

58

cadernos de teatro

ALFRED JARRY — Centenário

OS HAPPENINGS de Tadeus Kantor

TEATRO GREGO

ÉDIPO-REI — Jean Cocteau

MOVIMENTO TEATRAL

DOS JORNAIS

CADERNOS DE TEATRO N. 58

julho-agosto-setembro-1973

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo
Departamento de Assuntos Culturais (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.*

1873-1907



ALFRED JARRY

Ao baixar o pano na sala “sem censura” desse teatro, os espectadores estão a ponto de se agredirem. Uns chegam a ter saudades do Teatro Livre de Antoine e de suas postas de carne, seus repuxos de água verdadeira no palco. A encenação simbolista, ou anarquista, é pior. Cartazes cheios de erros de ortografia indicam os locais nas mudanças de cena. Sob as vaias, Gémier, que representa *Ubu*, é forçado a improvisar parte do espetáculo. Fingindo de porta da prisão, um ator está em cena, braços estendidos. Gémier coloca uma chave em sua mão, como se a metesse numa fechadura e, fazendo o ruído de crique-craque, gira o braço como se abrisse a porta!

Críticos famosos abandonam o teatro. Um espectador grita: “A saída é por aqui!” Um escritor indaga: “Isto é uma brincadeira?” Edmond Rostand sorri indulgentemente, Richepin aplaude. Tristan Bernard, Courteline e Jules Renard parece que estão gostando. “Inepta”, “extraordinária” ou “admirável” são os adjetivos que qualificam a peça *Ubu-Roi* e em poucas horas Ubu-Jarry se torna famoso em Paris.

“Um vento de destruição” que varre os valores tradicionais e os preconceitos seculares situa Ubu ao lado de Pulcinella, de Polichinelo, de Punch e de Torquemada, comparando-o até a um imundo Macbeth, a uma paródia de Napoleão ou a um novo-rico que se torna rei e personagem, daí em diante, involvidável e famoso. Ubu servirá de modelo, padrão, e adjetivo, e reconhecerão Ubu até em Guilherme II. Bailes de máscara a Ubu, brinquedos de Natal a Ubu, Bilhares do Pai-Ubu,

crônicas assinadas por Ubu e o nome de Ubu será usado na literatura panfletária.

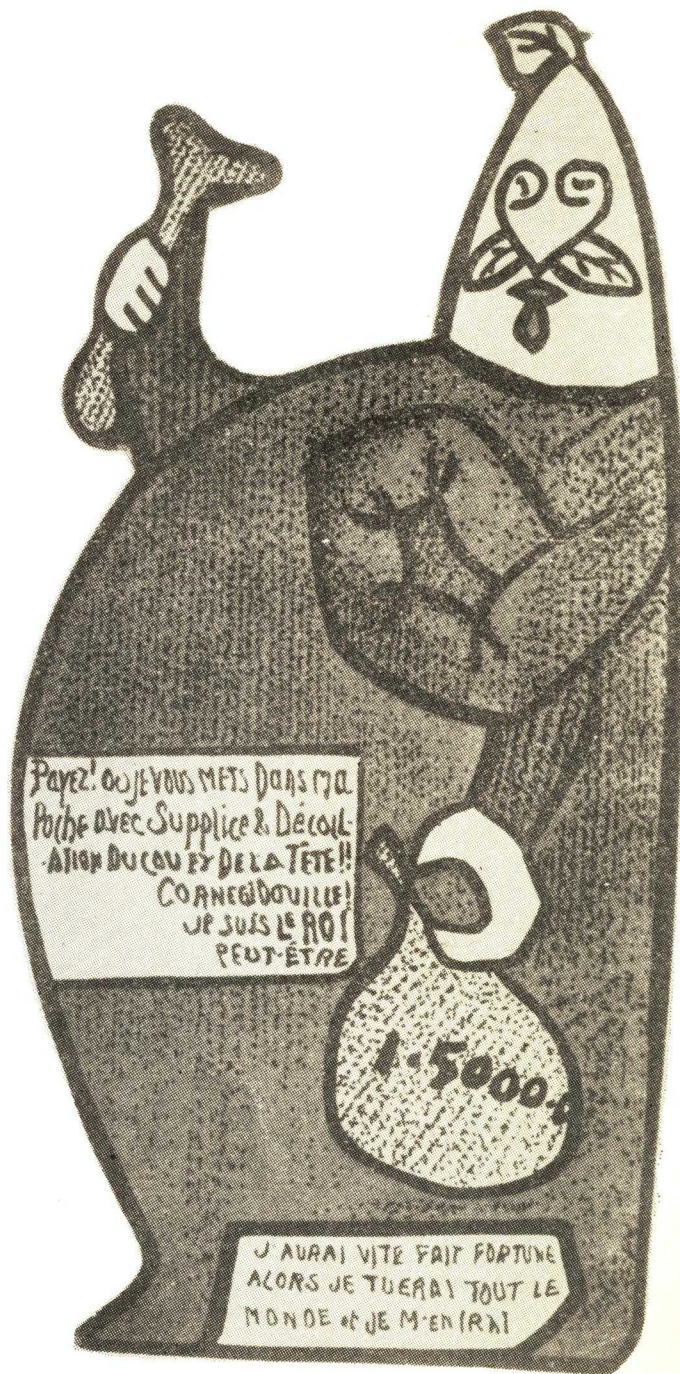
Assim se tornou famoso da noite para o dia Alfred Jarry (1873-1907) cujo centenário de nascimento transcorre este ano.

Jarry:

Quero que o palco apareça, assim que a cortina se erguer, diante do público como um desses espelhos dos contos-de-fadas de Madame Leprince de Beaumont, onde o vilão depravado se veja com chifres de touro e corpo de dragão, o exagero de sua própria natureza depravada. E não é de modo algum espantoso que o público se admire à vista desse seu double ignóbil, que jamais foi apresentado a ele próprio em sua inteireza, representando, como disse M. Catulle Mendés, a eterna imbecilidade do homem, sua eterna lubricidade, sua eterna glutoneria, a baixeza do instinto elevada ao status de tirania: a timidez, a virtude, o patriotismo e os ideais da gente que jantou bem."

O cenário foi pintado para representar, conforme uma convenção infantil, dentro e fora de casa, e zonas ao mesmo tempo tórrida, temperada e ártica. Em oposição atrás do palco, verá macieiras florindo, sob um céu azul, e contra o céu uma pequena janela fechada e uma lareira... no meio dele... agrupadas, as barulhentas e sanguinárias personagens do drama. À esquerda estava pintada uma cama e ao pé uma árvore nua com neve caindo. À direita, palmeiras... uma porta abrindo para o céu e ao lado da porta um esqueleto balançando. Um cavalheiro venerável em roupa a rigor anda através do palco na ponta dos pés entre cada cena e pendura a nova tabuleta (com a descrição do local onde a ação se passa) no prego.

ARTHUR SYMONS



UBU - REI



Mãe Ubu



Espectros



O Czar

Alfred Jarry é uma das figuras mais extraordinárias e excêntricas entre os *poètes maudits* da literatura francesa; quando faleceu era conhecido como um pouco mais do que um daqueles bizarros espécimes da *bohème* parisiense, que mergulhavam sua vida em poesia transformando suas personalidades em personagens grotescos de sua própria criação que desapareciam quando morriam, como aconteceu com Jarry, de seu exagero no absinto e de dissipação. Jarry deixou uma obra cuja influência cresceu após sua morte.

Selvagem, extravagante e desinibido no uso da linguagem, AJ pertence à escola de Rabelais, mas sua imaginação tem também muito do sombrio, meditativo e fantástico mundo de sonho de outro perverso e infeliz poeta maldito, Isadore Ducasse, que se cognominou a si próprio de Conde de Lautréamont (1846/70) e foi o autor da obra prima da agonia romântica (*Les Chants de Maldoror*) que se tornou mais tarde a inspiração dos surrealistas. Jarry também deve muito a Verlaine e Rimbaud e acima de tudo a Mallarmé, em cujos escritos sobre teatro há um número de apelos dispersos em favor da revolta contra a peça racional e bem feita do fim de século. Em 1885, Mallarmé pedia um teatro de mito que fosse inteiramente não-francês em sua irracionalidade, com a história “livre de tempo, de lugar e de personagens conhecidos”, porque “o século ou nosso país que o exalta, dissolveu os mitos pelo pensamento. Refaçamo-lo!”

Ubu Roi criou de fato uma figura mítica e um mundo de imagens arquetípicas grotescas. Originariamente, a peça era uma brincadeira escolar dirigida a um dos professores do liceu em Rennes onde Jarry era aluno. O professor era o alvo do ridículo e tinha sido apelidado de Pai Hébé ou Pai Hébé e mais tarde, Ubu. Em 1888, quando Jarry tinha 15 anos, escreveu uma peça para bonecos narrando as aventuras de Pai Ubu e fê-la dedicada aos amigos.

Ubu é a caricatura selvagem de um burguês estúpido e egoísta visto através dos olhos cruéis do colegial, mas seu tipo rabelaisiano, sua ganância e covardia

falstafiana é mais do que uma simples sátira social. É uma imagem terrível da natureza animal do homem, sua crueldade e desumanidade. Ubu faz-se a si próprio rei da Polônia, mata e tortura tudo e todos e é finalmente banido do país. Ele é baixo, vulgar e incrivelmente brutal, um monstro que pareceu burlescamente exagerado em 1896, mas que foi amplamente ultrapassado pela realidade, em 1945. Mais uma vez uma visão intuitiva do lado obscuro da natureza humana que o poeta projetou no palco provou a sua verdade profética.

Jarry conscientemente imaginou sua monstruosa peça de bonecos, que foi representada por um elenco vestido de maneira altamente estilizada, com roupas que pareciam de madeira, num cenário de ingenuidade infantil, a fim de confrontar a platéia burguesa com o horror de sua própria complacência e maldade.

O público ficou estupefato. Assim que Gémier, que representava Ubu, disse a primeira palavra: “*Merdre*”, aconteceu a tempestade. Levou 15 minutos para se restabelecer o silêncio e as manifestações a favor e contra continuaram toda a noite. Entre os presentes estavam Arthur Symons, Jules Rénard, W. B. Yeats e Mallarmé.

Dessa maneira, a peça que tivera apenas duas apresentações em sua primeira temporada e provocou uma torrente de insultos, e à luz dos fatos subsequentes, tornou-se um marco e uma precursora.

Jarry cada vez mais assumira a maneira de falar de Ubu, que aparece em muitas de suas obras subsequentes. Em 1899, 1901/2, AJ publicou os *Almanaques do Pai Ubu*, enquanto uma sequência completa de *Ubu Rei*, *Ubu Encantado* apareceu em 1900. Nesta peça, Ubu chega exilado em França, onde para ser diferente num país de homens livres, ele se transforma em escravo.

Algumas das mais importantes obras de Jarry apareceram somente depois de sua morte, destacando-se *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* (1911) uma novela episódica modelada em Rabelais e na qual o herói, cuja natureza o próprio nome indica, é meio Fausto, meio troll e que é o principal porta-voz da ciência patafísica. Originariamente, era Ubu que se doutorava em patafísica, simplesmente porque Hébert fora um professor de física. Mas o que fora a princípio uma burla científica, tornou-se depois a própria esté-

tica de Jarry. Conforme se define em *Faustroll*, patafísica é

... a ciência das soluções imaginárias, que atribui simbolicamente as propriedades dos objetos, descritos pela sua virtualidade, aos seus lineamentos.

É justamente a definição de uma aproximação subjetivista e expressionista que antecipa a tendência do Teatro do Absurdo para exprimir estados psicológicos objetivando-os no palco. Assim, Jarry, cuja memória é cultuada pelo Colégio de Patafísica, de que Ionesco, René Clair, Raymond Queneau e Jacques Prévert são membros e no qual o último, Boris Vian representou importante papel, deve ser considerado como um dos criadores dos conceitos em que grande parte da arte contemporânea, não só em literatura como em teatro, está baseada.

Um pouco da verve e da extravagância de *Ubu* pode ser encontrada em outra peça que causou quase o mesmo escândalo nos anos 20 — *Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire, representada no Théâtre Maubel em Montmartre (1917). Em seu prefácio à peça, GA diz que ela fora escrita muito antes, em 1903. Apollinaire, que conheceu bem Jarry, era amigo dos jovens pintores de gênio que fundaram a escola cubista e de que se tornou um dos mais influentes críticos e teóricos. Denominou a sua peça de *drama surrealista* e pode ser considerado o primeiro que inventou o termo que mais tarde se tornou a marca de um dos mais importantes movimentos estéticos do século.

A Paris boêmia de Jarry e de Apollinaire era um mundo em que a pintura, a poesia e o teatro se misturavam e em que os esforços para encontrar uma arte moderna se justapunham. O cenário para *Ubu Rei* fora pintado pelo próprio Jarry com a ajuda de Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec e Sérusier.

MARTIN ESSLIN

The Theatre of the Absurd — Pinguin Books.
Encyclopédie du Théâtre Contemporain — vol. I, Edit. Les
Publications de France, 1957.
Spectacles, n. 1/1958.

OS HAPPENINGS DE TADEUSZ KANTOR



Concerto marinho (1967)

A exposição documentária do *happening* mundial que aconteceu em 1970 em Colônia e Stuttgart, sob o título de *Happening and Fluxus*, apresentou quase quinhentas realizações de muitas dezenas de artistas do mundo inteiro. O catálogo da exposição sistematizou-os em ordem cronológica. O conjunto que inaugura essa publicação tem a data de 4 de outubro de 1959: trata-se de 18 *happenings* de Allan Kaprow. O último em data é o *happening* do mesmo autor intitulado: *Level*. O catálogo menciona quase todos os *happenings* de Tadeusz Kantor apresentando suas fotos; reproduz igualmente o texto do artista sobre sua primeira “embalagem” realizada em 1956, no teatro *Cricot 2*. Assim, o fenômeno que, durante um decênio, revolucionou não só a opinião artística no sentido lato do termo e também os meios de elite, parece que se tornou história. Isto não quer dizer que a noção de *happening* tenha se tornado clara e inequívoca. As definições e análises existentes continuam inadequadas ou incompletas, como é o caso das de maior valor por serem formuladas pelos autores ou atores de *happenings*. Os esforços de análise tentados pelos críticos e teóricos da arte fracassaram a maioria das vezes ou davam lugar a falsas interpretações. Isso se deve ao fato de que o *happening* é o primeiro movimento que, conscientemente e em bloco, questiona a posição do crítico e do observador. Substituindo as noções de forma, de construção e de gênero artístico por interdições, injunções e recomendações artísticas, a *priori*, tornou praticamente impossível qualquer aproximação crítica dessas obras criadas conforme métodos arbitrários.

Parece que a interpretação objetiva e completa do *happening* e de sua significação para a evolução da arte será sempre uma tarefa ingrata. Também o promotor da exposição *Happening and Fluxus* — Harald Szeemann, limitou-se a uma justaposição de *happenings* sob a forma de documentos suscetíveis de apresentação, abstendo-se de sínteses e de julgamentos de valor. O papel dessas obras e de sua expansão quase decenal

parece, entretanto, muito grande; isso se percebe no contexto dos fatos novos nas artes plásticas, não só os que se situam no oposto do *happening*, como a arte conceitual, como outros que, aparentemente, mas apenas aparentemente, se aproximam, como é o caso das novas fórmulas da *atividade*, do *body-art*, da *air-art* etc. Esse papel também se revela à luz dos fatos teatrais e de sua evolução do *teatro-acontecimento* nas *mises-en-scène* de Kantor das peças de Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Witkacy), passando pelo *theatre-statement*.

Na origem do *happening* de Kantor está a sua experiência de animador do teatro *Cricot-2* e a de pintor. Em termos mais gerais, é a realidade atual, imediata ou longínqua, aí compreendida a da arte em toda sua evolução, que é a origem. Finalmente, tem por motivação (esta como objeto de investigações) a penetração artística da realidade total, o que o artista acentuou diversas vezes em seus escritos teóricos. Considerando o *happening* de Kantor através do prisma de sua concepção da arte total em relação constante com a “realidade total” e, o que é indispensável, à luz dos processos que intervêm na arte mundial, seu método artístico resulta como consequência necessária dessa concepção.

Foi a partir de 1957 que a consciência dos processos e métodos que seriam considerados os do *happening* se ampliava progressivamente na obra de Kantor. Foi nessa época que se realizou a primeira “embalagem” no teatro *Cricot-2*: a direção de Circo de Kazimierz Mikulski. Totalmente despersonalizados, colocados dentro de um grande saco, os atores foram transformados na estrutura homogênea em pulsação da matéria. Cinco anos depois, na peça de Witkacy *Le Petit Manoir*, eles foram vistos amontoados num armário exíguo, amalgamados numa massa de objetos os mais diversos (amontoados de sacos) dispostos “como roupas”; apertavam-se uns contra os outros e se deformavam com gestos violentos. Esse nivelamento de situação afetando atores, abjetos e gestos acompanhado da desagregação da forma, era, no teatro de Kantor, o primeiro sinal anunciador dos processos de *happening*. A evolução de *Cricot-2* seguiu essa orientação, o que se manifestou em diferentes níveis da estrutura cênica dos espetáculos. Em 1963, em novo espetáculo de uma peça de Witkacy (*Fou et la Nonne*) pode-se ver o palco completamente entulhado de cadeiras dobráveis. Os atores, então, eram

obrigados a fazer os maiores esforços para se manterem em cena, o que para eles assumia a mesma importância que as falas que tinham a dizer. Propriamente falando, a peça não era “representada”, mas seu texto é que era citado, comentado, repetido diversas vezes. Produzia-se, durante todo o espetáculo uma “desagregação total do texto dramático e dos acontecimentos decorrentes”. Nesse espetáculo o objeto inanimado “perde sua significação e a função simbólica que lhe foi ingenuamente atribuída, desvendando-se sua existência autônoma e vazia.” (1)

Propriedades análogas afetando particularmente a função dos objetos, o papel do acaso e o do gesto em via de liberar-se das convenções estéticas, tomavam paralelamente amplitude na obra pictural de Kantor. Situando-se, nos anos 50, na tendência estética geral da arte “informal”, sua obra de pintura se via progressivamente saturada, até a explosão, de elementos e de atos de origem fundamentalmente individual, chegando com a mesma força inelutável a preparar uma pista de vôo para o *happening*. É preciso acentuar aqui que Kantor era um dos teóricos e criadores e dos mais conscientes da arte informal na Europa. Sua análise da noção de acaso e o papel constitutivo que atribui a este último em sua própria arte pictural são uma confirmação disso.

Na pintura e no teatro, Kantor definiu de novo o objeto e suas potencialidades criadoras. Fê-lo de uma maneira unívoca em 1963, em sua *Exposição Popular* na Galeria Krzysztofory na Cracóvia. Viu-se pela primeira vez, na arte polonesa, uma ambientação-reunião agrupando 967 objetos criadores à margem de sua obra. Kantor reuniu aí todas as relíquias de sua arte dando-lhes o mesmo papel: documentos, desenhos, *croquis*, mapas, fotos, anexos, roupas de teatro, recortes, cartas, etc. “o importante, o anódino, o ridículo, o íntimo”, em resumo tudo aquilo que se tem tendência a considerar, na própria arte, íntimo, legado ao esquecimento, exterior à obra e à sua importância.

Essa exposição foi seguida dos primeiros quadros de embalagem de que ele falou nestes termos, em seu *Manifesto* de 1964: “A embalagem preenche uma função tão prosaica, tão utilitária e monótona; sua submissão a esse conteúdo que conta é tão completa que, uma vez separada dele, apenas subsistem restos ridí-

culos e inúteis do esplendor e da importância antigos... amarfanhados transformados em nada; ela perde subitamente seu brilho e força de expressão.” A embalagem se classifica, assim, entre os objetos da mais baixa categoria e é a esse nível que se degradam, na obra pictural de Kantor, todos os gestos, ações e objetos até estão superiormente colocados na escala da arte, compreendendo-se aí os quadros. O fenômeno ao mesmo tempo real e artístico da embalagem representará o principal papel nos *happenings* de Kantor.

Trata-se, então, de uma evolução consciente da “tendência *happening*” seguida por Kantor na década que precedeu as realizações cuja estrutura correspondia já inteiramente à do *happening*. O artista só aceitou essa denominação de *happening* quando viu que se aplicava aos fenômenos reconhecidos por ele como próximos de suas próprias idéias. É que, conforme a gênese do fenômeno na arte de seus pioneiros, a estrutura do *happening* como a da ação (e não da obra) é, em muitos momentos, análoga àquela que a arte “informal” (*action painting*, nos Estados Unidos), assim como os processos intervenientes no seio de fenômenos como o *assemblage*, o novo realismo e a ambientação, colocavam particularmente em destaque. Nos *happenings* de Kantor se encontrarão numerosos elementos que já, repetidas vezes, tinham se manifestado em sua arte dos anos anteriores.

Enumeremos alguns dos traços essenciais em que a realidade do *happening* se define com mais vigor.

1. No *happening*, o papel decisivo é designado ao “objeto pronto”. Entrando no domínio da arte (e ao mesmo tempo conduzindo-o, pela sua própria integração no *happening*, em direção ao da vida), o objeto não é mais um espécime isolado de tudo que é estranho à arte. Ele se integra, não mais num sistema estático (novo realismo, ambientação), mas numa situação dinâmica, viva, na qual é chamado a atingir o estado de sua realidade total e de sua presença nua, coisa impensável no “teatro normal” em que o objeto representa o papel convencional de um acessório ou de um ornamento. Ora, no *happening*, ele é chamado a aparecer em toda a sua nudez, sem que se exija uma justificação ao nível da intriga, da cena ou da composição.

Conforme foi dito antes, já anteriormente o objeto adquirira uma tal existência no teatro de Kantor. Tratava-se, geralmente, de objetos os mais simples de uma categoria mais baixa e carregados de função terra-aterra, como o armário, a cadeira, os sacos e também todo tipo de embalagens comparadas pelo próprio Kantor com os destroços, cujos traços característicos são “o abandono, a posição anormal”.

A presença em cena, ou no espetáculo de *happening*, de objetos de funções autônomas, sem relações ou relacionamentos mútuos, é decisiva para a geração de uma situação de *happening*. Tanto o ator, como o gesto, a palavra, o texto, o som e todo fato artístico se acham colocados no papel de um objeto feito. A presença de uma tira-embalagem de grande formato deve se impor com a mesma força da de uma carta (*letter-list*) autêntica, de uma tira de papel, de um monte de carvão, de um piano e também da pessoa (*ready figure*) pronta de um crítico, da ação de se barbear ou de comer (*1.º Cricotage*), de um jornal, de um cavalo, do mar, dum maestro (*Happening Marinho*).

2. Constantemente, o artista experimentava a ação do acaso em sua criação. Ela o fascinava pelas mesmas razões que o objeto em abandono. “O acaso é um desses fenômenos subestimados, relegados às mais baixas esferas da atividade humana, fugindo a uma interpretação racional” — escrevia Kantor na metade dos anos 50. Deixar o acaso agir na arte é correr constantemente um risco, mas a idéia do *happening* perde seu valor sem a intervenção física agressiva do acaso nas situações reais.

3. O método de destruição e de negação na obra plástica e teatral de Kantor não tem nada a ver com a inclinação para a destruição nem com a atitude nihilista. O artista afirmou-o claramente em seu *Manifesto do Teatro Zero* (1963) acentuando que esse método tem apenas por finalidade retirar aos objetos, às situações e aos fatos seu halo de pragmatismo e de significação ilusórios.

4. A ação do acaso no *happening* afeta não só a escolha e a função do objeto como também da própria

ação. O *happening* é, em princípio, desprovido da ação fora do próprio fato de seu desdobramento. Este tem lugar simultaneamente em zonas-compartimentos autônomas sem que um contato dramático se produza entre elas. Certos acontecimentos, como a passagem de um motociclista no *Happening Marinho* ou, mais geralmente, ações imprevistas provocadas pelo público, se acham integrados no *happening* como situações “prontas”.

Essa etapa da ação *happening* despojada de qualquer significação cênica foi precedida, em Kantor, de experiências teatrais orientadas para um relaxamento dos elos dramáticos. Em seu *Manifesto do Teatro Zero*, o autor enumera os principais elementos que entravam o desenvolvimento da ação: “relaxar as ligações lógicas, constituir uma zona de ação livre, jogar com o acaso, os refugos, as coisas anódinas, com não importa o quê... com o vazio...; neutralizar o peso dos acontecimentos e das emoções, anular, reduzir a temperatura, desagregar todas estruturas que se formem, quebrar as engrenagens; eliminar, pelo ruído, pelo lugar-comum, pela tolice, pelo terror; atrapalhar o jogo, representar não importa como, disfarçadamente, jogar o não-jogo”.

5. A escolha do local (este último pode, também, ser determinado pelo acaso) não é apenas importante no *happening*. Trata-se, geralmente, de um local de pura convenção, determinado pela acumulação de funções utilitárias que o tornam praticamente imperceptível. Tal local pode ser uma repartição de correios, uma praia, uma rua, mas também uma galeria de arte reduzida às operações artísticas funcionais. Os autores dos primeiros *happenings* não percebiam bem a importância da escolha do local e o faziam por intuição. O que representa aí o papel decisivo é o impacto de duas realidades: a da arte e a da vida.

A concepção da arte como “impacto” dessas duas realidades — Kantor insistia nisso sempre em sua pintura, nos *assemblages* e embalagens. É o que explica a simplicidade da definição do *happening*: “O *happening* é o fato de situar a obra de arte na realidade da vida.” Trata-se de um contacto imediato, excluindo qualquer intermediário. Os primeiros *happenings* de Kantor se desenrolavam num café, como também os primeiros espetáculos do teatro *Cricot-2*.

6. A posição e o papel do público no espetáculo de *happening*, público compreendido como uma “unidade estrutural” do espetáculo carregado de uma participação ativa, foram igualmente objeto de análises e de experiências que Kantor tentou desde a fundação do teatro *Cricot-2* e mesmo anteriormente, em seu “teatro clandestino” (1943/44). Já nessa época ele insistia em que “o espectador não contempla a obra teatral, mas assume uma plena responsabilidade pelo fato de transpor a soleira do teatro”. A importância que se dava a esse papel de participação diminuiu depressa não só no teatro como no *happening*. É o que explica a parte feita ao público no *Happening Marinho*: ele recebeu o estatuto de um *objeto pronto*, de uma situação de fato convencional, anexada e posta em destaque como uma relíquia teatral. De 1965 a 1969, Tadeusz Kantor realizou oito *happenings* (três no estrangeiro). Além disso, oito cenas de *happenings* compuseram um filme realizado pela televisão oeste-alemã de Saarbruecken, sobre roteiro de peça de Witkacy. Um outro espetáculo do *Cricot-2* com estrutura de *happening* foi o da *Poule d'eau* do mesmo autor. Outras produções artísticas de Kantor, tais como *Exposição* ou *Agência de Correio* ou *Multipart* integraram não menos deliberadamente elementos de *happening*.

Moldado por suas experiências de artista, o *happening* de Kantor tem seguido uma evolução cujo curso seria prematuro querer antecipar. Apenas falarei de alguns de seus aspectos característicos das diferentes produções do artista.

O *happening Primeira Cricotagem* referia-se às experiências teatrais de *Cricot-2* e era ao mesmo tempo uma demonstração da estrutura clássica do *happening*. 14 funções estavam aí integradas, correspondendo ao fato de sentar, comer, barbear-se, ensaboar-se, telefonar, carregar carvão, transportar fardos, etc., funções desprovidas de utilidade prática e de relações mútuas, dedicadas cada uma delas — conforme Kantor — ao seu desdobramento isolado e autônomo. No *happening Linha de Demarcação*, uma outra função foi acrescida às precedentes, consistindo em fechar “a única saída”, o que, segundo as interpretações que foram tentadas de acordo com o manifesto do próprio Kantor, tomou a dimensão de um símbolo moldado pela situação do

happening, o da linha de demarcação limitando as atitudes morais no plano da arte.

Os *happenings* da *Grande Embalagem* (realizada em Basileia em 1966, na Galeria Handschin), e a *Lista* integram a embalagem na situação do *happening*, motivo de grande importância na obra de Kantor, reaparecendo em todas as fases de sua evolução ao longo dos anos 60, compreendendo também produções de inspiração conceitualista. O motivo se manifesta também na *Lição de Anatomia* sob a forma de “desembalagem” (consistente em “desembrulhar” o homem de suas roupas).

O *Happening Marinho* acentuou fortemente o papel do local (uma praia, o mar) cuja existência real, diluída na experiência corrente pelas idéias recebidas, readquiriu sua plenitude no *happening*. Esse espetáculo comportou um elemento muito saturado de significações convencionais: trata-se do motivo do quadro de Géricault, o *Radeau de la Méduse*. Ressentiu-se, também, da ampla escala do espaço e da ação, que orientou a atenção do artista para aquilo que, na época, ele chamou de arte “impossível”.

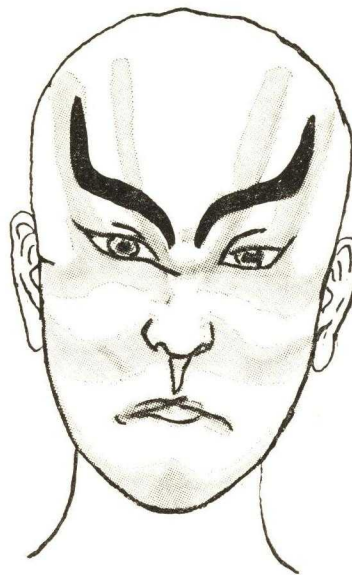
O *happening Homenagem a Maria Jarema* aprovou a irrupção espontânea do público nos locais da arte. Este, de fato, penetrou no *vernissage* fendendo a grande tela que lhe barrava o acesso. Nas produções precedentes, foi também ele, o público, que foi mais vulnerável e objeto do riso e que dificilmente se reencontrava nas situações de *happening*.

Quanto às oito cenas do teatro *i* de Bled, elas se acrescentam esferas ainda inexploradas, ainda que conservando as estruturas essenciais do *happening*. É um espetáculo que não se confina num único local. Os atores formam aí uma espécie de grupo ambulante, que se desloca de um local para outro, sendo estes locais novos em relação aos *happenings* anteriores de Kantor, ainda que muito marcados pelo seu conteúdo convencional (montanha, pista de ski, cassino, estação, sala burguesa, fundição, etc.) O que é novo também é o método teatral dessas cenas que compõem o espetáculo da *Pequena mansão em mise em scène* de Kantor. Conforme relata o próprio artista, os atores “se fartavam no começo de Witkacy” e durante o espetáculo, ao realizarem uma ação *happening* diferente, daquela da peça, estavam sob o efeito tanto da “atmosfera wit-

kaciana” quanto de suas funções de “personagens prontos”. A envergadura e o impulso dos espetáculos de Bled já anunciavam uma “época barroca do *happening*” ao mesmo tempo em que abriam novas perspectivas diante da atividade de Kantor. O teatro *i* (impossível) orientava irresistivelmente a imaginação do artista para a esfera do “impossível” mais do que o fizera o *Happening Marinho*.

O *happening* de Kantor não se limitou apenas aos atos de provocação artística expressos na espontaneidade e na ênfase do lado vegetativo da vida. Era sem dúvida, para o artista, uma nova maneira de transpor o quadro da profissão teatral e o da profissão de pintor, além de ser um modo de ingerência nua e crua, física, na realidade mas que, de fato jamais se identificara com o teatro ou com a pintura. Foi sempre uma forma pura de uma criação que ultrapassava os limites das duas profissões.

O *happening* — diz Kantor — se aproxima dos limites da vida mas só faz se aproximar dela. O esgotamento de suas possibilidades de ingerência e de ação contra a assimilação era por isso inelutável. O *happening* se envolveu de ilusões e de significações que ele próprio segregou sem querer. E é isso que faz com que se possa falar de fato histórico na hora presente. O próprio artista confirmou isto ao escrever, em 1970 “No fim da época do *happening* podia-se sentir que a ingerência física perdia sua virtude de fascinação. Foi a ingerência *mental* que começou.”



ESTILO DA OBRA E INTERPRETAÇÃO

MICHEL SAINT-DENIS

A noção de *estilo* é hoje impopular; ela é ao mesmo tempo confusa, particularmente nos países que, em sua língua nacional, não possuem obras antigas e daí não podem confrontar ou referir suas produções contemporâneas ao conjunto de obras que possuem os países velhos pelas suas tradições.

A palavra tradição está abandonada; ela é justamente suspeita; por não poderem se transmitir, as tradições esterilizam as obras e as embalsamam; a fidelidade às “tradições estabelecidas” em alguns planos elevados, só pode originar convenções e por isso elas corrompem as obras que desejam servir. Não é de admirar-se que seja justamente nos países de “tradição” que a noção de “estilo” seja impopular ao máximo — os “tradicionalistas” manipularam o “estilo” durante muito tempo, como uma defesa contra qualquer mudança, contra qualquer evolução natural. Eles agora estão completamente derrotados — as tradições estão condenadas e a noção de estilo, acusada de favorecer o artifício e a mentira está afastada por ser convencional e retrógrada.

Na verdade, de maneira geral, países novos e países antigos combinam hoje suas forças mais vivas e mais adiantadas para entrar em luta contra os valores profundos que estão na base de nossas civilizações desde a Renascença e disso resulta de um lado uma reação salutar de onde emanam novas obras de características múltiplas e contraditórias que testemunham os tormentos e a riqueza de nosso tempo e, de outro lado, suscita seja a rejeição rápida de obras relativamente recentes consideradas retóricas, formais ou preciosas, seja a adaptação de obras antigas interpretadas “à maneira “mo-

terna” desprezando-se o estilo original, em negação a qualquer valor “tradicional”.

Aqui é necessário discriminar.

Quando uma época é passada, o que vai constituir sua tradição são as obras que permanecem e que são dotadas da força necessária para sobreviver. É evidente que cada época subsequente não poderá interpretar essas obras passadas de maneira viva senão conforme o espírito que lhe é próprio. E ainda é necessário que haja uma concordância entre esse espírito e a própria natureza da obra, de modo que o texto a revele, apenas o texto, despojada de todas as “tradições de interpretações” de uma época anterior. As tradições de representação são muitas vezes frívolas e efêmeras.

Mas parece-me importante afirmar diante de um auditório preocupado com a formação teatral, que na arte dramática de cada país se constitui pouco a pouco uma tradição autêntica, que lhe é transmitida pelos textos, em língua original (somente pelos textos e na língua original apenas) e que o sinal e o instrumento dessa tradição é o estilo.

Eis que voltamos à noção de estilo.

O estilo não é monolítico. Não me ocupo do estilo de um período. Não confundo aqui estilo com período histórico. O que me interessa, em vista de nosso estudo dos diferentes tipos de improvisação, é o *estilo de uma obra*. Ouvi Peter Brook dizer que, em determinada obra de Shakespeare, há todos os estilos — do naturalismo à poesia épica ou lírica. Para mim, o estilo das grandes obras de Shakespeare é feito dessa verdade; a unidade de estilo não se destrói mas se enriquece. O que chamo estilo de uma obra é a sua forma. A figura revela o homem — a figura de um homem não é sempre fácil de decifrar, mas ela conta, ela é testemunha de uma vida quando chega a velhice. A forma de uma obra demonstra a natureza dessa obra, de sua idade entre as obras de um mesmo autor; o estilo expressa o conteúdo de uma obra, como a figura representa o homem — é inimaginável separar ou mesmo distinguir estilo e conteúdo. Quem dirá qual deles deu nascimento ao outro? Poderá haver conteúdo não havendo forma? Samuel Beckett me dizia que sua intenção, seu pensamento só existiam a partir da forma, que antes da forma ele não sabia exatamente o que iria com o seu pensamento. E

essa forma é o estilo, ligado à obra, como a pele está ligada ao ser. A figura é às vezes secreta; também o estilo. É preciso saber decifrá-lo para chegar ao coração da obra. É preciso saber reconhecer um estilo e isto não é fácil. É muito difícil ler uma obra de Shakespeare (no texto original) e deixar o estilo, em sua variedade, vir à tona (e estilo não é só linguagem, é também composição); para mim, é necessário, antes, uma atitude objetiva — o subjetivo terá sua oportunidade de *revanche* — mas creio que o essencial, no início, é manter a obra à distância, questioná-la sem cessar, antes de se apaixonar por ela e possuí-la.

A mesma dificuldade existe para todas as obras verdadeiras; quem diz obra verdadeira, de qualquer época, diz estilo. Conheceis o famoso exemplo de Checov e da *Cotovia*. A peça foi primeiro representada por um teatro acadêmico, conforme a atitude, a “tradição da representação” habituais da época: os atores “diziam” o texto, preocupados, imagino, com a beleza formal, e a peça fracassou. Foi necessário vir Stanislavski, que estudou a escola de Checov, reconheceu sua *figura* própria, isto é, o estilo impressionista. Partindo da natureza do texto, ele percebeu que era necessário encontrar a continuidade de vida e de amor dos personagens por trás do texto para que este tivesse finalmente um sentido dramático. Foi a invenção do que os americanos e ingleses chamavam de “subtexto”, e o ponto de partida de todas as improvisações realistas destinadas e nutrir o jogo dos atores pela descoberta de uma continuidade psicológica por detrás do texto. Descoberta preciosa para o teatro realista, impressionista e elíptico; descoberta perigosa quando é aplicada sem discriminação a todos os estilos: ela leva, se levada ao exagero, à criação na consciência dos atores, de um mundo essencialmente psicológico, emocional e subjetivo, que pode entrar em conflito com o estilo das obras em que a psicologia tem menos importância e em que a união da forma e de conteúdo é indissolúvel.

Um notável exemplo desse perigo nos foi dado em Nova Iorque, na *mise en scène* da peça *The Changeling* por Middleton & Rowley. Tratava-se da primeira peça clássica dada pelo *Lincoln Center Repertory Theatre*. Os ensaios, dirigidos por Elia Kazan, tinham sido longos e minuciosos. O fracasso foi total. Porque? O crítico americano Richard Schechner disse na *Tulane Drama*

Review: “O trabalho do diretor parece que se desenvolveu do exterior da peça de que não resultou uma interpretação nova ou diferente: simplesmente, o diretor recusa a peça e parece incapaz de compreender uma obra cujo poder está baseado na ação muito mais do que na introspecção.”

Por esses exemplos, sou levado a concluir que, se cada obra se apresenta como uma pessoa distinta, com seu caráter próprio, a figura e a voz, é impossível, desajeitado e estúpido encarar todas da mesma maneira.

A cada estilo deve corresponder uma abordagem diferente da parte do diretor e dos atores. De fato, cada peça tem seu estilo próprio: *En attendant Godot* não tem a mesma figura que *Fin de Partie*. O *Rinoceronte*, de Ionesco, se desenvolve num mundo mais racional do que *As Cadeiras*. Creio que, num caso como no outro, é vão perder muito tempo a ler o texto dessas peças em volta da mesa, propondo questões sobre o sentido de cada fala e que é melhor entrar em ação e fazer viver os personagens o mais depressa possível — o sentido será a maioria das vezes revelado pelo jogo. Esse procedimento me pareceria fatal com Checov e, por razões diferentes, com Brecht; os dois se acomodam, nas repetições, por lenta progressão de natureza psicológica e emocional quanto ao primeiro, e de natureza racional ligada ao comportamento social dos personagens quanto ao segundo.

Em Stratford-on-Avon, a interpretação de Shakespeare, sob diversos aspectos, é anti-romântica e anti-psicológica. Esforça-se em ser concreta e despojada; procura valorizar as ambiguidades, as contradições, os contrastes violentos ou sutis que caracterizam Shakespeare; ela propõe ao público uma visão lúcida do sentido geral das obras e uma expressão falada do texto baseada no estudo pormenorizado de sua estrutura e de suas imagens — o naturalismo da linguagem quotidiana, a retórica preciosa ou lírica, a eloquência não têm valor próprio em cada momento de cada peça. A poesia aí não canta, ela fala conforme a sintaxe, a pontuação, as regras próprias do verso isabelino. É o texto, a forma do texto, quer o verso seja quebrado ou regular, que informam o ator e o levam a atingir a dimensão de um personagem, o porte de suas visões ou a natureza de seus tormentos. Resultam daí, no curso dos ensaios,

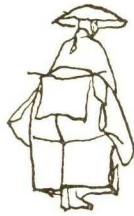
constantes dificuldades na busca de um equilíbrio entre a força do jogo físico e a inteligência do texto.

Isso explica que um Studio, reservado aos atores da Companhia, tenha sido fundado; aí, em ligação com a cena, têm lugar o treino da voz e do corpo, o estudo do texto e, em particular, a pesquisa do tipo de improvisação que esteja à altura do mundo poético de Shakespeare e, além disso, reforce a vitalidade física do jogo.

Porque, a cada estilo, deve corresponder um modo de improvisação. O que sabemos é que as improvisações realistas correntes não têm nada de comum com Shakespeare — elas criam, em cada ator, um mundo subjetivo enraizado no indivíduo e que, cedo ou tarde, entrará em conflito com o estilo; é sempre o estilo que sofre.

UM JOGO DRAMÁTICO

COMO PEDRO FEFEU CONSEGUIU UM PAR DE BOTAS



1. No momento em que a cortina se ergue, ouve-se um coro de gritos: “Ladrão!” “Pega!”, etc.
2. Ao mesmo tempo, Pedro Fefeu é projetado em cena e começa a correr no mesmo lugar, a grande velocidade. Corre durante algum tempo enquanto os gritos se perdem progressivamente ao longe.
3. Ele diminui a marcha e começa a andar.
4. Chega a uma cidade, procura uma hospedaria.
5. Detem-se diante de um albergue e interpela o dono.
6. “Pode-se conseguir um alojamento?”
7. O dono aparece e se exagera em elogios sobre o conforto da casa.
8. Fefeu entra e se instala num dos quartos.
9. Pedê ao hospedeiro: “Vocês têm na cidade um bom sapateiro, um sapateiro que possa me fazer um bom par de botas?”
10. “Certamente, senhor. Mandarei chamá-lo imediatamente”.
11. O sapateiro chega e toma as medidas para um par de botas.
12. Pedro Fefeu: “Meu amigo, traga-me essas botas amanhã às dez da manhã”.
13. O sapateiro sai e se instala no procênio à direita. Começa a trabalhar e não deixará de fazê-lo até o final do jogo.

14. Fefeu chama o hospedeiro e lhe diz: "Senhor, o sapateiro não me inspirou confiança. Não há outro na cidade?"
15. Hospedeiro: "Pois não, senhor. Mandarei chamá-lo."
16. O segundo sapateiro vem e recomeça a mesma cena.
17. Fefeu: "Camarada, traga-me essas botas amanhã às onze horas".
18. O sapateiro sai e se instala no procênio, à esquerda. Começa a trabalhar.
19. Durante esse tempo, Fefeu janta um bom jantar e adormece.
20. Os dois sapateiros trabalham com afinco enquanto Fefeu dorme a sono solto.
21. Finalmente, o primeiro sapateiro, terminado o trabalho, apanha as botas (imaginárias) coloca-as debaixo do braço e vai acordar Fefeu.
22. Experimenta as botas. A direita vai muito bem, mas a outra fica apertada.
23. Fefeu: "Bem, amigo, leve esta e coloque na forma. Está muito apertada."
24. O sapateiro sai. Fefeu tira a bota direita e a esconde.
25. O segundo sapateiro chega, por sua vez, e a cena se repete, desta vez é a bota esquerda que fica boa.
26. O sapateiro sai com a bota direita.
27. Em seguida, Fefeu pega a bota direita e a calça. Depois, recolhe tudo que encontra no quarto (objetos imaginários).
28. Faz um trouxa e foge.
29. Os dois sapateiros voltam, cada um com uma bota. São recebidos pelo dono. Os três batem à porta de Fefeu.
30. Verificam que o ladrão fugiu. Saem gritando: "Ladrão!" "Pega!"

Aproveitamento do jogo:

Este tema poderá ser usado na escola como exercício de pesquisa de gestos habituais e profissionais (sapateiro), pesquisa de tipos (ladrão, dono de albergue, artesão) e dinâmica de objeto, procurando-se obter o máximo de exatidão quanto aos mínimos pormenores do gesto, não só movimentando-se, gesticulando ou manipulando os objetos imaginários que aparecem neste jogo: sapatos, objetos que vão ser roubados, etc.

TEATRO GREGO

Sófocles nasceu trinta anos depois de Ésquilo e quando ainda jovem derrotou Ésquilo no festival de drama. Sófocles representa o climax do teatro grego. Suas peças ainda são representadas hoje e estão mais próximas da compreensão moderna do que as de Ésquilo, em parte por que parecem mais reais e naturais e em parte porque Sófocles está mais interessado na relação individual do homem com os deuses, o que não acontecia com Ésquilo. Assim, ao terminar uma peça de Sófocles sentimos que conhecemos mais a respeito do protagonista e dos outros personagens do que no fim de uma peça de Ésquilo. Vemo-los como pessoas reais, cujas qualidades podemos reconhecer em nós próprios e em nossos amigos. Mas ainda são os deuses que regem o mundo, e os homens só estarão em paz enquanto estiverem em harmonia com eles.

Sófocles escreveu num tempo em que a democracia na política grega alcançara a maturidade. Não só ele como Ésquilo tomaram parte ativa no governo, ocupando altos cargos, além de escreverem peças. Era um homem muito amado pelo povo e viveu uma vida longa e ativa, tendo morrido aos 90 anos. Muitos acham que, excetuando Shakespeare, é ele o maior dramaturgo que o mundo conheceu.

O último dos três autores de tragédia — Eurípedes — galgou um outro degrau no progresso do drama grego, quando este começa a declinar das alturas a que foi erguido por Sófocles, continuando essa decadência até a época romana, um século mais tarde.

Gradualmente, a forma dramática mudou. Sófocles introduziu o terceiro ator que tomava parte, com o coro, nas peças. Eurípedes, contudo, nada mais acrescentou. Pelo uso de máscaras diferentes, os atores po-

diam interpretar muitos e diferentes papéis. Ele mudou também a função do coro — o povo tomando parte na peça para a de comentador que intervinha com comentários esclarecedores dirigidos ao público. Também acrescentou o que se chamou de *prólogo*, no início da peça — uma introdução falada para os espectadores — e isto também teve grande influência no teatro, posteriormente.

A grande mudança introduzida por Eurípedes, entretanto, não foi na forma das peças, mas em seu significado. A autoridade dos deuses é questionada. Eles são apresentados, não como regentes divinos do mundo mas como possuidores da fraqueza humana, debatendo-se em rixas e querelas uns com os outros. Eurípedes criticou-os. Ele não se mostra tão interessado nos grandes problemas morais das relações do homem com os deuses como com as paixões dos homens e mulheres, seus amores e ódios e com as questões de sua época. De certa maneira ele foi o profeta de uma nova era, diferente do grande período clássico dos autores mais antigos. Como no século presente, essa foi uma era de problemas e incertezas, quando os velhos valores que regulavam a vida humana começaram a desaparecer e serem esquecidos. Apesar dos méritos dos novos tempos, o drama perdeu seu poder e nenhum dos últimos dramaturgos conseguiu aproximar-se da grandeza dos antigos autores.

O último dramaturgo de importância que viveu pouco depois de Eurípedes foi um autor de comédias — Aristófanes. Suas obras não abordavam idéias gerais como as relações humanas e divinas, mas os fatos e condições locais. O povo, importante na vida social e política, é mostrado em suas peças muitas vezes em situações desfavoráveis. Isso dava ao autor oportunidade de *satirizar* as pessoas de que não gostava (às vezes, políticos), levando a platéia a rir deles por apresentá-los em situações ridículas.

Alguns de seus ataques a eminentes personalidades são surpreendentemente ferozes e mordazes e, assim, parece que o governo, na antiga Grécia, era muito tolerante com os dramaturgos. Nem mesmo os países mais liberais da atualidade poderiam permitir ataques tão difamantes aos seus chefes.

É difícil para nós, hoje, apreciar inteiramente essas obras simplesmente por que não conhecemos as pessoas

de que se fala nelas; por isso, às vezes, elas são representadas com nomes de pessoas conhecidas na atualidade e substituição de locais e, assim, se tornam muito divertidas. Os problemas sociais e políticos da antiga Grécia não eram realmente muito diferentes dos de hoje.

R. F. CLARKE

Os primeiros teatros gregos, os da *belle époque* dramática, eram teatros de madeira. Muitas vezes, até, os carros de Tespis transportavam seu próprio material. Os tabladros eram armados e formavam o palco e as arquibancadas eram dispostas em círculo e constituíam a platéia. Os atores representavam sobre o estrado, os coros evoluíam dentro do círculo limitado pelas arquibancadas onde o público se colocava.

Ésquilo não teve outro teatro, quando 500 anos antes de JC representou sua primeira tragédia *As Suplicantes*. Mas tendo se desmoronado um desses teatros temporários, acontecimento considerado como presságio de mau augúrio, os atenienses começaram a construção de um teatro de alvenaria na inclinação sudeste da Acrópole. Todavia, esse monumento — o teatro de Dionisos — só ficou terminado mais ou menos no ano 340 antes de nossa era. Mas é provável que ele tenha sido usado mesmo antes de concluído, assim que as partes principais o permitiram.

Durante esse longo intervalo, entre todos os povos da raça helênica, ergueram-se numerosos teatros, na própria Grécia, na Sicília e na Ásia Menor. Muitos desses monumentos tinham dimensões colossais, como o de Egine e o de Megalópolis. Um dos mais famosos no mundo antigo foi o teatro de Éfeso, na Ásia. A Sicília ainda conserva as ruínas do teatro de Siracusa.

Foi com o auxílio dessas ruínas que se pôde reconstituir o plano e o aspecto do teatro da antiguidade.

Esse plano comportava três divisões principais: a cena, destinada aos atores, a orquestra, reservada às evoluções do coro, e as arquibancadas ocupadas pelos espectadores.

As arquibancadas elevavam-se em anfiteatro umas acima das outras formando grandes arcos concêntricos. De distância em distância, duas filas consecutivas eram separadas por largos corredores, onde, nos dias de enchente, uma considerável multidão aí se amontoava. Cada um desses corredores era limitado, do lado do palco, por uma parede com nichos onde se colocavam

vasos de metal, destinados a amplificar os sons que vinham da orquestra e da cena.

As arquibancadas eram cortadas, de alto a baixo, por escadas que convergiam para o centro e dividiam o teatro em compartimentos cuneiformes. Finalmente, a parte superior terminava por um p^ortico mais elevado que o alto da cena, certamente para melhorar as propriedades acústicas do edifício. Os espectadores tinham acesso a seu lugar por meio de corredores, a maioria subterrâneos.

A orquestra correspondia à platéia atual. Consistia num espaço circular que se estendia diante do público e estava ligado à cena. Este espaço era reservado aos coros que aí executavam seus movimentos e danças; era guarnecido de tábuas. No centro erguia-se o altar de Dionisos. Erguido sobre uma plataforma de muitos degraus, geralmente quadrado e de madeira, esse altar servia para diversos usos tanto de altar propriamente dito como de monumento fúnebre, etc., segundo as necessidades da ação.

O coro entrava na orquestra por duas passagens largas, uma de um lado e outra de outro e ia se colocar ao espaço compreendido entre a cena e o altar.

A cena, ou proscênio, com uma elevação de 1,50 acima da orquestra, comunicava por duas escadas colocadas lateralmente e utilizadas pelo coro, toda vez que este devesse participar diretamente na ação dramática. Essa cena, fechada por uma parede de fundo tinha pouca profundidade. Nesse espaço é que se colocavam os atores quando falavam.

A parede de fundo da cena apresentava uma grande fachada com tres portas. Ao centro, "a porta real" por onde penetrava o principal ator e que representava a entrada de um palácio ou de um templo. À direita e à esquerda, duas outras portas que figuravam seja como entrada de uma gruta ou de uma casa...

Apesar desse quadro, a partir do século V AC, os cenários deram lugar a uma indústria. Pintavam-se telões que deslisavam sobre tapadas fixas. Eram usados três tipos de cenários: o trágico (um templo, um palácio, uma tenda, ou um campo), o cômico (a casa de um particular), o satírico (paisagem marinha ou acidentada).

Em continuação, os gregos inventaram cenários que rodavam, espécie de prismas triangulares que giravam sobre um eixo e eram colocados de cada lado de um motivo central, fixo. Cada face tinha um cenário diferente.

Sabe-se, igualmente, que os gregos empregavam em seus teatros, numerosas máquinas. A falta de textos descritivos permite apenas suposições. Citam-se, entretanto, espécies de escadas por meio das quais as sombras dos mortos pareciam sair da terra; uma outra máquina do gênero das chamadas "glórias" no séc. XVII, servia para transportar os deuses e os heróis. Também uma outra máquina servia para dar ciência aos espectadores de um acontecimento que não poderia dar-se diante de seus olhos, um crime, por exemplo. Essa máquina era levada do fundo da cena para a frente, por meio de rodas ou rolos, de modo a expor o objeto que não se desejava mostrar em atos. Finalmente, usava-se um aparelho, sem dúvida muito complicado, para representar o Olimpo, quando os deuses tivessem que aparecer em toda sua majestade.

Os atores gregos só se mostravam no teatro com o rosto coberto por máscara que lhes servia de porta-voz.

O caráter das máscaras policrômicas de expressão estereotipada, determinada antecipadamente, estava relacionado com o papel que o ator representava; este acrescentava uma peruca que se ajustava à máscara de tal modo que toda a cabeça ficava coberta e transformada. As máscaras eram verdadeiras cabeças ocas, maiores que o natural, abertas na altura dos olhos. Eram feitas ou de casca ou de madeira, recobertas com uma tela trabalhada por um processo de estampagem ao qual se dava uma textura juntando-se cola. A história confirma que Téspis foi o inventor das máscaras de tela e que foi Ésquilo que inventou as máscaras cobertas com um preparado.

Quanto aos tipos gerais atribuídos aos diferentes gêneros de máscaras, havia duas grandes divisões: as trágicas e as cômicas. Nas trágicas, contavam-se cerca de 20 espécies: seis para os velhos, sete para os jovens, nove para as mulheres e três para os escravos. O arranjo dos cabelos e da barba era diferente para cada uma delas, as quais possuíam, também, sua fisionomia e cor diferentes. Conhece-se também mais de 40 tipos de má-

caras cômicas: nove para velhos, dez para jovens, três para velhas, quatro para moços e sete para escravos. Fora todo esse arsenal, os deuses, os heróis e os grandes personagens legendários tinham marcas consagradas pelo uso que os tornavam reconhecíveis imediatamente.

Com a máscara, o elemento mais característico do ator era o "coturno", calçado de sola alta, destinado a aumentar a altura dos atores que, usando acessórios bem definidos estavam vestidos com roupas geralmente muito ricas. Essas roupas obedeciam a uma verdadeira hierarquia que, por suas formas e cores, situavam tradicionalmente os personagens.

Um dos elementos preponderantes de toda representação grega era constituído pelo coro. O coro, personificação do povo, que tomava parte direta na ação, que dialogava com o personagem principal e que às vezes se dividia em duas partes, interpelando-se e respondendo-se mutuamente, jamais deixava a cena e fazia-se ouvir mesmo durante os intervalos, tendo também como função preencher a imensa solidão da cena.

Sua história está intimamente ligada à do nascimento da tragédia; ele foi o berço do teatro antigo.

Primitivamente, cantavam-se hinos nas festas de Baco. Até a época de Téspis, o coro formara um personagem único, que ocupava continuamente a cena. Às vezes, um cantor se destacava, iniciando com ele uma espécie de diálogo. Téspis, então, tomou esse ator e compôs para ele narrativas tiradas da história do herói e incumbia-o de dizê-las. A princípio, o papel desse ator parecia acessório, depois o acessório se tornou o essencial: as recitações denominadas a princípio episódios receberam o nome de atos. Destronado definitivamente por Ésquilo, o coro, ator secundário, ficou com uma função determinada: tornou-se espectador interessado na ação, ora por simples curiosidade, como em *Prometeu*, ora por medo, como em *Os Sete contra Tebas*, ora por vingança, como nas *Eumênidas*, reunindo todas as vozes para cantar suas dores, sua indignação ou seu pavor, ou dialogando e declamando com o ator unicamente através de seu corifeu.

Concebe-se que uma instituição teatral de tanta importância tenha tido necessidade de uma organização sob severo controle. Esta era entregue ao corego, magistrado encarregado, em Atenas, dos pormenores da

representação. Essa função era às vezes ruínosa para seu titular, verdadeiro encargo público a que não se podia fugir e que todo ateniense rico tinha que assumir em vista de sua fortuna. Diria um autor grego: "Corego, nada mais vos resta a não ser trapos por terdes dado ao coro roupas cobertas de ouro."

De resto, o corego se arruinava de boa vontade, pois o cargo de que estava investido levava-o às mais altas posições da República.

As outras despesas de representação, referentes aos autores, atores e todo o material de cena cabiam ao Estado.

Os poetas e os músicos submetiam suas obras a um público restrito nos *Odeons*, edifícios de proporções modestas. Foi Péricles quem construiu em Atenas o seu primeiro *Odeon*. Os coregos dos diferentes grupos da Grécia vinham, na ocasião dos grandes concursos, vinham ensaiar aí com seu pessoal, ensinar aos coros e fazer aí seu ensaio geral.

Entre os gregos e mais tarde entre os romanos, a *mise-en-scène* adquiriu um alto grau de esplendor.

As representações, na Grécia, tinham o caráter de grandes comemorações nacionais às quais todo o povo era convocado.

Os atores gregos gozavam de grande consideração e alguns deles preencheram importantes funções no Estado, outros ocuparam postos de embaixadores e todos eram funcionários.

ANDRÉ BOLL

O QUE VAMOS REPRESENTAR

ÉDIPO-REI

JEAN COCTEAU

(adaptação livre de acordo com SÓFOCLES)

Tradução de Maria Clara Machado

CENÁRIO

Muros de pequenas pedras cinzentas. A peça é representada sobre um praticável que ocupa toda a largura da cena, deixando um espaço entre o palco e a rampa e, também, entre ela e uma larga parede que fecha a cena ao fundo. Sobre o praticável: muro à esquerda, acima do qual se vêem palmeiras; muro de jardim. Parede à direita, com porta e escada; parede do palácio de Édipo. Ao centro, no primeiro plano, uma espécie de pedestal em tijolos, um nicho, abrigando a estátua dourada, drapeada de vermelho, de um jovem reclinado sobre o cotovelo, cabeça erguida e boca entreaberta. É o *Coro* (1). O comediante se oculta no praticável e fala por essa boca aberta.

Diante da rampa, contra a parede do praticável onde se lêem inscrições do povo contra a peste, estão deitados os pestilentos.

A luz, em lugar de baixar, aumentará até o final.

O PRÓLOGO (*)

Espectadores!

Sempre se representa a Grécia por uma coluna branca. Imaginem agora um lugar queimado, árido, sob um céu feroz. Muros de pedra, paredes de tijolo, grades, esgotos, câmaras, portas secretas, metamorfoses e a peste.

Aí se entredevoram grandes famílias, cujos hábitos muito se assemelham aos dos insetos subterrâneos. Cenário ideal para os deuses que gostam de armar suas ciladas. Os deuses gregos têm a crueldade da infância e seus jogos custam caro aos mortais. Sem o saber, Édipo enfrenta as forças que nos observam além da morte.

Vejo uma estrada. Um jovem a percorre com um bastão. Ele se aproxima de Tebas. Subitamente, se detém. Há qualquer coisa que se mexe, algo pequeno, suspeito; alguma coisa que faz bater o coração de Édipo: é a Esfinge. Uma espécie de pássaro-mulher, de mulher-cadela, de cadela-pássaro, de cachorra que canta, de ave agourenta que propõe adivinhações. Se não acertas, ela te mata. E a pequena Esfinge bloqueia a entrada de Tebas. Provoca a fome e o luto.

Édipo adivinha o enigma. A Esfinge morre. Essa Esfinge não inspira qualquer confiança. Parece-me a caça aí colocada pelos deuses como o fazem os caçadores de leão junto a suas armadilhas.

Decifrar o enigma! Exterminar a Esfinge! É algo que confunde um jovem leão e disfarça a armadilha.

A peça começa na penumbra e termina com sol alto, Édipo cego. Quando a verdade se revela, a parede do fundo se aproxima pouco a pouco até alcançar completamente o praticável, no momento da última réplica de Jocasta.

As roupas são enfeitadas, de estilo cigano. Figuras sombrias. Cabelos longos. Antígona e Ismênia estão de camisola branca, Ismênia tem nas mãos um brinquedo, por exemplo, um cavalinho de bazar.

PERSONAGENS:

ÉDIPPO
O CORO
CREONTE
TIRÉSÍAS
JOCASTA
O MENSAGERIO
O PASTOR
ANTÍGONA
ISMÊNIA

Édipo é belo. Ele entra em Tebas. É aclamado. É carregado em triunfo. Chega até a desposar a rainha Jocasta, viúva de Laio. Torna-se rei.

Os anos passam. Ele tem dois filhos: Eteocle e Polínice; duas filhas: Antígona e Ismênia. A peste irrompe.

Mas que anjo negro é este que acompanha Édipo, que lhe venda os olhos e os desvende?

Não é uma peça de teatro que ides ver, mas um suplício, uma causa célebre, um processo.

Um homem, no auge da ventura, descobre que é o juguete de deuses cruéis.

(*) Este prólogo deve aparecer diante da cortina, de terno escuro; é o trágico encarregado do coro. Em seguida, ele se dissimula atrás do cenário, para que sua boca corresponda à da estátua.

ÉDIPO — Meus filhos, nova raça do velho Cadmo, porque estes ramos de palmeiras? Porque esses lamentos? Quero conhecer tua desgraça. Vim, eu próprio, Édipo, o célebre. Fala. Seria um bronco se não me apiedasse.

O CORO — A peste nos mata. A peste está em Tebas. Tebas sossobra. Tebas naufraga. A terra e as mulheres estão estéreis. O grande sacerdote, os padres, a elite da juventude, a plebe te suplicam. Sabemos que não és um deus, mas és o único mortal que pode nos socorrer. Ajuda-nos. Salva a cidade. Tua glória o exige.

ÉDIPO — Ninguém sofre mais que eu. Cada um sofre sua parte, mas eu sofro por todos. Não durmo mais. Choro. Enviei Creonte, meu cunhado, ao templo de Delfos para pedir conselho. A esse tempo, ele já devia estar de volta.

O CORO — Ele se aproxima. Traz uma coroa de folhas. Suas notícias devem ser boas.

ÉDIPO (*gritando*) — Príncipe, meu cunhado, que diz o deus?

CREONTE — Ele ordena que limpemos a cidade.

ÉDIPO — Porque?

CREONTE — É preciso vingar Laio, nosso antigo rei, desinfetar a cidade, punir o crime.

ÉDIPO — Mas como encontrar o vestígio desse antigo crime? Onde estarão os assassinos?

CREONTE — Entre nós, aqui eles se ocultam. O assassino está escondido em Tebas. O deus disse.

ÉDIPO — Laio tinha uma escolta. Não se pode encontrar uma testemunha?

CREONTE — Todos morreram, exceto um que fugiu. Este conta que

os bandidos massacraram o rei e sua escolta.

ÉDIPO — Que nova desgraça vos impediu de fazer esse inquérito?

CREONTE — A Esfinge.

ÉDIPO — Resolverei mais este enigma. De resto, é a mim que salvo, salvando-vos, porque o assassino deve tramar minha própria morte.

CREONTE *entra no palácio.*

O CORO — Príncipe, tuas imprecações me obrigam a falar e eu me penitencio, pois não matei e não sei quem matou Laio. O deus acusa, e devia dar seu nome.

ÉDIPO — Não se força um deus a falar.

O CORO — Aceita um conselho.

ÉDIPO — Fala sem receio.

O CORO — Tirésias conhece o futuro. Interroga-o.

ÉDIPO — Não esqueci esse recurso. A conselho de Creonte, mandei procurá-lo. Eu o esperava. (*Tirésias se aproxima*) Tirésias, Apolo exige que se descubram os assassinos de Laio e que eles sejam punidos com o exílio ou a morte. Põe tua arte a nosso serviço. Fala. Adivinha. Salva tua cidade e teu rei.

TIRÉSIAS — Ai de mim! Louco fui em ter vindo. Não quero dizer nada, nada. Não posso desvendar tua desgraça.

ÉDIPO — Tu sabes e calas! queres trair tua cidade?

O CORO — Nós te suplicamos, fala. Fala. Nós te suplicamos, fala.

TIRÉSIAS — Nada saberás de mim, imprudente. As coisas se revelarão apesar do meu silêncio.

ÉDIPO — Esse silêncio te acusa. És tu o assassino. Se não fosses cego, diria até que mataste sem cúmplices.

TIRÉSIAS — De fato! Pois bem, eu, eu te ordeno obedecer a tuas próprias ordens e te calares, porque és tu o animal impuro.

ÉDIPO — Tua palavra será a tua perda.

TIRÉSIAS — Ela me salva. A verdade está comigo. É este o teu mal. Abriste a força a minha boca. O oráculo é claro: o assassino do rei é um rei.

ÉDIPO — Repete! Repete!

TIRÉSIAS — Digo que tu, tu próprio, rei, és o assassino do homem, o assassino que procuras. Nem mesmo sabes o terrível comércio que tens com os teus. Não vês o horror em que estás mergulhado.

ÉDIPO — Tu és cego e nós não. Ninguém aqui tem medo de ti. Vamos rir, senhores! Será que meu encantador cunhado, filho de Meneceu, te sopra essas estórias da carochinha?

TIRÉSIAS — Acusa-te somente a ti.

ÉDIPO — Como a inveja detesta a ventura! Jamais desejei este trono e eis Creonte, o amigo de sempre, forjando minha queda e ainda paga um charlatão para dar o golpe. Tu vês longe, Tirésias, mas como adivinho o negócio é outro. Quando a cadela latiu, quem respondeu? Quem soube responder quando a cadela latiu? E que eu saiba, era este o teu papel, adivinhar. No entanto, eu, Édipo, um simples viajante, a fiz calar depois de decifrá-la, sem a ajuda dos passaros.

O CORO — A cólera vos transforma, a um e a outro.

TIRÉSIAS — Tu és rei, eu sirvo ao deus. Escuta! O cego és tu. Não vês onde habitas, com quem coabitas, nem de quem nasceste. Tu te ocultas de ti mesmo. És tua própria cilada. A maldição de pés terríveis, de teu pai e tua mãe, um dia te expulsarão sem abrigo e sem olhos.

ÉDIPPO — Eu, eu te enxoto! Eu te expulso!

TIRÉSIAS — Tu me chamaste.

ÉDIPPO, *silêncio* — Fica. Para ti, de quem sou filho?

TIRÉSIAS — O dia em que estamos te parirá e te matará.

ÉDIPPO — Palavras bem obscuras.

TIRÉSIAS — Não és tão esperto para decifrar enigmas?

ÉDIPPO — Acusas-me daquilo que fez minha glória.

TIRÉSIAS — Ela te perdeu.

ÉDIPPO — Salvei a cidade.

TIRÉSIAS — Deixo-te. Já falei. O homem que procura está aqui. Esse criminoso é um tebano de Tebas e não se regosijará em sabê-lo. Pai e irmão, filho e marido, parricida, ele correrá os caminhos apoiado num bordão. (*Sai*)

O CORO — Uma voz brilhante sai das neves do Parnaso. Um homem foge aos oráculos que acorrem do centro da terra, mas os oráculos o perseguem e o envolvem. O adivinho grita a verdade apavorante. Em que devemos crer? Devo voltar-me contra Édipo? Esperemos uma confirmação, pois ele venceu a jovem alada. Ele quebrou o encanto que pesava sobre a cidade. Até nova ordem, ele tem meu coração.

Volta Creonte.

CREONTE — Cidadãos, sei que Édipo me acusa e não suportarei isso.

O CORO — Ele te acusa num acesso de cólera. Impensadamente.

ÉDIPPO — Sim, este aí, tu. Tu. Como tens a audácia de aparecer?

CREONTE — Escuta.

ÉDIPPO — Tu me persuadiste a chamar o famoso adivinho.

CREONTE — E não mudo de opinião.

ÉDIPPO — Na época da morte de Laio, quando a busca foi inútil, esse adivinho citou o meu nome?

CREONTE — Não, que eu saiba.

ÉDIPPO — Porque então falaria hoje, se não por tua inspiração?

CREONTE — Louco seria se quisesse a tua queda. Os encargos de um rei são pesados. Mil vezes prefiro meu papel de amigo do povo por quem intercedo junto ao rei.

O CORO — Calma, calma, Édipo!

ÉDIPPO — Se não atacar rapidamente, o traidor vence e eu perco. Eu te expulso. Eu te expulso.

CREONTE — Quais os motivos de teu ódio?

ÉDIPPO — A desobediência.

CREONTE — Porque tu te enganas.

ÉDIPPO — Oh, Tebas! Tebas!

CREONTE — Tebas é de todos aqueles que a habitam.

O CORO — Calai-vos, príncipes. Veja Jocasta. Ela sai de casa.

Jocasta aparece.

JOCASTA — Príncipes, não vos envergonhais dessa briga de família

numa cidade que sofre? Não vos envergonhais de vociferar numa cidade enferma?

CREONTE — Teu marido me expulsa.

JOCASTA — Gritais por gritar. Brigais por ninharias.

ÉDIPPO — Ninharias? Ele é um conspirador. Eu o apanhei.

CREONTE — Juro que é uma verdade.

JOCASTA — Se ele jura, Édipo, acredita.

O CORO — Acredita, Édipo, acredita. Este homem não é mais uma criança. Não o acuses no escuro. Não acrescenta uma desgraça à minha desgraça.

ÉDIPPO — Exijo que ele parta.

JOCASTA — Qual terá sido a causa de uma cena como esta?

ÉDIPPO — Ele me acusa de ser o assassino de Laio.

JOCASTA — Por intermédio de quem soube ele disso?

ÉDIPPO — Pelo oráculo. Ele paga os adivinhos.

JOCASTA — Escuta, Édipo, calma. Dir-te-hei que ninguém no mundo pode ler o futuro e provo isso. Um sacerdote predisse a Laio que ele morreria pela mão de um filho meu. Ora, bandidos o massacraram na encruzilhada de três caminhos. O filho, nós o tivemos, é exato; mas, após seu nascimento, Laio furou-lhe os pés e mandou abandoná-lo na montanha. O oráculo se enganou. Não te inquietes mais.

ÉDIPPO — Minha mulher, tenho medo, muito medo.

JOCASTA — De que?

ÉDIPO — Dizes que Laio foi massacrado na encruzilhada de três caminhos?

JOCASTA — Sim, na Fócida, onde os caminhos de Delfos e de Dáulia se juntam, isso é sabido.

ÉDIPO — Que idade tinha Laio? Como era ele?

JOCASTA — Ele era alto. Seus cabelos embranqueciam. (*Ela olha longamente para Édipo*) Parecia um pouco contigo.

ÉDIPO — E ao partir... Tinha uma pequena ou grande escolta?

JOCASTA — Eles eram cinco. Um único carro conduzia Laio.

ÉDIPO (*À parte*) — Claro. Por quem soubeste desses pormenores?

JOCASTA — Pelo único sobrevivente do atentado.

ÉDIPO — Onde está esse homem?

JOCASTA — Ele pastoreia as cabras. À tua chegada ele me pediu para enviá-lo para longe desta cidade. Merecia melhor sorte.

ÉDIPO — Pode-se mandar chamá-lo depressa?

JOCASTA — Isso é fácil, mas por que?

ÉDIPO — Mulher, ouve. Meu pai era Políbio, de Corinto, e minha mãe, Merope, dorianana. Ora, no apogeu da sorte, aconteceu-me o seguinte. Num jantar, um bêbedo me disse que eu era um filho adotivo. Indago de minha mãe e de meu pai e eles ficam indignados. Mas essa frase me persegue. Fui a Delfos e Febo me disse que eu desposaria a minha mãe, que eu mataria meu pai

e que daria origem a uma raça maldita. Então, fugi de Corinto e cheguei na encruzilhada dos três caminhos. Avistei o velho, o carro e a escolta. Eles me empurraram e eu ataquei... e feri. Se a minha vítima era Laio, eu emporcalho o leito do morto. Tenho que partir e meu exílio é o pior exílio, porque não ousou voltar a Corinto onde o parricídio e o incesto pesam sobre mim.

O CORO — Tem esperança. Espera o depoimento da testemunha.

ÉDIPO — Sim. Minha única esperança é esse pastor. Se ele viu os assaltantes, a hipótese de um único assassino cai por terra.

JOCASTA — Admitindo que ele se desmintia, que valor terá seu testemunho? Laio deveria morrer pela mão de meu filho. Não acredito em oráculos. Entremos.

O CORO — O culto dos deuses cai por terra.

Entra um mensageiro.

O MENSAGEIRO — Senhores, onde é o palácio de Édipo?

O CORO — Aqui mesmo. Ele está lá dentro. Sua mulher ainda está à porta.

O MENSAGEIRO — Que ela, então, se alegre. Tenho tristes novas que são boas notícias.

JOCASTA — Onde vens?

O MENSAGEIRO — De Corinto. Édipo será nosso rei. Políbio é morto.

JOCASTA — O velho Políbio não é mais o senhor do istmo! Oráculo, que aconteceu? Édipo!

ÉDIPO — Que há, minha querida mulher, Jocasta?

JOCASTA — Políbio, teu pai, está morto.

ÉDIPO — Morto? Morto de que?

O MENSAGEIRO — De velhice.

ÉDIPO — Ai de mim! Mas quem, de agora em diante, consultaria os deuses? Eu deveria matar meu pai, e ele morre de velhice. A menos que ele tenha morrido de saudade de mim, os oráculos estão mentindo.

JOCASTA — Eu bem te disse!

ÉDIPO — Eu somente escutava os meus temores.

JOCASTA — Não pensa mais neles.

ÉDIPO — Ainda temo o conúbio com minha própria mãe.

JOCASTA — Tentar conhecer o futuro estraga a vida. É preciso viver ao acaso. Em sonho, muitos dormem com sua própria mãe e não pensam mais nisso ao despertarem.

ÉDIPO — Minha mãe está viva. Tenho medo.

JOCASTA — Todavia, devias estar convencido diante do túmulo de teu pai.

ÉDIPO — Isso me acalma. Mas minha mãe, esta está viva.

O MENSAGEIRO — De quem falas?

ÉDIPO — De Merope, a viúva.

O MENSAGEIRO — Então, é ela que te faz tremer?

ÉDIPO — O oráculo.

O MENSAGEIRO — Que oráculo? Esse oráculo é um segredo real?

ÉDIPO — De modo algum. Ele é do domínio público.

O MENSAGEIRO — Permite que te interroge sobre teus receios?

ÉDIPO — Um oráculo me ameaçou de parricídio e de incesto. Por isso

fugi de Políbio e de Merope a quem eu amava.

O MENSAGEIRO — Por que não te libertei logo de teus temores?

ÉDIPO — Dizendo o quê?

O MENSAGEIRO — Saibas que Políbio não era teu pai.

ÉDIPO — Políbio! Ele me chamava de filho.

O MENSAGEIRO — Ele te recebeu de mim. Recebeu-te de minhas próprias mãos, feliz com essa dádiva por causa de seu leite estéril.

ÉDIPO — Mas e eu, tu me compraste ou me fizeste?

O MENSAGEIRO — Eu te encontrei na montanha.

ÉDIPO — Como?

O MENSAGEIRO — Ergue tua roupa. Mostra-nos tuas cicatrizes. Teus pés feridos poderão dizê-lo. Um cordão os amarrava.

ÉDIPO — Usava eu linhos ignóbeis?

O MENSAGEIRO — Teu nome são a prova e esses linhos te conduziram ao poder.

ÉDIPO — Quem será o criminoso? Meu pai ou minha mãe?

O MENSAGEIRO — Ignoro-o. Recebi-te de um pastor de Laio.

Jocasta volta.

ÉDIPO — Jocasta, conheces o pastor que espero e de que fala este homem?

JOCASTA — Não dá ouvidos a tudo que dizem. Senhores, por favor! Édipo acredita em tudo que lhe contam. Basta que alguma coisa seja atroz para que ele acredite nela.

Deixem-no tranquilo. Não o perturbem mais. Vem.

ÉDIPO — De indício em indício, descobrirei meu nascimento.

JOCASTA — Deixa todas indagações. Esse questionário é interminável. É uma carga. Não aguento mais.

ÉDIPO — Tenho que saber. Seja eu filho ou bisneto de escravos, não terás de que te envergonhar.

JOCASTA — Entra.

ÉDIPO — Não.

JOCASTA — Eu falo em teu nome.

ÉDIPO — Não, não, não.

JOCASTA — Possas jamais saber quem és!

ÉDIPO — Deixa-a com sua vaidade. Que me tragam o pastor.

JOCASTA — Desgraçado. Eis a última palavra carinhosa que te dirijo.

Ela sai.

O CORO — Édipo, tua mulher foge. Tenho medo. Seu silêncio nada anuncia de bom.

ÉDIPO — Que ela fuja e que se cale. Saberei a minha origem, seja qual for. Essa senhora deve envergonhar-se de minha obscuridade por ser ela nobre. Terei orgulho de ser um filho do acaso.

O CORO — Se não me engano, amanhã contarei maravilhas. Qual dos deuses te pôs no mundo? És filho de uma conquista de Pã ou de Lóxias? Como um objeto encontrado, Baco te recebeu de uma das ninfas do Hélicon com que ele brinca?

ÉDIPO — Eis o velho pastor. Tu o conheces?

O CORO — Eu o conheço. Ele era o fiel pastor de Laio.

ÉDIPO — Corintiano, em primeiro lugar te interrogo: era ele?

O MENSAGEIRO — Ele próprio.

ÉDIPO — E tu conheces este homem?

O PASTOR — Não, não que eu saiba.

O MENSAGEIRO — Vou refrescar-te a memória. Não me confiaste um recém-nascido para que eu o educasse como se fosse meu filho?

O PASTOR — Qual é o teu objetivo ao interrogar-me?

O MENSAGEIRO — Esse recém-nascido (*aponta para Édipo*) é ele!

O PASTOR — Que o céu te castigue. Cala-te.

ÉDIPO — Ordeno que me digam tudo. Se te recusares, mandarei torturá-lo.

O PASTOR — Não ofendas a um velho.

ÉDIPO — Que o prendam.

O PASTOR — Que querem saber?

ÉDIPO — Deste a criança, sim ou não?

O PASTOR — Sim, e antes tivesse morrido nesse mesmo dia.

ÉDIPO — Morrerás se mentires.

O PASTOR — Morrerei se falar.

ÉDIPO — Este homem tenta enganar-me. A criança era teu filho ou de outro?

O PASTOR — De outro.

ÉDIPO — De quem?

O PASTOR — De Laio.

ÉDIPO — Filho de rei ou filho de escravo? Legítimo ou bastardo?

O PASTOR — Ai de mim!

ÉDIPO — Legítimo ou bastardo?

O PASTOR — Estou a ponto de revelar a coisa terrível.

ÉDIPO — E eu a ponto de ouvir a terrível revelação. Contudo, é preciso ouvi-la.

O PASTOR — Era seu filho verdadeiro. Tua mulher pode certificá-lo.

ÉDIPO — Foi ela que t'o entregou?

O PASTOR — Sim, príncipe, para matá-lo.

ÉDIPO — Uma mãe!

O PASTOR — Ela temia o oráculo.

ÉDIPO (*batendo com o pé*) Que oráculo?

O PASTOR — Que ele mataria seus pais.

ÉDIPO — Porque tu o deixaste viver?

O PASTOR — Tive pena.

Longo silêncio.

ÉDIPO — Nasci de quem não devia ter nascido. Fecundei aquela que não devia fecundar. Matei aquele que não devia matar. Faz-se a luz.

Ele desaparece.

O CORO — O homem e o nada se equivalem. Teu destino, Édipo, nos impede de invejar qualquer mortal. Tu atiraste a flecha mais longe que todos. Após ter sufocado os misteriosos cânticos da moça de garras,

tu reinaste sobre Tebas. O olho do tempo prescrua a noite profunda. Ele te descobriu contra tua vontade. Édipo, ilustre, caro Édipo, um ventre de mãe não poderá tornar-se boca terrível e gritar: basta! A voz do sangue não será, então, bastante forte para aclarar a noite do corpo humano? Ai de nós! Praza aos céus que eu jamais te conhecesse. Não posso te lamentar porque graças a ti, retomei alento. Respirava por ti. Dormia por ti. Eu te amava.

O MENSAGEIRO — Tebanos, ides conhecer uma nova desgraça.

O CORO — Poderei suportar mais ainda?

O MENSAGEIRO — Logo será dito. (*Gritando*) A cabeça divina de Jocasta está morta.

O CORO — Jocasta! A rainha! Oh desgraçada! Como morreu?

O MENSAGEIRO — Por si mesma. Assim que entrou no vestibulo, ela se precipita para o quarto nupcial, desgrenhando-se com as mãos, bate as portas e se fecha. Ouviam-se seus gemidos e, em seus gritos, ela chamava Laio e se lamentava pela terrível união de filho e de esposo. Ignoro como morreu. Porque Édipo, batia, urrava, tentando entrar a força e, quando conseguiu abrir, viu-a enforcada. Édipo dá um grito de animal. Corta as cordas. Ela cai. Ele a deita e arranca o seu broche de ouro. Com ele fere seus próprios olhos, erguendo as pálpebras, e gritando que não veria o que não devia ser visto. Édipo se feria, feria, feria e um sangue negro escorria pelo seu rosto, molhava-lhe o queixo e não corria em gotas mas como uma torrente, uma inundação de sangue escuro.

O CORO — E agora, qual é seu estado?

O MENSAGEIRO — Édipo pede que lhe abram as portas. Ele quer mostrar a todos o parricida, o violador de sua mãe. Não se pode repetir as palavras sacrílegas que ele vocifera. Olha para a porta. Anuncio um espetáculo que comoveria um inimigo mortal.

O CORO — Jamais vi nada de tão terrível. Pobre Édipo! Que deus é esse que te espesinha e pisa sobre ti dessa maneira? Queria pedir-te muitas coisas, examinar contigo muitas coisas, mas, infeliz de mim, tu me fazes estremecer.

ÉDIPO — Sinto dor! Ai! Ai de mim! Onde estou, para onde foi a minha vida, onde está o meu destino?

O CORO — Num abismo sem fundo, impossível de medir, impossível de ver.

ÉDIPO — Eu sou a noite, a noite profunda! Sou o rei que se tornou a noite. Sou a noite em pleno dia. Ó nuvem de escuridão sem limites! Espinhos e lembranças me laceram.

O CORO — Édipo! Édipo!

ÉDIPO — Ah, meu amigo, lamentas o cego. Ainda me és fiel. Reconheço tua voz.

O CORO — Por que fizeste isso? Que mão teve esse impulso?

ÉDIPO — Apolo, meus amigos. Foi Apolo. Ele me tortura. Mas fui eu, somente eu que me vasei os olhos. Porque os olhos? Que queriam que fizesse? Nada mais me resta para ver. Nem meus filhos, nem minhas filhas, nem a cidade, as casas, suas estátuas, suas fortalezas. Estou sujo

dessa semente imunda. Meu sangue não é sangue. Enxotai-me. Enxotai o flagelo! Enxotai o animal imundo!

O CORO — Eu reprovo teu ato. Seria melhor morrer que estar cego.

ÉDIPÓ — Morrer? Perdeis a cabeça. Como ousaria apresentar-me diante de meus mortos? Como ousaria olhar meus mortos de frente? Ah! se se pudesse furar os ouvidos, eu os furaria. Eu me fecharia. Eu... Deve ser boa a noite absoluta. Depressa, depressa! Que me enxotem ou, então, que acabem comigo, que me afoguem, que acabem comigo. Não posso mais. Ide, ide; batei, lapidai, não tendes medo de pôr a mão em mim.

O CORO — Eis Creonte. Ele governa em teu lugar. Ele decidirá.

CREONTE — Édipo, não venho para te insultar, mas vós todos respeitais o sol. Ocultem o homem negro. Tãmanhos horrores não devem sair da família. Que ele volte à casa.

ÉDIPÓ — Enxota-me, enxota-me logo.

CREONTE — Antes, consultarei o deus.

ÉDIPÓ — Que? Quem incomoda o deus por um indivíduo como eu?

CREONTE — Tua história prova que é preciso consultar os deuses.

ÉDIPÓ — Deixa, Creonte. Não te inquietes comigo. Não te peço ajuda nenhuma, nem para meus filhos... eles podem ganhar sua vida. Mas eu te recomendo minhas filhas. Elas sempre comeram à minha mesa. E, sobretudo, permita que eu as toque, que as acaricie. Creonte, quem está chorando? São elas. Devo-te esta adorável graça?

Antígona e Ismênia descem os degraus e abraçam Édipo.

CREONTE — Sim, eu adivinhara teu desejo.

ÉDIPÓ — Sejas abençoado!

Ó minhas filhas, minhas filhinhas, vinde, vinde. Vinde sob minhas mãos fraternais. Quantos insultos não ouvireis. Que sofrimentos vos esperam. Quem vos esposará? Não se desposam as filhas de Édipo! Creonte, homem generoso, protege-as pois és seu único pai... sua mãe e eu somos mortos. Promete torná-las felizes. Promete, filho de Meneceia. Promete, aperta minha mão.

CREONTE — Entra. Tu gemes demais. Não te dês em espetáculo.

ÉLIPO — Eu entro com uma condição.

CREONTE — Qual?

ÉDIPÓ — Enxota-me de Tebas.

CREONTE — Os deuses decidirão.

ÉDIPÓ — Eles me odeiam.

CREONTE — Então, se eles te odeiam, tu serás exaltado. Vem. Deixa tuas filhas.

ÉDIPÓ — Não m'as tires.

Eles entram. Antígona e Ismênia ficam sós, enlaçadas nos degraus.

O CORO — Tebanos, olhai este Édipo. Ele adivinhava os enigmas. Ele era rei. Era amado. Ele não invejava ninguém. Ele está derrotado. Não digais nunca que um homem é feliz antes de ele ter virado sua última página.

(1) A primeira informação decisiva sobre o drama representado data do ano de 535 AC, quando Téspis de Icária, ganhando o prêmio de tragédia, introduziu o ator no espetáculo, ao lado do corifeu. Possibilitou-se, dessa forma, um diálogo entre os dois, passando ao ator a personificar diferentes personagens,

com mudança de máscaras e de roupas. O texto seria apenas uma sequência de poemas falados alternadamente pelo coro e pelo ator. Se o famigerado "carro de Téspis" é apenas uma conjectura, contudo, é certo que o coro se agruparia em volta do altar, no centro da orquestra, o ator subia num praticável de onde se dirigiria ao coro. Esse praticável, ou mesa onde, primitivamente, se sacrificavam animais nos festejos, seria o primeiro passo para um palco ou espaço do drama.

Somente dez anos após as inovações introduzidas por Téspis é que nasceu Ésquilo, o criador da tragédia e também inovador. Ésquilo introduziu o segundo ator no espetáculo. Sófocles introduziu o terceiro ator. Lentamente, o ator adquiriu importância nesse período de evolução da tragédia, não se esquecendo, entretanto, que a dança coral era a característica principal do drama. No tempo de Téspis, o coro era o elemento principal e as partes representadas da peça eram apenas interlúdios. Os episódios encadeados foram gradualmente assumindo o papel de intriga ou *plot*. Coube a Ésquilo diminuir a predominância do coro e, com Sófocles, a parte falada do drama assumiu o primeiro lugar.

O caráter do coro na tragédia grega é objeto de muita controvérsia e para alguns, ele é um verdadeiro ator. Geralmente, o coro é um grupo de homens ou de mulheres, de jovens ou velhos, dirigido pelo corifeu que se introduz depois de começada a ação e canta executando movimentos de dança.

"A atuação do coro na tragédia suscita uma questão de muito interesse: ele é ou não um ator? Age como quem tomou conhecimento da ação e a recorda e, enquanto recorda, conduz a ação para a frente ou recita, apenas, coisas ligeiramente relacionadas com o drama, deixando de ajudar o ator no bom êxito do sucesso. Cremos com Aristóteles — mais próximo dos poetas trágicos — que o coro é um ator." (Hermilo Borba Filho.)

Livros consultados:

The Theatre — Sheldon Cheney — Tudor Publ. Com. New York.

História do Teatro — Hermilo Borba Filho, Edit. Casa do Estudante do Brasil.

La Moda en el Vestir — Ed. Centurión — Buenos Aires.

The Growth and Nature of Drama — R. F. Clarke — University Press, Cambridge, 1965.

DOS JORNAIS

ETAPAS DE MUDANÇA

JOANNE POTTLITZER

(Crítico teatral novaiorquino)

Se se faz teatro é, afinal de contas, para comunicar com um público. A natureza dessa comunicação e sua situação no tempo estão na base das diferenças que existem entre um e outro gênero de teatro. O autor, o diretor, o ator se propõem a educar o público, comovê-lo, submetê-lo a uma experiência, incitá-lo à ação, esclarecê-lo ou fazê-lo refletir? Quererão talvez satisfazer o “mercado” existente ou, então, criar e desenvolver um novo público? Só depois da definição do nível de comunicação é que a questão dos meios é colocada. A forma que terá o espetáculo é uma questão subsidiária: ela dependerá, em primeiro lugar, da natureza do contacto que os realizadores do espetáculo e seus intérpretes desejam estabelecer com o espectador, mas às vezes, também, da experiência de outro grupo que pareça ter estabelecido esse contacto e, muitas vezes, das realidades financeiras, técnicas ou políticas que se apresentam.

Como a sociedade evolui, suas necessidades e seus centros-de-interesse também evoluem. No último decênio, os Estados Unidos viveram uma época das mais movimentadas de sua história. O Vietnã, o conflito racial, o assassinato de quatro líderes nacionais, a consciência das contradições agudas no sistema de governo e o rápido progresso tecnológico com seu esmagador poder de vida e morte, são outros tantos fatores que marcaram profundamente numerosos americanos.

As reações violentas, a contestação e a esperança alternavam com o desencanto, o desgosto e o deses-

pero. Essa dupla reação se expressou, nos jovens principalmente, por uma ação política direta ou um desinteresse total pelo sistema social, por uma liberdade sexual e social aumentada ou uma disciplina intelectual e carnal rigorosa, nos modos de vida novos acentuando-se particularmente a vida comunitária ou a salvaguarda do ambiente; finalmente, na droga.

De que maneira uma época de transformações sociais se reflete no teatro? E este último, de que modo estabelece o contacto de comunicação com um público tão diversificado e tão complexo com as pessoas daqui? Não existe uma fórmula feita para responder a essas questões.

Alguns, que há muito tempo dedicaram sua vida ao teatro agora se perguntam se o teatro tem alguma função a preencher numa época em que as pessoas sacrificam quotidianamente a sua vida na busca de um mundo melhor e se preocupam com a eficácia de seus atos.

Outros não deram qualquer sinal de uma tomada de consciência das transformações em curso. Proclamada, outrora, o centro da atividade teatral dos Estados Unidos, a Broadway parece profundamente inconsciente dos problemas existentes. Está fechada dentro de considerações comerciais sem se preocupar com o efeito que sua atividade possa ter sobre o público. Com poucas exceções, continua procurando fabricar um produto para vender e para “divertir” um determinado número de pessoas prontas para pagar os lugares, visando a fazer frutificar as somas empregadas. E agindo assim, ela se admirou de ver seu público rarear constatando seu fracasso em atingir todas as camadas da sociedade que têm contacto mais estreito com sua época. Nos anos cinquenta, o fenômeno denominado *Off Broadway* com suas pequenas platéias e riscos financeiros reduzidos foi a Meca de uma atividade experimental no teatro. Sem acusar um aspecto revolucionário nas formas e no conteúdo teatral, ofereceu uma fórmula alternativa à do teatro comercial e dos meios de expressão menos convencionais. Seu público, entretanto, foi relativamente pouco exigente. Os anos cinquenta deste século marcaram em nosso país um período de distensão do pós-guerra, de satisfação do estado de coisas existente e de desinteresse, ou mais, de ignorância da

maré alta do mal-estar no sudeste asiático, na América Latina e mesmo nos Estados Unidos.

Ser *shocking* e experimental no quadro das formas tradicionais de teatro bastava para agradar a um público que jamais sentira um choque ou uma angústia. Mas as experiências não foram suficientemente profundas nem mesmo a qualidade dos artistas tão diferente da de seus colegas da Broadway para permitir à *OFF Broadway* resistir à atração do sucesso comercial.

O inevitável não tardou a acontecer. Pelos mesmos motivos terra a terra, *Off Broadway* rivaliza atualmente com a Broadway na caça ao público. Pode ser que tenha assimilado mais “tendências inovadoras”, tendo sido a mais popular delas a nudez em cena, mas a razão maior continuando a mesma — o espírito comercial.

Somente nos anos sessenta é que mudanças profundas começaram a operar em nossa vida e no nosso teatro. Nessa época, a pesquisa de novos recursos de comunicação desembocava muitas vezes numa excessiva exploração de formas novas ou gastas: multiplicidade de meios, *happenings* linguagem do corpo contra a linguagem verbal, nudez contra vestuário, estruturas circundantes e participação do público contra o enigma da quarta parede, autor dramático contra diretor ou grupos praticando a criação coletiva. Mas os tabus foram abolidos, as batalhas legais — ganhas e as “novas” técnicas foram assimiladas e integradas nos trabalhos compreendidos tendo em vista estabelecer um contacto mais próximo e mais honesto com o público americano de hoje.

Os métodos seguidos para atingir esse objetivo são diversos, como o são, geralmente, as pessoas que deles se servem e os espectadores que tentam atingir. Os grupos de que falarei na continuação deste artigo não compõem um panorama completo da atividade teatral nos Estados Unidos. Trata-se apenas de ilustração de uma parte do trabalho sério e comprometido que se faz atualmente no teatro de Nova Iorque. A mudança começou desde 1948, época em que o *Living Theatre* começou sua atividade numa adega de Lower Manhattan. Sua influência sobre o teatro americano persiste e se traduz ainda em nossos dias nos trabalhos da chamada vanguarda teatral. Pode parecer simbólico que sua expatriação forçada tenha acontecido em 1963, ano

em que se deram as mudanças em nosso país. No seu regresso, em 1968, o *Living* também estava mudado.

Seus fundadores tinham a convicção profunda da interação entre a arte e a vida e desenvolveram, em *Paradise Now*, a técnica da contribuição do público na forma dramática da peça, contribuição que iria às vezes resultar na própria forma dramática do espetáculo, independentemente do grupo que, este, serviria de catalizador. (Esse método se coloca nos antípodas da maneira como Grotowski integra o público na estética do conjunto de sua própria visão teatral). Nas cinco ou seis horas de duração de *Paradise Now*, essa "tomada" pelo público da estrutura dramática poderia constituir apenas de alguns momentos, até uma hora no total. Mas quando isso acontecia, o efeito era poderoso.

Julien Beck e Judith Malina, os corajosos diretores do LT resolveram usar também o instrumento artístico para preparar as pessoas para uma ação política, tarefa difícil, e com mais razão se se decide levá-la a cabo num país estrangeiro, no caso, o Brasil.

Esse tipo de teatro se mostra muito eficaz quando feito pelos contrerrâneos daqueles que se pretende formar, como se dá o caso nas zonas minoritárias de Nova Iorque.

Os bairros pobres de Nova Iorque abrigam um grande número de negros e portorriquenhos de língua espanhola e inglesa. São pessoas que, em dado momento de sua história, foram privadas de sua identidade nacional e cresceram num mundo de miséria, de pressão psicológica e de perturbação emotiva.

Ora, no curso dos últimos três ou quatro anos, jovens que viviam nesses bairros fundaram grupos para apresentar, de uma maneira dramática, os problemas familiares às pessoas de seu meio, tais como a crise de moradia, as relações entre a polícia e as minorias, o abuso dos tóxicos, e os conflitos no seio da comunidade. Suas técnicas dramáticas são simples, com uma dose forte de palhaçada; o estilo é didático. A finalidade principal é dar aos companheiros o sentido da dignidade, de incitá-los à solidariedade, condição de que necessitam para vencer a injustiça que enfrentam.

Muitas vezes a atividade teatral dos jovens se integra num programa mais vasto relativo à comunidade em que vivem. De 1967 a 1970, o grupo *The Third*

World Revelationists, formado de jovens negros e portorriquenhos de 19/20 anos, residentes do East Harlem, realizava, no andar térreo de uma casa, um programa de animação social que chamaram de *A Way Toward Unity*. Todos os sábados, à noite, eles apresentavam sainetes satíricos improvisados. Durante a semana, ocupavam-se da limpeza dos alojamentos, dirigiam uma cooperativa de alimentos, faziam cursos de caratê, de história de Porto Rico e de espanhol, e discutiam com os membros da comunidade étnica do bairro seus problemas e necessidades. O grupo se dissolveu há alguns meses, depois do fracasso da tentativa de angariar fundos para restaurar uma construção maior nessa zona da cidade a fim de aí estabelecer uma sede.

Outros grupos semelhantes que se propõem a reanimar seu meio social continuam em atividade diante da porta das grandes lojas e nas ruas do Harlem, de Bronx e de Brooklyn. Alguns recorrem às subvenções dadas pela municipalidade ou pelo Estado de Nova Iorque; outros buscam apoio na própria população, tendo em vista realizar um difícil mas importante progresso no plano da animação social, empregando o teatro como primeiro recurso de comunicação. Um dos teatros de ação política mais ativos e mais eficazes é *El Teatro Campesino* (com o qual deixamos NY durante algum tempo), que é um grupo de descendência mexicana-americana. Ele se formou em 1965, durante a longa greve agrícola da Califórnia do Sul, proclamada contra os proprietários de vinhedos por uma representação nas eleições de árbitros do sindicato dos viticultores.

O *Teatro Campesino* foi concebido e organizado por Luis Valdez, jovem graduado em arte dramática que cresceu nos campos da Califórnia do sul trabalhando como filho de uma família de ambulantes. Nos primeiros meses da greve, Valdez incitou os operários a colaborar com ele na composição de roteiros curtos apresentando sob forma dramática a situação dos trabalhadores em vinhedos e encorajando-os a aderir aos grevistas. Durante um ano o grupo assim formado percorria as regiões vinícolas e é fora de dúvida que sua atividade foi um importante fator da vitória definitiva dos trabalhadores.

O grupo continua a explorar a atualidade política e social da vida desses operários ambulantes de Cali-

fórnica. Seu vasto repertório de pequenos “actos” dramáticos é como o dos grupos análogos de Nova Iorque: simples e direto, cheios de traços satíricos e de questões provocantes, e constituem uma apelo franco à ação.

Esse recurso a um teatro de propaganda direta não é, compreende-se, uma novidade. Representa, contudo, seu papel neste país na época atual especialmente quando os intérpretes não são atores de *métier* mas tomam parte numa experiência das pessoas que procuram influenciar.

Três características se depreendem na definição daquilo que todos os grupos têm de comum: rejeição da arquitetura teatral tradicional, ausência do autor dramático suprida por uma composição coletiva em que se acentua o caráter não comercial do grupo. A maioria dos grupos é parcialmente subvencionada por fundos privados ou públicos. Mesmo quando a entrada é paga, seu preço é módico. Esses grupos representam diante das grandes lojas, nas ruas, ao campo, como já dissemos, e ainda em garagens, museus e igrejas de Manhattan. Deram-lhes o nome de *Off Off Broadway*.

Um desses grupos é o do *Open Theatre*, dirigido por Joseph Chaikin, que está no nono ano de uma atividade coletiva. A montagem de uma peça exige meses de trabalho. Durante os últimos quatro anos, o OT deu duas contribuições maiores à vida teatral de Nova Iorque: *The Serpent*, um estudo de nossas ingênuas fantasias do paraíso contrastando com nossa rude experiência da violência; *Terminal*, uma pesquisa sobre a mortalidade do homem e *The Mutation Show* do qual se fala como de um espetáculo continuamente renovado, que analisa a mecanização e a desumanização da sociedade americana.

Estranha ao individualismo tão profundamente arraigado na cultura ocidental, a criação coletiva impõe imperativos rigorosos aos componentes do grupo. O *Open Theatre* tem a ajuda de um autor dramático mas para colaborar com ela ele deve estar pronto a sacrificar suas decisões artísticas às do grupo. Chaikin preocupa-se constantemente em não impor à estrutura da peça sua visão de diretor. Sua sabedoria é saber como se comportar no exercício da difícil função de comando e orquestração de uma idéia coletiva em evolução. O OT trabalha e apresenta seus espetáculos no quadro informal de um celeiro ou de uma igreja. Sua maneira

de fazer se caracteriza por imagens corporais coreograficamente estruturadas e por uma paixão pronunciada. Raramente exige a participação física do público. Pedele que reflita sobre os problemas que expõem depois de meses de esforço coletivo.

Um outro grupo, o *Performance Group* de Richard Schechner (1), apresentou sua primeira produção em 1968, numa garagem adaptada do Lower Manhattan. Era uma versão moderna das *Bacantes* de Eurípedes, intitulada *Dionysus in 69* que apresentava sob uma forma dramática o rito da celebração e analisava a relação entre o hedonismo e a violência. Esse espetáculo encenou quase todas as “tendências novas” desde a teoria de Artaud da função (ou não-função) de um texto até a técnica de Grotowski de criação de um ambiente especial para cada peça, desde a criação coletiva do espetáculo até a participação do público e a nudez. A peça provocou mais que um eco polido da parte do público e ficou em cartaz mais de um ano. Schechner não se deixou tentar pelo sucesso financeiro e popular de *Dionysus 69* e tirou-a de cartaz no momento em que tinha casas cheias, a fim de ter mais liberdade de empreender a montagem de outra peça. Como o OT, o PG se sente participante atraído por uma pesquisa constante e pelo desenvolvimento de fórmulas artísticas, além de considerações de ordem financeira. Suas técnicas nem sempre suscitaram a repercussão desejada no público, mas é um teatro vivo que ele faz, com um conteúdo atual.

No ano passado, duas companhias teatrais de alta qualidade alcançaram sucesso em sua tentativa de atrair o público, cada uma num nível diferente. Visitando Nova Iorque, o *James Joyce Memorial Liquid Theatre*, um grupo da Califórnia, proporcionou ao público uma sessão de sensações sensoriais, aproveitando a estrutura em espiral do Museu Guggenheim onde se deu o espetáculo. Os jovens do grupo conduziam seus convidados, de olhos vendados através de um dédalo e contactos físicos — enlaçamentos, abraços, toques — o que não resultou em confusão nem hostilidade. Ao contrário, foi uma experiência agradável de calor humano. Depois de ter atravessado o “labirinto do amor”, os participantes foram conduzidos a outras partes do museu onde podiam dançar ao som de uma música *rock* ou se en-

treterem com os membros do grupo ou com outros participantes.

Por outro lado, o espetáculo de *Deafman's Glimpse* apresentado por Byrd Hoffmann School, apelou para o subconsciente do público. Sob a excelente direção de Robert Wilson, mais de sessenta atores criaram uma montagem "fluida" de imagens oníricas de uma notável coreografia, mantida em cadência de um filme projetado em câmara lenta e que enganava os reflexos condicionados dos espectadores quanto ao tempo e ao lugar impondo-lhe novas fórmulas de percepção. Esse teatro exige uma grande cena com proscênio para poder movimentar sua numerosa trupe e o amplo quadro cênico e produzir seu efeito psicológico. Tal opção rompe a regra fundamental do teatro novo. Todavia, o teatro de Robert Wilson talvez esja o mais vanguardista de todos.

Menos voltado para a vanguarda no sentido conferido por esse termo pela Byrd Hoffman School, mas muito novo no panorama do teatro americano é o movimento accendente do teatro negro. Ele se encontra em todos os níveis da vida teatral novaiorquina: nos bairros negros, nas ruas, no Off Off Broadway e Broadway. A primeira realização do movimento foi a fundação, em 1968, no Lower East Side de Manhattan, da *Negro Ensemble Company*. Seu objetivo era, primeiro, garantir trabalho aos artistas negros (até então recusados pelos teatros, salvo em papéis insignificantes) em peças escritas, dirigidas e apresentadas por negros, segundo, formar atores, diretores, autores dramáticos e técnicos negros e, terceiro, trabalhar pelo público negro e estabelecer contacto com ele.

A princípio e mesmo atualmente, pelo menos em certo ponto, os fundos de financiamento dos projetos de teatro negro provinham essencialmente de organizações de brancos e particulares. Isso não era incompatível com os objetivos do teatro negro como se poderia acreditar à primeira vista. De fato, era aceitável para eles que consideravam o dinheiro recebido como fruto de exploração de sua raça, e consequentemente, lhes era devido.

As formas tradicionais do realismo que caracterizam muitas vezes o teatro dos negros têm suscitado julgamentos injustamente severos da crítica teatral. Injustamente, por duas razões. Primeiramente, esse teatro

atingira, indubitavelmente, sua finalidade, que era tomar contacto com um público composto de pessoas que, muitas delas, jamais tinham entrado num teatro. Eles podiam, finalmente, ver e ouvir em cena personagens que eram seus semelhantes e que falavam de suas próprias experiências, de um lado e de outro da rampa. Em segundo lugar porque havia um esforço experimental de fato no *New Lafayette Theatre* de Harlem que, até então, desencorajava o público branco a assistir a esses espetáculos.

Além disso, o movimento deu excelentes resultados no domínio da atividade teatral: as peças de Charles Gordone (*No Place to Be Somebody*) e de Lonnie Elder III (*Cerimonies in Dark Old Men*), simples e escritas com habilidade, a poderosa poesia de Leroi Jones, a direção hábil e cheia de imaginação de Michael Schultz e Gilbert Moses e a criação de numerosos atores.

A importância do teatro negro de NY não poderia ser avaliada a taxa reduzida. E como esse movimento teatral tem agora certeza de contar com um público e que repousa sobre bases profissionais e artísticas sólidas, ele se mostra mais aberto a todas as espécies de experiência quanto a forma e estilo. Uma coisa, todavia, é certa: não é nunca um teatro frívolo.

Esta cidade com um teatro em evolução possui igualmente muitos centros institucionais de promoção do novo teatro que, todo ano, dão impulso a múltiplas atividades. Os dois maiores centros desse gênero são o *La Mama, E.T.C.* e o *New York Shakespeare Festival*.

No período de 1970/71, só *La Mama* apresentou cinquenta espetáculos em seu modesto edifício em Lower East Side, que compreende dois teatros com um palco e platéia de extensão móvel conforme as necessidades. Esse teatro experimental estreou num porão em 1961, quando Ellen Stewart, fundadora do *La Mama* resolveu criar um teatro para ter onde apresentar as peças de seu irmão e as de Paul Foster. *La Mama* depressa se tornou um campo de pesquisa onde numerosos autores jovens e diretores puderam desenvolver uma atividade livre de constrangimento de ordem comercial. Eles podiam permitir-se o luxo de fracassar e de tentar outra oportunidade.

No início dos anos 60, autores hoje consagrados, como Sam Shepard, Jean-Claud Van Itallie, Rochelle Owens,

Megan Terry e o diretor Tom O'Horgan (*Hair, Jesus Christ Superstar*) trabalhavam em *La Mama* em condições muito difíceis. Atualmente dispo de sua sede própria desde 1968, *La Mama* ampliou seu campo de atividade anexando dois grupos estáveis, muitos teatros-laboratórios e atraindo constantemente grupos e diretores do país e do mundo inteiro.

Não há exclusividade de estilo em *La Mama*. Hipérbole barroca do *Theatre of The Ridiculous*, psicodrama de um grupo de antigos adeptos dos tóxicos, abstração lírica de um grupo japonês coexistem aí harmoniosamente. A única regra que prevalece é a de direito ao erro. E quanto ao público, este corre com prazer o risco do imprevisto porque tanto pode assistir a um espetáculo terrivelmente monótono como a um da maior hilaridade.

Todo verão, desde 1962, no Central Park, o *New York Shakespeare Festival* de Joseph Papp oferece gratuitamente ao público novaiorquino notáveis espetáculos de peças de Shakespeare num teatro ao ar livre.

A finalidade principal de Papp sempre foi a propaganda do teatro, querendo levá-lo ao alcance de todo mundo. Com essa idéia ele estabeleceu, há cinco anos, seu quartel-general no velho Astor Library Building, próximo ao *La Mama*, e fundou aí o *Public Theatre*.

O público não se decepcionou. O NYSF inaugurou esse novo teatro em 1967, com um espetáculo original de *Hair* e, com ele, a época de moda do *rock musical*. Depois dessa época, ele deu à cidade cinco temporadas de peças provocantes representadas nos quatro teatros locados com ajuda financeira do governo numa sede inteiramente renovada.

E assim podemos agradecer ao NYSF o ter trazido à Broadway, uma parte de suas realizações. Além de *Hair*, representado na Broadway a partir de 1968, duas criações suas apresentaram-se este ano na Broadway: *Sticks and Bones*, emocionante narrativa da volta de um veterano da guerra do Vietnã a uma família, a sua, que prefere entrincheirar-se atrás do "American dream" a enfrentar a ingrata realidade presente, e *Two Gentlemen of Verona* um *rock musical* encantador adaptado da comédia de Shakespeare.

Com a diferença de *La Mama*, que se tornou uma feira internacional de idéias e de expressão, o NYSF

Public Theatre concentra sua atenção em peças americanas, ainda que apresente também autores estrangeiros. Acolhendo muitos grupos de criação coletiva, mostra-se também favorável a uma fórmula mais tradicional de cooperação entre autor, diretor e atores.

O que tem mais importância para ele é a mensagem que seu trabalho oferece em relação "às questões sérias que afetam de certo modo a maioria das pessoas deste país" e que sua atividade esteja ao alcance dessas pessoas.

Apesar do ceticismo quanto ao papel do teatro em épocas conturbadas, o teatro continua a viver. E se ele apenas influencia ao nível de consciência do público quanto a uma mudança, com isso já preencheu sua função. O que os espectadores fizeram dessa experiência no contexto de suas vidas, isto é uma outra questão.



(1) V. CADERNOS DE TEATRO, n. 54.

(*Le Théâtre dans le Monde — Le Théâtre en Pologne*, Dezembro/1972).

PROLIFERAÇÃO DE CURSOS

JAN MICHALSKI

Por mais que os empresários se queixem de mais uma crise econômica e estendam suas mãos aflitas ao Governo, não se pode negar que num certo sentido o teatro está mais na moda do que nunca: a quantidade de cursos relacionados com atividades dramáticas que se abrem no Rio ultrapassa qualquer expectativa. Pelo menos uma vez por semana tomamos conhecimento do lançamento de mais um curso ou cursinho de introdução à interpretação, ou de comunicação através de técnicas teatrais, ou de atividades dramáticas para crianças e jovens, ou de preparação de professores de teatro. Este último setor, sobretudo, recebeu notável impulso desde que a Lei da Reforma do Ensino tornou obrigatória a área de Educação Artística nas escolas de primeiro e segundo graus e incluiu especificamente nesta área a disciplina de Artes Cênicas.

A proliferação dos cursos e cursinhos constituiria um fenômeno saudável se não fosse tão indiscriminada e potencialmente tão aberta a todas as *picaretagens*. Uma vez que o ensino de teatro e atividades correlatas não foi ainda regulamentado e não se acha sujeito à fiscalização, qualquer leigo pode abrir um curso e começar a faturar. E os candidatos a alunos não têm nenhum meio de averiguar a idoneidade da iniciativa da qual pretendem participar.

Dois elementos contribuem para agravar o problema. O primeiro é a invencível crença brasileira de que qualquer pessoa razoavelmente desinibida é capaz de fazer teatro, sem submeter-se a um processo de apren-

dizagem especializada; e se qualquer pessoa pode fazer teatro, por que não poderia lecionar teatro? O segundo elemento negativo é o fato de que, sob a influência de determinadas e recentes tendências de vanguarda, muitas das quais artisticamente fascinantes, as técnicas teatrais passaram a ser usadas para fins pretensamente psicoterapêuticos, sob rótulos tais como desinibição, comunicação sensorial, etc. É evidente que quando orientada por pessoas sem preparo adequado — e quem no Brasil tem preparo para isso? — tal atividade pode expor o aluno, principalmente tratando-se de criança ou adolescente, a sérios riscos para o seu equilíbrio emocional e a sua saúde mental.

Sei que há muita gente séria à frente de várias dessas iniciativas; mas a maneira como algumas delas vêm sendo divulgadas enche-me de preocupação. Ainda outro dia uma de nossas mais respeitáveis instituições culturais lançava um laboratório dramático “a cargo do ator, diretor e professor Fulano de Tal.” Na minha vivência de 18 anos no meio profissional do teatro carioca, nunca ouvi falar em Fulano de tal nem como ator, nem como diretor, nem como professor — e creio que isto, sem constituir prova de que ele seja fatalmente incompetente para orientar o laboratório, basta pelo menos para levantar uma desconfiança de alegação de falsa qualidade. Outros cursos apregoam textualmente que estão aplicando o *método Grotowski*, quando é notório que o próprio Grotowski insiste, em repetidos depoimentos, que não existe um tal método, e desautoriza quem quer que seja a usar o seu nome nesse sentido.

Uma advertência especial deve ser dirigida àqueles que, sob o estímulo da abertura oferecida pela reforma do ensino, cogitam de dedicar-se ao ensino de teatro nas escolas de primeiro e segundo graus. Na atual situação de transição, quando a disciplina já está sendo implantada sem que existam professores adequadamente formados, a existência de cursos de curta duração para dar aos futuros mestres pelo menos noções rudimentares da matéria é desejável, contanto que se trate de cursos lucidamente orientados. Mas nenhum desses cursos pode ter a pretensão de formar efetivamente professores de teatro. Estes só poderão ser formados em autênticos cursos de Licenciatura, comparáveis àqueles que preparam professores de Música, Desenho, etc.; e

a criação de tais cursos de Licenciatura não foi ainda equacionada pelo MEC.

O caos atual só poderá ser dissipado quando o Governo regulamentar definitivamente o ensino teatral. Infelizmente, ao que parece, esta regulamentação está intimamente vinculada à regulamentação das profissões teatrais, que vem rolando pelos canais competentes há mais de 8 anos, ou seja, desde que foi promulgada a Lei n. 4641 que, apesar de votada e sancionada, permanece até hoje letra morta, precisamente por falta da respectiva regulamentação.

TEMAS E RUMOS DO TEATRO RURAL HISPANO-AMERICANO NO SÉCULO XX

ERMÍNIO G. NEGLIA

A produção de obras hispano-americanas localizadas no campo tem sido numerosa; entretanto, apesar de alguns estudos de mérito circunscritos à cena nacional riopratense, de modo geral, o drama de ambiente rural, em conjunto e como contribuição original, tem sido descuidado pelos críticos. Este artigo procura demonstrar as possibilidades e tendências mais marcantes do teatro rural, fazendo referência às obras mais representativas no gênero.

Em 1905, deu-se a estréia das obras de importância significativa para o teatro rural: *La Venganza de la Gleba*, no México e *Barranca Abajo*, na Argentina. Apesar das diferenças, não será difícil antever nelas as sementes do que será o teatro rural. O interesse pela vida do homem do campo, por suas fainas agrícolas ou de subsistência, pelo seu modo de falar e de pensar, pelo seu apego à terra, e principalmente, pelos protestos contra as injustiças que se perpetraram impunemente no campo, serão os traços distintivos do teatro de ambiente campesino do século XIX.

O folclore foi, freqüentemente, parte integrante do teatro rural, seja como cenário, seja como tema das obras. A colocação particular do drama rural favoreceu a presença de manifestações folclóricas. A preferência pelos locais isolados do território hispano-americano, onde a exploração econômica não chegou, permitiu-lhe converter-se num dos mais importantes veículos dessas manifestações. Outro fator a favor do teatro rural como meio de transmissão do patrimônio folclórico é sua própria versatilidade artística, que engloba a música, a dança, o canto, autênticas e espontâneas expressões po-

pulares. Poder-se-ia objetar que o dramaturgo pode nos dar a versão exata de uma manifestação folclórica, mas isso também pode acontecer no conto ou no romance. É, justamente, tarefa do pesquisador comparar e comprovar a autenticidade da versão. Está claro que quanto mais realista for o drama, mais autêntico será o folclore. Em numerosas obras, a fazenda com sua mobília rústica, em sua fabricação diversa condicionada ao clima e à situação econômica dos camponeses, está no centro da ação e, em certos momentos, se humaniza convertendo-se em um dos protagonistas da obra, por exemplo, *Por los caminos van los campesinos*, do nicaraguense Pablo Antonio Cuadra. As roupas e as ferramentas variam conforme o lugar e o trabalho. Por exemplo, o facão e o rebenque fazem parte da indumentária dos pampas; o machete, da roupa da serra e do planalto tropical. Entre os instrumentos musicais, o preferido é a guitarra. Ao som dela se dança e se cantam coplas. Quanto ao folclore linguístico, a contribuição do teatro rural tem sido valiosa. A fala camponesa é reproduzida em cena e oferece um rico caudal de costumes locais e peculiaridades fonéticas. São poucos, na realidade, os autores de dramas rurais que não se serviram da linguagem pitoresca do campo.

Alguns autores utilizam fábulas do acervo folclórico para montar peças de teatro com o fim de entreter o público. Enrique Buenaventura, na Colômbia, e Juan Carlos Gené, na Argentina, aproveitam contos que consideram de autêntica inspiração popular para lhes dar forma de festas teatrais. O primeiro intitula sua obra *En la diestra de Dios Padre*; o segundo, *El herrero y*

el Diablo. Os dois recriam a velha lenda européia do homem pobre e astuto a quem Jesus promete conceder o que desejar. As estranhas súplicas do homem enfurecem S. Pedro, que acompanha Jesus à terra. Mas as graças recebidas permitem ao “espertíssimo” lograr o Diabo e a Morte. A linguagem popularesca é típica da zona geográfica em que se desenvolvem as duas peças, isto é, o campo colombiano e os pampas argentinos. Digno de elogios, portanto, o esforço de Buenaventura e Gené em continuar a tradição do teatro folclórico.

No que se refere às crenças e ao temperamento do camponês crioulo, os autores hispano-americanos deram à cena um quadro exato de suas características essenciais. Não queremos assinalar todas, mas tomar algumas como exemplo. O homem do campo, diante de uma ofensa, faz justiça por sua própria conta. Algumas vezes, uma desavença aparentemente menor pode ser da maior importância para o camponês, cuja suscetibilidade em certos assuntos, por exemplo, a honra, é exagerada e diferente da do homem que vive na cidade. Em *Por los caminos van los campesinos*, de Pablo Antonio Cuadra, Sebastian mata a machadadas o charlatão doutor Montes e o noivo de sua filha assassina o sedutor desta, o tenente ianqui. Na obra do mexicano Federico Gamboa, *La venganza de la gleba*, Marcos quer esconder-se na montanha para evitar o encontro com o filho do patrão que abusou da inocência de sua noiva. Sabe que o encontro poderá ser funesto. O homem do campo é, também, supersticioso. Às vezes, mistura as crenças supersticiosas com as religiosas. A presença de algumas aves, por exemplo, traz desgraça. O grasnar da coruja é de mau agouro. O título da obra do colombiano Luis Enrique Osorio, *Pájaros grises*, refere-se ao voo de umas aves de arribação que o velho Pablo interpreta como presságio. Poderes misteriosos e de origem infernal são atribuídos às serpentes “As víboras são o Mau... São cuspidas de baixo, das profundezas, da boca do inferno”... (*Las Víboras*) Em *Por los caminos van los campesinos* Juana mata a cobra que se escondeu na guitarra do marido:

SEBASTIANO (*Vai ao rancho guardar a guitarra. Enquanto isso, reza em voz baixa a “oração contra a serpente”*) “Maldita seja a serpente que

se arrasta recolhendo a saliva dos que nomeiam Deus sem respeito. O pé da Virgem enfraqueça seu mal e recolha seu veneno no cálice do apóstolo S. João para o coração dos condenados e me livre, a mim, do perigo. Amém. Jesus”.

O homem do campo é, também, fatalista. Quando a má sorte está contra ele com sua constelação de desgraças, acredita que não há salvação. É a lição aprendida da natureza. As secas, as inundações e as epidemias fazem a desgraça de sua vida; seus esforços para evitar os desastres podem ser inúteis. Entretanto, ele demonstra uma firmeza fora do comum na luta contra a adversidade. Sua fé só esmorece quando percebe a hostilidade de seus semelhantes e se sente acossado de todos os lados. Por isso, não nos parece abulia a atitude de dom Zoilo em *Barranca Abajo*. Acreditamos que corresponde a uma interpretação realista do temperamento do homem do campo quando este antevê o completo desmoronamento de sua vida. O velho camponês da obra de Florencio Sanchez sente todo o peso da má sorte quando vê a perda injusta da terra e a desonra de sua família: “Senhor! Senhor! Que terei feito à sorte para que me trate assim!” exclama dom Zoilo no final do 1.º ato. Seu pessimismo provém da consciência de não merecer o tratamento da sorte. Em *Pájaros grises* de Luis Enrique Osorio, don Pedro, velho crioulo, como don Zoilo, ante a crueldade dos guerrilheiros e a injustiça dos representantes da lei que fazem e desfazem diante de seus olhos em sua própria terra, seu ânimo de abate ao sentir-se impotente diante de tanta maldade. Se sua vida não termina em suicídio como a de dom Zoilo, é porque o autor quis dar à obra um desenlace feliz, com mensagem didática. Em *Por los caminos van los campesinos*, a má sorte retira um a um todos os filhos de Sebastião e mata-lhe a mulher. Velho e acossado pela justiça por haver morto “o mau”, o doutor Monte, exclama:

SEBASTIANO — *Y la Juana que me decía que la tuerce (má sorte) la endereza el hombre! La tuerce!... Yo también creí acabar con ella matando al dañino!... Pero erré el tiro! Pisé la muda y dejé viva la serpiente!... (De nuevo, fatalista). Nadie puede acabar con el Mal!*

A luta do homem contra a natureza, um tema tão corrente na narrativa latino-americana, aparece também no teatro rural, numa obra do equatoriano Demetrio Aguilera Malta, *El Tigre*. Aguilera Malta é um dos poucos dramaturgos que souberam captar as formas telúricas da selva. Na primeira edição de sua *Trilogia ecuatoriana* em que se inclui *El Tigre*, o autor situa o drama “num rincão da selva americana, numa manglar do rio Guvas”. Os personagens são peões equatorianos que trabalham para o patrão do manglar. Um destes se sente acochado por um tigre. Seu pavor cresce à medida que suas forças de reação diminuem até sucumbir ao poder mágico da fera que acaba por matá-lo. O tigre encarna o mistério da natureza. Há uma fusão do homem com a natureza: os peões adquirem poderes que, geralmente, pertencem aos animais, por exemplo, eles sentem a presença do tigre pelo seu cheiro à grande distância e o patrão, que não tem medo, parece um veado pela agilidade com que se atira à perseguição do tigre. Este, por sua vez, parece um homem quando evita os peões e foge das armadilhas que lhe armam. Por sua característica economia de elementos teatrais, pela atmosfera mágico-realista de tensão que cria e, finalmente, pela dramatização de um conflito tão representativo da problemática latino-americana, Aguilera Malta deixou uma obra de especial interesse no teatro de ambiente rural.

No campo, outra luta se estabelece: a do camponês e certos fenômenos naturais. Às vezes, a terra, boa e fecunda, pode tornar-se estéril e desolada por causa de uma seca ou pode perder seus frutos arrasada por uma inundação. O teatro rural capta essa tragédia, dramatizando a luta do homem do campo para prevenir ou conter os efeitos calamitosos desses fenômenos e das epidemias. É claro que a luta é mais dramática quando se trata de pobres camponeses cujos recursos econômicos não lhes permitem sustentar as famílias durante períodos de produção escassa. Entretanto, essas desgraças não vêm sempre sozinhas. Outras mais graves e que sobrecarregam ainda mais o homem do campo são as causadas pelas trapagens e prepotência dos fazendeiros que se aproveitam da situação desesperada dessa gente. No segundo ato de *Barranca abajo* há uma epidemia no campo de Aniceto. Os animais morrem. Contudo, o mesmo don Zoilo sabe que poderia sobreviver ao de-

sastre. “Não há mal que dure cem anos”, afirma. Em *La flor de trigo*, de José de Maturana, as lagartas caem como nuvens sobre a terra dos pobres colonos. A obra termina em tragédia quando Camilo, diante dos contínuos abusos do patrão, se revolta e se vingando matando-o. Uma seca persistente faz a vida de Pedro insuportável em *Madre tierra* e, apesar de tudo, o velho colono quer permanecer em sua terra arrendada. Só a indiferença e a avareza do dono, que vem pessoalmente expulsá-lo, precipitam o fim funesto.

Em algumas obras do teatro da terra, leva-se à cena o caso da violência de uma guerra civil que chega ao campo envenenando-o e transtornando a vida tranquila de uma família, como no caso de *Por los caminos van los campesinos* de Cuadra e de *Pájaros grises* de Luis Enrique Osorio.

Os abusos e a prepotência dos ricos fazendeiros para com os camponeses assumem, no teatro, duas formas diferentes: a perseguição às mulheres desemparelhadas, filhas ou esposas de camponeses e a exploração econômica deste. Nos *Afincaos* dos argentinos Bernardo González Arrili e Enzo Aloisi, a arbitrariedade de dois irmãos, donos de grandes terras no norte argentino, chega a uma intensidade dramática insuperável. Os instintos mais primitivos e os mais baixos apetites dos dois jovens não têm limite nem castigo. A vítima é uma professora idealista e inocente.

A exploração dos pobres camponeses nas mãos dos ricos é outro tema comum. É uma situação que corresponde a uma concreta realidade social e que foi exposta várias vezes no romance e no conto hispano-americanos. A ingenuidade do camponês, devido à ignorância do intrincado mundo de leis e papéis, permite aos donos das terras, ajudados por advogados trapaceiros, levá-los sem defesa a pleitos que o despojam e o escravizam. Dom Alfredo, um dos protagonistas de *Madre tierra*, não crê na justiça, que protege sempre os fazendeiros:

“D. ALFREDO — Não cite a justiça, que não existe em nada nesses casos. Diga antes leis, tribunais, juizes, mas não justiça. Jogos de palavras, má fé, malabarismo jurídico, mas não justiça. Tudo isto é convencional e falso...”

Com trapaça, Juan Luis se apossa da terra de dom Zoilo em *Barranca abajo*:

“D. ZOILO — Um dia... deixe-me falar. Um dia, prevejo que a terra não será minha, mas de vocês; meteram-me nessa demanda de reivindicação; defendi-me, as coisas se enredaram como herança de brasileiro e quando tentei recordar, amanchei sem terra, sem vacas nem ovelhas nem teto para abrigar os meus.”

O peruano Sebastián Salazar Bondy, em sua obra *El Roldomante*, vencedora póstuma do Prêmio Nacional de Teatro (1965), apresenta num quadro sombrio o que a miséria pode causar quando o povo não aguenta mais. Um adivinho, com sua varinha, descobre um veio d'água numa zona andina que sofre seca prolongada. Excitado, à vista de bem tão cobijado, o povo, como um alude, derruba tudo que encontra no caminho. Nem mesmo o adivinho se salva. Não resta dúvida que o autor se serve do símbolo da água para sugerir que a opressão e a injustiça podem converter o povo numa torrente que derruba tudo.

Uma peça do peruano Zavala Cataño, *El arpista*, tem de comum com *El roldomante* o crescendo de vozes ameaçadoras com que termina, a saber:

“FAZENDEIRO (*Começa a agitar-se com a música*) — Que é isso? Que acontece? Calem essa música! Não toquem! Não toquem essa música! (*O coro de harpas e vozes cresce cada vez mais. O fazendeiro tira o revólver e começa a atirar para todos os lados...*) Não toquem! Não me toquem! (*A música é um barulho enorme que enche todo o teatro*).

Os dois autores peruanos coincidem no emprego de símbolos (a água, num; a música, no outro) e na nota de protesto que resulta dos desenlaces de iminência catastrófica.

É notável a nova técnica que alguns dramaturgos utilizam. Para criar um teatro mais sintético e animar a apresentação dos conflitos rurais, afastam-se do realismo fotográfico e não vacilam em empregar elementos da farsa moderna e da pantomima. O livro do autor

citado, Zavala Cataño, *Teatro campesino*, contém sete pequenos dramas rurais cujos protagonistas são os serenos do Peru. O *leitmotiv* desse teatro é o sofrimento e as péssimas condições em que vivem os camponeses. Assim o autor descreve seus recursos dramáticos: “O monólogo, a pantomima, a dança, o canto — obtido das próprias manifestações populares — assim como os cartazes e a super representação se convertem em instrumentos ativos do drama, permitindo, além disso, o distanciamento do espectador. O que se perde em carga psicológica, ganha-se em agilidade e liberdade de movimento, e isso cria um teatro acessível tanto para o povo como para qualquer platéia pouco conhecedora do ambiente rural peruano. O folclore não se perde pois demonstra a necessidade de incorporar um vocabulário de termos rurais no final do livro. Entretanto, esse folclore aparece mais estilizado do que normalmente tem acontecido com os autores realistas. Com o mesmo objetivo de superar o realismo cênico, o colombiano Gustavo Andrade Rivera sugere o emprego de “bonecos”: “Como escrever sobre o que se passa na Colombia sem cair no sectarismo? Sem cair, sobretudo, em um dramalhão se é drama — se é coisa de teatro? Bonecos!” Por meio de bonecos AR apresenta a história da violência de seu país, em *Remington 22*. No terceiro quadro, os camponeses aparecem como vítimas inocentes da violência.

Cabe acentuar, neste ponto, a contribuição de dois escritores argentinos que situaram dramas e temas gregos e bíblicos nos pampas. São Juan Oscar Ponferrada e Leopoldo Marechal. Em *El trigo es de Dios*, Ponferrada combina os elementos bíblicos (a história de Booz e Ruth) com a realidade argentina. É uma obra poética pela sua linguagem, rica em imagens da terra, por sua qualidade humana e seu sentimento de amor à terra. O fato de que os protagonistas sejam de inspiração bíblica não fecha a porta a outros valores sociológicos, geográficos e realistas da Argentina do século XX. Leopoldo Marechal verte o tema grego da *Antígona* de Sófocles para os pampas, na época da conquista do deserto. Dentro do drama da luta bárbara entre um punhado de homens e os índios desenvolve-se o da heroína que, sabendo que lhe custará a vida e contrariando a ordem do chefe, resolve sepultar o corpo do irmão. Esta obra não é apenas um propósito de

volver às raízes da raça; Marechal, como Ponferrada, se inspira no amor à terra, como se ve das palavras de um dos protagonistas: "A terra é ou não é do homem. E não é do homem quando alguém dela se enamorou como de uma noiva e tem que deixá-la... A terra é do homem quando alguém pode nascer e morrer nela."

O motivo do apego à terra é um dos mais ocorrentes no teatro rural. Seja a terra o tema principal do drama, seja servindo apenas como fundo, consciente ou inconscientemente, os autores se identificam com ela e seu carinho se depreende dos pormenores com que pintam as cenas rurais ou das palavras de um personagem designado como porta voz desse sentimento. É significativo, além disso, o número de títulos que contêm a palavra "terra". Talvez o título mais representativo seja o da obra *Madre tierra* porque repetidamente se fala da terra como de uma mulher generosa, mãe do camponês. Em *Madre tierra*, don Alfredo, o professor idealista que defende os pobres lavradores, emprega a similitude porque viveu no campo e aprendeu a amar a terra.

O mesmo sentimento é expresso por don Francisco, na *Venganza de la gleba*.

Em *Al otro dia*, a autora mexicana María Luisa Ocampo enaltece as virtudes de uma mãe que compara com a terra. "A terra é como a mãe que recebe por um e paga por mil." E o crítico e autor teatral Bernardo Canal-Feijó, no prólogo de *El trigo es de Dios*, de Ponferrada, considera esta obra um dos mais belos cantos de amor à terra.

Em linhas gerais, o teatro rural pode ser dividido em dois períodos: o de costumes e realista e o período que vai da segunda grande guerra até nossos dias. A época que Carlos Solórzano qualifica de "tendências universais" (1920/40), no teatro hispano-americano, não representa nenhum desvio do período de costumes do teatro rural das primeiras décadas. Isto se deve, talvez, às raízes realistas mais profundas deste teatro que resistia em introduzir em seu ambiente rural a sensibilidade moderna que provinha, na maior parte, do meio urbano europeu.

No segundo período (do último pós-guerra até hoje), assistimos a um novo interesse pelas crenças

ancestrais com o intento dos autores de dar uma visão total da alma do povo. Por outro lado, assinalam-se com mais conhecimento sociológico as injustiças contra o homem do campo e, em algumas obras peruanas, se sugere a iminência de uma insurreição camponesa como último recurso para corrigir as falhas sociais. No que se refere à técnica, neste segundo período, não se repele o realismo, mas ele é depurado de seus excessos e, para apresentar na cena os fenômenos mágicos e as superstições que vivem na consciência popular, recorre-se a elementos técnicos de grande variedade cênica. Os dois motivos que ocorrem com insistência em todo o teatro rural são o apego à terra e o protesto social. O drama rural constitui uma expressão teatral de características singulares e de indubitáveis méritos artísticos dentro do quadro geral do teatro hispano-americano do século XX.

MOVIMENTO TEATRAL

Julho/setembro/1973

TEATRO DE ARENA

(Largo da Carioca s/n.
Tel: 2-225435)

As Incelenças, duas peças de Luís Marinho. Direção de Luiz Mendonça.

TEATRO DE BOLSO

(Av. Ataulfo de Paiva, 269.
Tel: 2-870871)

O Genro que era Nora, de Aurimar Rocha. Direção e interpretação do autor.

Alice no País das Maravilhas, de Jair Pinheiro. Direção de Otávio Augusto.

O Filhote do Espantalho, de Oswaldo Waddington. Direção de Aurimar Rocha.

Joãozinho e Maria, de Jair Pinheiro.

TEATRO COPACABANA

(Av. Copacabana, 327.
Tel: 2-571818)

O Prisioneiro da Segunda Avenida, comédia de Neil Simon. Direção de Vitor Berbara. Com Ítala Nandi, Henriqueta Brieba, Aimée, Milton

Carneiro, Francisco Dantas, Estelita Bell.

TEATRO DA GALERIA

(R. Senador Vergueiro, 93.
Tel: 2-258846)

Mamãe, Papai está ficando roxo, de Oduvaldo Viana, pai e filho. Direção de Valter Avancini, com João Paulo Adour, Denise Dumont, Marina Miranda, Felipe Caroni e Renata Fronzi. Cenografia de Juarez Machado.

O Gigante Egoísta, adaptação musical de Nelson Luna, música de Ailton Escobar.

TEATRO GLAUCIO GIL

(Pr. Cardeal Arcoverde.
Tel: 2-377003)

Dr. Fausto da Silva, comédia de Paulo Pontes. Direção de Flávio Rangel, com Jorge Dória, Zanone Ferrite, Sônia Oiticica e outros.

A Cidade Azul, de Fernando Muniz, apresentação do grupo O Povo de Oz. Direção de Raul Marques.

TEATRO GINÁSTICO

(Av. Graça Aranha 187.
Tel: 2-214448)

Alegro Desbum... comédia de Oduvaldo Viana Filho. Direção de José Renato, com Gracindo Júnior, André Villon, Berta Loran, Regina Viana e outros.

TEATRO IPANEMA

(Rua Prudente de Moraes, 824.
Tel: 2-479794)

Apareceu a Margarida, comédia monólogo de Roberto Ataíde. Direção de Aderbal Júnior, com Marília Pera.

TEATRO JOÃO CAETANO

(Praça Tiradentes. Tel: 2-210305)

Ciúme, comédia de Verneuil. Direção de B. de Paiva. Com Maria Fernanda e Rubens de Falco.

Missa Leiga, texto de Chico de Assis. Direção de Ademar Guerra.

Faça Alguma Coisa pelo Coelho, de Pedro Porfírio. Direção de Luiz Mendonça.

Aladim e a lâmpada Maravilhosa, direção e texto de Luiz Artur e Carlos Abel.

O Gato de Botas e A Galinha dos Ovos de Ouro, de Carlos Abel e Luiz Artur.

TEATRO MAISON DE FRANCE

(Av. Pres. Antonio Carlos, 58.
Tel: 2-523456)

O Amante de Mme. Vidal, de Verneuil. Direção de Fernando Torres, com Fernanda Montenegro, Otávio Augusto, Afonso Stuart e Jacqueline Laurence.

Seria Cômico se não fosse... sério, de Duerrenmatt. Direção de Celso Nunes. Com Fernanda Monte-

negro, Fernando Torres e Mauro Mendonça. Música de Gismonti.

TEATRO MIGUEL LEMOS

(Rua Miguel Lemos 51-H.
Tel: 2-366343)

A Cenoura Encantada e Bingo o Coelho Xerife, de Brigitte Blair.

O Soldadinho e a Boneca, de Washington Guilherme, direção de B. Blair.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

(Av. Rio Branco, 179.
Tel: 2-220367)

As Desgraças de uma Criança, de Martins Pena. Direção de Antônio Pedro. Com Marieta Severo, Camilla Amado, Marco Nanini e Wolf Maya.

TEATRO OPINIÃO

(Rua Siqueira Campos, 143.

Verbenas de Seda, de Cairo Assis Trindade. Direção de Ivã Seta, com Vera Seta, Rubens Araujo e Sebastião Lemos.

TEATRO PRINCESA ISABEL

(Av. Princ. Isabel, 186.
2-363724)

Faça Alguma Coisa pelo Coelho, Bicho, de Pedro Porfírio.

TEATRO DA PRAIA

(Rua Francisco Sá, 88.

Tel: 2-276014)

Branca de Neve e os Sete Anões e Quem Quer Casar com D. Baratinha?, produção de Roberto de Castro, com o Grupo Carroussel.

O Rapto das Cebolinhas, de MC Machado, apresentado por L. L. Produções.

TEATRO SANTA ROSA

(R. Visc. de Pirajá 22.

Tel: 2-478641)

Greta Garbo Quem Diria? Acabou no Irajá, de Fernando Mello. Direção de Leo Jusi, com Nestor Montemar, Arlete Sales, Mario Gomes.

Um Dois Três Era uma Vez, de Luis Peduto, com Mario Roberto e Nelson Luna.

TEATRO SENAC

(R. Pompeu Loureiro, 45.

Tel: 256-2746)

O Segredo das Mensagens Coloridas, de Paulo Alcântara, direção de Luca de Castro, com o Grupo Tribus.

Um Mistério no Planeta Brillhante, direção de Paulo Alcântara, produção de Tribus.

TEATRO TERESA RAQUEL

(Rua Siqueira Campos, 143.

Tel: 2-351113)

Descasque o Abacaxi antes da Sobremesa, comédia de Marco Nanini,

direção de Antônio Pedro, com André Valli.

A Onça e o Bode e Chapeuzinho Vermelho, produção de R. Castro com o grupo Carroussel.

O TABLADO

(Av. Lineu de Paula Machado 795.

Tel: 2-264555)

O Embarque de Noé, de MC Machado, com cenário de Joel Carvalho e música de Ubirajara Cabral. Figurinos de Betty Coimbra.

Apresentaram-se também, em carreira extraordinária:

Os Meirinhos, de Martins Pena. Direção de B. de Paiva, com os alunos de Teatro da FEFIEG; e *As Armas*, de Miguel Oniga. Direção do autor, com Edil Magliari, Elsa de Andrade, Glória Soares, Dilberto Silva e o autor.

Em São Paulo, foram apresentadas as seguintes peças no trimestre de julho/setembro:

Arena Conta Zumbi, no Teatro de Arena

Botequim, no Teatro Anchieta

Lá, no Teatro Paiol

O Humor Grosso e Maldito, de Plínio Marcos, no Teatro de Arte.

Um Grito Parado no ar, de Guarnieri, no Teatro Aliança Francesa.

Um Edifício Chamado 200, no Teatro Itália.

Casa de Bonecas, com Tônia Carrero.

Caiu o Ministério, de França Júnior, no Teatro Sesi.

O Prodígio do Mundo Ocidental, de Synge, no S. Pedro.

Para crianças:

A Bela Adormecida, no TBC; *As Aventuras do Pequeno Peralta*, *O Chapeuzinho Vermelho e o Rapto das Cebolinhas*.

TEATRO DE BONECOS

GIBI apresentou seus bonecos em diversos bairros da zona Norte, com *Trocar de Bem e Aniversário de Princesinha Papelotes*, textos de Maria Mazzetti.

O Teatrinho Monteiro Lobato, de marionetas, continua seus espetáculos no palco do Pão de Açúcar.

Falecimento

O TABLADO lamentou o desaparecimento de mais um de seus colaboradores: *Emílio Mattos*, que participou da fase de criação do grupo. Integrou o elenco de diversas peças (*O Boi e o Burro no Caminho de Belém*, *Pluft o Fantasmilha*, *o Macaco da Vizinha*), além de colaborar nos diversos trabalhos do grupo. Fez parte também do *Teatro da Praça*, com um grupo de artistas saídos do TABLADO e do *Teatro do Largo*, fundado por Martin Gonçalves.

Textos à disposição dos leitores na secretaria d'O TABLADO

Autor anônimo	O Pastelão e a Torta	25
Albee Edward	O Jogo de Adão	25
Andrade Oswald	A História do Zoológico	37
Azevedo Artur	A Morta	52
Arrabal Fernando	Uma Consulta	25
	Pique-nique no front	54
	Guernica	50
Barr & Stevens	O Moço Bom e Obediente	28
Brecht Berthold	Aquele que diz sim	41
Cervantes	A Cova de Salamanca	31
Chancerel Leon	O Jogo de S. Nicolau	26
	Antígona	31
Checov Anton	O Urso	29
	O Pedido de Casamento	38
	O Jubileu	46
	Os Males do Fumo	49
Drummond de Andrade	O Caso do Vestido	39
Franca Júnior	Maldita Parentela	55
Ghelderode Michel	Os Cegos	24
Labiche Eugène	A Gramática	47
Macedo J. Manuel	O Novo Otelo	43
Machado M. Clara	O Boi e o Burro	32
	Os Embrulhos	47
	As Interferências	56
	Um Tango Argentino	57
Machado de Assis	Antes da Missa	38
Martins Pena	As Desgraças de Uma Criança	45
Motomasa Juro	Sumidagawa (nô)	42
Onna Surinuri	A Dama Mascarada	42
Pereira da Silva	O Vaso Suspirado	31
Pessoa Fernando	O Marinheiro	50
Qorpo-Santo	Eu sou a Vida Não sou a Morte	45
Suassuna Ariano	Torturas de um Coração	44
Synge JM	Viajantes para o Mar	48
	A Sombra do Desfiladeiro	51
Tagore	O Carteiro do Rei	33
Tardieu Jean	A Conversação Sinfonieta	48
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43

Livros à venda na secretaria d'O TABLADO

<i>Está Lá Fora um Inspetor</i> , de J. B. Priestley ...	5,00
<i>Joana D'Arc</i> , de Claudel	5,00
<i>O Livro de Cristóvão Colombo</i> , de Claudel	5,00
<i>De uma Noite de Festa</i> , de Joaquim Cardozo ...	5,00
<i>O Teatro e Seu Espaço</i> , de Peter Brook	13,00

Livros de autoria de Maria Clara Machado:

<i>Pluft o Fantasmilha</i> (conto)	20,00
<i>Como Fazer Teatrinho de Bonecos</i>	12,00
Vol. com: <i>A Menina e o Vento, Maroquinhas Frufrú, A Gata Borracheira e Maria Minhoca</i>	12,00
Vol. com: <i>Pluft o Fantasmilha, O Rapto das Cebolinhas, Chapeuzinho Vermelho, o Boi e o Burro, a Bruxinha que era Boa</i>	20,00
Vol. com: <i>O Embarque de Noé, A Volta de Camaleão e Camaleão na Lua</i>	10,00
Vol. com: <i>O Diamante do Grão Mogol, Tribobó City e Aprendiz de Feiticeiro</i>	16,00

Acham-se à venda n'O TABLADO:

<i>Cem Jogos Dramáticos</i> de Maria Clara Machado e Marta Rosman	8,00
CADERNOS DE TEATRO (número avulso) ..	8,00
Assinatura anual	30,00

Estas publicações poderão ser pedidas à Secretaria d'O TABLADO mediante pagamento com cheque visado, em nome de Eddy Rezende Nunes, pagável no Rio de Janeiro, Guanabara.

Impresso por
GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.
Rio de Janeiro, GB