

20

cadernos de teatro

PETER BROOK: EM BUSCA DE UMA FOME

CENÁRIO — RENÉ ALLIO

VOZ E DICÇÃO

TEXTO PARA TITERES

GIL VICENTE: OS MISTÉRIOS DA VIRGEM

MOVIMENTO TEATRAL 1962

CADERNOS DE TEATRO têm nôvo aspecto. Neste n.º 20, mudamos apenas sua apresentação gráfica, pois procuraremos conservar sempre o espírito que nos animou a fundar a revista. Hoje, como naquela ocasião, sentimos o interêsse pelo teatro sempre crescente. Formam-se grupos, realizam-se festivais, cursos, debates, de onde surgem novos autores, atôres, diretores.

CADERNOS DE TEATRO continuam sendo, antes de tudo, o trabalho de um grupo amador, que procura seu caminho através a lição dos que passaram, a experiência importada e a nossa própria experiência. Tentamos passar adiante essa mesma experiência e o que devemos aos nossos mestres na formação de um *espírito de teatro*. Não é sòmente a técnica que interessa, mas essa técnica vivificada por um espírito de teatro. Como dizia Dcllin, e repetimos agora; "Não é de máquinas de fazer descer os deuses à cena de que necessitamos em nosso teatro, mas de DEUSES".

CADERNOS DE TEATRO, ainda hoje, encontram no mesmo lema — *não esquecer o interior do Brasil* — uma das principais razões de sua sobrevivência. Não esquecer o jovem do interior, sem recursos, sem livros, sem escolas, sem teatro e que deseja fazer teatro. E a correspondência recebida dos lugarejos mais distantes do país mostra que os CADERNOS vêm cumprindo de alguma forma o seu papel. Isso nos anima a contiunar dando em nossas páginas, e às vèzes repetidamente, rudimentos de diversas técnicas: como fazer um boneco, como fazer uma máscara, uma resistência, escrever uma pecinha, como aproveitar um tema para dramatizar, etc., pois tudo isso que pode parecer repisado e já sabido nas capitais, é buscado com avidez pelo professor ou estudante do interior. E além de artigos traduzidos de debates de problemas teatrais da atualidade, continuamos apresentando peças de fácil montagem para grupos principiantes, resenhas dos jornais e, a partir dêste número, e sempre que possível, uma relação das últimas publicações.

CADERNOS DE TEATRO N.º 20 — de-
zembro de 1962.

Publicação trimestral d'O TABLADO, sob o patro-
cínio do IBECC.

Av. Lineu de Paula Machado, 795 — Jardim Botâ-
nico — Rio de Janeiro — Estado da Guanabara.

DIRETOR RESPONSÁVEL: João Sérgio Marinho
Nunes — DIRETOR EXECUTIVO: Maria Clara Machado
— REDATOR CHEFE: Jacqueline Laurence — SECRE-
TÁRIA: Virgínia Valli — TESOUREIRO: Eddy Rezende
Nunes.

COLABORAM NESTE NÚMERO: Bárbara Heliodora,
Blanche T. Jacobina, Anna Maria Magnus, Virgínia Valli.

COMPOSIÇÃO — Ana Letycia e João José Costa,

Trechos do artigo abaixo transcrito já foram publicados no número anterior destes Cadernos, entre os depoimentos relacionados por Hugh Hunt sob o título "Direitos e Deveres do Diretor". Acreditamos, porém, que nossos leitores apreciarão a leitura do artigo do brilhante diretor britânico na sua íntegra, já que o mesmo coloca em foco problemas e dúvidas comuns a toda a gente de teatro.

Em busca de uma Fome

Peter Brook

A crise é evidente. Hoje em dia, é possível realizar de maneira satisfatória uma grande variedade de peças; no entanto, quem for honesto consigo mesmo há-de saber muito bem, no fundo, que o que está fazendo é totalmente inútil. O que nos move é um simples impulso pessoal. Cinquenta anos atrás, acreditava-se na arte pela arte e na arte para o artista, isto é, que o artista existia tanto para si mesmo quanto para os outros. Hoje, damos conta de que, individualmente, somos facilmente substituídos. O mundo é tão rico de atividades e realizações — os filmes já estão abarrotando os museus, isto sem falar nos quadros, na cerâmica e nos discos — que não se pode mais acreditar que um empreendimento artístico, qualquer que seja, seja *necessário* (por exemplo: a morte de Toscanini, cujo valor pessoal era indiscutível, não deixou nenhum vazio na vida cultural de qualquer um de nós). A terrível verdade é que, se todos os teatros deste país fossem fechados de repente, haveria apenas uma sensação coletiva e cortês de falta de alguma comodidade civilizada, assim como nos fariam falta os ônibus e ou água da torneira. A emoção, a indignação emanariam do contribuinte. Ter-se-ia talvez um assunto de conversa a menos. Mas será que haveria um verdadeiro protesto, a sensação de que algo "está fazendo falta"? Uma "fome"? (De agora em diante, sempre que eu sentir vontade de parar para tomar fôlego, passarei a citar Antonin Artaud, que, na minha opinião, por mais que tenha sido um visionário, indubitavelmente louco, escreveu um maior número de coisas sensatas sobre teatro do que quem quer que seja). Eis o que ele nos diz:

"Se quiser reencontrar a sua razão de ser, o teatro precisa nos dar tudo o que encontramos no crime, no amor, na guerra ou na loucura".

(Le Théâtre et son Double)

No decorrer dos dez últimos anos, tentei todas as formas de teatro, a farsa, a ópera (não tão diferente!), o teatro sério, com a sensação da missão cumprida e poltronas vazias, o popular, com a febre da bilheteria e o calor de uma sala superlotada. Tentei tudo isso na América onde o sucesso é um objetivo em si e tentei-o na França, onde um trabalho interessante ainda é um objetivo em si. Mas, nem na França, nem na Inglaterra, nem na América, nem observando as realizações dos outros, tive a impres-

são de que o nosso trabalho correspondia a uma necessidade.

Recentemente, estive no México. Na vida das aldeias de índios, o ponto culminante é a "fiesta". A palavra "fiesta" tem um gostinho de folclore para cidade turística mas, em todas as aldeias puramente indígenas, isto representa tudo, até mesmo um meio de preservar o equilíbrio econômico. As pessoas que mais ganham dinheiro sabem por instinto que não haveria interesse em utilizar esse dinheiro na compra de coisas materiais, mas que comprar prestígio é algo de maravilhoso. Por isso, compram "fiestas", isto é, não compram coisas duráveis tais como ouro ou máquinas de lavar, mas sim as coisas as mais efêmeras, que são os fogos de artifício. Os seus ganhos explodem no céu mas sua "fiesta" é muito melhor do que a do vizinho; com isso, ganham mais prestígio. Assim, a vida não muda nunca. E o tempo não se torna aquela rotina irritante que conhecemos. Tudo é uma questão de ciclos, de círculos e de explosões periódicas. Se alguns ganham mais dinheiro, a "fiesta" é mais espetacular; se ganham menos, a "fiesta" é menor. Mas o ritmo é constante: as excitações aumentam, aceleram-se e encontram o seu apogeu na explosão. Isto, na minha opinião, é uma necessidade. Tirem dos índios a sua "fiesta": vão contrair doenças ou trucidar-se uns aos outros. Os diretores, os atores, os autores experimentam essa força que os impele a trabalhar, mas tal não acontece com o público. Parece estranho chegar ao México, vindo de Nova York (onde o teatro constitui-se num dos prazeres sociais mais onerosos e, em teoria, mais apreciados) e constatar que, cá e lá, se todos os teatros fechassem (como o fizeram recentemente, durante uma greve), o público pouco se importaria.

É claro que a solução não é simplesmente organizar "fiestas" em Nova York ou em Londres. Para os não-mexicanos, as "fiestas" são cacetes. Os fogos de artifício são divertidos mas cansam; cinco horas a ouvir a mesma melodia eternamente repetida no mesmo ritmo fazem bocejar os não-iniciados. Mais isto quer apenas dizer que as nossas "fiestas" — o teatro, que deveria ser a nossa "fiesta" — devem ser muito mais complexas e que o nosso problema é tanto maior, já que não podemos contentar-nos com fogos de artifício e um homem tocando tambor.

A desmistificação e a demolição dos últimos anos têm sido magníficas. Todos os "ismos" são suspeitos, todas as frases são frases feitas; no entanto, não podemos parar. Pessoalmente, prefiro a anarquia ao lixo organizado, que é quase inevitavelmente a única alternativa que se nos oferece. Não vou de jeito nenhum sugerir soluções. Quero tão somente salientar o vazio de nossa posição atual e a necessidade de uma busca. Busca de que? De algo que só poderemos reconhecer e definir quando o tivermos encontrado.

No ponto em que estamos, qualquer coisa poderia ser útil. Discussão abstrata? Sim. É verdade que, durante os ensaios, quanto mais se discute, menor certeza se tem de chegar a qualquer resultado. Mas, em geral, penso que a discussão pode ter valor. Os ingleses orgulham-se de

não discutir nem teorizar. Toda e qualquer discussão artística sempre foi considerada altamente suspeita. "Preocupe-se com o seu trabalho, etc." Estou convencido de que isto é uma fraqueza, mais uma daquelas barreiras que nós mesmos nos impomos e que são a causa do nosso provincialismo.

Há já bastante tempo, escrevi na revista "Encore" que o teatro só poderia encontrar a mesma liberdade que o romance, a música ou a pintura, caso estivesse disposto a trabalhar durante muito tempo para platéias vazias. É claro que, em princípio, todo mundo está de acordo com a hipótese Coward-Rattigan de que uma peça de sucesso lota o teatro. Quem tem dúvidas? O problema é que a peça de sucesso não existe mais; o modelo de ontem não lota os teatros; o de amanhã também não e, para ligar duas épocas estáveis, temos que atravessar um precipício numa corda bamba, os valores normais deixam temporariamente de valer. Temos que aceitar o isolamento e o desconforto. Lembro-me de ter pensado, logo após a guerra, que não precisávamos então nem de discussões nem de experiência. Já havíamos tido bastante destas durante as décadas de 20 a 30 e bastante destruições depois de 1940; naquele momento, havia necessidade de utilizar e dar vida ao material de que dispúnhamos. Agora, penso o contrário — o nosso crédito está esgotado. O cinema tem uma margem de vantagem sobre o teatro; quanto à pintura e à música, estas têm meio-século de vantagem.

Chega a ser monótono atacar sempre os críticos; mesmo assim, devo fazê-lo. Na situação atual, são culpados de aceitarem aquilo que não deveriam aceitar; estou pronto a acreditar que são boas pessoas, justas e imparciais, alternando com liberdade suas opiniões e, por isso mesmo, ganhando a vida honestamente. Mas qual deles jamais se deu ao trabalho de formular *para si próprio* os seus próprios critérios? Teve ele alguma experiência satisfatória em teatro? E sob que forma? Em que gênero de teatro acredita? Que gênero de teatro julga ele essencial para o progresso da vida? De que gênero de teatro gostaria de participar? De que gênero de teatro sentiria maior falta? Eis o que eu queria que eles me dissessem. Como é possível não desconfiar de que, quando dizem "gosto" de teatro, estão usando tal verbo no sentido que eu dou ao mesmo quando digo que "gosto" de rum ou de coca-cola? Que definam uma só vez, com uma só frase, o que seria para eles o teatro ideal e poderemos saber então o que querem dizer quando declaram que uma peça é boa ou má, um sucesso ou um fracasso. Evidentemente, devo absolver imediatamente e vigorosamente o muito discutido Kenneth Tynan, que conta entre os raríssimos críticos conhecidos que jamais esclareceram aos seus leitores os critérios a partir dos quais fazem seus julgamentos. Pode-se não concordar com tais critérios ou com as conclusões, pode-se não

gostar ou discutir tôdas as definições, porém uma crítica dêsse gênero ajuda o teatro. E' realmente válida.

Em arte, o termo "burguês" é bastante bom. Sua significação é vaga mas êle quer dizer muita coisa. Cinquenta anos atrás, a pintura e a música descobriram aquilo que só agora o teatro acaba de descobrir, isto é que a arte burguesa é uma arte "acadêmica" "complacente", "triste", "sem vida", "classe média"; porisso, não pode ser a arte viva do Século XX. Subordinado o resultado imediato da bilheteria e porisso mesmo ligado ao mais baixo denominador comum no público e na imprensa, o teatro foi se arrastando durante meio-século até chegar à mesma conclusão.

Estamos todos de acôrdo ao dizer que o teatro burguês morreu e o próprio Noel Coward, quando ataca aquilo que sabemos ser um novo teatro inadequado, não diz que o teatro antigo era bom mas que o novo teatro é quase tão ruim quanto o antigo e, no seu gênero, tão "classe média". Para mim, o que era "classe média" no nosso teatro, o que era burguês e continua sendo, é a maneira de considerar os homens. Todos nós ainda pensamos em gente em termos naturalistas. O naturalismo, em pintura, queria dizer representar duas pessoas sentadas a uma mesa, como se a reprodução exata dessa cena fôsse a descrição total de todos os elementos que a compunham. Depois, pouco a pouco, fomos nos dando conta de que uma cadeira não é uma cadeira e que um rosto não é um rosto: que a matéria, compondo-se, descompondo-se, evoluindo e existindo na vida dos sentidos, conforme as possibilidades de percepção do observador, forma dissimulando forma, estrutura sobreposta a estrutura, ela mesma dissimulando uma estrutura, era uma abstração mais próxima da realidade do que o instantâneo jamais o tinha sido. Todavia, nós, autores e atôres, nunca nos demos conta do naturalismo com que encaramos as pessoas. O que é caracterização? Perguntem a um autor. Perguntem a um ator. As respostas dos dois refletem sem dúvida nenhuma a aceitação não formulada da velha noção de que *as pessoas são tais como são*. O fracasso de Laurence Olivier, por exemplo, no papel do Rei Lear, foi devido ao fato de ter êle atacado o papel, que transborda de energia de um ponto de vista estritamente século dezanove. Deu-nos êle o "retrato", de um "velhote". Os nossos autores dramáticos (com exceção de Brendan Behan) também pensam que as pessoas são pessoas e que, mesmo se forem inconsistentes, ainda são racionais e fotograficamente inconsistentes. No entanto, êsse modo de ver um ser humano em nada corresponde ao modo pelo qual vejo a mim mesmo como criatura. O que somos, você e eu? Coisas fechadas dentro de quadros sólidos e estúpidos? E' evidente que não. Somos um sem-fim de imagens mentais que escapam de nós e se sobrepõem ao mundo exterior, às vezes com êle coincidindo, contradizendo-o algumas vezes. Somos, ao mesmo tempo: voz, pensamentos, palavras, meias/palavras, ecos, lembranças, impulsos. A cada instante, mudamos de objetivo. Fitando os

nossos amigos nos olhos, nove-décimos de nós estão noutra parte, aqui e ali ouvindo vagamente, sonhando, mudando de humor e identidade, num movimento continuo; não reconheço nem a mim nem ao meu vizinho naqueles bonecos fechados e obtusos que a "caracterização" nos oferece. Nossa "aproximação" é puramente realística, porém não temos consciência do nosso próprio naturalismo porque, num dado momento, decidimos que o naturalismo era tão somente uma questão de estilo pictural. Sabemos que, há já muito tempo, no princípio do século (o lado pictural do teatro sendo o mais facilmente influenciável pela revolução ocorrida na pintura), Gordon Craig, Appia, etc. atacaram o cenário naturalista e substituíram as tôrres e as árvores por luzes, degraus e sombras. Hoje, até mesmo uma peça realista é representada dentro de um cenário de andaimes esqueléticos e com isso, concluímos, erradamente, que o problema do realismo foi resolvido. Na minha opinião, não foi nem sequer abordado. Quer se prefira o termo naturalismo ou outro qualquer, é essencialmente o elemento século dezanove que ainda não mudou, quer seja no texto, no cenário ou na interpretação. E' verdade que, a partir de Ionesco, houve uma certa libertação da forma, uma certa explosão em tôdas as direções. Mas será que o teatro aborda o seu próprio material, o seu material humano, emocional, tão profundamente quanto a pintura? O imenso sucesso popular da recente exposição de Picasso, em Londres, é uma indicação notável de que, para o grande público, o que antigamente era abstrato tornou-se concreto; os mais velhos "reacionários" ali estavam, percebendo de repente que aquilo tinha um sentido...

"E' preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro... Mas quando pronunciamos a palavra vida, é preciso entender que não se trata da vida que se reconhece pelos fatos visíveis, mas dessa espécie de núcleo frágil e movediço, não definido pelas formas" (Artaud)

Qual o motivo de nossa obsessão pela improvisação? Anti-autor, anti-diretor e anti-público, o anti-ator improvisa — em busca de que? O anti-diretor de cinema improvisa um filme. Em busca de que? Tratar-se-á somente de neo-surrealismo, de composição automática, de culto do ilogismo? Não crelo. O sucesso do surrealismo, logo que surgiu, foi devido ao fato de que revelava aos espíritos do século dezanove que existia algo mais além de suas próprias, nítidas e claras percepções. Hoje em dia, trata-se de outra coisa. Em primeiro lugar, tôdas as formas de ordem nos abandonaram. Na realidade, é toda a estrutura de noventa-cinco anos que se coloca em questão. Instintivamente, desejamos a ordem e, no entanto, tôdas as ordens que conhecemos atualmente ou já conhecemos nos parecem destituídas de valor. Damos-nos conta do movimento giratório — força, velocidade, imagem, melodrama emotivo — em que vivemos e a ordem, quer seja a organização de uma intriga, a definição de um caráter ou de panacéias políticas, nos parece lamentavelmente inadequada, como o se-

riam lemas de escoteiros em tempo de guerra. Aceitamos o barulho, o ritmo, o amor, as caneladas, a comida, a bebida, a droga, a velocidade, o perigo, a violência como fatos, elementos: não queremos discutí-los porque são tão simples que desafiam tôda e qualquer análise. Estão aí, *eléctrons* de vida, desligados de qualquer sistema ou ordem.

Um "script" de filme — ou uma peça — é um mapa sôbre o qual se circula de um ponto ao outro. Num filme convencional, cada tomada, cada movimento do ator deve ser funcional, deve seguir essa linha já traçada. Fica-se, pois, impedido de fotografar o intangível — como autor, utiliza-se o tangível para expressar um ponto de vista sôbre questões complexas — como ator, sentem-se intangibilidades selvagens mas fica-se obrigado a seguir as simplificações impostas pelo autor e pelo diretor. Assim, a improvisação afrouxa o freio... Quer seja com palavras, ações, imagens ou até mesmo com um pincel, a improvisação é um meio de utilizar as forças vivas que giram em tôrno de nós.

Falando do trabalho dos atôres, na revista "Sight and Sound", Albert Finney diz que "numa peça como HAMLET, os problemas e o sentimento deveriam ser transmissíveis a tôdas as classes"; mas, logo adiante, cai êle na armadilha que consiste em pensar que a solução é tornar Hamlet "reconhecível", isto é, como no caso do Lear de Laurence Olivier, fazer dêle um homem ordinário. Finney é um ator maravilhoso mas temo que esteja correndo o perigo de perpetuar tôdas as noções acadêmicas que acabamos de discutir e que êle mesmo detestaria. Fazer de Hamlet fundamentalmente um homem ordinário é uma concepção tão burguesa quanto era "classe média" fazer dêle, eventualmente, um príncipe. Mas a peça e o personagem de Hamlet são um emaranhado de fios através dos quais podemos encontrar realidades profundamente encobertas, comuns a todos nós. Tomemos como exemplo um dos problemas de HAMLET: O fantasma. O que representa, realmente, o Fantasma na estrutura da peça? Sem dúvida nenhuma, o Fantasma *deve* representar o sobrenatural, no sentido mais amplo do termo — o mistério da natureza de um pai e tudo o que isso representa para um filho. Sabemos que, no seu sentido mais profundo, todo o desenvolvimento da peça está prêso a essas relações com o pai, as quais são primitivas e profundas e que devemos encontrar uma forma teatral que permita comunicar isso ao público. Não há dúvida de que um público elisabetano estava bastante acostumado à idéia de fantasmas para ficar gelado de medo diante de um efeito de cena, mesmo pouco apavorante. Se você e seu público tiverem as mesmas crenças, ser-lhes-á possível comunicar por intermédio de uma espécie de estenografia. Uma revista de esquerda, que considera o Presidente dos Estados Unidos um canalha, pode representá-lo com um nariz cômico, um telefone, ttacos de golf e um curso de dicção por correspondência; o público cairá na gargalhada mas nem por isso deixará o Presidente de ser um personagem perigoso. Não há dúvida de que, quando o Fantasma entrava em cena vestido

com uma roupa branca e comprida, o público elisabetano ria; aquilo não era apavorante, êle podia rir. Mas era um riso de gente que, mesmo rindo, não esquecia que os fantasmas são apavorantes e que, caso se tivesse tratado de um verdadeiro fantasma, êles não teriam rido. Assim, o riso pode subentender o contrário. Hoje em dia, o que é que acontece? Se o Fantasma tiver uma forma de ilusão romântica, o público não ri nem se apavora: quando muito, talvez fique um pouco impressionado, porém, impressionado de uma maneira romântica. E mesmo que você se apavore com o aparecimento inesperado do Fantasma, sublinhado por música, ainda assim isso não se terá dado de jeito nenhum porque você esteja convicto de que não nascemos sós, porém, ligados àqueles que nos precederam e aos que virão depois de nós. Quando dirigi a peça, tentei fazer alguma coisa para reagir contra isso e caí direitinho na armadilha que consiste em fazer do Fantasma um ser humano, interpretado de maneira realística — o que, em teoria, seria perfeitamente válido — fazendo-o falar como um pai o faria com o filho e (sem que o ator tivesse qualquer culpa) o resultado foi péssimo; era o oposto da solução pois era exatamente o contrário da concepção de um fantasma e a cena parecia morta e representada abaixo do tom.

Por outro lado, visitei em Nova York um lugar chamado "Primitive Museum" onde se fazia uma exposição de figuras melanesianas; o efeito produzido era um efeito de *estranho terror*. Mesmo hoje em dia, o terror primitivo existe. Não se pode dizer que tenha sumido do mundo; é um aspecto eterno da vida. Pode acontecer que alguém fique profundamente perturbado ou até mesmo apavorado vendo uma exposição de arte azteca ou o quadro "Guernica" de Picasso. Tal emoção existe. Basta ir a certos lugares paar experimentar o terror; a certos lugares, mas não ao teatro. Se fôsse possível experimentá-lo no teatro, se os teatros fôsem os únicos lugares onde se pudesse experimentar certas coisas que sabemos corresponder profundamente à vida, então o teatro seria *realmente necessário*.

Quando levamos TITUS ANDRONICUS em tournée pela Europa, o público acadêmico não era o único que comparecia ao teatro; vinha gente de tôdas as classes, de todos os níveis sociais, tanto na burguesa Viena quanto na socialista Varsóvia. Por que? Por causa de Laurence Olivier e Vivien Leigh? Sim. Uma peça raramente encenada? Sim. Um espetáculo excitante? Sim. Mas estas não eram as verdadeiras razões. Cada uma daquelas cidades já vira o trabalho de grandes atôres e produções interessantes. A verdadeira atração exercida por TITUS ANDRONICUS (sôbre outras peças teóricamente "maiores" como HAMLET e o REI LEAR) provinha de que, por mais abstrata, estilizada, romana e clássica que ela possa parecer, era evidente que, para todo o público, ela tratava das mais modernas emoções: a violência, o ódio, a crueldade, a dor — e isso numa forma que, *por não ser realista*, transcendia a história e, para cada auditório, tornava-se *inteiramente abstrata e porisso totalmente real*.

Se eu tivesse uma escola de arte dramática, começaria o trabalho bem longe da caracterização, da situação, do pensamento ou do comportamento. Não tentaríamos evocar acontecimentos passados de nossa existência para chegar a alguns incidentes, por mais verdadeiros que fossem. Procuraríamos mais profundamente, não os incidentes, mas a qualidade, a essência dessa emoção, muito além das palavras. Depois, começaríamos a aprender como sentar, ficar de pé, levantar um braço. Não estudaríamos nem a coreografia, nem a estética, nem a psicologia, estudaríamos apenas a interpretação. A definição do teatro: "duas tábuas e uma paixão" faz abstração do ator; para mim, o que importa é a diferença entre o homem que, imobilizado sobre o palco, prende a nossa atenção e aquele que não consegue fazê-lo. Qual é a diferença? Em que consiste, quimicamente, fisicamente, psiquicamente? Qualidade excepcional? Personalidade? Não. Seria fácil demais e esta não é a resposta. Eu não conheço a resposta mas sei que é na resposta a esta pergunta que poderemos encontrar o ponto de partida de toda a nossa arte.

E' preciso reconhecer que a psicanálise e tudo aquilo que dela decorre pertence tão essencialmente ao processo materialista do século XIX quanto toda e qualquer outra tentativa de "resolver" a vida por meios analíticos. Acabo de ler num jornal a declaração de um cientista de que: "Ainda não existe nenhuma prova científica de que o cérebro pode controlar o espírito ou pode explicar completamente o espírito. As hipóteses do materialismo nunca foram justificadas. A ciência não traz nenhuma luz sobre a natureza do espírito".

Finalmente! E, no entanto, esses homens, durante um século, se esforçaram por virar-nos a cabeça, por persuadir-nos de trazer para dentro de nossa arte um enorme palavrório psicanalítico, na tentativa de definir nosso modo de agir. Diz René Guénon (citado por Artaud) que isto se deve "à nossa maneira puramente ocidental de considerar os princípios, fora do estado espiritual maciço e enérgico que lhes corresponde". Acredito em níveis, acredito em ordem; acredito que, todos, orientamos nossa vida de acordo com preferências apaixonadas que, sem dúvida, estabelecem uma infinidade de escalas de valores; todos, preferimos os alimentos à imundície e, todos, respiramos melhor ao ar livre do que com o nariz na lama; entretanto, não posso acreditar no verdadeiro sentido dos valores de qualquer um. Na vida, isto é.

Mas, indo ao teatro, encontro-me dois mil anos atrás. Estou de volta àquela idade de ouro em que a vida era governada por verdades, por noções indiscutíveis de bem e de mal. Aqui, no teatro, durante o ensaio, todos nós: ator, autor, diretor, produtor, aludimos constantemente a uma medida invisível de bem e de mal que todos aceitamos. "Está melhorando" "Isso não está muito bem". "Você estava notável". "Mais devagar". "Céus! Que coisa cacete"! Que horror!! Todas estas expressões familiares compõem uma avaliação de valores relativos sobre os quais, no entanto, todos concordamos.

Estabeleçamos, pois, uma hierarquia. Começemos pela vida: é impossível examiná-la, compreendê-la ou até mesmo percebê-la no seu todo. No fim da escala, encontramos o drama burguês, realista, que, impondo-nos sobre a vida um estrito sistema de idéias ultrapassadas, nada nos dá que ainda possa tocar-nos ou estimular-nos.

Melhor então o drama que nos liberta das convenções: mesmo se fôr de uma só convenção de cada vez; LOOK BACK IN ANGER, de John Osborne, politicamente não-conformista; Ionesco, linguisticamente não conformista; as improvisações do "Actors Studio"; o antiteatro de O CONTATO, de Jack Gelber ou as imagens de THE HOSTAGE, de Brendan Behan ou, ainda, a anarquia de UBU ROI, de Alfred Jarry. Ai sentimo-nos libertados, a vida pode correr, rica, confusa e abundante.

Ao mesmo tempo, é preciso encarar o fato de que essas obras, apesar de novas e excitantes, ainda são *insuficientes*; não são necessárias naquele sentido de que falávamos acima; elas nos oferecem a superfície assim como raramente a tínhamos visto, descem abaixo da superfície, até o subconsciente e utilizam uma parte das correntezas daquele imenso e escondido mar. Mas, e além disso? Será que penetram ainda mais fundo, lá onde, debaixo da terra, debaixo da água, encontra-se, segundo nos dizem, o fogo? E' lá e somente lá que encontramos o vasto campo de experiência que nos permitirá buscar aquilo que é a própria vida. E' lá que deveremos procurar aqueles verdadeiros fragmentos de comportamento que por mais estranhos e inconsistentes que possam parecer, nos permitirão (como dizia há pouco um crítico de cinema) "criar um alfabeto graças ao qual o homem possa compreender os seus semelhantes".

Brecht pretendia representar friamente, apelando para o espírito, mas a sua visão poética era, na realidade, profundamente simbólica; ele esculpia poderosas imagens por meio de gestos precisos, sem que fossem realistas, por intonações precisas, porém não naturais. O trabalho de Brecht impressionava porque, por baixo do mesmo, encontravam-se forças poderosas, indefiníveis mas tornadas vivas para nós graças a um caleidoscópio de desenhos concretos. Eis aí a ordem, a ordem poética, que encontro num único outro teatro de nosso tempo: o de Jean Genêt, na minha opinião, o teatro mais profético do século XX.

Os clássicos estão mais acima. Uma excelente representação de um clássico — coisa que raramente acontece — é uma das mais impressionantes experiências que o teatro moderno possa fornecer, se bem que não seja necessariamente mais do que o teatro moderno poderia nos oferecer, se soubesse encontrar o seu caminho. No princípio da experiência do cubismo, o trabalho dos pintores da Renascença era mais impressionante e satisfatório do que a luta da nova escola com as formas. Hoje em dia, existem obras do século XX que refletem nossa época com tanta grandeza e visão quanto o faziam os mestres clássicos, na sua época; poderia dar-se a mesma coisa com o teatro do futuro. Mas o teatro do futuro não pode utilizar as velhas ferramentas. Não acredito que as novas formas

dó nosso teatro devem ser uma volta à pompa e à versificação. Assim como também não se encontram numa nova maneira de utilizar as palavras.

Acredito na palavra no drama clássico, porque a palavra era a sua ferramenta. Não acredito muito na palavra, hoje em dia, porque a palavra está ultrapassada. As palavras nada comunicam, exprimem pouca coisa e, na maior parte dos casos, quando se trata de dar uma definição, falham lamentavelmente. Na história do mundo, houve grandes teatros que tiveram sua própria linguagem concreta, que não era a linguagem das ruas nem a dos livros. Este é um dos problemas em que o autor contemporâneo deve pensar muito, já que ele sabe que a natureza mesma do seu trabalho, instintivamente, o torna sectário, fazendo-o gritar: "Viva a palavra". Artaud, de novo:

"Sei muito bem, aliás, que a linguagem dos gestos e das aptitudes, que a dança e a música não têm a capacidade de elucidar um caráter, de explicar os pensamentos humanos de um personagem, de expor os estados de consciência com tanta clareza e precisão quanto a linguagem verbal; mas quem disse que o teatro foi feito para elucidar um caráter, para solucionar conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica, de que está cheio o nosso teatro contemporâneo?"

A falência da palavra é de tal ordem que não posso dizer simplesmente que todo grande teatro é religioso e ter a mínima esperança de ter assim explicado claramente o que quero dizer. A palavra religião evoca imediatamente Graham Green, o Papa, Billy Graham, o capelão da escola, o Cristianismo, o Zen, Alan Watts e o Presidente Kennedy. O que estou tentando explicar é que uma verdadeira experiência no teatro exige qualidades de tal ordem e nos faz encarar realidades tão acima de nossa existência quotidiana que sentimos necessidade de usar uma palavra com um sabor diferente para poder exprimi-las. Porque essas qualidades parecem ligadas ao funcionamento humano naquilo que ele tem de maior, porque transcendem nossa experiência normal, porque nos põem em contato com elementos que nos tornam mais vivos, mais dispostos à luta, porque parecem elevar-nos mais do que rebaixar-nos, sou obrigado a utilizar esse termo gótico, que sugere também uma torre de igreja apontada para o céu.

Sabemos que, hoje em dia, é muito fácil elevar-nos até a santidade e ao conhecimento místico: basta uma pílula para tal. Com determinada droga, ficamos fora do nosso estado normal, com outra podemos flutuar nos céus. Mas estas experiências são totalmente passivas. Do ponto de vista da qualidade, uma experiência no teatro é melhor do que uma experiência provocada por uma droga, porque exige uma participação ativa da assistência tanto quanto dos intérpretes. Toda experiência mais intensa do que a vida dará ao público a *vontade* de voltar. Uma experiência transcendental fará com que o público sinta *necessidade* de voltar. Precisamos viciar o público.

Agora, voltemos à terra. Não desejo fechar o teatro de ninguém. Pessoalmente, gosto de filmes ruins e sinto um só na garganta ao assistir muita peça grossa e realista. Tenho prazer em dirigir qualquer coisa, ópera ou qualquer outro espetáculo.

Mas creio que chegou a hora de enfrentar o desafio. Não conheço nenhuma das respostas mas sei de onde que a experiência começa; quero ver os personagens trabalharem fora de seus caracteres, dentro das mentiras, da inconsistência e da confusão total da vida quotidiana. Quero ver o realismo exterior como uma ressaca sem fim, com barreiras e limites móveis, gente e situações que se formam e se desfazem diante de meus olhos. Quero ver identidades mutáveis, não como se troca uma roupa por outra, mas assim como as cenas se fundem num filme, assim como a tinta goteja de um pincel. E depois, quero ver o realismo interior como um outro estado de movimento, quero sentir as energias que, quanto mais fundo se desce, mais fortes, mais nítidas e definidas se tornam. Quero gozar da intoxicação do vasto mundo de faz-de-conta, decepção e ilusão. Quero deleitar-me com a mentira e vibrar com o poder histórico das emoções falsas; quero sentir as verdadeiras forças que acionam as nossas falsas identidades; quero sentir aquilo que realmente nos liga, aquilo que realmente nos separa. Quero apresentar um espelho, não à natureza, mas à natureza humana e com isso, estou falando desse mundo avançado tal qual o conhecemos em 1961 e não tal qual era definido em 1900; quero compreender tudo isso, não com a minha razão, mas com aquele clarão de conhecimento que me diz que essa é a verdade porque também dentro de mim a encontro.

Quero ver uma multidão de gente e de acontecimentos fazerem eco ao meu campo de batalha interior. Quero ver, atrás dessa confusão desesperada e encantada, uma ordem, uma estrutura que correspondam à minha mais profunda e verdadeira necessidade de estrutura e de lei. Por esse caminho, quero encontrar as formas novas e, através das formas novas, a nova arquitetura, e através da nova arquitetura, os novos padrões e os novos ritos da época que vibra em torno de nós.

Uma palavra de Artaud me traz forçosamente ao fim:

"Ou conseguiremos trazer todas as artes de volta a uma atitude e a uma necessidade centrais, encontrando uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava de um vulcão em atividade, ou então devemos parar de pintar, de parolar, de escrever e de fazer o que quer que seja."

(Reproduzido do boletim mensal do Instituto Internacional do Teatro — Fevereiro de 1962).

FORMAÇÃO DE UM DIRETOR

Norman Marshall

Perguntam-me o que penso a respeito da formação dos diretores. No teatro profissional inglês, a opinião geral é que não existe nenhum método satisfatório para a formação de diretores. Quase todos os diretores do teatro inglês chegaram ao teatro através das Universidades e todos obtiveram sucesso entre vinte e vinte cinco anos. Não consigo encontrar nenhum diretor famoso que tenha estado numa escola dramática. Também não encontro nenhum que tenha chegado ao teatro ao sair da única Universidade inglesa que tem ensino dramático. Os diretores a que me refiro estudaram na Universidade humanidades clássicas e literatura inglesa ou estrangeira.

Todos, porém, tinham experiência como atores amadores e, algumas vezes, como diretores de outros atores amadores. É também significativo que todos os jovens diretores de maior evidência no teatro inglês de hoje tenham vindo das Universidades de Oxford e Cambridge, onde as principais sociedades dramáticas estão a cargo de diretores de excepcional talento, membros do corpo de professores da Universidade e que, de vez em quando, têm sido convidados por teatros profissionais de Londres para dirigirem os nossos melhores atores. Parece pois resultar do que vai acima dito que a melhor base para um futuro diretor consiste em trabalhar como ator sob as ordens de um diretor competente, observando-lhe os métodos.

Mas o número de grupos amadores com possibilidades de ter diretores desse gabarito é, em qualquer país, inevitavelmente reduzido. Que deverá então fazer o amador, se não tiver tal oportunidade? Deverá aprender o que puder lendo, ouvindo conferências e assistindo a sessões de demonstração dadas por diretores de renome.

Por pior que seja um ator, penso que é essencial que ele tenha alguma experiência como ator antes de tentar se tornar diretor, pois não acredito que quem nunca apresentou possa entender os problemas do ator. Na Inglaterra,

o futuro diretor geralmente trabalha tanto na direção de cena quanto na interpretação de um papel. Isto também me parece essencial.

Os elementos técnicos da direção são bastante simples. As suas poucas regras podem ser facilmente assimiladas. A verdadeira arte da direção consiste na aptidão em compreender e avaliar um texto, em imaginá-lo no palco e em traduzir para os atores a concepção do diretor. Se um diretor não possui um certo sentido de texto e a aptidão de expressar-se, isso não poderá ser-lhe ensinado. Assim como nenhum ensinamento poderá dar-lhe a autoridade que lhe granjeará a confiança dos seus atores. Também não se pode ensinar-lhe a percepção instintiva das diversas maneiras de lidar com atores a fim de conseguir tirar dos mesmos o melhor que cada um pode dar. É verdade que as regras da composição de grupos e de movimentos de cena podem ser ensinadas, mas elas nunca serão empregadas com eficácia se o diretor não tiver, por instinto, o sentido da composição plástica e a aptidão de empregá-lo dramaticamente. A não ser que o diretor seja sensível às mais sutis variações de ritmo, de intensidade e volume, nunca há-de ser um bom diretor pois isso também não pode ser ensinado. E, acima de tudo, o mais essencial para um diretor é aquela coisa misteriosa chamada "sentido teatral" que, na minha opinião, não se pode ensinar. Creio, todavia, que pode ser adquirido e desenvolvido, vendo teatro. Um futuro diretor aprende, principalmente, sentando-se na platéia, ouvindo peças e observando a reação do público que o cerca. Não sei o que ocorre nos outros países mas, aqui, na Inglaterra, o ator amador e o diretor amador quase não assistem a espetáculos de teatro profissional. Não conheço nenhum diretor profissional que não tenha sido frequentador assíduo de teatro desde os seus primeiros anos; no entanto, surpreendo-me constantemente ao encontrar diretores amadores que pouco vão ao teatro.

Espero que estas palavras constituam, na medida do possível, uma resposta às perguntas que me foram feitas.

(Este depoimento foi feito por Norman Marshall, conhecido diretor profissional britânico, a pedido da Associação Internacional do Teatro Amador (A.I.T.A.), com sede em Bruxelas).

DA INTERPRETAÇÃO

GOGOL

Antes de mais nada, é preciso não cair na caricatura. Mesmo os menores papéis, nada devem manifestar de exagerado ou trivial. Ao contrário, os atôres encarregados dos mesmos deverão esforçar-se por encontrar moderação e simplicidade. Quanto menos tentarem ser engraçados e provocar o riso, mais facilmente revelarão o ridículo de seu papel. Esse ridículo há-de manifestar-se por si mesmo, pela seriedade com que cada personagem encara aquilo que o preocupa. É o espectador que, de fora, enxerga a futilidade de suas preocupações.

Em vez de dar atenção aos tiques ou mesquinhas particularidades exteriores do papel, um ator inteligente esforçar-se-á por captar-lhe a expressão universalmente humana, a preocupação principal da personagem, o pensamento que a persegue incessantemente, a maneira como vai gastando sua vida. Que o ator não se preocupe demais com detalhes; se êle não se esquecer do principal, os sinais e detalhes irão aparecendo pouco a pouco.

Pequenos truques, facilmente usados por qualquer ator capaz de imitar certos gestos ou um andar — mas não de criar um papel completo — nada mais são que matizes sobrepostos a um desenho bem concebido. Êles são a vestimenta, o corpo do papel, mas não a alma.

Captar, portanto, em primeiro lugar, a alma e não a vestimenta.

Cenário - René Allio - Cenário - René Allio

(No número anterior destes Cadernos, publicamos um artigo de René Allio, cenógrafo do Théâtre de la Cité, dirigido por Roger Planchon, em que êle expunha os seus pontos de vista relativos a uma nova arquitetura das casas de espetáculo. Transcrevemos agora outro artigo do mesmo René Allio, descrevendo os métodos por êle utilizados na realização dos cenários da peça "As Almas Mortas" (adaptação de Arthur Adamov do romance de Gogol), os quais encerram uma bem definida concepção quanto ao papel do cenário, no teatro).

O papel do cenário, no teatro, não consiste apenas em representar determinados lugares em que ocorrem determinadas ações e em estabelecer, entre lugares e ações, correspondências que os esclareçam reciprocamente. O cenário deve também fornecer à peça um quadro geral que a situe em seu conjunto e às vêzes, a comente.

Este quadro geral, esforçamo-nos por criá-lo na peça Henrique IV, de Shakespeare, pela utilização de grandes mapas medievais que, envolvendo constantemente a ação, traziam o espectador de volta a um momento histórico e a um clima dramático bem definidos; para "A segunda surpresa de Amor", de Marivaux, recorremos a uma solução parecida: as ampliações das páginas de "croquis" de Watteau sugeriam a maneira como um contemporâneo da ação via e descrevia o meio social apresentado — ação e meio social que, hoje em dia, via de regra, aparecem no palco sublimados e desincarnados.

Que deveria trazer ao espectador a representação de "As Almas Mortas"? Logo nas primeiras páginas do "poema" de Gogol, aparece uma evocação lírica da Rússia, de sua imensidão, de sua nudez quase apavorante. A primeira impressão que se tem é, pois, a de uma relação irrisória entre o homem e o espaço quase infinito que o cerca. E a peça — assim como o livro — descreve em primeiro lugar o caminho percorrido por Tchitchikov, atra-

vés dessa imensidão (com o seu cocheiro, seus cavalos e sua "britchka"), em sua perseguição a um objetivo que, pouco a pouco, irá ficando mais preciso.

Sem a representação dessa imensidão, dêsse afastamento, não se perceberia a estranha mistura de Idade Média e de Século XIX que caracteriza "As Almas Mortas", a aliança do feudalismo e de uma burocracia bem moderna, a desproporção entre a escravidão do maior número e a "civilização" de alguns, a relação entre a extensão dos latifúndios e o poder que êles conferem.

Mas, como "fabricar" o espaço? O teatro — assim como determinado tipo de pintura — tem-se contentado de modo geral em sugerir que se *podia* percorrer tal espaço; para tanto, utilizava a perspectiva e os telões pintados. Tornar sensível o caminho que está sendo percorrido é mais difícil; pode-se recorrer ou a uma sucessão de imagens fixas, cada qual modificando a situação do observador (o tempo, então, não tem continuidade, já que a duração que separa uma imagem da outra fica sendo, por assim dizer, expulsa da representação) ou à representação do percurso em si, fazendo-se a mudança de local à vista do espectador, tornando-se o tempo assim contínuo. O cinema pode utilizar êstes dois processos. Mas, no teatro, a representação contínua de uma viagem (ou andança) — possível graças a um complicado sistema de deslocamento de panoramas e de tapêtes rolantes — nos pareceria, pelo fato de estarmos habituados aos movimentos de cinema, pesada, sem jeito e fora de moda. Além do mais, essa ilusão naturalista — se é que se pode conseguí-la com meios tais — não nos parece ser o objetivo do teatro.

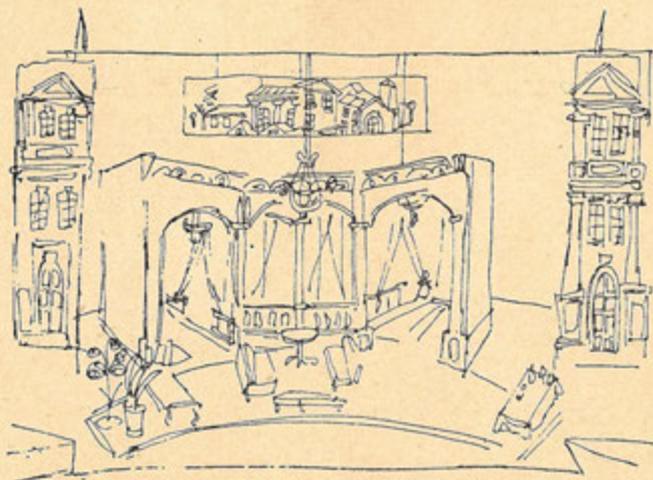
Em compensação, a representação sucessiva de lugares diferentes pode dar a sensação do espaço percorrido, sob condição, por exemplo, de se conservar no fundo uma imagem indicando essa continuidade, ao passo que as imagens do primeiro plano vão sendo mudadas. Sob condição também de que a maquinaria substitua, por intermédio de deslocamentos reais, efetuados no palco, um local por outro.

Foi êste o sistema adotado para "As Almas Mortas", acrescido de um jôgo de apresentações simultâneas dos locais, em diferentes escalas.

Um carrinho traz até a frente do palco o cenário do local representado.

NO FUNDO, um grande ciclorama: lugares muito afastados, espaços muito extensos, isto é, a parte da paisagem que não pode mudar, apesar dos deslocamentos. A escala é minúscula, a figuração torna-se quase abstrata e fica reduzida a uma linha de horizonte, fervilhando de formas e manchas que não podem ser lidas.

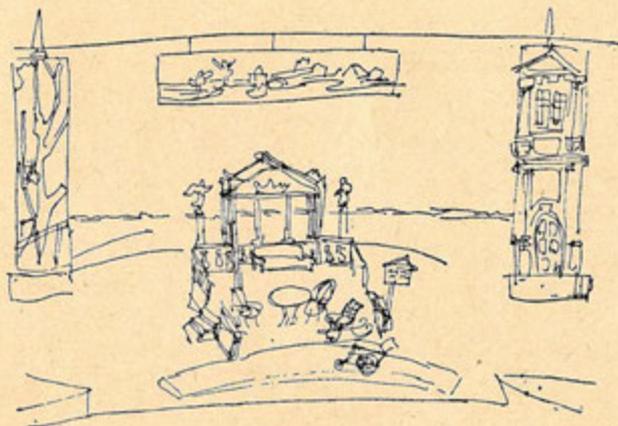
Acima do CENÁRIO e na frente do ciclorama, está suspenso um grande quadro (diferente para cada cena) que é uma ampliação de um fragmento do horizonte: a cidade, o campo, a planície desolada, arborizada, cultivada, etc. Dentro deste quadro, vê-se, recolocado dentro de sua verdadeira situação, o cenário que se encontra na parte da frente do palco: o albergue na cidade, o caramanchão em frente à paisagem, etc. A escala cresceu, tem-se aí uma representação puramente pictural.



DE CADA LADO DA CENA, dispositivo móvel que permite enquadrar os cenários, definindo-lhe a situação topográfica e social; imponentes casas, em estilo oficial emoldurando as cenas passadas na casa do governador ou dos proprietários mais ricos; casas de madeira, velhas igrejas emoldurando as cenas que se passam no campo ou em casas de pequenos proprietários. A escala é ainda maior: abandona-se a representação gráfica pela restituição do volume, mais próximo da realidade; as linhas, porém, ainda são singelas.

NO MEIO, enfim, o cenário dá, na escala normal, uma representação realista dos locais — sem que se prive, por causa disso, de abrir paredes ou de reduzir as portas.

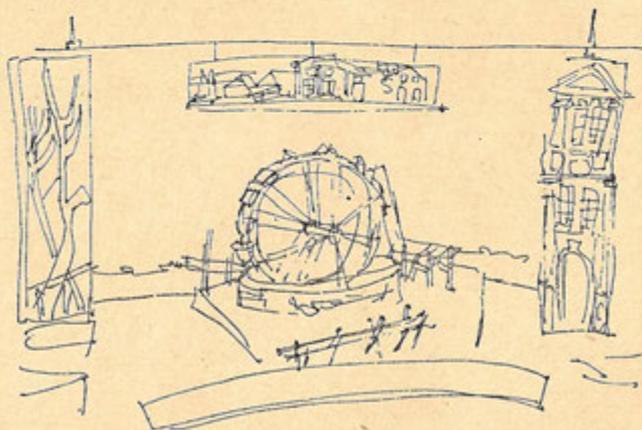
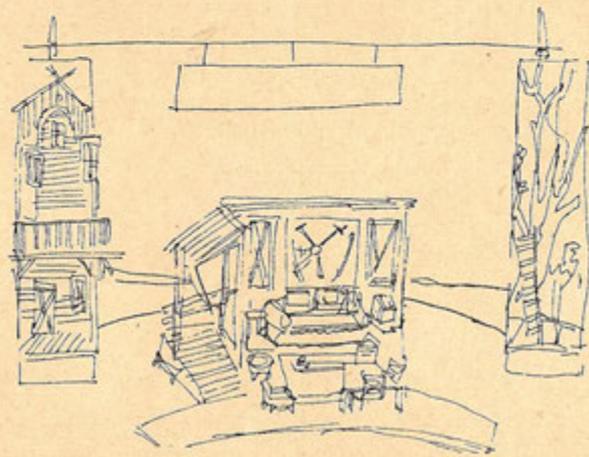
Todavia, essa representação simultânea de situações no espaço, se bem que dê uma imagem completa dos locais (assim como um quadro cubista tendia a dar uma imagem completa dos objetos, descrevendo-lhes tôdas as formas)



não bastava para exprimir tudo. Era preciso sublinhar também o aspecto épico da viagem de Tchitchikov, a importância de suas peregrinações, o lado "vindo não se sabe de onde, indo não se sabe para onde". E, para isso, devíamos mostrar o próprio percurso.

Esta necessidade levou-nos a utilizar processos de cinema. E' evidente que não se tratava de "fazer cinema" mas de animar uma parte do cenário, uma só, aquela que, sobre o local representado, descreve as cercanias. Não se tratava também de fazer concorrência à realidade das pessoas e dos objetos presentes no palco, mas de permanecer na área da representação gráfica. E' por isso que as paisagens e os personagens do filme são desenhados, o que permite aliás tornar mais evidente o estilo do cenário e os seus "partis-pris".

Enfim, as projeções animadas têm uma outra vantagem: elas sugerem, paralelamente ao percurso geográfico, um percurso bem diferente. Pois, realmente, se a peça de Adamov, na primeira parte, segue o herói através de suas peregrinações concretas, ela mostra depois a progressão de um rumor e de um escândalo num ambiente de pequenos funcionários de província, os quais passam da mais inconsciente amizade admiradora aos ódios e temores mais loucos, assim que vêem suas carreiras ameaçadas. Esta progressão psicológica é representada por desenhos mais caricaturais, que se sucedem num ritmo mais descompassado, mais saltitante. Todavia, o engrossamento dos traços corresponde aqui à liberdade de feitura que, na primeira parte, caracterizava a representação das paisagens. Não há, pois, nenhuma quebra de estilo.



Voz e Dicção

Exercícios para a boa emissão de grupos de consoantes:

BR — As bruzundangas do bricabraque do Brandão abrangem broquéis de bronze brunido, brocados bruxoleantes, brochuras, breviários, abraxas brazonadas, abrigos e brinquedos.

CR — O acróstico cravado na cruz de crisólidas da criança acreana criada na creche é o credo cristão.

DR — A hidra, a driade e o dragão, ladrões do dromedário Drúida, foram apedrejados.

FR — A frota de frágeis fragatas fretadas por frustrados franco-atiradores, enfreados de frio, naufragou na refrega com frementes frecheiros africanos.

GR — O grumete desgrenhado gritava na gruta de grisu, gracejando com grupo grotesco de grilheiros.

TR — A entrada triunfal da tropa de trezentos truculentos troianos em trajes tricolores, com seus trabucos, trombones e triângulos, transtornou o tráfego tranqüillo.

PR — O prato de prata premiado é precioso e sem preço; foi presente do preceptor da princesa primogênita, probo Primaz, procurador da Prússia.

VR — O lavrador lavrense estudou as livrilhas e as lavrascas no livro do livreiro de Lavras.

BL — No tablado oblongo os emblemas das blusas das oblatas estavam obliterados pela neblina oblíqua.

CL — O clangor dos clarins dos ciclistas do clube eclético eclodiu no claustro.

FL — A flâmula flexível no florete do flibusteiro flutuava fluorescente na floresta de Flandres.

GL — A aglomeração na gleba glacial glosava a inglêsa glamorosa que glissava com o gladiador glutão.

PL — Na réplica, a plebe pleiteia planos de pluralidade, plausíveis na plataforma do diplomata plenipotenciário.

GN — O magnetismo ignorado do insignificante gnomo gnatodonte da gnallsse é maligno.

Exercícios para correção de vícios de inclusão de vogal:

O advogado Edmundo, abnegado e convicto, observa seu adjunto Edgar com o objetivo de adverti-lo de que absolutamente não faça objeções à recepção do absolvido digno de ser adaptado pelo obsequioso administrador.

(Não dizer advogado, edimundo, abnegado, etc.)
Gosto mais do sol, mas a lua é mais poética.

Podes demorar mais tempo, mas ficarei mais saudosa.

Homa mais sorvete, mas devagar.

Seu colega estuda mais que você, mas falta mais às aulas.

Mas porque amava mais a Roma.

... (não confundir *mas* com *mais*)

Não dizer nós por nós; vós por vós, dêz por dez. gáis

Exercício para correção de vícios de omissão da vogal:

O cabeleireiro maneiroso curou a cefaléia do barbeiro.

O leiloeiro apregoou os pertences dos joalheiros, colheireiros, caldeireiros, balaieiros e arrieiros.

Leiteiros, padeiros, quitandeiros e peixeiros levaram a bandeira do eleitoreiro.

(Do livro Voz e dicção, da prof. Lília Nunes).

Através Graig - Artaud e Brecht O Teatro da Ásia renovou a direção

Claude Bonnefoy

No Teatro das Nações, os parisienses têm a oportunidade de satisfazer o seu gosto pelos países longínquos, pelo insólito e o exótico. Na medida em que o teatro, mesmo quando ele não está ligado a um ritual antigo, como o são o "Wayang" indonésio ou as danças africanas, reflete o espírito e muitas vezes a história de um povo, as representações levadas a efeito no Teatro Sarah-Bernhardt ou no Teatro Lutèce nos oferecem mais do que meros espetáculos.

Fruto das Conferências do Teatro das Nações e das Jornadas de Estudos de Raymond, o trabalho coletivo sobre "Os teatros da Ásia", que o Centro Nacional de Pesquisa Científica acaba de publicar, nos convida às mesmas reflexões.

Quando Sean O'Casey é encenado pelo grupo do Teatro Abbey, é a vida do povo irlandês, com suas revoltas e suas esperanças, que surge diante de nós com toda a naturalidade. Um "nô" ou um "kabuki" nos dá a chave do Japão antigo. "O espectador de hoje — diz René Sieffert — ao ver os heróis de Mokvami (célebre autor de "kabuki"), acha-se realmente transportado para um século passado, e isto é particularmente precioso para o observador estrangeiro, pois essa ressurreição fa-lo-á compreender a atitude dos japoneses do século XIX melhor do que a leitura dos mais autorizados tratados históricos".

Sabe-se a importância que teve para Jean-Louis Barrault a descoberta da Ópera de Pequim e o arrebatamento de que foi tomado Roger Planchon ao ver pela primeira vez um espetáculo do Berliner Ensemble.

O trabalho do Centro Nacional de Pesquisa Científica contém informações preciosas sobre a origem e o desenvolvimento dos diversos teatros da Ásia, sobre as técnicas de feitura de peças e de representação, sobre a condição social dos atores orientais, sobre o comportamento das diferentes platéias (atitude de recolhimento dos espectadores do "nô" japonês, à von-

tade e bonachona mas ao mesmo tempo exigentíssima em relação aos atores do público da ópera chinesa).

O que logo nos impressiona é a riqueza e a diversidade desses teatros. Todos têm uma origem religiosa ou sacra mas, hoje em dia, esse sentido original nem sempre fica aparente. O "cham" tibetano é um ritual puramente religioso. Os "wayangs" javaneses são ilustrações do "Mahâbhârata" ou de "Râmâyana". No Japão, se o "nô" é muitas vezes de inspiração budista, tanto o "jôruri" como o "kabuki" apresentam cenas da vida cotidiana e pode-se até mesmo falar, a propósito de certas peças de Chikamatsu (Séc. XVI — XVIII) de teatro da atualidade. Na China, se bem que a ópera aproveite muitas crenças antigas, ela é, antes de mais nada, um espetáculo popular.

Alguns teatros da Ásia têm, como o nosso, uma base essencialmente literária. É o que se verifica no Japão e na Índia. O que vem em primeiro lugar é o texto, o poema dramático. Na China, ao contrário, o texto pouco importa. O que conta, são os movimentos, as danças, os cantos e o trabalho do ator. O diálogo é popular, convencional e, de uma peça a outra, reencontram-se as mesmas frases estereotipadas. A ópera chinesa não é uma arte literária, mas sim uma arte do espetáculo.

Mas é preciso não se equivocar. Todos os teatros asiáticos, mesmo quando representam obras literárias, têm em comum, além do sentido do espetáculo, o da estilização. O trabalho dos atores (trabalho complexo, já que o comediante deve ser também cantor, dançarino, acrobata) nunca é realista. Não deve dar ao espectador a impressão de estar assistindo a um trecho da vida, mas sim, de estar penetrando num mundo diferente. Daí o freqüente uso de máscaras e o sucesso das marionetes no Japão ou em Bali. Pois "o ator vivo — diz Claudel — será sempre um ser fantasiado", e ainda "A marionete é a máscara integral e animada, não mais somente o rosto, mas os membros e todo o corpo". A marionete é, ao mesmo tempo, real e irreal e a presença visível dos

seus manipuladores, longe de incomodar, contribui para acentuar a impressão de passagem de um lugar e de um tempo presentes para um lugar e um tempo míticos. O trabalho do ator, como o da marionete, tem portanto como objetivo criar uma atmosfera. O ator, dizia Zeami, o grande mestre do "nô", deve ser sempre "insólito".

Todavia, os teatros da Ásia — perfeitamente analisados na obra do Centro Nacional de Pesquisa Científica — não têm para nós somente um interesse documentário. Eles tiveram e ainda têm uma influência sobre a evolução do teatro ocidental.

Em primeiro lugar, sobre os autores. Claudel não se contentou em escrever uma das admiráveis páginas sobre o "nô" e o "jôruri" em "O Pássaro Negro no Sol Levante". Ele se deixou fascinar por esse teatro e essa lembrança é encontrada notadamente na peça "o descanso do sétimo dia" e nos argumentos dos ballets "A alma e o seu desejo" e "A mulher e sua sombra". Se tal influência não aparece muito mais, é porque Claudel foi sobretudo sensível aquilo que, no teatro japonês, podia lembrar o teatro antigo (emprego da máscara, atitudes hieráticas, papel do côro e dos recitantes).

De todos os dramaturgos, Yeats foi o mais atingido pela arte asiática. "Four plays for dancers" e "The dreaming of the Bones" se referem explicitamente ao "nô" japonês. "Tôda arte — diz Yeats — deve permanecer a uma certa distância e, uma vez escolhida esta distância, deve ser mantida com firmeza contra a pressão do mundo. Verso, ritual, música e dança, associados à ação, exigem que o gesto, a roupa, a expressão facial, a disposição cênica contribuam também para manter a porta fechada".

Enfim, Bertolt Brecht deve ao Extremo-Oriente muito mais do que a lenda chinesa que inspirou "O círculo de giz caucasiano". A importância dada aos trechos cantados, a utilização de apresentadores, o cuidado em acentuar que não se trata da realidade mas sim de uma representação, a disciplina de trabalho imposta aos atôres e até mesmo, em certos casos, o

emprego da máscara, tudo isso mostra um parentesco com o teatro asiático. Aliás, não nos dizem os especialistas desse teatro que a máscara (tanto no "nô" como na ópera chinesa) tem como objetivo produzir uma "distanciamento"?

Mais do que às estruturas dramáticas, os autores foram sensíveis às condições de representação, às técnicas de trabalho do teatro asiático. Não é pois de se admirar que a influência desse teatro tenha sido especialmente importante sobre os diretores de teatro. De Ligné-Poe até Jean Dasté, vários diretores montaram peças japonesas. Mas foram sobretudo Craig e Artaud que fizeram a tentativa, não de imitar esse teatro mas, de encontrar-lhe a essência.

Craig, que acusa o ator de copiar servilmente a realidade e quer fazer dêle uma super-marionete, encontra no teatro japonês ("jôruri" e "nô") a confirmação de suas teorias. "Não é desta vida e de seus males — escreve êle — que o teatro nos deve apresentar a imagem. Êle deve provocar em nós a nostalgia daquilo que não é deste mundo".

Artaud, impressionado pelas representações do teatro de Bali na Exposição Colonial de 1931, diz: "Nosso teatro, que nunca teve a idéia dessa metafísica dos gestos, que nunca soube aproveitar a música para fins dramáticos tão imediatos, tão concretos, nosso teatro puramente verbal e que tudo ignora daquilo que FAZ o teatro, isto é aquilo que está no ar do tablado, que se mede e se circunda de ar, que tem uma densidade no espaço: movimentos, formas, côres, vibrações, atitudes, gritos, poderias, em relação aquilo que não se mede e que depende do poder de sugestão do espírito, pedir ao teatro de Bali uma lição de espiritualidade".

Através Craig e Artaud, como também através Brecht, muitos diretores atuais sofrem, mais ou menos diretamente, a influência do teatro oriental. No teatro chinês, as cenas de combate são apresentadas como ballets ou mimadas sobre um ritmo muito peculiar por vários atôres. Não se

rá isso o que reencontramos em "Júlio César", montado por Jean-Louis Barrault e, com maior felicidade e força, no "Henrique IV" e no "Eduardo II" apresentados por Roger Planchon? O simbolismo dos gestos e, notadamente, das mãos nas danças balinesas não terão sido a inspiração de alguns ballets de Maurice Béjart, onde êste se mostra preocupado mais do que com uma expressão puramente plástica, como a tradução de uma verdade interior?

Mas a grande lição do teatro asiático é a de um teatro completo, em que todos os elementos devem concorrer ao mesmo tempo ao divertimento do momento e à significação do conjunto, de um teatro em que não existe hiato entre o sensível e o espiritual.

(Do Jornal "Arts" de 16-5-62 —
Tradução de A. M. Magnus).



Texto para títeres

Dulcinéia e o Vilão

Cenário: RUA DO ALVORÔÇO

Personagens: Dulcinéia
Rafaela, a bruxa
Príncipe Tinhorão
Vilão

VILÃO (PASSEIA COM AR SUSPEITO)

Dom FAM
Sol7 Dom LA6M
Sol7 DoM DO7 FAM LA7
ReM FAM DoM LA6M FAM-Mim ReM Sol7 DoM

RAFAELA (*ENTRANDO*) Que guapo rapaz! Parece cantor de tango.

VILÃO — Não se aproxime dona donzela, porque sou o vilão.

RAFAELA — Me chamou de dona donzela. Meu nome é Rafaela, garboso mancebo.

VILÃO — Me chamou de mancebo, rará! Não sabe quem sou eu.

RAFAELA (*INSISTENTE*) Meu nome é Rafaela.

VILÃO — Rafaela ou não, não interessa. Procuo coisa melhor. Dulcinéia, a princesa. (*SAI*)

RAFAELA (*SAI ATRÁS DÉLE*)

DULCINÉIA (*ENTRA*, procura alguém, suspira e canta)

Minha vida, minha vida,
passo a esperar,
da janela não vejo êle
e me ponho a chorar,
a chorar... (*SOLUÇA*)

VILÃO (*ENTRA*) Rará! Linda princesa, quer casar comigo?

PRINCESA (*EMPURRA-O*) Não, não e não!

VILÃO — Sim, sim e sim!

DULCINÉIA — Não, não e não! Só me caso por amor.

VILÃO — Sim, sim, sim, porque sou o vilão! (*AVANÇA PARA DULCINÉIA*)

DULCINÉIA — Ai, ai, ai! (*SAI PERSEGUIDA PELO VILÃO. VOLTA IDEM E SAEM NOVAMENTE*)

PRÍNCIPE (*AFLITO*) Ouvi gritos. Será ela Dulcinéia em perigo?

VOZ DE DULCINÉIA — Ai, ai, ai!

PRÍNCIPE — Sim, é ela em perigo. Corro a salvá-la! (*SAI*)

RAFAELA (*OUVINDO A FALA DO PRÍNCIPE*) Vai matar! vai matar o meu querido Vilão. Ai! ai! Ai!
DULCINEIA (*ENTRA SEGUIDA DO VILÃO*) Não não não! (*SAI*)
VILÃO — Sim, sim, sim!
RAFAELA (*INTERCEPTANDO O VILÃO*) Sim, senhor vilão!
VILÃO — Não, dona donzela! (*PROCURA AFASTA-LA*)
Dá licença!
RAFAELA — Sim, senhor vilão!
VILÃO (*EMPURRA RAFAELA, ESTA CAI*) Saí! Vou atrás dela.
RAFAELA — Ai, ai, ai! que bruto. Não vá não, ela é uma chorona.
VILÃO — Mas é linda! Vou vou vou! (*SAI*)
RAFAELA (*CHORANDO*) Ai, ai, ai!
PRÍNCIPE — Não salvei a minha amada Dulcineia. Que fazer? Ai, ai, ai! (*CHORA*)
RAFAELA — Posso ajudar, senhor Tinhorão. Com uma condição...
PRÍNCIPE — Anjo celestial, Que condição é essa?
RAFAELA — A condição é esta, senhor Tinhorão: o senhor me arranjar um noivo.
PRÍNCIPE — Um noivo? Que noivo?
RAFAELA — O Vilão serve. E' muito simpático, com cara de cantor e lindos bigodes revolucionários. (*SUSPIRA*) Ai...
PRÍNCIPE — Não precisa suspirar tão feio, eu ajudarei. Ou casa com a senhora ou matá-lo-ei para sempre! (*TIRA A ESPADA*)
RAFAELA — Não, não! Não mate o meu amado Vilão!
PRÍNCIPE — Mato e remato.
RAFAELA — Não, não, não!
PRÍNCIPE — Mato, mato e remato!
RAFAELA — Então nada feito.
PRÍNCIPE — Sim, eu o mato e não mato. Só mato se ele não quiser casar com a senhora.
RAFAELA — Isso sim!
(*COCHICHAM DURANTE ALGUM TEMPO*)
PRÍNCIPE — Sim, sim sim!
RAFAELA — E', é é.
(*SAEM UM PARA ESQUERDA OUTRO, D.*)
DULCINEIA (*ENTRA DESGRENHADA*) Que fazer nesta conjectura?
VILÃO — Casa comigo, linda criatura.
DULCINEIA — Não não e não!
VILÃO — E' assim então?
DULCINEIA — E'.
VILÃO — Serei obrigado a matá-la (*AVANÇA PARA DULCINEIA*)
DULCINEIA — Socorro!
PRÍNCIPE — Pronto! Cá estou linda princesa. (*AGARRA O VILÃO*)
PRÍNCIPE — Quem é esse cara de meia-tigela!
RAFAELA — E' o meu vilão, piedade, príncipe!
PRÍNCIPE — Piedade coisa nenhuma, estava maltratando a minha Dulcineia. Toma lá! (*DÁ NO VILÃO*)

RAFAELA — Ai, ai, ai! não o mate. Piedade! é o meu noivo.
VILÃO — Noivo eu? Desde quando?
RAFAELA — Noivo, sim, desde agora.
PRÍNCIPE — Noivo sim, senão morre (*LUTAM NOVAMENTE. VILÃO CAI*)
RAFAELA — Matou, matou o meu amado. Ai, ai ai! (*CHORA*)
PRÍNCIPE — Não está morto não. Está só desmaiado. Quando acordar vai pedir a sua mão.
RAFAELA — Ai que alegria! Beijo as mãos benfeitoras de Vossa Alteza Senhoria.
DULCINEIA — Meu herói!
RAFAELA (*PARA O VILÃO QUE DESPERTA*) Meu herói!
(*ENQUANTO PRÍNCIPE E DULCINEIA SE BEIJAM, O VILÃO ATACA PELAS COSTAS*)
VILÃO — Herói coisa nenhuma (*EMPURRA RAFAELA E DÁ NO PRÍNCIPE*)
(*LUTAM OS DOIS ENQUANTO RAFAELA TORCE P/VILÃO E DULCINEIA PARA O PRÍNCIPE*)
RAFAELA — Isso isso!
DULCINEIA — Príncipe, cuidado!
(*VILÃO CAI*)
PRÍNCIPE — A senhora não quer mais casar? Vou acabar com o noivo de vez. Agora eu mato ele bem rematado.
RAFAELA — Não! não faça isso! E o nosso acôrdo?
PRÍNCIPE (*DÁ NO VILÃO QUE CAI*) Toma!
RAFAELA (*CHORANDO*) Ai ai ai! Matou ele. Não vou mais casar.
PRÍNCIPE — Morto ou não morto, a senhora agora tem que casar com ele. Palavra de príncipe é palavra de rei.
RAFAELA — Caso de qualquer jeito, contanto que o senhor o salve.
PRÍNCIPE — (*SACODE O VILÃO ATÉ ELE DESPERTAR*) Acorda, acorda!
Nunca mais...
VILÃO — Nunca mais se casará comigo. (*CHORA*)
VILÃO — Nunca mais...
PRÍNCIPE — Nunca mais o que, coisa?
VILÃO — Nunca mais... me meto n'outra.
PRÍNCIPE — Pede logo a mão da dona Rafaela!
VILÃO (*HESITA*)
PRÍNCIPE — Pede senão morre!
VILÃO — Peça a mão dela.
RAFAELA — Está aqui a minha mão, as minhas mãos... querido vilãozinho. (*ABRACA-O À FÔRÇA*)
(*PRÍNCIPE ABRAÇA DULCINEIA, BEIJAM-SE. TODOS CANTAM*)

Dulcineia, Dulcineia, para de chorar,
pois um dia, lá na capela,
com um príncipe hás de casar...

(Texto de Virginia Valli, baseado na cena de bonecos da peça *A GATA Borradeira*, de Maria Clara Machado).

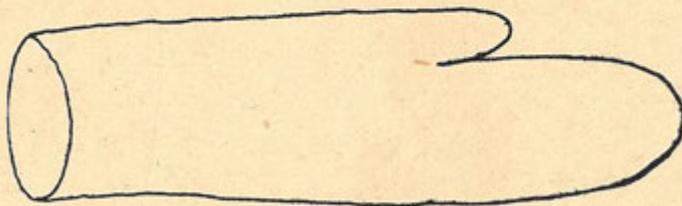
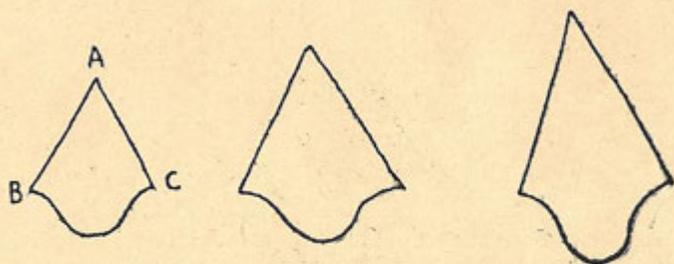
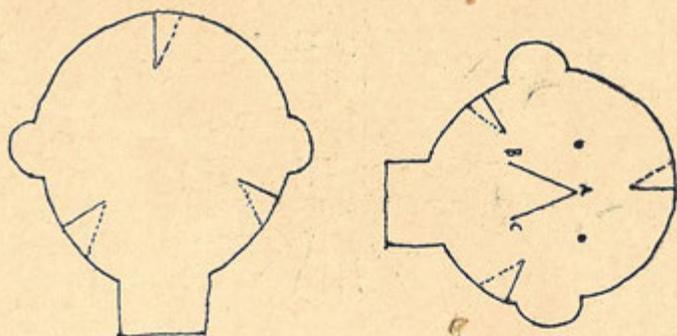
Faça seu fantoche para a história

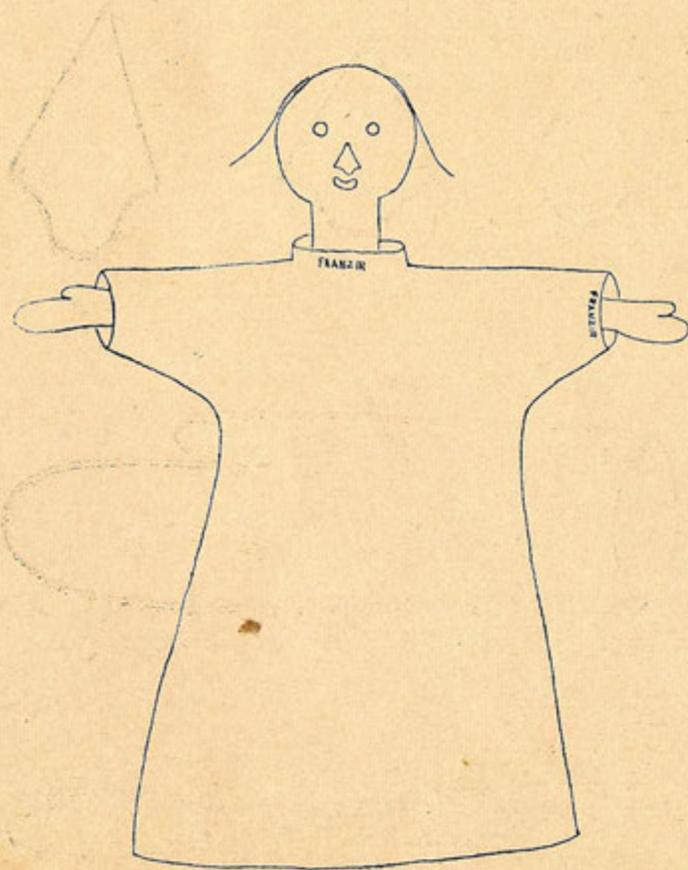
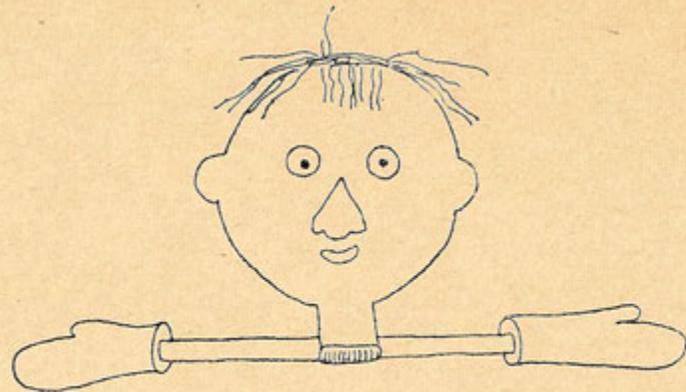
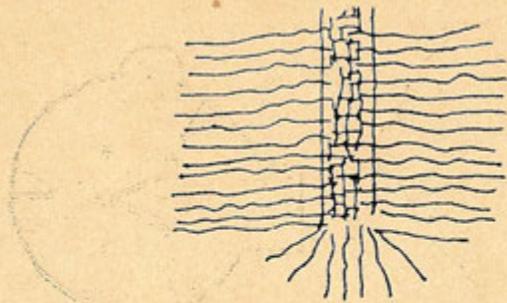
Dulcinéia e o Vilão

Material — 1 folha de cartolina branca (espessura média);
1 metro de algodãozinho ralo (tela); polvilho;
tesoura; agulha e linha de carretel (glacê 24);
cadarço branco.

Processo — Faça um grude ralo. Espalhe o grude sobre a cartolina. Estique o pano (pre-encolhido) sobre a cartolina sem deixar rugas. Deixe secar. Tome o molde da cabeça em cartão e amplie. (fig. 1)

Aplique o molde sobre a cartolina entelada (já seca), risque com lapis e depois recorte. Tome o molde do nariz (fig. 2), cujo feitio varia conforme o tipo (grande para o vilão, adunco para a bruxa, pequeno para Dulcinéia, regular para o príncipe), aplique sobre a cartolina, risque e corte. Aplique o nariz sobre a face anterior costurando com linha dupla. Faça as pinças laterais e superiores para dar volume à cabeça, grampeie e depois costure. Aplique a face anterior sobre a posterior e costure.





Terminada a cabeça, aplique o molde da mão sôbre a cartolina dobrada, risque e recorte. Costure de preferência à máquina, deixando aberto o punho onde se metem os dedos do manipulador (polegar e médio). Ligue a mão direita à esquerda por meio do cadarço. Costure o cadarço ao pescoço do boneco (atrás). (Fig. 3 e 4)

Tome o seguinte material: uma meada de rafia para a cabeleira de Dulcinéia, uma meada de rafia para a cabeleira do príncipe; fios de sisal para a cabeleira da bruxa, fios de lã mescla para a cabeleira e os bigodes do vilão; 10 cms. de tarlatana branca. Aplique os fios de rafia, sisal ou lã sôbre a entretela, no feitio que desejar para fazer a cabeleira e bigodes e costure. Costure a entretela sôbre a cabeça, ou cole com grude. (fig. 5)

Pintura — Para pintar o boneco, tome guache ou tinta em pó, pincel médio e pequeno, goma arábica. Prepare a tinta dissolvendo o pó na goma arábica e raleando com água. Para se obter cor-de-pele ou base de maquiagem, mistura-se pó branco (alvaiade) com amarelo e vermelho, conforme a tonalidade desejada. Risque os olhos do boneco, sobrancelhas e boca. Pinte toda a cabeça com a base obtida, depois pinte olhos, boca e sobrancelhas na cor desejada. Pinte as mãos com a base.

LUVA e roupa — Para fazer a luva, tome 1 metro de algodão prêto para as do vilão e do príncipe; meio metro de algodãozinho para a luva de Dulcinéia; meio metro de qualquer pano para a luva da bruxa. Dobre o pano e corte conforme o molde. (fig. 7) Costure à máquina, deixando abertura para o pescoço e as mãos. Vista o boneco costurando a luva no pescoço, sem fechar a abertura onde se mete o indicador do manipulador. Costure o punho da mãozinha à abertura do braço. Vista os personagens, fazendo casaco, vestido, etc. conforme o molde da luva e o tipo de cada um. Experimente, calçando o boneco, cuja luva deve se adaptar bem à mão, sem incomodar, nem estar larga demais, nem apertada.

OS MISTÉRIOS DA VIRGEM

ou

AUTO DE MOFINA MENDES

de GIL VICENTE

Este auto consta de: 1) prólogo; 2) cena em que se profetiza o nascimento de Cristo; 3) cena pastoril e 4) cena da adoração à Virgem.

O PRÓLOGO é feito por um FRADE, anuncia o assunto da peça — *Os mistérios da Virgem* e as primeiras personagens a entrar em cena: a VIRGEM e quatro damas, que são a POBREZA, a HUMILDADE, a FÉ e a PRUDÊNCIA, tôdas precedidas de música. Seguem-se as cenas das profecias e da anunciação e, após, a dos pastôres “que se juntam para o tempo do nascimento”. É a conhecida cena da MOFINA MENDES, que acabou dando nome à peça.

Este auto foi representado pela primeira vez diante de elrei D. João III, por ocasião do natal, em 1534.

Podê ser representado ao ar livre. Dispensa cenários.

Personagens: Prólogo — Um FRADE

A VIRGEM

Damas: PRUDÊNCIA
POBREZA
HUMILDADE
FÉ

Anjo GABRIEL

São JOSÉ

Pastôres: ANDRÉ
PAIO VAZ
PESSIVAL
BRAZ CARRASCO
BARBA TRISTE
TIBALDINHO
MOFINA MENDES

Anjos

FRADE

Três coisas acho que fazem
ao doido ser sandeu:
uma ter pouco siso de seu,
a outra, que êsse que tem
não lhe presta mal nem bem.
E a terceira,
que endolcece em grã maneira,

é o favor (livre-nos deus)
que faz do vento cimeira,
e do toutiço moleira,
e das ondas faz ilheos.

Diz Francisco de Mairões,
Ricardo e Bonaventura,
não me lembra em que escritura,
não sei em quais distinções,
nem a cópia das razões.
Mas o latim
creio que dizia assim:

NOLITE VANITATIS DEBEMUS
CONFIDERE DE BIS, QUI CAPITA
SUA POSSUERUNT IN MANIBUS
VENTORUM ETC.

Quer dizer êste matiz
entre os primeiros que traz:
não é sisuto o juiz
que tem jeito no que diz,
e não acerta o que faz.

Diz Bécio — DE CONSOLATIONIS,
ORIGENES — MARCI AURELI,
SALLUSTIUS — CAELINARUM
JOSEPHO SPECULUM BELLII
GLOSA INTERLINIARUM

VICENTIUS — SCALA COELI,
MAGISTER SENTENTIARUM,
DEMOSTHENES, CALISTRATO;
todos êstes concertaram
com SCOTO, livro quarto.
Dizem: Não vos enganeis,
letrados de rio torto,
que o porvir não no sabeis,
e quem nisso quer pôr péis
tem cabeça de minhoto.

Ó bruto animal da terra,
ó terra filha do barro,
como sabes tu, bebarro
quando há de tremer a terra,
que espantas os bois e o carro?
Pelos quais DIXIT ANSELMUS,
e SENECA — VANDALIARUM,
e PLINIUS — CHARONICARUM,
ET TAMEN GLOSA ORDINARIA,
e ALEXANDER — DE ALIIS,
ARISTOTELES — DE SECRETA
[SECRETARUM;

ALBERTUS MAGNUS,
TULLIUS CICERONIS,
RICARDUS, ILARIUS, REMIGIUS,
dizem, convém a saber:
se tens prenhe tua mulher,

Que vamos
representar

e por ti o compuseste,
queria de ti entender
em que hora há de nascer,
ou que feições há de ter
êsse filho que fizeste.

Não lo sabes; quanto mais
cometerdes falsa guerra,
presumindo que alcançais
os segredos divinais
que estão de baixo da terra.

Pelo que, diz QUINTUS CURTIUS,
BEDA — DE RELIGIONE CHRIS-

[TIANA,
THOMAS — SUPER TRIMTAS AL-

[TERNATI,
AUGUSTINUS — DE ANGELORUM

[CHORIS,
HIERONIMUS — D'ALPHABETUS

[HEBRAICE,
BERNARDUS — DE VIRGO AS-

[SUMPTIONIS,
REMIIGIUS — DE DIGNITATE SA-

[CERDOTUM];

êstes dizem juntamente
nos livros aqui alegados:
se filhos haver não podes,
nem filhas por teus pecados,
cria dêsses enjeltados,
filhos de clérigos pobres
Pols tens sacos de cruzados,
lembro-te o rico avarento,
que nesta vida gozava
e no inferno cantava:
Água, deus, água,
que lhe arde a pousada.

Mandaram-me aqui subir
neste santo anfiteatro
para aqui introduzir
as figuras que hão de vir
com todo seu aparato.
E' de notar,
que haveis de considerar
isto ser contemplação
fora da história geral,
mas fundada em devoção.
A qual obra é chamada
OS MISTÉRIOS DA VIRGEM,
que entrará acompanhada
de quatro DAMAS, com quem
de menina foi criada.
A uma chamam POBREZA,
Outra, chamam HUMILDADE;
damas de tanta nobreza,
que tôda alma que as preza
é morada da Trindade.

À outra, terceira delas,
chamam FÉ por excelência;
à outra, chamam PRUDÊNCIA.
E virá a virgem com elas,
com mui formosa aparência.
Será logo o fundamento
tratar da saudação,
e depois dêste sermão,
um pouco do nascimento,
tudo por nova invenção.

Antes disso que dissemos,
virá com música orféia
DOMINE LABIA MEA
e VENITE ADOREMUS
vestido com capa alheia.
Trará TE DEUM LAUDAMUS
de escariate uma ilbré;
JAM LUCIS ORTO SIDERE
Cantará o BENEDICAMUS,
pela grande festa que é.

QUEM TERRA, PONTUS, AETHERA
virá muito assossegado
num sendeiro mal pensado,
e um gibão de tafeté,
e uma gorra de orelhada.

Fim do Prólogo

II Profecias

ENTRA A VIRGEM, vestida como
rainha, acompanhada das DAMAS,
precedidas de QUATRO ANJOS com
música. SENTAM-SE e começam a
ler cada uma em seu livro.

VIRGEM

Que ledes, minhas criadas?
Que acham escrito aí?
PRUDÊNCIA — Senhora, eu acho
[aqui

grandes
coisas inovadas,
e mui altas para mim.
Aqui a Sibila Ciméria
diz que Deus Ciméria
de uma virgem sem pecado,
o que é profunda matéria
para meu fraco cuidado.

POBREZA

Erutélia profetisa
diz aqul também o que sente:
que nascerá pobremente,
sem cueiro nem camisa,
nem coisa com que se aquece.
HUMILDADE — E o profeta Isaías

fala nisso também cá:
eis a virgem conceberá,
e parirá o Messias,
e flor virgem ficará

FÉ — Cassandra d'el-rei Priamo
mostrou essa rosa-frol
com um menino a par do sol
a Caesar Otaviano,
que o adorou por senhor.

PRUDÊNCIA — RUBRUM QUEM
[VIDERAT MOISEM

sarça, que no ermo estava,
sem lhe pôr lume ninguém;
o fogo ardia mui bem
e a sarça não se queimava.

FÉ — Significa a Madre de Deus,
esta sarça é ela só;
e a escada que viu Jacó,
que subia aos altos céus,
também era de seu vôo.

PRUDÊNCIA - Deve de ser por razão
de tôdas perfeições cheia
tôda, quem quer que ela é.

HUMILDADE — Aqui a chama
[Salomão

TODA PULCHRA AMICA MEA
ET MACULA NON EST IN TE.
E diz mais, que é PORTA COELI
ET ELECTA UT SOL.
Bálsamo mui cloroso
PULCHRA UT LILIUM gracioso,
das flôres mais linda flor,
dos campos o mais formoso;
chama-lhe PLANTATIO ROSA,
NOVA OLIVA ESPECIOSA,
mansa COLUMBA NOE,
estrêla a mais luminosa.

PRUDÊNCIA — ET ACIES ORDI-
[NATA,

formosa filha d'el-rei
de Jacó, ET TABERNACULA
SPECULUM SINE MACULA,
ORNATA CIVITAS DEI.

FÉ
Mais diz ainda Salomão:
HORTUS CONCLUSUS, FLOS
[HORTORUM,

MEDECINA PECCATORUM,
direita vara de Aarão,
alva sôbre quantas foram,
santa sôbre quantas são.

E seus cabelos pilidos

são formosos em seu grado
como manadas de gado,
e mais que os campos floridoos,
em que anda apacentado.

PRUDÊNCIA - E' tão zeloso o Senhor,
que quererá seu estado
dar ao mundo por favor,
por uma Eva pecador,
uma virgem sem pecado.

VIRGEM — Oh! se eu fôsse tão ditosa
que com êstes olhos visse
senhora tão preciosa,
tesouro da vida nossa,
e por escrava a servisse!
Que onde tanto bem se encerra,
vendo-a cá entre nós,
nela se verão os céus,
e as virtudes da terra,
e as moradas de Deus.

III Anunciação
Entra o anjo **GABRIEL**

GABRIEL - Oh! Deus te salve, Maria,
chela de graça graciosa,
dos pecadores abrigo!
Goza-te com alegria,
humana e divina rosa,
porque o Senhor é contigo.

VIRGEM - Prudência, que dizeis vós?
que eu muito turbada sou,
porque tal saudação
não se costuma entre nós.

PRUDÊNCIA
Pois que é ato do Senhor,
Senhora, não esteis turbada;
tornai em vossa color,
que, segundo o embaixador,
tal se espera a embaixada.

GABRIEL
Ó Virgem, se ouvir me queres,
mais te quero inda dizer.
Benta és tu em mereceres
mais que tôdas as mulheres,
nascidas e por nascer.

VIRGEM
Que dizels vós, Humildade,
que êste verso vai mui fundo,
porque eu tenho por verdade
ser em minha qualidade
a menos coisa do mundo?

HUMILDADE
O anjo, que dá o recado,
sabe bem disso a certeza.
Diz Davi no seu tratado,
que êsse espírito assim humilhado
é coisa que Deus mais preza.

GABRIEL
Alta Senhora, saberás
que tua santa humildade
te deu tanta dignidade
que um filho conceberás
da divina Eternidade.
Seu nome, será chamado
Jesus e Filho de Deus.
e o teu ventre sagrado
ficará horto cerrado;
e tu — princesa dos Céus.

VIRGEM
Que direi, Prudência minha?
A vós quero por espelho.

PRUDÊNCIA
Segundo o caso caminha,
deveis, senhora rainha,
tomar com o anjo conselho.

VIRGEM
QUO MODO FIAT ISTUD,
QUONIAM VIRUM NON CONOSCO?
Porque eu dei minha pureza
ao Senhor, e meu poder,
com tôda minha firmeza.

GABRIEL
SPIRITUS SANCTUS SUPERVENIT
[IN TE.]

E a virtude do Altíssimo,
Senhora, te cubrirá;
porque seu filho será,
e teu ventre sacratíssimo
por graça conceberá.

VIRGEM
Fé, dizei-me vosso intento,
que êste passo a vós convém.
Cuidamos nisto mui bem,
porque a meu consentimento
grandes dúvidas lhe vem.

Justo é que imagine eu,
e que esteja mui turbada,
querer quem o mundo é seu,
sem merecimento meu,
entrar em minha morada,
e uma suma perfeição,

de resplendor guarnecido,
tomar para seu vestido
sangue do meu coração,
indigno de ser nascido!

E aquêle que ocupa o mar,
enche os céus e as profundezas,
os orbes e redondezas;
em tão pequeno lugar
como poderá estar
a grandeza das grandezas!

GABRIEL
Porque tanto isto não peses,
nem duvides de querer,
tua prima Isabel
é prenhe, e de seis meses.
E tu, senhora, hás de crer,
que tudo a Deus é possível,
e o que é mais impossível,
lhe é menos de fazer.

VIRGEM
Anjo, perdoai-me vós,
que com a Fé quero falar,
Pedirei sinal dos Céus.

FÉ — Senhora, o poder de Deus
não se há de examinar.
Nem deveis de duvidar,
pois sols dêle tão querida.

GABRIEL
E d'abinicio escolhida.
E manda-vos convidar:
para madre vos convida.

VIRGEM
Ecce ancilla Domini,
faça-se sua vontade
no que sua Divindade
mandar que seja de mim
e de minha liberdade.

(Sai o Anjo **GABRIEL**,
enquanto os anjos tocam)

IV Cena pastoril

ANDRÊ — Eu perdi, se s'anoltece,
a asna ruça de meu pai.
O rasto por aqui vai,
mas a burra não aparece,
nem sel em que vale cal.
Leva os tarros e apeiros
e o surrão com os chocalhos,
dois sacos de pães inteiros,
porros, cebolas e alhos.

Leva as peias da boiada,
as carrancas dos rafeiros,
e fol-se a pastar folhada;
porque besta despeada
não pasta nos sovereiros.
E s'ela não aparecer
até a noite fechada,
não temos hoje prazer;
que na festa sem comer
não há hi gaita temperada.

PAIO VAZ (Entra)
Mofina Mendes é cá
com um fato de gado meu?

ANDRÉ
Mofina Mendes ouvi eu
assoviar, pouco há.
no vale de João Viseu.

PAIO
Nunca essa môça sossega,
nem samica quer fortuna,
Anda em saltos como pega
tanto faz, tanto trasfega
que a muitos importuna.

ANDRÉ
Mofina Mendes quanto há
que vos serve de pastôra?

PAIO
Bem trinta anos haverá,
ou creio que os faz agora.
Mas sossêgo não alcança;
não sei que maleita a toma,
ela deu o sacco em Roma
e prendeu elrei de França,
agora andou com Mafoma,
e pôs o turco em balança.

Quando culdei que ela andava
com meu gado onde soia,
Por Deus! ela era em Turquia,
e os turcos amofinava,
e a Carlos Cesar servia.
Diz que assim resplandecia
neste capitão do céu
a vontade que trazia,
que o turco esmoreceu,
e a gente que o seguia.

Receiou a guerra crua
que o César lhe prometia.
Entonces PER ALIAM VIA
REVERTE SUNT IN PATRIA SUA
com quanta gente trazia.

PESSIVAL (Entra)
Achaste a tua burra, André?

ANDRÉ
Bofá, não

PESSIVAL — Não pode ser.
Busca bem, deixa o fardel;
que a burra não era mel,
que a haviam de comer.

ANDRÉ
Saltariam pêgas nelas,
por causa da matadura?

PESSIVAL
Por deus! essa seria ela!
E que pêga será aquela,
que lhe tirasse a albardura?

PAIO
Mas crê que andou por aí
Mofina Mendes, rapaz;
que segundo as coisas faz,
se isto não fôr assim,
não seja eu Paio Vaz

Ora chama tu por ela,
e aposto-te a carapuça.
que a negra burra ruça
Mofina Mendes deu nela.

ANDRÉ
Mofina Mendes! Mofina Mendes!

MOFINA
Que queres, André? que hás?
[De longe]

ANDRÉ
Vem tu cá e vê-lo-hás.
E se hás de vir, logo vem,
e acharás aqui também
a teu amo Paio Vaz.

(Entra Mofina Mendes)

PAIO VAZ
Onde deixas a boiada,
e as vacas, Mofina Mendes?

MOFINA
Mas que cuidado vós tendes
de me pagar a soldada,
que há tanto que me retendes?

PAIO
Mofina, dá-me conta tu
onde fica o gado meu.

MOFINA
A boiada não vi eu,
andam lá não sei por onde,
nem sei que pacigo é o seu.
Nem as cabras não n'as vi,
samicas com os arvoredos.
Mas não sei a quem ouvi
que andavam elas por aí
saltando pelos penedos.

PAIO
Dá-me conta rez a rez,
pois pedes todo teu frete.

MOFINA
Das vacas, morreram sete,
e dos bois morreram três.

PAIO VAZ
Que conta de negregura!
Que tais andam os meus porcos?

MOFINA
Dos porcos os mais são mortos
de magreira e má ventura.

PAIO
E as minhas trinta vitelas,
das vacas que te entregaram?

MOFINA
Creio que aí ficaram delas,
porque os lóbos dizimaram.
e deu ôlho mau por elas,
que mui poucas escaparam.

PAIO VAZ
Dize-me, e dos cabritinhos
que recado me dás tu?

MOFINA
Eram tenros e gordinhos,
e a zorra tinha filhinhos,
e levou-os um a um.

PAIO VAZ
Essa zorra, essa malina,
se lhe correras trigosa,
não fizera essa chacina,
porque mais corre a Mofina
vinte vêzes que a rapôsa.

MOFINA

Meu amo, já tenho dada
a conta do vosso gado
muito bem, com bom recado.
Pagai-me minha soldada,
como temos concertado.

PAIO VAZ

Os carneiros que ficaram,
e as cabras, que se fizeram?

MOFINA

As ovelhas reganharam,
as cabras engafeceram,
os carneiros se afogaram,
e os rafeiros morreram.

PESSIVAL

Paio Vaz, se queres gado,
Dá ó demo essa pastôra.
Paga-lh'o seu, vá-se embora
ou má hora,
e põe o teu em recado.

PAIO VAZ

Pois Deus quer que pague e peite
tão daninha pegureira,
em pago desta canseira
toma êste pote de azeite,
e vai-o vender à feira.
E quicá medrarás tu,
o que eu contigo não posso.

MOFINA

Vou-me à feira de Trancoso
logo, nome de Jesus,
e farei dinheiro grosso.

Do que êste azeite render
comprarei ovos de pata,
que é a coisa mais barata
que de lá posso trazer.

E êstes ovos chocarão,
cada ôvo dará um pato,
e cada pato um tostão,
que passará de um milhão
e meio, a vender barato.

Casarei rica e honrada
por êstes ovos de pata,
e o dia que fôr casada
sairei ataviada
com um brial d'escarlata,
e diante o desposado,
que me estará namorando:
virei de dentro ballando

assim dest'arte bailando,
esta cantiga cantando.

(Ao dizer isto, com o pote de azeite
à cabeça, cai-lhe o pote)

PAIO VAZ

Agora posso eu dizer
e jurar e apostar
que és Mofina Mendes tôda.

PESSIVAL

E se ela baila na boda
que está ainda por sonhar,
e os patos por nascer,
e o azeite por vender,
e o noivo por achar,
e a Mofina a bailar,
que menos podia ser?

MOFINA SAI CANTANDO

"Por mais que a dita me enjeite,
pastôres não me deis guerra,
que todo o humano deleite,
como o meu pote d'azeite,
há de dar consigo em terra."

(Entram outros pastôres)

BRÁS CARRASCO

Ó Pessival, meu vizinho!

PESSIVAL

Brás Carrasco, dize, viste
a burra dêsse outeirinho?

BRÁS

Pergunta tu a Tivaldinho,
ou pergunta a Barba Triste,
ou pergunta a João Calveiro.

JOÃO

O fato trago eu aqui,
e a burra eu a mefi
na côrte do Rabileiro.
Nós deitemo-nos por aí.

Andamos tôdos cansados,
o gado seguro está,
e nós aqui abrigados
durmamos sonhos bocados,
que a meia noite vem já.
(Deitam-se para dormir)

(Segue-se uma breve contemplação
sôbre o Nascimento)

VIRGEM

Oh cordeiro divinal,
precioso verbo profundo,
vem-se a hora
em que teu corpo humanal
quer caminhar pelo mundo.
Desde agora
sairás ao campo mundano
a dar crua e nova guerra
aos inimigos,
e glória ao Deus soberano
IN EXCELSIS ET IN TERRA
PAX HOMINIBUS.

Sairá o nobre leão,
rei da tribo de Judá,
RADIX DAVID;
o duque da promessa
como espôso sairá
do seu jardim;
E o Deus dos anjos servido,
SANCTUS SANCTUS, sem cessar
lhe cantando,
vereis em palhas nascido,
sem candeia e sem luar,
suspirando.

E porque a noite é quase raea
e são horas que esperemos
seu nascer,
ide, FÉ, por essa aldeia
acender esta candeia,
pois outras tochas não temos
que acender.
E sem serdes perguntada,
nem lhes vir pela memória,
dixeis em cada pousada
que esta é a vela da glória.

(S. JOSÉ e a FÉ vão acender a
candeia e a VIRGEM e as DAMAS
rezam de joelhos o salmo)

VIRGEM

Ó devotas almas feliz
para sempre sem cessar
LAUDATE DOMINUM DE COELIS,
LAUDATE EUM IN EXCELSIS,
quanto se pode louvar.

PRUDÊNCIA

Louvai, anjos do senhor,
ao senhor das altezas,
e tôdas as profundezas,
louvai vosso criador
com tôdas suas grandezas

HUMILDADE

LAUDATE EUM, SOL ET LUNA,
LAUDATE EUM, STELLAE ET
[LUMEN,

ET LAUDE, HIERUSALEM,
ao Senhor que te enfuna
neste portal de Belém.

VIRGEM

Louvai o senhor dos céus,
louvai-o água das águas,
que sôbre os céus sois firmadas;
e louvai o senhor Deus,
relâmpagos e trovoadas.

PRUDÊNCIA

LAUDATE DOMINUM DE TERRA
DRACONES ET OMNES ABYSSI,
e tódas adversidades
de névoas e serra,
ventos nuvens ET ECLYPSI,
e louvai-o, tempestades.

HUMILDADE

BESTIAE ET UNIVERSA
PECORA, VOLUCRES, SERPENTES,
Louvai-o tódas as gentes,
e tóda a coisa diversa,
que no mundo sois presentes.

(Vem a FÉ com a vela sem lume)

JOSÉ

Não vos anojels, Senhora,
pois estais em terra alheia,
ser o parto sem candeia,
porque as gentes d'agora
são de mui perversa veia.
Todos dormem a prazer,
sem lhes vir pela memória
que por fôrça hão de morrer,
e não querem acender
a santa vela da glória.

HUMILDADE

Deviam ter piedade
da Senhora peregrina,
romeira da cristandade,
que está nesta escuridade,
sendo princesa divina,
para exemplo dos senhores
para lição dos tiranos,
para espelho dos mundanos,
para lei aos pecadores,
e memória dos enganos.

FÉ

Não fica por lh'o pregar,
não fica por lh'o dizer,
não fica por lh'o rogar;
mas não querem acordar,
com pressa de adornecer,
dêles fazem que não ouvem,
e êles ouvem muito bem;
dêles fazem que não vêm,
e dêles que não entendem
o que vai nem o que vem.

Sem memória nem cuidado
dormem em cama de flôres,
feita de prazer sonhado:
seu fogo tão apagado
como em choça de pastôres;
a vossa divina vela,
vossa eternal candeia,
feita de cêra mais bela,
em cidade nem aldeia
não há ai lume para ela.

Todo mundo está mortal,
pôsto em tão escuro pôrto
de uma cegueira geral,
que nem fogo, nem sinal,
nem vontade: tudo é morto.

VIRGEM

Prudência, i vós com ela,
que nas horas há ai mudança,
e acendei est'outra vela,
que se chama da esperança,
e lhes convém acendê-la.

E dizei-lhe que o pavio
desta vela é a salvação,
e a cêra o poderio
que tem o livre alvedrio,
e o lume a perfeição.

JOSÉ

Senhora, não monta mais
semear milho nos rios,
que queremos por sinais
meter coisas divinais
nas cabeças dos bugios.

Mandai-lhe acender candeias,
que chamem ouro e fazenda,
e vereis bailar baleias;
porque irão tirar das veias
o lume com que se acenda
e à gente religiosa
manda-lhes velas bispais;
a cêra, de renda grossa,

os pavios, de casais,
e logo não porão grosa.

PRUDÊNCIA

Senhora, a meu parecer,
para esta escuridade
candeia não há mister;
que o Senhor que há-de nascer
é a mesma claridade;
LUMEN AD REVELATIONEM
GENTIUM

é profetizado a nós,
e agora se há de cumprir;
pois para que é ir e vir,
buscar lume para vós,
pois lume haveis de partir?

Nem deveis de estar aflita,
para lhe guisar manjar,
porque é fartura infinita,
é chamado PANIS VITA,
não tendes que desejar.
E se para seu nascer
tão pobre casa escolheu,
não vos deveis de doer,
porque onde êle estiver
está a côrte do céu.

Se cueiros vos dão guerra,
qu os não tendes porventura,
não faltará cobertura
a quem os céus e a terra
vestiu de tal formosura.

(Chora o menino pôsto em um berço;
as DAMAS cantando o embalam e o
ANJO vai aos PASTÔRES e diz
cantando).

ANJO

"Recordai pastôres!"
ANDRÉ — Hou de lá, que nos
[quereis?
ANJO — "Que vos levanteis".
ANDRÉ — Para que, ou que vai lá?
ANJO — "Nasceu em terra de Judá
um Deus só que vos salvará."

ANDRÉ — E dou-lhe que fôssem
[três:
eu não sei que nos quereis.

ANJO — "Que vos levanteis."

ANDRÉ

Quero-me eu erguer, entanto,
veremos que isto quer ser.
Sempre m'esquece o benzer
cada vez que me levanto.

ANJOS (*cantando*)

"Ah pastor! Ah pastor!"

ANDRÉ — Que nos quereis,
[escudeiros?

ANJO

Chama todos teus parceiros,
vereis vosso Redentor."

ANDRÉ

Não durmais mais, Palo Vaz,
ouvireis cantar aquilo.

PAIO

Ou tu não vês que é grilo?
Vai-te daí, aramá vás,
que eu não hei mister ouvi-lo.

ANDRÉ

Pessivel, acorda já.

PESSIVAL

Acorda tu a Brás Carrasco.

BRAS

Não creio eu, não, em São Vasco,
se me tu acolhes lá.

ANDRÉ

Levanta-te d'hi, Barba Triste.

BARBA

Tu que hás ou que me queres?

ANDRÉ

Que vamos ver os prazeres,
que eu nem tu nunca viste.

BARBA

Por Deus, vai tu se quiseres,
salvo se na refestela
me dessem bem de comer;
senão, deixa-me jazer,
que não hei de bailar nela;
vai tu lá embora ter.

Acorda o Tibaldinho,
e ó Calveiro e outros três,
e a mim cobre-me os pés;
então vai-te teu caminho,
que eu hei de dormir um mês.

ANJO

Pastôres, ide a Belém.

ANDRÉ

Tibaldinho, não te digo
que nos chama não sel quem?

TIBALDINHO

Bem n'ó ouço eu, porém,
que tem Deus de ver comigo?

ANDRÉ

Isso é parvoejar,
levantai-vos, companheiros,
que por vales e outeiros
não fazem nego chamar
por pastôres e vaqueiros.

ANJO

Para a festa do Senhor
poucos pastôres estais.

PAIO

Vós bacelo quereis pôr
ou fazer algum lavor?
que tanta gente ajuntais?

ANJO

Vós não sois oficiais
sinão de guardardes gado.

JOÃO ÇAL

Dizei, senhor, sois casado?
ou quando embora casais?

ANDRÉ

Oh como és desentoadado!

ANJO

Quisera que foreis vós
vinte ou trinta pegureiros.

PAIO

Antes que vós deis três vós,
bem juntaremos nós
nesta serra cem vaqueiros.

ANJO

Ora, trazei-os aqui,
e esperai naquela estrada,
que logo a Virgem sagrada
a Jerusalém vai por hí
ao templo endereçada.

(ON ANJOS tocam seus instrumentos,
e as DAMAS cantando e os PASTÓ-
RES, dançando, se vão).



ESTOU CONVENCIDO DE QUE A
FERTILIDADE DRAMÁTICA DE UM
PAÍS PODE SER AVALIADA PELA
VITALIDADE DE SEUS AMADORES
E QUE, SEM O MOVIMENTO AMA-
DOR DE BASE, NÃO HÁ ARTE
DRAMÁTICA.

MICHEL SAINT-DENIS

Peça para ser representada por grupos amadores inexperientes, colégios, patronatos, etc.

O INTÉRPRETE

de Blanche T. Jacobina

Adaptação da Comédia em 1 ato de TRISTAN BERNARD "L'Anglais Tel Qu'on Le Parle"

Personagens pela ordem de entrada em cena:

O boy do hotel
Flávio da Costa, jovem brasileiro empregado num banco francês
Renée, jovem francesa, sua noiva
A gerente do hotel
Durand, pai de Renée
Um investigador de polícia
Um guarda

A cena se passa num hotel do Rio de Janeiro

CENA I

(Flávio, Boy, Renée, Gerente)

Flávio — (ao boy) Precisamos de dois quartos.
Boy — Vou falar com o gerente.
Flávio — Podia me informar se há um correio aqui por perto?
Boy — Há sim, na esquina. O senhor quer que eu leve alguma coisa lá?
Flávio — Pode deixar. Prefiro ir eu mesmo. Tenho de passar um telegrama para Paris.
(Sai o boy)
Renée — Je voudrais une chambre au soleil.
Flávio — Oui, ma chérie.
Renée — Je suis très fatiguée.
Flávio — Meu bem, habitue-se a falar português. Assim nos notarão menos.
Renée — Oh! Eu sei tão pouco português!
Flávio — Não, você sabe muito bem.
Gerente — O que é que o senhor deseja?
Flávio — (à gerente) Dois quartos, mas não muito longe um do outro.
Gerente — Nos temos o onze e o doze no segundo andar.
Renée — E' muito perto...
Flávio — Fica quieta. (sussurrando)
Gerente — Quer escrever seu nome, por favor.
Flávio — (escrevendo) Sr. e Sra. Guimarães.
Gerente — Os srs. por favor esperem um pouco que eu vou mandar preparar os quartos.

Renée — (a Flávio) Oh! Sr. Guimarães! Ah! Ah! Ah! Sra. Guimarães! Ah!
Flávio — Ora, eu não podia dar os nossos nomes. Você não falou que o seu pai conhece esse hotel? Imagina, registrar Flávio da Costa e Renée Durand!
Renée — Oh! mon Dieu! Que coisa horrível você ter falado tanto neste hotel lá em casa. Papai a beaucoup de memoire. Ele deve se lembrar do nome do hotel. Hotel dos Estrangeiros, c'est facile. E vou lhe dizer uma chose pior: eu acho que eu vi meu pai. J'ai vu de loin son chapeau gris.
Flávio — Há muito chapéu cinza no Rio.
Renée — (nervosa) Mas eu reconheci o chapéu do meu pai.
Flávio — A voz do sangue (ironizando). Tu dis des bêtises.
Renée — (suavemente) Mon chéri.
Flávio — Não diga Mon chéri, diga meu querido.
Renée — Meu querido!... Eu gostaria d'être. Nós fizemos mal em partir assim nós dois.
Flávio — Foi preciso, era o único meio de fazer o seu pai consentir no nosso casamento.
Renée — Se o seu patrão lhe tivesse... Como é que se diz?... associer?...
Flávio — Associar.
Renée — A — sso — ci — ar... papai teria... comment dites-vous?... deixar eu me casar com você?
Flávio — Eu sei, mas meu patrão está sempre adiando isto, dizendo: "Nos veremos daqui a três meses" e o seu pai continua também adiando o casamento até que eu me torne sócio. Ora! Tive que dar um jeito.
Renée — Você devia... deixar agora mesmo o seu patrão ou dizer a êle: Vous ne voulez pas me associer, eu vou embora. Voilà!
Flávio — E', mas eu não posso. Se eu tivesse falado assim, eu estaria na rua. E depois, eu tinha que vir ao Rio por conta da firma.
Renée — Mas, assim será obrigado a me deixar por causa dos negócios.
Flávio — Mas os negócios não vão me prender todo o tempo. Depois é melhor nos separarmos de vez em quando, assim você não se cansará de mim.
Renée — Oh! mon chéri! Jamais! Eu nunca me cansarei de você.
Flávio — Ótimo! Não está mais aqui quem falou. Desde que você fique satisfeita eu também fico. Eu vou lhe deixar por uma meia hora... Vou telegrafar ao meu patrão e depois irei ver um cliente na rua 7 de Setembro.
Renée — Oh! Déjà! Você vai me deixar sòzinha! E se eu precisar de qualche chose?
Flávio — Mas você fala tão bem o português.
(Entra a gerente)

- Renée — Eu só posso falar o português com você. Mas com os outros, eu tenho medo, j'ai peur de parler.
- Flávio — Em todo o caso, (para a gerente), há um intérprete aqui?
- Gerente — Certamente, há sempre um intérprete. Chegará a qualquer momento... Estará à sua disposição. Os quartos estão prontos.
- Flávio (à Renée)
— Vou levá-la ao seu quarto e irei em seguida ao telégrafo. (sai pela esquerda)

CENA II

- Gerente — Por que será que o intérprete ainda não chegou?
- Boy — O sr. Silva? A sra. não se lembra que ele não virá hoje? Mas prometeu mandar alguém. Olhe, está chegando.
- Gerente — (ao boy) Diga a êle para vir aqui (ao intérprete) E' o sr. que vem substituir o intérprete? Já lhe disseram as condições? O diretor faz questão de ter um bom intérprete. O sr. não tem mais nada a fazer do que ficar aqui à espera dos estrangeiros. O sr. entende?

Nôvo Intérprete — (ao boy) Olha, será que aparecem muitos estrangeiros aqui?

- Boy — Mais ou menos. Depende da época. Vêm bastante franceses.
- N. I. — Ah!... Será que vêm muitos agora?
- Boy — Não muitos nesses dias
- N. I. — E você acha que alguns poderão chegar hoje?
- Boy — Não sei, eu vou lhe dar o bonet.
- N. I. — In — tér — pre — te... Puxa! Tomara que não apareça nenhum francês por aqui. Não sei uma patavina de francês, nem de alemão, nem de inglês, nem de japonês, de nenhum desses dialetos... Mas é uma coisa bem necessária para a profissão... Isto me fêz hesitar um pouquinho ao aceitar substituir o Silva, por um dia. Mas é um dia só! Eu não nado em dinheiro e faço o que aparece. Tomara que não apareça já um francês, pois nossa conversa seria muito pouco animada.

(Um casal atravessa a cena, o intérprete os olha passar, depois suspira)

(Entra a gerente)

- Gerente — Ah! Escuta, eu esqueci de perguntar uma coisa bastante importante; há muitos intérpretes que arranham várias línguas e que nem sabem direito o português. O Sr. sabe bem o português?
- N. I. — Perfeitamente!

- Gerente — E', como o Sr. não respondeu nada fiquei com medo que o Sr. não soubesse a nossa língua.
- N. I. — A Sra. pode ficar descansada. Eu falo admiravelmente o português.
- Gerente — Aliás, atualmente não há muitos estrangeiros no hotel. (O telefone toca) Alô! — Estão telefonando de Paris, telefone de Paris, estão falando em francês... Atenda.
- N. I. — Alô!... Pronto! os franceses! Não entendo nada! Oui, Oui!
- Gerente — O que é que êles estão dizendo?
- N. I. — Coisas sem importância...
- Gerente — Enfim, não estão telefonando de Paris para nada.
- N. I. — Oui, oui... são uns franceses!... uns franceses que querem reservar quartos. E eu estou respondendo! oui! oui!
- Gerente — Mas afinal, é preciso pedir-lhe algumas informações. Quantos quartos que querem?
- N. I. — Quatro!
- Gerente — Para quando?
- N. I. — Para terça feira próxima.
- Gerente — Em que andar?
- N. I. — No primeiro.
- Gerente — Diga a êle que só temos dois quartos no 1.º andar por enquanto, mas poderemos dar-lhes dois bons apartamentos no segundo.
- N. I. — Tenho que dizer isso, é?
- Gerente — Claro... apresse-se...
- N. I. — Brigitte Bardot, oh la, la! Oui, oui, mon Dieu! Mon Dieu de la France! Pigalle, etc... Puxa! como estão me xingando! Chega! Assim é demais! (indo para o balcão) P'ra vocês verem como saber línguas é bom! Se eu pudesse, obrigaria todo mundo — principalmente os intérpretes — a aprender as línguas vivas, em vez de ficar mofando aprendendo latim... não falo por mim que nunca aprendi nada... Enfim, tomara que tudo dê certo.

CENA III

- (N. I., Durand, depois a gerente e o boy)
- Durand — C'est ici l'hôtel des Etrangers?
- N. I. — Oui, ou... (vira o casquette)
- Durand — Bien, je veux voir la gérante pour lui demander si elle a reçu un jeune couple.
- N. I. — (relutando) Oui, oui. (desaparece)
- Durand — Qu'est-ce qu'il a? Je voudrais parler à l'interprète (grita) Interprète... Lnterprète...
- Gerente — O quê que houve? O quê está acontecendo?
- Durand — Oh! Bonjour, madame! Pouvez-vous me dire si Monsieur da Costa est ici?
- Gerente — Isso é nome de hóspede? Não senhor, nós não temos nenhum da Costa, não.

Durand — Madame, s'il vous plait! (impaciente) Avez-vous reçu ce matin un jeune homme et une jeune fille?

Gerente — Ih! Não estou entendendo nada!... Intérprete!... Intérprete!... Mas onde é que êle se meteu? (vira-se para o boy) Você não viu o intérprete?

Boy — Êle estava aqui agora mesmo...

Durand — (procurando num dicionário manual) Polícia... ici! (faz o sinal)

Boy — O que é que êle está dizendo?

Gerente — Eu acho que êle quer a polícia. (gesticulando para Durand)
E' aqui perto!

Durand — Comissário de polícia,... ici... ici... ici... (ao boy)

Gerente — (ao boy) Corra até o distrito e traga rápido um investigador aqui, para resolver a questão.

Boy — Mas, ninguém na polícia sabe francês...

Gerente — Bem, em todo caso nós temos um intérprete.

Durand — Maintenant, madame, je veux une chambre

Gerente — Eu acho que isso quer dizer quarto... (apanha uma chave) Vou lhe dar uma chambre. Entra um grupo.

CENA IV

Renée — Ah! Você já tem que sair... Vai demorar muito?

Flávio — Só vou até o correio, meu bem

Renée — Você ouviu êsse grito? Eu tenho tanto medo... parecia a voz de papa!

Flávio — Que nada!... Isso já virou até obsessão! De manhã era o chapéu; agora é a voz. Vamos vamos... Vou ter que sair... Au revoir!

Renée — Au revoir, Mon chéri!
(Êle sai à direita e ela à esquerda)
(Entra outro grupo)

CENA V

N. I. — (sua casquette ainda ao contrário) Ninguém por aqui... E ainda não são nem dez e meia! Tenho que ficar aqui até meia-noite... Espero que ninguém apareça até lá.

Gerente — Onde é que o senhor estava até agora?

N. I. — Eu?!

Gerente — O Sr. mesmo! Eu não lhe disse para não sair em hipótese alguma?

N. I. — Sim, mas eu ouvi um grito de socorro, em espanhol... mas felizmente não era daqui.

Gerente — O Sr. saiu com tanta pressa que sua "casquette" está ao contrário.

N. I. — E'?

Gerente — O que que o sr. está esperando para colocá-la direito? Não saia mais daí agora... Está aí

um francês... Êle está querendo alguém da polícia... Eu não sei o quê que quer.

N. I. — Muito menos eu...

Durand — Et alors? Oû est cet inspecteur de police?

Investig. — O que é que aconteceu? E' êsse o senhor que mandou-me chamar? (para Durand) O Sr. não podia ter se abalado até o distrito?

Gerente — Como é que êle ia, se êle não sabe uma palavra de português?

Investig. — E eu, não sei uma palavra de francês. Assim, vamos nos entender muito bem.

Gerente — (ao N. I. que estava escapulindo) Intérprete!

N. I. — Pronto!

Inspetor — Vê se você consegue saber o que é que êle quer?

Durand — Ah! Intérprete!

N. I. — Oui, oui!...

Durand — Dites-lui que je suis Pierre Durand, de Paris. Dites-lui... J'ai cinq filles et ma deuxième fille, Renée, s'est enfuie avec un jeune homme, M. da Costa. Dites-lui.

Investig. — O que foi que êle disse?

N. I. — Bem... E' muito complicado... E' uma história enorme... Bem... Êle é francês...

Investig. — Mas isso eu sei.

N. I. — Eu também... Êle veio visitar o Rio como todos os franceses.

Investig. — E é porisso que êle mandou chamar o comissário?

N. I. — Não... espere... O Sr. nem dá tempo "da gente" traduzir...

Durand — Dites-lui aussi que le jeune homme est brésilien, il est employé dans une banque à Paris!

N. I. — Justamente! (ao investigador) Por que um francês recém-chegado ao Rio iria procurar um comissário?... Por um roubo de jóias... de carteira... pronto! Êste Sr. ao descer no Galeão, foi empurrado por um sujeito que lhe roubou a carteira. (O investigador toma notas; Durand se aproxima, tirando a carteira).

Investig. — Então êle tinha duas carteiras?

N. I. — Ah! O Sr. sabe como são são êsses franceses...

Durand — Voici la photographie du jeune homme!

Investig. — A fotografia do ladrão?...

Durand — Oû, c'est lui même...

Investig. — São admiráveis êsses franceses!... Um desconhecido esbarra nêles na rua e os roubam... e êles já têm a fotografia do ladrão?! Como é que êle conseguiu isso?

N. I. — Eu não lhe disse que o homem que o roubou lhe é muito conhecido?

Investig. — Não disse, não... Como é então que êle se chama?

N. I. — Êle já me disse — O nome é... é... é... Charles Aznavour.

Investig. — Como é que se escreve isso?

N. I. — Escreve-se como se diz... W, Z, V, Y, etc.

Investig. — (tomando nota) É como é que você pronuncia?
 N. I. — Distel
 Investig. — Enfim, já tenho bastante informações; vou começar as investigações agora mesmo.
 N. I. — Está certo. Bom, o homem está muito cansado e acho que vai descansar um pouco.
 Investig. — Bem, vou começar a trabalhar.

CENA VI

Mr. Durand, o Intérprete, a Gerente

Mr. Durand - Qu'est-ce qu'il m'a dit? (o intérprete inclina a cabeça, sem responder).
 Mr. Durand - Qu'est-ce qu'il m'a dit?
 Intérprete - Oui, oui.
 Mr. Durand - Quoi! Oui, oui?!
 Gerente — O quê é que êle diz?
 Intérprete - Nada, nada.
 Gerente — Parece que êle está furioso! Pergunte a êle o que há.
 Intérprete - Não, não! E' bom deixá-lo tranqüilo. Êle já pediu que o deixássemos em paz. Êle disse que se a gente começar a falar muito com êle, vai embora d'uma vez.
 Gerente - E' um louco!
 Intérprete - Ou um mártir!... Não, eu é que sou o mártir!
 Mr. Durand - Mauvais, mauvais interprète! (êle procura no seu dicionário).
 Gerente - O quê é que êle está dizendo?
 Mr. Durand - Mau... mau...
 Gerente - Ah! Êle está dizendo: Mau intérprete.
 Intérprete - Hum... Mau... mau... A senhora não sabe o que isto quer dizer em francês.
 Mr. Durand - Madame, je n'ai jamais vu un pareil hotel et jamais un pareil interprète. Pensez-vous que je suis venu de Paris pour qu'on se moque de moi? C'est la dernière fois que je prends une chambre dans cet Hotel. (êle sai).
 Gerente - Êle está furioso!
 Intérprete - Qual nada! Êle está encantado... (êle imita a saída de Mr. Durand) E' um jeito francês.
 Gerente - Eu vou sair um minuto. Faz favor de ficar aqui e não sair mais.
 Intérprete - (Enxugando o rosto e sentando-se com um ar cansado) Ah! Uma casinha no campo, bem longe do Rio! Aqui tem estrangeiros demais... Lá viverei em paz... Os caipiras falando a seu modo e eu não serei obrigado a entender nem a responder.

CENA VII

(Renée, Intérprete)

Renée — Intérprete!

Intérprete — Pronto... (êle faz sinal a Renée que êle não pode falar)
 Mal... garganta... voz acabou...
 Renée — O Sr. não pode falar.
 Intérprete — A Sra. fala português! Então por que não disse logo?
 Renée — O Sr. já está podendo falar?!
 Intérprete — Ainda não,... mas, estou melhorando... hum, hum... Já estou bom, não falemos mais nisso.
 Renée — Est-ce que vous savez si la poste est loin d'ici?
 Intérprete — Ah! Se a Sra. sabe um pouco de português, por que está falando francês? o único meio de se desembaraçar é falar o idioma.
 Renée — Ah! Eu sei tão pouco...
 Justamente!... De agora em diante, se a Sra. falar comigo em francês, não responderei.
 Intérprete — Oh! Mais je parle le portugais a vec tant de difficulté...
 Intérprete — Eu não estou entendendo nada, nem quero entender.
 Renée — Está bem, vou lhe... (vendo o chapéu cinza de Durand) Oh!!!...
 Intérprete — Quê que foi?
 Renée — O Sr. sabe de quem é aquê chapéu cinza?
 Intérprete — Foi um francês qu deixou aqui, há pouco.
 Renée — Oh! (Ela examina o fôrro do chapéu) Le chapeau de mon père! (ao intérprete, muito rápido) Oh! Mon ami est parti, il m'a laissé toute seule, il n'est pas encore revenu! Je vais à ma chambre.
 Intérprete — Sim, está bem!
 Renée — Eu vou à ma chambre.
 Intérprete — Está... bem... é isso... vai logo... logo..., rápido! (Renée sai)
 Pelo menos com ela a gente pode falar! Não é como aquê francês! Será que êles não podem aprender a nossa língua?! Um típico exemplo do orgulho francês!!

CENA VIII

Flávio — (chegando) Intérprete!
 Intérprete — Não! Não! Agora acabou! Chega! Renuncio às minhas pretensões! Há franceses demais aqui!
 Flávio — Que negócio é êste? Eu vou me queixar à...
 Intérprete — (interrompendo-o) Ah! O Senhor fala português! Faz um bem escutar a língua-pátria! Ah! Já que finalmente encontro

um compatriota eu vou pedir-lhe um favor, um grande favor: imagine que eu não sei bem o francês pois realmente só falo inglês, italiano, turco, russo, japonês, etc.

- Flávio — O senhor sabe inglês? What time is it?
Intérprete — Não nos apressemos. Eu vinha dizendo que...
Flávio — Responda à minha pergunta: What time is it?
Intérprete — O Senhor quer uma resposta imediata? Peço-lhe que me deixe refletir.
Flávio — O Sr. precisa refletir para me dizer que horas são?
Intérprete — São onze e meia. Escute... O sr. vai me fazer um favor. E' necessário falar a um francês que está aqui. Ele fala um francês que eu não entendo. Não sei o que ele quer.
Flávio — Onde é que está esse francês?
Intérprete — Vamos procurá-lo. Ah! o sr. é bem gentil em me prestar esse favor. Sou-lhe muitíssimo agradecido!
Flávio — Deixa de conversa. Vamos lá.
Intérprete — Deve estar no escritório. Espere! Olhe o meu boné. O sr. vai passar por intérprete. (ê ele se aproxima de uma porta à esquerda) Sr. Oh! Sr...
Flávio — Diga-lhe, Monsieur!
Intérprete — Como é?
Flávio — Monsieur.
Intérprete — Monsieur! Eu queria dizer-lhe que aqui há um bom intérprete.
Flávio — Bon interprète!
Intérprete — Bon interprète... Monsieur, bon interprète!
Flávio — Isso mesmo!
Intérprete — (chegando-se à porta e chamando) Monsieur! Monsieur! Bon interprète! Vamos assistir a um bate-papo legal em francês!

CENA IX

(Flávio, Intérprete, Durand)

- Durand — Un bon interprète! Enfin! (ê ele entra. Logo que Flávio o enxerga, sai precipitadamente pela direita) Oh! C'est vous l'interprète? Eh bien! Je veux mon...
Intérprete — (admirado) Chi! Fugiu também!
Durand — Qu'est-ce qu'il y a? Où est-il, l'interprète?
Intérprete — Não, meu velho. Agora não sou eu, agora é êle!... (muito amável) Até logo, até logo, monsieur...
Durand — Mais ils sont tous fous! (ao intérprete) Espèce d'idiot! de crétin! (sai falando pela esquerda) Oh, la la! Quelle maison!

- Intérprete — Não, estarei em bons termos com esse individuo! (ouve-se um barulho do lado da rua) Que é isso? Estão se matando aí fora. Estão falando português, não tenho nada a ver com isso.

CENA X

(Intérprete, Investigador, Policial, Flávio, Boy)

- (Entram o investigador e um policial trazendo Flávio seguro pelos braços)
- Investigador — Peguei o ladrão! Achei justamente quando eu estava passando pelo hote! — êle ia saindo correndo e reconheci pela fotografia. Ora! (ao intérprete que não se mexe) Vá chamar aquêle francês; nós vamos mostrar-lhe o que é a polícia brasileira! Traz o francês... e volta que nós precisamos muito de você.
Intérprete — O Sr. faz muito bem em me avisar. (à platéia) Não conheço o hotel e aproveito p'rá ficar por aí!

CENA XI

- Flávio — Mas afinal, o que quer dizer isto?! Vocês me prendem! Não se detêm as pessoas desta maneira! Vocês...
Investigador — Oh! Oh! Nada de protesto! E' o Sr. que se chama WKMK? Oh! Não finge que não entendo... O Sr. se explicará na delegacia (ao boy que acaba de entrar). Vá chamar aquêle francês de hoje de manhã, aquêle alto com um chapéu cinza.
Flávio — Com um chapéu cinza?
Investigador — Ah! Isto lhe interessa! (ao policial) Segura bem!
Renée — Oh! mon chéri! mon chéri!
Mr. Durand — Segura esta mulher! Nós já temos dois dêles!
Flávio — Oh! mon chéri! O quê que há?
Renée — Você tinha razão est amanhã. O chapéu cinza está aí.
Investigador — Nada de código! Calem-se! Eu recordarei desta história de chapéu cinza (ao policial) Você viu o movimento dêles quando se falou de chapéu cinza? Isto é uma quadrilha das mais perigosas!
Durand — (entrando, Renée cobre a face com as mãos) Oh! Renée! ma petite Renée! C'est toi! toi, ma fille! As tu pensé à l'anxiété et au désespoir de ta pauvre maman (o Investigador quer o interrom-

per) Laissez moi! As-tu pense à... (O Investigador quer interrompê-lo novamente) Laissez-moi, vous dis-je!

Investigador — O Sr. sabe que está perdendo o seu tempo.

Mr. Durand — Mon ami, j'ai cinq filles; ma deuxième fille...

Investigador — Está bem, está bem! Este é o homem que roubou sua carteira?

Mr. Durand — Oui!

Flávio — Como? Vous avez dit à cet homme que j'avais volé votre portefeuille?!

Mr. Durand — Mon porte-feuille? Je n'ai jamais dit une chose pareille!

Flávio — Está vendo? Ele disse que nunca disse isso!

Investigador — O Sr. sabe que eu não compreendo francês; pode fazê-lo contar o que lhe convém... Vamos! Ao xadrez, o homem e a mulher.

Flávio — Savez-vous qu'il veut mettre votre fille en prison?

Mr. Durand — En prison? Ma fille? En prison? (toma sua filha nos seus braços).

Gerente — (chegando) O que é que está acontecendo aí?

Investigador — Eh! Vocês já estão me enchendo um bocado! Vai todo mundo em cana.

Renée — Mas eu sou la fille!

Intérprete — Quer me dizer o que é que está acontecendo aí? (toca o telefone)

Gerente — Estão chamando de Paris... Sr. Flávio da Costa.

Flávio — E' para mim.

Gerente — Mas o Sr. não se chama Guimarães?

Investigador — Guimarães e depois Brschwillb. Ah! Isto não está me cheirando bem.

Flávio — Me deixa atender. (ele vai ao aparelho, acompanhado de um policial! Alô, Alô... E' o meu patrão de Paris! Oui, oui. Parece que ele já tentou telefonar uma vez e que ligaram para um hospício!... Oh! Merci, merci beaucoup! (para Durand) Ele me aceitou para sócio.

Renée — (ao pai) Oh! Papá, Flávio va être associé.

Mr. Durand — Vraiment?!

Renée — Oh! Je suis très heureuse!

Flávio — Deixe o seu pai ouvir! Écoutez vous même.

Mr. Durand — (ao inspetor, indo ao telefone) Ah! Cela va tout arranger (ao telefone) Allo, allo... Durand à l'appareil. Parlez plus haut, je n'entends pas!... Ah! C'est bien... bien... merci! merci beaucoup!... Adieu. (a Flávio) Mon ami, je vous donne ma fille!

Intérprete — (chegando) Como é que é? o que é que foi?

Investigador — Acontece cada uma aqui! O senhor se lembra daquele francês que se queixou de ter sido roubado? Eu me abalei para achar o ladrão, trouxe o gajo aqui... e esse sujeito aí lhe dá a mão da filha!... De agora em diante, tudo que se falar dos franceses não vai me espantar mais (ele sai depois de ter feito sinal ao policial para segui-lo).

Intérprete — (olhando para Flávio e Renée) Como é que é, tudo legal com vocês?

Flávio — Tudo ótimo!

Intérprete — Tá vendo, só por minha causa tudo terminou bem!

Flávio — Ué, mas como?

Intérprete — A explicação seria um pouco longa, mas se o Sr. fôsse meu chapa o Sr me arranjava um emprêgo.

Pai — Como intérprete?

Intérprete — Essa não, já deixei isso para lá, agora!

Flávio — Meu sogro vai lhe arranjar um emprêgo.

Mr. Durand — (estendendo a mão ao Intérprete) Vous êtes leur ami, vous êtes mon ami puisque.

Intérprete — Pois não! (a Flávio) Eu queria dizer-lhe alguma coisa amável, mas eu não compreendo nada do que ele diz.

Flávio — Je ne comprends pas (ensinando). (cumprimentando Durand) Jê né cumprande pá.

Flávio — Mas afinal, o que quer dizer isto? Vocês me prendem?! Não me prendem?!



O ano de 1962 foi marcado, no Rio de Janeiro, pelo espetacular sucesso que vem obtendo a célebre comédia musicada "MY FAIR LADY", e que nos foi apresentada em tradução de Henrique Pongetti. Produzido por Oscar Ornstein e Victor Barbara no Teatro Carlos Gomes e ensaiado em tempo "record" pelo diretor americano Gregory Kayne, de acôrdo com a direção original de Moss Hart para a produção da Broadway, com cenários de Oliver Smith e figurinos de Cecil Beaton, o espetáculo resultou naquilo que Bárbara Hellodora, crítico teatral do *Jornal do Brasil*, pôde chamar de: "O triunfo da disciplina". Com Bibi Ferreira, Paulo Autran, Jaime Costa, Sérgio Viotti, Suzana Negri e Hélio Paiva interpretando impecavelmente os papéis principais, corpo de baile, còro e orquestra funcionando à perfeição, assim como tôdas as complicadas mudanças de cenários, "MY FAIR LADY" é uma realização apurad que mereceu rasgados elogios de tôda a imprensa especializada e vem há muitos meses recebendo do público carioca verdadeira consagração.

Infelizmente, o ano de 1962 foi também marcado pelo desaparecimento de duas companhias cariocas: a CTCA (Companhia TONIA-CELI-AUTRAN) e o TEATRO DA PRAÇA, sendo que a última produção da CTCA, "TIRO E QUEDA", de Marcel Achard, dirigida por Antonio do Cabo e que nos apresentou Tonia Carrero num desempenho excepcional, fez um enorme sucesso de bilheteria.

O TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA encenou com sucesso "O PAGADOR DE PROMESSA" de Dias Gomes, com direção de José Renato, cenários e figurinos de Anísio Medeiros e com Luiz Linhares e Beatriz Veiga nos papéis principais. Depois de encerrada a temporada da peça no Rio de Janeiro, o TNC partiu em excursão ao Uruguai e ao sul do país.

Também de Dias Gomes e com cenários e figurinos de Anísio Medeiros é a peça que o TEATRO DO RIO estreou no mês de outubro, "A INVASÃO", em direção de Ivan de Albuquerque e com um elenco de quarenta pessoas que inclui Jardel Filho, Rubens Corrêa, Isabel Tereza, Jurema Magalhães, Léa Garcia, Átila Iório e outros.

O TEATRO DOS SETE encenou "O HOMEM, A BESTA E A VIRTUDE" de Pirandello, com direção e cenário de Gianni Ratto e figurinos de Belá Paes Leme, sendo os principais intérpretes Fernanda Montenegro, Italo Rossi, Cláudio Corrêa e Castro e Sérgio Britto. A seguir, a companhia remontou durante algumas semanas "O BELJO NO ARFALTO", de Nelson Rodrigues e partiu depois em excursão ao Sul do país onde se exibiu durante dois meses em Pôrto Alegre com excepcional sucesso.

Este ano trouxe também de volta ao Rio de Janeiro CACILDA BECKER e sua companhia que, depois de apre-

Movimento

sentarem durante uma semana, no Teatro Municipal, "A VISITA DA VELHA SENHORA", de F. Dürrenmatt, transferiram-se para o Teatro Copacabana onde já encenaram "EM MOEDA CORRENTE DO PAÍS", de Abílio Pereira de Almeida e "OSCAR", de Claude Magnier. A próxima produção do TCB será "A TERCEIRA PESSOA" de Andrew Rosenthal para cujo papel principal a companhia promoveu um concurso saindo vencedor Érico Freitas.

AURIMAR ROCHA dirigiu e interpretou, para a companhia que tem seu nome, "RATOS E HOMENS", de John Steinbeck (Prêmio Nobel de Literatura de 1962), recebendo excelente acolhida da crítica e do público. O espetáculo conta com cenários e figurinos de Napoleão Moniz Freire.

Enfim, o TEATRO JOVEM nos deu uma montagem cuidada da peça de Francisco Pereira da Silva, CHAPEU DE SEBO, dirigida por Kléber Santos, com cenários e figurinos de Anísio Medeiros e um numeroso elenco de jovens atôres.

Em SÃO PAULO, o TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA apresentou, em direção de Antunes Filho, "YERMA", de Garcia Lorca, com CLEYDE YACONIS no papel principal e, em seguida, "A REVOLUÇÃO DOS BEATOS", de Dias Gomes, dirigida por Flávio Rangel.

O TEATRO OFICINA contratou a atriz Maria Fernanda para apresentar "UMA RUA CHAMADA PECADO", de Tennessee Williams e, depois, Madame MORINEAU a quem coube o papel principal da peça "TODO ANJO É TERRÍVEL" de Kitty Frings.

MARIA DELIA COSTA voltou ao seu teatro, depois de uma temporada no Rio de Janeiro com "ARMADILHA PARA UM HOMEM SÓ", peça policial de Robert Thomas e apresentou ao público paulista "O MARIDO VAI A CAÇA", de Feydeau!

Com inteiro êxito de crítica e público, o TEATRO DE ARENA encenou "A MANDRÁGORA", de Maquiavel, com direção de Augusto Boal e Gianfrancesco Cuarnieri num dos papéis de maior destaque.

Teatral 1962

II.º FESTIVAL PAULISTA DE TEATRO DE ESTUDANTES

Realizou-se em Campinas, de 27 a 31 de junho de 1962, o II.º Festival Paulista de Teatro de Estudantes, com a participação de 12 equipes teatrais de São Paulo, Campinas e de outras cidades do interior do Estado. O Festival teve inteiro êxito e o Júri, integrado por Francisco Ribeiro (diretor do Teatro Nacional, de Lisboa), Barbara Heliodora, Moyses Léerner (representante da Comissão Estadual do Teatro), Patrícia Galvão e Sálvio de Oliveira (representando Paschoal Carlos Magno), decidiu conceder os seguintes prêmios:

— Prêmio José Salvador Julianelli — Melhor espetáculo — à peça “Aquêlê que diz sim, aquêlê que diz não”, de Bertolt Brecht, levada à cena pelo Grupo de Teatro Horácio Lane, da Universidade Mackensie, de São Paulo.

— Prêmio José Salvador Julianelli — Melhor espetáculo — à peça “Aquêlê que diz sim, aquêlê que diz não”, de Bertolt Brecht, levada à cena pelo Grupo de Teatro Horácio Lane, da Universidade Mackensie, de São Paulo.

— Prêmio Paschoal Carlos Magno, com inscrição automática no V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, a se realizar em 1963 na Bahia, aos seguintes grupos: a) Grupo de Teatro Horácio Lane; b) Grupo Experimental de Teatro da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, com a peça “O BALANÇO” e c) Teatro Universitário do Estado de São Paulo, com “A QUADRATURA DO CÍRCULO”.

Foram distribuídas três bôlsas de estudo na Escola de Arte Dramática de São Paulo para o melhor diretor, Antonio Penteadó, de “O BALANÇO”; melhor ator, Paulo Roberto Melegni, de “AS RÉDEAS” e melhor atriz, Dina Sfat, de “Aquêlê que diz sim, aquêlê que diz não”, que ainda receberam medalhas especiais, assim como: Jalro de Oliveira, de “O BALANÇO”, melhor coadjuvante masculino; Regina Alchefska, de “As RÉDEAS”, melhor coadjuvante feminina; Geraldo Mayer Jurgensen, de Campinas, melhor cenógrafo, com a peça “O SR. LEÓNIDAS EN-

FRENTA A REAÇÃO” e Paulo Lara, melhor figurinista com “AS RÉDEAS”.

Não foi atribuído prêmio ao melhor autor.

XI FESTIVAL DE ARTE DE BELO HORIZONTE

No XI Festival de Arte de Belo Horizonte, realizado êste ano, os alunos do Conservatório Nacional de Teatro, do Serviço Nacional do Teatro, ganharam nada menos de três prêmios pelo espetáculo com o qual se apresentaram — “A PRIMA-DONA”, de José Maria Monteiro. Os prêmios foram os seguintes: Melhor Conjunto, Melhor Representação e Melhor Atriz, o qual coube a Isabela Campos.

NOTÍCIAS DE “O TABLADO”

O TABLADO completou, em 1961, dez anos de existência, encenando MAROQUINHAS FRU-FRU, de Maria Clara Machado, direção da autora, cenário de Anna Letycia, figurinos de Kalma Murtinho e música de Carlos Lyra e O MALENTENDIDO, de Albert Camus, direção de Yan Michalski, cenários e figurinos de Napoleão Moniz Freire.

Abrindo a temporada de 1962, Maria Clara Machado dirigiu sua adaptação da história A GATA BORRALHEIRA, com cenário de Belá Paes Leme, figurinos de Kalm Murtinho e música de Carlos Lyra, tendo o espetáculo agradado igualmente às platéias infantil e adulta.

No mês de setembro, foi estreado O MÉDICO A FÔRÇA, de Molière, com direção de Maria Clara Machado, cenários e figurinos de Anna Letycia (Em nosso próximo número, publicaremos notas referentes à produção dêste espetáculo). Queremos salientar que tomaram parte nessa produção de O TABLADO dois de seus mais antigos elementos, que estavam trabalhando profissionalmente há alguns anos: Napoleão Moniz Freire, que se desincumbiu brilhantemente do papel título e Carmen Sylvia Murgel, que teve a seu cargo o difícil papel da criada Jacqueline.

O TABLADO projeta estrear em 1963 com BARRA-BAS, de Michel de Ghelderode.

DOS JORNAIS

(Conclusão do artigo publicado no n.º anterior —
UM AMERICANO INTRANQUÍLO)

AINDA OS MALES DA BROADWAY

Bárbara Heliodora

Continuamos hoje a transcrever e comentar a conferência sobre o teatro americano em 1961, que foi realizada por Arnold Moss na Embaixada Americana. Moss continuava a falar sobre o problema de frequência; e considera que o aspecto mais grave desse problema de preços altíssimo é o desaparecimento do estudante, do jovem em geral, dos teatros, que normalmente deveriam ser por eles frequentados. Julgar que os jovens não estão interessados em teatro de alta categoria é um engano total, pois todo ano, na primavera, Moss e seu grupo apresentam um es-

petáculo shakespeariano na Biblioteca do Congresso, e além dos dois espetáculos para diplomatas, autoridades, congressistas, etc., Moss fez questão de apresentar um terceiro apenas para estudantes: os quinhentos lugares do teatro são disputados violentamente, havendo sido adotado o sistema de se aceitar os candidatos com as melhores médias na escola. (Dizemos nós, aqui: Notem bem! O teatro é prêmio.) Agora já duas cidades vizinhas a Washington pediram que o espetáculo seja feito nas sedes de seus principais colégios logo após os espetáculos na capital, para que seus alunos possam vê-los.

A solução, acha Moss, é a apresentação de pelo menos um espetáculo por mês a preços muito baratos para estudantes, em cada teatro que esteja apresentando um espetáculo de categoria, e declara que assim fará sempre que uma produção chegue à Broadway.

d) Outro aspecto do teatro americano que indica estar ele em declínio é o fato de que menos peças estão sendo escritas. O que é ligado ao fato notado acima, de que os produtores novos não arriscam a produção de textos de autores inteiramente desconhecidos. As peças que são escritas, o que é ainda pior, tendem a já procurar de si o que se considera o *standard* da Broadway, isto é, não são peças que o autor escreve para que sejam boas, mas sim peças escritas para fazer sucesso. E' claro que existem exceções a essa regra, mas o fato é inegável.

e) Há menos teatros abertos na Broadway, isto é, hoje em dia só há 28 teatros profissionais na Broadway, 17 desses pertencem a Mr. Schubert, que só aluga teatros ao tipo de espetáculo que ele considera interessante e com possibilidade de vencer. E o gosto de Mr. Schubert nem sempre é exatamente aquilo que se poderia dizer artístico, ou nem ao menos de leve relacionado a qualquer coisa que tenha a ver com arte. O aluguel de um teatro é de cinco mil dólares por mês de garantia mínima, e 25% da bilheteria (no caso dos musicais parece que é um pouco mais alto). E de qualquer modo o teatro é organizado, ou desorganizado, de tal maneira, na Broadway, que ninguém percebe como é que subsiste qualquer tipo de atividade teatral. O *off-Broadway* está ficando tão ruim, tão difícil, financeiramente falando, quanto à Broadway (lembramos aos leitores o aparecimento de *off-off-Broadway*, isto é, do teatro feito em cafés e restaurantes, em busca de um lugar onde os sindicatos não destruam os esforços de quem quer fazer algo de melhor). Não há nada que facilite a existência do teatro. Adianta Mr. Moss que, fora da Broadway, de setecentas produções apresentadas até hoje, apenas 6 (meia dúzia) recuperaram integralmente o dinheiro empatado na produção. O próprio conferencista diz que compreende que ninguém acredite nisso, porque eles também não acreditam, embora saibam que é verdade. Ninguém compreende como é que ainda alguém se lembra de gastar dinheiro para fazer teatro... Um pequeno exemplo dos gastos de de uma companhia profissional é o de publicidade nos jornais: para uma companhia da Broadway o melhor anúncio possível para teatro, isto é, uma polegada em uma

coluna, no New York Times ou no N.Y. Herald Tribune, custa 1.200 dólares por semana.

e) Como resultado dessa limitação de atividades devido a custos, etc, há menos gente empregada no teatro, e repetidamente quando se procura um técnico, um especialista, em Nova Iorque, para realizar determinado trabalho, descobre-se que ele já se mudou para a Califórnia, onde está trabalhando em cinema ou televisão.

f) Há uma ênfase demasiadamente forte no papel do diretor no teatro. Na Broadway e principalmente nos teatros que pertencem a Mr. Schubert, todo o problema de um espetáculo se resume no nome do diretor, e é possível apresentar qualquer espécie de peça, por pior que seja se o diretor for Elia Kazan, Joshua Logan, Tyrone Guthrie ou Moss Hart. Esses são os semideuses da Broadway, apesar de não serem os únicos diretores capazes do teatro americano. Moss, pessoalmente, acredita que não há nada de louvável na história de se dizer que o espetáculo tinha a marca do diretor, porque no teatro o diretor não deve fazer mais do que servir — da melhor maneira possível, é claro, e da mais inteligente — o texto, que continua a ser a base de todo o teatro no mundo. O diretor passou a ser a vedeta do espetáculo, e isto é um desequilíbrio tão grande quanto o da supervalorização da estrêla, ou do cenário, ou de qualquer outro membro componente de um espetáculo.

f) Não existe mais aquela velha noção de fidelidade de um público ao teatro. O que não é de espantar, pois quem é que pode ter amor e dedicação a uma atividade para a qual se tem de comprar bilhetes com seis ou oito meses de antecedência? A conquista de um bilhete é muitas vezes mais emocionante do que o próprio espetáculo. E o antigo mal do vedetismo tinha alguns aspectos positivos, tais como o de trazer o público ao teatro para ver produções nas quais suas estrêlas favoritas trabalhavam. Hoje em dia o teatro americano praticamente não tem mais estrêlas.

Mr. Moss explica que faz uma distinção entre o que é geralmente chamado de estrêla e a verdadeira estrêla, que é a que apenas com seu próprio nome é capaz de trazer todo um público ao teatro. Existirão talvez quatro estrêlas no teatro americano, mas só citou duas; e ambas trabalham em comédia musicada: Mary Martin, que atualmente trabalha em grande bobagem sentimentalóide que se chama *The Sound of Music*, e que, por ela só enche o teatro tôdas as noites (ao leitor: trata-se de um musical sobre a família Trapp). A outra é Ethel Merman, a respeito de quem Mr. Moss diz: "Eu iria ao teatro para vê-la nem que ela só fôsse ler a lista telefônica". Realmente é preciso convir que a personalidade de Ethel Merman no palco é alguma coisa de muito diferente de suas poucas e melancólicas atuações cinematográficas. Os ingleses, adianta Mr. Moss, têm muito maior sentido de fidelidade a seus atôres, têm essa capacidade de aceitar inteliramente uma atriz feia ou velha demais para determinado papel, desde que ela seja realmente uma intérprete excepcional, desde que se tenha a oportunidade de ver uma atua-

ção que contribui de algum modo para o que se chama de arte dramática. E, por outro lado, a Broadway acostumou o público médio americano a se satisfazer com uma qualidade inferior de espetáculo, entre outras coisas porque o custo de produção é alto demais para que se possa ensaiar um espetáculo satisfatoriamente, e porque se quer fazer o espetáculo parecido com todos os outros espetáculos da Broadway, para que o público vá. Nada de experiências ou originalidades.

A essa altura, uma pessoa na platéia pediu ao conferencista que falasse a respeito do *Method* do Actor's Studio e Moss respondeu que é necessário a todo ator um método de trabalho, isto é, ninguém pode ser um ator profissional sem adotar determinadas normas para a execução de seu trabalho, para a criação do personagem, etc. O *Method* é bom sob esse aspecto, mas apenas para um tipo especial de peça, de autor e de época, pois deixa o ator inteiramente sem preparo para uma série de aspectos de arte interpretativa que são indispensáveis para qualquer espetáculo fora do realismo moderno que eles fazem. O *Method* é uma distorção do método de Stanislawski, e o método de Stanislawski continua sendo melhor e mais completo do que a versão Strasberg do mesmo. O próprio Elia Kazan confessa que os atôres do Actor's Studio são deficientes em técnica e, de modo geral, incapazes de fazer teatro clássico ou poético ou de qualquer natureza que não essa que tem caracterizado a maioria das produções que têm integrado. Moss concorda integralmente, portanto, com o ponto de vista de Robert Lewis em *Method or Madness*, e os dois foram colegas, estudando Stanislawski com Eva Le Gallienne.

g) Voltando ao assunto inicial, Moss diz que hoje em dia os críticos de Nova Iorque que, por um lado têm poder demais nas mãos, pois uma crítica contrária nos maiores jornais fecha imediatamente um espetáculo, e por outro lado os críticos que têm aparecido ultimamente não conhecem realmente interpretação, e portanto são menos úteis, menos lúcidos e não podem auxiliar a quem faz teatro em sua tarefa de encontrar o caminho certo. Por exemplo, Moss cita um crítico que disse que em determinado espetáculo Eric Portman tinha tido uma atuação memorável, muito embora não se pudesse entender a maior parte de suas palavras. Ora, como pode ser memorável o trabalho de um ator que, numa arte de comunicação, não se faz entender pela platéia? Isso indica o que acontece em muitas críticas em N.Y., que contêm julgamentos inadmissíveis. Por outro lado, se o crítico é realmente competente, como foi Jon Mason Brown, então o ator, o diretor, o autor, todos têm alguma coisa a lucrar com a publicação das críticas.

g) As grandes emoções não existem mais no teatro; não há mais grandes peças, não há mais grandes atuações, não há mais grandes estilos interpretativos, não há mais grandes momentos de jôgo entre dois atôres: o realismo, o método, as comédiazinhas comerciais, o sucesso do melodrama, tudo isto está destruindo a originalidade, a varie-

dade, a amplitude que o teatro tem e sem as quais não pode subsistir.

Vendo que o tempo se esgotara, Arnold Moss resolveu fazer um apanhado rápido a respeito do que existe de positivo no teatro americano atual, porque acha que alguma coisa dá esperanças de melhora: tudo de bom, de excitante, de desafiador, de realmente válido está sendo feito fora de Nova Iorque, ou pelo menos fora da Broadway, onde volta e meia aparece um espetáculo que realmente lembra a todos o que o teatro deve ser. Mas em São Francisco, em Dallas, em Washington, em cidades que até há bem pouco tempo nem sabiam o que era teatro, estão sendo feitas tentativas ousadas, está-se montando o teatro clássico de todas as épocas e de todas as nações, e também autores novos que sabem que o teatro tem de ser um espelho e uma iluminação para a vida.

Esses grupos trabalham em bases muito diferentes das da Broadway. Muitos deles têm subsídios de fundações particulares como a Ford ou a Guggenheim, e agora o governo começa a considerar a possibilidade de se subvencionar as atividades artísticas. O Estado de Nova Iorque é o líder no assunto, pois já dotou verbas para espetáculos do City Ballet, da N.Y. Philharmonic Orchestra e do Phoenix Theatre, um teatro fora da Broadway que tem realizado um trabalho de grande mérito. Há também, os *Community Theatres*, grupos que centralizam as atividades artísticas de pequenas localidades, assim como há todo o trabalho dos teatros universitários, que muitas vezes têm teatros com facilidades técnicas de deixar qualquer profissional com água na boca.

Nesses maravilhosos teatros que estão aparecendo nos pontos mais recônditos do país, os desenhos da casa de espetáculos são quase sempre de concepção inteiramente moderna — não se usa mais o arco do proscênio, traz-se o espetáculo à platéia e a platéia ao espetáculo. Fazem-se experiências com novos métodos de montagem, novos tipos de dramaturgia e de interpretação. Estão procurando, enfim, fazer um teatro realmente vivo.

Nessa altura perguntamos nós: esse movimento é suficientemente forte para que aos poucos a Broadway possa sofrer-lhe a influência? A influência só poderá chegar até a Broadway possa sofrer-lhe a influência? A influência só poderá chegar até a Broadway quando a Broadway tomar algumas providências, indispensáveis, para tornar a ser um centro de teatro vivo, tais como: cortar os custos de produção, cortar os custos móveis de operação, planejar cada espetáculo cuidadosamente para poder aproveitar o capital sem jogar dinheiro fora, pois hoje tudo na Broadway se faz na base da maior confusão, o que sai caríssimo. Além disso, cortar os preços das entradas, organizar um novo sistema de venda de bilhetes para que não seja necessária essa espera de meses a fio, formar novas platéias, modernizar os teatros, e acabar com os 15% de impostos que o teatro paga, porque ninguém conseguiu fazer o imposto desaparecer depois do seu aparecimento com a última guerra. E' preciso modificar os entendimentos com os sindicatos dos vários trabalhadores, porque as

atuais exigências são grotescas: Victor Borge, que aparece no palco sozinho, com seu piano, no final da noite fazia comparecer à cena, para os aplausos, os 17 técnicos de bastidores que era obrigado a contratar — para fazer nada — só porque seu espetáculo era considerado *musicado*. Por outro lado, o sindicato dos músicos de Chicago considerou que *A Tempestade*, de Shakespeare, era um musical, porque a música composta para o espetáculo durava 23 minutos, e não os 22 aceitos como limite máximo para uma peça não-musical. Isso implicou na contratação de 11 músicos que nada faziam. E as histórias nesse sentido não infindáveis.

Quando a Broadway compreender tudo isto, estará em condições de aceitar o bom teatro que se está fazendo longe dela nos Estados Unidos, e é melhor que compreenda logo, pois no teatro americano de 1961, o que está em decadência é a Broadway.

Como podem ver os senhores leitores, Arnold Moss não evita encarar a realidade do assunto que escolheu. E' de lamentar que sua conferência não tenha sido divulgada e que tenha sido realizada diante de um público tão diminuto.

(Transcrito do JORNAL DO BRASIL — 19-8-61).



LIVROS

PANORAMA DO

Na coleção **Corpo e Alma do Brasil**, da Editora Difusão Européia do Livro, vem de ser lançado o livro de Sabato Magaldi que leva o título acima. O acontecimento é histórico: pela primeira vez, em 1962, um livro que procura encontrar uma perspectiva crítica para o teatro brasileiro, desde suas origens, é escrito por um crítico teatral militante (no Rio, Sabato Magaldi foi crítico do **Diário Carioca**, em São Paulo, atua no **Estado de São Paulo**). Segundo nota do autor, o livro foi encomendado pelo Ministro Lauro Escorel, para divulgação no exterior em outras línguas. O que não muda o fato de que aqui o temos, em português, para consumo interno.

No momento de realizar essa tarefa, com que há muito sonhava, Sabato Magaldi tinha, é claro, que adotar um ponto-de-vista que desse unidade à matéria a ser comentada, e o escolhido é excelente, a procura de todos os tênues fios que aos poucos chegaram (e há muito pouco tempo) a formar a meada que se pode chamar de teatro brasileiro. O progressivo alijamento de elementos alienígenas, a hesitante, mas inexorável busca de conteúdo e forma ligados à nacionali-

dade, a constatação inconsciente e mesmo indesejada de que para um (ainda eventual) grande público brasileiro só um teatro autenticamente brasileiro poderá servir, tudo isto Sabato Magaldi procura esclarecer, permitindo que exemplos que, tomados isoladamente, poderiam parecer sem maior significação, adquiram sua perspectiva exata ao serem colocados ao lado de tantos outros de aparência enganosamente frágil.

Panorama do Teatro Brasileiro tem uma grande virtude, a de não pretender esgotar o assunto em suas menos de 300 páginas, e outra, não menor, de não pretender modificar a face do universo: toda a pequena literatura existente a respeito de drama e do teatro no Brasil foi compulsada e aproveitada no que tinha de aproveitável, a ênfase sendo colocada mais no que de bom do que no de mau nela existia. E, sem dúvida, sente-se uma séria tentativa de maior objetividade possível, sendo que particularmente nos capítulos sobre os primórdios de nossa história dramática o repúdio de toda e qualquer adjetivação inútil faz com que uma quantidade inacreditável de informação e

avaliação seja concentrada em um espaço que pareceria não poder nunca conter tanto material.

Sendo um crítico, naturalmente Sabato Magaldi expressa opiniões críticas a respeito das obras incluídas nessa tentativa de estruturação da evolução da dramaturgia e, portanto, não seria possível que, aqui e ali, não se discordasse de algumas de suas conclusões.

Todavia, é desnecessário acrescentar que quaisquer restrições que se possa fazer a **Panorama do Teatro Brasileiro** não lhe tiram o mérito, pois o valor do trabalho, em seu todo, supera fartamente suas possíveis falhas ocasionais. Além de útil e digno dos maiores aplausos em si, o livro de Sabato Magaldi, para realizar inteiramente sua missão, deveria provocar o aparecimento, num futuro próximo, de novos estudos críticos a respeito do teatro brasileiro. Temos a impressão de que, para o próprio Sabato Magaldi, seria mais agradável e mais honroso tornar-se um desafio do que um clássico apenas.

(Do **Jornal do Brasil**, de 7/11/62)

LIVROS

ARTIMANHAS DE SCAPINO, de Molière, em excelente tradução de Carlos Drummond de Andrade, publicada pelo Serviço de Documentação do Ministério da Educação.

O TEATRO DE UGO BETTI — Conferência proferida pelo prof. Fernando Capecchi no Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade do R. G. do Sul e publicada por esta entidade.

MÉTODO OU LOUCURA, de Robert Lewis, tradução de Barbara Heliodora, publicado pela Editora Letras e Artes, englobando uma série de conferências do diretor americano, nas quais analisa o método de Stanislavsky.

A HARPA DE ERVA, de Truman Capote, em tradução de Fausto Cunha, Editora Agir. Analisando o livro, escreve Waldir Ayala:

“TRUMAN CAPOTE não é formalmente um autor de teatro. Uma experiência com teatro musicado resultou em fracasso no decorrer de sua esplêndida carreira de ficcionista. Trata-se de *House of flowers*, que se manteve pouco tempo em cartaz. Por outro lado, sente-se, em sua ficção, aquele teor poético que arma os grandes conflitos teatrais, e isto ressalta nesta adaptação de *A harpa de erva*, em que tudo conduz ao grande movimento cênico, e onde o diálogo se adapta ao tempo de poesia que instrumenta a ação teatral”.

Publicações à disposição dos leitores na secretaria de O TABLADO.

	Cr\$
A casa do bode, de J. Carlos Lisboa	130,00
Ja Editora Agir:	
Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna ...	250,00
Bodas de sangue e	
D. Rosita, a solteira, de F. Garcia Dorca	200,00
Diário de Anne Frank, de Goodrich e Hackett...	250,00
Diálogo das Carmelitas, de G. Bernanos	200,00
A harpa de erva, de Truman Capote	250,00
A longa jornada noite a dentro, de O'Neill	250,00
O living room, de Graham Greene	250,00
Natal na praça, de Henri Ghéon	250,00
Pedeira das Almas e O Telescópio, de Jorge de Andrade	200,00
O rinoceronte, de Ionesco	250,00
Teatro infantil de M. C. Machado (A bruxinha que era boa; O rapto das cebolinhas; O Chapéuzinho vermelho; Pluft, o fantasminha e O boi e o burro)	400,00
Teatro de M. Clara Machado (O cavalinho azul; A volta do Camaleão Alface e O embarque de Noé)	400,00

CADERNOS DE TEATRO — exemplar avulso: 70,00;
Assinatura (6 números) 400,00

Pedidos para O TABLADO, à Av. Lineu de Paula Machado, 795 — Rio de Janeiro, Estado da Guanabara.