

29

cadernos de teatro

IV JORNADA MUNDIAL DE TEATRO

DÜRRENMATT: O TEATRO ATUAL É UM MUSEU

NICOLAJ: HÁ CRISE DE AUTOR, DE PÚBLICO OU DE ATOR?

ALLIO: EM QUE ESTILO MONTAR TCHEKOV?

QUE VAMOS REPRESENTAR: O URSO

MOVIMENTO TEATRAL

Que é, finalmente, o teatro de hoje? Se o cinema passa como a forma moderna do antigo "teatro da corte", que resta ao teatro? Convertem-se, em grande parte, num museu, onde se exibem os tesouros artísticos das épocas teatrais passadas. (Dürrenmatt)

A ausência de tradição teatral nos leva a recolher as formas populares e nos obriga a elaborar formas inéditas para exprimir uma realidade nova. O único meio de vencer a ausência de tradição é o teatro popular, o teatro de rua, teatro capaz de forjar essa unidade de que temos tão urgente necessidade e que busque sua força nessa mesma unidade. (Enrique Buenaventura)

A dramaturgia moderna corresponde à necessidade e aos anseios do mundo atual. O teatro a que assistimos hoje não é um museu? Como pode o autor latino-americano sanar a sua falta de tradição teatral? Há uma crise de autor, de público ou de ator?

Êstes são os problemas em debate no n.º 29 dos CADERNOS, através a palavra de Aldo Nicolaj, Friedrich Dürrenmatt e Enrique Buenaventura.

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

Redação — O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado,
795, Rio de Janeiro, Guanabara, Brasil

Diretor-responsável — **João Sergio Marinho Nunes**

Diretor-Executivo — **Maria Clara Machado**

Redator-chefe — **Virginia Valli**

Secretário — **Vania Leão Teixeira**

Tesoureiro — **Eddy Rezende Nunes**

COLABORAM NESTE NÚMERO: **Jacqueline Laurence e
Maria Edith.**

quarta jornada mundial de teatro

Desde 27 de março de 1962, e anualmente na mesma data, um número cada vez maior de países celebram o Teatro como instrumento de cultura, de compreensão mútua e de paz.

Por ocasião da IV Jornada, o Instituto Internacional de Teatro decidiu completar a celebração propriamente dita com uma vasta ação internacional, que fará parte também das manifestações do Ano da Cooperação Internacional, festejado pela O.N.U.

Em todos os países, por iniciativa do I.I.T., realizar-se-ão colóquios, "mesas-redondas", através Rádio, Televisão e em teatros, assim como em jornais e revistas.

Qual o papel que deve representar o Teatro na sociedade atual?

Os temas a serem debatidos serão os seguintes:

O Autor

a) O Autor deve tratar, de preferência, dos problemas do homem contemporâneo? Em caso afirmativo, deve agir como interessado ou como espectador?

b) O autor deve, em sua obra, colocar em primeiro lugar o texto ou considerá-la sob o ponto de vista das grandes platéias e, neste caso, se associar ao compositor e ao coreógrafo?

c) A fusão ou a coexistência, num espetáculo teatral, dos três principais elementos: dramático, lírico e coreográfico, representa um atrativo especial para o grande público? Eventualmente, será ela uma resposta a uma necessidade não definida?

O Estado

a) O preço dos ingressos sendo, em geral, um dos obstáculos ao desenvolvimento normal do Teatro, deve o Estado liberá-lo de todas as obrigações comerciais e reconhecer-lhe a importância como um dos meios de expressão cultural de um povo?

b) O Teatro sendo levado, dessa forma, a se tornar um "serviço público", como se poderia resguardar-lhe a liberdade de expressão, que deve ser total?

c) O intercâmbio internacional pode ser considerado como meio de compreensão e fator de paz?

O Público

a) O Teatro, destinado a princípio mais especialmente à nobreza, e depois, durante 150 anos, à burguesia, deve se tornar agora um Teatro para o povo?

b) Que gênero de peças e sob que formas, corresponderia melhor às necessidades da massa ou do grande público?

c) Quais as formas arquitetônicas características das construções e das áreas cênicas nas quais encontra o público mais satisfação como espectador? Eventualmente, que outras formas desejariam?

(Os termos *grande público* e *massa* são usados afim de evitar a expressão **público popular**, cuja interpretação é muitas vezes errônea. Realmente, trata-se de "quantidade" e, portanto, de espectadores em grande número, de platéia composta a maioria de jovens e trabalhadores.)

problemas teatrais

FRIEDRICH DURRENMATT

Em arte, conforme se pratica hoje em dia, chama atenção a tendência para a pureza. Todos se esforçam na busca do puramente poético, do puramente lírico, do puramente épico, do puramente dramático. O puramente pictórico é para o pintor e o puramente musical, para o músico, um objetivo intimamente desejado, e já me disseram que o puramente radiofônico é uma síntese de Diônisos e Logos. O que, entretanto, parece estranho nesta época (que, de resto, não se distingue especialmente pela pureza) é que cada um pensa ter encontrado sua verdadeira pureza, única e peculiar, de modo que se chega a pensar que há tantas donzelas das artes quantas espécies de castidade. Por isso já são incontáveis as teorias sobre teatro, sobre o teatro puro, o puramente trágico ou o puramente cômico, as dramaturgias modernas; cada autor dramático dispõe de três ou quatro delas e, por isso mesmo, sinto-me um tanto inibido ao apresentar agora a minha.

Desejo pedir, além disso, que não me considerem o representante de determinada orientação dramática, de determinada técnica dramática e menos ainda que me tomem pelo vendedor ambulante que oferece de porta em porta qualquer dos conceitos atualmente em moda nos teatros, seja existencialista ou niilista, expressionista ou irônico, ou segundo os rótulos dos produtos da crítica literária. A cena, para mim, não é um campo de teorias, filosofias e conceitos, mas um instrumento cujas possibilidades procuro conhecer, tocando-o. É natural que, em minhas peças, apareçam pessoas que têm uma fé ou um conceito do mundo, mas a peça não existe por causa de seus conceitos e sim os conceitos existem porque minhas peças tratam de homens e o pensar, o crer e o filosofar formam também uma parte da existência humana. Contudo, os problemas que tenho de resolver, como autor dramático, são problemas da prática artesanal com que me defronto, não antes de iniciar o trabalho, mas em seu decurso e mesmo, para dizer a verdade, depois de realizado, em virtude de certa curiosidade a respeito da maneira pela qual, de fato, o realizei. Gostaria de dizer algo sobre esses problemas mesmo correndo o risco de não levar suficientemente em conta a ânsia geral de profundidade e de que se chegue a ter a impressão de que estão ouvindo um alfaiate falar.

Trata-se de regras empíricas, das possibilidades do teatro, mas como vivemos numa época em que florescem a ciência literária e a crítica literária, não posso resistir de todo à tentação de dar umas olhadelas para a dramaturgia teórica. Rigorosamente falando, ao artista não faz falta a ciência. A ciência deduz suas leis de algo existente, do contrário não seria ciência, mas as leis assim descobertas carecem de valor para o artista, mesmo quando exatas. O artista não pode aceitar nenhuma lei que não seja descoberta sua e, se não descobriu nenhuma, a ciência também não é capaz de ajudá-lo (caso tenha encontrado alguma), e se o mesmo descobriu alguma lei, é para ele indiferente o fato de a ciência tê-la ou não descoberto também. Contudo, a ciência negada permanece como um espectro ameaçador às suas costas, fazendo ato de presença toda vez que lhe ocorre falar sobre arte. Como no caso presente.

Falar sobre os problemas do drama é, e não pode deixar de ser, uma tentativa de se medir com a ciência das letras. Começo minha tarefa, porém, com escrúpulo. Para a ciência das letras, o drama é um objeto; para o autor dramático, o drama nunca é algo puramente objetivo, desligado dele. Ele participa. Certamente, sua atividade converte o drama em algo objetivo (representado justamente por seu trabalho), mas ele logo destrói para si esse objeto criado, esquece-o, nega-o, despreza-o, afim de dar lugar a algo novo. A ciência vê apenas o resultado; o autor dramático não pode esquecer o processo que conduz a esse resultado, tem que ser cauteloso com as palavras. Seu pensamento a respeito de arte se modifica constantemente, porque ele cria essa arte, está submetido ao estado de espírito, ao momento. Para ele apenas conta aquilo a que se dedica no momento, por amor do qual pode revelar o que fizera antes. Não deveria, portanto, falar, mas uma vez que começou, não será inútil escutá-lo. Uma filosofia carente de qualquer suspeita das dificuldades inerentes ao escrever e dos escolhos ocultos (que dirigem a corrente da arte em direção às vezes inesperadas) corre o risco de se transformar em mera afirmação, em uma proclamação obstinada de leis que não o são.

Não há dúvida, por exemplo, que se exige como ideal de uma ação teatral a **unidade de lugar, tempo e ação** que

Aristóteles deduziu, segundo se acreditou durante muito tempo, da tragédia antiga. Do ponto de vista estético, êsse postulado é incontroverso, tão incontroverso que parece que se estabeleceu com êle, de uma vez por tôdas, o sistema de coordenadas pelo qual todo dramaturgo deve se guiar.

A unidade de Aristóteles exige a máxima precisão, a máxima densidade e a máxima simplicidade de meios dramáticos.

Acontece que a unidade de lugar, ação e tempo está fundamentalmente condicionada pela tragédia grega. Não é a unidade de Aristóteles que torna possível a tragédia grega, mas a tragédia grega à unidade aristotélica. Por mais abstrata que pareça uma regra estética, sempre envolve a obra de arte da qual foi deduzida. Quando começo a escrever uma ação que tenha de se desenvolver e transcorrer, digamos, ao fim de duas horas e num mesmo lugar, essa ação tem que ter um **antecedente** que terá que ser tanto mais amplo quanto menor seja o número de personagens de que posso dispor. É essa uma experiência da dramaturgia prática, uma regra empírica. Entendo por *antecedente* a história, a ação no cenário, uma história sem a qual a ação em cena não é possível. O antecedente de **Hamlet**, por exemplo, é o assassinato do pai, o drama, portanto, a descoberta desse crime. Além disso, a ação teatral é, geralmente, mais breve que o acontecimento que ela descreve; muitas vezes começa no meio desse acontecimento e, freqüentemente, só mais ou menos no final dêle; Édipo, primeiro, há que ter assassinado o pai e casado com a mãe — ações que requerem um certo tempo — antes de poder começar a obra teatral de Sófocles. A ação cênica concentra um acontecimento na medida em que corresponde à unidade de Aristóteles; a história prévia, os antecedentes, adquirem, assim, maior importância quando se permanece fiel à unidade de Aristóteles.

Então, é possível inventar de início um antecedente e, conseqüentemente, uma ação que pareça singularmente apropriada para a unidade aristotélica, mas é aqui que a regra estabelece que quanto mais imaginário ou mais desconhecido seja o tema para o público, tanto mais cuidadosa tem que ser a sua exposição, o desenvolvimento de seu antecedente. A tragédia grega — note-se — vive da possibilidade de não ter que inventar os precedentes, mas apenas expôlos; os espectadores conheciam os mitos de que tratava o teatro, e por terem sido êsses mitos comuns, algo existente, algo religioso, foram possíveis também as audácias jamais superadas dos trágicos gregos, suas abreviações, seu modo retilíneo, seus diálogos cortantes, os coros e, conseqüentemente, também a unidade de Aristóteles. O público sabia a que se referia, o tema lhe despertava menos curiosidade do que a maneira de tratá-lo. Se a unidade pressupõe a univer-

salidade do tema (exceção genial é **O Cântaro Quebrado**, de Kleist) e, portanto, o teatro religioso, místico, tinha que dar outra interpretação à unidade de Aristóteles ou abandoná-la quando o teatro perdeu a significação religiosa, mítica. Um público, confrontado com um tema estranho, presta mais atenção ao tema do que ao tratamento dado ao mesmo e tal obra tem de ser necessariamente mais rica, mais circunstanciada que outra referente a uma ação conhecida. As audácias de uma não são as de outra. Tôda arte aproveitada as contingências de seu tempo, e não se dará tão facilmente uma época carente de contingências. Como tôda arte, o drama é um mundo ao qual se deu forma; não se pode, porém, dar a mesma forma a todos os mundos; eis aí a limitação de tôda regra artística, por mais convincente que seja. Mas nem por isso envelheceu a unidade aristotélica; o que em determinado tempo foi regra, se tornou agora exceção, um caso que sempre pode tornar a acontecer. Além disso a ela se ajusta a peça em um ato, ainda que com uma condição diferente. Em lugar do antecedente, predomina a situação, por mérito da qual a unidade volta a ser possível.

O que vigora para a dramaturgia de Aristóteles, sua sujeição a um mundo determinado e sua validade apenas relativa, vigora também para qualquer outra dramaturgia. Brecht só é conseqüente quando inclui na estrutura de sua dramaturgia aquêle conceito do mundo ao qual, segundo crê, pertence o comunista, com o que êsse autor, certamente, se prejudica a si mesmo. Assim, seus dramas parecem expressar às vezes o contrário do que proclamam, e dêsse malentendido nem sempre se pode responsabilizar o público capitalista.

o teatro de hoje não é atual

A condição de imediatismo a que tôda obra teatral aspira, a visibilidade em que se quer transformar, pressupõem a existência do público de teatro e do cenário. Convém, portanto, que passemos em revista o teatro para o qual se tem que escrever. Todos nós conhecemos essas instituições cheias de deficits. Como outras tantas instituições, hoje em dia, já só se justificam pela idéia. Sua arquitetura, sua platéia, seu cenário evoluíram na base do **teatro da côrte**, ou, falan-

do com mais propriedade, não saíram daí. Por isso o teatro de hoje não é um teatro atual. Em contraste com os tabladões primitivos da época de Shakespeare, o teatro da *côrte* procurava ceder à exigência de naturalidade, ainda que desse modo se conseguisse uma falta de naturalidade ainda maior. Já não bastava imaginar-se atrás de um *telão verde* a câmara de um rei, mas se esforçou para mostrar também essa câmara. A característica desse teatro é a tendência de separar o público da cena, por meio do pano e do fato de que os espectadores estão sentados no escuro diante dum cenário iluminado, a inovação mais fatal talvez, visto que só ela criou a possibilidade do estado de espírito solene em que nossos teatros se afogam. O teatro se transformou numa lanterna mágica. Inventaram uma iluminação cada vez melhor, o palco giratório e, parece, até já se inventou a platéia giratória. As *côrtés* desapareceram, mas ficou o teatro da *côrte*. É certo que o tempo atual descobriu também sua forma própria de teatro — o filme. Por mais que se destaquem as diferenças e por mais importante que seja destacá-las, é preciso acentuar, entretanto, que o cinema surgiu do teatro e que consegue aquilo que o **teatro-da-côrte** sonhava conseguir, mediante suas máquinas, cenários giratórios e outros recursos: dar a ilusão da realidade.

O cinema não é mais do que a forma democrática do **teatro da *côrte***. Aumenta a intimidade até o infinito, tanto que corre o perigo de se transformar em arte inteiramente pornográfica, que constrange o espectador à situação de *voyeur*, e a popularidade das estrêlas de cinema só se deve a que todo aquêle que as viu na tela, tem além disso a sensação de ter se deitado com elas; tão bem se fotografam. Um primeiro plano já é por si indecente.

Mas que é, finalmente, o teatro de hoje? Se o cinema passa como a forma moderna do antigo **teatro da *côrte***, que resta ao teatro? Converteu-se, em grande parte, num museu, onde se exibem os tesouros artísticos das épocas teatrais passadas. É inútil dissimular, não há nenhum remédio. E, além do mais, muito natural em nossa época retrospectiva que, conforme parece, possui tudo menos um presente. É impossível imaginar o que se representaria hoje nos teatros se não inventassem o cinema e os autores de argumentos cinematográficos escrevessem peças teatrais.

Se o teatro atual é em parte um museu, isso traz algumas conseqüências para os atôres que nele intervêm. Converteram-se em funcionários, alguns com direito aos benefícios da jubilação, sempre que a atividade cinematográfica lhes permita, porém, fazer teatro; a profissão outrora desprezada faz pouco se passou para a burguesia (coisa digna de se festejar do ponto de vista humano, mas grave do ponto de vista artístico), em cuja hierarquia ocupa hoje uma posição intermediária — digamos — entre os médicos e os pequenos grandes-industriais; e só superada, dentro da arte, pelos prêmios Nobel, os pianistas e os maestros. Alguns são

uma espécie de professores — convidados ou eruditos particulares, que se apresentam um após outro nos museus ou que organizam exposições. Além disso, os atôres têm que trabalhar em diversos estilos — ora o barroco, ora o clássico, ora o naturalista, amanhã o próprio Claudel, para o qual não se necessitava, por exemplo, de um ator da época de Molière. O diretor alcançou uma situação importante, dominante mais do que nunca, em igualdade com os regentes de orquestra, em música. Se nessa se exige a interpretação correta das obras históricas, nos teatros, porém, não houve progresso no sentido da fidelidade. Nem sempre interpretam os clássicos, mas apenas os executam, e quando o pano cai, cobre um cadáver mutilado. Mas sem risco, pois sempre surge a convenção salvadora que aceita todo clássico como perfeito, como uma espécie de reserva — ouro da cultura e que consiste na opinião de que é ouro tudo que brilha em edições de papel bíblia. O público acorre em massa para ver os clássicos, quer os representem bem ou mal, o aplauso é fatal e além disso é dever de todo homem culto, e cada um fica livre do compromisso de pensar e de emitir opinião diferente daquela que lhe foi inculcada na escola.

em que estilo escrever?

Mas os múltiplos estilos que o teatro atual tem que dominar representam um bem, que surge também como fator negativo. Tôda grande época teatral se tornou possível porque havia encontrado uma forma de teatro determinada, um estilo teatral determinado no qual e para o qual se escreviam as obras teatrais. Isso pode ser comprovado na cena inglesa, na espanhola ou no teatro popular vienense — que é o fenômeno mais maravilhoso da dramaturgia de língua alemã. Só assim se pode explicar, v. g., a grande quantidade de obras escritas por um Lope de Vega. Do ponto de vista do estilo, o drama não era um problema. Mas na medida em que o estilo deixa de existir, em que já não pode haver um estilo teatral único, nessa mesma medida, escrever para teatro se torna um problema e, portanto, mais difícil. O teatro contemporâneo é um em dois: de um lado um museu, de outro, um campo experimental, a tal ponto que cada nova peça coloca o autor diante de novos deveres, diante de novos problemas de estilo. O estilo já não é, hoje em dia, algo comum, mas sim algo de especial, ou antes, uma decisão que se tem de tomar em cada caso. Não há mais estilo, só há estilos, uma afirmação que caracteriza a situação da arte atual em geral, pois se compõe de experiências, nada mais que isso, como o próprio mundo atual.

Existindo apenas estilos, também só há dramaturgias e não uma dramaturgia: a dramaturgia de Brecht, a dramaturgia de Eliot, a de Claudel, a de Frisch, de Hochwaelder, uma para cada caso.

Finalmente, que dizer dos espectadores, sem os quais não há teatro possível, conforme ficou estabelecido? Tornaram-se anônimos, o que é mais grave do que pode parecer à primeira vista. O autor moderno já não conhece um público definido, salvo se quiser escrever para os teatros de aldeia ou para as assembléias do Rearmamento Moral, o que não seria um prazer. Os conceitos duvidosos, gastos, suscetíveis de uso com objetivos políticos, que hoje de colaram aos conceitos de povo e sociedade (sem sequer falar em comunidade) também se introduziram, furtivamente, no teatro. Quais os temas, quais as soluções? Talvez a resposta a essas questões seja encontrada se indagarmos o quê o teatro continua oferecendo.

Ao começar a escrever uma peça, o primeiro problema consistirá em determinar onde deverá transcorrer a ação. À primeira vista parece uma questão sem importância. Uma peça acontece em Londres, Berlim, na montanha, num hospital, num campo de batalha, conforme o exija a ação. Mas isso não é tão simples. O lugar dramático não existe no cenário por mais especificado, por mais sugestivo que seja o cenário, mas tem que surgir da ação. Basta uma palavra e estamos em Veneza, ou em Tower. A fantasia do espectador necessita apenas de um pequeno apóio. O cenário quer insinuar, significar, condensar, não descrever. Mas pode também ficar desmaterializado o lugar do drama que a cena quer representar.

As duas obras teatrais dos últimos anos que ilustram a possibilidade do que chamo de desmaterialização do cenário, de desmaterialização do lugar dramático são **Our town** e **The Skin of our Teeth**, de Wilder. Na primeira se acha desmaterializado o cenário, na segunda, o lugar da ação. Essa experiência se dá freqüentemente na moderna dramaturgia teatral. Por exemplo, fica indefinido, na obra de Frisch, o lugar onde se acha o lúgubre conde Oederland; o lugar onde se espera Godot e em o **Matrimônio do Sr. Mississipi**, expressei a indefinição do lugar mediante o seguinte recurso: numa janela de uma mesma casa se vêem uma paisagem nórdica com catedral gótica e uma macieira e, na outra — uma paisagem meridional, uma ruína antiga, um pedaço de mar e um cipreste.

Que aspecto têm os diversos problemas com que, por exemplo, me deparei — para citar um autor que conheço bastante, ainda que não o capte inteiramente? Em **Blinden**, interessava-me opor a palavra ao lugar da ação, orientar a palavra contra a imagem. O duque cego pensa que vive em seu castelo intacto e vive numa ruína, pensa que se humilha diante de Wallenstein e se ajoelha diante de um negro. O lugar da ação é o mesmo, mas por obra do simulacro que

se executa para o cego, se desdobra em um lugar que o espectador vê e outro em que o cego pensa estar situado.

Gosto de cenários coloridos, e não me entendo bem com o teatro sobre um fundo de telões negros que já esteve em moda, nem com a tendência a irradiar pobreza, seguida por alguns cenógrafos. Tenho a paixão, nem sempre feliz, de querer representar no teatro a opulência, a multiplicidade do mundo. Por isso meu teatro se torna às vezes ambíguo e desconcertante.

A obra teatral está não só ligada a um lugar, como reproduz também um tempo. Da mesma maneira que a cena representa um lugar, representa também tempo, o tempo que dura a ação (e o tempo — a época em que acontece).

Se Aristóteles tivesse exigido realmente a unidade de lugar, tempo e ação, teria equiparado o lapso duma tragédia e o lapso de sua ação (o que os trágicos gregos conseguem, aproximadamente), razão pela qual tudo teria que se concentrar nessa ação. Representar-se-ia então, o tempo de um modo “naturalista” como sucessão, sem solução de continuidade.

Pode-se condensar, abreviar, retardar, intensificar, deter e repetir o tempo, pois o autor dramático pode, como Josué, mandar parar os astros. Neste ponto, convém notar, além disso, que a unidade aristotélica também não se realizou totalmente na tragédia antiga. A ação se interrompe pelos coros, sendo o tempo dividido pelos coros. O coro interrompe a ação e é, com relação ao tempo, o que hoje é o pano-de-bôca. Por meio do pano se decompõe o tempo de uma ação. E o pano tem a vantagem de terminar claramente um ato. Além disso é, muitas vezes, mais do que necessário para dar um descanso ao espectador esgotado e aterrorizado. Mas, hoje, há uma maneira nova de ligar a linguagem com o tempo.

Aqui faço novamente referência a “**Nossa Cidade**” por ser obra muito conhecida de todos. O pano é substituído pela palavra dirigida ao público. Ao dramático se junta o épico, a descrição. Por isso se chama a essa forma dramática — teatro épico.

Ao dirigir-se o autor, em obras mais recentes, ao público, procura-se com isso dar à peça maior continuidade do que se pode obter com um tipo de drama episódico. Tenta-se anular o vazio entre os atos, estender uma ponte entre as porções de tempo, não por meio duma pausa, mas por meio da palavra, da descrição do que sucedeu nesse intervalo ou mediante a apresentação de um personagem novo. As exposições se realizam de maneira épica, mas não a ação a que essas exposições conduzem. E isso é um avanço da palavra no teatro. A palavra está a caminho de reconquistar um terreno que havia perdido há tempo.

Em contraste com a épica, que pode descrever o homem tal como é, a arte dramática representa o indivíduo com uma limitação que é inevitável e que estiliza o homem no

cenário. Essa limitação é resultante do gênero artístico. O indivíduo do drama é um ser que fala, é esta a sua limitação e a ação serve para obrigar o homem no sentido de uma manifestação verbal determinada. A ação é o crisol em que o homem se converte em palavra, tem que se converter em palavra. Mas isso não quer dizer que eu tenha que colocar o homem, no drama, em situações que o obriguem a falar.

Quando apresento duas pessoas que tomam café e falam do tempo, de política ou de moda, mesmo que o façam com grande arte, isso contudo não constitui uma situação dramática nem um diálogo dramático. Falta o acréscimo de algo que dê à sua palavra um caráter especial, dramático. Se, porém, o espectador sabe que numa das bebidas há um pouco de veneno, ou em ambas, de modo que o diálogo seja entre dois envenenadores, esse recurso converte o tomar-café numa situação dramática.

Assim como o diálogo tem que nascer de uma situação, tem que conduzir também a uma situação, situação diferente, certamente. O diálogo dramático origina um processo, um sofrimento, uma situação nova em que gera um diálogo novo e assim por diante.

O homem, supõe-se, não é apenas um homem que fala. Ele pensa, ou devia pensar, ele sente e nem sempre quer mostrar aos outros seu pensamento ou seu sentimento. Aí ele é levado ao monólogo. Com efeito, o indivíduo que, no palco, fala consigo mesmo não é nada natural, como também não o é, na ópera, a ária. O monólogo (e a ária) provam, contudo, que um recurso, que na verdade deve ser evitado, pode dar um resultado inesperado, a que o público sempre sucumbe e com razão.

Todos os elementos e problemas do lugar, tempo e ação, aqui insinuados, e estreitamente ligados, pertencem aos ingredientes, recursos e ferramentas do ofício dramático. Ou se não existe o ofício dramático só há o domínio da matéria por meio da língua e do cenário, ou um *vencê-lo*, pois todo escrever é uma luta com seus triunfos, derrotas e encontros vagos. A arte dramática não chega a parte alguma, suas dificuldades estão onde não se suspeita, às vezes até em fazer que dois personagens se cumprimentem, ou na dificuldade da primeira fala. O que hoje em dia se entende por ofício dramático, aprende-se facilmente em meia hora. Escolhem o tema e a linguagem, realmente, como a crítica imagina que se procede efetivamente: não agem como o alfaiate quando falam sobre arte mas sim quando confeccionam arte. Assim de cada tema sai sempre a mesma bata dentro da qual nenhum público resfria e todos continuam dormindo tranqüilamente. Nada mais idiota do que a opinião de que somente o gênio pode prescindir das regras que o crítico impõe ao talento. Pode-se informar somente a respeito de um ofício dramático, que só existe quando se fala do drama, mas não

quando se o faz. O ofício dramático é uma ilusão ótica. Falar sobre dramas, sobre arte, é uma empresa muito mais utópica do que acreditam aqueles que mais a miúdo o fazem.

Valendo-nos, portanto, desse ofício que não existe, procuramos representar um determinado assunto. Em geral, tem um centro, o protagonista. A dramaturgia distingue entre o personagem trágico, o protagonista da tragédia e a figura central cômica, o protagonista da comédia. As qualidades que são próprias do herói trágico são conhecidas. Deve ser capaz de despertar nossa compaixão. Sua culpa, sua inocência, suas virtudes e vícios têm que estar misturados da maneira mais exata e dosados de acordo com determinadas regras, de modo que, se escolher um malvado para protagonista, tenho que compensar sua maldade com uma quantidade igual de engenho.

Na tragédia antiga e em Shakespeare, o protagonista pertence à mais alta classe social, a nobreza. O público vê sofrer, agir, enfurecer-se um protagonista que ocupa uma posição social superior à sua. Isso, entretanto, causa a maior impressão sobre o público.

Introduzindo Lessing e Schiller a tragédia burguesa, o público vê-se a si mesmo em cena. Em seguida, houve mais um passo. Woyzeck, de Buechner, é um proletário primitivo que, do ponto de vista social, representa menos que a média dos espectadores. Pretende-se que o público veja precisamente, nessa forma extrema da existência, na última, a forma mais miserável, também ao homem, a si próprio.

E, finalmente, mencionamos aqui Pirandello, o primeiro, segundo me parece, que desmaterializou, fez o protagonista transparente, da mesma maneira que Wilder ao lugar da ação; e diante dessas sombras, o público assiste ao seu próprio desmembramento, à sua psicanálise, como o cenário se transforma em espaço interior, em interior do mundo.

Antes, o teatro não cuidava apenas de reis e generais, pois a comédia conheceu sempre os campônios, mendigos, burgueses. Mas somente a comédia. Em Shakespeare jamais aparece um rei cômico; em sua época, se bem que pudesse apresentar a um soberano como monstro sanguínário, não podia nunca apresentá-lo como tólo. As figuras cômicas, são os artesãos. De modo que, no desenvolvimento do personagem trágico, há uma tendência para a comédia. O mesmo se pode notar no caso do louco que se torna cada vez mais uma figura trágica. O protagonista de uma obra teatral não só impulsiona a ação ou sofre uma sorte determinada, como representa além disso o mundo. Nós temos, portanto, que propor a questão de como se deve representar o nosso mundo duvidoso, com que protagonistas, e como devem ser feitos e polidos os espelhos que devem refletir esse mundo.

É possível, por exemplo — formulando uma pergunta concreta — representar o mundo atual com os meios dramáticos de Schiller, segundo afirmam alguns, já que Schil-

ler continua entusiasmando o público? Na arte, supõe-se, tudo é possível, quando é acertado; resta saber somente se uma arte que acertou uma vez é hoje possível. A arte nunca é reiterável, caso contrário seríamos idiotas em não começar a escrever apenas seguindo as regras de Schiller.

Schiller escreveu daquela maneira porque o mundo em que vivia podia refletir-se no mundo que ele escreveu, que criou para si como historiador, pois Napoleão talvez seja o último herói no sentido antigo. Ao contrário, o mundo da atualidade dificilmente poderia ser tratado na forma do drama histórico de Schiller, apenas pelo fato de que nele já não há nenhum herói trágico, mas nada mais que tragédias postas em cena por carneiros universais e executadas por máquinas de picar carne. Não há maneiras de fazer de Hitler e Stalin uns Wallenstein. O drama de Schiller pressupõe um mundo visível, uma autêntica grande ação, igual à tragédia grega. Visível, em arte, é o que se pode abarcar com a vista. O Estado moderno, porém, tornou-se inabarcável, anônimo, burocrático e isto não só em Moscou ou Washington, como também em Berna, e as grandes ações de Estado de hoje em dia são jogos tardios de sátiros que acompanham em silêncio as tragédias ocultas. Faltam os verdadeiros representantes, e os heróis trágicos não têm nome. É mais fácil representar o mundo atual na figura dum pequeno traficante clandestino, ou um agente de polícia que na de um deputado ou chanceler. A arte já só alcança as vítimas, se é que chega até o homem, já não alcança os poderosos. Os secretários de Creonte despacham o caso de Antígona. O Estado perdeu sua forma e da mesma maneira que a física representa o mundo em fórmulas matemáticas, aquêle somente pode ser representado por meio de estatísticas. O poder hoje em dia só chega a tomar forma e ser visível, quando explode na bomba atômica.

Mas a missão da arte, até onde realmente lhe cabe uma missão, e portanto da arte dramática, consiste em criar figuras, coisas concretas. Disso a comédia, sobretudo, é capaz. A tragédia, sendo um gênero artístico mais severo, pressupõe um mundo formado. A comédia, sempre que não seja comédia social como a de Molière — pressupõe um mundo informado, em cerne, em estado de subversão, um mundo como o nosso. A tragédia vence a distância. Converte os mitos que jazem num passado remoto, para os atenienses, em um presente. A comédia cria distância. A maneira da comédia pode ser reconhecida na forma mais primitiva do chiste, a obscenidade, assunto certamente lamentável a que faço referência, por que ilustra de modo evidente o que chamo de criar distância. A obscenidade tem por objeto o puramente sexual que, por ser o nitidamente sexual, é por isso desprovido de forma e de distância e que ao querer chegar a tomar forma se

converte, portanto, em obscenidade. A obscenidade é portanto uma protocomédia, uma transposição do sexual ao nível do cômico. A obscenidade demonstra que o cômico consiste em dar forma ao informe, em formar o caótico.

O meio pelo qual a comédia cria distância é a ocorrência. A tragédia é despida de ocorrência. Por isso há poucas tragédias cujo tema tenha sido inventado. Não quero dizer com isso que os autores trágicos da antiguidade não tenham tido ocorrências, como acontece hoje em dia, algumas vezes, mas sua arte espantosa consistia em que não lhes fazia falta. Nisso está a diferença. Aristófonos, ao contrário, vivia de ocorrências. Seus temas não são mitos, mas ações inventadas que não transcorrem no passado mas no presente. Precipitam-se sobre o mundo como projéteis que, produzindo remoinho, transladam o presente para o cômico e com isso, ao visível. Isso não significa que um drama moderno só possa ser cômico. Tragédia e comédia são conceitos de forma, condutas dramáticas, figuras fingidas da estética que podem parafrasear a mesma coisa.

Os pressupostos da tragédia são culpa, penúria, clara visão e responsabilidade. No estouvamento de nosso século, nessa liquidação da raça branca, não há mais culpados nem responsáveis. Ninguém tem culpa e ninguém o quis. De fato, pode-se prescindir de todos. Somos demasiado culpados coletivamente, estamos demasiado sumidos coletivamente nos pecados de nosso país e avós. Somos apenas netos. É a nossa desdita, não nossa culpa; agora só há culpa como realização pessoal, como ato religioso. Só a comédia pode conosco.

Mas o trágico continua sendo possível; o trágico mas não a tragédia pura. Podemos obter o trágico por meio da comédia, produzi-lo como um momento espantoso, como um abismo que se abre; neste sentido muitas tragédias de Shakespeare são comédias das quais surge o trágico.

Parece impor-se a conclusão de que a comédia é a manifestação da desesperação, mas essa conclusão não é imperativa.

Finalmente, só a ocorrência, a comédia, envolve a possibilidade de que o público anônimo se constitua em público, com cuja realidade se tem que contar mas que além disso se deve calcular. A ocorrência transforma a multidão de espectadores, com singular facilidade, em uma massa, a qual é possível atacar, seduzir e induzir a escutar coisas às quais, de outra forma, não dariam ouvidos. A comédia é uma ratoeira em que o público sempre cai e cairá. A tragédia, porém, pressupõe uma comunidade cuja existência, hoje em dia, já não se pode simular sem dificuldade.

Mas será lícito tirar, de algo geral, deduções para uma manifestação da arte? A arte é alguma coisa de pessoal, e nunca se deveria explicar o pessoal com generalidades.

O valor da arte não depende de que se possa achar mais ou menos razões para ela.

A arte que se escolhe é ao mesmo tempo manifestação de liberdade, sem a qual nenhuma arte pode subsistir, e de necessidade, também sem a qual nenhuma arte subsiste.

Nosso presente, sem forma nem figura, caracteriza-se por estar rodeado de figuras, de coisas formadas, que fazem de nosso tempo um simples resultado, ou menos, um estado de transição, e que conferem ao passado, como concluído, e ao futuro, como possível uma preponderância. Essa observação se aplicaria também à política; referindo-se à arte significa que o artista não só está cercado de opiniões sobre a arte e de exigências que se deduziam não da arte, mas de algo histórico, existente, mas também que está cercado de temas, que já não são temas, vale dizer possibilidades, mas que já são figuras, isto é, coisa formada. César deixou de ser para nós um tema puro, para se transformar em um César que a ciência tomou como objeto de suas investigações. O César de Shakespeare baseava-se em Plutarco, que não foi um historiador, mas um narrador, autor de biografias. Se Shakespeare houvesse conhecido Mommsen, não teria escrito César. Isso se dá em relação a tudo, inclusive aos mitos gregos que para nós, que não os vivemos, mas os investigamos e damos regras a seu respeito, que os reconhecemos portanto como mitos e com isso os destruimos. Eles se transformaram em múmias que, enfeitadas de filosofia e teologia, substituem muito freqüentemente o que é vivo.

É esta a razão pela qual o artista tem de reduzir as figuras que encontra, se quer transformá-las em tema e tem esperança de fazê-lo.

A dramaturgia dos assuntos existentes é substituída pela dramaturgia dos assuntos inventados. A paródia se introduziu furtivamente em todos os gêneros, na novela, no drama, na lírica. Conquistou grandes setores da música, da pintura, e com ela apareceu também o grotesco.

Mas a nossa época também se dá conta disto. Educou o público no sentido de considerar a arte como uma coisa solene, sagrada, patética. O cômico é tido como inferior, duvidoso, inconveniente.

Acusam-nos de niilista. Existe hoje, supõe-se uma arte niilista, mas nem toda arte que tem traços niilistas é niilista. A verdadeira, arte niilista não tem de fato essa aparência, e é considerada singularmente humana e realmente recomendável aos adolescentes. Só é tido como niilista o que é incômodo. Costuma-se dizer que ao artista compete criar e não falar, formar e não catequizar. Está certo. Certo, mas é cada vez mais difícil oferecer nada mais que forma pura. A humanidade atual se parece com uma motorista que segue seu caminho em velocidade cada vez maior e cada vez com menos cuidado. Não gosta que lhe digam: "Cuidado, o sinal!", e muito menos: "Não vá atropelar alguém!". Aborrece-lhe que lhe

indaguem quem comprou o carro, quem forneceu a gasolina para sua corrida louca e ainda por cima querem ver sua carteira. Poderiam vir à luz certas verdades ingratas. O carro poderia ser furtado a algum parente, o óleo e a gasolina talvez tivessem sido subtraídos dos próprios acompanhantes ou talvez nem fossem gasolina e óleo, mas o nosso sangue, e que a carteira nem existisse; e poderia ficar provado que dirige pela primeira vez. Por isso, gosta que se elogie a paisagem, o prateado do rio, etc. ou que lhe sussurem ao ouvido historietas divertidas. O autor atual, porém, muitas vezes já não pode conscientemente sussurrar essas historietas nem elogiar a paisagem. Mas, também, infelizmente, não pode saltar para satisfazer ao desejo de criação pura que apresentam todos que não são autores. O temor, a preocupação e principalmente a ira irrompem violentamente de seus lábios.

Mostrei que o teatro de hoje é em parte um museu, no melhor sentido da palavra, certamente, e por outro lado, é um campo experimental, e também tentei demonstrar em que consistem essas experiências. Pode então o teatro cumprir outra missão? Se hoje é mais difícil escrever peças, também é mais difícil representá-las e ensaiá-las. Por mera falta de tempo, consegue-se no melhor dos casos, uma tentativa honrada, uma primeira aproximação, um avanço numa direção determinada, talvez certa. Já não se pode resolver uma obra de teatro da mesa do escritório, quando não foi escrita conforme um convencionalismo, quando pretende ser uma experiência. A boa sorte de Giraudoux chamava-se Jovet. E este, infelizmente, é o único caso. O teatro de repertório da Alemanha consegue isso cada vez menos, ou se permite isso cada vez menos. Predomina o museu. O teatro, a cultura, vive da boa inversão dos interesses do espírito, que não está exposta a nenhum risco e ao qual não se tem que pagar honorários; recebem-se as obras modernas com a noção de ter de lado um Goethe, um Sófocles, um Schiller.

Cumpra-se heróicamente com o dever, para respirar tranqüilo, apoiado no Shakespeare seguinte. Não há nada a opor a isso. Só resta: abandonar a cena. O lugar aos clássicos! O mundo dos museus cresce. Ainda não foram totalmente exploradas as culturas das cavernas. Que os guardiães de outros milênios se ocupem de nossa arte, quando chegar nossa vez. As exigências que a estética apresenta aos artistas aumentam cada dia mais; todos apontam para a perfeição, exige-se a perfeição. Dê-se modo cria-se um clima em que só se pode estudar e não fazer literatura. Como se afirma o artista num mundo da cultura, dos alfabetos? Esta é uma dúvida que me oprime e que não posso contestar. Talvez o melhor modo seja escrever novelas policiais, fazendo arte sem que desconfiem. A literatura tem que se tornar tão leve que não pèse mais na balança da atual crítica literária: só assim torna a ser de peso.

(*Problemas Teatrales*, Ed. Sur, B. Aires).

reflexões sôbre a paródia

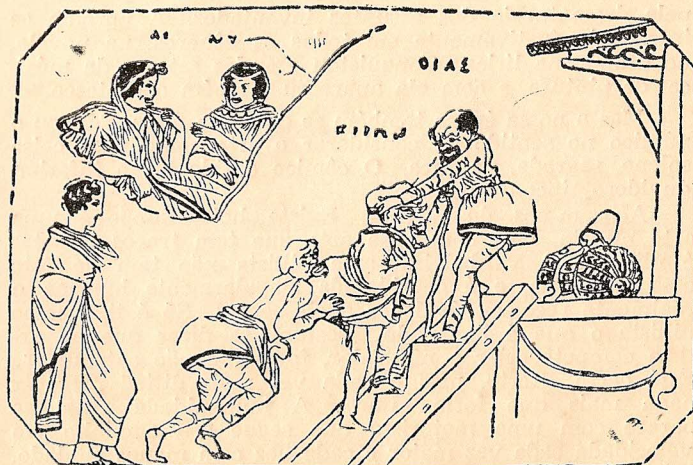
O gênero *paródia*, por inferior que seja, não deve ser desprezado, pois tem alguma coisa de violento, de são, de tônico. Presta-se admiravelmente à improvisação e constitui também um excelente exercício para o comediante. Este pode aí desenvolver muito a imaginação, a invenção e a liberdade e também o domínio e o controle de si, pois um dos perigos dela é de, passando da medida, cair na maldade, na grosseria e na obscenidade.

A possibilidade de liberação, para o poeta e o comediante, parece ser a principal virtude da paródia. Ela nasce geralmente no meio de pequenas reuniões, entre pessoas com as mesmas preocupações, mesmo modo de vida, mesmos gostos. Uma afluência demasiado grande lhe seria funesta. É necessário que seja curta. E atenção! A paródia tem um lado negativo, destrutor que obriga a não abusar. É uma brincadeira sem consequência, um divertimento, uma liberação, uma pausa sem nenhuma preocupação literária.

O ATOR PRECISA APRENDER A LIBERAR, TANTO QUANTO POSSÍVEL, A MENTE, OS SENTIMENTOS E A IMAGINAÇÃO DOS LUGARES COMUNS DE SEU PRÓPRIO TEMPO E DAS LIMITAÇÕES PARTICULARES DE SUA PERSONALIDADE.

O ATOR PRECISA FAZER DO PRÓPRIO SER INTERIOR "UM INSTRUMENTO CAPAZ DE TOCAR QUALQUER MELODIA". PARA ESSE FIM, PRÁTICA A RECORDAÇÃO DE IMPRESSÕES SENSORIAIS (lavar-se, barbear-se, etc.), APRENDE A FABULAR SITUAÇÕES, RELAÇÕES HUMANAS EMOCIONALMENTE CARREGADAS E A RESPONDER LIVREMENTE DENTRO DA SITUAÇÃO IMAGINADA.

(FRANCIS FERGUSSON)



Paródia de uma tragédia grega.

para salvar o teatro é preciso fazer bom teatro

aldo nicolaj (Itália)

Nunca talvez como no curso destes últimos anos na Europa ocidental se falou tanto — e se continua a falar — da crise do teatro em prosa, e dessa crise se atribue a responsabilidade, em grande parte aos autores que — parece — seriam hoje incapazes de interessar o público, de despertá-lo de sua indiferença e de obter dêle, para dizer tudo, uma participação mais ativa e mais viva.

A crise atual do teatro deve, portanto, significar uma crise de repertório e de público. E isso é tão verdadeiro que o desinteresse em relação ao teatro vai se multiplicando de maneira inquietante a tal ponto que em certos países as casas de espetáculo se fecham. (Na Itália, ainda não chegamos a tanto, mas a crise não se faz sentir menos ali, se bem que as causas não sejam devidas somente à penúria de textos e à insuficiência do repertório.)

O autor que se propõe a escrever para o teatro não pode, de certo, e não deve pensar em fazê-lo para resolver a crise. O autor deve se sentir inteiramente livre para exprimir e deve escrever para obedecer a alguma exigência espiritual determinada: se escolheu o teatro como forma, é que se sente impellido pela necessidade de um diálogo direto e imediato com o público.

Mesmo estando a serviço do público, o autor não tem que seguir seu gosto e suas predileções. Ao contrário, muitas vezes formas agressivas de linguagem, de estrutura teatral, de pensamento, podem justamente incitá-lo a ir contra-corrente daquilo que o público parece preferir. Mais o autor é sincero e espontâneo, mais sua obra pode desconcertar o público, que, por preguiça e por conivência, prefere sempre os espetáculos tradicionais aos inovadores que o obrigariam a grande esforço de reflexão. Recordemos, por exemplo, a primeira reação do público a uma peça *Seis Personagens...*, de Pirandello. Hoje, todavia, sua forma de teatro é universal e tranqüilamente aceita, tanto que causa admiração reler a crônica das tempestades que suscitou quando foi representada pela primeira vez.

Escreve-se para o público, mas não para ser seu escravo. E um autor não deve se preocupar em estar na moda, porque estar na moda hoje significa, segundo toda probabilidade, não o estar amanhã. O autor não deve se propor a estar na moda, mas deve ao contrário, procurar ser moderno, o que quer dizer: saber penetrar o seu tempo, compreender as questões da maior e mais larga atualidade, interpretar a inquietação da humanidade que o cerca. O que o público pede hoje ao autor é que ele lhe ofereça a possibilidade de identificar-se com os personagens que

vê no palco e reconhecer nêle seus problemas, seus tormentos, as aspirações que lhe são próprias.

É, portanto, o *munao de hoje* que deve servir de inspiração ao autor de hoje, mas o autor não deve apenas fotografar essa realidade. Uma das modas mais negativas em voga nos últimos tempos foi, precisamente, a do *teatro-crônica* com que certos autores pensaram poder renovar o teatro, limitando-se a reproduzir unicamente em suas obras a mesma moeda da realidade, a vida do dia-a-dia, os *faits divers* que só interessam nas colunas dos jornais.

Se a crônica pode oferecer matéria para montar um espetáculo de televisão ou para rodar um filme de atualidade, no sentido de que a televisão e o cinema são meios muito técnicos para atingir uma forma de arte pura, a crônica em si, se não fôr alimentada pela poesia, jamais poderá se tornar teatro.

Tudo é suscetível de se tornar assunto para um autor, mesmo a *crônica* e *principalmente a crônica*, mas considerada como meio e não como fim. As tragédias de Shakespeare se inspiram em crônicas de seu tempo, mas essas crônicas são sublimadas e se tornaram poesia.

Outro problema do autor de hoje é o que se refere ao *engajamento*. Discute-se muito para saber se o artista deve ou não pertencer a um grupo, cujos programas êle representaria, ou se êle deve ou não se pôr a serviço duma ideologia determinada e divulgá-la através da sua obra. Não cremos em obras de arte concebidas conforme programas estabelecidos antecipadamente. Nem pensamos que êle possa servir melhor ao teatro por meio dum engajamento político. Todavia, se certas idéias e princípios ideológicos se identificam com a personalidade dum autor e se tornam motivo de inspiração, êles podem dar vida a obras de arte.

Uma obra de arte pode nascer dêsse alinhamento, desde que nasça duma liberdade moral de inspiração. E é essa liberdade que o autor deve saber defender e proteger hoje, como há um século ou há vinte séculos atrás, pois sua tarefa e sua missão não podem mudar.

Voltando à crise do teatro — que o autor, dissemos, não deve pensar em resolver ao se preparar para escrever sua obra — temos que reconhecer que há insuficiência de repertório, no sentido de que falta aos autores contemporâneos uma personalidade determinante, capaz de caracterizar a vida do teatro de nosso tempo. Mas é da massa dos autores de hoje que deverá erguer-se um dia a nova voz que dirá de *uma maneira* nova a antiga, a eterna verdade da vida.

Eis por que tôdas as tentativas inteligentes no sentido de um teatro nôvo merecem ser encorajadas e ajudadas, a fim de que possam chegar até o público. Não que o seu julgamento seja infalível. Vimos muitas vêzes autores recusados pelo público em seu tempo e que foram consagrados mais tarde. É necessário, entretanto, que a peça seja representada para o público, pois que é o único meio pelo qual se pode julgar do seu valor. Infelizmente, com a crise que atravessa o teatro em prosa, quase em tôda parte se torna cada dia mais difícil para os jovens autores fazerem representar suas peças.

Tendo em vista, por conseqüência, a desconfiança dos grandes teatros com relação aos jovens autores, é de se desejar que os teatros experimentais se tornem cada vez mais numerosos. Talvez com a criação de casas construídas para êsse fim, ou então de teatros de arena, a fim de eliminar as pesadas despesas de cenários, se possa estimular os novos e levar os jovens ao teatro.

haverá crise do repertório?

Mas a crise provém mesmo da falta de repertório? Ou não seria de se buscar as causas nas transformações rápidas dos últimos anos, em nossos usos e costumes? É preciso reconhecer que nosso modo de vida mudou muito depois da última guerra, devido à motorização, os dias de "week-end", os cinemas, com espetáculos ao alcance de todos, a televisão, etc..

Mas não diremos que as formas de espetáculos as mais populares, ao alcance de todos, tenham de fato desviado o público do teatro; elas lhe tornaram a vida difícil, ferindo-o em sua organização e às vêzes desfigurando o sentido real do que êle diz. Com efeito, torna-se cada vez mais difícil formar uma companhia regular, que ficasse unida por uma temporada de seis meses e pudesse apresentar seus espetáculos em diferentes teatros. Os próprios atôres se recusam a ficar presos a uma companhia pois são solicitados por trabalhos mais vantajosos na Televisão, no Rádio, no Cinema, graças à dublagem e à publicidade. Mesmo um autor modesto, adicionando tôdas essas formas de atividade, pode facilmente chegar a ganhar num dia tanto quanto um ator de teatro ganhava antigamente em muitos dias de trabalho. E essa possibilidade de ganhar facilmente é precisamente o que faz que o ator não sinta mais necessidade de fazer teatro: êle se cansa menos e ganha mais, goza de mais popularidade, ainda que mais efêmera, com a televisão.

Tornou-se, conseqüentemente, quase impossível formar companhias itinerantes — que outrora caracterizavam o teatro italiano — e é difícil organizar companhias estáveis.

Que pode agora oferecer um ator quando êle declama no teatro? Ocupado e distraído como se acha durante o dia pelos diferentes serviços, como pode dar o melhor de si ao teatro, que exige tempo, reflexão, disciplina e solidão? Se o teatro não é mais para o ator uma razão de vida, dificilmente poderia sê-lo para o público. A promiscuidade das prestações mata o teatro. Enquanto o ator não voltar com humildade ao palco, com espírito de sacrifício, o teatro não poderá escapar à crise que o mina interiormente.

Não creio que o público abandone o teatro por preferir outras formas de espetáculo. A tela gigantesca dos cinemas e a pequena tela dos aparelhos de TV nunca poderão substituir a sugestão da cena. Mas o público exige do teatro muito mais do que exigia antes, na medida em que seu gôsto justamente, através das experiências do cinema e da TV, se afirmou. Por pouco que um espetáculo saia do comum quanto à inteligência do texto e o talento dos atôres, os teatros não se esvasiam.

Hoje, justamente, a tarefa é alargar o círculo restrito dos que vão ao teatro, a fim de conquistar um público nôvo. Como realizá-la? Só há um meio: PARA SALVAR O TEATRO É PRECISO FAZER BOM TEATRO.

falta de tradição

Enrique Buenaventura, Presidente do Centro Colombiano do I. T. I.

Para nós, escritores latino-americanos, a ausência de tradição é ao mesmo tempo um tormento e uma força. Quando Cristóvão Colombo desembarcou em nossas praias e começou a falar do ouro todo-poderoso, do ouro *que tira as almas do purgatório* e quando Cortez, com um bando de maltrapilhos piolhentos, penetrou até o coração do México e gritou: *Vejam, vejam! A cidade! É Paris! Ambos falavam uma linguagem que nada tinha a ver com o que viam. Ambos afirmavam que não compreendiam absolutamente nada do mundo que os cercava. Testemunhavam, assim, o abismo que separa os dois mundos. E esse abismo ainda existe. Não foi transposto nem cumulado. Durante séculos, o mesmo punhado de homens brancos, em Lima, em La Paz, em Buenos Aires, em Bogotá, repetiu, contemplando a América de olhos fechados: Vejam, é a França! É Paris, a cidade!*

Em volta dessas ilhotas residenciais onde vivem os brancos, o oceano de índios, de mestiços, de mulatos procuram cegamente, catando raízes, como as toupeiras, sua própria América. A poesia pôde aparecer nesse mundo desmembrado e informe; a poesia e a crônica mais ou menos romanceada. Mas o teatro tinha que esperar e esperou que viesse o momento para nosso mundo latino-americano começar a pôr-se em marcha, começar a mover-se, da periferia para o centro, à procura de sua unidade.

O teatro vive de conflitos humanos e sociais. É necessário que esses conflitos tenham atingido uma grande maturidade, é necessário que eles se cristalizem numa consciência social para que o teatro, essa *arte-consciência*, comece a refleti-los.

A América Latina começou a se agitar desde as raízes, isto é, até os indígenas. Como uma velha serpente a que tivessem partido a espinha dos Andes, ela reconstrói suas vértebras sob a poeira, reunindo seu esqueleto para se pôr a caminho.

Começamos a enfrentar nosso destino e o papel que temos de representar no mundo, direi que quase contra nossa vontade. O nativo, esgotado e morto de fome há séculos, gostaria até de continuar a ser apenas uma múmia etnológica, ou uma pedra ou uma cerâmica do Museu do Homem. O negro preferiria guardar seu *Vaudou* e continuar a invocar Xangô e Ogun ao som dos tambores, rea-

lizando uma guerra meramente litúrgica, uma guerra de carnaval contra seus senhores. O mestiço e o mulato, assalariados, desconfiados e manhosos, maliciosos e donos do humor negro, prefeririam escapar à sua angústia continuando a gracejar em seus *ghetto* sem sinagoga e sem cloaca.

Os homens que vivem num nível bem abaixo daquele que os europeus pisam, os homens que vivem no abismo do sub-desenvolvimento e que continuam a viver e a procriar, apesar de que, cientificamente, deveriam estar mortos, todos eles, nesse inferno, prefeririam permanecer — para maior alegria dos turistas e a prosperidade do comércio de cartões postais — como um belo vulcão extinto. E por que?

Porque a tarefa que nos incumbe é imensa e árdua. Não se trata de uma revolução, mas de centenas de revoluções abortadas. Não se trata de um punhado de reivindicações concretas. São milhares de reivindicações contraditórias, anacrônicas e antagônicas. Não se trata de um salto para a frente, mas de uma verdadeira dança no vácuo.

Que o nativo diga o que lhe ficou na garganta, que o mestiço remonte os quatro rios de seu sangue e dê livre curso às forças secretas que o habitam.

Que o branco saia de seu claustro e seja libertado dos privilégios que o emparedam. Eis até onde quero chegar:

QUANDO UM POVO COMO O LATINO-AMERICANO SE ACHA ACUADO EM SEU DESTINO E SE VÊ NA OBRIGAÇÃO DE SE UNIR DO PONTO DE VISTA CULTURAL E SOCIAL, DE SE TORNAR UM ORGANISMO VIVO, ESSE POVO, ENTÃO, SENTE A NECESSIDADE DO TEATRO.

O conflito social e humano, individual e coletivo sente a necessidade de se desdobrar, de ver sua própria imagem para ter consciência de sua integração, de sua realidade compacta e também de suas inumeráveis facetas. As maiores épocas do teatro sempre foram, em toda parte, as épocas dos grandes conflitos. Mas os povos que tiveram um desenvolvimento mais ou menos normal enfrentaram seus grandes conflitos armados de uma tradição elaborada, de formas de expressão suscetíveis de se ampliar ou mesmo de se romper diante de um conteúdo novo.

Quanto a nós, é sem tradição de espécie alguma que enfrentamos nosso grande conflito; nus, descarnados como os mortos diante do Juízo Final. Quando se apresenta o momento de escrever, verificamos que só temos o coto de uma cultura indígena e a mão do cronista espanhol, cortado da península há séculos. Quando chega a hora do grito, verificamos que fomos decapitados há séculos, que só temos a garganta para gritar. No momento em que se torna necessária uma forma para pormos nela a água e o fôgo da expressão, nada mais temos que alguns esquifes de formas européas caducas (esquifes tão belos e atraentes que é difícil resistir à vontade de morrer e ser enterrado nêles); e do outro lado, as grandes pedras talhadas, indecifráveis de formas populares, envólucros graníticos criados justamente para conservar um caroço, um coração simples, ingênuo, primitivo.

É por isso que não se pode falar ainda de um teatro latino-americano construído, definido; mas já se pode perceber uma batida secreta do coração, o latejar dum sangue que começa a circular, loucamente, nas veias dum organismo a nascer.

Disse há pouco que a ausência de tradição é para nós um tormento e uma força. Disse como e porque é um tormento. Gostaria agora de dizer em que consiste sua força:

ESSA AUSÊNCIA DE TRADIÇÃO NOS LEVA A RECOLHER AS FORMAS POPULARES E NOS OBRIGA A ELABORAR FORMAS INÉDITAS PARA EXPRESSAR UMA REALIDADE NOVA. O ÚNICO MEIO DE VENCER A AUSÊNCIA DE TRADIÇÃO É O TEATRO POPULAR, O TEATRO DE RUA, DE ALDEIA. TEATRO CAPAZ DE FORJAR ESSA UNIDADE DE QUE TEMOS TÃO URGENTE NECESSIDADE E QUE BUSQUE SUA FÓRÇA NESTA MESMA UNIDADE. UM TEATRO ENGAJADO, UM TEATRO IRREMEDIÁVELMENTE ENGAJADO.

Engajar-se, para mim, é aceitar a mudança, a profunda transformação por que estamos passando; e aceitar todos os riscos que essa mudança comporta, mesmo o mais grave, a nossa própria transformação, a mudança das convicções e das idéias que nós criamos a propósito dessa mudança. Alguns assistem a essa mudança como a um entêrro. São os artistas litúrgicos, parentes próximos do morto, carpeleiras profissionais, ou frios e elegantes diretores de empresas funerárias. Às vezes são eles próprios o morto. Outros aceitam a mudança com tática e estratégia. Esses já prepararam a ordem futura em seus mínimos pormenores. Estão cheios de respostas agressivas sem nunca terem se questionado, e são de fato bons propagandistas ou simples entendidos do assunto, cujo trabalho consiste em fazer passar as idéias de um dogma a outro dogma. Não esqueçamos que o dogmatismo é a mais forte tentação inventada pelo diabo.

Aquêle que se enterra com a ordem antiga, como aquêle que se situa de maneira dogmática no que êle julga ser o nôvo, evita o engajamento. Por que o engajamento de que falo exige que cada um se dê inteiro, e só pode ser vivido na mais rigorosa sinceridade. Por que êsse engajamento consiste numa vigilância sem desfalecimento da transformação, da passagem do antigo ao nôvo, do interior para o exterior. Vigilância para que o nôvo seja realmente nôvo e não um outro aspecto do antigo. Para que seja o antigo superado e vencido e não o antigo suplantado. Para que seja realmente nôvo e não um conjunto de fórmulas e de receitas para preparar o nôvo. É assim que concebo o engajamento. É assim que devemos considerar o inelutável compromisso de nosso teatro para com o nosso povo e o nosso tempo.

o ator e a técnica

No número anterior destes CADERNOS, ao falar das **Maneiras de Dirigir**, fizemos várias referências à profissão do ator. Voltamos ao assunto, esclarecendo que, ao diretor é possível impor, do exterior, um comportamento ao ator inexperiente. Contudo, é preferível tentar obter o mesmo resultado utilizando um ator treinado, sem lhe impor artificialmente o papel.

Sempre é preferível, ao iniciar uma direção de peça, dispor de atores que possuam uma técnica, atores que saibam o que é **colocar a voz, articular, andar**, atores capazes de conduzir até o final uma situação dramática sem a perda do controle dos gestos, da respiração e da emoção. Gostaria de combater aqui o ditado: **Forjando, se faz o ferreiro**. De fato, o ator jovem aprende a profissão representando, mas com a condição de ter uma base sólida. Aquêlê que nunca aprendeu a respirar, nunca será capaz de dizer um **bife**. Se não aprendeu a andar, seu deslocamento em cena não será harmonioso. Antes de qualquer coisa, o ator deve ter um domínio o mais completo possível do corpo e da voz.

Para formar uma companhia de atores treinados há dois métodos: ou reunir atores saídos de escola dramática, ou abrir um curso onde os jovens adquiram uma formação comum. Para ajudar esse trabalho, daremos aqui um breve esboço técnico, afim de valorizar o trabalho de preparação individual que deve preceder toda manifestação dramática.

significação do jôgo dramático

Fala-se muito em jôgo dramático, arte dramática, dramatização, mas as mais das vezes sem saber de que se trata. De início, convém definir **drama**. O sentido exato da palavra é **ação**. O sentido que habitualmente se dá a **drama** e **dramático** é totalmente errado. E em consequência duma deformação progressiva, chegou-se a ligar atualmente a noção de drama à noção de tragédia. Tendo-se sempre em mente a significação original da palavra drama, verifica-se que tudo que se passa ante um espectador é **dramático**, desde que aconteça alguma coisa. Em outras palavras, a noção de drama abrange uma gama imensa que vai da farsa à tragédia.

Este preâmbulo é necessário para se saber aonde leva a atividade chamada de **jôgo dramático** ou **dramatização**. Convidar jovens a agir dramaticamente, é não só convidá-

los a fazer teatro, mas conduzi-los àquilo que talvez seja o essencial do homem: a ação construída em condições de harmonia, beleza e probidade. Em outras palavras, é levar os indivíduos, tornados conscientes de suas possibilidades, a um **esforço de criação**, conforme suas aspirações mais profundas.

Quer se trate de teatro ou de outra atividade artística, o caráter cultural de uma arte reside na observância pura e simples das disciplinas que lhe são próprias. Vejamos quais as diversas disciplinas do jôgo dramático:

1) Disciplina de sinceridade.

A necessidade fundamental, quando se executa um exercício de jôgo dramático está na preocupação no cuidado de nunca **mostrar** o que se faz de uma maneira **explicativa**. A preocupação única do ator durante o exercício deve ser a de **sentir** sinceramente a emoção ou a sensação pedida.

2) Educação das faculdades de percepção.

Os exercícios preparatórios ao jôgo dramático, indo do jôgo esportivo à criação de situações as mais complexas, exigindo em cada fase sinceridade e domínio de si, obrigam o ator a tomar conhecimento de si próprio. Ajudam a descobrir as riquezas de sua sensibilidade e o levam a uma nova compreensão do mundo exterior.

3) Educação corporal e espiritual.

O jôgo dramático, levado a uma realização completa, obriga o corpo e o espírito a chegar até o final do pensamento, do movimento, do sentimento, submetendo-o à lei essencial da obra de arte: o máximo esforço submetido ao cânone da mais estrita economia.

O esforço de cultura é antes de mais nada um esforço de **contato** com o mundo exterior, um esforço de **tomada de consciência** do lugar que ocupamos no mundo. É mais um esforço de apuramento das nossas faculdades de percepção do que uma busca de enriquecimento intelectual. A aquisição de conhecimentos abstratos hauridas nos livros é apenas um aspecto da cultura. Se ela não é acompanhada de um contato sensível e vivo, torna-se seca, fria. É necessário abrir de par em par as janelas da sensibilidade e da inteligência para receber e para dar. Todo ser humano, desde que faça o esforço necessário, pode receber e dar.

brinquedo e jôgo dramático

A observação revela que a principal característica do brinquedo infantil é a completa ausência de continuidade. A continuidade na ação é uma coisa que se adquire. A criança

obedece antes de tudo à fantasia. Torna-se necessário canalizar a faculdade de jôgo da criança de maneira a adquirir continuidade e unidade. Este é, porém, um trabalho delicado, que exige tato e diplomacia, afim de não se comportar, perante a criança, como um diretor autoritário e incompreensivo. Isto leva a que sejam rejeitadas tôdas as técnicas de inculcar no aluno um saber-fazer calcado no saber-fazer do professor. Indicar ao aluno um gesto, uma atitude, uma inflexão, sem lhe dar oportunidade de descobrir o gesto, a atitude, a inflexão sôzinha, equivale a ensinar a mentir. O problema reside nos meios apropriados para levar o indivíduo, em plena consciência, até o ponto perigoso em que aquilo que êle tem dentro de si está prestes e se exteriorizar.

mímica do homem moderno

Uma observação superficial permite verificar que o homem moderno, na vida cotidiana, utiliza uma mímica muito pobre. Primeiro, porque está mais habituado a recorrer à palavra do que ao gesto. Depois porque o nível atingido pela civilização conduz a uma certa inibição. Educa-se a criança e o adolescente fazendo-os recalcar os sentimentos considerados inconvenientes. O modo de vida do adulto atual, no meio de máquinas, só faz agravar as inibições, e o homem se cobre com uma máscara.

Os gestos espontâneos são a expressão dum impulso interior posto em contato com o mundo exterior. Para o homem primitivo, o mundo exterior é a natureza. Dançando, êle projeta seu tumulto interior dentro de um ritmo. Já o homem civilizado tenta afogar sua inquietude agitando-se sem estilo, num clima artificial, que só lhe traz ilusões estêreis. A dança, que é antes de tudo ritmo, escapa cada vez mais ao homem civilizado. Êle perdeu o sentido do ritmo e seu corpo não é mais disponível.

Na maioria das escolas dramáticas ou de dança, vêem-se alunos que, por diversos métodos, tentam expressar os sentimentos apropriados a determinada situação que lhes é apresentada. Imediatamente se nota que a busca da expressão pela expressão leva a um dos polos seguintes: 1) ou o aluno constroi intelectualmente um comportamento evocando o sentimento proposto; 2) ou, resolvido a fugir de qualquer modo ao intelectualismo, faz nascer em si mesmo um sentimento real, próximo do sentido buscado.

No primeiro caso, chega-se a uma mímica artificial no jôgo dramático, ou à utilização de movimentos estereotipados e frios na dança. Para ser convincente, é necessário que êsse comportamento seja servido por um temperamento excepcional. No segundo caso, tanto na dança como no jôgo dramático, chega-se a uma verdadeira crise de nervos, com prejuizo de tôda consideração estética ou plástica.

viver uma sensação

Pelo jôgo dramático, o que importa reter, é que o aluno, trabalhando com perseverança essa disciplina, acaba adquirindo o domínio do corpo. Em seguida, ser-lhe-á pedido viver um sentimento. É sempre possível achar, para um determinado sentimento, uma sensação na qual dito sentimento mergulha suas raízes. A tristeza, por exemplo, corresponde a uma sensação de peso, a alegria a uma sensação de leveza, etc. Além disso, o hábito de respeitar o objeto imaginário que se cria, transpõe-se em hábito de respeitar o personagem que se vai criar na peça.

o centro de apoio

Percebe-se, durante os exercícios prôpriamente musculares, quer na dança quer no jôgo dramático, que o esforço tem necessidade de um centro fixo em tôrno do qual os movimentos se organizam. Na falta dêsse centro, observa-se no aluno uma incoerência de movimento que provém do fato de que êle cria, a todo instante e inconscientemente, os pontos de apoio de que necessita: contração dum braço, dum ombro, gaguejar, etc. Constata-se em fisiologia que a zona pélvico-abdominal condiciona a respiração, a emissão vocal e todos os esforços corporais em geral. E sua utilidade marcante reside no fato de que ela determina a atitude geral do corpo. Sem querer esquematizar, pode-se dizer que há três categorias de posições:

- 1) posição fechada, espáduas contraídas, peito cavado, músculos abdominais relaxados. Atitude de recusa. Contração estática.
- 2) Posição relaxada, abandono total, atitude passiva, descontração estática.
- 3) Posição aberta. Espáduas livres, músculos abdominais sólidos sem crispação. Atitude de troca. Descontração dinâmica.

Parece evidente que a posição aberta é aquela que se deve procurar atingir, quer se trate de teatro ou simplesmente das relações humanas cotidianas.

A experiência demonstra que os exercícios puramente corporais, de dança ou de jôgo dramático, pelo domínio que conferem à respiração, preparam o ator para utilizar a respiração na emissão vocal. Um corpo bem treinado está preparado para executar quase espontaneamente os exercícios de colocação de voz que são o complemento final da formação do ator-dançarino.

exercícios

Tanto quanto possível os exercícios de técnica dramática deviam ser executados em grupo, de modo a levar os atôres a um comportamento unânime no sentido próprio do termo. Citemos alguns exemplos:

A) **Jôgo corporal** — Puxar em conjunto uma mesma corda; rolar uma pedra juntos. Andar juntos contra o vento; entrar na água juntos, etc.

B) **Atenção coletiva** — formar um grupo de modo que todos os personagens do grupo sejam visíveis. A um sinal dado, todos olham um determinado ponto no espaço. Repetir muitas vezes esse exercício afim de obter um conjunto perfeito; acrescentar em seguida um motivo de interesse, por exemplo, um rato saindo dum buraco na parede, um desenho afixado na parede, etc. Recomeçar o exercício, deslocando o interesse para uma série de pontos determinados no espaço. Ritmar o deslocamento do interesse de maneira que os olhares passem regularmente dum ponto a outro. Tentar depois obter um deslocamento contínuo do interesse, os olhares acompanhando um objeto móvel imaginário (navio, desfile, etc.)

Este último exercício é particularmente importante e permite obter um movimento de conjunto por meios sensíveis. Geralmente obtém-se o mesmo resultado colocando na frente do grupo um que aponta o móvel imaginário e o acompanha com o dedo. Cada qual segue o deslocamento do dedo e obtém-se resultado sem maior esforço. Essa maneira de agir entretanto, é totalmente desprovida de interesse.

C) **Treino vocal** — É certo que o treino vocal feito em conjunto não melhora nem piora pelo fato de ser praticado em comum. Mas os exercícios vocais, se executados por método racional, traduzem-se imediatamente numa grande coesão do grupo, pelo fato que o ponto de partida reside na adoção dum ritmo respiratório comum.

Exercícios preparatórios para colocação de voz:

1) Todos em círculo, respiram calmamente, segundo ritmo dado pelo professor.

2) Sem esforço de concentração, tomada de consciência do funcionamento da caixa torácica e das batidas do coração.

3) Passeio mental ao interior do corpo, tentando lentamente fazer passar a atenção do cérebro aos olhos, dos olhos à garganta, da garganta ao pulmão e assim até ao chão.

4) Volta à respiração, ampliando-a ligeiramente.

5) Passeio mental como acima, mas fazendo agora o inventário do esqueleto.

6) Volta à respiração, ampliando-a de novo.

7) Passeio à musculatura, do seguinte modo: contrair e descontrair em seguida os músculos uns após outros, partin-

do da pele da cabeça, pescoço, ombros, peitorais, braço, antebraço, mãos, até o chão.

8) Voltar à respiração.

Todos os exercícios devem ser feitos com a maior simplicidade e levam a um estado de descontração dinâmica. Não devem dar lugar a perda de controle, ao contrário. É fácil criar-se aqui uma atmosfera de mistério nascida duma concentração mental excessiva. Tudo isso deve ser feito sem concentração, com facilidade. O treino é progressivo e a série de exercícios, bem conduzida leva a um estado de distensão. Nesse momento pode-se começar os exercícios de emissão sonora propriamente ditos, pois os alunos terão se habituado a um ritmo respiratório coletivo.

Resultado do treino coletivo — É a dança que mais contribui para a coesão do grupo, pois os alunos chegam a sentir essa coesão ou falta dela e espontaneamente procuram remediá-la. Os alunos treinados em conjunto procuram representar com seus colegas e não sozinho ou contra eles. Se um esboça um jôgo de cena inesperado, os outros o seguem e o ajudam. É este o resultado mais importante — o entendimento entre todos os atôres.

Parece que os elementos necessários à existência dum grupo bem equilibrado são: um entendimento amigável entre os atôres e o diretor, a consciência em cada um deles de seu papel de complemento indispensável de todos os outros, o desejo honesto de se incorporar no jôgo coletivo. Tudo isso se adquire de muitas maneiras, sendo a mais simples dar ao grupo atividades comuns, uma técnica comum, fazê-lo praticar os mesmos exercícios preparatórios, respeitando, porém, as tendências de cada um. O diretor, é claro, quando se trata de trabalho de técnica dramática, deve ser um ator como os outros, deve saber articular, colocar a voz, movimentar-se em cena, em resumo, conhecer o ofício.

exercícios de concentração segundo stanislavski

Concentração da Atenção — Aberta aquela quarta parede, com seu negro e grande proscênio, o ator tem que se reajustar constantemente. Ele pensa nas pessoas que estão olhando, procura ser ouvido e visto por elas e não pelos que estão com ele na sala. Um instante antes do ensaio, o diretor e seu assistente pareciam elemento natural da sala; agora porém, transportados para a platéia, se convertem em algo diferente. A mudança afetou a todos. Quanto a mim, senti que até que aprendesse a superar o efeito daquele vazão negro, não adiantaria uma só polegada em meu trabalho. A observação do diretor não demorou.

— Muito bem. Vou narrar uma tragédia que, espero, há de afastar de suas mentes o espectador. “Maria é casada com Kostia, tesoureiro de uma repartição. Têm um filho, a quem a mãe está dando banho no quarto ao lado. O marido revê papéis e conta dinheiro. O dinheiro não lhe pertence, são importâncias confiadas à sua guarda e recém-trazidas do banco. Um grande pacote de notas está sobre a mesa. Diante de Kostia, de pé, está o irmão menor de Maria, um débil mental, que o observa rasgar os envólucros e atirá-los ao fogo, onde se queimam. Todo o dinheiro já foi contado. Maria chama o marido para que venha ver o filho tomando banho. O pobre retardado, imitando o que viu, atira alguns papéis ao fogo e, verificando que os pacotes inteiros produzem chama maior, atira ao fogo o dinheiro pertencente ao Estado. Nesse momento Kostia volta e ainda vê o último pacote se queimando. Desesperado, corre ao fogo, derruba o infeliz que cai gritando, enquanto retira do fogo o último pacote meio queimado. A mulher, assustada, entra correndo e vê o irmão caído ao chão. Tenta levantá-lo sem conseguir. Vendo sangue, pede ao marido que busque água. Mas ele não escuta, de modo que ela própria vai buscar. No quarto ao lado, ouve-se um grito: o menino morre afogado na banheira”. Isto não lhes parece uma tragédia suficiente para afastar de nós a preocupação com o público?

Este novo exercício nos comoveu com o seu repetido melodrama, mas nada conseguimos.

— Evidentemente, exclamou o diretor, o magnetismo do público é mais poderoso que a tragédia que ocorre em cena. Sendo assim, ensaiemos de novo com o pano baixado.

Ele e o assistente voltaram da platéia para a nossa sala, que voltou a parecer amigável e hospitaleira. Começamos a representar. As partes tranqüilas do começo do exercício, fizemos bem, mas quando chegamos às dramáticas, me pareceu que o que acabava de representar não era de maneira alguma certo e tentei fazer muito mais do que aquilo que meus sentimentos podiam expressar. Esse meu juízo foi confirmado pelo diretor, quando disse:

— A princípio, representaram corretamente, mas no fim fingiram representar, forçaram os sentimentos, de modo que não podem jogar toda a culpa ao vazio da platéia. Não foi só isso que impediu a ação em cena, já que com o pano baixado o resultado é o mesmo.

Com a desculpa de nos deixarem à vontade, ficamos inteiramente sós para representar de novo o exercício. Na realidade fomos observados por um orifício na cortina e nos disseram que desta vez estivéramos mal e ao mesmo tempo seguros de nós mesmos.

— O erro principal — disse o diretor — parece residir na incapacidade de concentrar a atenção, a qual não está preparada para o trabalho criador.

2 — A lição seguinte se realizou no cenário da escola, mas o pano aberto e as cadeiras tinham sido retiradas. Nosso pequeno recanto se abriu para a platéia, o que fez desaparecer toda sua atmosfera de intimidade, para convertê-la num simples cenário de teatro. Fios elétricos corriam da parede em várias direções, com as lâmpadas dispostas para a iluminação. Fomos colocados perto das luzes da ribalta. Tudo estava em silêncio.

— Quem perdeu o salto do sapato? perguntou de repente o diretor.

Os estudantes eximaram preocupados seus sapatos e os do vizinho, quando o diretor interrompeu:

— Que acaba de acontecer na entrada?

Não tínhamos a menor idéia.

— Quer dizer que não notaram que meu assistente acabou de me trazer alguns papéis?

Ninguém o notara.

— E com o pano aberto! O segredo parece bastante simples: Afim de esquecer o público, vocês devem se interessar por qualquer coisa no cenário.

Isso me impressionou, porque compreendi que desde o instante em que me concentrei em algo situado por trás da ribalta, deixei de pensar no que acontecia na frente dela.

Lembrei-me de ter ajudado alguém a apanhar pregos caídos em cena, quando ensaiava minhas passagens de Otelo. Abstraido, então, pelo simples ato de apanhá-los e de conversar, esqueci por completo o buraco negro além da ribalta.

— Agora compreenderão que **um ator deve ter um ponto de atenção e que este ponto de atenção não deve estar na platéia.** Quanto mais atraente fôr o objeto, mais concentrará sua atenção. Na vida real, sempre há muitos objetos que chamam nossa atenção, mas no teatro as circunstâncias são diferentes e estorvam a vida normal do ator, por isso se faz necessário **um esforço** para fixar a atenção. Tor-na-se assim, necessário aprender novamente a olhar as coisas no cenário e a **vê-las.** Darei alguns exemplos:

— Deixemos que os focos de luz, que notarão em breve, esclareçam a respeito de certos aspectos dos objetos, familiares a vocês na vida ordinária e necessários, portanto, no cenário.

Alguns segundos após, uma luz se acendeu sôbre a mesa perto da qual estávamos sentados. Na obscuridade ambiente, essa luz sobressaía e brilhava.

— Esta lâmpada — explicou o diretor — brilhando na obscuridade, é um exemplo do **Objeto Mais Próximo.** Fazemos uso dêle nos momentos de maior concentração, quando é necessário concentrar com absoluta atenção e evitar que nos dispersemos em coisas distantes.

Acendeu-se novamente a luz e êle continuou;

— Concentrar-se num ponto de luz em completa escuridão é comparativamente fácil. Repitamos outra vez o exercício com a luz.

Pediu a um dos alunos que examinasse o encôsto de uma cadeira. Quanto a mim, devia estudar a imitação de um esmalte sôbre a superfície da mesa. A um terceiro, uma porcelana, a um quarto, um lapis, a um quinto um pedaço de corda, um fósforo e assim por diante.

Paulo começou a desenrolar a corda, mas eu o detive porque pensei que a finalidade do exercício era concentrar a atenção e não agir, de modo que devíamos examinar os objetos dados e pensar neles. Como Paulo não estivesse de acôrdo comigo, pedimos a opinião do diretor, que respondeu:

— **A observação intensa de um objeto desperta, naturalmente, o desejo de fazer algo com êle.** Isso, por sua vez, intensifica a observação, e esta mútua reação interior estabelece um contáto mais forte com o objeto de nossa atenção.

Quando voltei ao estudo do esmalte sôbre a mesa, senti vontade de levantá-lo com um objeto agudo. Isso me obrigou a olhá-lo com mais atenção. Enquanto isso Paulo continuava absorto na tarefa de desenrolar a corda. Todos os outros se ocupavam de outras coisas e observavam com atenção os diversos objetos. Finalmente, disse o diretor:

— Vejo que todos estão capacitados para se concentrarem no objeto mais próximo, tanto no claro como no escuro.

Depois mostrou, primeiro sem luz e depois com ela, alguns objetos a uma distância moderada, e outros a maior distância. Devíamos construir uma história imaginária a respeito dêles e mantê-lo no centro de nossa atenção quanto possível. Fizemos isso enquanto as luzes principais se apagaram.

Assim que se acenderam novamente, disse:

— Olhem agora com cuidado em volta de vocês e escolham qualquer objeto, próximo ou distante, e se concentrem nele.

Havia tanta coisa em nosso redor, que a princípio meus olhos corriam de uma a outra. Finalmente, fixei-me sôbre uma figurinha, mas não pude manter os olhos muito tempo nela, atraído por tantos outros objetos de aposento.

— Evidentemente, antes de poder determinar focos de atenção a qualquer distância, será necessário aprender a **olhar e a ver coisas** no cenário a qualquer distância — disse o diretor. É difícil fazê-lo diante de pessoas e do arco escuro do porscênio. Na vida ordinária vocês caminham, sentam, falam, olham, mas em cena perdem tôdas essas facilidades. Sente-se a presença do público e indaga-se: “Porque me olham?” É necessário, portanto, ensinar-lhes novamente como fazer tôdas essas coisas em público.

Recordem o seguinte: todos nossos atos, mesmo os mais simples, tão familiares em nossa vida diária, parecem **forçados** quando aparecemos por trás dessas luzes da ribalta, diante de um público numeroso. Para isso é necessário que nós mesmos nos corrijamos e aprendamos de nôvo a caminhar, a nos mover, a sentar ou deitar. É essencial que nos reeduquemos para olhar e ver no cenário, para escutar e ouvir.

a improvisação - um dos temas do encontro de bucareste

Em janeiro de 1963, por sugestão do Centro Finlandês, o Centro Belga do Instituto Internacional de Teatro, tomava a iniciativa de sugerir a 1.^a Reunião Internacional sobre o tema *Formação Profissional do Ator*.

O primeiro capítulo, naturalmente, foi a Expressão Corporal. Tal Encontro despertou tamanho interesse que, antes de terminado, o Delegado do Centro Rumeno propunha que a reunião seguinte se realizasse um ano depois, em Bucareste.

Foi, assim, que se realizaram naquela capital, durante oito dias, os trabalhos sobre o II Capítulo de Formação Profissional do Ator: A Improvisação. Delegados de 24 países participaram desse Encontro e 4 escolas apresentaram seus alunos, sob a direção dos professores. Falaram George D. Loghin (O Papel da Improvisação no Ensino Teatral), Michel Saint-Denis (A Improvisação como Meio de Desenvolvimento das Aptidões Físicas e Psíquicas do Ator) e o prof. V. A. Toporkov (O Papel da Improvisação na Incarnação do Personagem Cênico).

Raramente, numa reunião internacional, seus participantes se consideram inteiramente satisfeitos. Foi o caso de Bucareste. E uma prova foi dada pelos oferecimentos durante a sessão oficial para a sede dos dois próximos encontros. Para 1965, o Delegado Alemão propôs Essen, conjuntamente com outra em Roma ou Veneza, enquanto os Delegados suecos propunham Estocolmo para 1965.

Eis o que disse em resumo George Loghin, referindo-se ao papel da Improvisação no ensino dramático.

GEORGE LOGHIN — Maus atôres medíocres confundem improvisação com o mau hábito de deformar o texto a fim de obter efeitos fáceis. A arte do ator e seus meios de expressão não podem se afastar da própria substância da obra dramática a qual devem servir.

Tentando o desenvolvimento desses meios de expressão com o auxílio da Improvisação, o espírito inventivo do intérprete deve estar em relação de constante interdependência com o texto. É por isso que a improvisação espontânea impõe um conhecimento profundo do caráter do herói interpretado e a capacidade do ator de se identificar com as situações nas quais ele se encontra. A improvisação do ator deve se apoiar na concepção clara do papel, concepção que deve orientar de maneira precisa toda iniciativa criadora.

É nesse sentido que cultivamos a Improvisação na Escola Rumena de Arte Dramática, para desenvolver, dessa forma, a capacidade de invenção do estudante. Para im-

provisar, o ator tem necessidade — é verdade — de uma técnica superior; mas o último objetivo da Improvisação não é uma prova de virtuosismo do ator, antes, porém, a expressão do caráter de um personagem por processos artísticos originais e sugestivos.

Achamos necessário esclarecer essa idéia, porque tem havido diretores, chefes autôcratas do espetáculo, que têm obrigado os atôres a provar, por suas improvisações, não a concepção criadora sobre o papel, mas simplesmente a perfeição do instrumento. Um ponto de vista sobre as relações entre a arte e a técnica profissional, seu equilíbrio harmonioso oferece solução a muitos problemas concernentes à pedagogia dramática, principalmente com a Improvisação. Um dos que atribuíram à Improvisação um papel importante na formação do ator — Jacques Copeau — assim se exprimia:

“O *métier* sem a arte, que é sua razão de ser, é um mecanismo que funciona no vácuo. A arte, desprovida do *métier* que garante sua força e durabilidade, é uma fantasma inatingível”.

Nossa Escola de Arte Dramática combate as tendências de depreciar o papel da técnica profissional na formação do ator, da mesma forma que o exagêro desse papel, que arrisca transformar o meio em objetivo final e exclusivo.

MICHEL SAINT-DENIS — Na evolução histórica que constatou as etapas da renovação realizada pelos métodos de educação do ator, desde o começo do século, a Improvisação se coloca em primeiro lugar; após as mudanças dinâmicas trazidas ao treino vocal e corporal do ator, a Improvisação conseguiu aproveitar essas técnicas, liberando-as. Destinada, finalmente, a provocar a vivência mais original do texto, ela começa rompendo com a sujeição do ator ao texto escrito e, em consequência, com as rotinas que, limitando o trabalho à Dição e à Elocução, à Declamação, ao estudo literário dos textos, tanto quanto à Arte do Gesto limitavam o campo do ator aos contatos imediatos com a Interpretação. Hoje, entre as técnicas enriquecedoras, se são flexíveis e dentro de sua função, e o trabalho do texto escrito que é o objeto da Interpretação, o jovem ator vê abrir-se diante dele um domínio, árido na aparência, perigoso por ser infinito, cujo resultado vai depender de sua iniciativa, de sua escolha, de sua disciplina: é a Improvisação.

Para os jovens estudantes de Arte Dramática, o objetivo essencial da Improvisação é fazê-los descobrir *por si próprios* a natureza do jôgo, a natureza e as leis da existência interior, como da existência e da expressão física, cujas trocas vão resultar na interpretação; trata-se ainda de levá-los pouco a pouco a fazer a experiência concreta das condições nas quais se pode operar nêles próprios a dosagem dos elementos motores que tornará sua interpretação autêntica, ativa, controlada e livre.

Desejamos encarar o intérprete sob orientação a mais exigente: aquela que envolve todos os aspectos do Drama, tôdas as suas expressões, tal qual nos chega, tal qual continua a vir, de todos os países e de alguns grandes períodos da história. Tomo a liberdade de insistir sôbre êsse ponto para evitar malentendidos e confusões conseqüentes. Visamos à interpretação de *todos os estilos e pensamos ser importante considerá-los com as exigências* que têm na língua original das obras (as traduções corrompem muitas vêzes os estilos e modificam a natureza dos problemas). Pode acontecer que os métodos de trabalho, permitindo aproximar-se de Mme. Ranevski no estilo de Tchekov, não sejam idênticos aos que conduzem a Julieta, a Macbeth, no estilo de Shakespeare ou a Electra e Édipo, no estilo de Sófocles. Ora, desejamos o tipo de Improvisação que seja boa para os três, ou pelo menos que não seja nociva a nenhum dos três.

PROF. V. O. TOPORKOV — Constantin Stanislavski definiu a arte teatral segundo três categorias fundamentais:

- o teatro de técnica (*métier*);
- o teatro de interpretação; e
- o teatro em que o ator vive seu papel, o teatro "de vida".

O teatro de técnica, em que o artista interpreta os sentimentos humanos com auxílio de processos artesanais primitivos, usados, transformados aos poucos em clichês era renegado por Stanislavski que não o considerava uma arte.

O teatro de interpretação, considerava êle como uma arte que merecia atenção, que requer do artista uma boa base técnica. É, contudo, uma arte fria, calculada com vista ao efeito exterior.

O teatro em que o ator vive seu papel e pelo qual Stanislavski fez, durante sua vida, uma propaganda entusiasta, para êle, tinha suas raízes nas tradições realistas de Schepkine e de Gogol, tradições cuja essência se contém numa única frase: "Tome por modelo a vida". Unicamente

esta arte pode conquistar o espectador, deixar traços em sua alma. Foi a herança que nos legou Stanislavski.

Aqui me deterei para citar algo relacionado com nosso tema. Durante um ensaio, nós *não representávamos nada na cena* (conforme nos recomendava o mestre), apenas verificávamos as linhas dos papéis, *controlando os contornos*. Nesse dia, procurando de minha parte respeitar escrupulosamente a linha da ação, consegui me aproximar dêsse estado criador que dá a sensação duma liberdade, dum desembaraço inabitual na realização das ações. Repetia-se uma cena movimentada: o filho de Orgon, Damis, desmascara diante da pai a hipocrisia de Tartufo. Orgon, furioso, ergue o bastão para êle e expulsa-o de casa, gritando: "eu te deserdo e te amaldiçôo". Depois, volta-se para Tartufo e exclama: "Não tenho mais filho!". Durante seu estudo, essa cena me apaixonava de tal forma que eu sentia uma espantosa liberdade criadora e no momento em que, tomando o bastão, eu me lançava sôbre o filho, dei-me conta de que ia começar a improvisar. Não posso me lembrar tudo que fiz então, mas o principal me ficou na memória. Depois de enxotar meu filho, voltei-me para Tartufo e em vez de lhe dizer dolorosamente: "Não tenho mais filho", fiz, de repente, uma cabriola infantil e gritei, cheio de alegria: "Não tenho mais filho!". Aquêles que estavam lá me ovacionaram. Parece que a alegria de Orgon depois de amaldiçoar o filho é deslocada e contradiz tôda lógica. Para mim, ela sublinhava de maneira inesperada a cegueira de Orgon diante de Tartufo. Enxotando o filho, êle afastava o motivo pelo qual Tartufo podia ser levado a sair de sua casa. As palavras podiam ter um sub-texto: "Nada me impede agora de me dedicar às coisas sagradas". Daí, a causa do êxtase feliz de Orgon. Entretanto, devo dizer que jamais essa maneira de tratar a cena me passara pelo espírito, que ela me veio por *intuição*, pela liberdade criadora adquirida graças a um método certo de trabalho.



música e som eletrônicos em teatro e rádio

Uma tarefa rotineira de um estúdio de música eletrônica é a produção de efeitos sonoros especiais e de música para Rádio, TV e Teatro, assim como para filmes documentários e didáticos. O número de sons altamente estilizados, cuja obtenção é possível por meio eletrônico é quase ilimitado, e muitos autores e produtores teatrais imediatamente tiraram vantagem disso. Produzindo tais sons baseados em princípios psicológicos, pode-se criar uma ilusão para o ouvinte que reforça as intenções artísticas da palavra falada. Convém, entretanto, notar que os sons eletrônicos e a música usados para o teatro podem ser também criados e reproduzidos artisticamente.

Básicamente, há dois métodos de produção de efeitos eletrônicos e de música para Teatro e Rádio. Um é obtido usando-se sons naturais trabalhados por técnica eletrônica, afim de satisfazer as exigências dramáticas; noutros, empregam-se sons sinteticamente produzidos.

O primeiro método abrange a maioria das técnicas empregadas para a chamada **música-concreta** e usa os sons naturais, que são transformados de maneira a produzir uma emoção reforçada de um tipo ou de outro, como medo, apreensão, excitação, pressentimento, etc.

A palavra falada também pode ser valorizada por sons irrealis produzidos ou transformados eletronicamente. Por exemplo, no drama radiofônico **Against the December Storm**, foram criados efeitos especiais desse tipo como um **background** para os pensamentos falados do ator que fazia o papel de Lindberg durante o primeiro vôo através do Atlântico.

A gravação dos efeitos sonoros para determinada parte (quando Lindberg fala sobre as vozes humanas dos fantasmas que o seguem no vôo), consistia em vozes humanas, tornadas ininteligíveis por tratamento eletrônico e misturadas com som realista contínuo de motor-de-avião.

Nas criações puramente eletrônicas, os sons básicos são derivados de geradores eletrônicos e são transformados eletronicamente antes de serem gravados em fita magnética. Por esse meio é possível produzir *som-phenomena* de rara qualidade dramática, que nunca poderia ser criado por método acústico ou mecânico, nem com os instrumentos musicais convencionais.

Pode-se criar música eletrônica afim de produzir determinado tipo de emoção, ou para ser usado apenas como impacto dinâmico. Também podem ser criados efeitos especiais eletronicamente de natureza inteiramente imaginária, como o criado recentemente para o filme de TV **Space Patrol**.

Nesse filme, eram necessários os sons de um mundo futuro: naves espaciais, *robots*, comunicações, sons associados com seres imaginários de outros planetas, etc.

Música eletrônica — Que é música eletrônica? Muitas tentativas têm sido feitas para se criarem novos sons musicais mediante emprêgo de várias formas de quadro de instrumentos eletrônicos, como o **Eletrofone**. Mas esses foram realmente os precursores do chamado **Orgão Eletrônico** e não considerados reprodutores de música eletrônica.

Música eletrônica é um conceito de música inteiramente novo, com uma nova linguagem musical e uma variada escala de sons. Durante sua curta história, contudo, sofreu consideráveis reveses devido a falhas da parte de seus inovadores, na produção de composições aceitáveis ao público comum. Isso aconteceu não só à **música eletrônica**, como também na mais surrealista **música concreta**. Todavia, alguns compositores têm dado uma orientação séria às possibilidades dessas novas formas de música no drama e na ópera.

The Witches Kitchen of Music seria o título exato usado por um escritor alemão para descrever a música de estúdio usada para a produção da ópera chamada **Aniara**, do compositor sueco Karl-Berger Blomdahl. **Aniara** é o nome duma nave espacial na qual a história acontece e se refere ao fim do mundo e à fuga do último ser humano para outro planeta. Os intermezos de **Aniara** eram música eletrônica gravada em fita e reproduzida por alto-falantes junto com vozes reais.

Outros numerosos exemplos do uso de sons eletrônicos e música eletrônica em ópera e drama podem ser citados, ainda que poucos produtores tenham utilizado a enorme pontencialidade desse novo instrumento criador. Efeitos especiais e movimento de som por técnica estereofônica, por exemplo, podem oferecer maior realismo aos efeitos sonoros comuns. Por exemplo, som de motor de automóvel, trote de cavalo, efeitos aterradorizantes em peças de mistério, podem ser criados pelo movimento do som eletrônico. Esses efeitos altamente dinâmicos já têm sido usados em filmes, mas com a utilização de aparelhos caríssimos. Semelhantes e igualmente poderosos efeitos, incluindo movimento de som, podem agora ser produzidos com moderna fita estereofônica ou com equipamento de reprodução de gravações.



em que estilo montar tchekov?

As grandes peças de Tchekov (*Tio Vânia*, *O Cerejal*, *As Três Irmãs*, *A Gaivota*) apresentam um difícil problema. A primeira tentação será conceber um cenário realista, exatamente na linha das primeiras apresentações de Stanislavski. E nada mais monótono do que refazer o que já foi feito. Daí a tentação de imaginar um cenário não-realista (eventualmente, o oposto da cenografia de 1896-1904) ou pelo menos um cenário realista estilizado.

Pergunta-se então: 1) Deve-se necessariamente apresentar Tchekov no estilo já tradicional do Teatro de Arte de Moscou, herdeiro do realismo? 2) Neste caso, como se exprime o papel criador do cenógrafo ou do diretor? 3) É possível apresentar as peças de Tchekov em cenários que não sejam uma cópia do que já foi feito? 4) Neste caso, quais as liberdades do cenógrafo ou do diretor? Até onde poderão ir?

Vejamos a resposta dada por RENÉ ALLIO (de quem os CADERNOS publicaram, no n.º 20, um artigo) às questões acima propostas.

Creio — diz Allio, que é necessário em primeiro lugar, esclarecer o significado de determinadas palavras.

tradição

Tradição, em primeiro lugar. Parece-me que trabalhar segundo a tradição não consiste em refazer o que já foi feito em determinada época — ou em utilizar os meios e seleções plásticos dessa época. Isso seria apenas fazer arqueologia. Seguir a tradição é, certamente, seguir uma direção que já foi escolhida por outros, mas para continuá-la: a linguagem das formas evoluindo, como todas, as mesmas escolhas de base podem, numa época para outra (e mesmo em tempo relativamente curto) conduzir a expressões que parecerão, à primeira vista, muito diferentes.

realismo

Realismo, em segundo lugar. Creio que realismo, em teatro, não é o estilo que consiste em restituir, para os olhos do espectador, as coisas na sua aparência, mas em mostrar o que elas escondem na realidade. Esse estilo não implica, portanto, na reprodução do todo, ao contrário, na seleção e na elisão de partes. Trata-se, na verdade, de indicar aquilo que, às vezes, nos escapa a princípio. E esse trabalho não se apóia na imitação, mas num jogo de relações entre elementos escolhidos pela sua importância.

naturalismo

Naturalismo, em seguida, meio-irmão do precedente, O Naturalismo que consiste, justamente, em fabricar uma substituição das aparências (mostrar tudo) e que é baseado inteiramente na reprodução e na ilusão.

Não me parece que, ao montar Tchekov, a alternativa seja tão simples:

ou realismo, e expor-se a fazer o já visto;
ou a-realismo, e aventurar-se numa empresa perigosa.

De fato, considerar que a "tradição" para Tchekov é a expressão realista, não conduz necessariamente a refazer o que foi buscado e encontrado, entre 1896 e 1904, pelo Teatro de Arte de Moscou.

Seria mais certo dizer que as soluções trazidas pelo Teatro de Arte eram tão satisfatórias e tão completas em sua época que, por muito tempo, permaneceram as únicas válidas e que, ainda hoje, permanecem fascinantes. Realmente, a tendência é para acreditá-las únicas e insubstituíveis, tão grande foi o grau de perfeição atingido por elas.

Para mim, a única coisa que interessa é o trabalho de renovação. É nessa busca que reside a verdadeira contribuição do diretor e do cenógrafo. E não na variação sutil e sempre recomeçada sobre os "Temas de trabalho" dados por outros.

Se Tchekov me parece pedir um estilo de representação realista, é que ele parte de situações à primeira vista

banais. As relações entre as pessoas, é preciso desvendá-las sob os comportamentos do hábito que as ocultam. Trata-se, portanto, no palco, de dar a espessura desse cotidiano e dessas banalidades, principalmente pelos objetos que não devem ser apenas testemunhas ou acessórios, mas atôres êles próprios, com uma forma, um peso e uma idade.

objetos reais

A importância dos objetos reais, portanto. Importância principalmente daqueles que, pelo uso contínuo que deles fizeram seus possuidores, estão impregnados de sua pessoa e acabam por dizer mais do que o próprio personagem pode deixar transparecer.

Os objetos e o ritual que os cerca (o samovar, o chá, a mesa do jardim, etc.) possuem significação coletiva que revela a importância dessa vida doméstica.

Não é a sala que conta, as paredes, o teto, em suma — o cenário — mas seu arranjo e o que ele revela da vida daqueles que se reencontram ali toda noite. Não toda a floresta de carvalhos, mas talvez uma única dessas árvores e o banco próximo, última etapa dum passeio feito centenas de vezes empurrando esse carrinho de bebê...

Finalmente, a natureza dada não como cenário, mas como uma presença imóvel e imperturbável, principal indicadora do tempo.

Muitas soluções se apresentam. Não há somente o telão pintado para indicar a floresta ou o horizonte. Podem ser utilizadas projeções, pode-se representar somente os troncos das árvores, pode-se banhar a cena numa luz que reconstitua a atmosfera tão particular do bosque, pode-se mostrar o movimento dos galhos, etc..

Todas as escolhas são possíveis e não significam forçosamente que se renuncie a servir a realidade que Tchekov queria nos dar, mas simplesmente que cada um se reserve a liberdade da escolha das soluções técnicas e plásticas. A mim me parece um erro acreditar que a utilização de meios diferentes daqueles já "tradicionalmente" empregados para Tchekov seria traí-lo. Ao contrário, será, talvez, ter a oportunidade, se ela existe, de servi-lo melhor ainda e atualizá-lo ainda mais.

(*Le Théâtre dans le Monde*, vol. IX-60).

Pitoeff

“Em suas peças, Tchekov faz com que amemos uma sociedade composta de seres insignificantes, representantes da grande maioria. Mas estes seres, precursores do grande transtorno social, trazem dentro de si germens de fé, de ardor, de gênio, de resignação. É só exteriormente que são insignificantes — um fogo interior os devora. São irmãos e irmãs dos personagens de Dostoievski. Apenas Dostoievski condensava os personagens, imaginava-os representativos, aumentados, ampliados. Os de Tchekov são verdadeiros, do todo dia, e todos inundados do sorriso inesquecível de Tchekov.”

Tolstoi

“Como artista, Tchekov não pode ser comparado com os escritores russos precedentes: com Turguenev, com Dostoievski ou comigo. Tchekov tem sua própria forma como os impressionistas. Olha-se: o artista estende as côres como se não fizesse nem mesmo uma escolha, assim como lhe vêm à mão, e como se as pinceladas não tivessem relação entre elas. Mas a gente se afasta um pouco, torna a olhar e recebe-se uma impressão de conjunto extraordinária: diante de nós há um quadro de indiscutível clareza.”

Stanislavski

“Tchekov — às vezes inconscientemente — produz os mais variados efeitos, e nisso é que reside a sua força: mostra-se ora impressionista, ora simbolista, senão mesmo realista, a ponto de roçar pelo naturalismo.

Traduz igualmente bem a verdade interior e a verdade exterior. Melhor que ninguém sabe utilizar e dar vida aos acessórios materiais: cenários e iluminação. Aumentou e aperfeiçoou o nosso conhecimento da vida dos objetos, dos sons, da luz, de tudo quanto, no teatro como na realidade, exerce tão forte atração sobre a alma humana.

Sim, para representar Tchekov será necessário em primeiro lugar cavar até encontrar o tesouro, a verdade que nele se encerra, o encanto profundo que dêle emana, e confiar no poeta para seguir a linha espiritual traçada por êle, até encontrar a porta secreta do super-consciente. Na oficina misteriosa onde se elabora o “estado de alma” de Tchekov é que estão armazenadas as riquezas invisíveis e por vezes inconscientes da sua obra.”

Gorki

“Tôda sua vida Tchekov viveu com os recursos de sua alma; sempre foi êle mesmo, interiormente livre e nunca se preocupando com o que esperavam uns e exigiam outros.

sobre tchekov

O que vamos representar:

O URSO

Pilhéria em 1 ato

de ANTON TCHEKOV

Tradução de Tatiana Belinsky de

Gouveia

Personagens: Helena Ivanovna Popova
viúva môça, fazendeira

Stepanovitch Smirnov — fazendeiro

Lucas — criado de Popova, velho

Cenário: sala de visitas da fazenda de
Popova

CENA I

(Popova, de luto pesado, não tira so
olhos de uma fotografia).

LUCAS Assim vai mal, patroa... A senhora está se matando, é isso... A criada e a cozinheira foram ao bosque catar amoras, tudo está que é só alegria, até o gato, até êle sabe o que lhe convém e passeia pelo quintal caçando passarinho, e a senhora fica o dia inteiro trancada no quarto, como num convento, e nada de se dis-

trair. Com efeito! Vai ver já faz mais de um ano que a senhora não sai de casa!...

POPOVA E não sairei nunca mais... Para que? A minha vida está terminada. Êle está sepultado na terra, e eu me sepultei entre quatro paredes. Estamos mortos, os dois.

LUCAS Ora, ora! Nem quero escutar estas coisas, com efeito! Se Nicolau Mikalovitch se finou, quer dizer que assim tinha que ser, era a vontade de Deus, e que êle repouse em paz... A senhora já chorou muito — agora chega, há um tempo para parar também. Não é que a senhora vai ficar tôda a vida chorando e vestindo luto? Também a minha velha morreu quando chegou a vez dela. E daí? Chorei, chorei bem um mês inteiro, e chega para ela... Se ficar o Lucas aqui a vida inteira a velha nem vale tanto... com efeito! (*Suspira*) A senhora já esqueceu todos os vizinhos... Nem vai procurá-los, nem os recebe em casa. Estamos vivendo, me perdoe, que nem aranhas, sem ver a luz do dia. Os ratos até já comeram a minha librê... Se ainda não houvesse gente boa por perto... mas a região está cheia de senhores distintos... Em Riblov está aquartelado um exército... os oficiais são uns bombons, a gente não cansa de olhar para êles! E nos acampamentos tem baile tôda sexta-feira, e tem até banda militar para fazer música... Eh, patroazinha de minh'alma! É môça, é linda que nem uma flor, não lhe falta nada para viver e gozar a vida... Olhe que beleza não é para a vida inteira! Passando uns dez anos, vai querer dar umas voltinhas, enfeitçar os senhores oficiais, mas então já será tarde.

POPOVA (*Decidida*) Peço-te que nunca mais me fales nestas coisas. Tu bem sabes que desde que perdi Nicolau Mikailovitch, a vida para mim deixou de ter qualquer valor. A ti parece que estou viva, mas é só aparência! Fiz um juramento a mim mesma de nunca mais tirar êste luto, e de não voltar a ver o mundo... Ouviste? Que a sombra dêle veja como eu amava. Sim, eu sei, para ti não é segredo, que muitas vèzes êle foi injusto para comigo, e cruel, e... até infiel, mas eu lhe serei fiel até o meu fim, eu lhe provarei como o amei. Lá da sepultura, êle me verá tal qual eu era antes de sua morte...

LUCAS Em vez de falar assim era melhor que a senhora fôsse dar uma volta pelo jardim, ou então que mandasse atrelar Toby ou Gigante, e fôsse fazer uma visita aos vizinhos...

POPOVA (*Chora*) Oh!

LUCAS Patroa! Patroazinha!... Que é isso? Santo Deus!

POPOVA Êle gostava tanto de Toby! Sempre o atrelava para visitar os Kortchághin e os Vlássov. E como dirigia bem! Quanta elegância quando tinha as rédeas com tôda a fôrça! Lembraste Toby, Toby! Manda dar-lhe hoje uma ração extra de aveia.

LUCAS Sim senhora! (*Campainha Toca Forte*)

POPOVA (*Estremece*) Quem é? Vai dizer que não recebo ninguém!

LUCAS — Sim, senhora. (*Sai*)

CENA II

POPOVA (**Olhando a Fotografia**) Tu verás “Nicolas”, como eu sei amar e perdoar... O meu amor se apagará comigo, quando parar de bater o meu pobre coração. (**Ri através de lágrimas**) E não tens vergonha? Eu sou tão boazinha, tua mulherzinha fiel, tranquei-me a sete chaves e te serei fiel até a sepultura... e tu... e tu não tens vergonha, bichinho? Tu me traías, me fazias cenas, me deixavas sózinha semanas a fio...

CENA III

POPOVA E LUCAS

LUCAS (**Entra agitado**) Patroa, tem alguém ali que pergunta pela senhora... quer lhe falar...

POPOVA Mas tu lhe disseste que eu não recebo ninguém desde a morte de meu marido?

LUCAS Disse sim, mas êle nem quer escutar, diz que é um negócio muito urgente.

POPOVA Eu não re-ce-bo!

LUCAS Eu disse a êle, mas... é o demônio em carne... xinga e vai entrando, empurrando a gente... já está na sala de jantar...

POPOVA (**Enfadada**) Está bem, bem, manda entrar... Que grosseria!

LUCAS SAI

POPOVA Como é importuna essa gente! Que é que êles querem de mim? Para que perturbam a minha paz? (**Suspira**) Não, pelo que vejo vou ter que me retirar para um convento mesmo... (Pensativa) Sim, um convento...

CENA IV

POPOVA, LUCAS e SMIRNOV

SMIRNOV (**Entrando, a Lucas**) Velho cretino, tu falas demais... Burro! (**Vendo Popova, digno**) Senhora, te-

nho a honra de me apresentar: Gregório Stepanovitch Smirnov, tenente de artilharia reformado e fazendeiro! Fui obrigado a incomodar-vos por um negócio muito importante...

POPOVA (**Sem estender a mão**) O que desejais?

SMIRNOV Vosso finado marido, a quem tive a honra de conhecer pessoalmente, ficou-me devendo duas letras no valor de mil e duzentos rublos. Como amanhã eu tenho um pagamento de juros no Banco Agrícola, tomo a liberdade de pedir-vos, senhora, que me pagueis êste dinheiro hoje mesmo.

POPOVA Mil e duzentos?... Mas a que se refere esta dívida do meu marido?

SMIRNOV Êle me comprava aveia.

POPOVA (**Com um Suspiro, a Lucas**) Não te esqueças, Lucas, de mandar dar ao Toby uma ração extra de aveia. (**Lucas sai, a Smirnov**) Se Nicolau Mikhailovitch ficou devendo, está claro que eu pagarei; mas, desculpai-me, por favor, se não vos posso pagar hoje, porque não tenho dinheiro comigo. Depois de amanhã o meu administrador volta da cidade e eu lhe darei ordens para pagar-vos conforme o devido; mas no momento não posso atender ao vosso pedido... Além disso, hoje faz exatamente sete meses que o meu marido morreu, e meu estado de espírito neste momento absolutamente não se presta para tratar de negócios.

SMIRNOV Pois o meu estado de espírito é tal, que se amanhã eu não pagar os juros ao banco, abrirei falência! Confiscam a minha propriedade!

POPOVA Depois de amanhã tereis o dinheiro.

SMIRNOV Não preciso do dinheiro depois de amanhã, mas sim hoje!

POPOVA Peço perdão, mas hoje não vos posso pagar.

SMIRNOV Pois eu não posso esperar até depois de amanhã.

POPOVA Que é que posso fazer, se agora não tenho dinheiro!

SMIRNOV Quer dizer que não podeis me pagar?

POPOVA Não posso...

SMIRNOV Humm! É a vossa última palavra?

POPOVA Sim, a última.

SMIRNOV A última? Definitivamente?

POPOVA Definitivamente.

SMIRNOV Humildemente grato. Tomaremos nota. (**Dá de Ombros**) E ainda querem que eu esteja calmo. Agora mesmo me enconteri na estrada com o agente fiscal, que me diz: “Porque estais zangado, Gregório Stepanovich? “Mas, Deus do céu, como queis que eu não me zangue? Preciso de dinheiro, estou com a faca na garganta... Sai de casa ainda ontem, de madrugada, visitei um por um todos os meus devedores e nenhum, nem um! pagou a sua dívida! Estou cansado que nem um cachorro, passei a noite nem sei onde — num albergue fedido junto dum barril de pinga... Afinal chego aqui, a 70 kms. de casa, na esperança de ser pago, e sou recebido com “estados de espírito”! como querem que eu não me zangue?

POPOVA Parece-me que fui explícita: recebereis vosso dinheiro, assim que o administrador voltar da cidade.

SMIRNOV Eu não vim procurar o vosso administrador mas a vós, senhora! Para que diabo, com perdão da palavra, eu quero o vosso administrador!

POPOVA Perdão, meu senhor, não estou acostumada com essas expressões estranhas, e com êste tom de voz, não vos escuto mais. (**Sai Rapidamente**).

CENA V

SMIRNOV Façam-me o favor! Estado de espírito.. Faz sete meses que o marido morreu! Mas e eu, tenho de pagar os juros ou não? Pergunto-vos: é preciso ou não pagar os juros? Bem, o vosso marido morreu, estais com um estado de espírito e tal e coisa... O administrador está viajando, o diabo que o carregue... e eu? que me mandais fazer? Fugir dos credores num balão, quem sabe? Ou tomar fôlego e dar com a cabeça na parede? Vou ao Gruzov não está em casa. Varochevitch escondeu-se, com o Kuritzih tive um pega dos diabos e quase que me atiro pela janela. Mazutov está com desinteria, e esta aqui, então, está com estado de espírito! Nenhum dos canais me paga! E tudo porque os tratei bem demais, porque sou um mole, um marica! Sou muito delicado com eles! Mas isto vai acabar! Esperem, que vão me conhecer logo! Não deixarei brincar comigo, raio que os parta! Fico aqui, não arredo pé até que ela me pague! Brrr! Como me ferve o sangue, como estou furioso! Estou tremendo de raiva, até perdi o fôlego!... Arre, Deus do céu, estou até com náuseas! (Grita) Eh, homem!

CENA VI

SMIRNOV E LUCAS

LUCAS (Entrando) Que desejais?

SMIRNOV Me traga um copo d'água! (Lucas sai).

SMIRNOV Não, mas a lógica disso! Um homem precisa de dinheiro como de ar para respirar, está enforcado, e ela não paga, porque, compreendeis, não está com disposição para tratar de negócios!... A legítima, cretiníssima lógica feminina! É por isso que jamais gostei nem gosto de falar com mulheres. É mais fácil para mim sentar num barril de pólvora do que conversar com uma mulher. Brrr! Estou até sentindo arrepios a tal ponto me enfureceu esta dona! Basta eu ver de longe um desses seres poéticos, que de raiva fico até

com caimbras nas panturrilhas. Dá vontade de urrar!

CENA VII

SMIRNOV E LUCAS

LUCAS (Entrando com a Água) A senhora se sente mal e não recebe.

SMIRNOV Some daqui! (Lucas sai) Sente-se mal e não recebe! Não é preciso, não receba! Fico aqui e daqui não saio até que me pague! Se ficares doente uma semana, ficarei... e um ano, se fôr preciso... Vou levar o que é meu, minha queridinha! Não me comoves com o luto, nem com as covinhas nas bochechas.. Já conhecemos as tais covinhas! (Da janela) Simão! Desatrela! Não sairemos daqui tão cedo! Eu fico aqui! Avisa lá na estribaria para darem aveia aos cavalos! Outra vez, seu idiota, a égua da esquerda embarçou nas rédeas! (Arremeda) "Não há de ser nada..." Eu já te mostro, não há de ser nada! (Sai da Janela) Isto vai mal... o calor não se aguenta, ninguém solta o dinheiro, passei mal a noite, e agora esta dona de crepe com estado de espírito... Que dor de cabeça.. Uma pin- (Grita) Oh, homem!

LUCAS (Entrando) O que é?

SMIRNOV Me traz uma vodka! (Lucas sai) Uff. (Senta-se e se Examina) Sim senhor, que figura! Todo empoeirado, as botas imundas, sujo, despenteado, palha no colete... A dona vai ver, me tomou por algum bandido (Boceja). É um tanto indelicado aparecer na sala neste estado, bem, mas não faz mal aqui não sou visita e sim credor, e não há traje de rigor para credores..

LUCAS (Entra com a pinga) V.S. toma muita liberdade, senhor...

SMIRNOV (Enfuzado) O que?

LUCAS Eu... eu nada... quer dizer...

SMIRNOV Com que estás falando? Calá a boca!

LUCAS (Aparte) Grudou, o demônio, para nossa desgraça... o tinhoso que o trouxe... (Lucas sai).

SMIRNOV Ah! como estou furioso! Tão furioso que seria capaz de pulverizar o mundo inteiro!... Até me dá náuseas... (Grita) Homem!

CENA VIII

SMIRNOV E POPOVA

POPOVA (Entra, olhos baixos) Prezado senhor, na solidão do meu retiro há muito tempo que perdi o hábito de ouvir vozes humanas, e não suporto gritos. Peço-vos encarecidamente não perturbar o meu sossego!

SMIRNOV Pagai-me e eu irei embora.

POPOVA Eu vos disse em português claro: não tenho dinheiro disponível comigo, esperai até depois de amanhã.

SMIRNOV Eu também tive a honra de vos dizer em português claro: preciso do dinheiro hoje, e não depois de amanhã. Se não me pagares hoje, amanhã terei de me enforcar.

POPOVA Mas que quereis que eu faça, se não tenho dinheiro! Que coisa!

SMIRNOV Então, não pagareis agora? Não?

POPOVA Não posso...

SMIRNOV Neste caso, eu fico aqui, e ficarei até receber... (Senta-se) Pagareis depois de amanhã? Excelente! Ficarei sentado aqui, dêste jeito, até depois de amanhã... Assim, dêste jeito. (Levanta-se dum pulo) Eu vos pergunto: tenho de pagar os juros amanhã, ou não?... Ou pensareis que estou gracejando?

POPOVA Prezado senhor, peço-vos não levantar a voz, isto aqui não é uma estrebria.

SMIRNOV Não vos perguntei nada de estrebria, mas sim, se preciso ou não pagar os juros amanhã!

POPOVA Vós não sabeis vos compôr-
tar em companhia feminina!

SMIRNOV Não, Excia., não sei me
comportar em companhia feminina!

POPOVA (Grita) Não, não sabeis!
Sois um homem mal educado e gros-
seiro! Gente fina não fala nêsse tom
com uma senhora!

SMIRNOV Oh, que coisa extraordiná-
ria! Como ordenais então que fale
convosco, em francês, quem sabe?
(furioso, exagerando) "Madame, je
vous prie... "como me sinto feliz por
não me pagardes a dívida! Oh, par-
don, por vos ter incomodado! Como
está lindo o dia hoje! E o luto vos
orna tão bem! (Faz uma reverência
militar).

POPOVA Isto não tem graça e é gros-
seiro.

SMIRNOV (arremeda) "Não tem gra-
ça e é grosseiro! "Eu não sei me com-
portar em companhia feminina! Ma-
dame, em minha vida eu vi mais mu-
lheres do que vós andorinhas! Bati-
me em duelo três vêzes por causa de
mulheres; abandonei doze mulheres e
nove me abandonaram! Sim, é isso
mesmo senhora. Houve um tempo em
que eu pintava o diabo, arrastava a
asa, rasgava sêda, recitava versos, me
dobrava e me curvava... Amava, so-
fria, suspirava ao luar, murchava,
derretia, congelava... Amava apaixo-
nadamente, desenfreadamente, de vá-
rias maneiras, o raio que me parta,
matraqueava que nem uma gralha
sôbre a emancipação da mulher, es-
banjei metade da fortuna com os ter-
nos sentimentos, mas agora basta!
Agora ninguém mais me embrulha!
Chegou! Olhos negros, tentadores, lá-
bios rubros, covinhas nas faces, lua,
murmúrio, tímidos suspiros, por tu-
do isso, madame, hoje eu não dou
um tostão furado! Não falo dos pre-
sentes, mas tôdas as mulheres, velhas
ou moças são fingidas, hipócritas, me-
xeriqueiras, intrigentas, invejosas,
mentirosas até a medula dos ossos,
fiteiras, mesquinhas, maldosas, crueis
e quanto a isso (bate na testa) per-

doai-me a franqueza, qualquer par-
dal pode dar aulas ao melhor filóso-
fo de saias! Olhai para qualquer um
dêsses seres poéticos: é gaze e zéfiro,
é semi-deusa, um milhão de êxtases,
mas olhai para dentro de sua alma,
não passa de um simples crocodilo!
(Agarra o encôsto da madeira, que
estala e se quebra) mas o mais incrí-
de tudo é que êsse mesmo crocodi-
lo, não se sabe por que cargas
d'água, imagina que a sua obra-pri-
ma, o seu privilégio, o monopólio é
o mais terno dos sentimentos! Mil
raios me partam, que me pendurem
neste gancho de cabeça para baixo,
se uma mulher sabe amar alguma
coisa a não ser um lulu!

SMIRNOV Em amor ela só sabe cho-
ramingar e se lamentar! Onde um ho-
mem sofre e se sacrifica, todo o
amor de uma mulher se exprime em
sacudir a cauda do vestido e fazer
fôrça para fisgar melhor o coió. Vós
tendes a desgraça de ser mulher, por-
tanto deveis saber por experiência
própria qual é a naturêza feminina.
Dizei-me pois com a mão na cons-
ciência, já encontraste em vossa vida
uma mulher que fôsse sincera, fiel e
constante? Nunca! Fiéis e constantes
são só as velhas e as aleijadas! É
mais fácil encontrar um gato com
chifres do que uma mulher constan-
te!

POPOVA Perdão, meu senhor, e na
vossa opinião, quem é, então fiel e
constante no amor? Não ireis me di-
zer que é o homem?

SMIRNOV Sim, é o homem!

POPOVA O homem! (Riso mau) O ho-
mem é fiel e constante no amor! Mas
sim senhor, que novidade! (Acalora-
da) Mas que direito tendes vós de
afirmar isso! Os homens são fiéis e
constantes! Já que estamos discuti-
ndo isso, deixai-me dizer senhor, que
de todos os homens que jamais conhe-
ci e conheço, o melhor foi o meu de-
fundo marido... Eu o amava apaixo-
nadamente, com todo o meu ser, co-
mo só pode amar uma mulher jovem
e inteligente, dei-lhe a minha moci-

dade, minha felicidade, minha vida,
minha fortuna, êle era o meu ar, o
meu tudo, eu o adorava como a um
deus e... e... o que? Êste melhor dos
homens me enganava desavergonha-
damente a cada passo! Após a sua
morte encontrei na sua gaveta um
pacote de cartas de amor, e é terri-
vel recordar! Êle me deixava sôzinha
durante semanas inteiras, cortejava
outras mulheres na minha frente,
traia-me, esbanjava o meu dinheiro,
zombava dos meus sentimentos... E
apesar de tudo isso, eu o amava e
lhe era fiel... Mais do que isso, êle
já está morto e eu continuo sendo-
lhe fiel e constante. Eu me sepultei
pelo resto da vida entre quatro pare-
des, e não tirarei este luto até a mor-
te!

SMIRNOV (Riso de desespêro) Lu-
to!... Não entendo por quem me to-
mais! Como se eu não soubesse por-
que vestis êste dominó negro e vos
trancais entre quatro paredes! É cla-
ro! Isto é tão misterioso, tão poético!
Já conhecemos êsses truques!

POPOVA (Irada) O que? Como vos
atreveis a me dizer semelhante coisa!

SMIRNOV Vós vos sepultastes em vi-
da, porém, não esquecestes de empo-
ar as faces!

POPOVA Mas como vos atreveis a me
falar desta maneira?

SMIRNOV Não griteis, por favor, não
sou vosso criado! E permiti que eu
chame as coisas pelos seus próprios
nomes... Não sou mulher e costume
dizer as minhas opiniões abertamen-
te! Portanto não griteis, minha se-
nhora!

POPOVA Não sou eu que estou gritan-
do, sois vós! Tente a bondade de me
deixar em paz!

SMIRNOV Pagai o meu dinheiro e
irei embora.

POPOVA Não vos darei dinheiro ne-
hum!

SMIRNOV Dareis, sim, Excia.

POPOVA Por desaforo, não vos darei nem um tostão! Podeis me deixar em paz!

SMIRNOV Não tenho o prazer de ser nem vosso espôso, nem vosso noivo e portanto, por favor, não me façais cenas. (Senta-se) Não gosto dessas coisas.

POPOVA (Sufocando de raiva) Sentastes!

SMIRNOV Sentei-me.

POPOVA Peço-vos que vos retireis!

SMIRNOV Dai-me o dinheiro... (a socapa) Oh, como estou furioso! Como estou furioso.

POPOVA Não tenciono conversar com grosseirões atrevidos! Tende a bondade de sair daqui imediatamente! (Pausa) Não ireis embora? Não?

SMIRNOV Não.

POPOVA Não?

SMIRNOV Não.

POPOVA Muito bem! (Toca) Lucas, acompanha este senhor até a porta.

LUCAS (Aproxima-se do senhor) Tende a bondade de vos retirardes, quando vos mandam... Nada de...

SMIRNOV (Levanta dum pulo) Cala a boca! Com quem estás falando? Já te faço virar picadinho!

LUCAS (Pondo a mão sobre o coração) Deus do céu! Nossa Senhora! (Cai na poltrona) Oh, que ânsia, que ânsia... meu fôlego!

POPOVA Onde está a Dacha! (Grita) Dacha! Pelaguêia! Dacha! (Toca).

LUCAS Oh! Todos saíram... Não tem ninguém em casa!... que ânsia!

POPOVA Fazei a fineza de pôr-vos daqui para fora!

SMIRNOV Não quereis ser um pouco mais cortez, madame?

POPOVA (Fechando os punhos e batendo os pés) Labrego, grosseirão, urso! Monstro!

SMIRNOV Como? O que dissestes?

POPOVA Eu disse que sois um urso, um monstro!

SMIRNOV (Dando um passo para ela) Perdão, mas que direito tendes de me insultar?

POPOVA Sim, insulto... E daí! Pensais que tenho medo de vós?

SMIRNOV E vós pensais que, só porque sois um dos tais seres poéticos, já tendes o direito de insultar impunemente? Hein? Exijo satisfação!

LUCAS Deus do céu! Nossa Senhora!... Água!...

SMIRNOV A tiros!

POPOVA Se tendes punhos fortes e garganta de touro, pensai que só por isso eu tenho medo, hein? Urso grosseiro!

SMIRNOV Exijo o duelo! Não admito que ninguém me insulte, e não me importa que vós sejais uma mulher, uma frágil criatura!

POPOVA (Procurando gritar mais alto) Urso! Urso! Urso!

SMIRNOV Já é tempo, afinal, de deixar esses preconceitos de que só os homens têm de pagar pelos insultos! Direitos iguais, e que seja em tudo! Com mil diabos! Ao duelo!

POPOVA Quereis resolver a tiros? Com muito gôsto!

SMIRNOV Imediatamente!

POPOVA Imediatamente! Meu marido deixou as pistolas... já vou buscá-las (Sai rapidamente e volta) Com que prazer meterei uma bala nessa testa de ferro! Que o diabo vos carregue

(Sai).

SMIRNOV Vou matá-la que nem um pinto! Não sou nenhum moleque, nenhum filhote sentimental, para mim não existem criaturas frágeis!

LUCAS Paizinho querido! (Cai de joelhos) Faz uma caridade, tem pena dum velho, vai-te embora daqui! Já nos assustaste de matar, e ainda queres dar tiros!

SMIRNOV (Sem escutá-lo) Duelo a tiros, isso sim, isto é igualdade, emancipação! Aqui ambos os sexos são iguais. Vou dar-lhe um tiro, por merecimento! Mas que mulher! (Arremeda) "Que o diabo vos carregue... meter uma bala nesta testa de ferro"... Que tal a dona? As faces em fogo, os olhos brilhantes... Aceitou o desafio! Palavra de honra, é a primeira vez que vejo uma destas!

LUCAS Paizinho, vai embora! Vou rezar por ti o resto da vida!

SMIRNOV Isso sim, é uma mulher! Assim é que eu entendo! Uma mulher de verdade! Não é mole, nem derretida, mas é fogo, pólvora, um fogueiro! Até dá pena de matar!

LUCAS (Chorando) Paizinho!... Querido! Vai-te embora!

SMIRNOV Positivamente ela me agrada! Positivamente! Apesar das covinhas nas faces, ela me agrada! Estou pronto até a perdoar-lhe a dívida! Até a raiva passou! Que mulher admirável!

CENA X

POPOVA (Entra com as pistolas) Aqui estão as armas... Mas, antes de começar o duelo, vós tereis de me mostrar como é que se atira com isto... Nunca na minha vida tive uma pistola nas mãos...

LUCAS Deus me livre e guarde... Vou chamar o jardineiro e o cocheiro... De onde vem tanta desgraça sobre as nossas cabeças... (Sai).

SMIRNOV (Examina as pistolas) V. Excêa, compreende, existem várias espécies de pistolas... Há as pistolas especiais para duelo, as Mortimer, de cápsula... Mas isto aqui são revólveres sistema Smith e Wesson, de ação tripla... excelentes armas! Valem pelo menos 90 rublos o par... o revolver segura-se assim... (à parte) Os olhos! Que mulher incendiária!

POPOVA Assim?

SMIRNOV Assim mesmo. Agora levanta-se o cano... aponta-se assim... A cabeça assim para trás. Estendei o braço... assim... Agora, com êste dedo aperta-se esta coisinha aqui e é só... A regra principal é: não se afofar e apontar sem pressa... Procurar não deixar o braço tremer.

POPOVA Está bem... Não convém dar tiros dentro da casa. Vamos para o jardim.

SMIRNOV Vamos, porém, aviso-vos que vou atirar para o ar.

POPOVA Era só o que faltava! Porque?

SMIRNOV Porque... porque... isto é comigo, eis porque.

POPOVA Ficastes com medo? Sim? Ahhh! Não, cavalheiro, deixemos de fitas! Tende a bondade de me seguir! Não terei sossêgo enquanto não furar a vossa testa... Esta testa, que odeia tanto! Estais com medo?

SMIRNOV Sim, estou com medo.

POPOVA Mentira! Porque não que-reis bater-vos?

SMIRNOV Porque... porque vós... me agradais!

POPOVA (Riso mau) Eu lhe agrado!

SMIRNOV (Em silêncio, coloca o revolver na mesa, apanha o boné e vai; junto a porta pára, e por meio minuto ambos ficam se fitando calados; depois êle fala, aproximando-se dela,

hesitante) Escutai... Vós ainda estais muito zangada?... O caso é que, de fato... o caso é, quero dizer... (Grita) Ora bolas! Será que tenho culpa se vós me agradastes? (Agarra a cadeia que range e se quebra) Com os diabos, que mobília frágil, a vossa! Vós me agradais! Compreendeis! Eu... eu estou quase apaixonado!

POPOVA Afastai-vos de mim! Eu vos detesto!

SMIRNOV Meu Deus, que mulher! Nunca na minha vida vi nada de semelhante. Estou perdido! Liquidado! Cai na armadilha, que nem um rato!

POPOVA Afastai-vos, senão eu atiro!

SMIRNOV Atirai! Não podeis compreender, que felicidade será morrer sob a luz destes olhos divinos, morrer pelo revólver seguro nesta mimosa mãozinha de veludo!... Estou louco! Pensai e resolvi já, porque se eu sair daqui nunca mais nos veremos! Decidi! Sou um nobre, um homem de bem, tenho uma renda anual de dez mil rublos.. acerto uma bala num níquel atirado ao ar... Possuo cavalos excelentes... Quereis ser minha espôsa?

POPOVA (Indignada, sacudindo a arma) A tiros! Ao duelo!

SMIRNOV Estou louco! Não entendo mais nada! (Grita) Homem! Água!

POPOVA (Gritando) Ao duelo!

SMIRNOV Estou louco, estou apaixonado que nem um moleque, que nem um bôbo! (Agarra-lhe a mão, ela grita de dor) Eu vos amo! (Ajoelha-se) Amo, como jamais amei na minha vida! Abandonei doze mulheres, nove mulheres me abandonaram, mas a nenhuma delas amei como vos amo, senhora! Estou amolecido, derretido, liquefeito. Estou de joelhos, que nem um idiota, e ofereço-vos a minha mão! É uma vergonha, uma humilhação. Há cinco anos que não me apaxono, fiz uma promessa solene a mim mesmo, e agora, de repente, bumba!

Enrasquei-me que nem um fedelho! Ofereço-vos minha mão! Sim ou não? Não quereis? Não é preciso! (Levanta-se e vai a porta).

POPOVA Esperai...

SMIRNOV (Pára) Então?

POPOVA Nada, podeis ir... por outra, esperai... Não, ide, ide! Eu vos detesto! Ou... não! Ficai! Ah, se soubesse como estou furiosa, como estou furiosa! (Atira o revolver na mesa) Fiquei com os dedos duros desta porcaria.. (Rasga o lenço de raiva) Que estais esperando aí? Rua!

SMIRNOV Adeus!

POPOVA Sim, sim, ide embora! (Grita) Mas para onde ides? Esperai... Ora podeis ir. Oh! como estou furiosa! Não vos aproximeis, não chegueis perto!

SMIRNOV (Aproximando-se dela) Como estou furioso comigo mesmo! Apaixonei-me que nem um colegial, fiquei de joelhos... Até sinto arrepios... (Grosseiro) Eu vos amo! Era só o que me faltava! Amanhã tenho que pagar os juros, a colheita já começou, e agora esta história... (Pega a pela cintura) Nunca me perdoarei isto!

POPOVA Afastai-vos! Tirai as mãos! Eu vos... eu vos detesto! Ao... du... duelo! (Beijo prolongado).

CENA XI

OS MESMOS — LUCAS COM MACHADINHA — JARDINEIRO COM ANCINHO, COCHEIRO COM GARFO DE FENO E VÁRIOS TRABALHADORES COM PÁS, ETC.

LUCAS (Vendo a cena) Minha mãe santíssima! (Pausa).

POPOVA (De olhos baixos) Lucas, avisa lá na cocheira que não precisa dar aveia ao Toby, hoje.

P A N O

movimento teatral

Jacqueline Laurence

A assustadora retração de público que o teatro carioca sofreu nos últimos meses do ano passado não apresentou nenhuma melhora sensível este ano e a maior parte dos teatros continua com baixíssimo nível de assistência.

Dizia recentemente Geraldo Queiroz, em sua coluna de O GLOBO, que o nosso reduzido público de teatro, premido por dificuldades financeiras que vão se tornando dia a dia mais insuportáveis, só vai ver aquilo que lhe fôr especialmente recomendado e que, porisso mesmo, só alcançarão sucesso no momento atual os espetáculos, de qualquer gênero, capazes de causar algum **impacto** nas platéias.

OS PEQUENOS BURGUESES, de Máximo Gorki, pelo Teatro Oficina de São Paulo, grande sucesso da temporada atual, inscreve-se sem dúvida nessa categoria de espetáculos.

Os críticos cariocas fizeram ao premiadíssimo espetáculo de José Celso Martinez Correia os mesmos extraordinários elogios que já lhe haviam feito seus colegas de São Paulo e Montevideo e o público tem afluido em massa ao Teatro Maison de France para ver a encenação, que vem sendo considerada por todos como o maior acontecimento teatral do Brasil em muitos anos. Assim se expressou, aliás, Yan Michalski, crítico do JORNAL DO BRASIL, no final de um trecho de sua crítica, que não podemos deixar de transcrever aqui:

“A atualidade da peça — cuja ação transcorre em 1902 e que foi escrita nesse mesmo ano — é espantosa. Acreditamos que nenhum de nós deixou de

sentir, em relação à geração dos nossos pais, e pelo menos algumas vezes na vida, exatamente o mesmo tipo de reação que os jovens de OS PEQUENOS BURGUESES manifestam em relação à geração mais velha; e acreditamos que nenhum de nós deixou de sentir alguma vez, com a mesma clareza com a qual o sentem os protagonistas de OS PEQUENOS BURGUESES, que os valores dentro dos quais fomos formados e educados não correspondem mais à realidade e às solicitações do mundo em que vivemos. Mas, evidentemente, esta semelhança de situações e de reações não seria, por si só, capaz de fazer de OS PEQUENOS BURGUESES uma peça atual, fascinante e comovente; não fôsem a sensibilidade poética, o gênio literário e a intuição dramática de Gorki, nunca poderíamos ter, diante dos nossos olhos, aquilo que de fato temos: o maior acontecimento teatral do Brasil em muitos anos.”

A remontagem carioca do espetáculo originalmente dirigido por José Celso Martinez Correia, o qual se encontra atualmente na França em gozo de uma bolsa de estudos, esteve a cargo de Fernando Peixoto, também responsável, junto com o diretor, pela tradução. Figurinos de Anísio Medeiros. Elenco: Célia Helena, Miriam Mehler, Renato Borghi, Eugênio Kusnet, Etty Frazer, Moema Brum, Francisco Martins, Fauzi Arap, Itala Nandi, Fernando Peixoto, Germana de Lamare e Cecil Thiré. Acrescentamos que foram especialmente elogiados os desempenhos de Eugênio Kusnet, Célia Helena e Fauzi Arap.

ELECTRA, de Sófocles, por outro conjunto paulista, o grupo Decisão, tam-

bém causou **impacto** e atraiu um bom público ao Teatro do Rio onde vem sendo encenada. Com Glauce Rocha no papel-título, Margarida Rey como Clitemnestra e mais: Emilio di Biasi, Isolda Cresta, Creusa Carvalho, Maria Tereza Medina, Sergio Mamberti, Carlos Vereza e Carlos Miranda, o espetáculo foi dirigido por Antonio Abujara. Cenário e figurinos de Anísio Medeiros.

Na trilha do sucesso de OPINIÃO, o Teatro de Arena de São Paulo, que adotou, aliás, agora o nome de Arena-Opinião, montou no teatrinho de arena do Super-Shopping Center Copacabana um espetáculo de autoria de Millor Fernandes e Flávio Rangel, dirigido pelo último e intitulado: LIBERDADE, LIBERDADE.

Apresentando uma série de textos sobre o tema da liberdade através dos tempos, ligados por comentários de M. F. e F. R., o espetáculo tem atraído um imenso público que aplaude todos os dias de pé a **performance** de Paulo Auran, responsável pela parte mais importante do show. Muito elogiada também Tereza Rachel, que toma parte em algumas cenas de grande dramaticidade. Também participam do show Oduvaldo Viana Filho e Nara Leão, esta responsável pela parte musical.

ROSA DE OURO, **show** musical encenado no Teatro Jovem, numa produção de Cleber Santos, dirigida por Hermínio Bello de Carvalho, é outro espetáculo vitorioso da temporada. Sem pretensão nem sofisticções, o **show** conta, com a ajuda dos depoimentos de com-

positores e cronistas, a história do samba desde que surgiu a primeira escola de samba no Rio de Janeiro. Aracy Côrtes, Clementina de Jesus e mais: Elton Medeiros (dos Aprendizes de Lucas), Paulinho da Viola (da Portela), Jair do Cavaquinho (Portela), Nescarzinho (Salgueiro) e Nelson Sargento (Mangureira) são os excelentes intérpretes desse espetáculo que vem lotando o teatrinho do Mourisco, enquanto Cleber Santos prepara a sua esperada próxima produção: O CHÃO DOS PENITENTES, de Francisco Pereira da Silva.

Os demais espetáculos estreados nos últimos meses sofreram todos, em maior ou menor grau, os efeitos da crise de público:

VAMOS BRINCAR DE AMOR EM CABO FRIO, de Sergio Viotti e João Roberto Kelly, nos trouxe de volta, Dulcina num engraçadíssimo papel, especialmente escrito para ela. Também tomaram parte no espetáculo, dirigido por Sergio Viotti: Jardel Filho, Marcia de Windsor, Zení Pereira, Dirce Migliaccio, etc. Produção de Fábio Sabag. Teatro Dulcina.

ERAM TODOS MEUS FILHOS (All my sons) de Arthur Miller, pela Companhia Aurimar Rocha, apesar de ter sido considerado pela crítica como um dos melhores espetáculos apresentados por esse produtor, atraiu muito pouco público ao Teatro de Bólso e deverá ser substituído nos próximos dias pela peça A GARÇONNIERE DE MEU MARIDO, de Silveira Sampaio, numa homenagem ao autor recentemente desaparecido e que, durante muitos anos, apresentou seus espetáculos no Teatro de Bólso. Na peça de Miller, destacou-

se a participação de Vera Gertel e Delorges Caminha.

Oscar Ornstein montou no Teatro Copacabana a sua primeira produção brasileira A PERDA IRREPARÁVEL, original de Vanda Fabian que tirou o segundo lugar no concurso de peças promovido no ano passado pelo SNT (o primeiro prêmio deixou de ser atribuído). A crítica elogiou bastante o talento da autora mas foi mais reticente quanto à encenação de Ziembinski considerando também a escolha de Madame Henriette Morineau para o papel-título apesar do seu grande talento como passível de restrições. Além de Ziembinski, que também participava do espetáculo como ator e de Madame Morineau, a peça apresentava: Iracema de Alencar, Marília Branco, Suzana de Moraes, Souza Lima, José Augusto, Miguel Carrano e o menino Renatinho Montalverne. Cenário de Belá Paes Leme.

O SANTO MILAGROSO, de Lauro César Muniz, já tinha sido apresentado com sucesso à platéia paulista. No remonte carioca dessa produção do Teatro Cacilda Becker, Walmar Chagas, responsável pela direção, conservou Jorge Chaia no papel-título, tendo sido especialmente destacado pela crítica o desempenho desse ator, assim como a comicidade contagiante do texto de L. C. M. Os demais papéis foram interpretados por Modesto de Souza, Stênio Garcia, Maria Esmeralda, Antonio Ganzarolli, Edson Silva e outros. Excelente cenário de Odilon Nogueira.

A GUERRA MAIS OU MENOS SANTA, de Mário Brasini, inaugurou o Teatro Princesa Isabel de que são proprietários Pernambuco de Oliveira, Pedro Veiga e Orlando Miranda. Pernambuco de Oliveira desincumbiu-se da direção

do espetáculo, assim como da realização dos cenários. O papel principal foi desempenhado por Elza Gomes, coadjuvada por um elenco bastante numeroso em que se destacaram: Antonio Patiño, Hélio Ary, Terezinha Amayo, Beatriz Veiga, Lafayette Galvão, etc.

Para terminar o nosso comentário sobre o teatro carioca e no intuito de melhor esclarecer o que pretendemos explicar no princípio deste comentário, parece-nos necessário dizer que nenhum dos espetáculos que indicamos como tendo sofrido a crise de público foi maltratado pela crítica. Apesar das qualidades evidenciadas por alguns deles, não conseguiram despertar o interesse do público por não serem capazes de causar qualquer tipo de impacto.

PREMIOS DO CICT

Por um lapso de revisão, foram omitidos, no n.º 28, os nomes de PAULO AUTRAN e MARIA DELA COSTA, premiados como melhor ator e melhor atriz, pelo seu trabalho em *Depois da Queda*.



ATIVIDADES DE O TABLADO

O TABLADO estreou em princípios de abril A VOLTA DE CAMALEÃO ALFACE, de Maria Clara Machado, com direção da autora e cenário e figurinos de Dirceu e Marie-Louise Nery. A peça, que estreara anos atrás no Teatro da Praça com direção de Claudio Corrêa e Castro, é encenada pela primeira vez pelo elenco de O TABLADO e tem atraído, como sempre, um entusiasmado público infantil.

Nos próximos meses, O TABLADO deverá entrar em obras, estando programadas diversas melhorias nas instalações e dependências do teatro.

A reabertura se fará com a encenação de ARLEQUIM, SERVIDOR DE DOIS AMOS, de Goldoni, no mês de setembro.

MARIA CLARA MACHADO EM PARIS E TEL-AVIV

Atendendo a convite do Departamento Cultural do Itamarati, Maria Clara Machado viajará em maio para Paris onde assistirá à encenação de sua peça O CAVALINHO AZUL, em tradução de Michel Simon, por um grupo parisiense.

A seguir, Maria Clara irá a Tel-Aviv onde participará dos debates da reunião anual do Instituto Internacional do Teatro.

NÓVO TEATRO EM BELO HORIZONTE

A CRUZ VERMELHA BRASILEIRA (filial de Belo Horizonte) informa que acaba de construir em Belo Horizonte o TEATRO MARÍLIA, situado em pleno centro da cidade, na Avenida Alfredo Balena. Dispõe o nóvo teatro das seguintes comodidades: 360 lugares, com poltronas estofadas, ar refrigerado, amplo hall com salão de exibições, camarins confortáveis com capacidade para 23 pessoas, palco com 10,80 m. de largura, por 9,90 m. de fundo e 12,50 m. de altura até o urdimento, demais instalações e dependências.

PLUFT E AS CRIANÇAS

AHOUVA LION (x)

O teatro para crianças ainda não adquiriu na França, aos olhos de muitos, carta de nobreza. Pensamos que esse domínio muito negligenciado comporta as mesmas possibilidades artísticas e o mesmo interesse que qualquer outro teatro; as mesmas dificuldades também. Foi com esse espírito que abordamos a experiência tentada com **Pluft, o Fantasminha**, experiência que se revelou apaixonante. Parece-nos essencial considerar com cuidado a escolha da peça por suas qualidades intrínsecas. O apelo às recordações e a personagens de contos infantis, legítimo, não poderia justificar a má qualidade teatral. Há uma teatralidade, nas peças infantis, que não é diferente da natureza de ou-

tras peças. A exigência deve aqui ser a mesma como para todo repertório sério..

Encontramos em **PLUFT, o Fantasminha** uma verdadeira peça, dotada das qualidades de que falamos. Seu mérito é a poesia que emana da descrição do mundo dos fantasmas, mundo misterioso e atraente, cuja descoberta teatral apaixonou e satisfaz profundamente a imaginação das crianças. Muitos adultos, aliás, nos manifestaram sua surpresa pelo interesse sentido por eles espetáculo.

Críticos importantes, como Jacques Lemarchand, Paul-Louis Mignon, Claude Sarraute se interessaram pela peça. Os sucesso obtido nos faz crer que nossa causa poderá se ganhar e que acabará por reconhecer que o público infantil tem direito ao mesmo trabalho rigoroso e consciencioso que se reserva aos adultos.

(De *Théâtre*, n. 61)

(x) Ahouva Lion foi a diretora da montagem de **Pluft, o Fantasminha**, de M. C. Machado, apresentado em Paris no ano passado.

Dos Jornais

Thomas Stearns Eliot

Thomas Stearns Eliot, poeta e autor dramático de origem americana, naturalizado inglês em 1927, morreu em Londres aos 76 anos, a 4 de janeiro.

Em teatro, Eliot foi um dos principais responsáveis pela retomada do drama poético que marcou os anos de guerra e após-guerra na Inglaterra. Sua primeira peça, **Crime na Catedral** foi representada pela primeira vez em 1935 e em diversos países. Suas outras peças são: **The Family Reunion**, **The Confidential Clerk** e **The Cocktail Party**, peças de sucesso comercial em Londres e Nova Iorque, foram traduzidas em diversas línguas. Os críticos que se opunham a Eliot como poeta, consideravam seu maior defeito a obscuridade voluntária, e idêntica crítica é feita às suas peças. Mas universalmente querido como ser humano, ele se descreve, com modéstia característica, num de seus poemas **How unpleasant to meet Mr. Eliot! / With his features of clerical cut, / And his brow so grim / And his mouth so prim...**

(Int. Théâtre Informations, jan/fev. 65)

pesquisas do instituto internacional de teatro

Os diretores tomaram, na vida do teatro, uma importância excepcional e isso no mundo inteiro. Pareceu interessante determinar, através de pesquisas realizadas em 31 países, a extensão e a forma de proteção dispensada aos diretores, não só como criadores, como contratados. Raros são os países em que uma lei ou estatuto regule de forma conveniente a profissão do *metteur-en-scène*.

Alemanha de Leste — Alemanha de Oeste: Proteção de espécie alguma para o diretor.

Argentina: Nenhuma proteção especial. Todavia, podem invocar determinada lei concernente a propriedade intelectual e uma cláusula contradual protegendo a propriedade exclusiva da *mise-en-scène*.

Austrália — Bélgica — Canadá — Não existe nenhuma lei especial.

Dinamarca: Não há proteção para o diretor, mas a Associação dos Diretores de Cena reclama para eles a proteção dispensada aos autores na lei dos direitos criadores da arte.

Espanha: Nenhuma proteção especial. Seu estatuto está contido nas condições gerais do contrato de trabalho do Sindicato Nacional do Espetáculo.

Filândia: Entrou em vigor em 1962 uma lei protegendo os direitos dos diretores, tratando-se de gravação duma representação teatral em filme ou por qualquer processo sonoro. Como a criação artística do diretor não pode ser definida de maneira exata, não há lei que possa protegê-la eficazmente. Os contratos coletivos em vigor com Televisão e Rádio garantem uma remuneração aos diretores, caso seus trabalhos sejam filmados.

França: Não há lei, mas uma importante convenção feita entre o Sindicato

dos Diretores de Teatro de Paris e o Sindicato dos *Metteurs-en-Scène*, extensiva aos Sindicatos dos Diretores de *Tournées Teatrais de França* — estabelece qual seja a profissão do diretor, tipo de contrato e remuneração. Essa remuneração é de dois tipos: o diretor recebe, a contar da primeira representação pública da peça, um salário pelo menos igual ao mínimo sindical dos primeiros atôres e o direito às prestações do Seguro Social. Recebe além disso uma remuneração pela criação, um honorário constituído por uma percentagem que não deve ser inferior a 1% da receita líquida (deduzido direito autoral). A Convenção determina os deveres do diretor e a proteção inerente à sua criação artística.

Grécia: Nenhuma lei protetora. Existe, contudo, para os diretores de cinema e lhes assegura uma proteção completa. É admissível que, uma vez invocada pelos diretores teatrais, possa ser extensiva a eles.

Hungria — Índia — Irão — Israel — Islândia — Itália: Nenhuma proteção especial. Contudo a Convenção Coletiva do Sindicato dos Atôres é extensiva a todas as disciplinas teatrais e prevê o contrato obrigatório do diretor para cada espetáculo qualquer que seja.

**Publicações e textos à disposição dos
leitores na secretaria d'O TABLADO**

<i>da Editôra Agir:</i>	<i>Cr\$</i>
Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna.....	1.000
Bodas de Sangue, de F. Garcia Lorca	800
D. Rosita, a Solteira, de F. Garcia Lorca	800
Diálogo das Carmelitas, de Bernanos	800
A Harpa de Erva, de Truman Capote	800
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel	800
O Living-room, de Graham Greene	800
Natal na Praça, de H. Ghéon	800
Oração para uma Negra, de W. Faulkner	800
O Rinoceronte, de Ionesco	800
Pedreira das Almas — O Telescópio, de J. Andrade	800
Teatro Infantil, de M. Clara Machado	800
Teatro (O Cavalinho Azul — A Volta de Camaleão	
Alface - Embarque de Noé) de M. C. Machado	800
A Visita da Velha Senhora, de Dürrenmatt	800
Yerma, de Garcia Lorca	800

da Editôra Letras e Artes:

Além do Horizonte, de E. O'Neill	1.500
O Anjo de Pedra, de T. Williams	2.000
À Margem da Vida, de T. Williams	2.000
Como fazer Teatro, de H. Nelms	4.500
Lisbela e o Prisioneiro, de O. Lins	1.100
Fausto, de Goethe	3.000
A Megera Domada, de W. Shakespeare	2.000
A Capital Federal, de Artur Azevedo	3.000
Método ou Loucura, de R. Lewis	1.500
Teatro, de Stark Young	1.500

LIVROS

LIVROS NOVOS:

Como Fazer Teatro, de Henning Nelms, em tradução de Barbara Heliodora, Editôra Letras e Artes.

Teatro Infantil, de Walmir Ayala — pela Ed. Letras e Artes.

Textos publicados pelos CADERNOS DE TEATRO:

	<i>CAD. Nº</i>
Os Cegos, 1 ato de M. Ghelderode	24
Uma Consulta, 1 ato de A. Azevedo	25
O Intérprete, 1 ato de T. Bernard	20
Auto de Mofina Mendes, 1 cena, de Gil Vicente	20
O Môço Bom e Obediente, de Barr-Stevens	28
O Pastelão e a Torta, 1 ato	23
O Jôgo de S. Nicolau, de Chancerel	26
2 Farsas Tabarínicas	25

CADERNOS DE TEATRO, número avulso CR\$ 300
Assinatura (4 números) CR\$ 1.200

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a O TABLADO pelo reembolso postal. Av. Lineu de Paula Machado, 795, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, Guanabara.