

48

cadernos de teatro

LINGUAGEM E VANGUARDA — Jean Vannier

O QUE VAMOS REPRESENTAR:

SYNGE — VIAJANTES PARA O MAR

TARDIEU — CONVERSÇÃO SINFONIETA

JOGOS DRAMÁTICOS

DOS JORNAIS

MOVIMENTO TEATRAL (outubro/1970 a março/1971)

CADERNOS DE TEATRO N.º 48

Janeiro - fevereiro - março - 1971

Publicação do Serviço Nacional de Teatro (MEC)

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — JOÃO SÉRGIO MARINHO NUNES

Diretor-executivo — MARIA CLARA MACHADO

Diretor-tesoureiro — EDDY REZENDE NUNES

Redator-chefe — VIRGINIA VALLI

Secretário — SÍLVIA FUCS

Redação — O TABLADO

Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC 20

Rio de Janeiro — Guanabara — 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, Guanabara.

Adolphe Appia:

Virá o tempo em que os profissionais de teatro e as peças para êles escritas serão para sempre obsoletos. Em que a humanidade, liberta, cantará em símbolos animados, mais ou menos dramáticos e consentidos por todos, suas alegrias e tristezas, suas orações, seus trabalhos e lutas, suas derrotas e vitórias, e dos quais serão espectadores apenas aquêles que a idade ou as doenças agruparão ao redor de nós, em comunhão e viva simpatia. Tempo em que seremos artistas — artistas *vivos*, porque quisemos sê-lo. Esse tempo, eu o invoco, daqui, com tôda a minha fôrça.

Antonin Artaud:

O menor ato de criação espontânea é um mundo mais complexo e mais revelador do que qualquer metafísica.

LINGUAGEM E VANGUARDA

Linguagem de Teatro e Teatro de Linguagem

JEAN VANNIER

Considerando-se apenas o movimento teatral que sofreu a influência de Artaud durante o período de entre-duas-guerras ou ainda o teatro “poético” pós-guerra que não é mais que um prolongamento daquele, o problema da linguagem da vanguarda parece ter apenas um interesse limitado. Nas obras que esses movimentos produziram, de fato a originalidade da linguagem é mais espetacular do que profunda; mais exatamente, diria que ela está mais em sua *natureza* do que em sua *função*.

O dramaturgo tradicional, cuja finalidade única era interessar o espectador na análise das paixões e dos caracteres, utilizava uma linguagem nunca inquietante ou desenraizante, porque refletia enfim — guarnecida apenas de alguns atributos literários — a do público que a consumia. Na vanguarda que acabamos de evocar, a linguagem teatral muda de natureza na medida em que a atitude do dramaturgo em face do espectador também muda. De fato, não se trata mais, para ele, de seduzir o espectador com uma pintura realista e agradável do coração humano, mas de *provocá-lo*, de agir fisicamente sobre ele, perturbando seu relacionamento no mundo. Daí a promoção de uma nova linguagem, por si própria bastante densa, a fim de transformar mágicamente o espectador, arrancá-lo a seu universo cotidiano e obrigá-lo a entrar no universo desmesurado do Teatro. No conjunto de obras colocadas sob a noção de vanguarda, as de um Vauthier, de um Pichette ou de um Weingarten, por exemplo apresentam tôdas o mesmo fenômeno teatral: a substituição por uma linguagem fascinante e “poética”, con-

seqüentemente, em vez de uma linguagem transparente e socializada do teatro tradicional. E mais ainda, essa linguagem poética não se assemelha de modo algum à de um Claudel ou de um Giraudoux: a despeito do que possa ter de estranho para o grande público, a linguagem desses autores ainda permanece nitidamente marcada pelo selo da “boa literatura”. O mesmo não acontece com os autores que citamos: sua poesia se aproxima facilmente do grito, concebido como a modulação sonora de um frenesi orgânico; e tende muitas vezes a reenviar a palavra a uma espécie de estado pré-lingüístico da expressão. Acrescente-se, finalmente, que a linguagem transformada, assim, numa forma vocal do gesto, perde igualmente seus privilégios teatrais: conformemente aos conceitos de Artaud, para quem o teatro é uma arte total, ela se inscreve em todo um conjunto de gestos da expressão, da qual nada mais é que um elemento entre outros; meio eficaz, para esse teatro do transe, de expulsar dele a literatura.

Esses autores de vanguarda, operando dessa maneira uma revolução na natureza da linguagem, não lhe deixam menos intacta a sua função. É que para eles, como para os representantes da tradição, o *acontecimento teatral* não se representa no nível da própria linguagem. E sem dúvida esse acontecimento não é mais, nêles, de essência psicológica, mas de ordem visceral ou mágica: diferença que os leva, portanto, a empregar uma nova linguagem e a tentar alcançar, fora do campo da palavra, aviltada pelo uso retórico, uma espécie de selvageria natural do Verbo. Mas essa linguagem continua sempre absorvida em sua finalidade

teatral: jamais é uma linguagem literal, capaz de significar por si mesma e de existir diante de nós como uma realidade dramática. Por isso é que esses autores de vanguarda, ainda que estabelecendo uma nova linguagem atendendo a novos objetivos, não operam nenhuma revolução real nas relações do teatro e de sua linguagem.

É, entretanto, essa revolução que irá promover uma outra corrente de vanguarda, esta, característica do após-guerra: essa corrente, que marca uma ruptura nítida com a influência teatral de Artaud, é representada pelos nomes de Beckett, Adamov e de Ionesco. Tudo se passa com esses autores como se a linguagem teatral, que até aqui não fôra mais que um meio, se tornasse um objeto capaz de esgotar por si só toda a substância do teatro; é que sua originalidade, desta vez, não reside mais na escolha de uma nova linguagem, mas sim na instauração de uma dramaturgia das relações humanas no nível da própria linguagem. Originalidade que se destaca claramente se confrontarmos essa dramaturgia com o teatro tradicional: nesse teatro, com efeito, as relações humanas nunca são relações verbais, mas relações psicológicas que a linguagem apenas se limita a traduzir. E, sem dúvida, é necessário que seus personagens, para defrontar-se e para formar entre si os conflitos, comuniquem por meio de uma linguagem comum: mas essa comunicação dos homens através do verbo, postulada pelo teatro burguês como condição prejudicial do drama, torna-se, precisamente, na nova vanguarda, o conteúdo do próprio drama. A linguagem dos personagens encontra-se, então, pela primeira vez, literalmente *exposta* em cena; elevada à dignidade de objeto teatral, torna-se ao mesmo tempo para o espectador uma matéria trágica ou de possível escárnio. Aparece, assim — nova e importante figura da vanguarda — um *Teatro de Linguagem* em que a palavra humana nos é *apresentada como espetáculo*.

A LINGUAGEM E O TERROR

A partir do momento em que a linguagem se torna objeto de uma problemática teatral, há uma consequência: as portas se abrem para uma crítica de seu valor, e é por isso que a destruição da linguagem é uma das

direções maiores dessa corrente de vanguarda. O drama da palavra não será aqui apenas um drama do absurdo, e o teatro de linguagem, destruindo seu objeto, se tornará um *Anti-Teatro*: dialética cujas consequências observamos justamente em toda a obra de Ionesco.

Essa obra — como já se observou — parece dominada por uma obsessão fundamental que é a do *lugar-comum*. Nesse sentido, ela se prende a uma linguagem bem determinada, a linguagem feita de clichês e de fórmulas herdadas, que é a de uma sociedade alienada, e que é também a nossa, na medida em que pertencemos a essa sociedade ou à imbecilidade que ela segrega, quaisquer que sejam nossos esforços de libertação, e que contamina, contra nossa vontade, todo nosso comportamento cotidiano. Tal é a linguagem pequeno-burguesa denunciada por Ionesco na maioria de suas peças. Qualquer que seja a diversidade de processos usados por ele para criticá-la, esses processos consistem todos, afinal, em realizar uma espécie de passagem do limite, cuja função jamais será tirar o sentido a uma linguagem preexistente, mas obrigar esta a nos denunciar ela própria o seu absurdo. Porque, em resumo, não há mais sentido na expressão pequeno-burguesa segundo a qual *quem furta um ovo furta um boi*, do que naquela pronunciada por um dos personagens da *Cantora Careca*: *Aquêle que vende um boi hoje, amanhã, terá um ovo*. A segunda expressão visa apenas a tirar todo alibi à primeira: pois se não podemos mais escutá-la sem entendê-la, essa linguagem *ôca*, nos revela, aqui, sua essência, que é, justamente, falar sem dizer nada; fórmula falante do pensamento vazio. E ao mesmo tempo que sua essência, é a sua função social que ela nos mostra: o que faz do lugar-comum, não só um acidente inofensivo de linguagem ou um fenômeno passageiro de inanidade sonora, como também o produto de uma classe fechada em sua singularidade, ou ainda — como é geralmente o caso em Ionesco — ou ainda o de uma célula familiar perfeitamente estanque na história. Falar por lugares-comuns, nesse sentido, é aceitar uma linguagem puramente formal em que as significações são devoradas pelos sinais; é integrar-se numa comunidade que não pode mais fundar sua coesão, como a família de *Jacques* em que está entendido que é preciso gostar de batata-com-toicinho, a não ser em fórmulas privadas de sentido. Vazia, amputada de toda verdade, a linguagem pequeno-burguesa nos *diz*,

entretanto, alguma coisa: o reconhecimento puramente ritual de uma certa servidão comum, a *submissão* a uma Ordem que só se define por “palavras de ordem”. Denunciando esta linguagem, Ionesco, dessa maneira, nos liberta da mesma.

Mas essa crítica de uma linguagem alienada não deve nos enganar sobre as intenções que a dirigem: a zombaria da linguagem pequeno-burguesa, em Ionesco, é apenas o aspecto mais imediato de um desgosto generalizado do verbo. Toda a sua obra demonstra, nesse sentido, um mesmo desígnio: o de reduzir a linguagem ao absurdo, considerando-a puramente matéria sonora, e esvaziando sistematicamente essa matéria dos significados que está encarregada de veicular. Ora, se tal propósito tem valor de revelação quando se trata de linguagem de lugares-comuns, pois estes apresentam apenas uma simples aparência de sentido, ele se torna arbitário a partir do momento em que se trata de linguagem autêntica, duma linguagem na qual certos significados tentam realmente ser formulados. Ou antes, ele nos conduz então apenas à subjetividade de uma escolha mais profunda: que consiste em considerar toda linguagem do exterior, a colocar-se em situação de *estranheza* diante da palavra humana. De fato, sempre é possível reduzir qualquer linguagem a um simples substrato sonoro: mas isso pressupõe antes que se tenha recusado a entrar nela, isto é, a colocar-se no interior do pensamento que tenta se expressar. É isso justamente o que faz Ionesco no conjunto de seu teatro, e o que fez em seu *Impromptu de l'Alma*, em que ridiculariza certa linguagem pelo simples fato de petrificá-la: desde que se recusa a adotar o movimento de um pensamento que se busca através de suas palavras, estas se tornam corpos estranhos ou ridículos, e opõe-se a uma linguagem que vivia apenas pela sua intenção significativa, uma retórica esclerosada que é apenas a sua caricatura. Basta para isso transformar essa linguagem em *coisa*, absurda como é toda coisa desde que se a considere fora de seu contexto humano.

Engajando-se nesse caminho, não há mais linguagem possível. Ionesco sabe disso tão bem que no mesmo *Impromptu*, o ridículo da linguagem das críticas teatrais acaba pelo escárneo de sua própria linguagem de autor. Agora, podemos, então, entender o sentido de seu propósito: quer critique a linguagem pequeno-burguesa ou

a dos “doutores em teatrologia”, Ionesco jamais o faz em nome de uma *outra* linguagem, mas em nome do Silêncio puro e simples. E é aqui que intervem o que se poderia chamar de retorno dialético. Por que esse silêncio, que é a verdade de sua crítica da linguagem, Ionesco tenta, também nos impor sua presença. Deixamos, então, o domínio do ridículo para entrar — segundo a expressão de um autor — no *Domínio do Terror*.

Mas como sugerir esse silêncio, numa peça em que só se dispõe de palavras? Em primeiro lugar pela incapacidade radical da linguagem de criar verdadeiras relações humanas: o esforço de Ionesco consiste, assim, em nos fazer entrever, sobre as ruínas da comunicação verbal, o silêncio trágico que é o da solidão dos seres. Nas *Cadeiras*, por exemplo, ele nos apresenta uma situação verbal cuidadosamente viciada no início: dois velhos dialogam com convidados inexistentes, e suas palavras, pois que *não se dirigem a ninguém*, se destroem literalmente diante de nossos olhos. É que a linguagem, por sua natureza, é para *outrem*; falar é sair de si, esboçar uma relação social, passar da subjetividade para o início de um universo humano. Suponhamos uma situação-limite em que a relação com outro é apenas fictícia, e a palavra logo se anula. O que surge, então, dessas ruínas, é o nó desumano de silêncio, que ela não conseguiu desatar.

Ionesco, porém, vai mais longe ainda. No fim de *Jacques ou La Soumission*, os personagens acabam por adotar uma língua em que só há uma palavra para designar todas as coisas: a palavra *gato*. Depois de nos mostrar a incapacidade da linguagem em criar a comunicação entre os homens, Ionesco aqui nos mostra uma humanidade que renuncia espontaneamente à fala. De fato, ela não quer mais realizar o ato fundamentalmente humano de *dar nome* às coisas, de distingui-las, dando-lhes nomes e também identidade. A destruição da linguagem em Ionesco toma, voluntariamente, a forma de um terror que se exerce sobre a identidade individual dos seres e dos objetos. Sabe-se que um de seus processos preferidos consiste em dar o mesmo nome a muitos personagens, de modo que esse nome não serve mais para identificá-los. Sem esse ato de identificação, não há mais nem mesmo mundo, nem mesmo coisas, mas apenas a noite de um universo elementar em que todas as coisas estão ainda indefinidas.

É nesse silêncio dessa noite que se esboça todo o teatro de Ionesco. Em tôdas as suas peças com efeito, encontramos o mesmo itinerário fundamental: começando pelo escárneo de uma linguagem ôca, livramo-nos dela para melhor nos fecharmos no silêncio que essa linguagem dissimula. Uma vez destruída sua tênue película de sentido, essa linguagem revela um abismo em que Ionesco nos mergulha junto com seus personagens. Itinerário do qual uma peça como *As Cadeiras* dá um exemplo perfeito, pois que a palavra humana, enlouquecida, desaparece aí para dar lugar ao silêncio: é a leitura para uma humanidade fictícia, de uma Mensagem revelada por um Orador, de quem se escutam apenas “os estertores, os gemidos e sons guturais de mudo”. A *palavra do fim*, para Ionesco, é justamente o silêncio: aquela que só um mudo poderia dizer. O fim d’*As Cadeiras* nos revela claramente a vontade que anima tôda a destruição da linguagem no teatro de Ionesco: fechar o *silêncio* do universo sôbre a *ausência* da humanidade. Mas o silêncio é também a ausência do Teatro: êste não pode consumir a destruição da linguagem sem se suprimir. E, sem dúvida, o teatro de Ionesco vive, em certo sentido, de sua própria morte: movimento que faz, precisamente, tôda sua fôrça; mas êle só vive também porque retarda essa morte até o fim. Suspenso entre a vida e a morte do Teatro, o Anti-Teatro de Ionesco é sempre frágil, porque o silêncio é seu *fim* nos dois sentidos da palavra: na medida em que realiza nisso a sua essência e também, finalmente, na medida em que êle ao mesmo tempo se suprime. E é por isso que, afinal, todo teatro do terror é um impasse: êle só se realiza de fato negando-se.

A LINGUAGEM COMO SITUAÇÃO

Não insistiremos aqui sôbre a linguagem de *En Attendant Godot*, primeiro porque essa peça, mesmo sendo para mim o maior êxito do teatro francês contemporâneo, seja talvez uma tentativa que não se pode renovar, segundo porque um estudo em profundidade de sua linguagem deveria necessariamente apoiar-se sôbre um exame geral da obra de Samuel Beckett (sabe-se que todos os seus escritos romanescos têm por centro uma obsessão de linguagem que não se encontra no

mesmo grau em nenhum outro autor). Limitar-nos-emos a mostrar o que constitui o paradoxo aparente de *En Attendant Godot*: a grande densidade teatral de uma linguagem que se apresenta, todavia, como a própria linguagem do tédio. Por um lado, de fato os personagens de Beckett jamais têm nada a se dizer: nenhuma ação os convida, nenhuma acontecimento real lhes acontece, nenhuma paixão os define; o único dado efetivo de suas vidas é uma espera a respeito de um objeto sôbre do qual nunca saberemos nada. Eles falarão, então, sômente para “se dar a impressão de existir” e para mobilizar a grande duração vazia de sua existência. Daí a proliferação de uma linguagem que nem mesmo é ridícula pelo seu absurdo — como é o caso do teatro de Ionesco — mas que o é pela insignificância constitutiva e radical. O único exemplo de destruição da linguagem à maneira de Ionesco, em *En Attendant Godot*, é o famoso monólogo de Lucky a quem seu amo Pozzo ordena que pense. Os personagens de Beckett apenas poderiam repetir à saturação, variando-os apenas, os mesmos *leitmotive* verbais, discorrer sôbre os mais tênues elementos que a circunstância lhes oferece, ou então, quando não lhes resta verdadeiramente mais que êsse recurso, falar sôbre a própria palavra. Como explicar, então, a densidade teatral dessa linguagem? Pelo fato de que ela não cessa de nos revelar um certo aspecto da condição humana, no qual o espectador é obrigado a reconhecer-se. Mais exatamente, ela nos revela um certo estado-limite da existência: aquêle que poderiam viver homens que tivessem perdido todos os dados habituais dessa existência, salvo precisamente a condição humana em estado nu. Êsses homens, como os personagens de Beckett, ficariam reduzidos ao fato puro da palavra, sem jamais poder dar um conteúdo real ou humano a essa mesma palavra: êles conheceria o drama dos heróis beckettianos, que são dilacerados entre a necessidade de falar e a impossibilidade de fazê-lo. Mas verificamos, também, que, com Beckett, ultrapassamos a fase do terror puro. A zombaria da linguagem, nele, não é a destruição: a insignificância da palavra não chega a inhumanidade do silêncio, pelo único fato de que essa palavra, em sua própria insignificância, nos *revela* alguma coisa do homem.

Com Adamov, descobrimos uma outra saída possível. De maneira diversa da de Beckett, Adamov rom-

pe completamente com a linguagem dramatúrgica tradicional sem se comprometer com isso no impasse do puro terror. A originalidade de sua tentativa aparece sobretudo no nível do *Ping-Pong*, que é sua obra-prima teatral.

No teatro tradicional, toda função dramatúrgica da linguagem se reduzia a expressar fielmente as paixões e os sentimentos dos personagens. Essa subordinação da linguagem à psicologia repousava, com efeito, numa concepção implícita das relações do homem e de sua linguagem: concepção que lhe atribuía o gozo de uma certa "interioridade", de que a palavra nada mais era que a projeção exterior. Adamov subverte completamente essas relações: os personagens de suas peças, comparando-os com aqueles do teatro tradicional, são curiosamente desprovidos de qualquer espessura psicológica. Eles nunca são bastante reais para que o *dizer*, nêles, jamais nos conduza a um *ser*. Ao contrário, tudo que pudemos apreender dêles se reduz a princípio na particularidade de uma certa linguagem. Em *O Ping-Pong*, os personagens desde o início estão imersos numa linguagem ao mesmo tempo ridícula e prestigiosa: a dos bilhares elétricos. Sem dúvida, nós os veremos em seguida se amarem, se odiarem, envelheceram, em resumo, viver à maneira dos personagens de teatro clássico. Mas eles nunca se tomarão inteiramente para nós heróis "psicológicos", porque todas as suas relações, todas as suas paixões e sentimentos só nos serão dados através do prisma de uma certa linguagem que se afeta fatalmente de uma leve mas evidentíssima *falsidade*. Por isso é que as situações do *Ping-Pong* — como mostrou Roland Barthes, não são nunca situações psicológicas: o verniz da linguagem que as cobre inteiramente nos tira toda possibilidade de referência a uma interioridade absoluta dos personagens, isto é, a sentimentos *verdadeiramente* experimentados por eles fora de sua própria palavra. O que somente nos dão essas situações são homens inteiramente comprometidos na singularidade de uma certa linguagem, que os impede de adquirir essa densidade de existência, essa espessura de vida pessoal de que se constituem sempre os "bons" personagens de teatro. Há nêles uma espécie de inerência existencial à sua linguagem, que os impede de existir plenamente.

Mas essa zombaria da psicologia pela linguagem, em Adamov, é profundamente diferente do terror que observamos há pouco no teatro de Ionesco. A atitude original de Ionesco diante da linguagem, como vimos, é de considerá-la como uma coisa, tirando-lhe também toda a humanidade. Ora, Adamov, nunca nos deixa a possibilidade de adotar uma tal atitude em relação à linguagem de seus personagens: qualquer que seja sua insignificância ou sua falsidade, ela permanece embebida de humanidade, na medida em que os homens a alimentam a todo instante com suas esperanças, seus desejos e seus projetos. E sem dúvida essa linguagem os aliena, porque eles só podem viver através dela, que lhes furta, em certo sentido, o poder de viver; mas essa alienação dos homens a uma certa linguagem é apenas parcial, pois que esta recebe dêles, em troca, a própria verdade da vida. Este metabolismo constante entre o homem e sua linguagem, que constitui sem dúvida uma das grandes forças do *Ping-Pong*, torna-se muitas vezes aí a fonte de um trágico insubstituível: quando Artur, por exemplo, submete ao Diretor do Consórcio sua última e mais brilhante "idéia", nós o vemos apegar-se pouco a pouco à retórica escarvinha do bilhar elétrico; e ao mesmo tempo essa linguagem puramente convencional e estereotipada adquire, pela raiva e desespero crescentes de Artur, a própria força de uma linguagem trágica. Daí a vertigem sentida pelo espectador: ele é, simultaneamente, tentado a rir do vocabulário do aparelho, onde os termos ingleses se encontram curiosamente misturados às metáforas de uma poesia vulgar, e de ver aí, com o próprio Arthur, uma língua da qual cada palavra põe em jogo a salvação do homem e sua perdição. Essa ambiguidade é constante em *Ping-Pong*: a linguagem aí é sempre demasiado insólita para que possamos nos interessar de dentro na "psicologia" dos personagens, e sempre demasiado densa da própria humanidade dêesses personagens para que possamos vê-la de fora. Daí um trágico muito particular, que é o das relações do homem e de sua linguagem.

O que me parece ser a originalidade da linguagem de Adamov, é que ele possui uma realidade dramática que a dramaturgia clássica e a de um Ionesco contribuem paralelamente a tirar-lhes a sua. É verdade que

TEATRO DA CRUELDADE

Esbôço de uma arquitetura teatral em Antonin Artaud

ANDRÉ FRANK

Em nossa época, a revolução teatral precedeu de alguns anos a evolução dos acontecimentos. O corte dramático de 1940 se deu cinco anos após essa falha, essa fissura, aparentemente gratuita e de fato decisiva na transformação da arte dramática: o *teatro da crueldade* de Antonin Artaud. Teatros de crueldade, o mundo os conheceu depois, muitos; mas o de Artaud quis sê-lo, denominou-se tal, como se fôsse a anunciação de novas revelações do ser e também do não ser.

A revelação dessa renovação teatral comportou apenas algumas noites: as representações de *Os Cenci*, que AA escreveu baseado em Stendhal e Shelley. Poucos críticos, nenhum público ou quase nenhum. Todavia... depois dessas poucas noites, acabou-se o reinado incontestado do teatro de *boulevard* e do drama psicológico, tornava-se possível um Barrault, concebível um Vilar e um teatro que se desejava Ato e não Intriga. Ação e não mais Paixão, — tinha sua primeira aparição. No momento em que AA quase acreditava tornar-se diretor de teatro, traçava êle suas linhas mestras. Êle era visto em reuniões de amigos, em grupos que gravitavam em tórno do *Atelier* antes de se reunirem dois anos mais tarde no Grenier des Grands Augustins, e lutar contra um certo teatro e declarar sua fé numa outra forma dramática. Ainda hoje, graças aos textos reunidos em *Le Théâtre et Son Double*, podemos re-encontrar o seu eco:

Histórias de dinheiro, de angústia por causa de dinheiro, de arrivismo social, aflições de amor em que jamais entra o altruísmo, sexualidade sal-

picada de um erotismo sem mistério, não são teatro, pois são psicologia...

Para AA tratava-se de acabar com as obras-primas que não são boas para nós, acabar com os dramas psicológicos, com o teatro puramente da palavra. “Como é que o teatro ocidental não vê o teatro senão sob o aspecto do teatro dialogado? O diálogo — coisa escrita e falada — pertence ao livro, e a prova é que se lhe reserva, nos manuais de literatura, um lugar ao teatro como um ramo acessório da história da língua articulada.”

Tratava-se, em resumo, não de reencontrar a linguagem vazia de sentido, mas a linguagem do corpo, não a linguagem do indivíduo, mas a linguagem dum universo do gesto. Êle próprio não falava de “linguagem física”. E também de “teatro de alquimia” e também de “*teatro da crueldade*”: cruel não tanto pelo assunto, mas porque se tratava de um teatro difícil para os outros e para si próprio. “Não somos livres — dizia Artaud — e o céu ainda pode cair sôbre nossas cabeças. O teatro é feito para nos ensinar isso em primeiro lugar.”

Não é preciso de resto procurar a crueldade por si mesma. Atrás das danças, das “fôrças negras” desencadeadas pela magia teatral, devem revelar-se as fôrças benéficas que podem nos fazer “chegar a uma tomada de consciência”.

Êsse *teatro da crueldade*, no espírito de AA, tinha seu repertório. Apenas *Os Cenci* foram representados. Mas lembro-me de ter visto Artaud colocando sôbre uma mesa o *Suplício de Tântalo* (que é feito dêle?) e

me dando as imagens do que seria outra de suas obras. A *Conquista do México*, drama da escravização e da luta de religiões. A serviço dêsse repertório: *uma nova linguagem física à base de sinais e não de palavras*, que fazem do ator um atleta efetivo; uma nova utilização da linguagem articulada, uma sonorização na qual os “sons, os ruídos, os gritos são buscados primeiro pela sua qualidade vibratória e depois pelo que representam”; um emprêgo sugestivo da luz...

Para ter tôda a eficácia, o drama de Artaud necessitava de uma forma renovada de construção teatral. Êle imaginava suas criações num teatro construído para tal fim, de modo a envolver, enfeitiçar e prender o espectador. Era necessário, para êle, romper com o teatro dividido, o teatro de dois universos, platéia e palco. Para AA, o espectador devia colocar-se no meio e o espetáculo em volta dêle. A ação lançada ao rosto do espectador, aos quatro pontos cardiais, podia em certos momentos, para enredar-se e desfazer-se, concentrar no meio. Êste movimento incessante da ação e dos atôres, exigia, da parte dos espectadores, certos gestos. Êsses gestos podiam ser facilitados por cadeiras móveis. Artaud sonhava com um hangar, uma granja onde pudesse construir seu teatro de acôrdo com os processos que levaram à arquitetura de alguns lugares sagrados e de certos templos do alto Tibé.

UMA EXPERIÊNCIA TEATRAL PROFÉTICA

Christian Gilloux *

Para conhecer um rio, remontemos às suas nascentes. Para conhecer a influência afetiva de Antonin Artaud, remontamos às fontes do Teatro da Crueldade.

O teatro isabelino: conflito das forças naturais e sobrenaturais na violência, medo, horror, assassinato, sangue e loucura. Também comparável à peste; à sua atmosfera delirante, em que a imaginação, diante de um mundo devastado, se liberta e libera, conseqüentemente, a espiritualidade oculta do ser que o pestífero ignorava, que o ator suspeitava dentro de si.

O teatro romântico de um Kleist ou de um Buechner: nostalgia d'um paraíso em que a vida não é sufocada pela terrível realidade. Comparável também à alquimia "double espiritual, não da realidade quotidiana, mas de uma realidade típica e perigosa em que os Príncipes, como os delfins, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à obscuridade".

O teatro dadaísta, cujos precursores foram Jarry e Apollinaire, pode caracterizar-se, também, pela abolição do primado do texto, com sua lógica fria que fixa a realidade em formas estéreis, superficiais, pela "reivindicação de romper com o sentido usual da linguagem, de quebrar a armadura, de quebrar a carapaça"; através de um largo espaço dado aos sonhos, êsse veículo-imagem de nossa vida interior, que transforma o mundo e denuncia nossos complexos e nossas inibições; por uma revolta violenta e pura contra as convenções, os hábitos e os pais Ubu.

No movimento desencadeado por Appia, Craig, Meyerhold, Stanislavski, essencialmente, que vêem progressivamente a considerar o diretor o verdadeiro criador do espetáculo, e o comediante como o seu centro de gravidade, Artaud é um dos mais representativos.

Não confundamos influência e coincidência (por mais acentuada que seja, ela não será fortuita: o teatro, em suas formas e em suas aspirações, é emanção da época). Ghelderode, por exemplo, se liga a Artaud na busca do "grito e do insustentável". Além disso, a noção judaica do Bem e do Mal, constante no pensamento artaudiano, encontra-se na ideologia, inspirada diretamente do Hassidismo, do *Living-Theater*. Coincidência com Witkiewicz, que se suicidou em 1939, cuja visão do teatro parece próxima da de Artaud: "as obras propostas em nossa época são obras em que o homem moderno não pode perceber, em estado puro, os sentimentos metafísicos, ou diga-se, os mistérios da existência como uma Unidade da Pluralidade", ou então: "Para mim a finalidade do teatro é prolongar o espectador num estado inacessível no quotidiano". Coincidência, de fato, não somente com dois outros seus compatriotas, Gombrowicz, cuja "violência e excesso de sua peça *O Casamento*, obteria a admiração de Artaud", e Grotowski, mas de modo mais geral, com a tradição do teatro não-discursivo da Europa Oriental.

Fontes, coincidência e, também, aproximação. Notadamente com o *happening*, nessa noção de teatro total; participação do público numa ambientação sonora e dramática, como a própria base do espetáculo; noção que se encontra em John Cage ou num Béjart, e não mais, por exemplo, em Grotowski.

Quanto à influência efetiva: Peter Brook, o *Living-Theater*. Peter Brook tentou, com a *Royal Shakespeare Company*, uma aplicação metódica da concepção teatral artaudiana, pelo encaminhamento do físico, de acordo com os métodos de trabalho do ator oriental, à emanção, ao alcance metafísico da representação. De-

pois veio a montar *Marat-Sade* (1965) de Peter Weiss: os loucos de Chareton, dirigidos por Sade, dramatizam a vida de Marat. Fácil de adivinhar o choque terrificante da confrontação Sade-Marat, da loucura, da perversidade cruel e do assassinato. Representar a loucura exige do comediante o recurso a tôdas as suas faculdades corporais e um condicionamento mental; uma objetivação da loucura. “É preciso compor a fisionomia espiritual dum mal que mina o organismo e a vida até o dilaceramento”, como o disse Artaud. Brook continua seu trabalho com *Édipo*, de Sêneca; Sêneca, cujo sentido metafísico da crueldade, atraiu particularmente Artaud.

O *Living-Theater* descobriu, muito tardiamente, o *Théâtre et Son Double*, em 1959, quando já se propusera a restituir ao teatro sua função original, de identificá-lo com as forças de vida, de fazer dêle um meio de transformar o homem. Mas essa descoberta foi a revelação do sentido profundo e das possibilidades de sua ação; sua orientação definiu-se, acentuou-se, tanto na pesquisa dos sinais físicos, na utilização do espaço cênico, como na revolta e na noção de exorcismo. O período de maturação prosseguiu até 1964, quando êle montou *Mysteries and Smaller Pieces*: a contribuição de Artaud se lê na brochura-programa: “eu me proponho a, no teatro, voltar a essa idéia elementar, tomada pela psicanálise moderna, que consiste, a fim de obter a cura dum doente, em fazê-lo tomar a atitude exterior do estado ao qual se deseja conduzi-lo”, e se concretiza por meio de um dos quadros do espetáculo: “*La Peste*”, exercício de trinta minutos, de acôrdo com o texto de Artaud, representação da agonia terrificante dos pestíferos, que se espalham pela platéia.

O *Living-Theater* pratica (ou procura praticar) um teatro da crueldade e, através dêle, “ultrapassa” obrigatoriamente a visão artaudiana; por exemplo, pelo próprio fato de agir, êle se situa socialmente e tem que fazer uma escolha política. Nosso propósito não é falar dessa escolha (se bem que ela seja, implicitamente, a de Artaud), mas de acentuar o que pode acarretar de conservação e de transformação em si próprio um tal teatro aplicado em relação à sua “ideologia”.

Indagar-se se êsse teatro é possível é uma questão que poderá ser estudada exaustivamente, mas que ultrapassaria o âmbito de nosso assunto, e que não cabe

debater. Citemos em seguida Artaud: “eu não quis dizer que queria agir diretamente sôbre a época; disse que o teatro que eu queria fazer supunha, para ser possível, para ser admitido pela época, uma outra forma de civilização”. Como Bach em música, Artaud, em teatro, não inventou nada. Se um aperfeiçoou uma técnica, outro a projetou no tempo. Não visando de modo algum a construção de uma teoria, nem pretendendo ser um genial descobridor de novas concepções de *mise-en-scène* e de direção, não contribuindo com um método real de trabalho do ator, Artaud serviu-se da palavra de seu grito para exteriorizar sua própria tragédia. Marcou com seu traço catalítico e visionário, um teatro em marcha para o absoluto.

A partir daí é fácil criticar-lhe as falhas, como, por exemplo, a não especificação do público ao qual um tal teatro se dirigiria e de não ter levado em conta o contexto social de sua aplicação eventual. O *Théâtre Alfred Jarry* e *Le théâtre et Son Double* não podem ser considerados como escritos teóricos que apresentem um sistema filosófico-teatral; espaçados no tempo, êles se compõem de manifestos, artigos, programas, projetos de *mise-en-scène*, relatórios, propósitos dos quais não se excluem as contradições. Se é fácil dizer que essas contradições constituem sua riqueza, é mais interessante notar que essa riqueza se prende ao fato de que Artaud se coloca fora de um sistema. Que os pintores, os músicos, por exemplo, se refiram a êle, nada tem de surpreendente. Reconhecido por seus próprios méritos, não de teórico nem de técnico, mas de catalisador, visionário e poeta, Artaud terá sempre sua atualidade. Ou mais exatamente, nós o atualizaremos à medida que nossas pesquisas em domínios aparentemente tão diferentes, como a pintura e a concepção do ator, o cinema e a arquitetura; e quanto ao teatro, “se o teatro é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida, uma espécie de poesia atroz se manifesta através de atos bizarros em que as alterações do fato de viver demonstram que a intensidade da vida está intacta e que seria suficiente dirigi-la melhor”.

(*Planète*, 20/2/71)

* Christian Gilloux faz parte de um grupo teatral de pesquisas práticas sôbre a disponibilidade e as possibilidades corporais do ator.

Peter Brook

Quanto mais intimamente o ator aborda a tarefa de representar, mais êle é solicitado a distinguir, compreender e preencher simultâneamente um maior número de exigências. Êle precisa dar vida a um estado inconsciente pelo qual é completamente responsável. O resultado é um conjunto indivisível — mas a emoção é continuamente iluminada pela inteligência intuitiva, de modo que o espectador, embora cortejado, agradecido, distanciado e forçado a reavaliar, acaba por experimentar algo igualmente indivisível. A *catharsis* nunca pode ter sido uma purgação emocional: deve ter sido um apêlo ao homem total.

(*O Teatro e Seu Espaço (The Empty Space)*, tradução de Oscar Araripe e Tessa Calado, Editôra Vozes)

TÉCNICA DO ATOR

Dois Exercícios de Relaxamento

ALAN NICOL

Êstes exercícios são mais indicados para amadores mais jovens e inexperientes que dão seus primeiros passos nesse tipo de atividade. Pessoas que nunca fizeram exercícios dramáticos, relutam muito em iniciá-los e é por isso que os primeiros são feitos justamente para romper as inibições e fazer as pessoas agirem. Uma noite gasta com exercícios, em vez dessas intermináveis leituras de texto ou ensaios, com o tempo, torna-se mais rica de rendimento. Em vez de ensaiar durante muito tempo a peça programada, uma interrupção para uma noite de exercício especificamente relacionados com a produção, pode compensar amplamente o tempo perdido.

Para começar, damos a seguir 2 exercícios de relaxamento.

I — Recomenda-se começar tôdas as reuniões, e mesmo os ensaios, com êstes exercícios. A música é de grande auxílio durante o trabalho, principalmente Tchaikowski. Mande que os membros do grupo se sentem em círculo no chão, todos voltados para fora. Isso evita que êles olhem uns para os outros ou fiquem inibidos. Em seguida diga-lhes que imaginem que estão sentados sob uma queda ou jato de água tépida, ou fresca, e que a água está caindo sôbre êles: primeiro sôbre suas cabeças, depois sôbre os ombros, o peito, o tronco, as coxas, os tornozelos e os pés. Repita isso

num murmúrio baixo, sempre no mesmo ritmo. Faça-os relaxar completamente os membros até que tôda a tensão desapareça do corpo. Isso deve ser feito durante uns 5 minutos. Se alguém adormecer durante o exercício, tome isso como um cumprimento. Despertará mais relaxado e disposto.

II — Faça-os deitarem no chão e comecem a relaxar lentamente o corpo, articulação por articulação, começando com a ponta dos pés, abandonando qualquer tensão, até relaxar todo o corpo. Sinta que está pairando a uns 18 pés acima do chão, sôbre si mesmo. Vá falando-lhes lentamente, em tom baixo e num ritmo regular. Depois disso, o ensaiador poderá começar a quebrar as inibições mandando que todos se sentem no chão, no meio da sala. Que imaginem estar numa caverna no fundo da terra, sem lanternas ou qualquer luz. Êles têm que tentar sair dêsse buraco às apal-padelas, procurando saída através de estreitas pontes, passagens e túneis, encontrando talvez um beco sem saída e tendo que voltar atrás até encontrarem a saída.

Êstes exercícios apenas abordam a superfície de diversos problemas e não intentam ser uma panacéia para tôdas as falhas. Podem ser adaptados ao caso particular de seu trabalho. Os alunos acharão êste exercício mais fácil e divertido e começarão a perder a inibição.

(Amateur Stage, vol. XVII/9)

JOGOS DRAMÁTICOS

Os cegos

Três cegos, que não podem falar, atravessam a cena. Um dêles vai à frente, andando e tateando, com um bastão. Os outros o seguem apoiados um no ombro do outro. De repente, o da frente deixa cair a bengala e começa a procurá-la ansiosamente. Ao fazê-lo, os três se soltam, e não conseguem se encontrar de novo. Aflição; na busca de se encontrarem, fazem movimentos com os braços batendo nos obstáculos, cruzam-se sem se tocarem, até que o da frente acha o bastão. Levanta-se para prosseguir, ainda procurando os companheiros. Encontra um dêles. Ação de reconhecimento. Alegria. Seguem o caminho, deixando o terceiro desesperado, entregue à própria sorte. Ou, então, não conseguem mais se encontrar, estendem os braços em desespero, esperando tocar os companheiros de infortúnio; partem em três direções diferentes e desaparecem. Se êste exercício fôr bem executado, se os alunos chegarem a dar a impressão de serem mesmo cegos, desajeitados e receosos, o público ficará profundamente comovido.

O pavão, o ratinho e o leão

Um homem muito humilde e solitário, sentava-se todos os domingos no banco de uma praça. Não tendo dinheiro para nenhuma diversão, ali ficava, tristemente, apreciando o movimento da rua. Sente-se como um ratinho, pequeno, feio e desprezado. Vem vindo pela praça uma criatura vaidosa e cheia de si, sempre à procura de quem lhe elogie as qualidades físicas. É o pavão. Ao ver o ratinho, sente logo que terá uma plateia excelente para contar suas vantagens. O ratinho ao ver tal beldade, fica boquiaberto de admiração. O pavão cada vez mais vaidoso (tema mudo), respirando a admiração e aprovação do companheiro, não cabe em si de satisfação. Exibe seus dotes (cabelos, cauda, relógios, etc.) começa a comparar sua grandeza à pequenez do ratinho, que cada vez mais humilhado, mas sempre admirando o outro, se encolhe no banco. Para equilibrar a situação aparece na praça o leão. Personagem forte, ao deparar com a cena, coloca as coisas em seus devidos lugares, isto é, faz ver ao pavão que êle no fundo não é diferente do ratinho e que cada um tem suas qualidades e defeitos. O pavão, sentindo que o público mudou, retira-se envergonhado. O ratinho, com um olhar agradecido, sorri para o leão.

As águas

CHARLES ANTONETTI

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

CORIFEU — Do caos, modelado por um sôpro de vida, elevaram-se lentamente a terra e as águas. E sôbre a superfície das águas. No fundo das águas surgiu uma forma de vida desconhecida.

Três personagens estão agachados no meio da cena, curvados sôbre si mesmos. Oscilam como algas. Pouco a pouco erguem a cabeça e se deixam embalar pelas correntes d'água. Depois se destacam do fundo da água e vão à superfície. Tiram a cabeça da água começam a nadar para a terra. Tomam pé na praia e partem a conquistar o mundo. (PRATOS)

CORIFEU — Nos confins da terra e das águas a vida se organiza.

Pescadores, lavadeiras, aguadeiros, etc., barco que se empurra da praia para a água (PRATOS)

CORIFEU — Depois os homens se fixaram em tôda extensão da terra e construíram cidades. (RÚIDO DE CIDADE. GRITOS. MOVIMENTO. GUARDAS DE TRÂNSITO. PRATOS). Mas, um dia, nos confins da terra e da água, aconteceu que...

Lavadeiras, banhistas, pescadores. (PRATOS DE LEVE. RUFAR. ESTRONDO). *A água sobe. Uma onda se aproxima. Quebra-se na praia tragando tudo à sua passagem, salvo o pescador que continua de pé sôbre a onda.*

CORIFEU — Na cidade e no mundo inteiro... (PRATOS EM CRESCENDO. GRITOS. JORNAIS E CAMELÔS CHAMAM A ATENÇÃO DE TODOS)

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

CORIFEU — Alguns sobreviveram. E quando as águas baixaram, o homem retomou seu lugar. (PAUSA) Até que um dia...

Um navio. Capitão à frente. Marinheiro iça as velas. Capitão avista terra. Chama os marinheiros. Olham. Um dêles sobe ao cêsto da gávea e observa. Depois se abaixa e grita: "É terra." "Então é terra que acaba de imergir do oceano", diz o capitão.

CORIFEU — A partir dêste momento a água desaparece pouco a pouco. Nos campos, um vento ardente começa a soprar sôbre as plantas sem água.

Plantas: 4 ou 5 personagens. Vento.

CORIFEU — Algumas pancadas de chuva vêm prolongar sua agonia. (PANDEIRO BATIDAS LEVES).

Chuva. As plantas revicijam.

CORIFEU — Depois a aridez definitiva cai sôbre a terra. (TAMBOR)

Aridez. Plantas mirram.

CORIFEU — E um vento de fogo varreu tôda a vegetação morta. Os homens se puseram a caminho à procura de água.

As plantas são varridas pelo vento. Três homens em marcha cada vez mais exaustiva. Um dêles ergue a cabeça. Avista água. Correm (no mesmo

lugar) *Um cai, depois outro. O terceiro cai junto da água, arrasta-se e bebe.*

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

A chuva cai sôbre os homens. Eles se reanimam, erguem-se devagar, incrédulos e se enchem de chuva. Partem de nôvo para a vida. (BATIDAS DE PANDEIRO)



O QUE VAMOS REPRESENTAR?

Viajantes para o mar, de SYNGE

Tradução de SÉRGIO VIOTTI

Personagens:

MAURYA
NORA
CATHLEEN
BARTLEY
MULHERES
HOMENS

NORA, *falando baixo* — E ela? Onde está,

CATHLEEN — Está deitada. Deus a guarde, talvez esteja dormindo, se puder dormir.

NORA *entra devagar e tira um embrulho de debaixo do chale.*

CATHLEEN, *virando a roca rapidamente* — Que é que você traz aí?

NORA — Foi o jovem padre que trouxe. É a camisa e uma meia que eles tiraram de um homem que se afogou em Donegal.

CATHLEEN *pára a roca com um movimento rápido e se inclina para fora para escutar* — É preciso descobrir se são mesmo do Michael, quando ela sair e ficar na praia olhando o mar.

CATHLEEN — Como é que iam ser de Michael, Nora? Como é que ele poderia parar tão longe, lá para o norte?

NORA — O jovem padre disse que conhece casos assim. “Se forem mesmo de Michael”, disse êle, “vá contar a ela que êle teve um entêro bonito, com a graça de Deus; e se não forem dêle, não deixe que ninguém diga pra ela; ela poderia

morrer”, disse, “de tanto chôro e lamentação”.

A porta, que NORA deixou entreaberta, é aberta por uma rajada de vento.

CATHLEEN, *olhando para fora, ansiosamente* — Não foi dizer a êle para não deixar Bartley levar os cavalos à feira de Galway?

NORA, *indo para a esquerda da mesa* — “Não vou, não”, disse êle; “mas não fique com mêdo. Ela não anda rezando quase que a noite inteira? O Onipotente não vai deixar que fique abandonada, sem nenhum filho vivo”.

CATHLEEN — O mar está muito ruim, lá perto das pedras brancas, Nora?

NORA — Mais ou menos, Deus nos guarde. Pro poente já anda trovejando, e vai ficar pior quando a maré virar na direção do vento. (*Vai até a mesa com o embrulho*). Abro agora?

CATHLEEN — Ela pode acordar de repente e entrar antes que a gente tenha acabado. (*Indo à mesa.*) Vamos levar muito tempo, com nós duas chorando.

NORA, *indo à porta que dá para o quarto* — Ela está se mexendo na cama. Ela vem para cá daqui a pouco.

CATHLEEN — Me dá a escada. Vou botar tudo isso no sótão; assim, ela não perceberá nada e, talvez, quando a maré mudar, ela saia para ver se o corpo dêle está boiando n'água.

Colocam a escada apoiada na chaminé; CATHLEEN sobe alguns degraus

e esconde o embrulho. MAURYA entra do quarto.

MAURYA, *olhando Cathleen e falando, num queixume* — Essa turfa que você tem aí não dá para hoje até a noite?

CATHLEEN — Pus um bôlo assando no fogo pra daqui a pouco. (*Jogando a turfa*) Bartley vai querer levar se fôr a Connemara, quando a maré mudar.

NORA *apanha a turfa e leva para junto do fogão.*

MAURYA, *sentando num banquinho, perto do fogo* — Não irá, num dia dêsses, com o vento soprando do sul e do oeste. Não irá num dia dêsses; estou certa que o jovem padre não deixará.

NORA — Deixa sim, mamãe. Eu já ouvi Eamon Simon e Stephen Pheety e Colum Shawn dizendo que êle ia.

MAURYA — Onde é mesmo que êle está?

NORA — Foi ver se tinha outro barco zarpando essa semana; não deve demorar porque a maré está virando em Cabo Verde e o vento sopra as barcas para oeste.

CATHLEEN — Escuto gente andando nas pedras grandes.

NORA, *olhando para fora* — Está chegando; parece que tem pressa.

BARTLEY *entra e olha em volta. Sua fala é triste e calma* — Onde está aquêle pedaço de corda nova, Cathleen, que a gente comprou em Connemara?

CATHLEEN, *descendo* — Dá para êle, Nora. Está pendurada no prego, perto das

tábuas. Botei lá de manhã, porque o porco de patas pretas estava comendo.

NORA, *dando-lhe a corda* — É essa, Bartley?

MAURYA — Seria melhor que você deixasse essa corda pendurada onde ela estava, Bartley. (*Bartley a apanha*) Fará falta aqui amanhã de manhã, ou depois de amanhã, ou em qualquer manhã que seja, se Michael fôr encontrado. Vamos fazer uma cova bem funda, com a graça de Deus.

BARTLEY — Esse é o único barco que sai hoje; depois, só em duas semanas ou mais. (*Começando a trabalhar com a corda*). Ouvi dizer que será uma boa feira para vender cavalos.

MAURYA — Lá em baixo eles vão falar mal de nós se o corpo der na praia e não tiver nenhum homem para fazer caixão... e eu que paguei tão caro pelas melhores tábuas que se podia achar em Connemara.

BARTLEY — Como é que ele ia dar na praia se a gente o procurou por nove dias e o vento soprou tão forte de este e sul algum tempo atrás?

MAURYA — E, se ele não foi achado, este vento está levantando o mar, e tinha uma estrêla subindo na noite, perto da lua. Se fôssem cem cavalos... ou mil cavalos que você tivesse, qual o preço de mil cavalos contra o preço de um filho, onde só tem um filho só?

BARTLEY, *trabalhando no cabresto, falando a Cathleen* — Desça todos os dias para ver se as ovelhas não pularam no centeio; e se o comprador vier, venda o porco de pata preta, se o preço que der fôr bom.

MAURYA — Como é que uma môça como ela vai poder vender um porco a bom preço?

BARTLEY, *para Cathleen* — Se o vento do este continuar até o fim da lua, que Nora e você tragam bastante turfa. Difícil vai ser de hoje em diante com um só homem a fazer todo o trabalho.

MAURYA — Difícil vai ser quando você se afogar como os outros. Como é que eu vou viver, e as meninas comigo, eu, uma velha à procura do túmulo?

BARTLEY *larga do cabresto, tira o casaco que traz e troca por outro, da mesma flanela, mas mais nôvo.*

BARTLEY, *para Nora* — Não está chegando ao molhe?

NORA, *olhando para fora* — Está passando em Cabo Verde, deixando cair as velas.

BARTLEY, *apanhando a bôlsa e o tabaco* — Tenho meia hora para descer. Vocês me verão voltar dentro de dois dias, ou três dias, talvez quatro, se o vento estiver contra.

MAURY, *voltando-se para o fogo, colocando o chale sôbre a cabeça* — Não é duro e cruel o homem que não quer saber das palavras de uma velha que procura afastá-lo do mar?

CATHLEEN — É a vida de um môço, viajar pelo mar. E quem escutaria uma velha que só tem uma coisa a dizer e fica repetindo?

BARTLEY, *apanhando o cabresto* — Preciso ir depressa. Vou na égua vermelha e o pônei cinzento irá correndo atrás... Deus seja convosco. (*Sai*).

MAURYA, *gritando enquanto ele ainda está na porta* — Ele se foi, Deus nos guarde, e nunca o veremos mais. Ele se foi. E quando cair a negra noite já não terei mais filho no mundo.

CATHLEEN — Porque não lhe deu sua bênção enquanto estava na porta? Já não há bastante tristeza nesta casa sem mandá-lo embora com uma palavra de azar, uma palavra dura dêle ouvir?

MAURYA *apanha as tenazes e começa a revolver o fogo, sem direção, sem olhar para os lados.*

NORA, *voltando-se para ela* — Está tirando a turfa de debaixo do bôlo?

CATHLEEN, *num grito* — Que o filho de Deus nos perdoe, Nora! Esquecemos seu pedaço de pão (*Vai para o fogo*).

NORA — Vai estar faminto quando a noite cair, sem ter comido nada desde que o sol surgiu.

CATHLEEN, *tirando o bôlo do fogão* — Vai ficar faminto mesmo, vai sim. Ninguém pode agir com juízo morando numa casa onde uma velha fala todo tempo.

MAURYA *se balança no banco.*

CATHLEEN, *cortando um pedaço de pão e enrolando num pano; para Maurya* —

Desça até a fonte e dê isso pra ele quando passar. Assim o verá e a negra palavra será destruída e, então, poderá dizer: "Deus te acompanhe", para ele caminhar mais descansado.

MAUYA, *apanhando o pão* — Será que dá tempo de eu chegar antes dêle?

CATHLEEN — Se fôr bem depressa.

MAURYA, *erguendo-se, sem equilíbrio* — Para mim, andar é muito difícil.

CATHLEEN, *olhando-a, ansiosamente* — Dá o cajado pra ela, Nora, senão pode escorregar nas pedras grandes.

NORA — Que cajado?

CATHLEEN — O que Michel trouxe de Connemara.

MAURYA, *segurando o cajado que Nora lhe estende* — No mundo lá de fora, os velhos deixam coisas para os filhos usarem, mas aqui, os môços é que deixam para os velhos.

Sai devagar. NORA *dirige-se para a escada.*

CATHLEEN — Espera, Nora, talvez ela volte depressa. Anda tão triste, Deus a ajude, que nem se sabe o que é capaz de fazer.

NORA — Já passou pelo arbusto?

CATHLEEN, *olhando para fora* — Já se foi. Joga logo... só Deus sabe quando é que ela vai sair de nôvo.

NORA, *tirando o embrulho do sótão* — O jovem padre disse que passaria amanhã, e a gente podia descer e perguntar para ele lá embaixo se são mesmo de Michael.

CATHLEEN, *segurando o embrulho* — Ele disse como foi que encontraram?

NORA, *tecendo* — "Tinha dois homens num barco", disse ele, "vendendo *whisky* antes do amanhecer, e o remo de um esbarrou no corpo quando passavam pelos negros rochedos do norte".

CATHLEEN, *tentando abrir o embrulho* — Me dá a faca, Nora; o sal estragou a corda e tem um nó cego que nem numa semana a gente abria.

NORA, *dando-lhe a faca* — Ouvi dizer que é longa a caminhada a Donnegal.

CATHLEEN, *cortando o barbante* — E é mesmo. Inda pouco esteve aqui um homem — o que vendeu aquela faca — e disse que se a gente andasse pra lá, além daquele rochedo, levava sete dias para estar em Donegal.

NORA — E que tempo levaria um homem, se boiasse?

CATHLEEN, *abre o pacote e apanha um pedaço de meia; olha atenta* — (Com voz baixa). Que Deus nos guarde, Nora! Não é muito difícil dizer se são mesmo dêle?

NORA — Vou pegar a camisa que está no prego; assim a gente compara as flanelas. (*Procura entre algumas roupas dependuradas a um canto*). Não está aqui, Cathleen, onde estará?

CATHLEEN — Acho que Bartley vestiu de manhã, porque a sua estava cheia de sal. (*Apontando o canto*). Um pedaço da manga é da mesma fazenda. Me dá que essa serve.

NORA *a traz e as duas comparam a flanela*.

CATHLEEN — É a mesma fazenda, Nora. Mas mesmo que seja, tem peças enormes na loja de Galway, e muitos homens não podem ter camisa igual a de Michael?

NORA, *que apanhou a meia e está contando os pontos. Gritando* — É de Michael, Cathleen. É de Michael... que Deus tenha pena de sua alma. E que é que ela vai dizer quando ouvir esta história, com Bartley no mar?

CATHLEEN — É uma meia lisa.

NORA — É a segunda do terceiro par que eu fiz para êle. Pus três laçadas a mais e deixei fugir quatro pontos.

CATHLEEN, *contando os pontos* — É como está aqui. (*Num grito*). Ah, Nora, não é amargo pensar nele boiando tão longe, no norte, sem ninguém que o atormente a não ser as negras bruxas que voam no mar...

NORA, *balançando o corpo, estende os braços no meio das roupas* — Não é de dar pena quando nada mais resta de um homem que era um grande remador e grande pescador, a não ser um pedaço de camisa velha e uma meia lisa?

CATHLEEN, *depois de uma pausa* — Ela já vem voltando, Nora. Estou ouvindo um barulho no atalho.

NORA, *olhando para fora* — Está sim. Vem vindo para cá.

CATHLEEN — Esconde isso tudo, antes que ela entre. Talvez ela esteja mais calma depois da bênção pra Bartley, e não vamos contar nada enquanto êle está no mar.

NORA, *ajudando Cathleen a fechar o embrulho* — Vamos botar aqui no canto.

Botam o embrulho no canto da chaminé. Cathleen volta à roca.

NORA — Ela vai ver que eu estava chorando?

CATHLEEN — Fique de costas para a porta e a luz não cai em você

NORA *se senta no canto da chaminé, de costas para a porta. Maurya entra muito devagar, sem olhar para as moças, indo sentar-se no seu banquinho, do outro lado do fogo. Ainda traz o pão embrulhado.*

CATHLEEN, *depois de rodar a roca* — Não lhe deu seu pedaço de pão?

MAURYA *começa a se lamentar novamente, sem se voltar.*

CATHLEEN — Não viu êle descendo a cavalo?

MAURYA — *Continua se lamentando.*

CATHLEEN, *um pouco impaciente* — Deus a perdoe. Não é melhor erguer a voz e dizer o que viu em vez de ficar se lamentando pelo que aconteceu? Afinal, viu ou não viu Bartley?

MAURYA, *com voz fraca* — De hoje em diante, meu coração estará partido.

CATHLEEN, *como antes* — Viu ou não viu Bartley?

MAURYA — Vi a coisa mais terrível de se ver.

CATHLEEN, *deixa a roca e olha para fora* — Deus a predoe; está passando com a égua pelo Cabo Verde e o pônei cinzento correndo atrás dêle.

MAURY, *começa de maneira que o chale cai da cabeça sobre os ombros, deixando ver seus cabelos levemente esbranquiçados, com voz amedrontada* — Com o pônei cinzento correndo atrás dêle.

MAURYA, *falando muito devagar* — Eu vi a pior coisa que alguém podia ver desde que Bride Dara viu um homem morto com a criança nos braços.

CATHLEEN e NORA — Oh!

Agacham-se diante da velha, junto ao fogo.

NORA — Conta pra gente o que viu.

MAURYA -- Desci até o poço e fiquei rezando pra mim. Nisso chegou Bartley montando a égua vermelha, com o pônei cinzento atrás dêle.

Ergue as mãos como que escondendo alguma coisa dos olhos.

MAURYA — Que o filho de Deus nos guarde, Nora.

CATHLEEN — E depois... que é que viu?

MAURYA — Vi o próprio Michael.

CATHLEEN, *falando suamente* — Não viu, não, mamãe. Não foi o Michael que viu, pois seu corpo se achou lá no norte, e teve um entêrro bonito, co'a graça de Deus.

MAURYA, *meio desafiante* — Acabei de ver Michael hoje, montando e galopando. Bartley veio antes, na égua vermelha; tentei dizer "Deus te guie", mas uma coisa me prendeu as palavras na garganta; passou tão depressa. "Deus te abençoe", disse êle, e eu nada pude dizer. Olhei chorando pro pônei cinzento, e lá estava Michael — com uma roupa tão linda, usando sapatos novos.

CATHLEEN, *començando a se lamentar* — Estamos desgraçados de hoje em diante. Desgraçados... é mesmo.

NORA — Mas o jovem padre não disse que Deus não deixaria que ela ficasse sòzinha, sem filho nenhum no mundo?

MAURYA, *com voz baixa, mas clara* — Quem é como êle, pouco sabe do mar. Bartley logo estará perdido. Chamem Ramon para me fazer um caixão com as tábuas brancas, pois não vou viver muito depois dêles... Já tive um marido, e um pai de marido, e seis filhos na casa — seis lindos homens — apesar de ter sido difícil trazer cada um para o mundo. Uns

foram achados, outros ninguém conseguiu achar, e agora todos se foram... Tinha o Stephen e o Shawn perdidos no vento, e achados depois na Baía de Gregório da Bóca-de-Ouro. Trouxeram os dois numa tábuia, entrando por esta porta.

Faz pausa por um momento, as moças se movem como se tivessem ouvido algo na porta entreaberta.

NORA — Você ouviu Cathleen? Você ouviu um barulho a noroeste?

CATHLEEN, *num cochicho* — Alguém acabou de gritar na praia.

MAURYA *continua, sem nada ouvir* — Tinha o Shawn e seu pai, e o pai de seu pai perdidos na noite escura, e não se achou sinal dêles quando veio o sol. E Patch também se afogou — a canoa virada... E eu aqui, sentada, com Bertley pequeno nos meus joelhos. E vi duas mulheres, e três mulheres e depois quatro mulheres entrando, se benzendo, sem dizer palavra. Então, olhei para fora, vi uns homens chegando, segurando uma coisa enrolada num pedaço de vela vermelha, e a água pingando — era um dia tão seco, Nora, deixando um rastro na porta.

Faz nova pausa, a mão estendida em direção à porta. Ela se abre devagar e entram mulheres velhas se benzendo à entrada, ajoelhando na frente do palco. Trazem lenços vermelhos à cabeça.

MAURYA, *meio em sonho, para Cathleen* — É Patch ou é Michael? Quem é.

CATHLEEN — Michael acabou de ser achado, lá longe no norte, e se o encontraram lá, como é que podia estar aqui?

MAURYA — São muitos os moços que boiam sem rumo no meio do mar, e de que jeito iam saber se foi Michael que acharam ou outro homem qualquer, se quando um homem fica n'água nove dias com vento soprando sempre, até sua mãe acha difícil dizer quem é...

CATHLEEN — É Michael, Deus o proteja, pois ainda há pouco nos mandaram lá do norte um pedaço de suas roupas.

Adianta-se e entrega a Maurya as roupas que pertenceram a Michael; Maurya se levanta devagar e as toma nas mãos. NORA olha para fora.

NORA — Eles estão carregando uma coisa; e escorre água do que trazem, deixando um rastro nas pedras grandes.

CATHLEEN, *num cochicho, para as mulheres que entram* — É Bartley, não?

UMA DAS MULHERES — É Bartley, sim. Que Deus o guarde.

Duas jovens entram e limpam a mesa; depois, dois homens carregando o corpo de Bartley numa prancha, com pedaços de vela por cima dêle. Colocam-no na mesa.

CATHLEEN, *para as mulheres, enquanto os homens o fazem* — Como foi que êle se afogou?

UMA DAS MULHERES — O pônei cinzeno jogou-o no mar e uma onda o apanhou onde tinha ressaca nos rochedos brancos.

MAURYA se afastou e se ajoelhou à cabeceira da mesa. As mulheres estão se lamentando suavemente e balançando os corpos num movimento lento. CATHLEEN e NORA se ajoelham do outro lado da mesa. E os homens junto à porta.

MAURYA, *erguendo a cabeça e falando como se não houvesse ninguém ao redor* — Já se foram todos e não há mais nada que o mar me possa fazer... Não terei mais razão de ficar chorando e rezando quando o vento soprar do sul e se ouvir a ressaca no leste, e a ressaca no oeste, e uma de encontro a outra... os dois barulhos crescendo num só. Não será mais preciso ir em busca de água benta na noite escura, e nem vou me importar com o mar quando as outras mulheres se lamentarem. (Para NORA). Me dá água benta, Nora; ainda tem um pouco guardada. (NORA *lhe dá*).

MAURYA *deixa cair as roupas de Michael sobre os pés de Bartley e asperge água benta sobre êle* — Não é que eu não tenha rezado ao Onipotente por você, Bartley. Não é que eu não tenha rezado por noites escuras sem que você soubesse o que eu estava dizendo. Mas agora terei um grande descanso, e já é bem tempo, agora terei um grande descanso, um grande sono pelas noites longas. Mesmo que a gente só tenha um pouco de farinha molhada para comer, e talvez um peixe que não cheirasse mal (*ela se ajoelha de novo, fazendo o sinal da cruz e rezando em sussurro*).

CATHLEEN, *para um velho* — Talvez você e Eamon pudessem fazer um caixão quando o sol se pôr. Temos boa madeira branca que ela mesma comprou, que Deus a ajude, pensando que Michael seria encontrado e vocês podem comer enquanto estiverem trabalhando.

O VELHO, *olhando para as madeiras* — Tem pregos?

CATHLEEN — Não, Colum, nós nem pensamos nos pregos...

OUTRO HOMEM — É estranho que ela não tenha pensado em pregos depois de ter visto tanto caixão sendo feito.

CATHLEEN — Ela já está ficando velha e cansada.

MAURYA levanta-se de novo muito devagar e espalha as peças de roupa de Michael ao lado do corpo, salpicando-os com o resto de água benta.

NORA, *sussurrando para Cathleen* — Agora ela está quieta e tranqüila, mas no dia em que Michael afogou-se, podia-se ouvir seu choro daqui até o poço. Ela gostava muito de Micael, e alguém podia pensar nisso?

CATHLEEN, *devagar e claramente* — Uma mulher velha se cansa depressa com qualquer coisa que faça, e não faz nove dias que ela está chorando e enchendo a casa de tristeza.

MAURYA, *coloca a xícara de cabeça para baixo, sobre a mesa e junta as mãos sobre os pés de Bartley* — Que Deus todo poderoso tenha piedade da alma de Bartley, da alma de Michael, de Sheamus, Patch, Steven e Shawn (*abaixando a cabeça*). E tenha piedade da minha, e de Nora e de todo aquele que ainda está neste mundo.

Pausa. O lamento fúnebre das mulheres aumenta e depois diminui.

MAURYA, *continuando* — Michael teve um entêro tão lindo, lá no norte, com a graça de Deus... Bartley terá um lindo caixão feito de tábuas brancas. Que mais podemos desejar além disso? Nenhum homem pode viver eternamente, e devemos ficar satisfeitos.

MAURYA *se ajoelha novamente e a cortina cai.*

Conversação Sinfonieta¹

De JEAN TARDIEU²

Tradução de MANUEL BANDEIRA

Personagens:

O ENSAIADOR

OS SEIS CORISTAS:

PRIMEIRO BAIXO (B 1)

SEGUNDO BAIXO (B 2)

PRIMEIRO CONTRALTO (C 1)

SEGUNDO CONTRALTO (C 2)

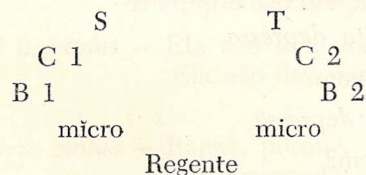
SOPRANO (S)

TENOR (T)

O LOCUTOR DE RÁDIO

O REGENTE

A cena representa um estúdio de Rádio ou uma sala de concertos, de onde a Sinfonieta será transmitida. Ao se descerrar a cortina, a sala está vazia. As cadeiras e as estantes dos Coristas estão dispostas defronte do público, em semi-círculo, assim como o estrado e a estante do regente, segundo o seguinte plano:



Há ainda dois microfones dispostos de um lado e outro do estrado do Regente. O ensaiador chega trazendo as partituras. Dispõe-nas cuidadosamente nas estantes, desloca de alguns centímetros os microfones e em seguida se retira.

Logo depois chegam os Coristas. Têm aspecto “qualquer”, mais para triste. Sentam-se em seus lugares e aguardam com ar quase indiferente.

Chega enfim o Locutor, e vai colocar-se em pé, de face para o público, diante de um dos microfones. Traz na mão um papel, que relê. Tosse um pouco, limpando a garganta, depois lança um olhar para os bastidores, do lado por onde saiu o ensaiador. A um sinal que êste lhe terá feito, principia a ler o texto de apresentação da Sinfonieta.

O LOCUTOR — Minhas senhoras e meus senhores, fala aqui a Rádio-em-Tôda-Parte. Dentro de alguns minutos daremos início à irradiação da Conversação-Sinfonieta, do compositor Johann Spatgott. Compõe-se esta sinfonia vocal de três movimentos: *Allegro ma non troppo*, *Andante Sustenuto* e *Scherzo vivace*.

O *Allegro*, após uma exposição rápida, em que tôdas as vozes são, uma depois de outra, apresentadas, desenvolve com autoridade o tema da oposição entre o Sonho, simbolizado pelo par Tenor-Soprano, e a Realidade, cujas afirmações peremptórias estão principalmente confiadas às vozes graves. Estas impõem afinal as suas conclusões, num canto triunfal à glória do equilíbrio humano: a saúde antes de tudo.

O ENSAIADOR, *aparecendo e falando à meia-voz* — Acelere um pouco o movimento, senão vai prejudicar o horário! (*Desaparece*).

O LOCUTOR, *com volubilidade e a tôda velocidade* — O *Andante*, movimento lento e meditativo, desenrola uma lamentação sonhadora e arrastada, que faz aparecer em primeiro plano as inflexões patéticas das vozes femininas, cujos recitativos comovidos, consagrados aos Espíritos e às Aparições, nos conduziriam ao domínio inquietante do Além, se não fôsse *in fine* contraditados pela plácida intervenção dos baixos, que mais uma vez retomam o tema da vida todo-poderosa: “Com um bom jantar!”

O ENSAIADOR, *mesmo jôgo de cena* — O Regente está atrasado, convém falar mais devagar para ir entendendo o auditório.

O LOCUTOR, muito lentamente, *depois de dar de ombros, amolado* — Enfim... o *Scherzo*... *vivace*... retomando num ritmo... endiabrado... o tema precedente... forma... uma... como que farândola vertiginosa... de movimentos... vivos... em tórno do tempo... inicial... que se torna... súbitamente... tão leve... quanto rápido...

Enquanto o Locutor pronuncia as últimas palavras, vem chegando o Regente, de casaca, com um ar ardoroso e atarefado. Saúda o público, volta-lhe as costas e sobe ao estrado. O Regente empunha a batuta, vira a primeira página de sua partitura e dá o tom aos Coristas. Fá-lo pronunciando a mezza-voce a sílaba BA. A partir dessa indicação, os baixos repetem juntos em voz grave: BA, BE, BI, BO, BU; os contraltos: DA, DE, DI, DO, DU; o tenor, MA, ME, MI, MO, MU; o soprano: LA, LE, LI, LO, LU. Em seguida, repetem por um momento tais sílabas, cada qual para si, em desordem, como uma orquestra que afina seus instrumentos.

O Regente, que é papel mudo, regerà, realmente, dentro em pouco: dando a entrada de cada parte, recitativo ou conjunto, e indicando as nuances. Os Coristas falarão, tanto quanto possível, sem modulação cantada, só com efeitos de ritmo ou de intessidade. Não representarão o significado do que dizem, como comediantes, mas o som, como

instrumentistas. Haverá pois um contraste entre o que dizem, e as suas atitudes, que permanecerão sérias e impessoais, com aquela espécie de desprezimento próprio de certos músicos profissionais, que se empenham em tocar bem, sem assumir o ar de participarem no que estão fazendo.

O LOCUTOR — Ouçamos, a seguir, o *Allegro ma non troppo*. (*O Locutor vai sentar-se numa cadeira do estúdio*).

B 1 — Bom dia, minha senhora!

C 2 — Bom dia.

B 2 — Bom dia, minha senhora! Bom dia, minha senhora!

C 1 e C 2 — (*Forte e juntos*) Bom dia.

B1 e B 2 e C 1 e C 2 continuam a replicar em surdina, num tom igual, monótono, muito martelado: “Bom dia”, “Bom dia”, enquanto Tenor e Soprano, que se puseram de pé, trocam as suas réplicas muito em saliência e com fraseado comovido.

T — Bom dia, Mademoiselle! Como tem passado, Mademoiselle!

S — (*um tempo e em seguida*) Bem, obrigada. E o senhor, bem?

T — Bem, obrigado, Mademoiselle, e a senhora?

S — Bem, obrigada.

T — Obrigado, e a senhora?

S — Bem, obrigada, e o senhor?

De repente tudo pára. O Tenor senta-se. B 2 er-guendo-se.

B 2 — Estou encantado de ser recebido aqui pela senhora. Depois de uma ausência tão prolongada.

B 1 muito depressa

B 1 — Quem estêve ausente?

C 1 muito depressa

C 1 — Quem?

S, muito depressa

S — Quem?

T, *muito depressa*

T — Quem?

C 2, *muito depressa*

C 2 — Quem?

B 2, *sempre de pé* — Não sei quem estêve ausente

Se o senhor ou se eu. Con-
[venhamos]

Que um de nós estêve
[ausente]

Pois não nos encontramos.
([*Senta-se*])

C 1 (*erguendo-se*) — É! Cada qual p'ra o seu lado,
Vive agora tão ocupado...

B 1 e B 2 (*juntos*) — Ocupado, ocupado, ocupa-
do...

C 1, *continuando* — Que se fica assim sem se ver.

C 2 e S, *juntos* — Sem se ver, sem se ver, sem se
ver.

Cl, *continuando* — Lamento-o infinitamente:
Gosto tanto de receber!

*Senta-se. O Tenor e o Soprano levantam-se ao
mesmo tempo.*

T, *inclinando-se para o Soprano:*

Conheço alguém, Mademoiselle,
Que estêve sempre presente
Quando a senhora estava aqui.

S, *terna* — Estêve sempre presente?

C 1 — Estêve sempre presente!

C 2 — Estêve sempre presente!

S, *continuando* — Estêve sempre presente?
E eu que não dei por isso!

C 1 e C 2, *juntas* — Ela não deu por isso!
Ela não deu por isso! (*Curto
silêncio*)

C 1 e C 2, *juntas* — Rapaz, porquê, porquê
Não responde você

B 1 — Vamos, rapaz, responda!

B 2 — Vamos, rapaz, responda!

C 1 — Parece que os dois
Estão encabulados.
Deixemo-los pois.

Falemos de outra coisa!

(*T e S sentam-se*)

B 1 — A estação anda bem fraca.

C 2 — Acho que anda horrorosa.

C 1 — Imaginem que hoje à tarde...

B 1 — Não interrompa a senhora!

B 2 — Perdão, minha senhora
Por tê-la interrompido,
Eu estava distraído.

C 1 — Imaginem que hoje à tarde
Vinha eu descendo os Boulevards...

B 2 — A pé?

C 1 — A pé. Sim, a pé, a pé.
Gosto de andar a pé...

B 1 — Ora, não interrompa a senhora!

C 1 — Como ia dizendo, hoje
Vinha eu descendo os Boulevards,
Quando encontro, adivinhem quê

B 2 — O quê

C 2 — O quê?

T — O quê?

S — O quê?

C 1 — Um navio de vela!

TODOS OS OUTROS CANTORES JUNTOS — Um navio de
[vela em plena rua,]
Que coisa mais estranha!

C 1, *rindo* — Mas era um navio-reclame
Ah ah ah ah ah! ah! ah! ah! ah!
De papelão e madeira pintada,
Conduzido num automóvel.

B 2 — Ah! Compreendo.

C 2 — Eu também.

C 1 – Era a Companhia
Dos turistas reunidos
Que fazia publicidade
Para os cruzeiros de verão.

S, *erguendo-se* – Que decepção a senhora
Me deu agora!
Eu queria que fôsse
Um navio de verdade!
A vida é tão monótona!

B 1, *carrancudo* – Qual nada, qual nada, qual nada!

B 2 – Qual nada, qual nada, qual nada!

B 1 e B 2, *juntos* – Qual nada, qual nada, qual nada!

(*Continuam em surdina a dizer: “qual nada, qual nada”, enquanto dura o recitativo seguinte*)

C 2, *erguendo-se* – As môças são românticas
Eu também fui assim,
Querendo não sei o quê...

(*B 1 e B 2 param de cantar*)

C 1 – É sim, é sim, é sim.

C 1 e C 2, *juntas* – É sim, é sim, é sim.

B 1 e B 2, *juntos* – Qual nada, qual nada, qual nada!

C 1 e C 2, *juntas* – É sim, é sim, é sim!

B 1, *erguendo-se* – A vida está bem como está.
É preciso se contentar
Com o que se tem, sem se
[deixar]
Levar por devaneios inúteis.
(*Senta-se*)

C 1 – No fundo, o senhor tem razão.
É preciso saber viver.

C 2, *patética* – Sem dúvida, sob condição
De ter “de que” viver!

B 1 – Mas eu sempre vivi.

B 2 – E eu continuo vivendo.

C 1 – Isso é o essencial.

C 2 – A saúde antes de tudo. (*De pé*)

T, *muito sentimental* – Com um pouco de amor!

T e S, *crescendo* – Com um pouco de amor.
Com muito, muito amor!

B 1 e B 2, *juntos* – Saúde antes de tudo! Saúde antes de tudo!

Todos JUNTOS, *forte* – Saúde antes de tudo!
Saúde antes de tudo!
Saúde antes de tudo!
(*Pausa*)

O LOCUTOR, *erguendo-se e pondo-se diante do microfone* – *Andante sostenuto!* (*Torna a sentar-se*)

T – Mas o Espírito, podem crer, é quem faz tudo!

B 1 e B 2, *restritivos* – Quase tudo! Quase tudo!
Quase tudo! Quase tudo!

C 1 – Onde está êle?

C 2 – Onde está êle?

S – Onde está? Está em nós!

C 1, *misteriosamente* – Eu vou mais longe,
Senhores e senhoras:
Os Espíritos estão
Em tôda a parte!

C 2 – Onde estão?

S – Onde estão?

C 1 – Onde estamos, em tôrno de nós,
Deslisando, esgueirando-se, hu!

Os 6 CORISTAS, *juntos* – Uh, uh, uh, uh, uh, uh!
Uh, uh, uh, uh, uh, uh!

(*Êsse uh! de pavor é antes murmurado, mas em crescendo, numa modulação ascendente e em seguida descendente e de duração igual à dos versos precedentes.*)

S – São maus? Não posso crer
Na maldade dos nossos
Pobres antepassados.

C 1 – Quando são desgraçados
E, noite morta, param
nos lares, que em vida habitaram
Alguns, dizem, são mais daninhos,
Mais ferozes que os lóbos, uh!

Os SEIS JUNTOS — Uh, uh, uh, uh, uh, uh, uh, uh, uh,
(Como acima)

C 1 — Outros, ao contrário, são mansos
Uns verdadeiros crianças,
Que se pelam por ser ninados.

C, 2, *erguendo-se e começando um recitativo* —
Eu tive uma vizinha
Cujo irmão era doudo...

B 1 e B 2, *juntos* — Cujo irmão era doudo,
Cujo irmão era doudo...

C 2 — E como os demais doudos
Via mais que nós todos...

B 1 e B 2 — Via mais que nós todos,
Via mais que nós todos...

C 2 — Pois bem...

B 1 — E então?

B 2 — E então?

C 1 — E então?

C 2 — Muitas vêzes vinha à cozinha
O fantasma de algum defunto
Furtar-lhe o presunto
Ou uma empadinha.

B 1, *incrédulo e chocareiro* — Legumes também?

C 2 — Legumes, não!

B 1 — Então era o gato!

B 2 — Era o gato, era o gato!

B 1 e B 2 — Era o gato o ladrão!

C 2, *indignado* — O rapaz era doudo, já disse,
Mas não que confundisse
Um gato vagabundo
Com alma do outro mundo!

C 1 — E saiba o senhor que lá em casa
Certo fantasma sorrateiro,
Não há muito,
Vinha furtar-nos dinheiro.

S — O quê? Dinheiro?

C 1 e C 2, *juntas* — Sim, dinheiro, dinheiro, dinheiro.

B 1, *chocareiro* — Era ouro?

B 2, *no mesmo tom* — Ou papel?

B 1, *com harmonia* — Minha boa senhora, use o
[crânio]
E reflita um momento a
[sério]
Que é que um espírito sub-
[terrâneo...]

B 2 — Ou mesmo aéreo...

B 1 — Iria fazer com dinheiro,
Coisa inútil no outro mundo!

S — Talvez lá, em matéria de câmbio,
Lhe fizesse arranjo:
Espírito não é anjo.

C 1 — E os homens que serão então?

C 2 — Ah, os homens, nem é bom falar!

S — Nem é bom falar!

C 1 — Nem é bom falar!

C 2 — Nem é bom falar!

B 1 — Em alma do outro mundo
É que eu não posso acreditar!

B 2, *afirmativo, acelerando*
Tão pouco eu posso acreditar!
O que há neste mundo
Nas mãos, sob os pés,
Parece comigo e você,
Se ouve, se vê!

B 1, *mesmo jôgo de cena* — Tem pêso, volume,
Se come ou bebe
Se bebe ou se come!

...T, *erguendo-se, com ardor* — Se estreita ao coração!

S, *ousada* — Se beija com paixão!

Os 6 JUNTOS — Oh, oh, oh, oh, oh, oh...
Oh, oh, oh, oh, oh, oh (*crescendo*
e decrescendo como acima)

B 1 — Oh, oh, na mocidade
Há tal fogosidade...

B 2 — Falemos baixo, falemos baixo...

B 1 — Falemos baixo...

B 1, B 2, C 1 e C 2 *juntos*
Falemos baixo! Falemos baixo!
Falemos baixo! Falemos baixo!

C 1 — É chegado o momento.

C 2 — É chegado o momento.

C 1 — De explorar-lhes o sentimento
De anunciar-lhe o casamento...

C 2 — Com um bom jantar!

B 1 — Um bom jantar! Um bom jantar!

B 1 e B 2 — Um bom jantar! Um bom jantar!

Os 6 *JUNTOS, muito baixinho*
Um bom jantar! Um bom jantar!
Um bom jantar! Um bom jantar!
(*decrecendo*)

UMA PAUSA

O LOCUTOR, *erguendo-se e voltando ao microfone* —
Scherzo Vivace! (Torna a sentar-se)

B 1 e B 2, *repetindo, em ritmo muito marcado,*
oito vezes as mesmas duas sílabas —
Gosto, gosto, gosto, gosto,
Gosto, gosto, gosto, gosto...

C 1 — De flôres

B 2 — De frutas

B 1 — De fritas

B 2 — De vinhos

S — De creme

T — De grogues

B 1 e B 2 — *mesmo jôgo de cena*
Gosto, gosto, gosto, gosto,
gosto, gosto, gosto, gosto

T — De grogues

S — De creme

B 2 — De vinhos

B 1 — De fritas

C 2 — De frutas

C 1 — De flôres

C 1, *erguendo-se para dizer a sua parte e tornando-se logo a sentar-se* — Quer servido quente ou frio,
Gosto de leitão assado...

C 2, *mesmo jôgo* — De miolos com farofa,
De um franguinho bem dou-
[rado]

B 1, *mesmo jôgo* — De aipo cozinhado em leite...

B 2, *mesmo jôgo* — De alcachofras com azeite...

T — De um *chateaubriand* a ponto...

S, *poética* — Três fatias de céu...

B 1 — Como consegue obtê-las?

B 2 — Como consegue obtê-las?

S, *cada vez mais poética* — Com dois raios de estrê-
las...

C 1 — Corto-as em pedacinhos...

C 2 — Muito pequeninhos...

B 1 — E como é que as prepara?

B 2 — E como é que as prepara?

T — E como é que as prepara?

S — *Au gratin* não está bem?

B 1 e B 2, *muito martelado* — 'Stá bem, 'Stá bem, 'stá
bem, 'stá bem, 'stá bem!

C 1 — Em forno, em grelha (*Acelerando até*
tarteletas)

C 2 — Com sal ou açúcar

S — Ao marasquino

B 1 — Ah, os salsichões
Paços, feijões

B 2 — Pudins, pudins

C 1 — Os lagostins

T — As costeletas

S — As tarteletas

B 1 e B 2, *juntos* — 'Stá bem, 'stá bem!

C 1 — Eu os bato
Esmago
E môo

S — Eu os mimo, os acarinho
 C 2 — Eu os cõo
 Enlato
 Engulo
 S, *melòdicamente* — Eu os sirvo *flambés* ao rapaz
 de quem gosto!
 B 1 — À mulher de quem gosto!
 C 1, *melancòlica* — Ao de quem eu gostava!
 T, *apaixonadamente* — Àquela de quem gosto!...
 (*Ligeira pausa*)
 B 1 e B 2, *juntos* — Gosto, gosto, gosto!
 Gosto, gosto, gosto!
 Gosto, gosto, gosto!
 C 1 — De frutas
 C 2 — De flôres
 B 1 — De fritas
 B 2 — De vinhos
 S — De aspargos
 T — De couves
 B 1 e B 2 — Gosto, gosto, gosto, gosto!
 Gosto, gosto, gosto, gosto!
 T — De calor
 S — De frio
 B 2 — De açúcar
 B 1 — De sal
 C 1 — Do veludo
 C 2 — Da chita
 T — De manga
 S — De jaca
 B 2 — De abiu
 B 1 — De abricô

(*Todos juntos. Efeitos ad libitum. Crescendo e decrescendo, parodiando certas conclusões intermináveis da música clássica*)

Todos — De tudo!
 De tudo!
 De tudo!
 De tudo!

De tudo de tudo de tudo de tudo de tudo de tudo
 De tudo de tudo de tudo de tudo de tudo de tudo!
 (*Pausa*)

(*Depois de saudar o público, o Regente e Coristas retiram-se na ponta-dos-pés*).

C O R T I N A

1. A *Conversação-sinfonieta* foi apresentada, no Brasil, pela Companhia Tônia-Celi-Autran, em 1958, no Teatro Mesbla, com o seguinte elenco: Oswaldo Neiva, Oswaldo Loureiro, Maria Miranda, Virginia Valli, Napoleão Moniz Freire e Adolfo Celli, com a direção deste último.

2. JEAN TARDIEU (nascido em 1903), mais velho que Beckett, Adamov, Genet e Ionesco, já era muito conhecido como poeta antes da 2.^a Grande Guerra. Tendo tentado escrever peças em sua remota juventude, Tardieu partiu para um estilo líricamente poético, baseado em Mallarmé, e tornou-se conhecido como o autor das melhores traduções dos poemas de Hoerdelin. Depois da guerra, começou experiências com linguagem, à maneira de Prévert e Queneau, explorando os limites e as possibilidades do teatro. Começou a escrever peças experimentais em 1947, mais ou menos ao tempo em que Beckett, Adamov, Genet e Ionesco davam seus primeiros passos como dramaturgos, um curioso exemplo do *Zeitgeist* em ação... Sua obra é constituída mais de pequenos *sketches* de cabaré do que propriamente de peças de 1 ato, mas seu alcance é maior do que o de qualquer outro autor de teatro do Absurdo, estendendo-se do fantástico e do extraordinário até ao puramente lírico, e em direção à esfera do teatro inteiramente abstrato no qual a linguagem perde todo conteúdo conceitual e se submerge em música.

DOS JORNAIS

Itinerário

JORGE DIAZ

Minha aparição no panorama teatral chileno nos anos de 60 está determinada por duas circunstâncias favoráveis, próprias dos países da América do Sul (Argentina, Chile e Uruguai): 1) A existência do chamado *teatro independente*. Existem nesses países grupos semiprofissionais que funcionam em locais próprios de reduzidas dimensões (80 e 150 lugares) e cujas montagens são de custo reduzido e de grande padrão artístico. Nesses pequenos centros experimentais de teatro aparecem dramaturgos como Orvaldo Dragún, Carlos Gorostiza, Maurício Rosencof, Jaime Silva, etc. 2) O interesse crescente do público em apoiar uma literatura dramática própria. Este público só se identifica plenamente com a linguagem e as situações quando se apresentam obras nacionais.

Esta dupla circunstância de ter um local próprio onde experimentar e um certo público receptivo a essa experimentação, torna-se possível minha aparição e consolidação como autor teatral no Chile.

Devo reconhecer também que o contexto econômico-social em que es-

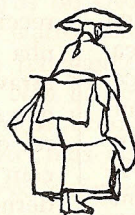
tava imerso me determinou de modo decisivo. Refiro-me concretamente ao seguinte: começo a trabalhar, investigar, escrever e estreiar num teatro cujo público habitual é formado por uma minoria economicamente forte. Minha educação, minha formação intelectual é justamente a deles. Converto-me, assim, involuntariamente, em seu autorizado porta-voz. Torno-me da noite para o dia autor da moda. A lucidez da situação sobrevém paulatinamente. Estréio *Un hombre llamado Isla*, *El Velero en la Botella*, *El lugar donde Mueren Los Mamíferos*, *Variaciones para Muertos de Percusión* e *El Nudo Ciego*. Somente depois de estreiar e de defrontar uma e outra vez com o mesmo público complacente, dou-me conta de que meu propósito de denúncia crítica é fundamentalmente ingênuo, porque se afoga sempre no aplauso benévolo e nas palmas no ombro. Desorientado e um pouco farto, saio do Chile. Vivo vários anos fora do meu país e com a nova perspectiva que consigo da América Latina e com o contato enriquecedor de outras problemáticas, minhas idéias se radicalizam. Começo a escrever um teatro diferente,

mais polêmico, mais claramente beligerante. Creio que é a segunda armadilha em que caio. As vozes dissidentes são perfeitamente digeríveis na América Latina. A oligarquia as apóia porque necessita sentir-se revolucionária nas palavras. Não creio ter conseguido quase nada. No momento tenho a vista enevoada pela irritação e o ressentimento. É esta minha única compulsão atual.

Numa sociedade à beira de mudanças iminentes e radicais, o teatro ainda é mantido e dirigido por uma minoria oligárquica. É simplesmente pueril pensar que as vozes dissidentes de denúncia num cenário (por mais violentas que sejam) possam ser armas eficazes para conseguir mudanças nas estruturas. Contudo, é necessário sustentar e levantar cada vez mais a voz. Porque? 1) Porque o teatro deve expressar sua exata situação histórica e 2) porque apesar de o novo teatro não ser uma arma eficaz na ação imediata, cria consciência, prepara uma mudança de mentalidade, forma sensibilidades.

Onde estará, então, a justificação do trabalho teatral, que direção tomar? Penso que temos que tentar coisas concretas: 1) a marginalização do sistema empresarial-capitalista alienante mediante a criação de pequenos teatros subterrâneos, comunitários. 2) a criação de equipes de trabalho sem vedetismo de qual-

quer espécie e que possam prescindir de dramaturgo-literário-individualista para formar, ao contrário, homens de teatro completos. 3) a ampliação de um círculo de público atualmente restrito e um público maioritário formado, no começo, por jovens universitários e a classe média em geral. É um lento caminho de acesso que iria da experimentação minoritária à recepção maioritária do futuro. Um verdadeiro teatro popular só se pode produzir numa sociedade revolucionária ou em vias de revolução. E mesmo nessas sociedades será necessário uma constante vigilância e sensibilidade para não transformar em condução mecânica o que deve ser criação autêntica, processo crítico, reflexão coletiva.



Em Brasília, o teatro popular na praça

CRISTINA AUTRAN

Foi a partir de pesquisas de folclore e autores populares do nordeste que Luís Gutemberg, jornalista e menção honrosa ano passado do Prêmio Anchieta de Teatro de S. Paulo, com sua primeira peça *O Processo Crispim* — enveredou pelo caminho do teatro na praça. O seu *Auto da Lapinha Mágica*, com figurinos de Atos Bulcão, música de Fernando Cerqueira, e representado por alunos da Universidade de Brasília, à moda das mamembadas, em cima de um caminhão. E a experiência vem despertando tamanho interesse que até pensam em filmá-la.

“A peça é um grande *Happening*”, conta Gutemberg. Começa com um mágico, que se propõe a fazer um espetáculo de hipnotismo coletivo, transportando todo o pessoal da praça a 1970 anos atrás. Pede a todos que se concentrem, fechem os olhos e, pronunciando as palavras cabalísticas *sim-sala-bim*, apresenta-lhes um verdadeiro presépio, com as figuras tradicionais.”

Só que os personagens dêsse quadro estático tomam vida com as

palavras de mágico, e vão se apresentando um a um, em roupagens modernas. São José nada mais é que João Operário; N. Senhora se transforma em Laurinha Dona-de-Casa, que ensina ao pessoal uma receita popular nordestina de galinha cheia (distribuída na praça através de panfletos); os reis magos são Joaquim 1930, velho bacharel em direito, que vive discutindo com André 1971, que é jovem, moderno, de cabeça no lugar. O terceiro rei é Manuel Político, demagogico conciliador. O flautista se transforma em palhaço e a pastoriinha numa menina de hoje.

E o detalhe em toda essa transformação é que os personagens se apresentam ao povo com os problemas comuns aos tipos que representam: assim, Nossa Senhora tem problemas com a falta de carne; S. José com os baixos salários; o palhaço, com a falta de circos; André 1971, com a miséria; Joaquim 1930, com a juventude desnordeada.

A encenação do auto utiliza sugestões do chamado teatro rústico,

de Peter Brook, onde as pessoas são utilizadas com seus equipamentos naturais de voz e expressão corporal, “sem os exorcismos do teatro moderno”, diz Gutemberg — que, durante cinco anos, em Alagoas, jamais perdeu um grupo importante representando autos de Natal. Segundo êle, tôdas essas manifestações (fandangos, cheganças, pastoris, reisados, guerreiros, caboclinhas) nada mais são que autos medievais trazidos pelos portugueses e que, com o tempo, foram sofrendo adaptações, conservando no entanto uma estrutura comum. E foi a procura dessa estrutura que motivou Gutemberg em toda sua pesquisa.

— Nos folguedos populares a distribuição dos personagens vem em função de sua atividade na vida comum: assim, o rei do reisado é sempre o chefe da comunidade, o almirante da chegança também é o líder; a rainha é a mulher mais bonita — é uma das condições de Gutemberg.

Além da observação pessoal, o que muito o ajudou em seu trabalho foram as obras do antropólogo Teo Brandão, de Alagoas. O *Auto da Lapinha Mágica* estreou dia 14, no Núcleo Bandeirante, numa promoção da Fundação Cultural do DF. Até o dia 21, a peça vai ser apresentada duas vezes por noite em cada cidade-satélite, numa duração de 55 minutos, a que os espectadores assistem de pé e sem pagar ingresso. Do dia 22 em diante, o *Auto da Lapinha* será encenado nas praças do Plano Piloto.

O teatro e a individualidade do homem

ROMAN SZYDLÓWSKI

Qual é o lugar do teatro no mundo de hoje? A resposta condiciona muitas coisas: a natureza, o estilo, os objetivos e as responsabilidades do teatro contemporâneo. Ao lado do teatro, vê-se desenvolver o poderoso fenômeno do teatro da televisão, num meio termo entre cinema e teatro vivo e oferecendo-se tôdas as noites, a milhões de espectadores. Por outro lado, vê-se o defender-se e às vêzes passar ao ataque, o cinema, outra temível concorrente do teatro e, atualmente, seu companheiro ameaçado pela televisão e que transpõe o limiar da senilidade antes de ter atingido completa maturidade.

Como há centenas de milhares de anos, o teatro consegue sair vitorioso contra todos os perigos. Nascido do rito, encontra nele a sua fonte e, hoje, volta a êle sob muitos aspectos.

Mas que é o teatro hoje e que será êle amanhã? Uma coisa é certa: êle é e será cada vez menos uma diversão pura. Sua função recreativa, êle já a cedeu facilmente aos espetáculos de variedades, à televisão, aos conjuntos *pop*, às vedetes da canção em seus famosos locais: o Olympia, San Remo, Sopot, Opole, etc. Como resultado de uma violenta reação ao teatro recreativo, apareceu o teatro da crueldade. Nada de prazer aí, apenas o sofrimento. Êsse teatro, que teve seu promotor em Antonin Artaud, encontra em Jerzi Grotowski seu melhor realizador. Seus espetáculos são uma experiência sugestiva e emocionante; êles participam do grande teatro, numa tentativa de exploração e estimulação do subconsciente, sendo psicodrama e metafísica. Quais são suas perspectivas de futuro, se êle as tem? Como uma teoria — certamente sim, como uma terapia de choque, talvez; como teatro, talvez não, pelo pequeno

número daqueles que podem assistir aos espetáculos e pela impossibilidade de imitação por outros teatros. Sòmente experiências autênticas e criadoras podem ser a base dêsse teatro da íntima verdade interior. Será então possível tomar como modelo os princípios filosóficos e estéticos de Grotowski? Sòmente êle pode criar seu próprio teatro; sempre de nôvo, demolindo o que já construiu e renegando em cada espetáculo o que fêz até então. Não há repetição, nem mesmo daquilo que êle próprio descobriu; nada mais que uma pesquisa, não no consciente, mas nas trevas de nossa personalidade.

Grotowski debruçou-se sôbre tudo que há de inexplorado e obscuro no homem — seus instintos, suas obsessões, angústias metafísicas e sua nostalgia religiosa. Êsse rito sem crença (Grotowski declara-se ateu) pode ter algum atrativo. Não pode, entretanto, ser universal. O que resta como campo de ação ao teatro normal é a parte consciente da personalidade do homem.

Aqui, chegamos ao tema de nossas considerações. O maior prazer que o teatro pode dar ao homem de nossa época é o prazer de pensar. E não há nenhuma contradição entre *pensar* e *sentir* ou essa contradição é apenas aparente. Entramos na época das grandes descobertas. As ciências da natureza estão mais adiantadas que as do homem e da sociedade. O homem e sua personalidade ficaram muitas vêzes na fase do XIX. O teatro pode trazer uma contribuição das mais essenciais à modernização do aparelho conceitual do homem contemporâneo, à formação de sua personalidade, à amplificação de suas faculdades de raciocínio, de tudo que será indispensável hoje e ainda mais necessário amanhã para usar eficazmente a tecnologia moderna.

Começemos pela faculdade de raciocínio dialético, sem o qual não é mais possível compreender o processo interveniente no mundo moderno, suas transformações e seu mecanismo.

As mudanças que se operam no mundo decorrem das contradições que lhe são inerentes. É possível mostrá-las no teatro? Isso é não só possível como necessário. O conflito é a essência do teatro, como o é também da dialética. Mostrar a luta dos contrários e sua tendência à unidade, de onde decorrem as contradições existentes e nascem as oposições e os novos conflitos, eis uma tarefa apaixonante para o teatro contemporâneo.

Dessa maneira, o teatro torna-se, ou tem oportunidade de tornar-se uma escola da dialética. Isso, contudo, não esgota suas funções na sociedade contemporânea. Ele pode encorajar à ação, empreendendo a crítica dos aspectos negativos da vida social e indicando os meios de remediá-los.

Outra função importante do teatro contemporâneo é a de formar a imaginação do homem. Escola de pensamento, o teatro é também escola de imaginação, capaz de estimular a sensibilidade estética e social, de recuar os limites da compreensão e da associação de idéias e de desenvolver a acuidade e a receptividade da mente.

O teatro do passado era o das grandes experiências vividas. Tal o caso da tragédia grega, que operava a catarse do espectador e o liberava. Em nosso século, Artaud, Grotowski e seus seguidores nos propõem um teatro de choque, um teatro em que o público deve submeter-se à força hipnótica dos atôres. Mas êsse é um teatro que não corresponde à atitude ativa do homem contemporâneo, e que será inaceitável para o homem de amanhã. O teatro nôvo deve ser um teatro de debate, de troca de idéias, algumas vêzes polêmico e de discussão do palco com a platéia. Não podemos mais nos contentar com os problemas postos pelo teatro de outrora, com a catarse e os choques. Esperamos respostas às questões essenciais de nosso tempo, mesmo que contradigam nossas idéias. O teatro de amanhã não poderá omiti-las. Por isso deverá ser um teatro sensato, mais sábio que os espectadores, convincente e apaixonado, um teatro filosófico que nos ensine a viver e pensar, a compreender o mundo e nele encontrar nosso lugar.

A dança macabra segundo Ionesco

JACQUES LEMARCHAND

É impossível não evocar, escutando *Jeux de Massacre*, última obra dramática de Eugène Ionesco, a feroz e inesquecível Dança Macabra de La Chaise-Dieu. Digo obra dramática em vez de peça, porque *Jeux de Massacre*, como o célebre afresco, se organiza em uma sequência de quadros, e tira sua grandeza terrível da justaposição imediata, rápida, dos instantes que a compõem. Tema único: a morte — a morte em si. O teatro, creio, nunca nos propôs uma imagem tão nua, tão pura, isto é, tão exata da morte. Aí ela se nos apresenta despojada de palavrorio filosófico, de seus ouripéis românticos e das túnicas da tragédia bem como dos horrores do realismo. Ela se mostra como é, inevitável, necessária, tranqüilamente vitoriosa, magnificamente igualadora e inteiramente indiferente aos comentários que sua passagem possa suscitar. Os jornais anunciam de tempos em tempos que, anualmente, o automóvel “risca do mapa da França o equivalente à população de uma cidade da importância de Angoulême”. Isso não tem gravidade, visto que a cada quinze lustros mais ou menos a morte tira do planeta o equivalente à sua população. O que *Jeux de Massacre* nos mostra tem essa simplicidade elementar. E essa simplicidade é emocionante.

Como, em teatro, é preciso apressar um pouco as coisas, Ionesco faz intervir uma epidemia numa cidade. Isso vai mais depressa. E os micróbios ou vírus têm a facilidade de possibilitar êsse abreviamento, essa aceleração, que torna imediatamente sensível o que tem de insignificante uma vida humana, qualquer que seja seu chocalho. Arrancam-lhe logo o brinquedo. Bossuet também dizia isso, e a Côte estremecia. Mas isso Ionesco o diz de maneira infinitamente melhor que Bossuet, porque o diz sem eloqüência, di-lo muitas vezes rindo, e o diz sem propor nenhum desses recursos para

os quais a Águia de Meaux estava profissionalmente obrigado a apelar. Olhar a morte face a face, piscando para a Eternidade, é um pouco trapacear, como olhar o sol de frente através de vidros enfumacados. Ionesco olha diretamente e sem anteparo.

Há alguma coisa de muito mais sério. Ele tem o senso agudo, íntimo, daquilo que o homem inventou de melhor para dar à morte uma dimensão humana, arrancando-a à sua frieza clínica, ao seu absurdo mecânico. É a ternura que une às vezes os seres humanos, e que é muito mais profunda e forte que o amor e seus lampejos. A ternura torna a morte “dilacerante” e êsse dilaceramento é o sentimento que o homem conhece melhor, por tê-lo experimentado desde a mais longínqua infância. A morte que rompe, ou vai romper, uma ternura, só aparece agora como um dilaceramento a mais. Ela não é mais o traiçoeiro golpe que é o acidente, mas a volta a um antiquíssimo e muito doloroso — e muito lamentável, é certo — hábito.

Jorge Lavelli, organizador dos *Jeux*, conferiu-lhe a unidade dramática nascida da obsessão, que era necessária ao equilíbrio de um espetáculo. Suas invenções pessoais, ricas e sempre exatas, tendem a acentuar o que há de mais universal no discurso de Ionesco — e isso por meios estritamente teatrais, sem ceder à moda. O admirável cenário de Pace — êle inventa o sinistro alegre — tem o colorido e relêvo exigidos pela mais bela dança macabra.

Quando o humor balança mas não sai

MACKSEN LUIS

Sentados numa sala cheia de poltronas velhas, os cômicos lêem, sem muito interêsse, suas partes do *script*. Decoram velhas piadas que minutos depois irão dizer frente às câmaras. De há muito conhecidos a maioria é do rádio — os cômicos são quase os mesmos nos 20 anos da televisão. Repetem monòtonamente os tipos que um dia já fizeram sucesso. Os redatores de humorismo não têm também a preocupação de inovar. Sabem que ao público a quem o humorismo da televisão se dirige quanto mais as coisas são repetidas, mais se comunicam. Esta teoria da massificação às avessas tem dado bons resultados.

Com pequenas adaptações, os programas são cópias do velho humorismo do rádio. Hoje, tanto quanto no tempo da Rádio Nacional, *O Balança Mas Não Cai* é líder absoluto do horário. Lá estão o primo pobre, as vizinhas faladeiras, a secretária insinuante e o menino inconveniente. É isto — e nada mais — que o público quer, dizem os produtores.

Agora dois elementos novos talvez modifiquem a estrutura do humor na televisão: a Censura e programas tipo *laugh-in*. O Código de Censura, que entra em vigor ainda êste mês, proíbe taxativamente a apresentação de tipos aleijados ou com qualquer deformação psíquica, de anomalias sexuais e críticas às instituições do país. Com isto deverão acabar as histórias de gogos, homossexuais, velhos senís e tipos mulherengos. O que limitará a já reduzida galeria de tipos. A solução será a linguagem nova: piadas rápidas, cortes sucessivos, poucos tipos e muitas situações. Chico Anísio, Renato Côrte Real e Jô Soares — *Chico Anísio Especial, Faça Humor, Não Faça a Guerra* — estão adotando a nova técnica com resultados de audiência. É o comêço de uma nova fase para o humor, ou a televisão ainda não está pronta para receber novidades?

Quem tiver paciência para assistir aos sete programas semanais do humor produzidos pela televisão carioca pode ter uma surpresa. Verá, com pequenas variações, os mesmos tipos, as velhas piadas e as antigas situações do rádio numa repetição monótona e sem graça.

É a piada sem riso dos quadros humorísticos. O velhote, que pede desesperadamente, um aumento ao patrão e tem tôda a semana seu pedido negado, enquanto a secretária — bonita e insinuante — nem precisa pedir para consegui-lo, está, com pequenas variações, em todos os canais. Os nomes mudam, os atôres são outros, mas a situação e a piada são as mesmas. Por que? Falta de imaginação ou mau hábito do público?

Haroldo Barbosa e Max Nunes, os dois nomes mais antigos do humorismo de televisão — transferidos do rádio — têm uma explicação para essas repetições.

— No humorismo, não se pode inventar muito. Com a obrigação de escrever dois a três programas semanais, não há como deixar de repetir. Duvido que Deus tenha mais bossa do que os humoristas de televisão.

Os programas *laugh-in* dos Estados Unidos têm um corpo de redatores para produzir uma série por mês. Aqui tudo é feito em pouco tempo, por pouca gente e com muito improvisado. Mas nem por isso os americanos deixaram de nos copiar. Êles próprios reconhecem que o *laugh-in* foi inspirado nos programas brasileiro. *TVI, TVO e Balança Mas não Cai*.

Os humoristas reconhecem que são poucas as situações que podem ser tratadas com humor pela TV. Limitações de tôda ordem — Censura, Ibope, público servil, verbas — esvaziam as bases (universais) do humor. A televisão está reduzida ao *nonsense* (a forma mais simples de fazer rir, o pastelão, muita ação e pouco texto) ao *double sense* e à leve crítica de costumes.

— Televisão não é diálogo, é imagem. O humorismo na televisão deve ter muita mímica e *mise-en-scène*. O público no auditório também não é importante. Um programa gravado em estúdio fechado tem muito mais recursos cênicos do que aquêle prêsso a um palco de auditório.

A opinião é do ator cômico Renato Aragão, que breve lançará *Patrulha 6*, dentro do esquema *laugh-in*.

Os atôres se queixam muito da competição, nem sempre leal, dos colegas de trabalho. Alguns cômicos de televisão vão buscar no teatro de revistas sugestões para quadros e até mesmo copiar integralmente as anedotas. É a crise de textos. Max Nunes exemplifica:

— Se alguém pegar um livro de humor, de qualquer país, pode servir-se das piadas à vontade. São tôdas iguais àquelas que escreve ou de qualquer outro. Em um livro turco, existem umas 80 histórias que são exatamente iguais às clássicas piadas de português. Sabemos muito bem que o público não quer o sorriso, mas sim a gargalhada. Quando uma piada não funciona, o ator tem que apelar para os movimentos de corpo. Veja o exemplo de Costinha. O diretor artístico da televisão é o público. A televisão não tem a função de educar. O povo, não tendo colégios, não aprende. E é lá que se ensina. A televisão apenas diverte. O humor é uma das melhores coisas que existem na televisão. Qualquer opinião contrária é falso intelectualismo.

Haroldo Barbosa concorda com a opinião de Max Nunes. Para êle a televisão reflete as condições em que vive.

HUMOR ESTACIONADO

Haroldo Barbosa, que, como a maioria dos redatores de humor, começou a escrever por acaso, há quase 30 anos, não faz outra coisa. Na rádio, criou tipos que ficaram populares. Apesar de sentir interêsse por um humor mais elaborado, sabe que não será possível na televisão.

— O humor na televisão está estacionado. Não pode acompanhar a liberdade do cinema e do teatro. Em têrmos comparativos, e humorismo do rádio era bem melhor. Qualquer esforço para mudar o estilo encontra uma barreira, o público. Êle é um pouco lento. Culturalmente estagnado, não quer nada que faça pensar.

Paulo Celestino, humorista por tradição, diretor de programas e redator, já pensa de forma diferente.

— Hoje, as velhas fontes de humor — falta água, custo de vida, etc. — não são mais utilizadas. O *double sense*, que muitos consideram pernicioso, é a grande saída para se fazer rir. Menos agressivo que as novelas, que transmitem taras e anomalias sexuais, o humor *double sense* tem a duração de uma piada. Passa rápido, não tem nenhuma intenção e é ingênuo.

(Do JB, out./70)

MOVIMENTO TEATRAL

Período de outubro/novembro/dezembro/1970 e janeiro/fevereiro/março/1971

TEATRO ARENA DA GUANABARA

Girândola S/A — A. — Guilherme Kohler; Dir. — Mario Prieto; intérpretes: Manon Kroff, Edarg, Martorelli, Otávio Parasoli e Alexandre Colossi.

Casa Grande & Senzala, adaptação de J. C. Cavalcanti Borges da obra de Gilberto Freire. Dir. Luis Mendonça. Com Léia Garcia Rafael de Carvalho, Eni Ribeiro, Eliézer Gomes, Mercedes Batista e seu Balé.

TEATRO COPACABANA

Nunca de Sabe, comédia de Rousin. Direção de Henriette Morineau, interpretação de: Jorge Dória, Deizi Lúcida, Delorges Caminha, Suzi Arruda Moacir Deriquém, Lúcia Alves e outros.

TEATRO CARLOS GOMES

Ninguém Segura o Mocotó, “uma revista de underground”, produzida por Carlos Machado, interpretada

por Colé, Darlene Glória, Nick Nicola, Marta Anderson e grande elenco.

Viva A Diferença! — Produção de Silva Filho, com sua Companhia Jovem: Eloina e “30 espetaculares nude-looks”. *Teatro para o povo*: 5,00.

TEATRO DE BÔLSO

O mínimo que se pode dizer, com o máximo de suavidade, é que as comédias de Aurimar Rocha não constituem propriamente o meu prato teatral preferido. Mas um outro mínimo que precisa ser dito é que *Escândalo em Sociedade* (um título algo capcioso, diga-se de passagem) arrancou-me, apesar de tudo, algumas razoáveis risadas, enquanto a maioria do público presente parecia divertir-se a valer. (JMichalski).

Substituindo *Escândalo*, entrou em cartaz no mesmo teatro:

Cego, Surdo e Mudo, Porém Sensual ou as “*Venturas e desventuras de um pecador com estôfo de santo*” — comédia de Aurimar Rocha, diri-

gida por Aurimar Rocha, interpretada por Aurimar Rocha e Lillian Fernandes José Maria Monteiro, Nelson Caruso e Regina Célia. Direção do autor e cenário: de Joel Carvalho. “*Dois opções: morrer de rir ou rir de morrer*”.

TEATRO DULCINA

Costinha, o Donzelo, “a comédia mais engraçada do ano”, de E. Rodrigues e Costinha, com Wilma Fernandez, Andréia, Sebastião Apolônio e Fininho.

TEATRO GLAUCIO GIL

A Serpente, de Jean Claude Itálie, autor norte-americano de vanguarda, baseado numa interpretação de episódios bíblicos. Criação coletiva do Grupo Gente. Expressão corporal dir. por Teresa Aquino, com Ilva Nino, Iara Vitória, Gilson de Moura, Linda Bartfield, Araci Estêves Caio Guimarães, Jupiraci Lopes, Maria Guilhermina, Viviam Trajtag, J. Antônio Acioli, Antônio Mesquita, Marcelo Peixoto, Vera Monteiro e Isabel Silvia Gomes.

JAN MICHALSKI:

Uma jovem companhia, o Grupo Gente, ocupa o Teatro Glaucio Gil, com uma peça cuja montagem original norte-americana foi aclamada, não só nos Estados Unidos, como também por ocasião de uma extensa viagem pela Europa, como uma experiência original e estimulante: *A Serpente*, de Jean Claude VanItallie. Nos Estados Unidos, a peça foi montada pelo conhecido conjunto experimental *Open Theatre*, com a direção, de Joe Chaikin (que esteve recentemente no Rio dirigindo um bem sucedido laboratório de interpretação para jovens atôres profissionais, na Escola de Teatro da FEFIEG). Chaikin incorporou no seu trabalho as sugestões surgidas de um longo processo de improvisações de todo o elenco, porém, assumiu pessoalmente, como diretor, a responsabilidade pela seleção definitiva das sugestões aceitas, e pela forma final assumida pelo espetáculo. Já o Grupo Gente resolveu abolir em *A Serpente* a figura do diretor, e partiu para uma criação coletiva, na qual o próprio grupo define a forma definitiva da encenação. Segundo o autor, a peça é apenas um esqueleto. O grupo poderá respeitar ou não as indicações postas no texto, pois qualquer montagem de *A Serpente* é completamente livre para quem a montar.

(Do Jornal do Brasil)

ALZIRA POWER

No Gláucio Gil

Alzira Power, comédia de Antônio Bivar, direção de Abujamra, com Iolanda Cardoso e Marcelo Picchi.

TEATRO GINÁSTICO

Promessas e Promessas, comédia musical produzida por Vitor Berbara com Jardel Filho, Rosemary, Ariston Andrade, Mara Rúbia, Irma Alvarez, Francisco Dantas, Fernando Reski, Valdir Maia e outros.

TEATRO IPANEMA

As Mças, de Isabel Câmara, direção de Ivã de Albuquerque e interpretação de Leila Ribeiro e Maria Teresa Medina. Essa peça foi substituída por um espetáculo *Quorpo-Santo e Cervantes*, cuja estréia se deu em dezembro no palco d'O TABLADO.

A Vida Escrachada, de Braulio Pedroso, com músicas de Roberto e Erasmo Carlos, com Marília Pêra e Carlos Koppa, direção de Antônio Pedro. Este espetáculo veio de São Paulo e continua seu sucesso ainda no segundo trimestre deste ano.

TEATRO JOÃO CAETANO

Numa retrospectiva dos 10 anos do grupo Oficina, foram apresentados durante três meses nesse teatro: *Os Pequenos Burgueses*, *O Rei da Vela* e *Galileu Galilei*, em remontagem dirigida por José Celso, com novo elenco: Renato Borghi, José Wilker, Ester Góis, Henriqueta Brieba, Tessa Calado, Brandão Filho e outros. Temporada popular: 5,00 muito prestigiada pelo público.

TEATRO MADUREIRA

Dois Perdidos Numa Noite Suja, de Plínio Marcos, com Roberto Pirelo e Abelardo de Abreu.

MAISON DE FRANCE

A Dama do Camarote, direção de Amir Haddad, com Regina Rodrigues, substituída depois por Hildgard Angel, Elsa Gomes, Mauro Gonçalves. Samir de Montemor e Otacílio Coutinho.

Oh! Que Belos Dias, de Beckett, direção premiada de Ivã Albuquerque, cenários de Anísio Medeiros e interpretação de Fernanda Montenegro e Sadi Cabral.

TEATRO MESBLA

Teia de Aranha, comédia policial de Agatha Christie, produção de Cloris Daly e Claudio Ferreira, com Teresa Amayo, Antônio Patiño, Jorge Cherques e Labanca.

MUSEU DE ARTE MODERNA

A Comunidade apresenta *Depois do Corpo*, de Almir Amorim, direção de Amir Haddad, com Maria Esmeralda, Rubens Araujo e Mario Jorge. Joel de Carvalho concebeu o espaço cênico do espetáculo e Geraldo Tôrres fez a ambientação sonora.

TEATRO NÔVO

Despedindo-se do Rio o musical *Hair*, depois de muitos meses de casas cheias.

TEATRO OPINIÃO

Miss, Apesar de Tudo, Brasil, comédia musical de MC Machado, título original *Miss Brasil*. Direção de João Marcos Fuentes, música de Ródris, com Tânia Scher, Nestor Montemar, Licia Magna, Maria Aparecida e Haroldo de Oliveira.

TEATRO JAIME COSTA (Barão de Bom Retiro, 941)

Os Ciúmes de Um Pedestre, de Martins Pena, direção de Nobel Medeiros, pelo grupo Teatro Expressão, com Marcos Darles, Solange Rodislovich, Eunice Deniz, Eulálio Faria, Carlo Silva e outros.

TEATRO RIVAL

Vira Pra Ver o Que Dá, "luxuosa" revista, com Carvalhinho, Lurdes Salada, Tiririca, Sueli Pinto, Maria Quitéria, Jimmy Pippiolo, Edon Gil e Zdenka. "5 Strip-teases".

TEATRO RUTE ESCOBAR

Despedindo-se, o *O Cemitério de Automóveis*, direção de Vitor Garcia, com Stênio Garcia, Jacqueline Laurence, Margarida Rei, Cecil Thiré e outros.

TEATRO SANTA ROSA

Numa produção de Casali, *Que Preguiça*, autoria e direção de Ricardo Talesnik, com Amândio, Maria Helena Dias, Zilka Salaberry, Emiliano Queiroz, Artur Costa Filho e Fernando José.

O HOMEM DO PRINCÍPIO AO FIM

No nôvo Teatro do SENAC (Pompeu Loureiro, 45):

O Homem do Princípio ao Fim, de Milor Fernandes, remontagem baseada na direção de Fernando Tôrres, com Fernanda Montenegro, Sérgio Brito e Fábio Sabag. No hall do nôvo teatro — uma exposição sobre o teatro do absurdo, prepara o espectador para a estréia do nôvo cartaz, *Fim de Jôgo*, de Beckett, direção de Amir Haddad.

TEATRO GLÓRIA

O Estranho, de Edgard Rocha Miranda, direção de João Bethencourt, cenário e figurinos de Arlindo Rodrigues, interpretação de Felipe Wagner, Ari Fontoura, Paulo Nolasco e Vera Brahim.

TEATRO SERRADOR

Caiu uma Môça na Minha Sopa, comédia de Terence Frisby, sucesso na Europa. Direção de Fábio Sabag; com Ioná Magalhães, Carlos Alberto, Ida Gomes, Osvaldo Louzada e outros.

TEATRO SÉRGIO PÔRTO

Elas Dão Algo Mais, musical de Meira Guimarães, com Colé, Maria Garibaldi, Juju, Selma Helena e outros.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

Vivendo em Cima da Árvore, de Peter Ustinov, direção e produção de Ziembinski, com Ziembinski, Rosita Tomás Lopes, Paulo Padilha, Hildegard Angel, Sérgio Oliveira, Angela Vasconcelos, Reinaldo Cotia Braga, Valquiria Colares e Roberto Lousada. Este espetáculo substituiu *Em Família*, que teve mais de 300 representações.

SENHORITA JÚLIA

Dois novos teatros foram inaugurados em 1971.

TEATRO DAS ARTES (Lagoa)

Apresentando

Senhorita Júlia, de Strindberg, com Maria Fernanda, Leonardo Vilar e Beatriz Lira. Direção de Martim Gonçalves.

NEW CATAACUMBA

Tem Piranha na Lagoa, musical interpretado por Leila Diniz, Nestor Montemar, Luis Armando Queiroz, Vera Seta, Norma Sueli e outros.

TEATRO SANTA ROSA

Seu Tipo Inesquecível, de Eloi Araujo, direção de Fauzi Arap, com Teresa Raquel e Odavlas Petti. "6 meses de violento sucesso em São Paulo", com Odete Lara.

TEATRO POEIRA

Aqui Oh! — "a revista do ano!", texto de Sergio Pôrto e Meira Guimarães, direção de Luis Adelmo, música de João Roberto Kelly, com: Aizita Nascimento, Rui Cavalcanti, Hércio Machado, Sandra Brea e "atração": Carlos Gil.

TEATRO DO CONSERVATÓRIO

Pique-nique no Front, de Arrabal e *Madame Covan*, de René d'Obal-

dia, espetáculo representado por um grupo de alunos da Escola de Teatro da FENIEG. Direção de Márcio Sgreccia.

Oswaldo de Andrade, que o moderno teatro brasileiro redescobriu através do sucesso de *O Rei da Vela* esteve em cartaz no auditório do Conservatório Nacional de Teatro, com *A Morta*, a última peça por ele escrita.

TEATRO DO BÔLSO

A Rapôsa e as Uvas, de Guilherme de Figueiredo. Direção de Aurimar Rocha, com Magalhães Graça, Miriam Pérsia, Aurimar Rocha, Teresa Barroso, Olegário de Holanda e J. C. Santos.

NO TABLADO

OS EMBRULHOS

Os embrulhos, de Maria Clara Machado, direção da autora, com Marta Rosman e Ramon Pallut. O texto foi publicado nos CT n. 47.

E

QORPO-SANTO

Qorpo-Santo & Cervantes, que reuniu 2 peças em 1 ato: *Hoje Sou Um, Amanhã Outro* e *o Retábulo das Maravilhas*, produção de Pedro e Ilo, direção de Pedro Tournon, com os mesmos no elenco e mais, Susana Faini, Maria Cristina, Alexim Nunes, Luis Armando Queiroz, Vicente Rocha e Pascoal Vilaboim Neto. Música e bonecos de Ilo e Pedro. Trilha sonora de Cecília Conde.

ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA

De Cecília Meireles foi apresentado pelo GRUPO MOVIMENTO, no teatro do Colégio Zacarias. A direção foi de Roberto Frota, música de Chico Buarque de Holanda, Gilberto Chiarelli e Sergio Saraceni.

Teatro Infantil

TEATRO DE BÔLSO

Cinderela (com samba, polca e maxixe), autor — Claudio Gonzaga. “*A imortal estória da Gata Borralheira no colorido Rio de 1920*”.

A Casa de Chocolate, de Nazi Rocha, com Wanda Cristiskaia, Ester Ferreira, Luis Carlos Valdez, Valter Soares e Lola Nagy.

TEATRO COPACABANA

Oficina de Papai Noel, pelo Grupo Carroussel, substituída depois pela peça premiada *A Colher Mágica*.

TEATRO GLAUCIO GIL

Maroquinhas Frufuru, de MC Machado, pelo grupo d'O TABLADO, que conquistou o 1.º lugar do Festival de Teatro Infantil da GB, passando a exhibir-se no teatro oficial após meses de sucesso no teatro da Gávea.

TEATRO IPANEMA

Romeu e Julieta, de Rubem Rocha Filho, direção de Sérgio Brito, música da Banda Antiqua, com Nélia Tavares, Francisco Hosanã, Homero Magalhães, Nice Rissone, Rinaldo Genes, Luis Armando Queiroz, Diana Antonaz, José Steinberg e Paulo Vasconcelos.

TEATRO GINÁSTICO

Ai! Ai! Sr. Ratão, de Wilma Harf, direção de Luiz Peduto, com Wilma Hart, Luis Peduto, Clarisse Miranda e outros.

TEATRO JOÃO CAETANO

Mogli o Menino Lobo, adaptação de Sueli Castro, pelo Grupo Carroussel.

TEATRO MESBLA

Circo de Marionetes Malmequer, de Cloris Daly e Claudio Ferreira, com bonecos de fio.

A Tartaruga e a Lebre e o Leão e o Ratinho, direção de Jorge Paulo. "Haverá distribuição grátis de balas e revistas"

TEATRO MIGUEL LEMOS

Pepito o Gato Xerife, "musical do tipo farwest", direção de Carlos Nobre.

O Totó e a Pulguinha, de Sylvia Paezzo e Luis C. Curi, com "grande elenco, músicas inéditas, ballets, cenários maravilhosos", uma superprodução do Grupo Apronto.

TEATRO OPINIÃO

No Reino da Bicharada, de Hamilton Tostes, com Dinorá Marzulo, Paulo Sandini, Luisa Camargo e outros.

Mimi, o Gato Preguiçoso, de Hamilton Tostes, direção de Matosinho, com Hamilton Tostes, Marleninha, Paulo Sandim, Dinorah Marzulo e Bira de Aquino. "Cada criança recebe grátis um brinde do Laboratório Anakol".

TEATRO POEIRA

João e Maria da Era Espacial, com Lígia Diniz, Tania Oliveira, Célia Silber, Flávio Vila Verde,

Sérgio Gonçalves e Nazareth Teodoro.

TEATRO SENAC

Os Abacaxis de D. Shakespeare, de Hamilton Vaz Pereira, pela Sérgio Brito Produções Artísticas.

TEATRO SANTA ROSA

Um Chá Maravilhoso, de Frederico Francisci, com Tania Scher, Paul Roberto, Paulo César e Paraná.

A Colher Mágica de Monsieur Loló, de Lucio Gentil e Helena Oliveira, direção de Claudiomar Carvalho, pelo Grupo Cacilda Becker.

TEATRO DE ARENA

O Coelhoinho Pitomba, em seu 39 mês de sucesso.

O Rapto das Cebolinhas, do MC Machado, direção de Luis Mendonça.

Pedro na Casa do Sol, de Zuleika Melo, pelo Grupo Carroussel.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

A Onça e o Bode, de Cleber Fernandes, com Ângela Cunha e Jorge Candido.

MAROQUINHAS FRUFUFRU

O TABLADO

Maroquinhas Frufuru, de MC Machado, direção da autora, pelo grupo d'O TABLADO. Vitorioso este espetáculo no Festival Infantil, passou, a partir de dezembro, a ser apresentado no Teatro Glaucio Gil, com casas cheias durante três meses.

III FESTIVAL DE TEATRO INFANTIL DA GB

Classificaram-se nesse Festival os seguintes espetáculos:

Maroquinhas Frufuru, de MCM — primeiro lugar, prêmio no valor de 2.500 cruzeiros e temporada de 3 meses no Teatro Glaucio Gil.

O Ladrão no Parque, de Gloria Frossardi, pelo grupo Nós & Cia. Prêmio de 1.500 cruzeiros.

A Onça e o Bode, de Cleber Ribeiro Fernandes e

A Colher Mágica de Mr. Loló, de H. Oliveira e Lucio Gentil, pelo Grupo Cacilda Becker. Estes últimos receberam uma ajuda de custo da Divisão de Teatro da GB.

TEATRO INFANTIL EM DEBATE

Maria Clara Machado

— Em nome de uma comunicação teatral, ou melhor, de uma participação de criança no espetáculo, muita gente tem cometido crimes contra o teatro e contra a criança, declarou Maria Clara Machado, ontem, a O Globo, a propósito do III Festival de Teatro Infantil, programado para o dia 3 de outubro no Teatro Glaucio Gil, sob o patrocínio da Secretaria de Educação. Depois de frisar que as crianças de hoje gostam dos mesmos símbolos que encantaram gerações passadas, só que apresentados de uma forma nova e atual, MCM denunciou os “aventureiros que se atrevem a fazer teatro para crianças desconhecendo a criança, ignorando-a até, além de desconhecer as regras básicas para se fazer um bom espetáculo. O problema do gosto da criança em teatro é eterno; o teatro infantil se confunde com a pedagogia e com arte, mas para ser pedagógico precisa ter arte”.

Na opinião de MCM, os mitos infantis de hoje são os mesmos da infância dos seus pais, apesar da aventura no cosmo, da novela e dos filmes de ficção científica.

— É engano pensar que se deve acabar com fadas, fantasmas e assombrações para dar às crianças apenas coisas pra frente. Os símbolos são eternos e a criança deseja apenas que o autor moderno mude a forma de apresentação desses símbolos. Até a inflexão nos diálogos dos personagens deve ter o toque da atualidade, de como se fala hoje, de como elas vêem os pais, os conhecidos e os coleguinhas falarem.

Segundo MCM, os temas de comunicação, participação e provocação devem ser discutidos. Em geral, o que se vê no teatro infantil, hoje, são espetáculos pobres onde os atôres apenas defendem o cachê, sem se empenharem realmente nos papéis que representam. Os críticos não vão ver os espetáculos e os pais nem têm coragem de entrar no teatro, deixam os filhos na porta. O tipo de teatro que se faz geralmente para as crianças tende a desenvolver a vulgaridade, o lugar-

comum, excitação coletiva, a dispersão, o fácil e o comercial. Há peças que baseiam sua publicidade na distribuição de balas e balões ao final do espetáculo. Muitos autores raciocinam: “as crianças gritaram, logo a peça é boa”; outros confundem provocação com comunicação.

Deve haver uma revisão de conceitos no teatro infantil atual, através de uma consciência educativa.

Rubem Rocha Filho

Partimos da idéia de que a criança precisa em primeiro lugar gostar do teatro, sentir gosto em participar do espetáculo e prestar atenção ao que diz o ator. Então, devemos dar um outro sentido ao teatro infantil. O divertimento complementa um texto sério, uma produção bem cuidada e um elenco selecionado. Porque a criança não quer mais ser enganada com fadas e coelhinhos que a ela nada mais dizem. E a televisão mostra-lhe a imagem da violência nos desenhos animados, ou então — o que é pior — as deturpadoras tele-novelas que têm um índice enorme de audiência infantil.

JAN MICHALSKI:

A montagem de *Romeu e Julieta* procura, com evidentes boas intenções, renovar e dignificar o gênero infantil; mas, infelizmente, perde em grande parte a chance de transformar-se numa contribuição significativa: o resultado situa-se mais perto das realizações convencionais do gênero (embora, sem dúvida, bem acima do nível médio) do que das raras encenações verdadeiramente inspiradas, como as da inigualável Maria Clara Machado.

O texto é bastante hábil, para provar que é perfeitamente possível fazer uma peça infantil vagamente inspirada em *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Muito vagamente, bem entendido: quanto menos rigidamente o autor se atém à tragédia shakespeariana, mais convincente é o resultado. Felizmente, RRF parece ter compreendido esta óbvia verdade, pois sua pecinha toma emprestados de Shakespeare apenas alguns elementos básicos perfeitamente ao alcance da sensibilidade infantil: o namôro de um casal de adolescentes, contrariado pelo conflito entre as duas famílias.

TEATRO GIBI

O Teatro Gibi, teatro de bonecos do Setor de Teatro Infantil da Secretaria de Educação e Cultura da GB, realizou em 1970 72 espetáculos em igual número de escolas do Estado, abrangendo uma platéia de 26000 crianças.

Os espetáculos têm como objetivo levar às crianças o teatro visando a aprimorar o senso estético, estimular a fantasia, inclusive por meio de variedades técnicas, estudar reações da platéia infantil.

O Setor de Teatro Infantil da Secretaria de Educação desenvolve suas atividades através do Teatro Gibi, que apresenta textos originais, escritos, montados e interpretados pelo próprio Setor. Através do Teatro de Demonstração, especificamente para as dirigentes de Bibliotecas, o Setor faz a triagem de grupos profissionais candidatos à penetração nas escolas e promove a ida de crianças a bons espetáculos. Em cada escola há dirigentes de Biblioteca encarregadas de desenvolver atividades de teatro com crianças, por meio de jogos dramáticos.

Oitavo Prêmio Molière

Prêmio de Melhor Autor: Isabel Câmara, pela peça *As Môças*.

Prêmio de Melhor Diretor: Ivã Albuquerque, pelo seu trabalho de direção de *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*.

Prêmio de Melhor Atriz: Maria Fernanda, em *O Balcão*.

Prêmio de Melhor Ator: José Wilker, em *O Arquiteto...*

Prêmio de Melhor Cenógrafo: Joel de Carvalho, pelo seu trabalho em *Fim de Jôgo, A Dama do Camarote* e outras peças.

Na categoria especial: Cecília Conde, por uma série de trabalhos.

JAN MICHALSKI:

O Juri do Prêmio Molière reconhece que o teatro mais vigoroso e interessante atualmente existente no Rio é o chamado teatro jovem, que trabalha e pesquisa dentro de um espírito de permanente renovação de valores e dos meios expressivos da arte dramática. E mais uma vez o TEATRO IPANEMA afirma-se como o principal centro (ou pelo menos um dos principais centros) onde êsse espírito renovador está sendo cultivado com particular competência; dos seis profissionais premiados, quatro trabalharam em 1970 na companhia dirigida por Ivã de Albuquerque e Rubens Correia.

(Do JB, jan./70)

MELHORES DE 1970 EM SÃO PAULO

Melhor espetáculo: *O Interrogatório*, de Peter Weiss.

Melhor diretor: Celso Nunes (*Um ,Dois, Três...*, *O Albergue*, *A Longa Noite de Cristal*, *o Interrogatório* e *As Bacantes*).

Melhor ator: José Wilker (*O Arquietto...*)

Melhor atriz: Berta Zemel (*A Vinda do Messias...*)

Melhor Autor: Cesar Vieira (*O Evangelho Segundo Zebedeu*)

Melhor coadjuvante masculino — Zanone Ferrite (*As Alegres Comadres*, *O Interrogatório*)

Melhor coadjuvante feminino — Ana Maria Dias (*Album de Família* e *Marta de Tal*)

Melhor Cenógrafo: Bassano Vaccarini Neto (*Memórias de um Sargento...*)

Melhor figurinista: José de Anchieta (*Zebedeu*)

Melhor tradução: Luis de Lima (*O Preço*)

As revelações do ano foram: Timochenco Wehbi (*A Vinda do Messias*), Dionísio Amadi, como diretor (*O Barbeiro de Sevilha*); Paulo Hesse, ator (*Pena que ela seja*, *Fim de Jornada* e *Macbeth*); Regina Braga, como atriz (*A Cantora Careca* e *Interrogatório*); Luis Parreiras, figurinista (*O Barbeiro*); Klaus Viana e Marika Gidali, como coreógrafos.

Foram distribuídas Menções ao Circo do Povo, pela popularização do teatro, ao Teatro da Cidade (Sto. André), à Escola de Arte Dramática e ao Studio São Pedro (pela criação de uma companhia experimental).

SIMPÓSIO NACIONAL DE ENSINO TEATRAL

O I Simpósio Nacional do Ensino e da Profissão Teatral realizou-se na Guanabara e foi presidido pelo professor Alberto Meireles, reitor da FEFIEG. A criação de curso de ator em nível superior, inclusão do ensino de teatro nos cursos primário e médio são algumas das reivindicações apresentadas neste Simpósio.

O diretor da Escola de Teatro da GB, professor José Maria Bezerra de Paiva, fez um retrospecto do ensino teatral nos últimos cem anos, pedindo definição para os seguintes temas: criação do curso de ator em nível superior, curso de teatro no primário e médio, concessão de vantagens iguais a êsses cursos. Outro tema tratado no Simpósio foi a regulamentação da profissão de ator.

FESTIVAIS DE TEATRO

FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO DE ESTUDANTES (Aldeia de Arcozelo)

Realizou-se em Arcozelo o maior festival de teatro amador, com a participação de dezenas de grupos, tendo sido apresentado 34 espetáculos provenientes de diversos Estados.

O maior interesse do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, que Pascoal Carlos Magno promove desta vez no ideal quadro da Aldeia de Arcozelo, reside sem sombra de dúvida no contato direto de centenas de jovens que, nas mais variadas regiões do país, se dedicam à causa comum do teatro. É preciso ter passado pelo menos um dia na Aldeia para sentir a avidez com a qual esses jovens, e muito especialmente aqueles vindos dos centros mais afastados do eixo Rio-São Paulo, procuram informar-se e trocar idéias com os seus colegas mais experientes. A falta de acesso a fontes permanentemente de informação e a falta de intercâmbio tão necessário ao progresso da vida teatral, que se revelam tão nitidamente nesse encontro, bastariam

para justificar a promoção de PCM, e deveriam inclusive determinar a forma que o Festival poderá assumir nas suas futuras edições.

FESTIVAL LATINO AMERICANO DE TEATRO

O Teatro de Arena de São Paulo estreou em Buenos Aires, inaugurando o I.º Festival Latino-Americano de Teatro, que se realiza no Teatro da 1.ª Rural, em Palermo, bairro elegante na capital argentina. O Arena apresenta *Arena Conta Zumbi*, de Guarnieri e Augusto Boal, com música de Edu Lôbo, numa encenação de Augusto Boal e tendo no elenco: Lima Duarte, Antônio Pedro, Bibi Vogel, Marcos Baird, Germano Batista, Cecília Thumin, Denise Fallotico, Celso Frateschi e Toninho, além do violinista Romário José e do baterista Wilpliam Caran.

Além de participar, como representante do Brasil, no Congresso de Diretores Latino-Americanos, que se realizará na capital argentina e ao qual estarão presentes Ataulpa del Cioppo, Pacco Larreta (Uruguai), Engênio Dittbern, Domingo

Piga, Pedro de la Barra e Victor Jara (Chile); Fernando Côrtes e Carlos Cassols (Peru), além de representantes argentinos, Augusto Boal fará palestras sobre o teatro brasileiro e o seu Sistema Coringa.

Outros espetáculos que participarão do Festival: são: *La Remolienda*, pelo Teatro Universitário do Chile, *La Chica Está Fermentando*, pelo Grupo Histrion (Peru). Cada grupo exibir-se-á durante uma semana e, paralelamente, desenrola-se a I.ª Exposição Internacional de Teatro — Exposhow, de 17/12/70 a 17/1/71.

(Henrique Oscar)

VII FESTIVAL REGIONAL

O Teatro da MABE recebeu o prêmio de melhor espetáculo no VII Festival Regional de Teatro Amador, promovido pela ATA, com a peça *A Sagrada Família*, de Grisoli e Tito Lemos. Em segundo lugar, colocou-se o grupo Clá Pesquisa, de Marechal Hermes, com a peça *Antígona*, de Sófocles.

SEMINÁRIO NA ESCOLA DE TEATRO

Seminário livre de dramaturgia

No segundo semestre de 1970, realizou-se na Escola de Teatro da FEFIEC, a título experimental, um Seminário Livre de Dramaturgia, desvinculado das atividades curriculares da Escola e, portanto, aberto a quaisquer autores, profissionais ou não. O resultado desse trabalho de grupo foi considerado amplamente estimulante, e a Escola resolveu mantê-lo a título permanente.

Orientado, agora, por Bárbara Heliodora, Henrique Oscar, Maria do Socorro Fonseca de Oliveira e por Jan Michalski, o Seminário consistirá de um ciclo de debates, durante o qual as obras inscritas serão sucessiva e exaustivamente analisadas pelo grupo, que procurará avaliar as possibilidades de funcionamento cênico dos textos, sugerir possíveis caminhos de elaboração, e orientar os autores em todos os aspectos do seu trabalho. Na medida do possível, cada peça será posteriormente rerepresentada ao grupo, para estudo das modificações introduzidas pelo autor. Em virtude do pequeno número de vagas no grupo, no interesse do próprio Seminário, as peças inscritas serão submetidas a uma seleção prévia, antes do início dos trabalhos.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Anônimo	O Pastelão e a Torta	23
	Duas Farsas Tabarínicas	25
	O Jôgo de Adão	37
Albee Edward	A História do Zoológico	40
Araujo Hilton	Vamos Festejar o Natal	17
Arrabal	Piquenique no Front	36
Azevedo Artur	Uma Consulta	25
Barr & Stevens	O Môço Bom e Obediente (nô)	28
Brecht Berthold	Aquêle que Diz Sim	41
Cervantes	A Cova de Salamanca	38
Chancerel Leon	Jôgo de S. Nicolau	26
	Antígona (adaptação)	31
Checov Anton	O Urso	29
	O Pedido de Casamento	38
	O Jubileu	46
Drummond de Andrade	O Caso do Vestido	39
Ghelderode Michel	Os Cegos	24
Labiche Eugène	A Gramática	47
Lins Otávio	Natal Segundo S. Lucas	14
Macedo J. Manuel	O Nêvo Otelô	43
Machado Maria Clara	O Boi e o Burro	32
	As Interferências	36
	Os Embrulhos	47
Machado de Assis	Antes da Missa	38
Martins Pena	As Desgraças de Uma Criança	45
Motomasa Juro	Sumidagawa (nô)	42
Onna Suminuri	A Dama Mascarada	42
Corpo-Santo	Eu Sou a Vida	45
Sófocles (Chancerel)	Antígona	31
Suassuna	Torturas de Um Coração	44
Tagore	O Carteiro do Rei	33
Vicente Gil	Os Mistérios da Virgem	20
	Todo Mundo e Ninguém	31
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43

Livros à venda na secretaria d'O TABLADO

Antígona, de Sófocles	4,00	Livros de autoria de Maria Clara Machado:	
Assim na Terra Como no Céu, de Fritz Hochwalder	6,00	Cavalinho Azul (conto)	12,00
Chapéu de Sebo, de Francisco Pereira da Silva	5,00	Como Fazer Teatrinho de Bonecos	12,00
Édipo Rei, Sófocles	5,00	Vol. contendo: A Menina e o Vento, Maroquinhas, A Gata Borracheira e Maria Minhoca .	10,00
Está Lá Fora Um Inspetor, de JB Priestley	5,00	Pluft, o Fantasmilha, o Rapto, Chapèuzinho Vermelho e o Boi e o Burro	10,00
Joana D'Arc, de Claudel	5,00	Cavalinho Azul, O Embarque de Noé, A Volta de Camaleão, Camaleão na Lua	10,00
Lisbela e o Prisioneiro, de Osman Lins	5,00	Cem Jogos Dramáticos	10,00
O Livro de Cristóvão Colombo, de Claudel	5,00	Estão também à venda n'O TABLADO:	
De Uma Noite de Festa, de Joaquim Cardozo .	5,00	CADERNOS DE TEATRO, número avulso ...	5,00
O Pagador de Promessas, de Dias Gomes	5,00	Assinatura anual	20,00
A Pena e a Lei, de A. Suassuna	5,00		
O Teatro e Seu Espaço, de Peter Brook	13,00		
Pinto Calçudo Descobre o Brasil, de Virginia Valli	8,00		

O pagamento de qualquer pedido poderá ser feito mediante cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro GB.

Impresso por
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO
Rio de Janeiro, GB