosta formava uma verdadeira arquibancada natural para o público, e o círculo ao pé da encosta formava o palco. No fundo do círculo, do lado oposto à encosta, eles construíam uma caixa de cena ou *skene*. O *skene* tinha portões formais através dos quais os personagens faziam suas entradas e saídas, e que formavam um pano de fundo para a ação. O *skene* oferecia, também, um lugar onde os atores podiam trocar suas roupas. Na época do teatrólogo grego Ésquilo, na primeira metade do século V a.C., o *skene* talvez tenha sido uma estrutura provisória, montada a cada ano para os festivais. No entanto, nos dois ou três séculos seguintes, ele foi aprimorado, a ponto de se tornar uma construção permanente de pedra, com dois ou três pavimentos de altura e com o tablado na frente. Ao mesmo tempo, os bancos de madeira construídos nas encostas para os espectadores foram sendo substituídos por assentos de pedra. Os maiores teatros tinham lugares para quinze mil espectadores ou mais, e esta disposição foi reproduzida por toda a Grécia, particularmente nos anos que se seguiram às conquistas de Alexandre, o Grande (356-323 a.C.). Ruínas destes teatros ainda podem ser encontradas por toda aquela área, em lugares como Epidaurus, Priene, Ephesus, Delphi e Corinto, só para citar alguns.

Tomando a forma grega como modelo, os romanos a construíram, simplesmente, como uma estrutura completa. Ao invés de usar o anfiteatro natural de uma encosta, eles construíram uma edificação de pedra, unindo a caixa de cena à platéia, e deixando para a orquestra um espaço semicircular. Na frente da caixa de cena, que era decorada com arcos e estátuas, eles construíam um grande palco em forma de tablado. O tamanho total e a disposição básica, entretanto, eram similares ao modelo grego. Contando o período grego

e o romano juntos, verificamos que esta forma de teatro foi utilizada por mais de oito séculos.

Por volta de 1200 d.C., as montagens de peças religiosas, que antes eram realizadas dentro de igrejas e catedrais, passaram a ser encenadas em palcos ao ar livre. Um palco popular para estas apresentações era o tablado. Uma plataforma simples era colocada em cima de cavaletes (algumas vezes este palco era chamado de palco de cavalete), com uma cortina no fundo, a qual os atores utilizavam para suas entradas e trocas de figurinos. A área sob o palco era fechada e proporcionava, entre outras coisas, um espaço por onde diabos e outras personagens podiam surgir, às vezes, em meio a uma nuvem de fumaça. Em alguns lugares, a plataforma ficava sobre rodas e se movia de um lugar para outro pela cidade. O público se espalhava pelos três lados da plataforma, tornando-a uma espécie de palco avançado de improviso. Este tipo de palco foi utilizado em todo o período medieval, entre os séculos XIII e XV.

A etapa seguinte foi um palco avançado que apareceu na Inglaterra no século XVI, um pouco antes de Shakespeare começar a escrever para teatro. O tablado era colocado em um dos lados de um pátio aberto de uma hospedaria. As hospedarias deste período tinham três ou quatro andares de altura, e os quartos que ficavam de frente para o pátio serviam como camarotes de onde os espectadores podiam assistir ao espetáculo. Ao nível do chão, os espectadores espalhavam-se pelos três lados do palco, enquanto o quarto lado, atrás do tablado, servia de caixa de cena.

O mais interessante é que, nessa mesma época, surgia na Espanha um teatro quase idêntico. As hospedarias na Espanha eram chamadas de *corrales*, o mesmo nome dado aos teatros que lá tiveram origem. Além da semelhança dos teatros na Inglaterra e na Espanha, uma outra coincidência reside no fato de um dramaturgo talentoso e criativo, chamado Lope de Vega (1562-1635), ter nascido dois anos depois de Shakespeare e ter se tornado uma espécie de versão espanhola do famoso dramaturgo inglês.

Na Inglaterra, os teatros formais da época de Shakespeare, tais como o Globe e o Fortune, eram

adaptações dos teatros das hospedarias: a platéia ficava numa área aberta ao redor do tablado, e os três andares de assentos ficavam em galerias fechadas, no fundo e nas laterais do teatro. Um telhado cobria parte do palco, e no fundo havia um nível mais alto para as cenas de sacada (como em *Romeu e Julieta*). Nos fundos do palco havia ainda um lugar onde as cenas podiam ficar escondidas para, então, serem "descobertas". Em cada um dos lados, no fundo do palco, havia uma porta que era utilizada para as entradas e saídas.

Estes teatros eram uma combinação fascinante de diversos elementos: eram ao mesmo tempo cobertos e ao ar livre; alguns espectadores ficavam de pé, enquanto outros se sentavam; e o público era composto de pessoas de quase todos os níveis da sociedade. O ambiente físico devia ser estimulante: um ator no palco avançado encontrava-se no centro de um hemisfério de espectadores, enfileirados nos três lados à sua volta, tanto em cima quanto embaixo. Apesar destes teatros acomodarem de dois a três mil espectadores, ninguém ficava a mais de vinte metros de distância do palco, e a maioria ficava bem mais perto. Estar entre tanta gente, rodeado por todos os lados, mas tendo acima o céu aberto, deve ter inspirado um sentimento de grande comunhão entre público e atores.

Pouco depois da época de Shakespeare, na última metade do século XVI, duas coisas aconteceram na Inglaterra e na Espanha, assim como por toda a Europa: 1) o teatro se transferiu para recintos totalmente fechados; e 2) o palco começou, de forma lenta mas constante, a recuar para trás do prosênio, o que se deu, em parte, porque o teatro havia se transformado em um recinto fechado, mas se deu, principalmente, porque o estilo do teatro havia mudado. Por mais de dois séculos, o palco avançado ficou esquecido, só reaparecendo por volta de 1900, quando alguns teatros na Inglaterra começaram a usar uma versão do palco avançado para montar Shakespeare. A volta do palco avançado foi resultado de uma crescente conscientização de que as peças elizabetanas podiam ser melhor encenadas em um palco similar àquele para o qual haviam sido escritas. Nos Estados Unidos e no Canadá, somente após a Segunda Guerra Mundial é que o palco avançado voltou a ficar em evidência.

Desde então, foram construídos alguns teatros deste tipo bastante requintados. Podemos citar como exemplos o Tyrone Guthrie em Mineápolis; o Shakespeare Theater em Stratford, Ontário; o Mark Taper Forum em Los Angeles; e o Long Wharf em New Haven, Connecticut.

O palco básico da arte dramática chinesa e japonesa tradicionais (incluindo o teatro Noh e o teatro Kabuki do Japão) é um tipo de palco avançado: uma plataforma elevada, aberta, geralmente coberta por um telhado, com os assentos para o público distribuídos por dois ou três lados ao redor do tablado. As entradas e saídas de cena são feitas por portas ou rampas aos fundos do palco.

As vantagens óbvias do palco avançado — a intimidade favorecida pela disposição semicircular da platéia, a proximidade entre público e atores, acrescidas ao fato de que muitas das maiores obras dramáticas do mundo foram escritas para este tipo de palco — fazem com que ele mereça um lugar permanente entre os principais tipos de palco.



(Extraído de *The Theater Experience*, de E. Wilson, McGraw Hill, Co., 1976. Traduzido por Andrea Maria de O. Silva. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio.

ATORES E ANTROPÓLOGOS: OBSERVADORES DO MUNDO (1)

Maria Cláudia Pereira Coelho

Mestre em Antropologia Social pelo Museu Nacional da UFRJ.

Professora do Depto. de Comunicação Social da PUC/RJ e do Curso de Formação de Atores da Faculdade da Cidade.

Em 1980, Alan Parker retratou em seu filme *Fame* o cotidiano de uma escola de *performing arts*. Através da trajetória de alguns alunos típicos — a judia reprimida pela mãe, o homossexual enrustido, o tímido talentoso, o negro sensual, talentoso e analfabeto, a moça rica e carente, a cantora pseudo-liberada e o porto-riquenho agressivo porém sensível — o cineasta mostra, acompanhando seus passos desde os testes de admissão até à formatura, o que é tornar-se um artista.

E tornar-se um artista é algo mais do que aprender uma profissão artística, seja música, teatro ou dança. E, como diz a professora de dança, um "modo de vida". Um modo de vida dramatizado em pequenas situações do cotidiano, e aprendido nos mínimos detalhes.

Tornar-se artista quer dizer, em primeiro lugar, aderir a um novo estilo de vida, expresso na recusa dos valores das famílias de origem. Doris, a moça judia, é o exemplo típico: quer passar a chamar-se "Dominique", no que enfrenta a oposição da mãe; para esta, "Dominique" simboliza noites fora de casa, o risco de engravidar, em suma, as transformações por que passa Doris e que ela não quer ver consolidadas na mudança de nome. A temática da liberação sexual aparece também no drama do rapaz que decide falar durante um exercício de seus medos e complexos por ser homossexual. Diante do espanto de Doris, justifica-se afirmando que um ator tem que se expor. E ser

artista é aprender a se expor e também a se liberar sexualmente, como mostra o caso de Coco; convidada por um falso cineasta francês para um teste de câmera, apavora-se quando ele lhe pede que tire a blusa, e só cede quando ele lhe diz, aborrecido, que a convidada estava pensando que ela era profissional.

A escola é também cenário da primeira experiência com drogas, no contato com colegas mais experimentados; é o campo onde se dá o confronto entre as cadeiras artísticas, espaço para sensibilidade, intuição e sensualidade, e as teóricas, "matérias chatas", que puxam pelo intelecto; este é menosprezado em favor de categorias subjetivas de avaliação do real — o que mais agrada a Ralph quando sobe num palco pela primeira vez é a troca de energia ao vivo com o público.

E é também na escola que surge a que parece ser a questão mais fundamental deste meio artístico para A. Parker: a busca da fama, embasada na crença no próprio talento, ou seja, a crença no ser único. Na cena final da formatura, em que os alunos apresentam um grande show, o drama escondido daqueles que querem e julgam poder protagonizar o "star system" aparece claramente: um grande coral canta a música-tema, que, entre outras coisas, diz o seguinte: "I sing the body electric / I celebrate the me yet to come / I toast to my own reunion / When I become one with the sun / (...) / And I'll burn with the fire of ten million stars / And in time, and in time / We will all be stars." Posta em contraste com a cena em que os alunos encontram, trabalhando como garçom, aquele que fora o astro da escola anos atrás, a cena final é um nítido retrato deste drama: todos crêem no seu potencial de estrelas; todos sabem que todos crêem nisto; todos sabem que pouquíssimos serão bem sucedidos; e ainda assim, devido à crença no próprio talento (que de resto todos crêem ter, porque acreditam ser únicos), todos têm certeza de que serão os escolhidos.

O que podem ter em comum um filme e uma tese sobre uma escola de teatro? Na estética, nada; no conteúdo, tudo. Em uma pesquisa realizada em 1988-1989 sobre uma escola de teatro no Rio, procurei mostrar de que maneira os alunos encaravam a profissão de ator, para através disto compreender qual o estilo de vida e a visão de mundo que caracterizam o meio tea-

(1) Agradeço a Fernando Rebello os comentários e a revisão do texto.

tral, Os traços mais marcantes que encontrei foram a rejeição do mundo "burguês", identificado com hipocrisia, preconceitos, apego a valores materiais, monotonia, rotina, etc. Este mundo burguês era personificado pelas famílias dos estudantes; estes procuravam desenvolver um estilo de vida "alternativo", caracterizado pela preocupação em manter a "cabeça aberta", ou seja, livrar-se de preconceitos, experimentar de tudo, fugir das rotinas de trabalho e da preocupação com a estabilidade material, etc. Por isso, era importante ter uma profissão que não precisasse ser dicotomizada em relação à vida pessoal, que pudesse ser exercida "vinte e quatro horas por dia" — a profissão de ator, prazerosa, alternativa e procurada por pessoas de "cabeça aberta".

Assim, o aprendizado da profissão de ator realizava-se paralelamente ao aprendizado de uma nova forma de viver. Além de ser "alternativo" e "cabeça aberta", os estudantes entram em contato com um código que valoriza o hedonismo e as formas sensoriais, não racionais de percepção da realidade. Assim, dá-se mais atenção ao corpo do que à mente, e a emoção e a intuição são muito mais valorizadas do que a razão, que num extremo pode até ser vista como repressora daquilo que é mais genuíno no trabalho do ator: sua sensibilidade e intuição.

Da junção destas várias características — a busca do prazer, a importância do sensorial e do corpo, o desejo de ser "alternativo" e "cabeça aberta" — surgem um dos traços mais típicos daquele grupo de estudantes de teatro — a valorização da liberação sexual, da importância de estar aberto a qualquer tipo de experiência, sem preconceitos.

Por sua vez, do peso conferido à emoção surge a necessidade de auto-conhecimento. É assim que muitos exercícios de teatro assemelhavam-se a sessões terapêuticas, e a possibilidade de auto-conhecimento oferecida pelo trabalho de ator aparecia como um dos maiores atrativos desta profissão. Esta valorização do íntimo, da subjetividade, era contraposta à técnica, que, a exemplo da razão, era muitas vezes encarada como repressora do prazer de se estar no palco.

Este desprezo pela técnica, aliado à crença nas emoções como capazes de resolverem tudo, engendra uma das situações mais típicas das aulas de teatro: a do aluno que, surpreso com a crítica do professor por

não ter expresso adequadamente uma emoção, alega em sua defesa tê-la sentido.

Finalmente, um último traço muito marcante deste universo é a crença no talento, definido como uma qualidade inata que habilita o ator a criar um canal de comunicação com o público que não passa pelo racional — um ator é talentoso ou não, pelo seu "brilho", seu "peso", sua "energia". Sendo inato e subjetivo, é portanto individualizante: um ator talentoso é um ator que não pode ser substituído, pois impõe sua marca pessoal ao personagem.

Todas estas características apreendidas pela observação antropológica combinam com aquela descrição do universo artístico de A. Parker: a escola que observei estava cheia de Doris, Ralphs e Cocos. Isto sugere que, por distantes que estes mundos pareçam, existem alguns momentos em que o trabalho do antropólogo e o do ator se tangenciam.

Quando Regina Casé, em um quadro do TV Píra, faz uma socióloga, utilizando uma série de termos do jargão científico, um gestual típico do meio acadêmico, idéias e maneiras de olhar não menos característicos, ela está lançando sobre os intelectuais um tipo de olhar semelhante àquele que lancei sobre os estudantes de teatro: um olhar que estranha aquilo que é familiar e próximo, e que ao fazê-lo permite decupar a realidade observada nos seus menores traços, permitindo um processo de reconstrução minucioso que recupera o real observado acrescentando-lhe uma nova dimensão — a interpretativa.

O olhar antropológico é exatamente isto: estranhar para conhecer melhor. H. Minner, num artigo clássico da antropologia, faz um estranho exercício: descreve a sociedade Nacirema, uma sociedade obcecada pela crença na doença e fealdade intrínsecas do corpo humano, e dominada pelos cuidados para com ele. Assim, desenvolvem os mais estranhos rituais, tais como a laceração diária da face com um instrumento cortante, para os homens; a introdução de um feixe de cerdas de porco untadas com uma substância mágica na boca, várias vezes ao dia, a falta do qual implica no abandono por parte de amigos e amantes; a existência de uma instituição especial em que se vai para morrer, o *latipsoh*; a consulta ao "escutador, uma espécie de feiticeiro que cura através de um suposto

desenlace dos maus tratos infligidos pela mãe ao filho ainda em tenra idade; e muitos outros estranhos hábitos, que ao observador faziam supor que o traço mais característico da tribo fosse o sadomasoquismo, única explicação possível para os maus tratos a que estes nativos voluntariamente se submetiam em nome da saúde e da beleza.

O olhar antropológico treinado logo reconhece nesta descrição uma brincadeira: quantos homens não "laceram a face diariamente" (fazer a barba), quem não introduz cerdas de porco na boca com uma substância mágica para não perder amigos e amantes (escovar os dentes para evitar mau-hálito) e quem não conhece o *latipsoh* (*hospital* ao contrário) e o "escutador" (o psicanalista e seu complexo de Édipo)? Aliás, "nacirema" é "american" ao contrário...

Ângulo novo, realidade nova. É este estranhamento voluntário, controlado, marca registrada do olhar antropológico, que permite perceber facetas essenciais da realidade a que estamos excessivamente acostumados para conhecer bem. E é esta observação cuidadosa do mundo, uma observação que estranha, decupa e recupera renovado o real que se exige do artista. Por falar nisto, não é outra coisa o que faz Tardieu em dois textos muito representativos do ideário do teatro do absurdo, "Um Gesto por Outro" e "Uma Palavra por Outra", duas verdadeiras teses antropológicas ambulantes. O que me faz pensar que talvez o teatro e a antropologia sejam como aqueles irmãos gêmeos separados ao nascer, muito diferentes na educação que tiveram, mas portadores de uma semelhança essencial...

Mas a semelhança entre o teatro e a antropologia não se esgota no jeito de olhar o mundo, mesmo porque atores e antropólogos não são apenas *voyeurs*, mas intérpretes que mergulham em mundos desconhecidos para apreendê-los de dentro. Esta viagem ao universo do outro, contudo, se tem encantos, também oferece riscos.

A antropologia batizou estes riscos de *anthropological blues*; para Roberto da Matta, *anthropo-*

logical blues é a sensação de solidão absoluta que toma conta do antropólogo quando, no processo de investigação do outro, sente-se temporariamente um exilado cultural, nem antropólogo nem nativo, um híbrido perdido na fronteira de dois mundos culturais. Conhecer o outro é penetrar em outra lógica sem abrir mão da sua: paradoxo delicado, pois o movimento deve ter mão dupla. O antropólogo que vira índio para melhor fazer o seu trabalho não é mais um antropólogo, portanto não fez o seu trabalho. Que o diga Carlos Castañeda...

A clássica associação entre arte e loucura é uma versão individualizada deste dilema cultural. O ator precisa compreender as motivações de um outro indivíduo, um ser fictício a quem precisa tornar real; para isso, deve empreender também uma viagem a um outro mundo, desta vez mais psíquico do que cultural, mas igualmente capaz de aprisionar o viajante. O ator que se metamorfoseia no personagem precisa ter absoluto controle sobre este processo, poder voltar a ser ator a qualquer momento. Caso contrário, não é mais um ser de mil faces, pois para trocar de máscaras, é necessário um rosto que as envergue.

Uma arte e uma ciência; dois interesses, dois mundos, o mesmo olhar, o mesmo risco. Com contornos tão díspares, há muito em comum entre teatro e antropologia. Quando A. Parker olha para uma escola de teatro, ele faz um filme; posso olhar para este filme como sendo uma etnografia; Regina Casé transforma esta etnografia num quadro humorístico, e a sua forma de fazer teatro/televisão pode por sua vez ser objeto de uma tese antropológica. O jogo poderia prosseguir indefinidamente. Mas, a cada início, é sempre bom lembrar que o filme e a tese sobre a escola de teatro viram de saída a mesma coisa. A sensibilidade artística apreende facetas sutis do real que se perdem nos hiatos da rigidez dos conceitos científicos, por sua vez impede que outras facetas, talvez grandes demais para a malha fina das coisas intuitivas, cheguem a ser consideradas. O método antropológico de observação do mundo tem muito de uma técnica que pode ser usada no aperfeiçoamento da observação do mundo do ator.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE
(1749-1832)

T. Cole e H. K. Chiroy

Nascido em Frankfurt em Main, Goethe, que viria a tornar-se uma das figuras literárias mais notáveis do mundo, interessou-se desde sua mocidade pelo teatro. Quando estudava na universidade de Leipzig, escreveu diversas peças; mais tarde, ao cursar Direito em Strasbourg, escreveu a peça *Goetz von Berlichingen*, sua primeira obra de importância, fortemente influenciada por Shakespeare. Em 1775, um ano após ter alcançado muita fama com *Os sofrimentos do jovem Werther*, Goethe mudou-se, a convite do duque Karl August, para o ducado de Weimar, onde se envolveu com devoção numa série de atividades teatrais, dirigindo e escrevendo peças para os grupos teatrais amadores do duque. Foi um diretor criativo e desempenhou muitos papéis nas produções encenadas nos grandes salões e belos jardins da propriedade do duque.

Alguns anos mais tarde, quando se construiu um novo teatro no ducado, só se conseguiu reunir um grupo medíocre para utilizá-lo. Por isso, o duque convidou Goethe para assumir a direção do teatro. Durante vinte e seis anos, de 1791 a 1817, ele foi o responsável pelas atividades do teatro e empenhou-se em elevar o nível social e intelectual dos atores, instilando neles sua crença na beleza artificial do palco. Como faltasse aos atores uma criatividade original, Goethe foi forçado a treiná-los nas propriedades básicas do comportamento cênico. A fim de formar um corpo disciplinado de atores que se movimentassem e falassem com elegância, ele elaborou suas "Regras para atores". Embora possamos ficar hoje estarecidos com a natureza mecânica dessas noventa e umas regras, elas

auxiliaram Goethe na criação de uma companhia eficiente a partir de um material humano fraco. Suas observações sobre a fala, por exemplo, embora óbvias e quase ridículas hoje, foram necessárias devido à variedade de dialetos dos atores e à ênfase que Goethe depositava no aspecto verbal do teatro. Sem uma certa uniformidade na representação dos atores, o seu ideal teria fracassado. Nas próprias "Regras", ele enfatizava "uma representação estilizada e não uma realidade vulgar".

É interessante verificar como esses princípios orientavam Goethe. Em resposta a uma pergunta do entrevistador Eckermann, querendo saber como escolhia os membros de sua trupe, Goethe respondeu: "Eu procedia de diversos modos. Caso o novo ator tivesse admirável reputação, deixava-o atuar, observando como ele se adaptava aos outros: se o seu estilo e modos destoavam do conjunto, ou se ele supria alguma deficiência. Entretanto, se fosse um jovem que nunca tivesse pisado num palco antes, considerava primeiro suas qualidades pessoais: se apresentava algo de atrativo ou marcante, e, acima de tudo, se possuía autocontrole. Pois um ator que não tem domínio sobre si mesmo, e não consegue mostrar, perante um desconhecido, o seu aspecto mais favorável, possui, sem dúvida, pouco talento. Esta profissão requer que o ator continuamente esconda sua própria personalidade e viva sob uma máscara alheia.

"Se sua aparência e postura me agradassem, pedia que lesse algo, a fim de testar o poder e a extensão de sua voz, bem como suas aptidões mentais. Dava-lhe um trecho sublime de um grande poeta, para ver se era capaz de sentir e expressar o que era de fato grande; depois, algo ardente e impetuoso, para verificar o seu vigor. A seguir, passava para um texto caracterizado pela sensibilidade e inteligência, algo irônico e espirituoso, para ver como ele lidava com essas características, e verificar a sua versatilidade. Em seguida, dava-lhe um texto em que estivesse representada a dor de um coração ferido, o sofrimento de um espírito elevado, o que me permitia perceber a sua capacidade de expressar o pathos."

"Se ele me satisfizesse em todos esses aspectos, eu tinha uma esperança fundamentada de torná-lo um ator muito importante. Se ele demonstrasse maior capacidade em alguns aspectos do que em outros, fazia

ver a ele o papel no qual melhor se adaptava. Sabia também quais os seus pontos fracos e, acima de tudo, empênhava-me em seu aperfeiçoamento de modo que ele pudesse superar essas limitações. Se notasse imperfeições dialetais, e o que consideramos provincianismos, insistia para que os evitasse, recomendando-lhe que tivesse relações sociais e contatos amigáveis com algum componente do teatro que não tivesse essas imperfeições. Perguntava depois se sabia dançar e esgrimir; e, caso não soubesse, deixava-o nas mãos de mestres de dança e esgrima por um tempo."

"Quando estivesse preparado o bastante para se apresentar, a princípio lhe dava papéis que se adaptassem à sua personalidade, e desejava tão somente que representasse a si próprio. Depois, se deixasse transparecer uma natureza muito impetuosa, dava-lhe tipos fleumáticos; se fosse calmo e tranqüilo, dava-lhe tipos impetuosos e impacientes, dessa forma, poderia aprender a deixar de lado sua pessoa e assumir uma personalidade alheia."

Na história da interpretação alemã, as "Regras" de Goethe são da maior importância, visto que foram transferidas subsequentemente para outros teatros por seus atores e amplamente adotadas como os princípios teatrais mais adequados. Levando com elas o peso da fama de Goethe, essas "Regras" deram origem a uma escola de interpretação artificial e estilizada, contra a qual lutaram sucessivas gerações do teatro alemão. Mesmo Otto Brahm, no final do século XIX, foi forçado a se manifestar contra sua forte influência.

É irônico observar que Goethe renunciou à sua função no teatro do duque em protesto contra a encenação de uma peça trivial cuja estrela era um cachorro. Foi a atriz Karoline Jagemann, amante do duque, que insistiu para que a peça fosse encenada no teatro que assistira às peças dos dois grandes poetas, Goethe e Schiller.

Regras para atores

J. W. von Goethe

A arte do ator compõe-se de fala e movimento corporal. Nos parágrafos seguintes apresentaremos algumas regras e sugestões referentes a esses dois aspectos, começando com a fala.

Dialeto

1

Quando o provincianismo se insinua num discurso trágico, desfigura-se a mais bela poesia e fere-se o ouvido do espectador. Portanto, o primeiro e mais necessário aspecto no aprendizado de um ator é que ele se livre de qualquer vício dialetal e se empenhe em atingir uma pronúncia pura e perfeita. Não pode haver provincianismo algum no teatro! Nada pode ser ouvido além do puro idioma alemão, o qual tem sido cultivado através de bom gosto, arte e ciência.¹

2

Quem tem de lutar contra os vícios de dialeto, deve se manter fiel às regras universais da língua alemã, procurando enunciar de maneira bem clara, as novas formas que deseja aperfeiçoar, de modo ainda mais marcado do que deveriam ser na realidade. Até mesmo alguns exageros são aconselháveis neste caso, sem risco de prejuízo, pois é peculiar à natureza humana sempre retornar de bom grado aos velhos hábitos, e espontaneamente normalizar o que estava exagerado.

Pronúncia

3

Como na música, o toque correto, preciso e puro de cada tom e o princípio de toda execução artística posterior, também na arte de interpretação a pronúncia perfeita e clara de cada palavra é a base de toda recitação e declamação superiores.

4

A pronúncia é perfeita quando nenhuma letra de uma palavra é suprimida; quando cada uma delas é expressa com o seu verdadeiro valor.

5

É clara quando todas as palavras são proferidas de modo que a idéia atinja fácil e claramente o ouvinte.

Uma pronúncia perfeita e clara torna completa a expressão.

6

O ator deve tentar atingir tal dicção, tendo em mente que uma letra ininteligível ou uma palavra pronunciada sem clareza podem tornar ambígua toda uma frase, fazendo com que a platéia perca a ilusão e seja muitas vezes levada ao riso, mesmo nas cenas mais sérias.

* * *

14

Para aperfeiçoar a dicção, o principiante deve proferir cada palavra bem devagar, articulando as sílabas, particularmente as finais, com força e nitidez, para que as sílabas que precisam ser pronunciadas com rapidez não fiquem ininteligíveis.

15

É também aconselhável falar num tom o mais baixo possível no começo, e depois, através da modulação, subir o tom de modo gradual e constante; dessa forma, a voz adquire um grande alcance e é trabalhada nas diferentes modulações necessárias à declamação.

16

Por esse motivo, no começo é também desejável que se articulem todas as sílabas — sejam elas longas ou breves — como longas, e no tom mais baixo que a voz permitir, pois, senão a ênfase em geral é dada apenas aos verbos na fala rápida.

17

A memorização errada ou imperfeita é para muitos atores a causa de uma pronúncia errada ou imperfeita. Antes de memorizar qualquer texto, o ator deve ler, devagar e refletidamente, o trecho a ser memorizado. Nessa leitura ele deve evitar qualquer emoção, declamação, jogo de imaginação; mas deve empenhar-

se apenas em ler corretamente e, depois, aprender o texto com exatidão; dessa forma, numerosos erros, tanto de dialeto como de pronúncia, são evitados.

Recitação e declamação.

18

Entende-se por recitação um modo de falar que, sem alteração emocional do tom, porém não inteiramente sem modulação, situa-se numa posição intermediária entre a fala fria e tranqüila e a fala muito exaltada.

O ouvinte deve sempre sentir que neste caso a fala é objetiva.

19

Portanto, é necessário dar ênfase aos trechos a serem recitados e enunciá-los com o sentimento e emoção que o conteúdo do poema inspira no leitor; no entanto, isto deve ser feito com moderação e sem aquele desprendimento emocional da própria personalidade, que é necessário na declamação. O recitador, sem dúvida, segue com a voz as idéias do poeta e a impressão que nele deixa um tema ameno ou horrendo, agradável ou desagradável; no horrendo, ele emprega um tom horrendo, no ameno, um tom ameno, no solene, um tom solene, mas são apenas resultados e efeitos da impressão que o tema causa no recitador; ele não altera desse modo suas características originais, não renega sua natureza, sua individualidade, e pode ser comparado a um piano, no qual toco em seu tom natural, fornecido pelo tipo de construção. O trecho que executo me força a observar, por sua composição, o *forte* ou *piano*, o *dolce* ou *furioso*, mas isto se faz sem que eu use a modulação que o instrumento possui — pelo contrário, é o mero transbordamento da alma para os dedos, os quais transmitem à passagem o espírito da composição, através de sua aquiescência, de seu toque e pressão mais forte ou mais suave nas teclas, despertando, assim, os sentimentos que podem vir à tona pelo seu conteúdo.

20

É bem diferente, porém, quando se trata de declamação ou recitação elevada. Neste caso, tenho de

deixar de lado minhas características pessoais, rejeitar a minha natureza e transpor-me por completo para a postura e o espírito do papel que declamo. As palavras que pronuncio têm de ser apresentadas com energia e a mais intensa expressão, de modo que eu pareça vivenciar cada estímulo emocional como realmente presente.

Neste caso, o pianista serve-se do pedal da surdina e, de todas as modulações que o instrumento dispõe. Se forem usados com critério, na hora apropriada, e se o pianista tiver anteriormente estudado, com espírito e cuidado, a aplicação e efeito que podem ser produzidos através deles, então, ele pode ter certeza do mais belo e completo resultado.

21

Pode-se chamar a arte da declamação como a arte de música em prosa, visto que, em geral, há muitos pontos análogos à música. Mas há de se fazer a distinção de que a música, respondendo às suas propostas, move-se com maior liberdade; a arte da declamação, por outro lado, é muito mais limitada no âmbito dos seus tons e está sujeita a um objetivo alheio. O declamador tem de levar sempre em mais estrita consideração este objetivo. Pois, se variar rápido demais seus tons, se falar alto ou baixo demais, ou por muitos semitons, então ele está cantando; mas se fizer o oposto, ele cai na monotonia, o que mesmo numa recitação simples é um erro — duas rochas, uma tão perigosa quanto a outra, entre as quais ainda há uma terceira submersa, a saber, a cadência de pregador. É fácil, enquanto se desvia de um ou outro perigo, encalhar nesta terceira.

* * *

28

O declamador é livre para escolher suas interrupções, pausas, e assim por diante; mas tem de se precaver contra a destruição do verdadeiro sentido, o que pode chegar a fazer desse modo tão facilmente quanto através de uma palavra mal expressa ou omitida.³

24

29

Pode-se perceber facilmente, a partir dessas poucas observações, o trabalho infinito que é e o tempo que leva para se fazer progresso nessa difícil arte.

30

Para o ator iniciante é muito útil sempre falar num tom o mais grave possível. Pois, assim, ele alcança um grande registro de voz e pode passar todas as nuanças adicionais. Mas se ele usar habitualmente um tom muito agudo, logo perderá a gravidade masculina de tom e, também, a verdadeira expressão do sublime e espiritual. E como pode ter certeza do sucesso com uma voz estridente e esganiçada? Se ele dominar completamente o registro mais baixo, com certeza, será capaz de expressar com perfeição todas as nuanças possíveis.

Dicção rítmica

31

Pressupõe-se que todas as regras e observações feitas sob a rubrica declamação sejam fundamentais. Mas é do caráter específico da elocução rítmica que o tema a ser declamado atinja uma expressão ainda mais emocionada e grandiosa. Cada palavra tem de ser proferida com a impressão certa.

32

A estrutura rítmica, assim como as rimas finais, não devem ser indicadas de forma muito marcante; o contexto tem de ser observado como na prosa.

33

Se o ator tiver versos iâmbicos a declamar, tem de tomar cuidado para indicar o começo de cada verso com uma pausa leve, quase imperceptível, embora não seja o bastante para interromper o fluxo da declamação.³

Postura e movimento de corpo no palco

Neste aspecto da arte de representar, é possível apresentar alguns princípios gerais, para os quais há, naturalmente, inúmeras exceções, as quais se reportam, todavia, aos princípios. Temos de nos empenhar de modo tão vigoroso em absorvê-los a ponto de se tornarem uma segunda natureza.

35

Primeiro, o ator tem de se lembrar que não deve tão somente imitar a natureza, mas também apresentá-la de forma ideal, e, por esse motivo, sua apresentação deve associar o verdadeiro ao belo.

36

Por conseguinte, o ator deve ter sob controle todas as partes de seu corpo, de maneira que possa empregar cada membro do corpo para atingir a expressão desejada de modo livre, harmonioso e gracioso.

37

O ator deve manter o corpo numa postura ereta, peito alto, a parte superior dos braços até os cotovelos rente ao corpo, a cabeça levemente voltada em direção à pessoa com quem fala, no entanto, de modo tão discreto que três quartos do rosto fique voltado para a platéia.

38

O ator tem de se lembrar constantemente que está no palco por causa do público.

39

Desta maneira, trata-se de uma naturalidade equivocada os artistas atuarem para si próprios, como se não houvesse uma terceira pessoa presente; não devem nunca atuar de perfil, nem devem dar as costas para a platéia. Se isto tiver de ser feito, devido à caracterização ou necessidade, que seja feito com critério e elegância.

O artista tem de tomar um cuidado especial para nunca falar em direção ao palco, mas sempre em direção ao público. Pois tem de dividir sempre sua atenção entre dois objetivos: ou seja, entre a pessoa com quem fala e a platéia. Em vez de virar toda a cabeça, é melhor, quando necessário, virar apenas os olhos.

41

Quando dois atores estão contracenando, é razão cardeal da apresentação que o ator que está falando sempre deve recuar, enquanto o que parou de falar dá uns passos à frente. Se o ator utilizar este benefício com discernimento, e através da prática pode empregá-lo com desembaraço, torna-se evidente um melhor efeito para os olhos, assim como para a inteligibilidade da fala. O ator que dominar esta determinação, em conjunto com outros atores igualmente habilitados, apresenta um efeito belo e leva uma grande vantagem sobre os que não seguem esta regra.

* * *

Pantomima

63

Para realizar uma pantomima perfeita e também ser capaz de fazer uma avaliação correta, deve-se observar as seguintes regras:

Fique em frente ao espelho e fale o que tem a declamar, só que de modo suave, ou melhor, nem fale, simplesmente pense nas palavras. A vantagem desse procedimento é que a pessoa não se deixa levar pela declamação, podendo perceber facilmente cada movimento errado que não expressa o pensamento ou as palavras suaves, como também pode escolher gestos bonitos e adequados, deixando toda a pantomima com uma marca de arte, um movimento que corresponde ao sentido das palavras.

64

Mas isso pressupõe que o ator já tenha tomado posse de seu papel e de toda a situação do persona-

gem que ele tem de representar, e que sua imaginação trabalhe o material de forma adequada; pois sem essa preparação não será capaz de declamar nem de representar corretamente.

65

É muito vantajoso para o iniciante, a fim de obter o domínio da pantomima e tornar seus braços flexíveis e maleáveis, fazer a tentativa de tornar seu papel inteligível para uma outra pessoa através da pantomima, sem recitá-lo, porém; pois assim ele é forçado a escolher os gestos mais adequados.

Para ser observado no ensaio

66

Para alcançar um movimento de pés mais leve e adequado não se deve nunca ensaiar de botas.

67

Os atores, especialmente os jovens que desempenham papéis românticos e outros papéis leves, devem manter um par de chinelos no teatro onde ensaiam, e logo verão os efeitos benéficos dessa prática.⁴

68

O ator não deve ousar fazer no ensaio o que não puder fazer na encenação.

69

As mulheres devem deixar de lado as bolsinhas.

70

Nenhum ator deve ensaiar de capa; deve ter, sim, as mãos e braços livres, como na encenação. Pois a capa não só é um empecilho para fazer os gestos apropriados, como também ocasiona o hábito de movimentos errados, os quais serão involuntariamente repetidos na apresentação.

71

O ator não deve fazer também nenhum movimento no ensaio que seja incompatível com o papel.

72

Quem leva a mão ao peito quando ensaia papéis trágicos, corre o risco, durante a apresentação, de procurar desajeitadamente uma abertura na armadura.

Maus hábitos a serem evitados

73

Entre os erros mais grosseiros a serem evitados, temos este: o ator que está sentado, ao querer levar a cadeira à frente, não deve passar as mãos entre as pernas, segurar a cadeira, levantar-se um pouco, para então arrastá-la à frente. Isto é uma afronta não só à apresentação, ainda mais, porém, à comodidade.

74

O ator não deve mostrar nenhum lenço de bolso no palco; muito menos deve se assoar; menos ainda cuspir.⁵ É terrível, no meio de uma produção artística, lembrar dessas necessidades naturais. Pode-se trazer um lençinho, o que aliás é moda hoje, como forma de ajuda em caso de necessidade.⁶

Comportamento do ator na vida cotidiana

75

Mesmo no dia-a-dia, o ator não pode se esquecer que faz parte de uma apresentação pública.

76

Portanto, ele deve se precaver contra gestos, posições de braços e posturas de corpo habituais, pois, se durante a peça tiver de desviar sua atenção para evitar tais hábitos, haverá um desperdício imenso para a peça.

É absolutamente necessário, portanto, que o ator se livre por completo de todos os seus gestos habituais, de modo que, na apresentação, possa se imaginar por completo no seu papel e ocupar a mente com o caráter que assumiu.

Ao contrário, trata-se de um princípio importante para o ator o fato de esforçar-se na vida cotidiana para direcionar seu corpo, seu comportamento, enfim, todas as suas ações, de modo que esteja em constante prática. Isto será de incalculável vantagem para todos os aspectos de sua arte.

Quem optou por ser um ator trágico, atingirá o aperfeiçoamento se procurar apresentar tudo o que tem a dizer com o tom exato, bem como a expressão correta, conservando nos gestos um modo altivo. Isto não deve ser levado a extremos, é claro, pois ele corre o risco de tornar-se alvo de riso por parte de seus companheiros, mas, com essa ressalva, pode levá-los a reconhecer o treino artístico. Na verdade, isto não é motivo para envergonhar-se; os outros aceitarão de bom grado o comportamento peculiar do ator quando forem compelidos a olhar com admiração para o grande artista no palco.

Como desejamos que tudo seja representado no palco não só de modo verdadeiro, mas também belo, uma vez que os olhos do espectador querem ser seduzidos pelas disposições e posturas agradáveis, o ator tem de empenhar-se em preservá-las mesmo quando fora do palco; ele deve sempre se imaginar frente a uma platéia repleta.

Quando estiver decorando o seu papel, constantemente ele tem de se imaginar frente a uma platéia; mesmo quando estiver à mesa, sozinho ou acompa-

nhado, deve sempre se esforçar para compor um quadro, apanhando e pousando os objetos com uma certa graça, como se estivesse no palco. Dessa maneira, deve sempre fazer parte de um quadro.

Distribuição e disposição no palco

O palco e o auditório, os atores e a platéia, formam essencialmente um conjunto só.

O teatro deve ser considerado como um quadro sem figuras, ao qual o ator acrescenta as figuras.

Por esse motivo, o ator nunca deve representar muito próximo aos bastidores.

Da mesma forma, ele nunca deve ficar no pros-cênio. Esta é a maior impropriedade; pois assim o personagem sai de perto da área onde compõe uma unidade completa com o cenário e os outros atores.

Quando um ator fica sozinho no palco, não pode esquecer que lhe é exigido embelezar o palco, e muito mais porque a atenção está voltada praticamente só para ele.

Como os áugures que dividiam com os seus bastões os céus em diversas partes, o ator pode dividir mentalmente o palco em diversas áreas, podendo representá-las no papel, de modo experimental, através de desenhos rômnicos. O soalho do palco funciona, então, como uma prancha de desenho; o ator pode, portanto, determinar as casas onde pisará, pode anotá-las num papel, tendo certeza, assim, de que não

vai se mover desvairadamente de um lado para outro em discursos veementes, mas sim unirá o belo ao significante.

88

Quem sai do fundo do palco para fazer um monólogo, procede bem ao se deslocar em diagonal, de modo que atinja o lado oposto do prosccênio; uma vez que os deslocamentos em diagonal são muito agradáveis.

89

O ator que sai do bastidor mais afastado e aproxima-se de outro que já está no palco, não deve andar paralelo aos bastidores, mas tem de se inclinar um pouco em direção ao prosccênio.

90

O ator tem de tomar para si o sentido dessas regras técnico-gramaticais e praticá-las constantemente, de modo que se tornem um hábito. A afetação deve desaparecer e a regra se torna apenas um esquema oculto da atividade real.

91

Parte-se do princípio, porém, que essas regras serão seguidas principalmente quando se trata de representar papéis nobres e importantes.⁷ Por outro lado, há papéis que requerem o oposto, como por exemplo, personagens grosseiros e estúpidos. O ator representará melhor esses papéis, se, com arte e discernimento, fizer o oposto; entretanto, é bom lembrar que deve ser uma representação estilizada e não uma realidade vulgar.

¹ Embora possamos considerar tal afirmação mais ou menos um lugar comum, Goethe tinha toda razão em insistir que se adotasse em Weimar um padrão do a'to-alemão puro. Ele mesmo falava a língua de Frankfurt, onde nasceu; a fala de Schiller tinha um sotaque suábico; e os atores, vindos de todas as partes da Alemanha, falavam quase todos os outros dialetos.

² Anton Genast, diretor de cena no teatro de Weimar, conta-nos do extremo cuidado e atenção que Goethe dava às pausas depois dos sinais de pontuação. Num ensaio, durante a leitura de *El Principe Constante*, de Calderon, estabeleceu regras definidas. "Ele era muito exigente sobre o seguinte: vírgula, ponto e vírgula, dois pontos, sinais de exclamação e interrogação tinham de ser estritamente observados na recitação; exigia uma pausa para cada um desses sinais e indicava graficamente as variações de duração desta forma:

—, —; ———! ———? ———

³ Esta prática foi particularmente delineada por Tieck., V. em seu ensaio, "Ueber das Temps in welchem auf der Buehne gesprochen werden soll" ("Sobre o ritmo que deve ser observado na fala teatral"). *Dramaturgische Blatter*, volume II.

⁴ O mesmo conselho é dado aos atores em *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, livro V, cap. 8, p. 295. Muitas outras sugestões deste capítulo correspondem às recomendações aqui presentes.

⁵ A opinião de Goethe sobre este assunto pode muito bem ter sido causada pelo ator Konrad Ekhof que foi convidado a representar em Weimar, cerca de dois anos após a chegada de Goethe. Apresentou-se numa peça junto com Goethe, o duque Karl August e outros. Embora fosse um conhecido ator de certo ta'ento, conservava diversos hábitos rudes, entre os quais cuspir e tossir no palco.

⁶ O uso de lenço no palco era um hábito francês. Vanhove, sogro de Talma, achava dois adereços indispensáveis: um lenço na tragédia e uma caixinha de rapé no drama doméstico — e teria introduzido de bom grado o uso da caixinha de rapé também na tragédia. Chegou mesmo a fazê-lo numa oportunidade. Além disso, quando lhe foi mostrado o seu primeiro traje romano, historicamente adequado, chamou a atenção do alfaiate para a ausência de bolso, perguntando-lhe se acreditava que os romanos não se assoavam ou então assoavam o nariz nos dedos. Acabou conseguindo o bolso.

⁷ As "Regras" referem-se especialmente à atuação na tragédia.

(Extraído de *Actors on Acting*, ed. por T. Cole e H. K. Chiroy; Crown Pub. inc., 1970, N.Y. Traduzido por Penha Ferreira. Colaboração do Curso de Tradução do Depto. de Letras da PUC-Rio).

SARAH BERNHARDT
(1844-1923)

T. Cole e H. K. Chiroy

"A divina Sarah", cujos pais eram de origem francesa e judaico-holandesa, nasceu em Paris. Seu nome verdadeiro era Rosine Bernard. De seu pai francês não sabe quase nada. Sua mãe é descrita como "uma beleza errante", sempre viajando. A infância solitária de Sarah foi passada em um internato e, mais tarde, em um convento agostiniano em Versalhes. Quando tinha quinze anos, um conselho de família indeferiu seu desejo de tornar-se freira. Ao invés disso, ingressou no Conservatoire, famosa escola francesa para atores de teatros do governo. Sua inteligência, associada a seu extraordinário vigor, valeram-lhe dois prêmios de segundo lugar, um por sua atuação em tragédias, em 1861, o outro por sua atuação em comédias, em 1862. Nunca recebeu um prêmio de primeiro lugar, mas a lucidez dos juizes levaram-na a ser contratada pela Comédie Française.

Sua estréia em 1862, na peça *Iphigenie*, de Racine, é assim definida pelo crítico Sarcey, mais tarde um de seus maiores admiradores: "A senhorita Bernhardt... é uma jovem alta, bela, de porte esbelto e expressão muito agradável. A parte superior de seu rosto é extremamente bonita. Ela se apresenta bem, e sua pronúncia é muito clara. Isto é tudo o que pode ser dito sobre ela no momento."

A carreira de Sarah se divide em três fases: seis anos (1866-1872) no Odéon, teatro situado no Quartier Latin — "o teatro", diz Sarah, "de que mais gostei"; o segundo período na Comédie Française (1872-1880); e a longa carreira em que trabalhou por conta própria, aceitando compromissos que lhe agradassem, dirigindo seus próprios teatros e viajando por todo o

mundo. Além da maioria dos países europeus, dos Estados Unidos e do Canadá, suas turnês levaram-na ao México, Brasil, Argentina, Egito, e até mesmo à longínqua Austrália.

Seu primeiro grande sucesso veio aos 22 anos, no Odéon, quando declamou as composições musicais em *Athalie*, com sua célebre "voz de ouro". A partir daí, por quase 50 anos, ela trabalhou arduamente, construindo uma fabulosa carreira com sua personalidade de mulher impetuosa e de incrível vitalidade. Em 1895, George Bernard Shaw, na época crítico teatral do *Saturday Review*, descreveu-a com grande sagacidade, atingindo o ponto central do fascínio que Sarah despertava no público: "Ela é linda com a beleza de seus métodos, e totalmente inumana e incrível. Mas a incredibilidade é perdoável, pois, embora seja o maior absurdo, desacreditada por todos, especialmente pela própria atriz, é tão engenhosa, tão inteligente, tão bem reconhecida como parte do trabalho no teatro, e conduzida de modo tão genial, que é impossível não aceitá-la com bom-humor." Shaw chamou atenção para a arte de representar de Sarah, dizendo: "Essa não é uma arte que eleve nossos pensamentos ou aprofunde nossos sentimentos, mas a arte que nos faz admirá-la..." Cada personagem por ela criado carregava seu eletrizante charme pessoal. "Ela não entra no personagem principal", escreveu Shaw, "ela toma seu lugar."

O poder emocional e o magnetismo de Sarah expressavam-se melhor em papéis clássicos, como em *Fedra* (1874) e *Doña Sol* em *Hernani* (1877). Em 1899, tentou encarnar Hamlet, pelo menos para a satisfação do público francês. "Foi o seu melhor trabalho", disse Rostand. Outras produções notáveis de Sarah foram: *Joana d'Arc*, de Jules Barbier (1890), *Cleópatra*, de Moreau (1890), *Les Rois*, de Lamaitte (1893), *Heimat*, de Suermann (1895), e *L'Aiglon* (*O filhote de água*), de Rostand, escrita para ela em 1901.

Duse foi sua única rival, mesmo sendo considerada por muito tempo inferior a Sarah. Em anos mais recentes, essa opinião modificou-se. Certamente, Duse jamais conquistou a imaginação do público como Sarah o fez no auge de seu talento.

O mito de Sarah, em parte construído por sua aptidão para o teatro mesmo fora do palco, incluindo

a experiência de dormir em um caixão, chicotear um rival e colecionar animais selvagens como um guepard, um lobo e meia dúzia de camaleões, é coroado com o seu retorno ao palco, depois de ter a perna amputada aos 71 anos. Mesmo em meio aos horrores da Primeira Grande Guerra, sua provação conquistou solidariedade mundial. De seu leito, Sarah fez uma declaração bem típica de sua personalidade: "O trabalho é a minha vida. Tão logo tenha colocado uma perna artificial, voltarei ao palco e, assim, recuperarei todas as minhas energias. Espero que, mais uma vez, seja capaz de usar toda essa força da arte que me mantém e que me manterá até depois da morte." Em seguida a uma série de "turnês de despedida", suas últimas aparições no palco foram em benefício a programas de auxílio à França durante a guerra. Sua morte, em 1923, foi sentida em centenas de cidades onde o público a tinha idolatrado.

Dentre as muitas coisas que escreveu sobre sua vida e a arte, encontramos o livro *The Art of the Theatre*, do qual extraímos a seleção que se segue. Esta seleção apresenta uma avaliação de Sarah Bernhardt sobre a arte que a tornou famosa.

A evolução do ator

Sarah Bernhardt

O papel do ator torna-se cada vez mais importante com as transformações da arte dramática. O teatro da antigüidade, assim como a ópera moderna, apoiava-se na presença de muitos atores no palco; as multidões proporcionavam um movimento contínuo a esse teatro; conseqüentemente, as qualidades pessoais eram de importância secundária. Sabe-se que os indivíduos eram quase sufocados pelos coros nas primeiras peças gregas. Mas, pouco a pouco, à medida que os dramaturgos dedicaram-se a analisar os sentimentos, estudar a alma humana e retratar as paixões, o amor, a raiva, a vingança, a cobiça, etc., a arte de representar foi se desenvolvendo, exigindo estudos mais rigorosos, tornando-se mais complexa e menos fácil de se aprender. Quanto mais evoluíam a tragédia e a comédia — elas mantiveram-se separadas até a época de Shakespeare (no resto da Europa, essa situação se manteve até o romantismo) — maior era a ênfase no

valor individual dos intérpretes. A profissão de ator tornou-se especializada: na antigüidade, qualquer cidadão de Atenas ou Corinto poderia ser chamado a interpretar Prometeu, Xerxes ou Júpiter. Em época mais recente, Shakespeare e Molière, que atuavam em suas próprias peças, constituem gloriosas exceções. Atualmente, o ator é apenas ator, e seu trabalho é grande e difícil o bastante para absorver-lhe toda energia.

É verdade que há uma tendência recente de se colocar multidões no palco de novo; a intenção é retratar os males sociais, dando vazão aos sentimentos coletivos — e era de se esperar, nessas circunstâncias, que faltasse ao ator incentivo para mostrar seu talento especial. Um exemplo dessas novas obras é *Os Tecelões*, de Gerhart Hauptmann; mas o autor contemporâneo — como Ibsen em *Um inimigo do povo*, ou Björnson em *Além das forças* — preocupa-se em deixar cada pessoa com suas características especiais, e o papel do ator torna-se mais árduo, ao invés de ser facilitado, pois ele precisa expressar suas próprias emoções e, ao mesmo tempo, participar do sentimento coletivo. Portanto, é possível concluir que, à medida que a arte do dramaturgo caminha para a perfeição, mais trabalho será exigido do ator que deseja acompanhar esse progresso.

Talvez seja surpreendente o fato de tantos atores de primeira linha, tanto de comédia como de tragédia, serem citados em tempos modernos, enquanto que poucos atores de talento excepcional podem ser destacados em épocas passadas. A razão para isso é que ou não havia pessoas talentosas, ou elas não encontravam espaço para a sua capacidade.

Nos dias de hoje, o valor intrínseco de uma peça certamente conta muito para a receptividade que ela terá junto ao público; mas o papel do ator não é menos importante do que o cenário ou a direção da peça.

Se os papéis principais forem confiados a atores medíocres, é muito provável que a comédia, apesar de todos os seus méritos, seja vaiada ou retirada de cartaz. Obras que comoveram, exaltaram e maravilharam sucessivas gerações, podem deixar o público frio e até mesmo hostil, se não encontrarem intérpretes competentes. *O Cid*, *Polyeucte*, *Tartufo* e *Andrômaca* seriam simplesmente ridículos, apesar de serem belas

obras literárias e poderosas representações de emoções, se os papéis fossem entregues a atores incompetentes. Mas o contrário não é verdadeiro: uma péssima tragédia ou um drama deplorável, mesmo que entregues a atores excelentes, nunca ficam muito tempo em exibição; mas obras mediocres — e são inúmeros os exemplos — podem atingir cem apresentações ou mais, se os atores forem muito talentosos. Esses atores assemelham-se àqueles virtuosos cujos prodigiosos talentos tornam famosas peças musicais de pouco valor. Portanto, é impossível exagerar o valor daqueles que atuam no teatro moderno. E não basta ao autor criar uma comédia de elevado mérito literário ou de sutil psicologia; ele precisa também descobrir intérpretes adequados, e estes precisam combinar as qualidades raras e diversas que caracterizam um grande ator. Na verdade, é preciso reconhecer que os atores de primeira não são mais numerosos do que os dramaturgos geniais.

Instrução

Se analisarmos este assunto com cuidado, ficará claro que a qualidade mais importante de um ator — ou melhor, seu dever básico — é o estudo abrangente. Sem dúvida, é bom que ele tenha imaginação, até mesmo que seja muito inventivo; deve dar asas à imaginação e não deve se sentir impedido de expandir sua natureza. A arte necessariamente exclui tudo o que é rígido. Porém nada pode substituir o estudo dos homens e dos períodos históricos. A personalidade de César, ou de Hamlet, ou de Augusto, não pode ser improvisada. Se o ator for totalmente ignorante quanto à história do mundo, se não puder encaixar os personagens em seus ambientes, se for incapaz de envolvê-los nos sentimentos que eram comuns à sua época, geração, classe, e até mesmo partido, não conseguirá ser mais do que um ator de segunda categoria. Sem dúvida, esse aspecto era menos importante no *grand siècle*, quando a cor local era sistematicamente banida, e a escolha de vestuário era considerada secundária. A pouca consideração dispensada à verdade histórica torna-se evidente, por exemplo, na fala dos personagens de Racine: os muçulmanos em *Bajazet*, os judeus em *Athalie* e os gregos em *Iphigénie* poderiam muito bem ser confundidos com cortesãos. O conhe-

cimento que é exigido de nossos atores hoje poderia parecer, naquela época, completamente inútil e sem sentido. O público de nossa época mostra-se mais exigente e disposto a ridicularizar um ator pouco dotado de sentido histórico, e é precisamente por causa disso que o aprendizado do ator torna-se muito mais difícil.

Conseqüentemente, o ator deve conhecer bem todo o passado da humanidade — deixando claro que essas pesquisas não devem ser superficiais. O que se espera dele não é apenas uma clara compreensão dos fatos e dos homens, e sim o conteúdo espiritual dos modos, costumes e paixões de diferentes povos e épocas. É claro que o amor não se mostra da mesma maneira nos diferentes estágios da história, e que as expressões de ódio variam de um século para outro, e de uma pessoa para outra. Além disso, diferentes grupos sociais têm suas características próprias, e assim como Molière não atribuiu a mesmo língua a Alcoste e Mascarille, a Elvire e Dorine, as posturas, os gestos e todos os maneirismos do ator devem refletir com exatidão os sentimentos dos personagens. Como esses sentimentos podem ser incorporados se os atores não mergulharem nos livros — para conhecer o passado — e na vida atual — para entender o presente, a fim de obter informações que serão coordenadas e sistematizadas, fundidas harmoniosamente na imitação, na elocução e na representação geral do personagem?

Assim, de saída, nada parece mais difícil e trabalhoso do que a criação de um personagem. Nem todos podem desempenhar o papel de um imperador, de um trabalhador, ou de uma grande dama do *ancien régime*, ou do mundo moderno, e não há dúvida de que uma preparação apressada, pouco tempo antes da estréia, teria apenas um valor absurdamente precário. O mínimo que se exige do ator é uma informação básica completa sobre todos os assuntos, pois assim será capaz de lançar mão de todos os seus recursos num determinado momento, absorvendo por completo as características do personagem que representa, bem como a época em que a ação decorre, possibilitando ao intérprete estar à altura de suas obrigações.

O ator deve ser ao menos — senão um erudito ou sábio — o que antes correspondia a “um homem de cultura geral”, isto é, não deve ser inferior à média dos homens quanto aos conhecimentos adquiridos. Deve-se ressaltar que cada pessoa pertence a uma

camada social, da qual não consegue emergir, a não ser através de um acontecimento extraordinário, ou excepcional boa sorte; é como se estivesse sujeita a essa situação por toda a vida. Só um ator pode passar da humilhação ao esplendor, da pobreza mais terrível à mais suntuosa opulência, da Grécia antiga à época da Inquisição ou à época atual. Alternativamente, expressa a superstição de um Agamenon, a fantasia de um duque de Alba ou o ódio social de um trabalhador em greve. Mas, além das informações provenientes dos livros, ele é obrigado a exercitar uma vigilância contínua, e a célebre disciplina professada por Molière é ainda o melhor dos símbolos. Que o ator tenha curiosidade por todas as profissões e camadas sociais; que se empenhe em conhecer todos os hábitos de povos estrangeiros; em suma, que concentre em seu trabalho todo o presente e todo o futuro da humanidade; o trabalho é árduo, mas sua importância não pode ser superestimada.

A escolha de um papel

Quando os papéis de uma peça estão sendo distribuídos, o ator nem sempre pode escolher o que melhor se adapta a ele. À menos que seja um artista incomparável e seu talento tenha-lhe proporcionado prerrogativas excepcionais, é obrigado a aceitar o papel que lhe for destinado. Mas, até onde sua aptidão permitir, deve tentar fazer uma representação que esteja de acordo com seus recursos. Se é verdade que não há papéis pequenos, que um ator pode obter bons resultados a partir de uma criação efêmera — e que a hierarquia que prevalece na vida real não vale para o palco — cabe a cada um estudar suas aptidões, e tornar-se conhecedor de seus pontos fortes e fracos. Quem se destaca em *Otello* será deplorável em *O Burguês Fidalgo*. Isto não quer dizer que tenha de se manter intacta a distinção de classes, que a comédia tenha de se separar da tragédia ou do drama por uma barreira intransponível, e que a pessoa tenha de ser escrava de categorias literárias.

Mas *Otello* e *O Burguês Fidalgo* requerem o exercício de qualidades diferentes que talvez não estejam associadas na mesma pessoa. Se o sábio lema: "Conhece-te a ti mesmo" é válido para todas as conjunturas da vida, aplica-se especialmente no caso do ator...

A inclinação

Em qualquer outra profissão, quando a pessoa alcança uma determinada posição, e uma certa rotina se estabelece, ela pode repousar sobre os louros do sucesso. No teatro, a tensão nervosa nunca tem fim, o esforço físico é somado ao esforço intelectual. Para ser um bom ator, para seguir a carreira de um Talma, de um Kean, ou de uma Rachel, é necessário ter um espírito firme, não se surpreender com nada e recommençar a cada minuto o laborioso trabalho que foi apenas terminado.

Desse modo, passar de um papel a outro, atravessar os séculos, representar Brutus após ter representado César, ou Julieta após Lady Macbeth, ter os pensamentos e sentimentos de inúmeros indivíduos e expressá-los alternativamente: tudo isso é tão cansativo que provavelmente dobrará até mesmo o mais forte. Não há dúvida de que os atores se alimentam da satisfação fascinante da criação; voltam de novo à terra quando representam um novo personagem; vivem em um mundo de emoções que estimulam sua força vital e fazem com que se superem; mas se não houvesse força de vontade, se na criação de um ou outro personagem não recebessem o alento de sua alta consciência artística e da determinação que está à prova de tudo, freqüentemente seriam tentados a se limitar a papéis já conhecidos.

Agora, o ator que não possui a versatilidade que lhe permita adaptar-se a qualquer exigência, que não se mantém a par da literatura dramática, que se restringe apenas aos poetas gregos, a Molière ou Shakespeare, este está longe de corresponder aos seus deveres. O ator deve estar preparado para se lançar às obras literárias modernas e aí empregar todo o seu talento. Ao contrário dos eruditos que sempre direcionam suas pesquisas para um mesmo assunto e cujas atividades se tornam quase automáticas, o ator precisa estar preparado para sacrificar, a qualquer momento, a rotina e o repouso a que faz jus, de modo a mergulhar em novos estudos. A arte não tem idade, nem tampouco o artista deve tomar conhecimento dela. Não por indolência ou satisfação própria, mas por um domínio absoluto de sua personalidade o artista será capaz de elevar-se à suprema glória de homens cujas vidas são só criação, trabalho e entusiasmo.

Naturalismo

Os grandes atores sempre foram julgados pelo naturalismo que exibem em suas representações. Nem sempre se percebe a fidelidade para com a verdade na arte de hoje, e o público não suportará uma imagem falsa da realidade. As convenções e o comportamento afetado que eram aceitos em certas épocas, com certeza não seriam admitidos agora. Nesse aspecto, a arte dramática apresentou um progresso notável no último século. Mas o que queremos dizer com naturalismo? Assim como a literatura e a pintura eliminam certos objetos que não podem ser exibidos aos olhos de um leitor ou apreciador, o ator não deve ofender a simplicidade daqueles que o assistem. Todo e qualquer tipo de arte pressupõe uma seleção iluminada e não há propósito em se ser brutalmente natural. O que cabe ao artista fazer, e o que é esperado dele, é que, conservando o mínimo de adequação, demonstre os sentimentos que supostamente o inspirem, da maneira como são demonstrados na vida real por homens comuns dentre seus contemporâneos. É preciso enfatizar mais uma vez aqui a necessidade de um estudo profundo. Ser natural não significa que o ator deva apresentar as emoções da mesma maneira como todo mundo demonstra em todas as circunstâncias de sua época. Assim como o ator é obrigado, para aperfeiçoar sua arte, a conhecer completamente o personagem, também deve perceber que o grau de sensibilidade é variável de um século a outro e de um lugar a outro. O pesar do velho Horace não pode ser expresso do mesmo modo que o de Miser, cuja caixa de dinheiro acabou de ser roubada. A fúria da vingança de Otello não pode ser a mesma demonstrada por um marido da comédia moderna que descobriu a traição da mulher. Portanto, não se pode separar o naturalismo do estudo. Mas não há dúvida de que o naturalismo envolve qualidades que vêm antes de qualquer estudo, diversos tipos de qualidades inatas. Quem não é capaz de sentir emoções fortes, de se sentir sacudido pela raiva, de viver em toda aceção da palavra, este nunca será um bom ator...

Se o ator quiser ser natural, deve evitar os frequentes maneirismos que certos atores adotam, acreditando que assim estão agradando ao público. Acabam se tornando, afinal, maus hábitos. Deve evitar poses rígidas e costumeiras para que se adapte a todas

as vicissitudes da vida; deve compreender a posição social de cada personagem de modo a encaixá-la no cenário apropriado. Cada classe ou categoria de homens é diferente de outra classe ou categoria. O espectador deve reconhecer as maneiras típicas do personagem no palco, sendo capaz de fazê-lo à primeira vista. Mas o verdadeiro ator se distingue especialmente nas grandes crises emocionais. Não há outro modo de representar a aflição ou expressar o imenso ódio. Nada é mais desagradável do que representar seguindo uma fórmula que está constantemente sendo repetida; ter uma risada pronta para ser adaptada a todos os personagens, ou uma maneira de morrer que aparece em toda ficção dramática. A natureza que fez cada ser diferente, requer uma diversidade contínua. É verdade que quanto mais se tenta definir a naturalidade, mais se percebe a dificuldade de enquadrá-la numa simples fórmula. Por vários séculos, artistas de diferentes classes discutiram este sério problema. Mas, de qualquer maneira, é possível estabelecer um critério que talvez seja arbitrário, mas não obstante valioso. Quando o público se comove à beira das lágrimas com a angústia do ator, quando se esquece que está no teatro e imagina estar presenciando um drama real, então o ator saberá que alcançou o objetivo de sua arte: pode se orgulhar de sua naturalidade, pois não é através de maneirismos que levará o público à emoção.

Sensibilidade

Um ator não pode ser natural a menos que ele realmente saiba transformar sua personalidade. Ele deve, de certo modo, esquecer-se de si próprio, e despojar-se de seus atributos pessoais para assumir os de seu personagem. Ele deve esquecer a emoção do momento, a alegria ou o pesar causados pelos acontecimento do dia...

Se o ator conserva seu modo de viver, de pensar e de se comportar através dos múltiplos personagens que ele sucessivamente interpreta, não poderá sentir as emoções desses personagens; e, a menos que ele possa entrar nos sentimentos de seus heróis, por mais violentos que sejam, por mais cruéis e vingativos que possam parecer, não passará de um mau ator. Seu trabalho será marcado pela frieza, e não o ardor impe-

tuoso que arrebatava a platéia e que é a marca registrada de um gênio. Se ele não sente realmente a angústia do amante traído, ou do pai desonrado, se ele não se afasta temporariamente da mesmice de sua existência para se lançar por inteiro numa crise profunda, ele não comoverá ninguém. Como ele pode convencer alguém de suas emoções, da sinceridade de suas paixões, se é incapaz de convencer a si próprio a ponto de se tornar realmente o personagem que tem de representar?

Não posso deixar de repetir aqui o exemplo de Coquelin, que era insensível às paixões dos personagens dramáticos que interpretava. A platéia se mantinha indiferente, o que deixava Coquelin incompreensivelmente surpreso. Mas ele nunca conseguiu desenvolver a sensibilidade necessária.

O artista deve ser igual àqueles discos sonoros que vibram com a menor brisa. Se ele não se sente sacudido pelo ódio, e se a piedade não o comove profundamente, sua representação será insípida. O público se lembrará o tempo todo de que está assistindo a uma peça, que tem à sua frente um herói artificial, que dentro de uma hora ou duas a peça chegará ao fim, e que depois de deixar a suntuosidade do teatro, estará de volta à monotonia de sua casa. A emoção procurada não será alcançada; a ressurreição prevista não acontecerá; o público, que se manteve indiferente à atuação do ator que não lhe pode dar nenhum prazer artístico, irá reclamar e dizer que foi enganado.

Para fazer jus à sua carreira, um ator deve ser capaz de uma dissecação contínua de sua personalidade. Os grandes artistas choram como Julieta ou como Andrômeda, sentiram os arroubos de amor selvagem como Fedra ou Ermione, ou sofreram as dores do remorso como Macbeth. O delírio de Hamlet fará o espectador tremer na cadeira, se o ator realmente sentir que ele é Hamlet. Não podemos nos iludir e pensar que podemos nos apropriar da alma de outro sem nos despojarmos da nossa; não devemos imaginar, nem por um momento, que podemos criar um exterior artificial e ao mesmo tempo manter intactos nossos próprios sentimentos. O ator não pode dividir sua personalidade entre ele mesmo e seu personagem; ele perde o seu ego durante o tempo em que está no palco e, portanto, sua consciência passa de uma época para outra, de

um povo para outro, de uma classe social para outra, de um herói para outro herói. O que ele experimenta é uma carga esmagadora; seu trabalho é quase sobrehumano se ele decide realizá-lo em toda sua plenitude e pretende ser merecedor de sua arte. Ele deve dar vida ao pensamento do poeta ou do dramaturgo, que também abandona sua época e ambiente pela época e ambiente de suas criações. Quando Shakespeare escreveu *Otello* ou *O Mercador de Veneza*, deixou de ser um inglês de sua geração; descartou-se temporariamente do homem real para imbuir-se de toda a paixão de um mouro ciumento ou de toda a ganância de um avaro fanático. Ele não esqueceu apenas os problemas morais ou materiais que o preocupavam alguns minutos antes; foi transportado pelo pensamento, nas asas da imaginação, em direção a outros céus. A qualidade da imaginação, que é a qualidade maior do poeta, deve ser assimilada pelo ator, em cuja mente as mais diversas idéias devem ocorrer segundo sua vontade, e essas idéias devem ser fortes o bastante para apagar os pensamentos antecedentes e para reunir em seu auxílio todos os recursos intelectuais do ator. Devido a essa qualidade, o ator se iguala ao poeta no poder criativo.

(Extraído de *Actors on Acting*, ed. por T. Cole e H. K. Chiroy, Crown Pub. Inc., N.Y., 1970. Traduzido por Cláudia Porto. Uma colaboração do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio).

CRÍTICA INTERNACIONAL:

MRS. KLEIN, DE NICHOLAS WRIGHT

Estreou em 10 de agosto de 1988, no teatro Cottesloe

CITY LIMITS

18.08.88

Lyn Gardner

Sem dúvida a peça mais fascinante do ano até o momento, *Mrs. Klein*, de Nicholas Wright, avança com cautela sobre o terreno minado da realidade tornada ficção, dos relacionamentos entre mãe e filha e da psicanálise, revelando-se uma peça impressionante, elegante, original e cheia de integridade. Passada num único fim de semana, em 1934, em seguida à notícia da morte do filho da famosa analista Melanie Klein, em acidente de alpinismo (caiu ou foi empurrado?), a peça de Wright trata do difícil relacionamento entre Melanie Klein e sua única filha e concorrente profissional, Melitta. No centro da peça está a questão da divisão entre vida particular e pública: a analista, brilhante e pioneira, que explorou o relacionamento entre mãe/filho e a mãe ausente e destrutiva que pode ter prejudicado de modo irreversível seus próprios filhos. A grande força de Wright é que ele compartilha tanto dos sentimentos da mãe quanto da filha, não apresentando Melanie Klein nem como monstro nem como Messias, mas como uma pessoa complexa que podia ser tanto cômica como dolorosamente comovente. Trabalhando a superfície do texto com um humor brilhante, que explora de modo inteligente a própria linguagem psicanalítica, Wright nunca perde de vista a dor que há por trás do humor. A direção de Peter Gill é bela, Gillian Barge (Mrs. Klein), Francesca Annis (Melitta) e Zoe Wanamaker, como a atenta Paula, apresentam atuações perfeitas.

LISTENER

16.08.88

Jim Hiley

Apesar da importância vital das idéias psicanalíticas no pensamento moderno, raramente elas são abordadas no teatro contemporâneo. Para preencher essa lacuna, podemos vislumbrar algo na inteligente, inquietante, nova peça de Nicholas Wright sobre Melanie Klein, a analista de crianças pioneira. De melodrama familiar e "comédia de consultório" no primeiro ato, *Mrs. Klein* eleva-se à tragédia pós-freudiana no segundo ato.

Rondando o palco tal qual um urso macilento, Gillian Barge interpreta Melanie Klein, a vienense de origem judaica, que encontramos no exílio em Londres logo após a misteriosa morte de seu filho. Embora tivesse adoração por Hans, ela se recusa a lamentar sua morte. Mas com uma relutância angustiada chega a admitir que o jovem tenha se matado.

A teoria do suicídio é introduzida por Melitta Klein (Francesca Annis), a truculenta filha de Melanie e sua concorrente profissional. Tentando manter a paz entre elas, está Paula (Zoe Wanamaker), a jovem colega que anseia ser analisada por Melanie, e cuja explicação alternativa para a morte de Hans é apenas um pouco menos desanimadora para a mãe. Mas, no final da peça, Melanie atende às súplicas de Paula e inicia a tão desejada análise. Melitta é afastada da casa. Enquanto isso em Budapeste, Hans ainda tem que ser sepultado.

Melanie Klein é apresentada como intransigente, arrogante, obsessiva e estúpida. Mas Wright afirma claramente que, sem os seus *insights*, o mundo seria infinitamente mais pobre. Fora esta contradição — após uma série de piadas próprias do círculo psicanalítico — ele elabora um fascinante estudo da interpretação psicanalítica, mostrando como suas técnicas podem ser manipuladas. Faz também uma consideração sobre a eterna tensão entre a elasticidade da teoria e a fragilidade dos teóricos. A produção transparente de Peter Gill é desempenhada com esmero por Barge, Annis e Wanamaker.

12.08.88

Peter Kemp

A nova peça de Nicholas Wright, a brilhante e elegante *Mrs. Klein*, é uma psicomedida sobre uma mulher fanática por psicodramas. Passada em 1934, ela se desenrola, por um dia e uma noite, no gabinete londrino de Melanie Klein, de 52 anos, logo após ela ter recebido a notícia de que seu filho, Hans, morreu numa queda de um penhasco.

À primeira vista, não é uma situação que poderíamos achar hilariante. O que permite a Wright transformar a peça num *tour de force* implacavelmente engraçado é a atitude egocêntrica, quase psicótica, com que a psicanalista reage à morte do filho, como a tudo mais à sua volta.

Indo direto ao que interessa. *Mrs. Klein* tem um elenco de três personagens. Manobrando de modo competitivo à volta de Melanie, estão duas mulheres na faixa dos trinta: Paula, uma refugiada de Berlim, que está praticando psicanálise de graça no Bethnal Green, e Melitta, a filha ricamente vestida de Melanie, que é também psicanalista.

Boa parte do divertimento vem da pessoa que beira um egotismo tespiano, cuja atenção elas disputam — uma paródia irônica da rivalidade entre irmãos. No balanço dos colares e brincos, Melanie rodopia pelo gabinete cercado de livros com um exagerado elã, digno de um artista idoso e experiente. A teatralidade vibra em cada palavra e cada gesto da atuação totalmente cômica de Gillian Barge que representa essa personalidade.

Quando Melitta afirma que a morte de Hans foi um suicídio induzido pelo comportamento da mãe, Melanie se apodera, com um prazer mórbido, das possibilidades que esse roteiro contém. O fato de seu filho ter levado o tombo fatal nas proximidades de um pico chamado Roseburg ou Rose Mountain indica, conclui excitadamente, uma mensagem que ele queria transmitir, provavelmente de modo inconsciente, sobre sua insistência na primazia do seio. Implicações horrendas ou gratificantes se desenrolam ante o seu olhar repleto de deleite interior.

Quando Paula, inoportunamente bem intencionada, sugere que a morte pode ter sido só um inocente acidente, Melanie volta-se contra ela com todo o ultraje de uma atriz que fica sabendo que seu papel principal será reduzido a figurante.

A maneira como a psicanalista infantil da peça usa a morte do filho como outro pretexto para profundas investigações dos recantos escondidos de sua personalidade e estudos cuidadosos de suas secreções psíquicas, tais como sonhos e explosões de emoção, é só o exemplo mais monstruoso do hiperconstrangimento cômico e horrendo que afeta todos os personagens.

Em meio a isso, uma pergunta sobre o ato de servir chá — “Afinal de contas, quem é a mãe?” — estremece com gravidade. Quando alguém pergunta: “Não está sentida comigo, não é?”, ela afirma cuidadosamente: “Não a nível consciente”.

Um diálogo inteligente e agressivo provoca as três personagens, numa combinação de sagacidade e loucura. A última agiganta-se de modo grotesco, porém, quando Melanie expõe com veemência sua doutrina central de “peito bom e de “peito mau”: um melodrama mamário em que o bebê supostamente separa a mãe em dois componentes opostos para adaptar sua reação geminada de amor e ódio em relação a ela.

Aliada a isso está a noção de que a criança, com uma hostilidade mortal para com o “seio mau”, considera suas próprias excreções — “fezes venenosas” — como artilharia na luta contra seu inimigo. Tal crença é a base das hipóteses de Klein sobre a ambivalência das crianças em relação a seus pais: algo demonstrado com desforra nessa peça por Melitta.

Ora magoada, ora mordaz, segundo a interpretação de Francesca Annis, Melitta — pequena Melanie — gravou na mente os conceitos maternos desde a mais tenra idade. A oscilação de Melanie entre períodos de negligência e enxurradas de atenção sufocante, tornou a filha uma ilustração viva das teorias sobre clivagem na reação infantil para com a mãe.

Sutilmente provocando incidentes e observações que, à primeira vista, parecem insignificantes, mas que reaparecem depois repletos de importância, *Mrs. Klein* também se torna uma peça espirituosa com conceitos de deslocamentos e figuras substitutas. Após o rompimento, causado pelo fato de Melitta estar sendo analisada por um colega que não compartilha dos pos-

tulados de Melanie sobre os peitos, Paula — desenhada com um sorriso enigmático por Zoe Wanamaker — desliza para o lugar da filha. A conclusão ambivalente a que podemos chegar é que esta elegante peça se situa numa posição entre cômica e horripilante.

FINANCIAL TIMES

11.08.88

Michael Coveney

Quem, exceto talvez um autor de esquetes para companhias de revistas fora de moda poderia ser otimista sobre uma peça que diz respeito a três mulheres psicanalistas de origem judaico-alemã que conversam entre si por duas horas?

Mesmo assim, a obra de Nicholas Wright, encenada no National Theatre e dirigida de modo impecável por Peter Gill, é a estréia mais interessante do ano até o momento. Do mesmo modo que Pinter adotou a linguagem hermética da neurofisiologia em *Awakenings* e liberou seus instintos vernáculos, Nicholas Wright transformou o jargão psicanalítico em notável efeito teatral. A linguagem afetada do divã torna-se uma fonte de estilo coloquial expressivo.

Melanie Klein, que se estabeleceu na Inglaterra em 1926, era a Marietta Higgs de sua época, vendo todo tipo de problema no comportamento infantil natural. Sua separação profissional dos freudianos falocêntricos, especialmente de Anna, filha de Freud, ainda causa discussões acaloradas entre os analistas infantis de Hampstead. Wright a transforma, muito corretamente, numa figura cômica. Gillian Barge vai mais além, traçando uma figura tragicômica que, a certa altura, imagina se é possível haver algo pior do que uma mãe judia dominadora. "Espero", ela diz.

É a época, nos meados dos anos trinta, de mães e filhas em Londres, logo depois que o filho de Klein, Hans, morreu numa montanha. Começamos com um encontro inexplicável entre Klein e uma acólita, Paula Heimann, uma das primícias da onda de acólitos a chegarem a Londres após a explosão do Terceiro Reich. Paula está traduzindo (devemos presumir) a

obra principal de Klein, *The Psychoanalysis of Children* (*Psicanálise da criança*). A amanuense irá tornar-se a substituta da filha, Melitta (Francesca Annis), a filha, sobre a qual Wright insinua um envolvimento sexual com Paula, irá repudiar a mãe.

O que Melitta fez, todos nós fazemos de certa forma. Wright agradece a Phyllis Grosskurth o uso de sua magistral biografia (1985), mas o clima tenso e emocional que ele cria na peça demonstra que usa a documentação apenas como trampolim.

Miss Barge apresenta um estudo exagerado e horripilante sobre a insegurança, enunciando deduções banais como artimanhas coloquiais. Nada ouvimos de sadismo infantil senão bem mais tarde. Ela é também uma personagem de época, cercada em Londres de livros, fotografias de família (numa criação meticulosa de John Gunter) e retratos recriminatórios de três gurus: Ernest Jones, protetor profissional de Klein na Inglaterra; seu influente amado de óculos, C. Z. Koetzel; e seu mentor freudiano, Sándor Ferenczi.

Os excêntricos detalhes da extraordinária história de Klein são lançados de forma devastadora. Por exemplo: a moça de quem Hans gostava seria a figura materna com pênis; tocar violino era um sintoma de fantasia masturbatória reprimida; um garoto de nove anos que sentia a sala sufocando-o, é pretexto para passar um xerez.

Trazer a público fatos relacionados a dolorosas experiências particulares é o tema principal da evolução intelectual de nosso século, e essa peça questiona muitos pontos éticos envolvidos. Miss Annis, eloqüente e delicadamente bela, manifesta o ressentimento de uma filha transformada em cobaia, enquanto Zoa Wanamaker cumpre brilhantemente a tarefa de unir funções periféricas de escrava, admiradora, amiga e testemunha de uma versão comovente de uma pistoleira profissional que se torna uma assassina em potencial.

Melanie Klein costumava dizer que era freudiana, mas não era adepta do freudismo de Anna. Wright passa ao largo de tais disputas, e Gillian Barge, numa atuação digna de sua notável carreira, mostra uma mulher cercada de dúvidas, das vulnerabilidades de refugiada e da mais completa estupidez.

DAILY MAIL

13.12.88

Jack Tinker

Para os que não estão familiarizados com o refinado mundo onde sentir requer um psicoterapeuta, aí vão algumas informações sobre Melanie Klein, a força centrífuga dessa fascinante peça.

Mrs. Klein viveu, respirou e proferiu julgamentos assustadores sobre os egos e os ids de uma geração inteira de bebês, jovens demais para dizer "dada". Ela nasceu em Viena (onde mais poderia ser?), em 1882, e a controvérsia que ela despertou sobre o malefício causado às crianças nos seios das mães ainda estava fervilhando quando ela morreu, em 1960.

Devido ao personagem que Mr. Wright imaginou e Miss Gillian Barge tão esplendidamente criou, é difícil imaginar Mrs. Klein realmente morta. Provavelmente, ela diagnosticou a vida e, então, exonerou-se.

Nós a encontramos aqui prestes a comparecer ao funeral do filho, cuja morte proporciona à peça o fio irresistível de um mistério dramático. Ela manifesta sua tristeza através de curtas explosões de soluços, entre ordens ditatoriais e piadinhas analíticas com uma colega muito mais jovem, que veio se submeter às habilidades profissionais de Mrs. Klein.

É um primoroso trabalho artesanal, tanto na criação como no desempenho. O que acontece no gabinete de Mrs. Klein por um período de 24 horas, entre ela, sua nova paciente e sua própria filha, contém toda sangria emocional que se espera de uma saga de Tennessee Williams. Só que acrescentando-se o refinamento de linguagem do divã analítico, o toque formal dos bons modos dos exilados centro-europeus, as demonstrações de fervilhantes invejas, os tiroteios jugulares e as traições familiares que recebem um gélido verniz de civilização.

Zoe Wanamaker, aguardando, observadora e inteligente como um gato, é a intrusa determinada a sugar, metaforicamente falando, os amplos seios de Mrs. Klein. Francesca Annis é a filha prejudicada que teve todas as reações anotadas para promover as ambições da mãe.

A visão de Miss Barge repentinamente reduzida a atacar Miss Annis como uma feirante, brandindo os

punhos, é engraçada momentaneamente. Em seguida, é horrenda. Pois qualquer que seja a autocracia do ego, ela nunca deixa de arranjar forças para enfrentar as piores conseqüências de suas ações. E isso é a essência dos heróis, assim como dos monstros.

TIME OUT

17.08.88

Helen Roe

Melanie Klein, uma suposta analista que utilizou muitas das teorias de Freud nos complexos infantis como base para sua controversa prática em análise infantil, mudou-se de Budapeste para Londres nos anos trinta e foi, em grande parte, responsável pela quase cisão que estremeceu a psicanálise britânica. Sua filha analista, Dra. Melitta Schmideberg, assumiu um papel ativo durante esse período, denunciando publicamente as teorias da mãe. A excelente nova peça de Nicholas Wright, passada uns dias após a morte do filho de Klein, Hans, num acidente de alpinismo na Alemanha, explora as tensões, ressentimentos e dramas psicológicos que dominam a relação tanto com a filha quanto com uma terceira analista, a figura de filha e irmã, Paula Heinemann. A morte do jovem, interpretada como suicídio por Melitta, mexe na casa de marimbondos de culpas, ressentimentos e interpretações analíticas, que põem em rebuliço o pequeno divã de Hampstead (num bonito cenário de John Gunter) com ferroadas profissionais e antagonismos emocionais. Gillian Barge está soberba como Mrs. Klein: maternal, excêntrica e neurótica, ela domina o palco com sua presença magistral. Francesca Annis contrapõe de modo elegante a mistura de ironia autocondescendente e espírito calculista com uma rebeldia impetuosa. O trio se completa com a atuação de Zoe Wanamaker, perfeita como Paula, a impassível, atenta testemunha da explosão emocional à volta. A direção de Peter Gill é irrepreensível e ilustra de modo excelente sua sensibilidade ao humor e ironia da criação de Wright.

(Extraído de *London Theatre Record*, nº 16, 1988. Traduzido por Penha Ferreira. Uma colaboração do *British Council* e do Curso de Tradução do Departamento de Letras da PUC-Rio).

TEXTO PARA ESTUDO:
AULA DE INGLÊS

Rubem Braga

— *Is this an elephant?*

Minha tendência imediata foi responder que não; mas a gente não deve se deixar levar pelo primeiro impulso. Um rápido olhar que lancei à professora bastou para ver que ela falava com seriedade, e tinha o ar de quem propõe um grave problema. Em vista disso, examinei com a maior atenção o objeto que ela me apresentava.

Não tinha nenhuma tromba visível, de onde uma pessoa leviana poderia concluir às pressas que não se tratava de um elefante. Mas se tirarmos a tromba a um elefante, nem por isso deixa ele de ser um elefante; e mesmo que morra em consequência da brutal operação, continua a ser um elefante; continua, pois um elefante morto é, em princípio tão elefante como qualquer outro. Refletindo nisso, lembrei-me de averiguar se aquilo tinha quatro patas, quatro grossas patas, como costumam ter os elefantes. Não tinha. Tampouco consegui descobrir o pequeno rabo que caracteriza o grande animal e que, às vezes, como já notei em um circo, ele costuma abanar com uma graça infantil.

Terminada as minhas observações, voltei-me para a professora e disse convictamente:

— *No, it's not!*

Ela soltou um pequeno suspiro, satisfeita: a demora de minha resposta a havia deixado apreensiva. Imediatamente me perguntou:

— *Is it a book?*

Sorri da pergunta: tenho vivido uma parte de minha vida no meio de livros, conheço livros, lido com livros, sou capaz de distinguir um livro à primeira vista no meio de quaisquer outros objetos, sejam eles garrafas, tijolos ou cerejas maduras — sejam quais forem. Aquilo não era um livro, e mesmo supondo que houvesse livros encadernados em louça, aquilo não seria um deles: não parecia de modo algum um livro. Minha resposta demorou no máximo dois segundos:

— *No it's not!*

Tive o prazer de vê-la novamente satisfeita — mas só por alguns segundos. Aquela mulher era um desses espíritos insaciáveis que estão sempre a se propor questões, e se debruçam com uma curiosidade aflita sobre a natureza das coisas.

— *Is it a handkerchief?*

Fiquei muito perturbado com essa pergunta. Para dizer a verdade, não sabia o que poderia ser um *handkerchief*; talvez fosse hipoteca... Não, hipoteca não. Por que haveria de ser hipoteca? *Handkerchief!* Era uma palavra sem a menor sombra de dúvida antipática; talvez fosse chefe de serviço ou relógio de pulso ou ainda, e muito provavelmente, enxaqueca. Fosse como fosse, respondi impávido:

— *No, it's not!*

Minhas palavras soaram alto, com certa violência, pois me repugnava admitir que aquilo ou qualquer outra coisa nos meus arredores pudesse ser um *handkerchief*.

Ela então voltou a fazer uma pergunta. Desta vez, porém, a pergunta foi precedida de um certo olhar em que havia uma luz de malícia, uma espécie de insinuação, um longínquo toque de desafio. Sua voz era mais lenta que das outras vezes; não sou completamente ignorante em psicologia feminina, e antes dela abrir a boca eu já tinha a certeza de que se tratava de uma pergunta decisiva.

— *Is it an ashtray?*

Uma grande alegria me inundou a alma. Em primeiro lugar porque eu sei o que é um *ashtray*: é um cinzeiro. Em segundo lugar porque, fitando o objeto que ela me apresentava, notei uma extraordinária semelhança entre ele e um *ashtray*. Sim. Era um objeto de louça de forma oval, com cerca de treze centímetros de comprimento. As bordas eram da altura aproximada de um centímetro, e nelas havia reentrâncias curvas — duas ou três — na parte superior. Na depressão central, uma espécie de bacia delimitada por essas bordas, havia um pequeno pedaço de cigarro fumado (uma bagana) e, aqui e ali, cinzas esparsas, além de um palito de fósforos já riscado. Respondi:

— *Yes!*

O que sucedeu então foi indiscutível. A boa senhora teve o rosto completamente iluminado por uma onda de alegria; os olhos brilhavam — vitória! vitória! — e um largo

sorriso desabrochou rapidamente nos lábios havia pouco franzidos pela meditação triste e inquieta. Ergueu-se um pouco da cadeira e não se pôde impedir de estender o braço e me bater no ombro, ao mesmo tempo que exclamava, muito excitada:

— *Very well! Very well!*

Sou um homem de natural tímido, e ainda mais no lidar com mulheres. A efusão com que ela festejava minha vitória me perturbou; tive um susto, senti vergonha e muito orgulho.

Retirei-me imensamente satisfeito daquela primeira aula; andei na rua com passo firme e ao ver, na vitrine de uma loja, alguns belos cachimbos ingleses, tive mesmo a tentação de comprar um. Certamente teria entabulado uma longa conversação com o embaixador britânico, se o encontrasse naquele momento. Eu tiraria o cachimbo da boca e lhe diria:

— *It's not an ashtray!*

E ele na certa ficaria mutio satisfeito por ver que eu sabia falar inglês, pois deve ser sempre agradável a um embaixador ver que sua língua natal começa a ser versada pelas pessoas de boa-fé do país junto a cujo governo é acreditado.

* A crônica *Aula de inglês* foi publicada pela primeira vez pela José Olympio, em 1951, em *50 Crônicas Escolhidas*. O ator Paulo Austran incluiu-a em seu último trabalho, *Quadrantes*.

"UMA LIBRA EM
DINHEIRO VIVO"

Sean O'Casey (1)

traduzido por Ivan Lessa

JERRY — Pronto. Chegamos ao correio. Vamos entrar e perguntar se eles lidam com poupança nessa agência.

SAMMY (completamente bêbado) — Quê? Quê? Quê?

JERRY — Correios! Poupança! Nosso negocinho!

SAMMY — Ah? Que? Hoje?

JERRY — Sabe, se segura. Lembre-se da nossa missão. Lembre-se do nosso objetivo. Não me desaponte.

SAMMY — Nenhuma missão, nenhum objetivo, nenhum!

JERRY — Tenta lembrar rapaz. Uma libra em dinheiro vivo, lembra?

SAMMY — Uma libra em dinheiro vivo, vivinho!

JERRY — Então pára com esse negócio de que não quer negócio nenhum. Não me faz de palhaço. É só encher o formulário que a mocinha dos correios vai te dar!

SAMMY — Eu não assino nada, não quero formulário nenhum!

JERRY — Sem formulário não tem libra nenhuma! Com poupança é assim, entendeu? Você assina o formulário pedindo uma libra em

dinheiro vivo. Entrega para a mocinha na caixa, entendeu?

SAMMY — Eu, eu, eu quero mais um, só mais umazinha!

JERRY — Você não tem mais dinheiro para beber, Sammy! Você só pega mais umas e outras depois que pegar sua libra em dinheiro vivo.

SAMMY — Ixii!!!

JERRY — Vem cá, vem cá. Vamos entrar no correio. Componha-se rapaz. (ENTRAM) A senhorita lida com poupança nessa agência dos correios?

FUNCIONÁRIA — Lidamos, sim senhor.

JERRY — Eu não disse, Sammy? Eu não disse! É aqui sim. Mocinha, ele quer retirar uma libra em dinheiro vivo, não é mesmo, companheiro? Uma libra em dinheiro vivo!

SAMMY — Vivinho!

JERRY — Dá o formulário pra ele assinar mocinha.

FUNCIONÁRIA — O que é que o senhor deseja?

SAMMY — Ah? Quê?

FREGUESA — Moça, moça, por favor. Se eu escrever uma carta pra coleta da noite, ela chega em Tararingapatã, sexta-feira antes das 12:54 da tarde?

FUNCIONÁRIA — Qual é a coleta mesmo, minha senhora?

FREGUESA — É, 7:59 da noite, acho.

JERRY — Mocinha, o formulário, por favor!

SAMMY — Tan, tan, tarantan, tan, tan...

JERRY — Ei, Sammy, segura, companheiro, segura!

SAMMY — Tan, tan, tarantan, tan, tan...

JERRY — Ei, olha isso aí rapaz.

FUNCIONÁRIA — Pra, pra onde é que a carta vai mesmo, madame?

FREGUESA — Tararingapatã.

FUNCIONÁRIA — E onde é que fica isso, madame?

SAMMY — Tan, tan, taran, quin, patan.

FREGUESA — O senhor, por favor, dê-se ao respeito!

FUNCIONÁRIA — Tararingapatã fica no extremo sul da Birmânia.

JERRY — Mocinha, o formulário pra libra em dinheiro vivo, tá bom? Antes que meu amigo se canse e não consiga mais assinar.

FUNCIONÁRIA — Um minutinho, por favor.

SAMMY — Uma libra em dinheiro vivo. (BATE COM A MÃO NO BALCÃO) Dinheiro vivinho!

FREGUESA — Por favor, uma carta na coleta de 7:59 chega em Tararingapatã sexta-feira, 54 minutos depois do meio-dia?

FUNCIONÁRIA — Olha, infelizmente não sei dizer, minha senhora.

JERRY — Viu, a mocinha não sabe! O formulário pra libra em dinheiro vivo, por favor.

FREGUESA — O senhor quer fazer o favor de não se meter aonde não foi chamado!? Quer ter a fineza de verificar, senhorita?

JERRY — Os correios são públicos, minha senhora!

SAMMY — É, ela está querendo criar caso ou o quê?

FREGUESA — Olha aqui, eu fiz uma pergunta simples a uma funcionária de um serviço público e não admito interferências!

FUNCIONÁRIA — A senhora quer repetir o nome da cidade, por favor?

FREGUESA — Tararingapatã!

SAMMY — Patã...

FUNCIONÁRIA — Olha, não consta na nossa lista, minha senhora. E o senhor o que deseja?

JERRY — Ele quer uma libra em dinheiro vivo, senhorita!

FUNCIONÁRIA — O senhor tenha a bondade de deixar o cavalheiro falar por si próprio? O que é que o senhor deseja?

SAMMY — É, ela tá querendo criar caso, é? Qual é?

JERRY — A mocinha quer saber se você quer uma libra em dinheiro vivo.

SAMMY — É? Quê? Libra em dinheiro vivo. Isso aí!

JERRY — O formulário, por obséquio! Eu faço ele botar o jamegão!

FUNCIONÁRIA — A sua cadernetinha, por favor.

JERRY — Caderneta?

SAMMY — Ah?

JERRY — Caderneta, Sammy!

SAMMY — Ah?

JERRY — A mocinha quer a caderneta!

SAMMY — Ah?

JERRY — Péra aí, rapaz. Aqui. Deixa eu abrir o paletó. Tá aqui no bolso de dentro, Sammy. Meu filho, caderneta de poupança! É só a caderneta. Pronto, pronto, tá aqui. Tá aqui, mocinha.

FUNCIONÁRIA — Olha eu sinto muito minha senhora, mas a informação que deseja no momento é inobtível. O nome não consta na lista.

SAMMY — Ah, hum, hum...

FUNCIONÁRIA — Qual dos dois cavalheiros é o senhor Adams?

JERRY — É ele, mocinha. Ele em carne e osso.

SAMMY — Em carne e osso. Ah, em carne e osso.

JERRY — Chchchit

SAMMY — (*Cantarolando*) Somos de carne e osso.

JERRY — Chchchit, a senhorita não gosta de cantorias no escritório dela, Sammy!

SAMMY — Sammy tá pouco ligando pra mocinha. Sammy não quer saber de escritório nenhum, de mocinha nenhuma.

FREGUESA — Que bela agência de correios, essa aqui! Não dão nem a mais simples das explicações. Eu vou escrever a minha carta.

FUNCIONÁRIA — Aqui está o formulário, cavalheiro.

JERRY — Pode deixar comigo! Sammy, vem cá comigo no balcão. Vamos encher esse formulário.

FUNCIONÁRIA — Olha, o depositante tem que assinar de próprio punho e a assinatura tem que conferir com a dos nossos registros, tá bom?

FREGUESA — Espero que esta carta...

JERRY — Pegue a canetinha, Sammy. Devagar. Isso! Taca aí o jamegão.

SAMMY — Aqui.

JERRY — Cuidado. Eu falei, cuidado! Olha a confusão que você tá fazendo...

SAMMY — Aqui...

JERRY — Segura a caneta direito.

SAMMY — Aqui.

JERRY — Entre o indicador e o dedão.

SAMMY — Esse aqui?

JERRY — Não, esse não é o indicador. O outro! Isso. Ele não está muito acostumado a essas burocracias, mocinha! É um instantinho só.

SAMMY — Uma libra em dinheiro vivo. Vivinho.

JERRY — Vamos lá, vamos lá. Desenferruja e taca o jamegão. A senhora se incomoda de se afastar um pouquinho pra lá, pra escrever a sua cartinha, madame? Meu amigo aqui precisa de espaço pra assinar o nome. Ele vai retirar uma libra em dinheiro vivo.

FUNCIONÁRIA — Ih, ih.

SAMMY — Oh, oh, rá rá...

JERRY — Sammy, não! Cuidado rapaz. Você tá derrubando tudo!

SAMMY — Pega esse papel aí.

JERRY — Cuidado com a senhora aqui.

FREGUESA — Ai, meu Deus!

JERRY — Fica de pé direito Sammy.

SAMMY — Tô empurrando?

JERRY — Você não consegue se equilibrar por um segundo?

FREGUESA — Olha aqui, onde já se viu uma bagunça dessas quando uma pessoa está escrevendo uma carta importantíssima para Tararingapatã?

FUNCIONÁRIA — Ih, ih.

FREGUESA — Mocinha, a senhora não vai dar um jeito nisso não?

JERRY — Não se preocupe madame, ele fica bem num minutinho. Não tem problema.

FREGUESA — Tem problema sim. Tem problema, muito problema! Seu amigo deveria se dar conta de que se encontra numa agência dos correios!

SAMMY — Correios, correios. E daí? O que que tem os correios? É pra eu tirar os sapatos, é?

JERRY — Se apóia aqui que eu vou buscar outro formulário Sammy. Isso!

SAMMY — Assim eu caio. Se quer, a senhora quer que eu tire os sapatos, os correios, é?

JERRY — A senhorita pode me dar outro formulário que meu amigo errou demais?

FUNCIONÁRIA — Mas eu já dei um formulário pro senhor!

SAMMY — Madame, quer chegar pra lá que o lugar tá ocupado? Tenho que assinar o meu nome, nome aqui.

FREGUESA — Que insolência!

SAMMY — Preciso de espaço. Eu quero uma libra em dinheiro vivo.

FREGUESA — E daí? E daí? E daí?

SAMMY — Chega pra lá, pô! Chega pra lá, que o lugar tá ocupado!

FREGUESA — Pare com isso! Mas que coisa!

JERRY — Ei Sammy, calma, rapaz!

SAMMY — Que infernal!

JERRY — A senhorita quer me dar um formulário?

SAMMY — Preciso de espaço.

JERRY — Segura aí, rapaz.

SAMMY — Não ouviu não? Eu disse que preciso de espaço. Chega pra lá que o lugar tá ocupado.

FREGUESA — Se componha!

JERRY — Sammy, calma.

FREGUESA — Pára!

SAMMY — Só quero uma libra em dinheiro vivo. Sai, sai daqui! Sai daqui!

FREGUESA — Não senhor!

SAMMY — Eu chamo a polícia!

JERRY — Calma, Sammy. Calma, não faz isso!

FREGUESA — Chega pra lá, você!

SAMMY — Assim eu caio. Oh, pera aí. Isso não vai ficar assim não. heim. Agora é no braço.

JERRY — Senhorita, senhorita, o formulário!

FREGUESA — Mas que pouca vergonha! Eu vou lhe botar lá pra fora. Sai, sai! (empurra Sammy)

JERRY — Não, minha senhora.

FREGUESA — Vai com Deus. Pronto, até que enfim!

FUNCIONÁRIA — Este é o último formulário que lhe dou.

JERRY — Modos, mocinha. Lembre-se que a senhorita é paga para atender o público. É gente feito eu que pago o seu salário. Menos atrevimento! A senhorita é uma servidora pública.

FUNCIONÁRIA — O senhor está sendo impertinente!

JERRY — A senhorita tem que obedecer à lei. E se eu me queixar junto às autoridades? Sammy, Sammy, cadê você? Senhorita, o que que vocês fizeram com o meu amigo? E a senhora aí?!

FREGUESA — Hum?

JERRY — Não podia ficar de olho nele? Não viu que ele tomou umas e outras, hein?

FREGUESA — E eu, com isso?

JERRY — Sammy, Sammy...

FREGUESA — Que bela dupla, dois bêbados safados! E o que é da polícia uma hora dessas, hein?

JERRY — A senhorita quer dizer pra essa senhora aí que é pra ela não interferir na vida das pessoas cuidando de seus negócios? Vem comigo aqui Sammy, vem até o balcão direitinho. Isso.

SAMMY — É, é, essa mulher aí vai ver só uma coisa, ah, vai ver sim, isso não tenha dúvida.

JERRY — Sammy, Sammy, segura essa caneta aqui, Sammy.

SAMMY — Essa aqui?

JERRY — É, vamos lá, vamos lá, assim, assim, com a mão, com a mão.

SAMMY — Pode ser com o pé?

JERRY — Tá, não fica parado assim, rapaz. Vamos lá.

SAMMY — Tá. Isso, eu não vou a lugar nenhum. Não dá pra passar a cabeça, não?

JERRY — Não dá o quê?

SAMMY — Não dá pra passar mais. Eu quero sentar, eu quero uma cadeira!

JERRY — Tá bom, então segura firme aqui no balcão. Assim, assim. Segura assim, enquanto eu pego uma cadeira.

SAMMY — Tudo bem.

JERRY — Um banquinho, mocinha. Um banquinho, por favor, e traz o banquinho pra ele assinar o formulário. O banquinho é mais seguro, rápido, mocinha, rápido, rápido!

FUNCIONÁRIA — Tá aqui, mas devolva logo porque preciso continuar com o meu trabalho.

JERRY — Pronto, Sammy. Sammy senta aqui direitinho.

SAMMY — Quê?

JERRY — Agora.

SAMMY — Quê?

JERRY — Isso.

SAMMY — Oi.

JERRY — Ah, agora o formuláriozinho, a canetinha...

SAMMY — Canetinha...

JERRY — A mãozinha...

SAMMY — Mãozinha...

JERRY — Deixa o paletó em paz, rapaz. Pára com esse paletó Sammy.

SAMMY — Ai, ai...

JERRY — Tá atrapalhando?

SAMMY — Tá.

JERRY — Então tira o paletó, Sammy. Tira o paletó. Isso. A mocinha não liga não.

FREGUESA — Não quer fechar a persiana pra luz não ferir os olhos dele?

SAMMY — Isso aqui é uma agência dos correios, tá entendendo? Ninguém pode inter... interferir com as pessoas que tão aqui a negócio. A senhora aí vai ver só uma coisa comigo.

JERRY — A senhora viu o que a senhora fez aí? Tá criando caso aí. A senhora não tem o direito de interferir com as pessoas que estão aqui a negócios! E a senhorita viu. Ia tudo bem até a madame ali interferir.

FUNCIONÁRIA — Eu não vi madame nenhuma interferir, não!

JERRY — Se a senhorita estivesse mais atenta teria visto! O que há aqui é falta de liderança. Senta aqui direito Sammy, vai!

FUNCIONÁRIA — (baixo ao telefone) — Alô, aqui é dos correios, quer mandar uns rapazes aqui, por favor. Se possível imediatamente, obrigadinha!

JERRY — A senhora meça as suas palavras, ouviu!

FREGUESA — Olha aqui, mais um pio e eu chamo a polícia.

SAMMY — Você ouviu? Polícia. Isso é que dá confiar nas pessoas. E eu com a polícia? Diz aí Jerry, seja homem. Diz lá. E eu lá tô ligando pra polícia?

JERRY — Tá ligando nada. Quem te conhece, quem conhece o Sammy, sabe!

SAMMY — Sabe. Nem que estivessem mil policiais me cercando. Tô ligando? Tô ligando?

JERRY — Psiu, não precisa dizer mais nada, Sammy. Certas coisas a gente não fala.

SAMMY — A gente não fala. A gente não sai por aí dizendo as coi-

sas. Mas a gente sabe. Sabe ou não sabe, Jerry?

JERRY — A gente não fala. Nenhuma palavrinha. Não se exalte Sammy. Taca lá o jamegão.

SAMMY — Deixa, deixa ela chamar a polícia. Logo, logo eles vão saber o que que está havendo. Polícia pra lá, polícia pra cá, tudo em torno de mim. Depois, ah, depois sobra nada deles, a não ser picadinho.

JERRY — Picadinho, o osso e aqueles botõezinhos prateados, hein! Agora vai lá. Taca o jamegão (TEMPO). *Entra um policial na agência. Em voz baixa:* Devagar, tem polícia aí. Na linha pontilhada, Sammy.

SAMMY — Aqui.

JERRY — Samuel. Nome.

SAMMY — Samu...

JERRY — Primeiro um esse (s) maiúsculo.

SAMMY — Esse (s).

JERRY — Um esse (s) grandão rapaz, grandão!

SAMMY — Esse (s).

JERRY — Não sabe o que quer dizer maiúsculo? Eu te mostro. Dá aqui a caneta. Assim oh, tá vendo? Agora você continua. Devagarinho, devagarinho. A...

SAMMY — A...

JERRY — M...

SAMMY — M...

JERRY — U. U...

SAMMY — U...

JERRY — Dois e...

SAMMY — Dois e

JERRY — Um 1. Não, não, não, não. Um e, um e. Dois 1.

SAMMY — Dois 1...

JERRY — Pera aí, pera aí. O que é que eu tô dizendo? Pera aí. São dois 1. Não são três. São dois 1.

SAMMY — Sim, Sammy

JERRY — Dois. Você não tá prestando atenção. Olhe bem, que você não erra. Olha aqui, você botou uns dez 1 aí. Deixa eu ver um instante aqui. Tá, tá, tá. Agora o sobrenome. Sobrenome. Adams.

SAMMY — Adams, Adams.

JERRY — Faz a letra menorzinha, senão vai sair tudo do formulário.

SAMMY — Ai, chega! Cansei!

JERRY — Agora não dá pra desistir. Vai lá o sobrenome, vai. Um a grandão pra começar.

SAMMY — A...

JERRY — Também não precisa ser do tamanho de um elefante. Um a maiúsculo comum, Sammy.

SAMMY — Comum, Sammy.

JERRY — Ih, olha aí, tá vendo. Sua mão escorregou. Tá, tá. Agora fica assim mesmo.

POLICIAL — Rá, rá...

JERRY — Sargento, ele tomou umas e outras, mas agora tá tudo bem, Sargento! Um *d* pequenininho Sammy. Unzinho, unzinho. Pera aí que tô confuso. Pera aí. Um *n* pequenininho, um *n* pequeno.

SAMMY — Um *n* pequeno.

JERRY — Um *s* pequeno. *S* pequeno.

SAMMY — *S* pequeno.

JERRY — Isso, é, tá! Agora vamos entregar para a mocinha.

SAMMY — Ah...

FREGUESA — (irônica) — Po-brezinho dele, agora precisa de um bom descanso!

JERRY — (assobiando) — Aqui está o formulário, senhorita!

FUNCIONÁRIA — Olha, com essa assinatura não tem uma libra em dinheiro vivo não. A assinatura do formulário não corresponde à assinatura em nossos registros.

JERRY — É a letra dele, não é mesmo senhorita? E os dois sobrenomes, são ou não são Adams?

FUNCIONÁRIA — Olha, a assinatura não corresponde, eu sinto muito. Não estou autorizada a liberar a quantia em questão. Aliás, eu nem sequer sei, se o cavalheiro é ou não é o senhor Adams.

JERRY — Mas quanta besteira! Ei Sammy, ela disse que o senhor não é o senhor Adams. Claro que ele é o senhor Adams e mais ninguém. Onde ele mora todo mundo conhece ele, minha filha.

FUNCIONÁRIA — Então, por que é que ele não se dirigiu à agência lá do correio onde ele mora?

JERRY — Porque, porque é uma agência muito movimentada. Porque nós decidimos vir aqui, aonde ele pode ficar à vontade, com tempo e espaço para ele assinar o nome dele no formulário.

FUNCIONÁRIA — Eu sinto muito, mas o cavalheiro não pode fazer a retirada.

JERRY — E, como é que ele vai fazer então?

FUNCIONÁRIA — Ah, sei lá, é melhor voltar amanhã ou depois de amanhã.

JERRY — Ele quer o dinheiro agora, mocinha!

FUNCIONÁRIA — Eu não estou autorizada a liberar a quantia em questão.

JERRY — Sammy, Sammy, ela disse que não vai te dar uma libra em dinheiro vivo, não.

SAMMY — Eu quero uma libra em dinheiro vivo, vivinho!

JERRY — A senhorita ouviu o que disse o depositante? Ele precisa do dinheiro.

SAMMY — Ele precisa do dinheiro!

JERRY — Claro que você precisa. Depois de toda essa agonia, cantando conforme a música, não vamos abrir mão dos nossos legítimos direitos!

POLICIAL — A senhorita não disse que não pode dar o dinheiro? Por que é que vocês não vão pra casa, direitinho como homens de bem e não deixam essa história pra lá?

JERRY — O homem precisa do dinheiro dele, não precisa?

SAMMY — Claro, o homem precisa do dinheiro dele.

POLICIAL — Visto que o indivíduo em questão não pôde cumprir com o protocolo necessário, torna-se aparente que ele não reúne as qualificações necessárias para retirar uma libra em dinheiro vivo!

JERRY — O único protocolo necessário era assinar o nome dele. Ele assinou o nome dele, não assinou? Todo mundo viu ele assinar o nome dele. Estão com medo de falar? Viram ou não viram?

POLICIAL — Vamos circular, vamos circular! O senhor há de ter notado que o seu companheiro mostra-se incapaz de exercer a discreção necessária para retirar qualquer coisa de uma entidade filiada ao governo. Vamos andando agora, vamos circular, como gente de bem!

JERRY — Ele precisa urgente da libra em dinheiro vivo. Cê não precisa urgente, Sammy?

SAMMY — Preciso urgente, Sammy.

JERRY — Ouviu só! Lembre-se que privar um homem de sua propriedade legítima, é coisa séria!

POLICIAL — Vocês dois vão embora agora antes que eu perca a paciência. Já tiveram toda leniência

possível! Vão pra casa agora, feito gente de bem, antes que eu perca a paciência.

JERRY — Devolva a caderneta de poupança então.

FUNCIONÁRIA — Não, não. O senhor Adams pode vir a perdê-la. Eu boto no correio amanhã.

JERRY — Ele não quer a caderneta pelo correio. Ele quer a caderneta agora, não quer Sammy?

SAMMY — Sammy quer.

POLICIAL — Agora vocês vão pra casa feito gente de bem antes que eu tenha que recorrer a medidas extremas. Vão dormir. Amanhã depois de comer e dormir, vocês fazem a retirada na forma da lei, em ordem e com sensatez.

JERRY — Quer dizer que todo nosso esforço, toda nossa luta, foi em vão? Isso não vai ficar assim não!

POLICIAL — Não fica mesmo. Vai piorar muito se vocês não se arrancarem daqui já, já! Vamos circulando!

JERRY — E nós atravessamos quilômetros e mais quilômetros para chegar num lugar sossegadinho, onde ele pudesse assinar o nome dele em paz...

FREGUESA — Tadinho dos dois, que tristeza não é mesmo? Que desilusão!

SAMMY — Eu preciso de uma libra em dinheiro vivo.

POLICIAL — Isso, por aqui.

(OS DOIS SAEM).

SAMMY — Vivinho.

FREGUESA — Registrada, por favor.

FUNCIONÁRIA — Pode deixar, minha senhora. Olha aqui o recibo.

FREGUESA — Obrigada. (VAI EMBORA).

FUNCIONÁRIA — Graças a Deus que você nos livrou desses dois safados.

POLICIAL — Sabe que você tá muito bem hoje, cada vez mais bela e encantadora.

FUNCIONÁRIA — Verdade, mesmo? Ah, solta a minha mão. Que susto, pensei que fosse alguém.

POLICIAL — Eu também. Dá a mãozinha de novo, dá. É isso mesmo, cada vez mais sedutora.

FUNCIONÁRIA — Cê jura..?

(OS DOIS VOLTAM)

SAMMY e JERRY — AHAAA!!!

JERRY — Vai lá Sammy, dá seu ultimato! Diz que você vai se dirigir às altas autoridades. Conta que você vai escrever uma carta hoje mesmo, antes de ir para cama. Vai lá Sammy, dá seu ultimato.

SAMMY — Ultimato. Isso não vai ficar assim não. As altas autoridades irão tomar conhecimento, medidas drásticas, vêm aí!

JERRY — O senhor Adams, legítimo depositante, decidiu-se apresentar queixa-crime junto às devidas autoridades, após ver negado por funcionários públicos, arbitrários, seu justo acesso a uma libra em dinheiro vivo. Não é mesmo, senhor Adams?

SAMMY — Eu disse e repito e insisto. Eu preciso de uma libra em dinheiro vivo.

JERRY — Tá aí. Não digam que eu não lhes avisei. Alguém terá que prestar contas!

POLICIAL — Se os dois não se mandarem daqui em dois segundos, vão passar a noite num lugarzinho, onde vão ter muito tempo para pensar em prestar queixa-crime, junto

às altas autoridades! Vão embora daqui. Vocês dois e o raio da sua libra em dinheiro vivo.

JERRY — Isso não vai ficar assim. Alguém vai ter que prestar contas.

SAMMY — De nosso governo não leva nem um centavo.

ENTRA UMA MÚSICA; os dois saem reclamando. Sammy canta.

FIM

(Agradecemos a colaboração do Conselho Britânico, na pessoa da sra. DIANA PINTO)

O dramaturgo Sean O'Casey, uma das maiores vozes da Irlanda, não goza da reputação que merece. Um Yeats, um Shaw ou um Synge, por exemplo, embora de temperamento vincadamente irlandês, raramente revelaram com tanta autenticidade o pequeno povo de sua ilha. Com Sean O'Casey é a sua autêntica voz que se faz ouvir. Mas este autor, que ao apresentar os defeitos dos seus compatriotas não tomou suficientemente em consideração os seus preconceitos, teve de se exilar. Cantor da revolta contra a Inglaterra, Sean O'Casey viverá os últimos trinta e seis anos de sua vida no sudoeste da Inglaterra, onde morre em 1964.

Sean O'Casey nasceu em Dublin em 1884, numa família operária protestante. Perde o pai aos três anos de idade, tendo sido educado por uma mãe admirável. Sofre dos olhos e, "como todos os pobres", não é devidamente tratado. Depressa será um revoltado contra a crueldade da vida, contra a injustiça do Estado, contra a Igreja da Irlanda, então toda-poderosa. Ainda jovem, tem de ganhar a vida e conhece o desemprego e a fome. É sucessivamente, moço de recados, estivador,

servente de pedreiro e britador de pedra, além de ser um apaixonado pelo teatro. Milita nos movimentos operários, interessa-se pelo socialismo, apóia os grevistas de 1913 e encontra-se metido na insurreição da Páscoa de 1916. Finalmente, adere às doutrinas marxistas na Inglaterra.

Sean O'Casey escreveu 26 peças. As primeiras, "The Shadow of a Gunman" (1923), "Juno and the Paycock" (1924) e "The Plough and the Stars" (1926), foram criadas no Abbey Theatre de Dublin, importante centro do teatro irlandês, dirigido por William Butler Yeats e Lady Gregory. Como estes recebessem mal a quarta peça, "The Silver Tassie" (1928), Sean O'Casey fê-la representar na Inglaterra. As três primeiras têm como protagonistas os pobres de Dublin durante a luta dos irlandeses pela Independência, em 1920, 1922 e 1915-1916. Geralmente, Sean O'Casey evoca, no seu teatro, acontecimentos recentes relativamente aos quais as paixões estão ainda quentes. "The Plough and the Stars" (que descreve homens covardes, fanfarrões e ineficazes, e mulheres valentes, e mostra, num bar, uma prostituta e oficiais do "exército dos cidadãos" com as suas bandeiras, a beber enquanto se ouve um discurso nacionalista a que ninguém presta atenção) provoca um escândalo. Os irlandeses gritam contra o sacrilégio.

Na Inglaterra, Sean O'Casey escreverá "The Star Turns Red" (1940), "Red Roses For Me" (1943)? "Oak Leaves and Lavender" (1946), "The Bishop's Bonfire" (1955), "The Drums of Father Ned" (1958), etc. "The Stars

Turns Red", a única obra que assinala um compromisso marxista perfeitamente ortodoxo, não é isenta de ingenuidade. Mas "Red Roses For Me", que aborda o mesmo assunto (a greve de 1913), pela intensidade das recordações evocadas e pela ternura que envolve a peça, constitui uma comovente e dramática profissão de fé e uma espécie de ação de graças.

Sean O'Casey demonstra uma grande lucidez e manifesta muita amargura face aos tabus da Irlanda católica e nacionalista. Descreveu, com uma poderosa autenticidade e um agudo sentido da sua linguagem, a gente de Dublin, de quem conhecia bem os sofrimentos, as doenças, os vícios, a ternura, a dedicação, a religião, as evasivas verbais e as canções. Autor muito humano, afirmou: "O Teatro deve tomar o mundo nos braços, com os seus soluços, as suas canções, as suas danças e os seus funerais, com o nascimento e a morte."

(extraído de *Enciclopédia do Mundo Actual*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1977)

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

- Aldomar Conrado — *O Vôo dos Pássaros Selvagens*, nº 98.
 Araújo Alcione — *A Caravana da Ilusão*, nº 100/1.
 Artaud, A. — *O Jato de Sangue*, nº 95.
 Azevedo, A. — *A consulta*, nº 88.
 Beckett, S. — *A catástrofe*, nº 102; *Coisas e Loisas*, nº 115; *Todos os que Caem*, nº 121.
 Bethencourt, João — *Planejamento Familiar — A Solução Brasileira*, nº 109.
 Brecht Bertolt — *O Mendigo e o Cão Morto*, nº 93; *A Expulsão do Demônio*, nº 109; *A Mulher Judia*, nº 119.
 Büchner, G. — *Woyzeck*, nº 93.
 Byron, L. — *Caim*, nº 89.
 Caragiale, I. L. — *Uma Carta Perdida*, nº 87.
 Collier, J. — *Poção*, nº 114.
 Coutinho, Paulo Cesar — *A Lira dos Vinte Anos*, nº 103.
 Dostoievski — *O Grande Inquisidor*, nº 114.
 Durrenmat, F. — *Diálogo Noturno de um Homem Vil*, nº 97.
 Frappier, J. — *O Jogo de Adão*, nº 93.
 Garcia Lorca — *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, nº 79.
 Ghelderode — *Os Velhos*, nº 98.
 Gibson W. — *Dois na Gangorra*, nº 123.
 Gogol — *O Matrimônio*, nº 112.
 Guerdon, D. — *A Lavanderia*, nº 110/111.
 Homero — *A Odisséia*, nº 116.
 Ibsen, H. — *O Inimigo do Povo*, nº 100/1.
 Inge, W. — *Tarde Chuvosa*, nº 117.
 Kafka, F. — *O Guarda do Túmulo*, nº 97.
 Kaiser, G. — *Proscrição do Guerreiro*, nº 97.
 Kartun, M. — *A Casa dos Velhos*, nº 114.
 Linhares, Ricardo — *O Dia em que John Lennon Morreu*, nº 102.
 Lorde, A. — *O Sistema do Doutor Goudron e do Professor Plume*, nº 112.
 Maeterlinck M. — *Interior*, nº 119.
 Machado, M. C. — *Os Embrulhos*, nº 100/1; *Minha Infância Querida*, nº 100/1.
 Machiaveli, N. — *A Mandrágora*, nº 95.
 Marx, Groucho — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *Lição de Etiqueta*, nº 116.
 Molière — *Médico à Força*, nº 108.
 Musset, A. de — *Fantasio*, nº 104.
 Navarro, Antonio R. — *O Ser Sepulto*, nº 114.
 Nunes, Anamaria — *Geração Trianon*, nº 117.
 Oliveira, Domingos — *O Triunfo da Razão*, nº 99; *Era uma vez nos anos 50*, nº 105.
 Oliveira, José Carlos de — *Good-bye, Anarco-sindicalistas*, nº 88.
 Patrick, Robert — *Renda de Amor*, nº 113.
 Pinter, H. — *Seleção de Sketches*, nº 120.
 Plauto — *Os Menecmos*, nº 111.
 Qorpo-Santo — *Hoje Sou um, Amanhã sou Outro*, nº 88.
 Renard, J. — *Pega-Fogo*, nº 109.
 Saint-Exupéry, A. — *O Pequeno Príncipe*, nº 89.
 Santiago, Thiago — *O Auto do Rei*, nº 106.
 Shakespeare, W. — *Uma Peça Como Você Gosta*, nº 107; *Macbeth*, nº 115.
 Silveira Sampaio — *A Vigarista*, nº 84.
 Tardieu Jean — *A Fechadura*, nº 89; *Uma Peça por Outra*, nº 118.
 Valentin, Karl — *Seleção de Sketches Cômicos*, nº 113; *O Pé da Arvore de Natal*, nº 118.
 Vicente, J. — *Hoje é Dia de Rock*, nº 119.
 Wagner, Felipe — *Eternamente Nunca*, nº 106.
 Williams, Tennessee — *Algo que não é Falado*, nº 99; *Essa Propriedade Está Condenada*, nº 104.
 Wilde, Oscar — *Salomé*, nº 103.
 Wilder, T. — *Infância*, nº 121.

ATIVIDADES D'O TABLADO

CENTRO INTEGRADO DE ARTES PARA CRIANÇAS:

edelvira fernandes
aracy m. mourthé
vera motta

EXPRESSÃO CORPORAL:

andréa fernandes
luiz carlos tourinho

IMPROVISAÇÃO:

aracy m. mourthé
bia junqueira
bernardo jablonski
carlos wilson silveira
dina moscovici
fernando berditchevsky
guida vianna
joão brandão
maria clara machado
maria clara mourthé
maria vorhees
milton dobbin
ricardo kosovski
thais balloni
toninho lopes

PUBLICAÇÃO:

REVISTA "CADERNOS DE TEATRO"

CADERNOS DE TEATRO

assinatura (2 n.ºs) Cr\$ 500,00

ÍNDICE

— Crise — <i>Bernardo Jablonski</i>	1
— Será que os Críticos têm Alguma Utilidade? — 2ª parte	3
— O Espaço Cênico — <i>E. Wilson</i>	10
— Atores e Antropólogos: Observadores do Mundo — <i>Maria Cláudia P. Coelho</i> ..	18
— Johann W. Von Goethe — <i>T. Cole e H. K. Chiroy</i>	21
— Regras para Atores — <i>Goethe</i>	22
— Sarah Bernhardt — <i>T. Cole e H. K. Chiroy</i>	29
— A Evolução do Ator — <i>Sarah Bernhardt</i>	30
— Crítima Internacional: Mrs. Klein	35
— Texto para Estudo — Aula de Inglês — <i>Rubem Braga</i>	39
— Uma Libra em Dinheiro Vivo — <i>Sean O'Casey</i>	41
— Sobre Sean O'Casey	47

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes — O TABLADO, pagável no Rio de Janeiro. Em caso de vale postal, o mesmo deverá ser remetido à agência dos correios do Jardim Botânico - RJ, sempre em nome de Eddy Cintra de Rezende Nunes. Números atrasados podem ser adquiridos de mesma forma, pelo preço atual.

Composto e impresso pela
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.