

21

cadernos de teatro

DIA MUNDIAL DO TEATRO: ARTHUR MILLER

PROBLEMAS DO TEATRO BRASILEIRO

MOLIÈRE NO TABLADO

O QUE VAMOS REPRESENTAR

MOVIMENTO TEATRAL

DEVINE NO BRASIL

DIA MUNDIAL DO TEATRO

Arthur Miller

“É estranho que, hoje em dia, quando politicamente o mundo parece para sempre dividido em dois, a arte, especialmente o teatro, demonstre com clareza a sua profunda identificação com o universal. As peças que têm êxito em um país são cada vez mais importantes no estrangeiro. As diferentes culturas foram sempre parte integrante umas das outras, mas progredem em conjunto da maneira mais evidente. Em face, porém, dos problemas delicados da vida e da morte, permanecemos como se fôramos seres vindos de planetas diferentes. O teatro, por sua vez, e sem querer, provou à nossa época que a raça humana, a despeito da variedade de culturas e tradições, mantinha uma unidade profunda. Não creio que, em qualquer outro tempo, peças contemporâneas tivessem sido tão rapidamente compreendidas pelo mundo afora.

Excelente é que o teatro, mais do que qualquer outro meio de comunicação artística, seja o instrumento preferido. E excelente é ainda que, na nossa época, quando a futilidade esmaga o espírito e a inatividade mortal ameaça o coração, possamos possuir uma forma artística, cuja existência não se pode conhecer fora da ação. Isso quer dizer que talvez tenha chegado o tempo de um teatro da vontade, que mergulha raízes nessa liberdade tão precária, mas que assegurou os prodígios do homem sobre a terra, permitiu-lhe atingir as estrelas e, ainda, que nos reuníssemos aqui esta noite, como milhares de outras pessoas nas muitas cidades da terra para compartilhar de uma esperança igual depositada no homem”.

No dia 27 de Março, foi celebrado mais uma vez, em todos os países membros do Instituto Internacional do Teatro, o DIA MUNDIAL DO TEATRO.

Coube, êste ano, ao dramaturgo norte-americano Arthur Miller a honra de escrever a saudação que, nêsse dia, foi lida, antes do espetáculo, em todos os teatros dêsses países. No Rio de Janeiro, os espectadores tiveram assim a oportunidade de ouvir essa saudação, por extenso, pela voz de algumas de nossas atrizes mais famosas.

Transcrevemos aqui a parte final do resumo publicado na imprensa local:

CADERNOS DE TEATRO N.º 21 — Março de 1963

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

Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795 — Jardim Botânico — Rio de Janeiro — Estado de Guanabara.

DIRETOR-RESPONSÁVEL: João Sergio Marinho Nunes — DIRETOR EXECUTIVO: Maria Clara Machado
REDATOR-CHEFE: Jacqueline Laurence — SECRETÁRIO: Virginia Valli — TESOUREIRO: Eddy Rezende Nunes.

COLABORAM NESTE NÚMERO: Barbara Heliodora, Paulo Francis, Henrique Oscar, João Bethencourt e Anna Letycia.

PROBLEMAS DO TEATRO BRASILEIRO

São inúmeros os problemas com que se deparam os profissionais do teatro brasileiro: falta de escolas adequadas para formação de atôres, técnica de representação, escolha de repertório, falta de público, etc.

Com clareza e objetividade, Barbara Heliodora, Maria Clara Machado, Henrique Oscar e Paulo Francis comentam êsses problemas.

O PÚBLICO

Barbara Heliodora

A permanente crise teatral se agrava periódicamente em virtude de tôdas as outras crises de outra natureza de que o país tem tido tamanha fartura recentemente, mas apesar de tudo sempre aparecem atôres e atrizes com coragem para lançar-se em novos empreendimentos. Só essa coragem em face das maiores dificuldades é que indica que o teatro brasileiro poderá escapar de morrer à míngua; há um pequeno grupo de pessoas para as quais o teatro ainda é o único meio de vida, e por pior que seja essa vida materialmente, preferem passar dificuldades no teatro a viver em confôrto fora dêle.

Não estamos querendo dar foros de heróis aos que labutam no teatro brasileiro, mas seria bom que alguém se lembrasse de reconhecer que ser de teatro é alguma coisa mais do que acordar tarde e ter o nome no cartaz, que aceitassem a classe teatral como um grupo de brasileiros que têm alguma coisa a dizer numa arte. O paradoxo contínuo do teatro brasileiro é aquêle em que ao mesmo tempo passamos a vida a encontrar pessoas a dizer que não vão ao teatro porque êste não tem nada de bom a apresentar; via de regra são os melhores espetáculos os que têm maior dificuldade com a bilheteria.

Acreditamos ter adquirido o direito de defender o teatro brasileiro em virtude principalmente de combatermos, assiduamente, os seus erros e deficiências. Ao contrário daqueles que, sem ir ao teatro, declaram tranqüilamente que não há o que ver, nós procuramos ver todos os espetáculos para os quais somos profissionalmente convidados. Podemos, assim, dizer que já vimos, sem sombra de dúvida, muito mais espetáculos ruins, péssimos ou insuportáveis, do que a totalidade do público que, é lógico, só vai aos espetáculos que quer. Pois mesmo assim, e por isso mesmo talvez, é que sabemos que há espetáculos bons e mesmo excelentes, e que mais haveria se o público os apoiasse; se estimulasse, com sua frequência assídua ao que é bom, as companhias teatrais a procurar sempre realizar o melhor de sua capacidade.

E bom, por falar nisso, não quer necessariamente dizer tragédia, nem engajamento; não quer dizer necessariamente nem um ambiente de côrte de há quatro ou vinte séculos, nem tão pouco necessariamente favela e sêca. Por outro lado, nenhuma dessas coisas quer dizer tampouco que o espetáculo seja mau. Bom é sempre o teatro que não explora a emoção pela emoção, mas que por uma ação dramática (que pode ser triste ou alegre) enriquece o espectador em sua compreensão da condição humana; é claro que uma obra-prima esclarecerá uma área ampla e profunda, mas isso não tira o mérito do teatro que atinge apenas áreas reduzidas. Mau é sempre o teatro que escamoteia a verdade, seja pelo falso escamismo róseo seja nela demagogia mistificadora (de qualquer tendência). Como bom é o teatro que compreende que o espetáculo em si é tão importante quanto o que êle apresenta, e mau é o teatro que se apresenta desleixado, disforme, inconsciente de sua feição espetacular e depois quer justificar-se pela intenção.

Mas sem público, sem comunhão, é que não há teatro de espécie alguma, pois nenhuma arte tem tão nítida característica comunitária. Se é preciso condenar violentamente todos aquêles que dentro da profissão não querem ver qual é o caminho, igualmente é preciso condenar aquêles que condenam tanto o bom quanto o mau pelo simples e confortável processo de não ver nenhum dos dois. O teatro é um instrumento cultural que pode dar uma contribuição decisiva à comunidade brasileira, mas é preciso que, para bem cumprir sua parte, o teatro sinta nessa comunidade o anseio do enriquecimento cultural. As condições nas quais a gente de teatro hoje se lança às suas tarefas são precaríssimas, e o desinterêsse que ainda perdura numa parte do público pelo que há de melhor no teatro, não só depõe amargamente contra êsse público, como impede materialmente a classe teatral de se entregar com maior frequência aos repertórios que deveriam ser, realmente, o nosso teatro.

E' preciso tentar analisar o que se chama, constantemente, de crise de público, o que mais parece ser um estado permanente de coisas, pois até hoje nunca o Brasil teve platéias realmente numerosas para a arte dramática. Durante anos a fio o Rio funcionou na base de grupos que mudavam de espetáculo cada duas ou quatro semanas, não por um voluntário sistema de repertório, mas pura e simplesmente porque nesse breve período ficava esgotado o público local.

Hoje em dia ainda, a média de permanência em cartaz não passa dos dois ou três meses, e com os custos atuais de produção isso mal dá para cobrir os gastos iniciais. Argumenta-se de várias maneiras a respeito, diz-se que o teatro anda caro ou coisa no gênero, porém, precisamos notar que nos últimos tempos tivemos duas ou três provas em contrário: *A Visita da Velha Senhora*, com poltronas a mil cruzeiros, *My Fair Lady* a um máximo de mil e quinhentos cruzeiros e, em outro campo, o *Modern Jazz Quartet*, com poltronas e balcões nobres a nada menos de três mil cruzeiros conseguiram (e a segunda em carreira normal) atrair público de forma maciça. Muito bem. Então o que temos a dizer a respeito? A primeira foi excepcionalmente bem lançada publicitariamente (e apesar de um espetáculo fraco, era um texto por todos os títulos excepcional); a segunda é um espetáculo muito bem realizado, agradável, harmonioso; e o terceiro era um espetáculo inusitado, raro. Anteriormente, acreditamos que os dois maiores sucessos de bilheteria no Rio foram *O Mambembe*, de Artur Azevedo, *Com a Pulga atrás da Orelha*, de Feydeau, e *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues (êste último com sua carreira tristemente interrompida pela crise política de agosto de 61).

Considerando, de modo geral, todos êsses espetáculos, verificamos que pouco têm de comum uns com os outros, mas que é possível indicá-los como possuidores de uma de duas qualidades (ou possivelmente de ambas): são espetáculos excepcionalmente bem realizados ou espetáculos que escapam à rotina, que apresentam características de ousadia, de originalidade, e acima de tudo, de teatralidade.

Num país como o Brasil, no qual o hábito do cinema apareceu antes do hábito do teatro (ao contrário do que acontece na França, na Inglaterra, na Alemanha ou nos Estados Unidos, entre outros), a luta para a conquista do público é extraordinariamente árdua e é lógico que a televisão não ajudou em nada a situação.

Entretanto, é preciso reconhecer a situação existente e reclamar, para o teatro, aquilo que nem o cinema nem a televisão podem oferecer: o estrito realismo contemporâneo, por exemplo, é mais bem servido pelo cinema do que pelo palco, enquanto que, por outro lado, nem o cinema, nem a televisão são capazes de realizar tão satisfatoriamente quanto o palco a convenção de uma farsa de estilo, por exemplo, ou a economia dramática que o teatro, por sua própria convenção, pode criar abrindo mão da ambientação fotográfica dos dois outros veículos de expressão. A nós parece que é na busca do essencialmente teatral que está a solução do problema: aceitando suas

verdadeiras convenções (e, porque não dizê-lo, suas eventuais limitações) o teatro deixará de competir com o cinema para formar um público que irá ao teatro para ver o que só o teatro pode apresentar.

Um grande obstáculo é preciso ser superado para que o teatro entre pelo caminho certo, que é o do financiamento de espetáculos. Não basta que o texto seja importante ou sério ou cheio de mensagens: é preciso que êle seja espetáculo, que seja bem realizado, que tenha como teatro uma atração verdadeira. Quando um Planchon realiza um *Georges Dandin*, ou um Vilar realiza um *Don Juan*, não há dúvida de que o texto é dito com um máximo de inteligência e significação, mas tanto num quanto noutro o espetáculo visual foi deslumbrante, a ponto de fazer história no teatro francês. E' preciso urgentemente acabar com a lenda de que teatro pode ser feito por incompetentes: cada espetáculo ruim prejudica tudo o que se faz de bom, porque espanta o público. E' preciso que se faça teatro usando todos os recursos de que êle é capaz. E usando bem.

(Do *Jornal do Brasil* de 19/20-IX-62).

NOSSOS ATÔRES

Paulo Francis

O ator brasileiro existe? A pergunta tem a sua razão de ser, sem graça. Quando dizemos, por exemplo, que Laurence Olivier é um ator inglês, ou Marlon Brando um ator americano, estamos fazendo mais do que anunciar suas nacionalidades. Olivier e Brando representam tipos ingleses e americanos culturalmente delineados. São protótipos. Pode-se discutir que o "gentleman" Olivier ou o "hip" Brando não nos dão tôda a civilização inglesa e americana, mas caracterizam, na pior das hipóteses, alguns de seus aspectos fundamentais, recriados em costumes e maneiras. A técnica de representar, assim, decorre da cultura específica em que o ator atua, não pode ser superimposta. Claro que há denominadores comuns. Olivier e Brando passaram por Stanislavski, mas cada um adaptou-o à sua cultura.

No Brasil, de definido, só temos o comediante popular, hoje altamente desmoralizado no teatro, com uma certa razão, pois êle, em geral, não soube atualizar-se, não soube adaptar-se à modernidade do palco, em direção;

cenografia, iluminação, etc. Daí, caiu no cacete ou, o que é pior ainda, na televisão. Mas êsses palhaços (no bom sentido do termo) ainda hoje refletem, por momentos, "fatias", como gostavam de dizer os naturalistas, da realidade nacional. São os tipos de rua, desde o conquistador barato ao malandro do morro, ao velho gagá. Repito que estas caracterizações estão desmoralizadas, mas ainda são o que de mais autêntico produzimos.

Nossos atôres de comédia progrediram em muitos sentidos. O mais significativo é que aprenderam a contensão peculiar do realismo moderno, introduzida no Brasil por "Os Comediantes", via Turkov e Ziembinski, diretores estrangeiros. Aliás, a maioria dos nossos intérpretes, como já tive ocasião de analisar longamente na Revista *Senhor*, foram criados por diretores estrangeiros, em particular por Adolfo Celi, que é o pai da "atriz neurótica, frenética" (Cacilda Becker é um bom exemplo), Gianni Ratto, etc. Os melhores desse grupo têm uma qualidade bastante satisfatória. Vendo, por exemplo, Fernando Montenegro, sentimos que ela "pensa" o papel em cena como uma atriz européia, que é capaz de transmitir um ser humano culturalmente amadurecido. Eu seria a última pessoa a querer extirpar essas conquistas do nosso teatro, mas elas são insuficientes.

Percebemos isso claramente quando vemos um espetáculo como a versão original de "A Compadecida", de Ariano Suassuna. Os atôres eram péssimos, do ponto de vista da cartilha histriônica. Faltava-lhes talento e técnica, mas tinham um certo gênio. Sendo amadores representando num Estado onde a crítica ou não existe ou não lhes exige que sejam tão bons quanto Olivier, "brincavam" em cena como bons moleques brasileiros. Parte não funcionava, mas a parte que funcionava nos revelava gestos e atitudes que a gente da minha geração nunca tinha visto num palco. Lembro-me que, na saída do teatro, eu tentava assimilar o que tinha presenciado, enquanto dois colegas críticos discutiam ferozmente o trabalho do grupo. Brutus Pedreira, então em "Manchete", dizia que o espetáculo era muito mal dirigido e representado. João Augusto, então na "Tribuna da Imprensa", dizia que o teatro moderno brasileiro tinha nascido há alguns momentos atrás. Havia um certo exagêro de lado a lado, mas ambos estavam certos.

Os nossos atôres (falo dos atôres mesmo e não dos "boys" e "girls" usados pelas companhias para tapar buracos) já ultrapassaram a cartilha técnica que lhes foi ministrada pelos estrangeiros. Precisam agora abraçar-se culturalmente. Já sentimos isso numa Fernanda Montenegro de "O Mambembê" ou na Bibi Ferreira (ainda que pareça contraditório) de "My Fair Lady". Ninguém pode dizer que homem brasileiro está caracterizado no nosso palco, como o inglês, o francês e o italiano, para citar apenas três. Há ainda uma grande inibição cultural em nosso moderno histrionismo. Admito que os países a que me referi já tenham uma cultura solidificada, ao passo que nós ainda estamos num estágio relativamente primitivo, mas, então que nos mostrem o homem primitivo:

aliás, já mostramos como Milton Morais em "Pedro Mico", por exemplo. E' preciso mais.

Claro que, em última análise, isso depende do amadurecimento do autor e do diretor brasileiro, mas sempre é útil um equacionamento do problema, em particular nesta época em que proliferam os "laboratórios" de histrionismo, todos com suas más traduções de Stanislavski, incompreendidas.

(Da Última Hora", de 4/I/63)

O Ensino Dramático devem também ser restriturado

Henrique Oscar

Poder-se-ia talvez ousar sugerir a algum legislador curioso ou alto funcionário executivo cheio de ideal, que volte um pouco os olhos para certo antigo problema.

Referimo-nos à questão da estruturação do ensino dramático, na esfera oficial. Porque, como talvez nem todos ignoram, existem escolas dramáticas no âmbito federal e no estadual e pelo menos as com sede no Estado da Guanabara, uma de cada esfera, carecem de organização, classificação, enquadramento, definição, pessoal, material, verbas, etc. Acontece, porém, que alterar a situação das ditas escolas pode ser um mal tão grande como deixá-las no estado atual, se o assunto não for tratado com conhecimento teórico e prático da situação, modéstia, coragem e objetividade.

Várias tentativas andam por aí, inclusive em órgãos legislativos, para regularizar a situação do ensino dramático. Em teoria, serão tôdas ótimas, mas na prática nenhuma serve. Há um velho mito de que o ensino dramático deve ser elevado ao nível universitário para poder ter o desenvolvimento e a profundidade necessários, etc. e pode-se acrescentar uma série de outras razões impressionantes, mas demagógicas. O ensino universitário brasileiro é extremamente rígido, tem uma estrutura de todo inadequada para o aprendizado de uma arte como o teatro, que requer uma flexibilidade enorme.

A elevação do ensino teatral para o nível universitário serve apenas para beneficiar atuais ou futuros professores, criar cargos, vantagens e esclerosar o aprendizado dramático. Esta é a principal verdade, antipática e desagradável, que é preciso colocar na base de todo estudo da matéria. Nem nosso ensino dramático, nem nosso ensino

universitário têm nada em comum com o que se faz nos Estados Unidos, para justificar que adotemos soluções semelhantes à desse país. Quem conhece nossas escolas dramáticas, nosso ensino universitário, dar-se-á conta facilmente do abismo que os separa e que não adiantará nada querer vencer.

O ensino dramático brasileiro deve ser claramente estruturado no mesmo nível em que vagamente se situa: como segunda parte do ensino secundário, isto é, como ensino técnico que é, seguindo-se ao ciclo ginásial, constando de três anos, equiparando-se, como nível, ao ciclo colegial. Deverá ser reestruturado, reorganizado nesse plano e enquadrado naquilo que lhe convier, como ensino técnico secundário. Mas deverá ter regulamentação muito flexível, com programas facilmente mudáveis, professores contratados e dispensáveis segundo as necessidades, as conveniências e sua eficiência.

Deve ser organizado e dirigido por pessoas competentes (em ensino e teatro) desambiciosas e objetivas, às quais deve ser dada autoridade ampla para amoldarem programas, currículos, matérias, professores, ao que as necessidades pedirem ou a experiência aconselhar. Se tudo isso fôr feito, houver inteligência, competência, objetividade, coragem, caráter, eficiência, verbas, a burocracia e a politicagem não atrapalharem, então o ensino dramático brasileiro poderá ser diferente do atual.

O Ensino Dramático

Maria Clara Machado

O principal objetivo de quem quer modificar ou sanar as lacunas do ensino dramático oficial deveria ser no sentido de criar escolas com um currículo básico mínimo e, paralelamente a êle, programar cursos livres com professores contratados que possam ensinar a matéria. Que adianta, por exemplo, programar um curso de eletrônica de palco, se não temos professores da matéria? Isso não quer dizer que não deva haver flexibilidade no ensino. Ao contrário, ela existiria em muito maior grau. Se passar pelo Brasil um professor de Kabuki, digamos, ou um especialista no método Stanislavski, poderia êle ser contratado por um ou dois meses, para dar um curso livre dessa matéria. Isso evitaria o perigo e, justamente, uma das pragas do nosso ensino oficial — a criação de cargos fixos, com funcionários efetivos, ensinando uma matéria cuja obrigatoriedade sobrecarrega o currículo e sacrifica o aluno que mal tem tempo para frequentar as aulas de matérias básicas.

As matérias básicas: *interpretação, língua falada, prosódia e dicção, expressão corporal e improvisação* seriam de frequência obrigatória. Já as outras, como literatura dramática, história do teatro, psicologia de personagem poderiam ser ministradas em forma de conferência por professores convidados para dar êsses cursos livres, de caráter facultativo. E' justamente o contrário que acontece no Brasil e daí justamente resultada a completa ineficiência do nosso ensino dramático, pois o aluno sai for-

mado em teoria, talvez, mas desconhece a coisa mais elementar, por exemplo, como andar em cena. Isto porque o programa está sobrecarregado com matéria teórica, que êle poderia aprender frequentando conferências ou bibliotecas. As matérias básicas, aquelas que dão ao aluno um mínimo de conhecimento prático que fará dêle um ator é que não podem ser facultativas, por falta de professor, de verba ou de horário. As outras, tais como dança, caracterização, cenografia, indumentária, iluminação, direção, poderiam ser ministradas em cursos livres de frequência facultativa, como aperfeiçoamento para aqueles que o desejassem.

Como bem disse Henrique Oscar em seu artigo, o ensino dramático deve ser de nível técnico, exigindo, portanto, que o aluno traga de fora os conhecimentos adquiridos no curso ginásial — línguas, por exemplo, para poder acompanhar o curso de teatro. Ministrar cursos de português numa academia de arte dramática é tão ridículo como abrir um curso de alfabetização numa escola em que se exige que o aluno saiba ler os compêndios onde vai adquirir o conhecimento.

Partindo da realidade brasileira, daquilo com que podemos contar em matéria de professores e dado o nível dos alunos, igualmente, é preciso não sonhar com escola universitária de artes dramáticas, pois ainda é cedo para isso. Podem ser criadas escolas de teatro com um programa básico ministrado com eficiência e no qual se contaria com o entusiasmo e dedicação do professor, estimulado pelo ânimo de competição que lhe trariam os professores vindos de fora para dar outros cursos, evitando, dessa forma, a estagnação existente em nosso ensino dramático. Só assim poderá haver renovação, eficiência no ensino e escola de verdade.



Acho muito mais fácil atingir os grandes sentimentos, desafiar a sorte em versos, acusar o destino e aos deuses dizer desafôros, que penetrar no ridículo dos homens e representar, no palco, de um modo que agrade, os defeitos de todo mundo. Estranho ofício êste de fazer rir as pessoas de bem.

MOLIÈRE

Notas sôbre a direção de O Médico a Fôrça, de MOLIÈRE n' O TABLADO, em 1962

Maria Clara Machado

Para o diretor brasileiro, afastado das tradições do teatro francês, a primeira dificuldade que se lhe depara ao tentar dirigir uma peça de MOLIÈRE é justamente o peso dessa tradição. A tentação é grande de procurar imitar, numa busca de fidelidade, as representações do teatro francês, através das concepções da *Comédie Française*, de grupos que vimos no estrangeiro ou que nos visitaram. Para aquêles diretores que nunca viram a representação de um clássico, a tentativa de montar MOLIÈRE torna-se uma espécie de audácia. Os entendidos dirão talvez que é preferível deixar os clássicos como literatura apenas, a cometer o erro de encená-los de uma maneira não tradicional. A obrigação de fazer como êles

fizeram ou fazem desafia a nossa boa vontade de conceber um espetáculo clássico. Felizmente, para os diretores inexperientes que nunca viram MOLIÈRE em cena, e felizmente para o teatro, êsse tabu de fidelidade à *mise-en-scène* clássica é um tabu como qualquer outro, ou MOLIÈRE não seria um autor universal. E é JOUVET quem diz:

“Todo francês carrega consigo uma hereditariedade clássica, porém, pervertida pelos colégios e pelos preconceitos. Ora, a entidade dramática, a peça de teatro possui uma vida orgânica. A peça clássica, mais do que as outras, é capaz de uma vida mais sólida. As peças de MOLIÈRE permanecem inalteravelmente jovens, apesar de estragadas pelos sábios e entendidos, pelos pesquisadores infatigáveis que, por preocupações pedagógicas idiotas, sujaram livremente tôdas as edições que foram feitas de MOLIÈRE, principalmente durante o século XIX. E' preciso, pois, voltar a MOLIÈRE — ao artista, ao diretor-comediante. Todavia, voltar ao clássico representado, isto é, em ação, vem a ser abandonar o MOLIÈRE moralista, filósofo para reencontrar o MOLIÈRE dramaturgo e justamente o que impressiona em tôdas as suas comédias é a espécie de irrealidade ou supra-realidade do assunto. Nada de *naturalismo* aqui, nem de sátira social.

A inserção de MOLIÈRE no mundo de seu tempo deve ser procurada em outra parte. Amemo-lo, pois, como êle teria desejado ser amado, isto é, naquele plano extra-temporal em que êle próprio colocou suas peças”.

Ser universal é conhecer o homem em qualquer situação, é conhecer suas fraquezas, misérias e alegrias, características estas que, por serem universais, não representam nem uma época definida, nem um estado d'alma próprio dêste ou daquele povo. O amor, o ciúme, a esperteza, a avareza, a cobiça pertencem ao homem e é disso que MOLIÈRE trata em sua obra, e é isso que incumbe ao diretor transmitir ao público quando dirige suas peças.

Vencida a primeira etapa, — o medo de desagradar aos entendidos, que pediriam cópia fiel da maneira de representar MOLIÈRE como o teatro francês o faz, resta-nos encontrar o estilo que serviria MOLIÈRE.

Estilo, diz o dicionário, é o conjunto de qualidades de expressão, características de um autor ou de uma época. O único caminho para se descobrir o estilo de um autor morto, há séculos seria a fidelidade ao texto. E, na interpretação dêste texto, que é a sua transposição à cena, não procurar, à maneira de nossa época, verdades psicológicas, nem implicações sociais. Há uma tendência generalizada nos diretores de teatro de querer di-

zer mais do que os autores pretenderam. Se, com autores de peças psicológicas, isto pode funcionar, em relação a MOLIÈRE seria uma catástrofe. O método de procurar interpretar além do que diz o texto, analisando a causa e as consequências de cada ação, usado em MOLIÈRE, levaria a desvirtuá-lo.

N'O *Médico a força*, por exemplo, SCANARELO é apenas um espertalhão inteligente, inculto mas sabido. Querer criar para esse personagem problemas ligados à sua situação social ou complexos com relação à mulher, seria torcer o texto. Talvez que a representação saísse *enriquecida* de nuances psicológicas, de pausas cheias, de sentido oculto, mas perderia em movimento, em ritmo e em comicidade. É preciso que o diretor não veja além do autor, mas com o autor. O método usado para representar um autor moderno, quer seja Ibsen, Fry, T. Williams ou Anouilh, seria desastroso em MOLIÈRE. O que este autor quer transmitir — quando não é apenas fazer rir, como é o caso d'O *médico à força* — já está no texto e não precisa ser redescoberto por ninguém. Sua maneira de comunicar é direta, é visual, é movimento. Sua obra é teatro — teatro, sem *literatura* que dê margem a interpretações. Esclarecido este ponto, resta-nos o mais difícil: fazer passar a AÇÃO para a público, isto é, REPRESENTAR.

Um ator de comédia, se quer fazer rir somente através de sua mímica, de seus movimentos, de sua maneira de dizer, tem que ser forçosamente um ator completo. Deve usar a sua intuição, seu instinto de tempo e ritmo, seu domínio do corpo, sua presença de espírito, rapidez na resposta aos estímulos, quer seja dá ação pedida, quer contracenando com outro ator.

Ao diretor, cabe ter um conhecimento de todos os mistérios do palco, da comunicação dos atôres com o público e do desejo do autor de fazer rir uma platéia. O texto, dito com correção, fará o resto, sustentado por cenários, figurinos e iluminação, concebidos com espírito de *liberdade criadora*, dentro do estilo da época de MOLIÈRE. Anna Letycia explicará a seguir os problemas que enfrentou e as soluções encontradas para a nossa montagem d'O *Médico à força*.

Finalizando, é o medo de uma tradição acadêmica e romântica que nos faz vacilar ao enfrentar MOLIÈRE. E o que poderia ser grave para o diretor brasileiro — falta de conhecimento da tradição teatral clássica — torna-se sua melhor arma ao aproximar-se do autor. Pondo de lado o respeito ao homem de Luis XIV, orgulho da literatura francesa, podemos enfrentá-lo como homem de teatro, ator e diretor. Tudo que nos resta é fazer chegar a peça ao público (público este que, como o do século XVII, quer rir de suas próprias fraquezas) fazer que a peça atinja a platéia pela própria ação da palavra e do jogo de cena, sem segundas intenções, sem nuances psicológicas, sem *literatura social*. Talvez, assim, possamos, nós — brasileiros sem escola, sem tradição e sem mestres — tentar redescobrir o estilo de MOLIÈRE.

Nofas sôbre cenários e figurinos d'O Médico a Fôrça n'O TABLADO

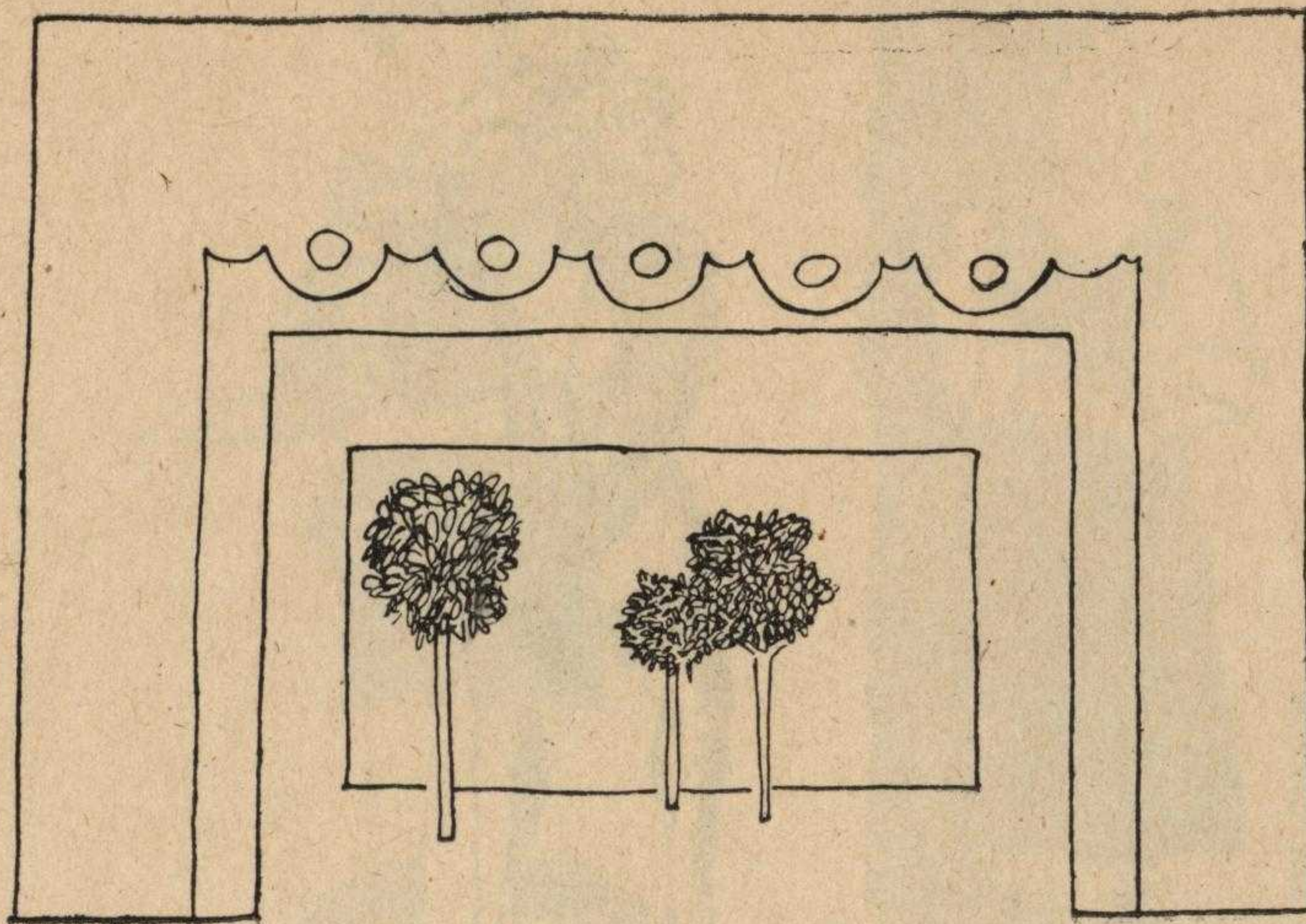
Anna Letycia

De seguidas conversas com o diretor a respeito da linha a ser adotada para montagem de "O MÉDICO A FÔRÇA" e uma vez decidido que seria guardado o estilo da época, sem, no entanto, ser feito um trabalho de restauração, punham-se muitos problemas, principalmente por se tratar de um palco como o d'O TABLADO, de pequenas dimensões (8 m. de boca por 3,50 de fundo, sem altura).

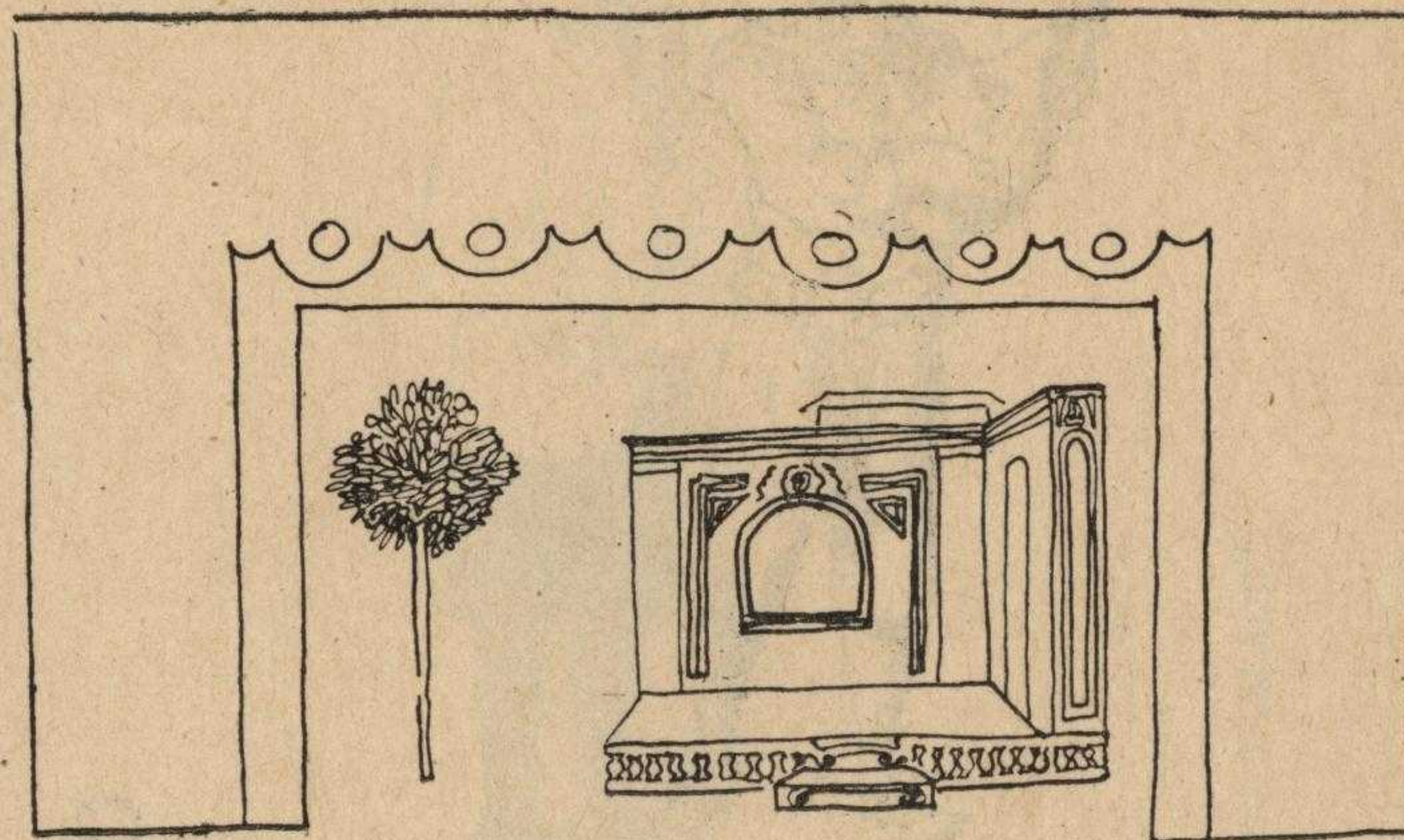
Os cenários pedidos pelo autor: uma floresta; casa de Geronte; jardim da casa de Geronte.

Tratando-se de uma peça de curta duração, não caberia gastar-se muito tempo com a troca de cenários. Logo deveriam ser os mesmos simplificados, quando não fôsse pela exigência do palco. Efeito desejado: o mais teatral possível, fugindo, tanto por gosto do diretor, como do cenógrafo de qualquer efeito realista.

Figurinos de época entrariam muito bem num palco liso e austero, mas essa austeridade entraria em choque com a farsa que se iria encenar. Haveria pois um cenário simplificado.



1.º Ato



2.º Ato

A floresta seria representada por três árvores. Uma delas permaneceria durante a cena da casa de Geronte, onde, no momento necessário, por efeito de iluminação, se transformaria em jardim.

Para o desenho das árvores foram abandonadas as sugestões oferecidas por pintores e gravadores da época, por entender que a farsa exigia gênero mais ingênuo, mais alegre.

Havia a considerar agora a casa de Geronte e o número de personagens que entrariam em cena nesse ato (dez).

Por tudo isso, um palco pequeno onde entrariam três cenários e onze figuras, fazia-se necessário um ambiente de certa neutralidade, ambiente que, no entanto, envolvesse os distintos cenários e dêles não se distanciasse, como seria o caso do prêto que recortaria tanto figuras como cenários. A côr escolhida para harmonizar todos os tons foi o marrom quente.

Isso foi feito tanto nas paredes fronteiras do palco, como no telão do fundo, rompimentos e bambolinas. (Contornando a bôca de cena foi pintado o traço de uma cortina em vermelho — tom que se repetiria no palco).

As árvores, baseadas nas de Rousseau, foram depois detalhadas (fôlhas) por tratar-se de um teatro pequeno.

As figuras que entravam nessa cena seriam bem coloridas, a fim de não entristecer a cena.

No segundo ato sairiam as duas árvores da direita e um estrado seria colocado nesse lugar. O estrado seria a casa de Geronte. Teria três paredes (um biombo facilmente removível). Tudo seria colocado com uma certa distância dos rompimentos. As paredes da casa e o estrado seriam vermelhos, com detalhes de decoração arquitetônica, trabalhados em um tom mais pálido do que as paredes.

Não haveria móveis. Apenas uma cadeira entraria quando necessária (amarela ouro e marrom). Atrás da casa uma miniatura de sobrado da época, com perspectiva forçada, com pintura acentuando volumes, mas sem detalhes — usando apenas branco, bege, marrom escuro, faria a ligação de fundo e casa.

Na cena da casa de Geronte quase tôdas as figuras teriam nas roupas detalhes vermelhos para responder ao tom das paredes e amenizar a fôrça das mesmas.

Vejamos agora os figurinos.

Sôbre a peça encontramos vários desenhos e gravuras da época. Sabendo das dificuldades com que se defrontam grupos do interior, que na maioria das vêzes não têm fontes para documentação, reproduzimos alguns desenhos da época sôbre O MÉDICO À FÔRÇA.



SGANARELLO

DESENHOS DA EPOCA



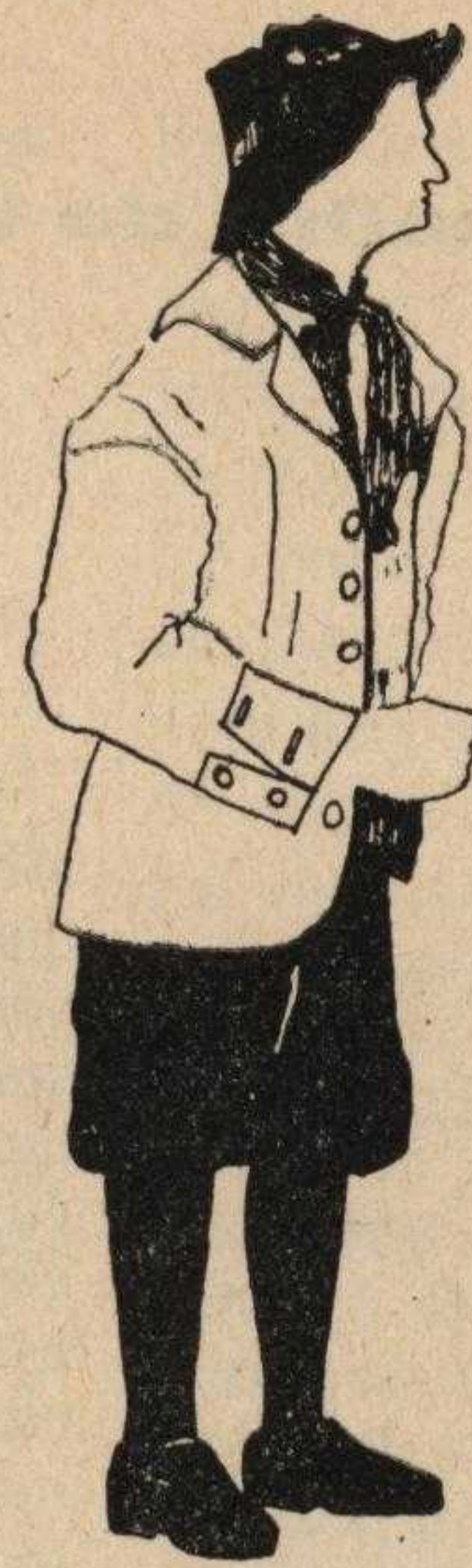
JULES DAVID



SGANARELLO 1.º ATO



MARTINHA



LUCAS



LEANDRO — LUCINDA — GERENTE



SGANARELLO — 2.º ATO

FIGURINOS DE ANNA LETYCIA PARA "MEDICO A FORÇA "NO TABLADO"

Notas para um Trabalho de Pesquisa

Século XVII

Costumes

As regras da cõrte daquela época permitem que nos divirtamos e não poueo com os costumes das classes altas: um arquiduque austríaco adverte, em 1624, a seus convidados que devem apresentar-se limpamente vestidos e não devem estar bêbados, que não devem chupar os dedos, assoar-se com a toalha de mesa ou cuspir nos pratos. Os duques de Pomerânia e de Mecklenburgo proibiam, na mesma época, que se gritasse na mesa, que os comensais se atirassem ossos roídos e copos ou que "por dis'ração" metessem os guardanapos nos bolsos. A principal diversão da "jeunesse dorée" de Londres consistia em, à noite, nas ruas, assaltar coches e liteiras, espancando os criados e assustando senhoras. As lutas e brincadeiras pesadas eram o pão nosso de cada dia nas universidades alemãs.

Etiqueta

Para sair daquele estado de selvageria e licenciosidade, necessitava a humanidade de uma lei moral que fõsse capaz de conter o desenfreamento e opor um dique à indisciplina social. Diante do fato de cada um só pensar em si e nunca no vizinho, querendo reconhecer sõmente direitos e não deveres, tentou a etiqueta fazer valer regras severas e limitar as pretensões de cada um. Essa louvável tentativa deu lugar a tantas lutas e polêmicas que as questões de etiqueta, pouco a pouco, foram relegando a último plano tôdas as outras e fizeram esquecer os assuntos teológicos, antes acaloradamente discutidos. Hoje nos parece sumamente ridículo que a etiqueta preocupasse tanto aos homens do século XVII e ainda do XVIII, mas a sociedade necessitava dêsse penoso período como estado de transição.

Pelas memórias da senhora de Montville tomamos conhecimento de que a questão mais importante da cõrte era a de quem poderia ou não sentar-se na presença da rainha, quem tinha direito a cadeira de braços e quem a tamborete, quem podia entrar no Louvre de coche, etc. No ano de 1662, ao chegarem juntos à capela imperial o embaixador espanhol, conde de Oñate, e o delegado veneziano Gritti, êstes se esbofetearam, porque nenhum dos dois queria que o outro lhe passasse à frente. Numa procissão celebrada em Viena em 1651, se encontraram também juntos os embaixadores de Mântua e Gênova, que se bateram com as velas que traziam. Para evitar qualquer tipo de discussão, redigiu-se na Saxônia uma ordem de hierarquias que dividia os cortesões em 51 classes, reduzidas mais tarde a 32. Os títulos e tratamentos tinham grande importância e estavam regulamentados por leis cujo conhecimento exigia um estudo especial.

Até 1600, denominavam-se as moças de "donzelas"; mais tarde tiveram o tratamento de "senhoritas", que imediatamente se generalizou. As damas importantes são chamadas, até o século XVII, de "gloriosas e virtuosas"; mas daí em diante quiseram ser "mosenhoras e ilustres". Com as formas sociais, modificaram-se também os costumes, aparecendo, então, por exemplo, o costume de saudar tirando-se o chapéu. Até meados do século XVII, o cavalheiro conservava sempre o chapéu, inclusive em seu quarto e na presença das damas; o direito de não tirá-lo mesmo diante do rei era um dos que mais zelosamente procuravam conservar os embaixadores. O conde Cristobal Dahnna exigiu, em 1615, como embaixador dos Estados da União, para apresentar-se diante

de Maria de Médicis com a cabeça coberta; não tendo sido reconhecida essa sua pretensão, preferiu não desempenhar sua missão a ter de ceder nãquilo que acreditava seu direito. Para saudar não se fazia mais que deslocar o chapéu um pouco mais para trás, sem tirá-lo; mas desde então foi costume tirar-se o chapéu e agitá-lo, e a isso convidava o adôrno de plumas que sempre êste trazia. "Olá! — exclama Moscherosch — que modos são êsses de andar? Que costumes, que gestos são êsses? Porque andar como se quisesse dançar e saltar e agitar as mãos como um titeriteiro? Que reverências são essas e que estranhos movimentos de cabeça, de mãos de pés, do corpo todo? Dobras-te até que a cabeça toque os pés, como um canivete?" A nova cortesia escandalizou a muitos: assim espanhois e franceses se admiravam em Paris da cortesia extraordinária de Luís XIII e o príncipe Frederico do Palatinado adquiriu em Praga, por causa disso, "má reputação".

Sociabilidade

A maior amabilidade nas formas sociais e o trato mais agradável entre os sexos, deve a sociedade à influência que conquistou a mulher no curso do século XVII. As francesas foram as primeiras que exigiram engenho e graça dos homens que as galanteavam. Foi nos salões onde pela primeira vez reclamou a mulher igualdade de direitos com o sexo forte. Em meados do século, o palácio de Rambouillet era centro de uma sociedade de uma cultura refinada. A marquesa de Rambouillet e sua filha congregavam os mais brilhantes talentos da

sociedade francesa em seu salão, e aí a conversação chegou a ser uma arte. Desde então espalhou-se o gosto por sociabilidade esteticamente refinada. Nas novelas **Ciro** e **Clélia**, da senhora Scudery, pode-se apreciar também o desvirtuamento que sofreu aquêl costume, quando começou a ser imitado pelos círculos da burguesia rica, nos quais a finura e a linguagem florida se converteram em ridículas afeições. Do pedantismo burguês zombavam Chapelle, Bachaumont, Saint-Evremont e outros autores, mas nenhum o ridicularizou tão definitivamente como **MOLIÈRE** nas "Preciosas Ridículas".

As classes mais altas jogavam prendas e àquele que devia pagar uma impunham penas que, às vêzes, requeriam engenho e presença de espírito. Essas diversões contêm boa dose de pedantismo, mas é preciso reconhecer que foi louvável seu propósito de substituir por outras mais delicadas as únicas distrações de então: comer e beber.

Bebida

Harsdorffer chama a bebida de "vício louvável", com o que dá a conhecer o modo de pensar de seus contemporâneos, que consideravam o beber como um vício necessário e inevitável. "Todos nós, alemães — escreve o professor Wagenseel em 1686 — sem exceção alguma, estamos submetidos ao vício infame da embriaguez" e tem razão, porquanto o embebedar-se era considerado higiênico e devia ocorrer pelo menos duas vêzes por mês. Poder beber muito era sempre motivo de orgulho. Alemães, franceses e ingleses eram excessivamente amantes da bebida. Data daquela época o costume de as senhoras se levantarem da mesa antes dos homens, deixando-os em companhia das bebidas. Esse costume trouxe consigo o de oferecer co-

pos como recordação, presente altamente honroso.

Comida

Não somente se bebia em demasia, como se comia na mesma proporção. Felipe de Hainhofer, no ano de 1617, foi convidado por um amigo a comer em Stettin e nos assegura que, tendo sentado à mesa às 10 da manhã, não se levantou antes das 6 da tarde. Em 1610 nas casas burguesas alemãs, serviam-se seis séries de pratos, cada um composto de nove manjares diferentes; os nobres não ofereciam a seus convidados mais do que três séries, porém de cem manjares cada uma. A decoração da mesa consistia em manjares figurados. Em uma festa que o conde de Koenigsmarck deu em Hanover, havia em cima da mesa uma galinha pondo ovos em um grande cesto de palha, dos ovos saíram passarinhos assados e da cesta crianças que executaram uma dança. Em seguida serviram um pastel do qual saíram voando muitos pássaros.

A maneira de comer era simples; as comidas líquidas se tomavam com uma concha comum e as demais pegavam-se com a mão. Montaigne se lamenta, em certas ocasiões, de comer com tanta pressa que se mordiam os dedos. Ana da Áustria e Luís XIV comiam sempre com as mãos.

O viajante Jorge Calviac, em 1660 observou que na Alemanha e na Itália cada comensal tinha uma colher e que, na França, havia duas ou três para todos. Os garfos serviam naquela época somente de adorno. O viajante inglês Thomas Coryart viu, em 1608, na Itália, com grande espanto, "uma coisa com a qual muito se admirou: as pessoas, para comer, sustinham a carne no prato com um garfo e cortavam-na com uma faca e eram extremamente mal vistos os que co-

lhiam a comida com as mãos. Quando tentou introduzir tal costume na Inglaterra todos se riram dêle. Nos meados do século generalizou-se o uso de garfos. No palácio de Rambouillet foi onde pela primeira vez se tiveram pratos em cada serviço. Ao duque de Monausier se atribue a introdução de colheres individuais. A única mostra de limpeza era lavar as mãos antes e depois das refeições.

Uma das habilidades que devia ter um cavalheiro era saber trincar a carne e a literatura do trinchado era bastante extensa. Também devia saber dobrar artisticamente os guardanapos, dando-lhes formas várias; e saber recortar maçãs e peras em forma de coração, de gorro de arlequim, de cruz, etc. Entre os prazeres da mesa, houve, no século XVII, os sorvetes de frutas, inventado na Itália.

No século XVII, três bebidas se generalizaram: o chocolate, o chá e o café. O chocolate, vindo da Espanha e procedente do México; o chá vindo da China, importado pelos jesuitas e a partir de 1638 entrou no comércio o café, vindo da Turquia.

O Fumo

A Inglaterra e a Holanda se disputam a glória de haver implantado na Europa o tabaco como prazer. O uso do mesmo era punido em Berlim, em 1675, com pena de prisão e pelourinho. O fumar era considerado coisa fina e, em compensação, o tomar rapé constituia uma paixão, inclusive na côrte francesa, apesar de Luís XIV detestar êsse costume. "Desgostame muito — escrevia Liselotte — ver aqui tôdas as mulheres com os narizes sujos."

Diversões

O número de diversões de que se dispunha no século XVII não era grande. Festas familiares, como casamentos e batizados e os enterros que se verificavam com grande dispêndio de tempo e dinheiro. As maiores diversões eram as feiras e os mercados anuais. Assim como nas casas burguesas havia, por ocasião das grandes festividades, o personagem que tecia elogios aos membros da família e cuidava de dar conversação a todos, na côrte era indispensável o bufão.

A caça reduzia-se, geralmente, a uma matança de animais encurralados nos pátios dos castelos e parques. Era uma diversão cruel e brutal.

Os Bailes

Os bailes do século XVII era muito diferentes dos de nossos dias. Os cavalheiros não convidavam as damas e sim o mestre de cerimônia é que determinava o par que devia dançar e só dançavam uma vez. Diferentes as danças e de ritmo diverso. A sarabanda se caracterizava pela majestade, a museta por seu agradável encanto pastoril, a giga por seus saltos alegres, a siciliana por seus exagerados balanceios, o minueto, a gavota, etc.

Todos os olhares estavam voltados para os pares que dançavam de modo que êsses não podiam descuidar e deviam dançar o melhor possível. Luís XIV, durante vinte anos, tomou aulas diariamente.

Em 1663, ficou em moda o minueto, cuja primeira música foi composta por Lully, e foi considerado o mais perfeito. Para se aprender o minueto era necessário pelo menos três meses se prática. Entre os bailarinos mais apaixonados, figuravam Sully, que mesmo velho dançava tôdas as noites, e o cardeal de Richelieu.

O Jôgo

As mais lindas composições de Beauchamps, Lully e outros não impediram que a sociedade se afastasse dessa inocente diversão para dedicar-se a outra mais emocionante: o jôgo pôde mais que a dança. Em 1695, escrevia a princesa Liselotte, de Paris: "A dança passou inteiramente de moda, quando umas tantas pessoas se reúnem não fazem outra coisa senão jogar. O Jôgo é horrível, os homens parecem loucos quando jogam..." Jogava-se muito e com trapças, pois era permitido a damas e cavalheiros aumentar seus recursos jogando com vantagens

As Viagens

Viajar não constituia nenhum prazer no século XVII, pois não eram nada agradáveis as viagens em virtude da insegurança, do mau estado dos caminhos e dos meios de locomoção. Viajava-se a cavalo, pois o mau estado dos caminhos não permitia o trânsito de carragem. Nas primeiras décadas do século, considerava-se indispensável à educação uma viagem à Itália. A primeira carruagem rápida para viagem saiu em 1660 de Berlim. Era de construção leve e de apenas dois lugares. A diligência que fazia periódicamente a viagem de Londres a Oxford gastava três dias. Foi um triunfo notável quando o coche voador gastou somente três horas para fazer o percurso que hoje se faz em uma hora. Os caminhos eram não só maus mas inseguros. Era a época dos grandes salteadores. Os que lo-gravam escapar dos perigos, corriam o risco de serem devorados por lobos. No mar, piratas holandeses, barcos corsários, marinheiros insubmissos fundaram com filibusteiros es-

tados flutuantes de pirataria. As pou-sadas, segundo descrições, eram me-diócras. O comum era vários viajan-tes ocuparem um mesmo quarto e o mais das vêzes também compartilha-vam de uma só cama.

(De LA MODA — El Traje y las costumbres en el siglo XVII — vol. III — Salvat Editores, S.A.)



TEXTO PARA TITERES

Soldadinho e o Fantasma da Guerra

Personagens: SOLDADINHO
DONA ROMELINA
SAPATEIRO
GENERAL SANGRENTO

Cenário: Uma esquina. Nos altos da casa à direita vive o SAPATEIRO. Na casa da esquerda vive DONA ROMELINA.

Sapateiro — (*Aparecendo à janela*) Dona Romelina! Dona Romelina!
Romelina — (*Aparecendo*) Que é? Que gritaria! Que gritaria!
Sapateiro — Acontece, senhora, acontece que a guerra acabou!
Romelina — Que bom! Que bom! O meu Soldadinho está de volta!... Mas... onde estão os soldados? Onde? Onde?
Sapateiro — Na praça. Na rua, em tôda parte... Plan-plan-rataplan...
Romelina — São muitos, sapateiro?
Sapateiro — Muitos! Muitos!...
Romelina — Mas... quantos? Quantos?
Sapateiro — Oito, minha senhora.
Romelina — O Soldadinho também? E êles cantam? Cantam?
Sapateiro — Cantam e marcham assim: plan-plan-plan! Rataplan!...
Romelina — Estou tão contente!... tão contente! Meu Soldadinho é um herói! Será tenente, ou general, ou cabo... Sei lá... O General Sangrento me disse que êle voltaria rico... e general! Oh!... Lá vem êle... lá vem...

(*Entre Soldadinho com uniforme em farrapos e a cabeça embaixo do braço. Anda batendo contra as paredes*)

Soldadinho -- Plan... plan... plan... Rataplan...
Romelina — Soldadinho... Meu soldadinho!
Soldadinho -- Plan... plan... plan...
Romelina — Destroçaram o meu soldadinho. Bandido! Bandido!

(*Soldadinho entre em casa de Romelina seguido por esta*)

Romelina — (*Voltando*) Bandido! Bandido! A culpa é do General Sangrento... Me disse que êle ia voltar rico... e general... Vejam vocês! Estraçalhou o meu soldadinho...
Sapateiro — (*aparecendo à janela*) Não chore, Romelina!
Romelina — Bandido! Bandido!
Sapateiro — Não chore, Romelina!
Romelina — Meu lindo soldadinho... feito em pedaços!
Sapateiro — Não chore, Romelina!
Romelina — Bandido! Bandido!
Sapateiro — Não chore, Romelina. Vou concertá-lo para você...
Romelina — Será que você pode?
Sapateiro — Vamos ver...
Romelina — E êle vai poder marchar?
Sapateiro — Vamos ver... Vamos ver...
Romelina — Vai poder dançar? Comer? Porque assim não pode marchar, não pode cantar... Não pode comer! Meu soldadinho!

(*Entra em casa e sai com o soldadinho. Deixa-o em casa do sapateiro e volta*)

Bandido! Êle sim! voltou milionário! Mas que não volte a aparecer por aqui, porque lhe darei umas escovadelas! Sim senhór... Umas escovadelas! (*Sai*)

(*Chega o General Sangrento*)

General — Pêlo... pêlo! Pêlo!... Pêlo!... Sem pêlo! (*Bate em casa de Romelina*) Tan, tan! Tan, tan! Tan, tan!
Romelina — (*De dentro*) Quem é?
General — Eu, o destemido General Sangrento!
Romelina — Um momentinho, General!

General — Tan, tan! Tan, tan! Tan, tan!
 Romelina — Já vai... já vai... (Aparece com uma grande escôva)
 General — A guerra, minha senhora!
 Romelina — A guerra? Toma a guerra! Toma! (Corre-o a pancadas. Ele sai) Sem-vergonha! Quer massacrar o meu soldadinho outra vez... Não deixo... não deixo! (Sai) (Soldadinho aparece já recomposto, e uniforme brilhante e a cabeça no lugar)
 Soldadinho — Vivo de guarda, não durmo na cama. Sendo soldado, não faço maldade, Vivo de guarda, não durmo na cama, sou soldadinho-de-chumbo... plan... plan... plan.. rataplan... (Sai) (Aparece o Sapateiro)
 Sapateiro — Dona Romelina! Dona Romelina!
 Romelina — Que é? Que gritaria! que gritaria!
 Sapateiro — O fantasma!
 Romelina — O fantasma? Que fantasma?
 Sapateiro — O Fantasma da guerra!
 Romelina — Outra vez? Será que não se pode viver em paz? Onde? Onde está ele?
 Sapateiro — Na casa dos soldados! Na rua... na praça.. Em tôda parte!

(Saem Romelina e o Sapateiro. Aparece o Fantasma à janela do Sapateiro. Após desaparece. Aparece o Sapateiro e grita. O fantasma aparece atrás. Desaparecem os dois. O Sapateiro passa correndo pela porta de Dona Romelina gritando: Dona Romelina! Dona Romelina! Aparece o fantasma e ele foge. Quando Dona Romelina aparece eles já saíram. Esta cena se repete três vêzes. Aparece o fantasma arrastando o Sapateiro e sai. O fantasma vol'ta só.)

Fantasma — Guerra! Guerra! (Aparece Romelina vê o fantasma e cai desmaiada. O fantasma sai. Aparece soldadinho)
 Soldadinho — (Levan'ando Romelina) Dona Romelina!
 Romelina — Meu coração! Meu coração!
 Soldadinho — Está doendo?
 Romelina — Ai... meu coração... Ai... (Saem os dois)

(O fantasma entra trazendo o Sapateiro, deixa o Sapateiro em casa e sai outra vez.)

Fantasma — Guerra! Guerra!
 Sapateiro — (à janela) Dona Romelina! Dona Romelina!

Romelina — (À janela) Que é? Será que não se pode ter paz? Paz! Paz!
 Sapateiro — Acontece, minha senhora, que o fantasma me agarrou, me levou e me gritou: "Velho, velho, revelho, para a guerra teu pêlo não serve".
 Romelina — Tenho mêdo... por causa do Soldadinho...
 Sapateiro — Se Soldadinho souber!
 Romelina — Por favor, meninos, não digam nada ao Soldadinho. Se souber que o fantasma da guerra anda por aí, ficará furioso. Ele é tão valente! (Entra. Aparece Soldadinho)
 Soldadinho — (À platéia) Que tem Dona Romelina! Será coração? (Os meninos contam) O fantasma da guerra? Se vocês quiserem, podemos vencê-lo. Se me ajudarem, daremos cabo dêle. Vou me esconder. (Esconde-se. Chega o Fantasma)
 Fantasma — Guerra! Guerra! (Soldadinho corre atrás dêle. Aparecem e desaparecem. Finalmente Soldadinho o agarra e surra)
 Soldadinho — Toma!
 Sapateiro — (À janela) Isso, dá nele! Aí Soldadinho!
 Soldadinho — Toma!
 Fantasma — Guerra! Guerra!
 Soldadinho — Toma!
 Sapateiro — Dá!
 Fantasma — Guerra! Guerra!
 Soldadinho — Toma! (O fantasma cai)
 Sapateiro — Tira o capuz! Tira!
 Soldadinho — (Tirando-lhe o capuz) O General Sangrento!
 General — (Tentando levantar) Guerra!
 Soldadinho — Paz!
 General — Guerra!
 Soldadinho — Toma!
 Sapateiro — Aí, Soldadinho!
 General — Basta, Soldadinho... Basta!
 Soldadinho — Arriba, General! Avante, General! À Praça, General, mata-mouro e fantasma. Que vergonha!
 Sapateiro — Dona Romelina!
 Romelina — (Aparece) Que é? Que gritaria!
 Sapateiro — Acontece, senhora, que não há mais fantasmas!
 Romelina — Eu o vi, Sapateiro... Por favor, não diga ao Soldadinho... Porque ele é tão valente...

PANO

Do livro Ocho Obritas para Títeres, de Otto Xavier

Jogos Dramáticos

EXERCÍCIOS PARA JOGOS DRAMÁTICOS E SUA APLICAÇÃO NA ESCOLA

Para a boa execução dos jogos dramáticos, é necessário desenvolver:

- a) habilidade física (contrôle de movimentos e agilidade),
- a) habilidade vocal (fôlego, boa intonação, pronúncia clara),
- a) faculdade de observar e reproduzir o que vê.

Damos a seguir alguns exercícios preparatórios:

Habilidade física

- a) Marchas: marcha ritmada com tamborim; marcha-a-ré: marcha a dois, com a perna amarrada à do vizinho.
- b) Relaxamento: relaxar o corpo como se fôsse derretendo até cair; rodar os braços como um moinho.
- c) Equilíbrio: passar sôbre uma tábua, a princípio no chão, depois um pouco elevada; pular num pé só, em caracol; andar com um pêso sôbre a cabeça; andar sôbre uma reta desenhada no chão.

Observação — Quando dados para serem feitos por crianças, êstes exercícios devem ser executados dentro do enredo de uma história que servirá de motivação ao mesmo.

Habilidade vocal

- a) fôlego: emitir um som e verificar quem consegue sustentá-lo mais tempo; imitar vozes de animais; fazer um círculo, ficando o chefe no centro e dizer sílabas que devem ser repetidas por todos, num ritmo dado, primeiro individualmente, depois em conjunto. Exemplo: bla-cra-cra em ritmo de valsa (1 2 3, 1 2 3).

Observar e reproduzir o que vê:

Procurar reproduzir, por atitudes corporais, a maneira de andar dos animais: gato, cachorro, urso, vôo de pássaro, etc.; tipos humanos: velho, criança, moça, perneta, marinheiro, etc. Num jôgo coletivo imitar pelo gesto próprio a profissão de cada personagem: lavadeira, lenhador, pescador, costureira, etc.

Reproduzir com o corpo a impressão de uma árvore, uma planta, como nasce e cresce, o efeito que lhe causa o vento, a chuva, o sol. Procurar representar o mar, as ondas, o vento, o fogo, etc.

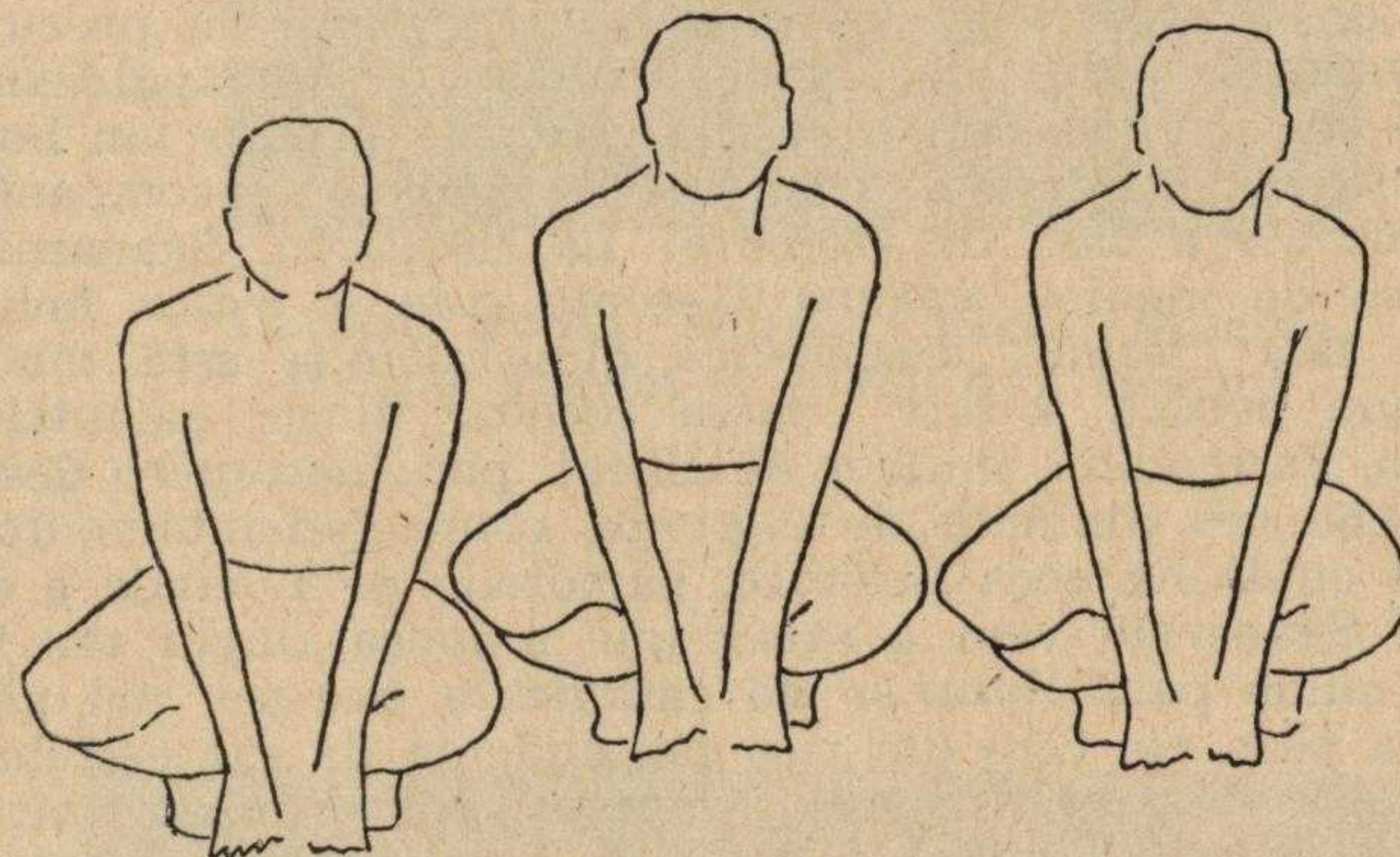
(Adaptados do livro *Jeux Dramatiques*, de Chancerel)

APLICAÇÃO — A aplicação dêsses exercícios pode ser feita através do seguinte brinquedo dramático:

SAPOS QUENTANDO SOL

Crianças-sapos estão acoradas quentando sol.

Cantam, num ritmo dado, os seguintes grupos consonantais: BLA, BLO, BLA, BLO, ou outros à escolha do professor. Cantam durante algum tempo.



Entra um louva-deus (criança) voando e descreve círculos em frente dos sapos. Sapos param de cantar e observam em silêncio as evoluções do inseto. Louva-deus sai. Sapos saem aos saltos, perseguindo o inseto, um atrás do outro. A cada pulo-do-sapo, dizem:

- 1.º SAPO — Um louva-deus! (um pulo)
- 2.º SAPO — É meu! (Um pulo atrás do 1.º SAPO)
- 3.º SAPO — É meu! (Um pulo atrás do 2.º SAPO)

(Assim por diante até sair o último sapo perseguindo o louva-deus).

As falas podem ser repetidas a cada pulo, que deve ter seu ritmo marcado com tambor ou pandeiro.

Observação — Êste brinquedo, devido à sua simplicidade, pode ser realizado com crianças de qualquer idade e também excepcionais.

Virginia Valli

O QUE VAMOS REPRESENTAR?

O Médico a Fôrça — comédia em três atos.

Molière

RESUMO — Irritado com as reclamações de sua mulher, Martinha, o lenhador Sganarelo acaba por aplicar-lhe algumas boas pauladas. Para vingar-se e embora tomasse o partido de Sganarelo quando um vizinho, o Sr. Roberto, quis intervir em sua defesa, Martinha convence Valério e Lucas, empregados pouco inteligentes do velho Geronte, de que Sganarelo é um famoso médico que, por mania, se veste e exprime como um lenhador mas que, depois de convencido por algumas tantas pauladas, será capaz de curar a mudez de que está atacada Lucinda, filha de Geronte. Valério e Lucas saem, pois, à procura de Sganarelo; êste, depois de apanhar e, principalmente, de se ver tentado com a possibilidade de ganhar um bom dinheiro, concorda em dizer que é médico e acompanha os dois até a casa de Geronte. Lá chegando, Sganarelo, vestido de médico, engana Geronte com a maior facilidade, fala "latim", diagnostica que Lucinda está muda "porque perdeu a fala", passa receita, dirige galanteios à ama, Jacqueline, mulher de Lucas, para desespero dêste e recebe um dinheiro de Geronte, como "adiantamento". Surge então na peça Leandro, namorado de Lucinda e de quem Sganarelo vem a saber que a moça fingiu ter ficado muda para livrar-se do casamento que seu pai planejava para ela com um rico pretendente de sua escolha. Mediante nova gratificação, Sganarelo concorda em introduzir Leandro, vestido de boticário, em casa de Geronte; confessa-lhe também que, na realidade, não é médico e ironiza a profissão dizendo que é a mais rendosa e a mais fácil de tôdas, o que demonstra a seguir pela facilidade com a qual consegue extorquir dinheiro de dois camponeses ignorantes que vêm consultá-lo. Quando depara com Leandro dentro de sua casa, Lucinda "recobra a fala", o que faz Geronte deslumbrar-se com a arte de Sganarelo para enfurecer-se logo em seguida quando Lucinda reafirma que só se casará com Leandro. Sganarelo favorece então a fuga dos dois namorados, a qual é descoberta por Lucas, que o desmascara aos olhos de Geronte. Quando êste se prepara para entregar Sganarelo à policia, apesar dos protestos de Martinha que veio em busca do marido, os namorados voltam anunciando que Leandro acaba de se tornar herdeiro de uma grande fortuna, graças à morte de um tio. Geronte, então, concorda prontamente com o enlace e, instado por Leandro, perdoa Sganarelo que volta para casa com sua mulher, afirmando que "a medicina escapou de boa".

ESTILO — Farsa. A peça deve ser levada num ritmo sempre acelerado, procurando-se tirar o máximo de efeito dos jogos de cena sugeridos pelos diálogos, principalmente no primeiro ato, nas cenas de brigas e pauladas. Embora a peça seja dividida em três atos, aconselha-se, para não quebrar o ritmo, fazer um só intervalo, no fim do primeiro ato, tanto mais que se trata de uma peça curta.

PERSONAGENS

Sganarelo — 30 a 40 anos de idade, gordo, falador, preguiçoso e beberrão. Todavia, sua vivacidade de espírito e sua graça, que lhe permitem zombar de todos com a maior facilidade e representar o papel de médico com tôda a desenvoltura necessária, fazem dêle um personagem irresistivelmente simpático.

Martinha — Mulher do povo, ainda jovem embora maltratada e gasta pela dura vida que leva. Suas reações em relação ao marido são primárias: briga com êle, apanha, se vinga, mas o defende na hora dos apertos. Sua coragem e lealdade a tornam simpática.

Sr. Roberto — Homem bem pensante e tímido. Está na peça apenas para melhor compreensão do personagem de Martinha.

Valério — Empregado de certa categoria. Veste-se com relativa elegância. Pouco inteligente. Interesseiro e bajulador.

Lucas — Camponês. Simplório. Dominado pelo patrão, de quem tem grande medo.

Jacqueline — Ama de leite, ainda jovem e vistosa. Confiada com o patrão, a quem diz algumas verdades, representa na peça o bom senso popular. Aprecia os galanteios.

Leandro — Galã.

Lucinda — Ingênua.

Geronte — Burguês velho, rico e avarento. Totalmente ignorante, a sua admiração diante dos discursos de Sganarelo tornam o seu personagem deliciosamente ridículo.

Thibaut e Perrin — Pai e filho. Camponeses analfabetos.

CENÁRIOS — 1.º ato: um lugar no campo. 2.º ato: uma sala em casa de Geronte. 3.º ato: local perto da casa de Geronte e, depois, novamente a sala do 2.º ato.

A peça pode perfeitamente ser representada com uma rotunda no fundo do palco e elementos sugerindo os diversos locais (Ver neste Caderno, por exemplo, as soluções de Anna Letycia para a produção de O TABLADO).

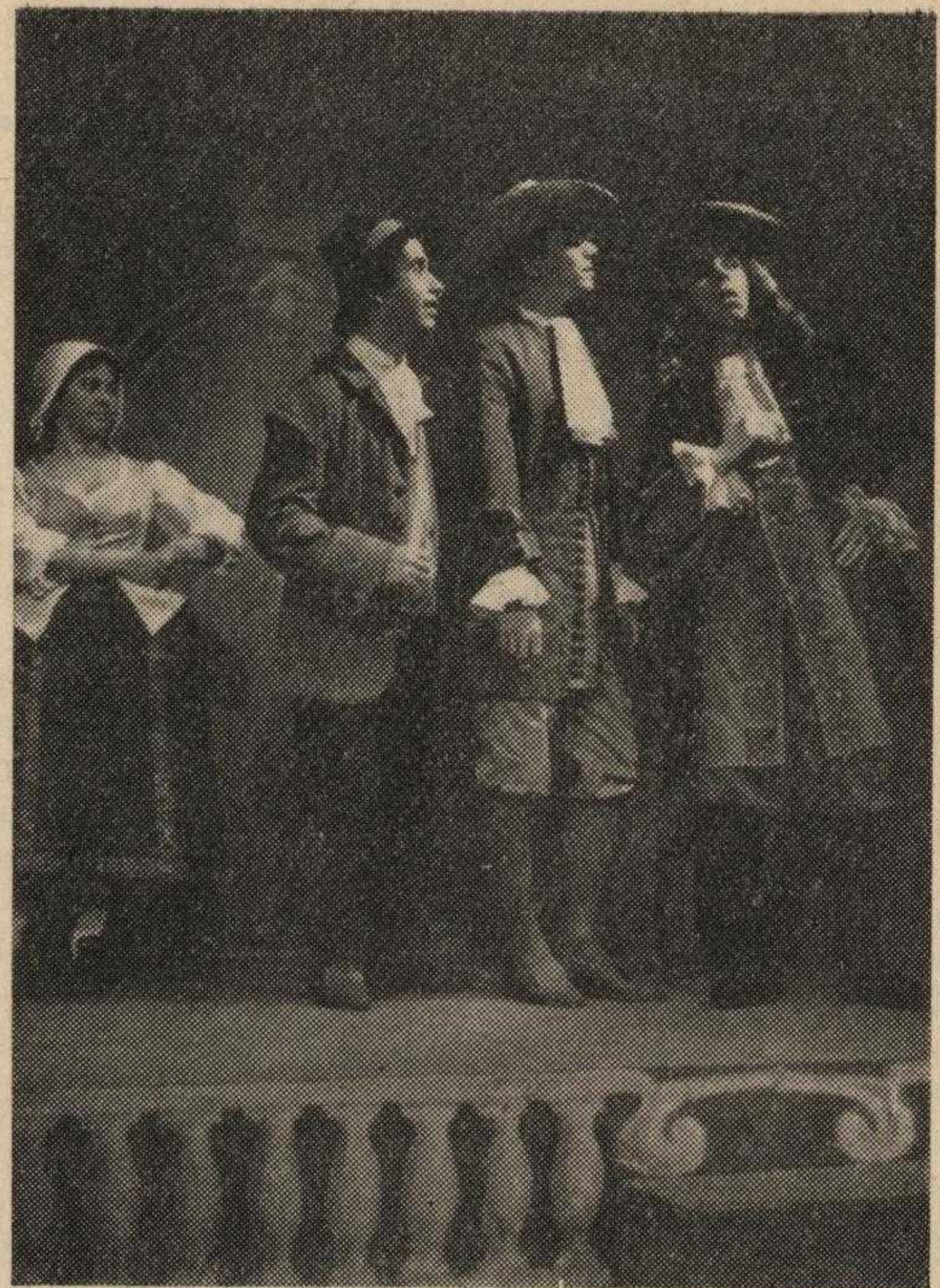
FIGURINOS — De época.

QUEM PODE LEVAR — Grupos amadores em geral.

PÚBLICO — Todos.



José de Frei'as, Jacqueline Laurence e Napoleão Moniz Freire



Carmen Sylvia Murgel, Paulo Nolasco, Heleno Prestes e Hélio Ary Silveira



Enio Gonçalves e Napoleão Moniz Freire



Enio Gonçalves, Celina Whately e Hélio Ary Silveira

AS ARTIMANHAS DE ESCAPINO

Comédia em três atos

Molière

Tradução de Carlos Drummond de Andrade

RESUMO — Na ausência do pai, Otávio, filho de Argante, casou-se secretamente com Jacinta, moça pobre e cujos pais são desconhecidos. Leandro, filho de Gerôncio, na ausência deste, também apaixonou-se por Zerbineta, moça tida como “cigana”. Os pais voltam: Otávio e Leandro, sem dinheiro, recorrem a Escapino, empregado espartíssimo de Leandro. Apesar das súplicas de Escapino, Argante, que queria casar o seu filho com uma filha de Gerôncio, dispõe-se a anular o casamento de Otávio com Jacinta. Avisado por Argante, graças a uma indiscrição de Escapino, Gerôncio recusa a Leandro autorização para casar-se com Zerbineta e Leandro, mais uma vez, pede a ajuda de Escapino pois Zerbineta, que foi raptada na infância por ciganos e vive com eles, está ameaçada de ser levada para longe caso os ciganos não recebam em tempo o dinheiro que pedem para entregá-la.

Em vista disso, Escapino, consegue extorquir duzentas pistolas de Argante contando-lhe que um irmão de Jacinta, terrível espadachim, quer matar Otávio mas que se poderá acalmá-lo com essa quantia. Também recebe quinhentos escudos de Gerôncio para pagar um suposto regaste, fingindo que Leandro está prêso a bordo de uma galera turca para onde foi traiçoeiramente levado.

Não contente com isso, Escapino ainda quer se vingar mais um pouco de Gerôncio, que o intrigara com Leandro e consegue convencê-lo de que o pretenso irmão de Jacinta está também à procura dêle, Gerôncio, porque sabe que êle quer casar sua filha com Otávio, em lugar de Jacinta. Para escapar do perigo, Gerôncio se deixa amarrar dentro de um saco, o que permite a Escapino administrar-lhe uma boa surra. Mas logo a seguir, graças a uma imprudência de Zerbineta, Gerôncio vem a saber que foi enganado por Escapino e êste só escapa de um bom castigo porque, de repente, descobre-se que Jacinta é filha de Gerôncio e Zerbineta filha de Argante. Os namorados se casam e Escapino é perdoado.

ESTILO — Farsa. Elementos principais do espetáculo: alegria, movimento, ritmo.

PERSONAGENS

Escapino — Fingido, mentiroso, esperto, Escapino domina tôda a peça com sua vivacidade, sua capacidade de inventar os mais complicados estratagemas, de ter resposta para tudo e de assumir as mais variadas atitudes, conforme a situação.

Otávio e Leandro — Galãs.

Jacinta e Zerbineta — Ingênuas.

Gerôncio e Argante — Ambos são velhos burgueses ricos. Bons pais, porém, pouco generosos. Ridículos pela facilidade com que se deixam enganar.

Silvestre — Empregado. Medroso e sem iniciativa, seu papel na peça é estabelecer um contraste com Escapino, quando os dois se encontram e conversam.

Nerina — Ama.

Carlos — Moleque.

CENÁRIO — Toda a ação é passada numa praça de Nápoles. Uma cortina de fundo e alguns elementos sugerindo uma praça serão o bastante para o bom funcionamento do espetáculo.

FIGURINOS — De época.

QUEM PODE LEVAR — Grupos amadores com alguma experiência.

PÚBLICO — Todos.



Movimento Teatral

George Devine no Brasil

Esteve entre nós, em 1962, George Devine, famoso homem de teatro britânico, diretor artístico da "English Stage Company" (mais conhecida, aliás, pelo nome do teatro em que funciona em Londres, isto é: o "Royal Court Theater") e um dos homens diretamente responsáveis pelo aparecimento da tão falada nova geração de autores dramáticos, em seu país.

George Devine, que visitou Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Curitiba, Brasília e Recife, assistiu a um bom número de espetáculos em todas essas cidades e proporcionou a diretores e atôres brasileiros a rara oportunidade de tomar conhecimento da opinião de um homem de teatro estrangeiro, altamente categorizado, sobre o seu trabalho, pois Devine realizou palestras francas e informais com os interessados, sempre que lhe foi possível.

No Rio de Janeiro, sob os auspícios do Centro Cultural e Dramático da Maison de France e do Conselho Britânico, George Devine apresentou-se na leitura ensaiada de "Krapp's Last Tape", de Samuel Beckett; na mesma noite, foi realizada, em português, a leitura ensaiada sob orientação de Devine da peça "A Festa de Aniversário", de Harold Pinter (tradução de Barbara Heliodora). Excepcionalmente reunidos nessa noite, liam os papéis da excelente peça de Pinter: Cacilda Becker, Rosita Thomaz Lopes, Paulo Autran, Walmor Chagas, Sergio Viotti e Fabio Sabag.

A Contribuição de George Devine

João Bethencourt

PINTER e BECKETT na MAISON

Embora apresentasse dois trabalhos esquemáticos, duas leituras de texto, GEORGE DEVINE conseguiu revelar algumas características de seu estilo como *metteur-en-scene*.

DEVINE é um asceta com senso de humor; um rebelde com sentido de realidade; um inconformista objetivo: o não fazer concessões, forçando o público a galgar a barreira do proscênio, resulta desta mistura exótica de temperamento e ideologia.

Já pela escolha do repertório dessa noite (**Krapp's Last Tape**, de Samuel Beckett, e **A festa de aniversário**, de Harold Pinter, numa tradução de Barbara Heliodora) sente-se que a sua não é uma arte fácil. Em compensação, o senso didático de Devine, a clareza, a definição meticulosa de sua concepção, encaminham e recompensam o público que ousa vir.

Técnicamente, Devine caracteriza-se pela importância que dá ao personagem (talvez porque numa leitura não lhe restasse outro recurso importante de direção). Esmiuça-o, define-o em extensão e profundidade, e exige que seus contornos sejam rigidamente respeitados.

Volta e meia esquecemo-nos de que isto é possível. Esquecemo-nos de que o ator pode representar sem dar a deixa para a platéia: "Aqui vocês devem rir", "aqui vocês devem chorar"; a própria natureza de nossas platéias e a desconfiança do ator em si mesmo obrigam-no a este jôgo de extroversão antiartístico, a esta comunicação suplementar, por cima da ribalta.

Em **Krapp's Last Tape**, mas especialmente em **A Festa de Aniversário**, sentiu-se a plena extensão dos atôres como personagens. Dizemos "especialmente" por se tratar de uma peça mais difícil, onde a cada instante atôres e diretores sentiriam a compulsão de fazer acenos à platéia.

A Festa de Aniversário é estruturada como um sonho; as motivações dos personagens e o significado da ação são enraizados num plano mais profundo, inconsciente. O espectador segue a peça como o leitor segue um poema; não apenas pelo seu traçado lógico, mas entregando-se ao estado de alma que suscita cada passagem, como quando se ouve música. Aliás, tanto **Krapp** quanto **A Festa** representam uma forma moderna de teatro poético.

Devine confiou na iniciativa do público de interessar-se, de aproximar-se, seguindo a ação pelo que é e não por sinais convencionais dos atôres. Assim, escolheu bem os tipos, definiu claramente as funções dramáticas dos personagens e abriu caminho correto não só para a compreensão mas também para a criação dos atôres. (Mencione-se, de passagem, a impressionante atuação de um elenco absolutamente homogêneo: Cacilda Becker, Paulo Autran, Valmor Chagas, Rosita Tomás Lopes, Fábio Sabag e Sergio Viotti, cada qual ocupando a posição exata no espaço dramático e cênico que a direção assinalou).

Atôres e texto fluíram, pois, na mesma direção e para o mesmo impacto autenticamente teatral. Aliás, a obra de Pinter é impressionante, não só pela teatralidade, mas também pelo dom de misturar terror e humor e dilacerar o espectador no atrito entre êles. Seu tema é o de 90% das peças escritas hoje em dia: a liberdade; mas as opções que **A Festa de Aniversário** propõe são singularmente pessimistas. Entre o limbo e a absorção pela massa (qualquer massa: partido comunista, **organization-man** etc.) o espectador não tem muito o que escolher.

Pinter e Beckett são singularmente representativos de uma certa corrente da dramaturgia contemporânea. Enquanto o primeiro mostra o homem em luta com outros homens, o último dramatiza a luta do homem consigo mesmo. Se o tema de Pinter é a liberdade, o de Beckett é o tempo. Não é de estranhar-se que o desespero de **A Festa de Aniversário** seja mais agudo do que o de Krapp: só os muito moços (como Pinter quando escreveu a peça) têm o dom do desespero total; depois, ou se matam ou adotam o recurso de Krapp: sentar, no meio da noite escura, e dialogar com as memórias.

Embora de maneira angustiante, ambas as peças buscam um sentido para a vida e uma razão de afirmação dos valores humanos. O interesse que despertam, apesar da forma difícil em que estão vazadas, é uma prova de sua atualidade. O certo é que, apesar das muitas soluções propostas (algumas inclusive mencionadas por Goldberg), o homem e o seu representante nesta **jungle** que é a vida do espírito — o artista — concordam que o estado de busca é ainda o que melhor expressa a dinâmica do ato de viver.

A Noite de Devine no Teatro da Maison de France foi das mais proveitosas. Recordou-nos uma maneira de fazer teatro que nem sempre as condições do teatro brasileiro permitem (ou serão condições nossas, pessoais, que se dessvirtuam, como o herói de Pinter?) Recordou-nos, também, indiretamente mas não menos acentuadamente a importância do trabalho do artista, a sua função renovadora, a sua missão de destruir o convencional e o estereotipado, e a coragem para fazê-lo. Aliás, a coragem parece ser uma das virtudes mais necessárias para quem quiser fazer teatro hoje em dia.

Sem mencionar o que realizou mais diretamente, através de contatos pessoais e palestras, o simples espetáculo na Maison de France, como lição de teatro e de outras coisas, justificaria plenamente a estada de George DEVINE entre nós. Estão de parabéns os que articularam e ampararam sua vinda: esperemos que já estejam conspirando a todo pano para fazê-lo voltar ao Brasil.

Ao deixar o Brasil, GEORGE DEVINE enviou ao teatro brasileiro a seguinte carta:

Carta aberta ao Teatro Brasileiro

Queridos amigos,

Acabo de completar uma estada de quatro semanas no Brasil, estudando seu teatro e sua vida. Visitei o Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Bahia e Brasília. Dei atenção especial às emprêsas menos comerciais e ao treinamento de atôres, pois era esta a razão de minha viagem, a convite do Conselho Britânico e como hóspede do Departamento Cultural e de Informações do Itamarati, dos Estados da Guanabara e de São Paulo e das Universidades da Bahia e de Minas Gerais. Em vista da limitada duração de minha visita, não vi, o que lamento, todos a quem gostaria de ter encontrado, especialmente nos círculos oficiais, mas estudei os assuntos tão acuradamente quanto me permitiu essa limitação.

Fui acolhido em tôda parte com gentileza e interêsse. Ocorreu-me que seria de certo modo útil retribuir a hospitalidade recebida com algumas idéias que me vieram ao espírito durante a minha estada aqui. Espero que não me tomem por impertinente, pois as ofereço por puro espírito de amizade construtiva. Sinto que o Teatro brasileiro muito evoluirá nestes próximos vinte anos, e seria lamentável que êsse desenvolvimento se processasse de forma desordenada. Vocês têm a oportunidade única de aprender com os erros alheios, e, embora haja uma teoria de que a arte floresce melhor se tiver de abrir seu próprio caminho, acredito que ela floresce melhor ainda, quando se criam condições para o seu desenvolvimento. Sei também que os problemas econômicos decorrentes de tais planos são de difícil solução, mas nunca acreditei que falta de dinheiro pudese ser a razão fundamental para não se atingirem objetivos, desde que haja vontade de atingí-los.

Conheci um grande número de talentos teatrais, entre os quais um homem de excepcional visão e capacidade criadora, mas não vi muita organização teatral de envergadura. Devo assinalar que tomei conhecimento de que vocês recebem auxílio federal e estadual para o teatro, mas permitam-me também assinalar que, enquanto êsse auxílio estiver sujeito a mudanças políticas, sua eficácia será

praticamente nula. Teatro, como tôdas as artes, tem vida orgânica própria, e é essa vida que deve ser respeitada e favorecida.

Formulei minhas sugestões em doze itens principais, a saber:

1. - Organizador de Teatro para o Brasil

Para essa função, proponho a designação, pelo menos por cinco anos, do homem mais capaz, prático, esclarecido, respeitável e idôneo que vocês possam encontrar (sugeriram-me um nome), para criar a maquinária brasileira especificamente destinada a pôr em ordem o Teatro brasileiro. Êle não precisa, fundamentalmente, de ser um funcionário público ou um amador. Sua tarefa seria a de preparar um plano completo para o Teatro brasileiro: administração, orçamento, organização de escolas de teatro, ajuda às companhias, relações públicas em geral, entrosamento com escolas, universidades e organizações trabalhistas, cultivo de talentos locais, intercâmbio com o exterior, desenvolvimento de novos talentos em todos os campos, intercâmbio com diferentes regiões do país e planejamento adequado para a construção de teatros.

2. - Organização de Escolas de Teatro:

Parece-me que vocês necessitam, urgentemente, pelo menos de um bom teatro-escola, onde os estudantes possam estudar sem precisar de outros empregos. Confesso que fiquei aterrado com as condições de trabalho das escolas dramáticas e penso que os resultados obtidos são um milagre de dedicação e tenacidade. Mas, por certo, isso não é suficiente. Um teatro-escola deveria criar os padrões, o estilo, a atitude artística que fecunda tôda a profissão. Para tanto, ela precisaria de uma vultosa subvenção. E visão, uma vez que os resultados só são visíveis depois de cinco ou mais anos. Eu recomendaria a criação de um teatro-escola nacional da mais alta qualidade, teatro de seleção, de vanguarda, não acadêmico. Tal escola se ocuparia da "formação" de artistas de teatro, em oposição ao "treinamento" dos mesmos. Ela deveria estar ligada a outras escolas nos vários centros estaduais, e delas receberia seus alunos. A escola deveria ligar-se também aos movimentos progressistas no Cinema, TV, Dança, Música, Artes Plásticas, etc., pois o teatro é uma síntese de tôdas as outras artes. A escola nacional deveria também dedicar-se à coleta, colaboração e distribuição de informação sôbre teatro no âmbito internacional. Publicaria uma revista de teatro, com colaboração estrangeira. Essa secção da escola deveria manter contato com grupos congêneres de tôdas as partes do mundo.

3. - Centros Estaduais

Eu recomendaria o estudo do sistema francês de centros regionais, o qual parece especialmente adequado ao tamanho do Brasil. Não ignoro os problemas intrínsecos

à divisão entre Rio e São Paulo (e, naturalmente, Brasília, mais tarde), mas se esses problemas forem reconhecidos num planejamento, poderão também ser atenuados. O princípio fundamental do sistema francês é a criação de companhias provinciais que oferecem teatro a toda uma região e desenvolvem talentos locais.

A propósito, eu sugeriria também o estudo dos planos franceses para os Centros de Cultura, nos quais o teatro faz parte de um complexo de todas as artes, divertimentos, recreação e alguns esportes, de tal modo que não fica isolado das outras atividades.

As escolas estaduais de teatro se ligariam a esses centros.

4. - Companhia Nacional de Teatro

Recomendaria, a esse respeito, a formação de uma companhia subvencionada de alto nível, que se dedicaria a peças clássicas e modernas. Seria preciso encontrar uma forma de contrato que permitisse aos artistas trabalharem de vez em quando em outras companhias, para variarem ou ganharem mais dinheiro (por exemplo, a *Royal Shakespeare Company*, Stratford on Avon, criou tal contrato). Aperfeiçoados os meios de transporte, essa companhia poderia ser obrigada a passar parte do tempo no interior. O problema é impedir que tal companhia se transforme em funcionalismo público. Não deveria haver privilégios, só o mérito seria recompensado. A companhia estaria vinculada à Escola Nacional de Teatro.

5. - Festivais de Teatro

A fim de cultivar o interesse pelo teatro e de atrair os talentos de todo o país, eu sugeria a realização, de início, de festivais bienais de teatro brasileiro, onde seriam apresentados os melhores trabalhos. E, de três em três anos, um festival sul-americano de teatro, abrangendo todo o continente, para apresentação de, pelo menos uma boa companhia de cada país.

Poder-se-ia recorrer ao habitual estímulo de prêmios e recompensas.

6. - Teatro Popular

Sei que este é um assunto que interessa a muita gente de teatro no Brasil. Não me estou referindo apenas àquelas que vêem o teatro como meio de propaganda para diferentes credos políticos (e, a propósito, não faço objeção a tal uso, desde que produza bom teatro; por exemplo, Brecht. Se produz mau teatro, não é pior do que qualquer outro mau teatro), mas também àquelas que gostariam de ver mais gente, especialmente gente mais pobre, participar da experiência do teatro.

Na minha opinião, ainda aqui, foram os franceses que chegaram mais perto desse objetivo. É uma questão de distribuição e se relaciona com minhas observações anteriores sobre os centros regionais. O Teatro Nacional Popular e o teatro de Planchon deveriam também ser estudados minuciosamente.

Surpreendeu-me, aliás, que, no Brasil, não se fizesse mais uso do teatro ao ar livre e de companhias itinerantes, ambos muito úteis para se atingir público mais amplo. Eu recomendaria a TV como meio educativo para a compreensão do teatro sério. Em vez de algumas dessas peças de péssima qualidade, poderiam organizar-se programas de grande interesse que apresentassem verdadeiro teatro.

7. - Problema de Patrocínio Estatal

A prática do patrocínio estatal para o teatro é sempre complexa. Não foi ainda resolvida na Grã-Bretanha. Em suma, ela depende do equilíbrio entre um forte controle local e o máximo de liberdade descentralizada. Penso que os franceses, uma vez mais, quase chegaram a uma solução, atribuindo ao diretor artístico de uma empresa um determinado orçamento, com umas poucas condições sobre a finalidade de trabalho e permitindo-lhe encontrar suas próprias soluções. Se ele ultrapassa o orçamento, cabe a ele encontrar os recursos extras. O modo de fazer um artista responsável é confiar nele.

8. - Direção e Administração

Observei uma ausência considerável de boa administração no teatro brasileiro. O aperfeiçoamento de bons administradores deverá ser, necessariamente, parte do programa que estou sugerindo.

9. - A Criação de Padrões

Um dos maiores problemas do teatro brasileiro, a meu ver, é o da criação de padrões, considerando que vocês têm poucos termos de comparação. Isto é sempre uma lacuna em qualquer arte.

Eu sugeriria que, além de se providenciar para que companhias estrangeiras de bom nível visitassem o Brasil, convites fossem enviados a diretores de primeira grandeza, para dirigirem peças nacionais, com os melhores atôres que pudessem ser recrutados. Nomes como Peter Brook, da Inglaterra; Visconti, Strahler, da Itália; Kazan, dos Estados Unidos, e diretores do "Conjunto Berlinense", das "Artes de Moscou", da Escandinávia, França, etc. A esses diretores convidados (e só deveriam ser escolhidos os melhores) deveriam ser proporcionadas as melhores condições possíveis, e jovens diretores brasileiros poderiam atuar como seus assistentes. Eles deveriam ser severos e não se deveria esperar que fossem complacentes com as "condições locais". Seriam contratados como técnicos do mais alto nível, cuja simpatia teria de ser conquistada pelo trabalho e pelas qualidades profissionais dos que com eles trabalharem. Quaisquer que sejam os resultados, o investimento de vocês estaria na experiência, a meu ver, base de toda educação.

Por outro lado, o envio de jovens talentos ao exterior deve continuar. De maneira geral, lembro àquelas que podem influir nas condições de trabalho que diretores e professores são o melhor investimento.

10. — Novos Escritores

Este é, naturalmente, um problema básico. Atualmente vocês não têm teatros experimentais suficientes que possam incentivar a produção de novos autores nacionais. Creio que as escolas dramáticas poderiam favorecer essa produção, contanto que não caiam no academismo. A maneira de um escritor aprender e produzir para o teatro é ver o seu texto no palco, sob uma direção segura e compreensiva, diante de um público, por menor que seja. Desconfio que a recente eclosão, no Brasil, de novos escritores está se ressentindo da falta de um público preparado para ela. Creio que devo assinalar que mesmo um teatro como o *Royal Court* é obrigado a incluir no seu repertório grande quantidade de peças clássicas ou já aceitas, para sobreviver.

Pergunto-me porque vocês não adotam dois tipos de espetáculo que poderiam fazer sucesso e que têm interesse para o público brasileiro — uma forma de peça com música e dança sobre tema sério, e outro de comédia ou farsa, também sobre tema sério.

Permitam-me lembrar que a “*pièce à thèse*” está ultrapassada. Brecht matou-a.

11. — Amadores

O teatro amador já fez e muito está fazendo para fecundar o teatro brasileiro. Num teatro profissional organizado, ele deveria continuar a fazê-lo, mas poderia ser ajudado por uma organização central que o auxiliasse com troca de idéias, equipamento, etc.

12. — Criação de um novo Teatro

Finalmente chegamos a este ponto. Em qualquer país do mundo, é indispensável que algumas pessoas de visão, paixão e bom-senso, juntem recursos e, até certo ponto, sacrifiquem sua individualidade para criar condições para um sistema de teatro civilizado. E recursos governamentais precisam ser usados para ajudá-los (Afinal de contas, o teatro é um bom meio de educação humanística e liberal). Um público deve ser criado simultaneamente à criação do novo teatro.

Vocês já têm a vantagem excepcional de contar com a simpatia de grande número de jornalistas influentes. Façam uso deles. E, uma vez terminada a tarefa, vocês todos podem cindir-se de novo e insultar-se mutuamente, como toda a boa gente de teatro.

Afirmo que vocês têm no país muito teatro potencial, que ainda não foi explorado. Se, como nação, vocês sentem necessidade de um teatro que seja mais do que diversão, vocês o terão, e ele será brasileiro.

O Brasil é conhecido por seus gestos ousados. Faço votos que um desses gestos seja feito pelo teatro!

Felicidades.

GEORGE DEVINE
Diretor Artístico do
“Royal Court Theatre”
de Londres

Entrevista

Maria Inês Barros de Almeida que já teve várias peças encenadas nos palcos cariocas, com uma das quais (O DIABO COSPE VERMELHO) obteve o Prêmio Fabio Prado, é também muito conhecida pelo seu trabalho de divulgação teatral em nosso país já que, sob o pseudônimo de Lavinia Soares e em colaboração com seu marido, Alfredo Souto de Almeida, é responsável pelo programa "CENAS E BASTIDORES" na Rádio Ministério da Educação e Cultura.

No mês de Abril, Maria Inês esteve rapidamente na Inglaterra e na França; ao regressar, concedeu a CADERNOS DE TEATRO a entrevista que publicamos a seguir em que nos comunica suas principais impressões.

Acostumados que somos a ler "críticas" sobre o teatro europeu, pareceram-nos particularmente interessantes as declarações de Maria Inês por constituírem em relato de impressões vividas (mas nem por isso despidas de apreciação crítica) de uma pessoa totalmente integrada no movimento "vivo" do teatro nacional.

Vocês sabem que tomar contato com o panorama teatral da Inglaterra para alguém que está ligado a teatro por laços de interesse profundo é algo assim como se ajustar à consciência artística contemporânea, como saldar uma dívida, como para um católico receber a Indulgência Papal... Pode-se enfim respirar aliviado e dizer: "Eu ví". Pois digo-lhes o que ví e a impressão que me deixou...

TRADIÇÃO E QUALIDADE BRITÂNICAS

A tradição shakespeareana dá ao teatro inglês enobrecimento e dignidade e aos seus atôres uma alta qualificação. Entre o HENRIQUE VIII que ví representado por um grupo de não-profissionais em Birmingham e o REI LEAR do Royal Shakespeare Theatre, de Londres, há uma diferença de nível artístico que reside no que eu chamaria intensidade e não qualidade. A despreziosa companhia de Birmingham dá oportunidade ao espectador de conhecer Shakespeare de maneira tão lúcida e digna quanto o espetáculo dirigido por Peter Brook. Mas, o REI LEAR assistido em Londres é um acontecimento teatral invulgar, destes que ficam para sempre na memória. A intensidade do brilho da concepção e da realização cênica de Peter Brook, assim como a interpretação de Paul Scofield, desligam o espectador do tempo real e tornam imperceptíveis as quatro horas que passamos sentados numa cadeira.

Dou-lhes uma idéia ligeira do que vemos em cena: Paul Scofield, um ator gigante e os demais atôres movem-se num cenário de cobre e madeira, vestindo roupas de couro lavrado. As ce-

nas sucedem-se numa atmosfera de realismo e fantasmagoria simultâneas. Quer me parecer que, nesse espetáculo, o diretor conseguiu unir maravilhosamente a tradição clássica do teatro inglês a concepções arrojadas e modernas, sem quebrar a unidade artística.

Já o PEER GINT a que assistí no OLD VIC é um espetáculo orgulhoso de suas possibilidades cênicas e da qualidade de seus atôres mas me pareceu desperdício de milionário: fogos de artifício para celebrar uma saudade. O PEER GINT de Ibsen é muito caro aos ingleses que já o têm apresentado em outras ocasiões, em grande estilo.

Também desperdício de talento é a participação de Laurence Olivier numa peça, "SEMI-DETACHED", que decepciona pela qualidade do texto e do espetáculo, notadamente pelos truques que emprega para atrair a simpatia do público.

IMPORTÂNCIA DOS AUTORES NOVOS NO TEATRO INGLÊS

— Do teatro contemporâneo inglês, ví um espetáculo que considero definitivo: "NEXT TIME I'LL SING TO YOU", de James Saunders, dirigido por Shirley Butler e interpretado por um grupo de jovens atôres de certa popularidade no teatro e na televisão locais. O autor baseou-se num livro cujo tema foi sugerido pela vida de um indivíduo misterioso que passou a maior parte de sua existência numa gruta, isolado do contato humano e de quem se descobriu um diário, após a sua morte, em 1942. Partindo desse fato, que pode nos parecer vazio de sentido, James Saunders cria uma peça de combativi-

dade e dramaticidade asfixiantes. O público reage excelentemente ao apelo do autor que me parece seguir determinada tendência de certos novos autores ingleses: usa a angústia como tema e como estímulo e dela se desfaz pelo sarcasmo, filosofa com ironia, machuca até o fim para depois fazer rir, comove para então inverter as situações, explora o problema da solidão e da incomunicabilidade humanas, sacode, embaraça o espectador e deixa-o ir, inquieto com o que lhe foi proposto e satisfeito com o que lhe foi dado. James Saunders realiza isto integralmente na encenação a que assisti em Londres.

Aí termina a minha "aventura inglesa". E começa a francesa. Curtíssima, mas completa.

A MARCA DEFINITIVA DE JEAN VILAR SÔBRE O TEATRO FRANCÊS

— Um único espetáculo liquidou com qualquer dúvida que se possa ter sobre teatro: "GALILEU GALILEI", de Bertolt Brecht, pelo Teatro Nacional Popular. Os críticos franceses, em sua maioria, torceram o nariz para o espetáculo (que foi dirigido por Georges Wilson e que, a meu ver, é excelente) talvez por intrincadas razões emocionais ligadas ao afastamento de Jean Vilar do TNP. O que se tornou impossível para mim foi separar o que se passa em cena do que se passa aquém da cena. Há uma vitalidade, uma participação, uma crença maravilhosas na platéia que enche as salas do TNP. A experiência de Jean Vilar marca-o como o grande homem de teatro do nosso tempo. Percebe-se a consciência teatral da massa humana que frequenta o Palais de Chaillot e

a participação total pareceu-me tão sólida e estabelecida que só um trabalho desastroso e desagregador persistente poderá alterar o espírito criado por Jean Vilar naquêlo teatro: coordenação entre platéia e palco da consciência do valôr histórico e social do fenômeno teatral.

Os parisienses aprenderam a amar um autor, Roger Vitrac, através do interesse que Jean Anouilh tem por êle. Quando se chega a Paris, logo alguém há-de recomendar que se vá assistir "VICTOR OÙ AS CRIANÇAS NO PODER", de Roger Vitrac. A peça já tivera duas outras apresentações que passaram despercebidas, anos atrás. Agora, Vitrac é comparado, para se lhe dar superioridade, a Ionesco.

A extravagância de diálogos algo maliciosos, algo incoerentes e algo sibilinos, combinados a uma intenção grave e perturbadora são ingredientes especialmente caros aos franceses mas confesso que, pessoalmente, a importância que se quer atribuir ao texto de Vitrac me escapou. O espetáculo tem a qualidade do bom teatro europeu mas... "no entretanto, acho que é o Teatro Nacional Popular que deve ser visto".

Maria Inês Barros de Almeida



LIVROS

Textos e publicações à disposição dos leitores na
secretaria d'O TABLADO:

O TEATRO, de Stark Young, em tradução de Barbara Meliodora, publicado pela Editôra Letras e Artes.

OS MISTÉRIOS DA MISSA, auto de Calderon de La Barca, em tradução de João Cabral de Mello Netto, publicado pela Editôra Civilização Brasileira, que inicia, em êsse volume, a sua Coleção Universitária de Teatro, dirigida por Martim Gonçalves.

TEATRO PARA CRIANÇAS, de Stela Leonardos — editado pela Editôra Letras e Artes.

Errata do texto publicado nos CADERNOS n. 20

OS MISTÉRIOS DA VIRGEM, de GIL VICENTE

1 — Na fala do FRADE, verso 70, onde se lê TRIMTAS
leia-se: TRINITAS.

2 — Na fala da PRUDÊNCIA, verso 138, onde se lê:
diz que Deus Ciméria, leia-se:
diz que Deus será humanado.

	Cr\$
A farsa do advogado Pathelin	140,00
O Urso, de Tchekov	80,00
Espalhando boatos, de Lady Gregor	30,00
Os grandes aborrecimentos, de Courteline	30,00
O médico a fôrça, de Molière	300,00
A casa do bode, de J. Carlos Lisboa.....	130,00
Barrabás, de Michel de Ghelderode	600,00
Auto da Compadecida, de Suassuna	200,00
Bodas de sangue, de Garcia Lorca	200,00
D. Rosita, a solteira, de F. Garcia Lorca.....	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
Pedreira das Almas-Telescópio, de Jorge Andrade	200,00
O Rinoceronte, de Ionesco	250,00
Método ou loucura, de Robert Lewis	600,00
Teatro Infantil, de Maria Clara Machado.....	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 —

ns. atrasados de 10/19 exemplar	50,00
ns. 20 e 21 exemplar	70,00
Assinatura (seis números)	500,00

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