

39

cadernos de teatro

FORMAÇÃO DO ATOR: P. A. Touchard

O TEATRO NO BRASIL

VIDA E MORTE DO TEATRO DO ESTUDANTE

O QUE VAMOS REPRESENTAR:

MACHADO DE ASSIS: DEPOIS DA MISSA

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: O CASO DO VESTIDO

DOS JORNAIS: ALCEU AMOROSO LIMA:

O PALAVRÃO SIGNIFICA A DEGRADAÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE?

A formação do ator

cadernos de Teatro n. 39
Julho-Agosto-Setembro de 1967

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

TESOUREIRO: Eddy Rezende Nunes

REDATOR-CHEFE: Déa Soares Leite

SECRETÁRIO: Vânia Leão Teixeira

É preciso que a carreira do ator não dê mais a impressão aos jovens como sendo um oasis aberto a todo tipo de vagabundagem, mas como sendo o que realmente ela é: uma das mais exigente, das mais ingratas, das mais cansativas profissões, aquela que exige do homem o dom de si mesmo de uma maneira generosa e por conseguinte custosa.

P. A. TOUCHARD

A situação do artista de teatro na sociedade moderna evoluiu consideravelmente nestes últimos anos em virtude da formação de um novo público de espectadores, e também por causa do emprego de técnicas diversas utilizadas para atingi-lo.

O artista de teatro perdeu o prestígio que dava a Sarah Bernhardt um valor internacional e fazia com que fosse aplaudida por todas as classes sociais. Basta que um debutante, sem formação e muitas vezes até sem personalidade, seja escolhido por causa de seu físico para trabalhar como galã de uma novela de televisão, para que seja lançado na sombra o nome de um artista de teatro reconhecido como um mestre por vinte gerações de espectadores. O público de teatro representa somente uma minoria em relação à massa dos espectadores de cinema e de televisão.

Quanto a crítica de teatro, antigamente, conseguia apaixonar os leitores dos grandes jornais e periódicos por peças que eles não tinham visto nem lido. Mas hoje em dia a crítica renunciou atingir outros leitores que não sejam os que freqüentam o teatro e os que lêem os jornais especializados.

Por outro lado, todas as atenções, generosamente dispensadas outrora aos intérpretes do teatro, se dirigem agora às figuras do esporte, do cinema e da televisão. Este fenômeno é compreensível em relação ao cinema e televisão, pois é mais fácil e agradável para o público se interessar por personagens que conhecem através da tela. Mas a diferença de atenção dada aos "vedettes" do sport e a que é dada aos grandes nomes do teatro não tem justificativa e se torna mesmo paradoxal. Pois se contarmos o número de espectadores que assistem a um jogo esportivo qualquer e os que assistiram às inúmeras representações de uma peça de sucesso que ainda faz uma "tourné" pelo interior do país e uma viagem pelo exterior, certamente o número dos que assistiram à peça é maior, mas nem por isso as manchetes dos jornais deixam de dar mais evidência ao jogo.

O artista de teatro, por conseguinte, é sem dúvida vítima de uma desvalorização brutal e injustificada. O que é grave neste fato é que a consciência de que a notoriedade de um artista está ligado ao seu talento, à sua longa experiência e ao conhecimento de sua profissão, está desaparecendo, pois que não corresponde mais à realidade. Este descrédito atinge sobretudo os artistas especializados de um repertório de qualidade que têm cada vez mais a impressão — envaidecedora mas amarga — que trabalham somente para um pequeno número de conhecedores e que os ecos de sua glória não ultrapassam os limites da platéia que conquistaram.

Ora, ao mesmo tempo que o universo do artista de teatro parece se encolher, um número considerável de instituições novas permite que se alargue a concepção de sua missão, como se, deixando o céu das estrélas para se aproximar da terra, o artista pudesse finalmente se associar mais intimamente, mais normalmente à vida quotidiana dos homens. Outrora adulado, éle era, paradoxalmente considerado socialmente um "paria". O palco constituía o campo fechado de seu combate e de suas vitórias. Fora dêle, éle se via desprezado, invejado e pagava com seu isolamento social a real solidão que lhe conferiam seus dons e talentos. Eram-lhe recusados até os sacramentos. Por ocasião da Revolução Francesa não foram aceitos os artistas que se ofereceram para lutar nas fileiras pela democracia, por esta própria democracia que lhes conferia igualdade social. No auge de sua glória, Frédérik Lemaître foi vaiado pelo público que o idolatrava só porque queria participar do combate republicano.

E eis que hoje em dia, o artista, ao contrário, se sente estimulado em tomar parte das lutas sociais e mesmo políticas. Éle participa de espetáculos com um compromisso. Mais ainda, pode até se tornar o guia literário e intelectual de seus companheiros. O T. N. P. e outros centros dramáticos do interior da França já tiveram oportunidade de enviar certas ordens a grupos de operários ou então promover conferências onde o operário é iniciado nos grandes textos filosóficos ou literários. Na cidade o ator tornou-se um adulto. Desta maneira, apesar de tudo, esta promoção social vale bem o abandono das miragens da glória.

As condições que determinaram a situação atual do ator são várias, entre elas a evolução das idéias, a tomada de consciência generalizada do respeito em relação à pessoa humana, os novos princípios de educação, o número cada vez maior de indivíduos exigindo mais cultura. Esta evolução chegou mesmo a abalar os próprios princípios que serviram de base às diversas escolas de formação do ator, princípios que partiam todos, mais ou menos conscientemente, da utilização do artista como um simples meio em vista de um único objetivo: o prazer do espectador.

Antes de recordar estes princípios, que visavam exclusivamente dar ao artista uma formação técnica, observamos que a evolução da tendência de considerar o homem como algo mais do que somente um técnico, constitui uma característica geral do século XX. Em todas as escolas especializadas há sempre a preocupação de dar ao técnico de amanhã ou de hoje uma cultura geral. Em relação à formação do artista não se

concebe mais o fato de arrancar uma criança de sete anos da escola — como era costume há uns cinquenta anos atrás — para fazê-la estudar exclusivamente piano ou dança.

Mas no que concerne ao artista de teatro a tomada de consciência desta evolução está muito longe de ser geral. Este fato está ligado à tradição secular do ator julgar que o seu gênio está ligado à condição de "paria".

Em todos os casos o trabalho de formação do artista se reduzia, na maioria das vezes, à aplicação de receitas vividas por uma experiência milenar e transmitidas de geração em geração. Entre estes velhos documentos (o Bhrâtiya Nâtya Çâtra, documento didático hindu) e as teorias usadas até a pouco tempo atrás, as únicas diferenças são às inerentes à psicologia e à tradição de diferentes povos. Todas estas teorias se reduzem exclusivamente à técnica e somente no princípio do século XX que inovadores como Stanislavski e depois Copeau começaram a se preocupar com a pessoa do artista e a querer lhe dar um sentido na vida além das horas passadas no palco.

Na França, parece que foi o sucesso de Antoine e o seu "Teatro Livre" que provocou (ao lado do teatro de Paul Fort e de Lugné Poe) esta súbita tomada de consciência: pela primeira vez amadores enfrentavam os profissionais e conseguiram impor um movimento novo. O próprio Stanislavski era, a princípio, um amador. Quanto a Copeau, intelectual antes de mais nada, só chegou ao teatro bem tarde, depois de ter se iniciado como crítico de arte.

Para Antoine, o que contava era sobretudo a personalidade moral e espiritual do artista. A formação exclusivamente técnica só produzia no ator uma demonstração de virtuosismo e não o que podia ser considerado como uma verdadeira interpretação.

Mais tarde Stanislavski dedicou-se também à formação espiritual do artista, convencido de que a verdadeira autenticidade do trabalho do ator só pode nascer de uma preparação lenta e profunda do próprio artista. Aconselhava seus alunos a se identificarem com o personagem até encontrar certas atitudes, certos gestos, certas intonações que brotassem espontaneamente dêles próprios e esta série de aspectos fundamentais constituiria a ossatura, o esqueleto do papel a representar e impediria o intérprete de desviar do seu personagem, mesmo quando parasse de pensar nêle para poder representá-lo. O efeito sobre o público passou a não ser mais o objetivo do trabalho do ator, mas sem o resultado: o objetivo consistia precisamente nesta participação íntima com o papel a representar através da reflexão, da observação, da analogia, trabalho este que denominou de "realismo psicológico".

Copeau, mais intelectual e que temia ver o teatro se dissolver como arte em virtude da falta de regulamentação que se observa nos espetáculos de vanguarda e de "boulevard", tentou codificar a experiência dos antigos e as intuições dos seus contemporâneos a fim de restituir ao teatro o que éle chamava de "teatralidade". Pode ser que houve por parte dêle um certo exagero de rigor nas suas exigências, talvez éle exigisse do ator uma análise por demais consciente dos processos pelos quais o ator deveria se libertar de si mesmo para deixar-se invadir pela personalidade do personagem. Copeau, apesar dêste exagero, teve o imenso mérito de reabilitar a técnica sem sacrificar.

a vida interior. "O objetivo do ator é de se dar, escrevia êle. *Para se dar, é preciso primeiro se possuir.*" Nossa profissão, com a disciplina que supõe, com os reflexos que fixou e que são exigidos, constitui a própria trama da nossa arte, com a liberdade que lhe é própria. *A expressão emotiva nasce da expressão certa.* Não somente a técnica não exclui a sensibilidade, como a autoriza e a libera. A técnica é o suporte da sensibilidade. É graças à nossa profissão que podemos nos abandonar, porque é através, dela que nos reencontraremos." Conclui, da mesma maneira que Stanislavski, que é necessário procurar uma tal segurança que tenha como conseqüência a audácia. Enquanto Copeau achava que isto se conquistava pelo estudo e observância dos princípios por êle estabelecidos, Stanislavski apelava mais para a sensibilidade para atingir tal objetivo. *Possuir-se a si mesmo*, para Stanislavski, era mergulhar nas profundezas do eu para aí descobrir a identidade com o personagem enquanto que para Copeau era formar em primeiro lugar um conceito do papel a representar e em seguida apelar para a sensibilidade para o incarnar.

Esta dupla tendência deveria se manifestar em seus discípulos, Juvet, e de certa maneira Jean-Louis Barrault procuraram "conceber", segundo as diretrizes de Copeau. Dullin, a escola do "Old Vic" e em seguida a de Strasburgo, sob a direção de Michel St. Denis, e ainda hoje em dia o "Actor's Studio" fizeram pesquisas sondando as profundezas obscuras do inconsciente. Mas tanto para um como para outro é a riqueza do homem individual que produzirá a riqueza do personagem e ao intérprete.

O horizonte se estreita num certo sentido e se alarga em outro quando analisamos Bertolt Brecht. Como se sabe, Brecht exige do ator "que êle proíba a si mesmo esta metamorfose total na qual se identificaria inteiramente com o personagem, aconselhando-o ao contrário a se colocar ao lado dêste, como alguém que estaria julgando." Assim, sua teoria de teatro não se reduz a uma questão de técnica. Porque, para aceitar uma atitude intelectual e afetiva em relação ao seu personagem e à peça, o ator deve manter "laços verdadeiros que o prendam ao seu público nôvo e possuir um interesse apaixonado pelo progresso da humanidade."

Pela primeira vez é introduzido claramente a noção, não somente da personalidade individual do ator, mas também de sua personalidade social. Neste sentido houve um incontestável enriquecimento. Mas a redução da missão do ator à do combate social pode suscitar bastantes reservas.

Seja como for, observa-se desde o princípio do século um movimento lento mas continuo que procura retirar o ator de seu isolamento individualista e anárquico e a reintegrá-lo na vida social e que descobre nesta reintegração a fonte de uma renovação do teatro através de um contacto cada vez maior com o espectador.

Uma evolução semelhante implica evidentemente numa transformação total dos métodos de ensino. Esta transformação parece que já foi esboçada no estrangeiro, mas na França permanecemos fiéis aos princípios do século passado. Por conseguinte,

trata-se de um trabalho importante, tentar definir quais os princípios que permitirão a nossa arte de representar não se assemelhar mais a uma retórica sem alma como acontece nos clássicos e preparar os atôres com uma técnica digna dêsse nome para representar os modernos. Quaisquer que sejam os julgamentos sobre as obras e as teorias, o que realmente importa é permitir a um teatro em constante evolução de ser apresentado nas condições que lhe são mais favoráveis e de proporcionar aos intérpretes a possibilidade de exprimir sua personalidade conforme técnicas apropriadas em gêneros diferentes e até contraditórios. O problema tradicional da oposição entre as técnicas da tragédia e as da comédia está completamente ultrapassado. O ator moderno deve ser capaz de representar não somente os gêneros do passado, mas de se dobrar diante de tôdas as exigências do realismo psicológico, do didatismo brechtiano, do cinema, da televisão ou do rádio. Uma tal exigência implica que o ator esteja interessado tanto nos problemas psicológicos quanto nos sociais, metafísicos e também nas técnicas novas do teatro de massa. Supõe pois um enriquecimento considerável da personalidade do artista, o que, de qualquer maneira, constitui uma libertação para uma categoria social mantida durante tanto tempo ao lado da vida coletiva.

Roland Barthe assinalou com bastante lucidez a existência de *mitos* favorecendo a despersonalização do artista: o mito da possessão que exigia que o ator se esvaziasse de sua própria personalidade em proveito de um personagem desconhecido; o mito do *Monstro sagrado*, uma espécie de ser mágico, mediador entre o real e o surrealista; o mito do *natural* que exige uma identidade perfeita, dada de início, entre o ator e seu personagem. É natural, como diz Barthe, que êstes mitos criados artificialmente pela sociedade têm a tendência (inconsciente ou hipócrita) de sufocar o ator dentro de uma condição subalterna, oferecendo-lhe "a gorgeta da sublimação."

Em nossa época, que se satisfaz tão facilmente e ingenuamente do princípio da *desmistificação*, a primeira tarefa do professor é de lembrar ao ator que êle é um homem, que tem os direitos e deveres de todos os homens, e renunciar a esta prerrogativa, é se destruir. Em outras palavras, o importante é acabar de uma vez por tôdas com os falsos prestígios que em geral o artista procura, persuadido de que os combates artificiais enriquecem mais o homem do que os verdadeiros, que o gênio está fatalmente ligado ao capricho e à anarquia, etc.

É importante pois cessar de isolar arbitrariamente o aluno-ator, enclausurando-o nêstes depósitos de cultura malsã que são os conservatórios e cursos dramáticos. Para sua formação intelectual e artística êle deve seguir os mesmo cursos que seus companheiros da mesma idade e de outras vocações. Para sua formação social, êle deve trabalhar com aquêles que serão seus companheiros de trabalho durante a vida: os futuros diretores, eletricitistas, administradores e — quem sabe os futuros críticos e jornalistas. É preciso evitar que o ator seja socialmente uma criança incapaz de se movimentar fora do palco. Experiências neste sentido já foram feitas, sobretudo em Paris, em Strasburgo e em Bruxelas. Seria bom que fôssem divulgadas sistematicamente. O aluno-ator não deve ser um errante que consagra algumas horas do dia ao seu trabalho puramente profissional

e perde o resto de seu tempo em conversas estereis. É preciso que a carreira do ator não dê mais a impressão aos jovens como sendo um oasis aberto a todo tipo de vagabundagem, mas como sendo o que realmente ela é: uma das mais exigentes, das mais cansativas profissões, aquela que exige do homem o dom de si mesmo de uma maneira generosa e por conseguinte custosa.

A passagem do ginásio aos cursos de formação dramática deve perder seu caráter de fuga e de evasão. O aluno deve tomar consciência que está mudando de uma escola para outra mais especializada, e portanto, mais exigente. A escola deve utilizar todo o tempo de seus alunos para lhes dar uma formação completa que os permita realizar ambições mais altas.

Esta concepção terá que enfrentar a oposição veemente de um grande número de atores. É preciso travar um longo e considerável trabalho de preparação psicológica para convencer em primeiro lugar as organizações profissionais, e em seguida os próprios indivíduos. Mas se colocarmos o problema em seus verdadeiros termos, ou seja: *deseja-se que o ator continue sendo um "paria" dentro da sociedade?*, é impossível que as objeções nascidas dos falsos hábitos de pensamento e dos mitos enganadores não acabem cedendo.

Nesta escola especializada ou neste instituto que se tornará o conservatório, a formação técnica não poderá ser negligenciada. A concepção do trabalho profissional deverá ser enriquecida e se tornar mais maleável. Aí também teremos que combater os mitos.

Existe algo de mais lastimável do que entrar numa classe onde se vê alunos de 18 anos se encurvar, tornar a voz mais rouca sob o pretexto de adquirir um *estilo* para representar um personagem de quarenta ou sessenta anos?! É aí que devemos nos lembrar de Stanislavski. Para compor um personagem é necessário em primeiro lugar vivê-lo por dentro. Impondo aos nossos jovens a aquisição de hábitos que não correspondem nem à sua idade nem à sua experiência, condenamo-los a somente copiar o exterior do personagem. A pura faculdade de imitação, nos lembra Copeau, "não é a que caracteriza o temperamento de um ator." Se esta capacidade de imitação é explorada só no sentido do virtuosismo, pode, ao contrário matar toda sinceridade.

Deseja-se que o ator saia do conservatório com os meios apropriados para representar tanto o rei Lear como Perdican. Seria bom que os resultados de uma experiência como a do "Actor's Studio" nos ajudem a conceber que a formação do ator não está acabada quando ele sai do conservatório, e que um tipo de *conservatório permanente de adultos* (é no que consiste no final de contas o "Actor Studio") permite ao ator praticar durante toda sua carreira.

É igualmente importante se recordar que um conservatório não deve ser o ponto de aplicação de doutrinas de uma só escola, seja ela de Stanislavski, de Copeau ou de Brecht. Cada escola corresponde, na verdade, a um determinado temperamento. O conservatório deve procurar formar atores para todos os gêneros, incluindo o cinema, a televisão e o rádio. O ator deve se tornar flexível a todas as técnicas. Seria necessário manter tanto os exercícios de base, comuns a todos (dicção, dança, expressão corporal, máscara, jogos dramáticos, etc etc.), como também cur-

sos cada vez mais especializados para onde os atores se dirigiriam conforme sua vocação.

O mais difícil é, sem dúvida, encontrar os mestres. A mitologia atual do teatro consiste no fato de que todo ator quer antes de mais nada ser ou ter sido aluno de um artista célebre. Ora, acontece que certos atores medíocres são, muitas vezes, excelentes guias e que, ao contrário, grande "vedettes" se mostram péssimos educadores.

Mas, antes de mais nada, é preciso criar um espírito de devoção ao teatro que exige humildade, o dom de si, a fé na missão de uma arte perigosa e sublime. Além disso é necessário que estejam bem claros os objetivos que se quer atingir, o sentido do combate, a dignidade do artista. A vocação, em vez de consistir num desejo confuso e perturbador, adquirirá o seu valor de engajamento. O ator encontrará na escolha de uma profissão enobrecida, a certeza da realização completa de sua personalidade, no momento mesmo em que as estruturas sociais novas exigirão dele um esforço redobrado. E cada artista terá a oportunidade de realizar dentro de si esta junção de dons, da inteligência e da sensibilidade, esta colaboração do lirismo interior e da eficiência social que permitiu um Molière dominar sua época e cuja aspiração para muitos até agora era um sonho sem esperança.



(Resumo de um artigo da revista "ESPRIT")

O Teatro no Brasil

TEATRO E CATEQUESE

Do ponto de vista estritamente histórico, pode-se dizer que o teatro surgiu entre nós no século XVI, sob forma de propaganda político-religiosa. Nesse período, avulta a contribuição quase solitária do Pe. José de Anchieta, autor de alguns autos que visavam a catequese dos indígenas e a manutenção das diretrizes jesuíticas no processo colonizador português. Sátira aos adversários dos padres, êsses autos mantinham-se fiéis à tradição religiosa medieval, incluindo ainda, para efeitos locais de encenação, diversos elementos populares associados a costumes e maneiras indígenas. Entre êles, lembrem-se o AUTO DA PREGAÇÃO UNIVERSAL, NA FESTA DE S. LOURENÇO e NA VISITAÇÃO DE S. ISABEL. O palco consistia num tablado decorado com arbustos, em geral trepadeiras e parasitas odoríferas, servindo de pano de boca duas cortinas de pano vermelho de damasco, que escondiam os personagens à vista dos espectadores, imitando os "vellarium" do antigo teatro romano. Ao lado, havia um camarote para os padres da Companhia adornado de folhagens e painéis religiosos. No fundo, ficava um compartimento para os figurantes da peça. Os acessórios e adereços de cena eram fornecidos também pela natureza ou por paramentos dos padres, bandeiras reais, grinaldas de flôres silvestres, tudo acompanhado do rumor esfusante dos maracás.

Anchieta compunha enredos singelos, consultando de perto as condições do meio social e sempre com a preocupação de passar uma mensagem de fundo moral. Num poema dramático-religioso de sua autoria, o MISTÉRIO DE JESÚ, representava a luta de três demônios — Guaixara, Savarana e Aimbiré — que tentavam destruir a nascente aldeia católica, semeando o pecado e abalando a fé nativa dos gentios, mas vencidos por S. Sebastião e S. Lourenço, padroeiros do Rio de Janeiro e da aldeia. Os santos entravam em cena escoltados de anjos luminosos, em geral os anjos padroeiros da aldeia que neste caso eram Tijori e Cupié, como eram conhecidos pelos indígenas. Décio, Nero e Valeriano traziam por séquito os espíritos endemoninhados.

Além dos heróis bárbaros da guerra dos Tamoios, como Guaixara e Aimbiré, figuravam no poema de Anchieta, como no "Chantecler" de Edmond Rostand, seres fabulosos de nossas florestas, como o Grande Cão; aves noturnas e sinistras: o corvo, o urubu, a taturana e o gavião. Na apoteóse final os imperadores romanos, perseguidores dos cristãos, precipitavam-se em um rio e morriam afogados, enquanto os santos subiam à glória celeste e os gênios do mal eram precipitados no inferno.

Durava o espetáculo mais de três horas e nêles não se exibiam atrizes, mas somente amadores industriados pelos padres da Companhia. Alguns desses atôres, como os que faziam de Nero, Décio e Valeriano, no MISTÉRIO DE JESÚ, apareciam do palanque real carregados por quatro escravos e contracenavam por mímica. Os outros, porém, declamavam os versos de Anchieta em guarani e em português, como aliás eram redigidos todos os autos de Anchieta, por se destinarem simultaneamente à redução do gentio à fé católica e educação moral dos colonos portugueses.

TEATRO NO PERÍODO COLONIAL

Apesar de alguns autores afirmarem que a obra de Anchieta lançou raízes profundas e que no período colonial podemos encontrar alguns dramaturgos de certo valor, a grande maioria está de acôrdo com Sábato Magaldi, quando êste observa que o período dito colonial apresenta "um vazio de dois séculos", situação essa resultante não apenas da escassa documentação bibliográfica, como também das modificações sociais por que passava então o país, às voltas com as invasões holandesas e francesas. Excetuando duas peças de Manuel Botelho de Oliveira (Hay Amigo para Amigo e Amor, Engaños y Celos) e uma de Cláudio Manuel da Costa (O Parnaso Obsequioso), obras dramaturgicamente nulas, o que encontramos nesse período ainda tem menos valor.

Tal panorama se prolongará até meados do século XVII, quando, com Antônio José da Silva, "o Judeu", abrem-se perspectivas dramaturgicas de certo vulto. Estas, contudo, refletem interesses e ambições antes portuguesas que brasileiras, pois Antônio José, embora aqui nascido, educou-se em Portugal, alienando-se por completo dos problemas culturais de sua terra de origem. Em suas peças, influenciadas pelo teatro italiano e francês, já se podem observar virtudes psicológicas e certo humor, como em A VIDA DO GRANDE D. QUIXOTE DE LA MANCHA E DO GORDO SANCHO PANÇA, ESOPAIDA ou A VIDA DE ESOPHO, OS ENCANTOS DE MEDEIA e GUERRAS DO ALECRIM E MANJERONA.

A COMÉDIA BRASILEIRA

Em 1838 (no mesmo ano, portanto, da estréia de ANTÔNIO JOSÉ ou o POETA E A INQUISIÇÃO de Gonçalves de Magalhães) era lançado O JUIZ DE PAZ NA ROÇA, obra de Martins Pena que marca o início da comédia brasileira. Pouco

antes, Gonçalves de Magalhães (autor também de *OLGIATO*) havia chamado a atenção do público para o tema de nacionalidade, fator que iria criar, embora timidamente, condições capazes de libertar o teatro brasileiro da influência esterilizante representado pelo cultivo de temas e situações divorciadas da cultura nacional. Indiretamente, Gonçalves de Magalhães teria ainda outro mérito: o de lançar, quando da encenação de *ANTÔNIO JOSÉ*, o primeiro grande ator brasileiro, João Caetano dos Santos, autor das *LIÇÕES DRAMÁTICAS*, documento básico para a compreensão do teatro da época.

Martins Pena, nascido em 1815, é, na verdade, o fundador da comédia de costumes brasileira, veio inesgotável — e talvez o mais fecundo — de toda a nossa dramaturgia. Em sua curta carreira, pois escreveu apenas dos 22 aos 33 anos, idade em que morreu, figuram 20 comédias e 6 dramas que, no dizer do crítico Sílvio Romero, constituem “o papel histórico da vida do país, na primeira metade do século XIX”. Não obstante essa virtude, o teatro de Martins Pena não resiste, em termos estritos de crítica, a uma análise mais profunda. Embora dotado de agudo senso de carpintaria e tipificação, e de uma linguagem realmente popular, isenta de preciosismos eruditos e pieguices românticas, o autor mantém-se alheio à estrutura colonialista da época, perdendo-se muitas vezes em sátiras artificiais e gracejos já distantes da platéia de hoje. As qualidades, porém, superam os defeitos, e diretores hábeis têm remontado com sucesso várias de suas peças, entre as quais, além da já citada, cumpre lembrar: *O JUDAS EM SÁBADO DE ALELUIA*, *O NOVIÇO*, *OS DOUS* ou *INGLÊS MAQUINISTA*, *UM SERTANEJO NA CÔRTE*, *TRÊS MÉDICOS* e *OS IRMÃOS DAS ALMAS*.

FASE ROMÂNTICO-NATURALISTA

O maior dos poetas românticos, Gonçalves Dias, será também o mais representativo dos dramaturgos da segunda metade do séc. XIX. *PATKULL* e *BOABDIL*, conquanto não passem de evidentes concessões ao gosto folhetinesco da época, já demonstram o talento do autor. Superior a essas, *BEATRIZ CENCI* peca pelo abuso de soluções fáceis, simplistas mesmo, que amesquinham a grandeza trágica dos personagens. Mas *LEONOR DE MENDONÇA* é peça de altos méritos, e nela estão presentes não só a castiça linguagem e a contenção verbal do poeta, mas também — e sobretudo — uma lucidez estética e uma visão histórica do mundo pouco comuns aos dramaturgos de até então. O legado teatral de Gonçalves Dias, embora inferior a tudo aquilo que nos deixou seu gênio poético, é, do ponto de vista histórico, a mais penetrante crítica ao poder absolutista que sobre o país mantinha a colonização portuguesa.

De importância apenas relativa foram as incursões teatrais de alguns romancistas de talento, como Machado de Assis (*LIÇÃO DE BOTÂNICA*, *NÃO CONSULTE MÉDICO*, *DEPOIS DA MISSA*), Joaquim Manuel de Macedo (*O PRIMO DA CALIFÓRNIA*, *O CEGO*, *O MACACO DA VIZINHA*) e José de Alencar (*O DEMÔNIO FAMILIAR*, *AS ASAS DE UM ANJO*, *O JESUÍTA*). Também os poetas, quando lançados à aventura dramática, pouco acrescentaram à estagnação reinante: Álvares de Azevedo (*MACÁRIO*), Castro Alves (*GONZA-*

GA ou *A REVOLUÇÃO DE MINAS*) e Casimiro de Abreu (*CAMÕES E O JAU*). Assim, o que se via era o teatro reduzido às dimensões de uma arte menor, enquanto a literatura caminhava para a sua completa autonomia.

TEATRO DE COSTUMES

Na linha da comédia de costumes traçada por Martins Pena, apenas dois nomes merecem destaque: França Júnior e Artur Azevedo. O primeiro, mais requintado que seu antecessor, acabou derivando para a vulgaridade que caracteriza os espetáculos do final do séc. XIX. Apesar do excessivo amor anedótico, quase sempre isento de qualquer valor cênico, as peças de França Júnior mostram certo domínio de carpintaria e alguma graça nos diálogos. Lembrem-se, entre outras, *MEIA HORA DE CINISMO*, *TIPOS DA ATUALIDADE*, *CAIU O MINISTÉRIO!* e *DOITORAS*. Quanto a Artur Azevedo, sua maior virtude foi reagir contra os abusos do gênero ligeiro que, àquela altura, ameaçava extinguir o drama e a comédia. Nas burletas *A CAPITAL FEDERAL* e *O MAMBEMBE* há muita e intrínseca teatralidade, além de um estilo dramático simples, direto e de grande fluência. Entre suas outras peças, é bom lembrar *O DOTE*, *A JÓIA* e *A ALMANJARRA*.

SUBSERVIÊNCIA E REAÇÃO MODERNISTA

O início do séc. XX marca talvez o período mais crítico do teatro brasileiro. Sob influência do preciosismo vocabular de Coelho Neto (*O DIABO NO CORPO*, *A MULHER*, *O PEDIDO*, *QUEBRANTO*), os autores da época enveredam por caminhos que os conduzirão à verbosidade antiteatral. Nessa linha, incluem-se Goulart de Andrade (*RENÚNCIA*, *DEPOIS DA MORTE*), João do Rio (*UM CHÁ DAS CINCO*), Roberto Gomes (*CASA FECHADA*), Paulo Gonçalves (*AS NOIVAS*) e Gastão Tojeiro (*CALA A BÓCA*, *ETELVINA!*...). Mas a época registra a consagração de alguns atôres como Itália Fausta, Apolônia Pinto, Leopoldo Fróis, Jaime Costa, Conchita de Morais, Abigail Maia, Iracema de Alencar, Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes.

Contra este teatro indeciso e acadêmico investiu o movimento modernista de 1922, com Eugênia e Alvaro Moreira, fundadores do Teatro de Brinquedo; Joracy Camargo, cuja peça *DEUS LHE PAGUE* é considerada a primeira tentativa de teatro social no país; e Oswald de Andrade, um dos maiores representantes do Modernismo, com suas experiências dadaístas e surrealistas em *O HOMEM E O CAVALO*, *A MORTA* e *O REI DA VELA*. Embora a dramaturgia modernista não tenha colaborado diretamente para a formulação das futuras diretrizes do teatro brasileiro, suas reivindicações — sementes de toda uma nova concepção estética — tornaram possível a eclosão do movimento que, com a criação de “Os Comediantes” e o lançamento de *VESTIDO DE NOIVA*, de Nelson Rodrigues, rompeu de vez as amarras da tradição portuguesa.

“OS COMEDIANTES”

Abandonando convenções de linguagem dramática e de construção cênica, “Os Comediantes” — cujo precursor fora o Tea-

tro do Estudante do Brasil, fundado em 1938 por Paschoal Carlos Magno, um dos maiores animadores da vida teatral brasileira — introduziram entre nós os modernos conceitos de direção, em que a organicidade cênica corresponde às exigências dramáticas do texto, bem como os novos recursos de cenografia e iluminação, trazidos da Europa por profissionais que se haviam refugiado da II Guerra Mundial no Brasil. O líder dessa revolução foi Zbigniew Ziembinski, ator e diretor polonês, responsável direto pela apresentação de Nelson Rodrigues à platéia brasileira quando, em 1943, dirigiu para os "Comediantes" a peça VESTIDO DE NOIVA.

Restritos aos clássicos modernos, como O'Neill, Pirandello e Montherlant, "Os Comediantes" transferiram o núcleo da ação-cênica dramática para a figura do diretor, submetendo o individualismo de atores às necessidades da montagem, cujos planos passaram a ser coordenados num bloco unitário e orgânico. Dirigidos por Ziembinski e estruturados pela plasticidade cenográfica de Santa Rosa, os espetáculos de "Os Comediantes" alcançaram uma admirável fidelidade aos textos.

TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA

O movimento de "Os Comediantes", a princípio amadorístico, logo atingiu a esfera do profissionalismo. Em São Paulo, Alfredo Mesquita cria o Teatro Experimental e, logo depois, a Escola Dramática, enquanto Décio de Almeida Prado funda o Grupo Universitário de Teatro. Mas o grande acontecimento, ainda em São Paulo, será a criação (1948) do Teatro Brasileiro de Comédia, obra do industrial italiano Franco Zampari. O T.B.C., como assinala Sábato Magaldi, "reuniu o maior número de talentos que já pisaram simultaneamente um palco brasileiro: para uma sala de 400 lugares, existia um elenco estável de 30 figuras — quase todos os valores da nova geração". Visando a incorporação das recentes conquistas européias, o T.B.C. contratou diversos diretores estrangeiros, como Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri, Ruggero Jacobi, Alberto D'Aversa e Maurice Vaneau. Celi, o mais atuante deles tornou-se praticamente "o criador do novo ator brasileiro, neurótico, frenético", interiorizado no abismo do personagem que encarna. Cenógrafos como Gianni Ratto (que se revelou depois o notável diretor), Bassano Vacarinni, Aldo Calvo e Túlio Costa foram também convocados ao "front" da renovação. E assim pôde o T.B.C., como já haviam feito "Os Comediantes", levar ao público o que havia de melhor no teatro mundial, encenando, além de outros, textos de Saroyan, Goldoni, Sartre, Wilde, Tennessee Williams, Pirandello, Anouilh, Gorki, Sófocles, Sardou, Hochwalder, Bernard Shaw, Ben Jonson, Schiller, Ugo Betti, Arthur Miller, Benavente e Strindberg.

OUTROS GRUPOS E COMPANHIAS

A experiência de Zampari frutificou, e, baseados nela, diversos grupos começaram a surgir, tendo o próprio T.B.C. se fracionado sucessivamente nas companhias Nidia-Lícia — Sérgio Cardoso, Tônia — Celi — Autran (ambas já extintas), Teatro Casilda Becker e Teatro dos Sete (Gianni Ratto, Fernanda Montenegro, Fernando Tórres, Alfredo Souto de Almeida e outros). Maria Della Costa (que havia passado pelo T.B.C. e

Sandro Polloni fundam em São Paulo o Teatro Popular de Arte, enquanto Maria Clara Machado (autora das mais significativas peças infantis da dramaturgia brasileira, como PLUFT, o FANTASMINHA — O CAVALINHO AZUL — O BOI E O BURRO A CAMINHO DE BELEM — O EMBARQUE DE NOÉ e A MENINA E O VENTO e muitas outras), Brutus Pedreira e Martim Gonçalves, no Rio de Janeiro, lançam em bases amadorísticas "O TABLADO" em 1951. A partir de 1955, incontáveis grupos teatrais são fundados em todo o país, sobretudo no Rio de Janeiro (Teatro Jovem, Teatro do Rio, Teatro da Praça) e em São Paulo (Teatro de Arena de São Paulo, Grupo Oficina, Grupo Decisão). Entre eles, merece destaque o Teatro de Arena de São Paulo, fundado pelo autor e ator Gianfrancesco Guarnieri. Divergindo das diretrizes comerciais da época, o Teatro de Arena fixou-se exclusivamente no estudo da dramaturgia brasileira, com o objetivo de consolidar uma expressão cultural que correspondesse à realidade do país. Controlado por Augusto Boal e José Renato, o grupo atingiu alto rendimento artístico, chegando mesmo, em algumas oportunidades a superar a qualidade dos espetáculos montados por diretores estrangeiros.

Pertencentes ou egressos desses grupos e companhias, vários diretores, atores, e cenógrafos brasileiros começaram a impor seu nome.

O PROBLEMA DO AUTOR

Com o VESTIDO DE NOIVA, Nelson Rodrigues dá ao problema do autor dramático brasileiro uma dimensão que, por suas implicações cênicas e sociais, projeta nossa dramaturgia no palco internacional. Explorando os processos do subconsciente, utilizando recursos de ficção literária (do que resultou um diálogo econômico, ágil e essencialmente teatral) e aproveitando as modernas técnicas de iluminação, VESTIDO DE NOIVA alia o poético cotidiano à crítica social da realidade urbana carioca e à análise interiorista da paixão humana. Estruturada em três planos de ação — da realidade, da memória e da alucinação — a peça utiliza uma técnica que se avizinha do Expressionismo e da montagem cinematográfica, em que os cortes, rápidos e inesperados, comunicam ao encadeamento cênico um ritmo de síncope vertiginosa. Em sua aparente desordem expositiva, o autor desenvolve uma lógica implacável (Sábato Magaldi), conferindo assim funda tragicidade à questão central das relações entre o mundo subjetivo e a realidade exterior, tema este a que não fugirão quase todas as suas criações posteriores (ALBUM DE FAMÍLIA, SENHORA DOS AFOGADOS, VALSA N.º 6, A FALECIDA, PERDOA-ME POR ME TRAÍRES, BÔCA DE OURO, O BEIJO NO ASFALTO). Apesar do que se possa objetar à concepção dramática e, sobretudo, à visão (ou ausência de visão) histórico-social de Nelson Rodrigues, não resta dúvida que as gerações posteriores, direta ou indiretamente, devem a ele as formulações dramáticas que libertaram o teatro brasileiro.

Lançada em 1955, a MORATÓRIA, de Jorge Andrade, irá inscrever-se entre as grandes obras de nossa dramaturgia. Alto senso de carpintaria cênica (como Nelson Rodrigues, o autor secciona o desenvolvimento da ação dramática em dois planos,

passado e presente, obtendo com isso notáveis efeitos contrapontísticos), linguagem apurada e grandiosidade estrutural compensam, em A MORATÓRIA, a tipificação convencional das personagens. Sua temática, inserida no contexto rural paulista, reflete os conflitos de uma época em que a monocultura do café fazia e desfazia as grandes fortunas da aristocracia decadente. Outras peças importantes do autor: A ESCADA, O TELES-CÓPIO, VEREDA DA SALVAÇÃO e PEDREIRA DAS ALMAS.

Autor também de imensa importância é Ariano Suassuna, dramaturgo de formação cristã e profundo enraizamento popular. Seu AUTO DA COMPADECIDA — a peça mais popular do teatro moderno brasileiro — é sem dúvida uma peça obra-prima da dramaturgia universal. Entre as outras peças de Suassuna, lembrem-se O ARCO DESOLADO, AUTO DE JOÃO DA CRUZ e O SANTO E A PORCA. Contribuições de grande valia são, ainda, as de Francisco Pereira da Silva (ROMANCE DO VILELA, CRISTO PROCLAMADO, CHAPÉU DE SEBO, O VASO SUSPIRADO) e Gianfrancesco Guarnieri (ÊLES NÃO USAM BLACK-TIE, GIMBA, A SEMENTE). O primeiro, dono de requintada sintaxe dramática, conscientiza agudamente o drama social nordestino. Sua linguagem poética compensa a fatura demasiado estática que caracteriza a estruturação de algumas peças. Guarnieri, por seu turno, move-se na esfera urbana, e sua crítica, embora marxista, jamais resvala para o sectarismo político, o que confere aos textos absoluta dignidade artística. Profundo conhecedor de seu "métier", Guarnieri (também ator) sabe que teatro político não é comício dramatizado, condição essa que o imuniza contra a contaminação panfletária de que foi vítima esse gênero dramático no Brasil.

PANORAMA ATUAL (1962)

Paralelamente à produção desses autores, criou-se no teatro brasileiro grande multiplicidade de rumos e tendências. Dela são expressões significativas, entre outros, os seguintes dramaturgos: Antônio Callado, hábil analista da psicologia do malandro carioca em PEDRO MICO, cronista histórico em CIDADE ASSASSINADA e revisor social em FORRÓ NO ENGENHO CANANÉIA; Dias Gomes, autor político de grande popularidade (O PAGADOR DE PROMESSAS, A INVASÃO); Oduvaldo Vianna Filho (CHAPETUBA F. C.) e Augusto Boal (REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL), dramaturgos de nítida filiação marxista, Millôr Fernandes (DO TAMANHO DE UM DEFUNTO, UM ELEFANTE NO CAOS) e Silveira Sampaio (A INCONVENIÊNCIA DE SER ESPÓSA, DA NECESSIDADE DE SER POLÍGAMO), comediógrafos menores, dedicados à sátira da sociedade burguesa; Guilherme de Figueiredo, autor de algumas transposições de temas históricos e mitológicos (A RAPOSA E AS UVAS, UM DEUS DORMIU LÁ EM CASA); Rachel de Queiroz, autora de LAMPIÃO, que procura estabelecer um paralelo entre as crendices nordestinas e os temas bíblicos em A BAETA MARIA DO EGITO; Osmans Lins fabulador de fina verve em LISBELA E O PRISIONEIRO; Edy Lima A FARSA DA ESPÓSA PERFEITA) e Maria Ignez Barros de Almeida (O BIABO COSPE VERMELHO),

autoras na linha da farsa; Cleber Ribeiro Fernandes (A TORRE DE MARFIM) traduz as contradições de sua geração; Vinicius de Moraes (ORFÊU DA CONCEIÇÃO) tenta o teatro especificamente poético; Glaucio Gil (PROCURA-SE UMA ROSA, TÓDA DONZELA TEM UM PAI QUE É UMA FERA) experimenta o humor insólito; Hermilo Borba Filho (JOÃO SEM TERRA) dramatiza o populário nordestino; José Carlos Cavalcanti Borges (O POÇO DO REI) destaca-se por suas "comédias municipais"; Francisco de Assis realiza experiências brechtianas em (O TESTAMENTO DO CANGACEIRO e AS AVENTURAS DE RIPIÓ LACRAIA;) Abílio Pereira de Almeida (PAIOL VELHO, S. MARTA FABRIL S.A., MORAL EM CONCORDATA), Pedro Bloch (AS MÃOS DE EURÍDICE, OS INIMIGOS NÃO MANDAM FLÓRES), Henrique Pongetti (SOCIETY EM BABY DOLL) e Raimundo Magalhães Jr. (CARLOTA JOAQUINA) completam o quadro da dramaturgia brasileira.

SITUAÇÃO DA CRÍTICA

Do impressionismo que caracterizou, em fins do séc. XIX, a crítica teatral de Machado de Assis, e da irresponsabilidade (Bricio de Abreu é uma exceção) que a regeu até meados do séc. XX, a crítica teatral, a partir de 1950, ascendeu ao plano da atividade especializada, graças sobretudo à criação da Associação Paulista de Críticos Teatrais, em São Paulo, e do Circulo Independente de Críticos Teatrais, no Rio de Janeiro. Embora sem condicionar o êxito ou o fracasso de um espetáculo, como acontece nos grandes centros de Londres ou Nova York, a crítica tem influído para um sensível beneficiamento das diretrizes culturais de nossa dramaturgia, através do esforço que desenvolve pela fundação de entidades teatrais de cunho oficial, dos congressos nacionais ou internacionais que promove, dos prêmios que confere anualmente aos melhores artistas e, da colaboração que vem prestando nos setores bibliográfico e de tradução de textos. Entre os críticos e os ensaístas mais destacados, lembrem-se: Décio de Almeida Prado, Sabato Magaldi, Anatol Rosenfeld e Delmiro Gonçalves, em São Paulo; Gustavo Dória, Henrique Oscar, Paulo Francis, Bárbara Heliodora, Accioli Neto e Yan Michalski, no Rio de Janeiro.

Bibliografia:

Dionysos (Órgão do Serviço Nacional de Teatro)
Enciclopédia BARSÁ — Verbete do Teatro Brasileiro.

O regionalismo no panorama do teatro brasileiro contemporâneo

HENRIQUE OSCAR

A tri-partição do teatro brasileiro contemporâneo em três correntes: regionalista, paulista e carioca, tem caráter principalmente didático. Para além do esquema da divisão didática, todavia, podemos encontrar-lhe certa justificação mais profunda. Se é verdade que o teatro carioca e o paulista, a rigor, merecem tanto a classificação de regionais como o nordestino ou sulista, não há dúvida de que se pode estabelecer certa unidade dentro de cada uma das três correntes e que as distingue uma das outras.

Assim, o teatro paulista se caracteriza por ter mais acentuado um aspecto ideológico, o carioca é mais uma comédia (ou drama ou tragédia) de costumes e o nordestino e sulista se destacam mais, pelo menos em aparência e à primeira vista, pela intensificação das características regionais. É a predominância desse sentido ideológico que vai fazer com que peças cuja história se passa no Rio, como "Eles não usam black-tie" e "Gimba", ou "O Pagador de Promessas" que decorre na Bahia, sejam estudadas não entre as obras integrantes dos grupos cariocas e regional como pareceria acertado à primeira vista, mas na corrente paulista, em cujas manifestações seus autores surgiram ou se integraram.

Por outro lado, temos que definir o que entendemos por teatro brasileiro contemporâneo. Creio que ninguém tem dúvidas em aceitar como marco inicial do mesmo a apresentação da peça "Vestido de Noiva" de Nelson Rodrigues pelos Comediantes em 1943, e como integrando-o, as obras escritas desde então, que se filiaram ao espírito renovador surgido a partir desse momento, sendo deixadas de lado obras que embora posteriores não se integram nesse movimento destinado a dar uma dimensão maior à nossa dramaturgia e a tentar colocá-la no mesmo plano atingido por outras de nossas artes, como a pintura, a arquitetura, a música, a poesia e o romance.

Outro problema a ser considerado como preliminar, é o do FOLCLORE. Integra êle o teatro regional brasileiro? Inúmeras respostas poderão ser dadas ao assunto e talvez tôdas válidas. Todavia, para poder delimitar um campo e armar um esquema, certas opções discutíveis se impõem. Na aula com que se abriu um curso do CICT, o crítico Adonias Filho estabeleceu uma influência triangular para a criação do teatro brasileiro, que seria o material trazido pelas três fontes que estão na base de nossa formação social: a portuguesa, a indígena e a negra perfeitamente integradas já no auto do "Bumba-meu-boi". Assim, grande parte do folclore se tendo integrado nas origens de nossa novelística e dramaturgia, desde o passado, a elas pertencem e não há como encará-las isoladamente no teatro contemporâneo nacional. Todavia, em peças integradas, quanto mais não seja cronologicamente, algumas qualitativamente no moderno teatro brasileiro, há um folclore, o negro, de origem africana, que se ca-

racteriza perfeitamente pela forma e temática que impõe a certas obras, nem tôdas de nível digno de exame. São delas claro exemplo as peças incluídas por Abdias do Nascimento no livro "Dramas para Negros e Prólogo para Brancos", editado pelo Teatro Experimental do Negro. Do ponto de vista geográfico, porém, parece-nos abranger tôda a dramaturgia brasileira contemporânea, extravazando, pois do nosso tema.

Diferente, contudo, é o caso dos usos e costumes tipicamente nordestinos do linguajar próprio das diversas zonas que integram a região em estudo, as lendas, romances populares, cantos ou contos, abc e outras formas que compõem a chamada literatura de cordel. Porque aí sim, tanto do ponto de vista da temática da forma, como das próprias expressões, estamos diante das próprias fontes do teatro nordestino, se não de tôdas, pelo menos de algumas, como veremos dentro em breve.

Tendo feito alusão a temáticas populares e devendo referir-se adiante a fatores geográficos como outras fontes, quero deixar expressa desde já aqui minha convicção da íntima correlação entre o teatro ou qualquer arte e as condições sociais, econômicas e geográficas em que aparecem. O homem em geral e portanto o autor ou o artista não vivem sôzinhos, isolados no alto de uma torre de marfim, mas em contacto com seus semelhantes, em luta ou confraternização com êles. E essa dependência humana determinará características da obra que podem até escapar ao seu autor, como tantas vêzes desconhecemos os verdadeiros motivos profundos — inconscientes — de nossas condutas individuais, para as quais buscamos motivo que são meras racionalizações.

Em sentido lato o teatro nordestino poderia dividir-se em peças de temática épica, sem nenhuma preocupação de associar essa idéia ao conceito brechtiano, mas levando em conta apenas o aspecto de lutas e de costumes. E aqui dizemos costumes como poderíamos dizer tipos, intriga ou situação. A imprecisão na nomenclatura, usada apenas com o fim de estabelecer certas distinções, não deve ser encarada como uma classificação estrita, pois do contrário teremos que reconhecer até que as peças ditas épicas nordestinas são de costumes.

O teatro nordestino tem como temas principais, cangaço, sêca, fanatismo, lutas entre grupos visando ao domínio político e econômico e influência sobre os governos locais e central e os costumes propriamente ditos da vida familiar. Quando estive no Recife, solicitei de um amigo comum, que pedisse a Gilberto Freyre as razões sócio-econômicas que determinavam o cangaço. Sugeriu-me êle um livro da Coleção Documentos Brasileiros da Editora José Olímpio, intitulado "O Outro Nordeste", sobre a formação social do nordeste do professor Djacir Menezes. Obtive também outro livro: "História do Cangaceirismo no Ceará" de Abelardo F. Montenegro, tendo-me essas obras for-

necido o material de que necessitava para minha investigação.

Nela verifiquei que desde o tempo da Colônia e depois durante o Vice-Reinado, sob o Império e até na República Velha as lutas entre proprietários de terras caracterizam o Nordeste. Donatários de sesmaria e seus sucessores, senhores de engenho e fazendeiros são os donos da terra, mas precisam defendê-la. Para isso, não contando com a Justiça nem com polícias oficiais, criam suas próprias tropas, seus pequenos exércitos de guardacostas, os jagunços. A estes cabe a tarefa de afastar os invasores, impedir o esbulho da terra — sempre pelas armas. Trazendo o poder econômico o poder político, o fazendeiro se erige em coronel (da Guarda Nacional, em teoria) e passa a chefe político, mandando em sua região, às vezes em todo o Estado e influenciando no governo central. As autoridades locais são subordinadas a ele: vigário, prefeito, delegado, juiz, promotor, todos lhe obedecem de um ou outro modo. Mas não há um só fazendeiro e um só chefe político, mas vários e quando um ou alguns são governo, o outro ou outros são oposição. Então o primeiro e seus protegidos têm tudo e o outro ou outros e seus dependentes nada, a não ser violência, injustiça, de onde a necessidade de agir privadamente, em substituição ao Estado, omisso ou parcial.

A polícia estadual, francamente a serviço de uma corrente, não age contra os excessos de seus correligionários. As vítimas ou seus parentes têm assim justificadas razões para crer que os crimes ficarão impunes e realizam verdadeiras expedições punitivas, com seus bandos de jagunços. Muitas vezes o cangaceiro é apenas o punidor — por falta de Polícia e Justiça — de um crime e que por sua ação individual se torna também criminoso. Ou integra o bando de jagunços de um chefe qualquer que lhe dá proteção ou se transforma em assaltante profissional, em fora da lei, e aí temos o cangaceiro típico, de que Lampeão é o grande exemplo, sendo sabidamente o ponto inicial de sua vida de crime, a vingança de um assassinio cometido contra membro de sua família e deixado impune.

Os bandos de cangaceiros, quando não estão a serviço de um chefe político, um coronel que os protege da Justiça e os usa como sua tropa particular, transformam-se forçosamente em grupos nômades que têm de viver do saque e da pilhagem, entregando-se a essa atividade com a violência e crueldade conhecidas. Ocorre de outras vezes que verificando-se a seca, o fazendeiro abandona a terra e vai para a capital ou outra região onde possa viver melhor. O colono, o empregado que lavrava a terra e vivia desse trabalho, cessando ele, mesmo antes de faltar a própria água para beber, já não tem meios para viver. Hoje emigra para o Sul, constituindo as levas de flagelados que nossas indústrias bem ou mal vão absorvendo ou criam problemas gravíssimos como os que ocorrem neste momento em Pernambuco e na Paraíba, em que desajudados da natureza, abandonados pelos antigos patrões e sem receber auxílio condigno do Estado, se rebelam. Outrora constituíam-se em outros tantos bandos de cangaceiros, grupos nômades que sobreviviam também do saque e da pilhagem de fazendas e cidades ou lugares ainda abastecidos. E se existem coiteiros, que os alimentam e escondem é porque não têm dúvidas quanto à sorte que os espera se assim não agirem, e porque sabem, igualmente, que não podem contar

com a proteção da polícia, igual ou pior. São essas, em linhas sumaríssimas, as condições econômico-sociais que, em geral, o teatro nordestino reflete, usando embora influências ou modelos estrangeiros, o que nos parece absolutamente normal, já que nenhuma forma dramática surgiu do nada. Ao contrário, todas resultam da transformação de manifestações anteriores. As primeiras formas teatrais assinaladas no Egito e na Babilônia resultam de cerimônias religiosas pagãs. O teatro grego, como é notório, tem a mesma origem — isto é os cultos religiosos. O romano inspirou-se do grego, o ocidental se desligou do ritual católico e Shakespeare, além de usar temáticas colhidas em outros autores, às mais das vezes estrangeiros, revela também a tragédia de Sêneca como modelo básico para as suas. O teatro clássico francês inspirou-se nos mitos greco-latinos, nas formas de seu teatro, e nem por isso Molière, Corneille e Racine deixaram de ser o teatro francês por excelência. Em nossos dias, Brecht e Claudel revelam uma influência formal, e no caso do primeiro também temático (pelo menos em "O Círculo de Giz do Cáucaso") do teatro oriental. Parece, pois, sem sentido, a negação da existência de um teatro brasileiro, por este se inspirar em temáticas estrangeiras e aproveitar suas formas, para, adaptando-as, criar uma dramaturgia brasileira, que obviamente não pode brotar do nada, como por um milagre, mas tem de absorver outras experiências, para depois de assimilá-las, adaptá-las à nossa mentalidade e à nossa vida.

No teatro nordestino destacamos em primeiro lugar a contribuição bastante insatisfatória de uma grande romancista: *Raquel de Queiroz*. Não é a primeira vez, nem na literatura brasileira apenas, que um grande novelista não tem êxito no teatro. Machado de Assis, Graham Greene e Mauriac são também melhores no romance. A técnica da construção dramática, com suas exigências precisas, difere em tudo da narração. Entretanto, não é por falta de movimento exterior que *Lampeão* deixa de ser a primeira peça épica sobre os cangaceiros. Se não nos enganamos, em quatro dos cinco quadros que compõem a peça, ocorrem mortes sangrentas, precedidas quase sempre de tiroteio ou de violentas disputas. Não é pois violência ou falta desta que faz um texto funcionar como teatro, no palco, como ficou provado. Por sua vez em "A Beata Maria do Egito" a autora lançou mão de recursos inversos: tudo acontece fora de cena e é apenas contado entre os personagens para que o público tenha conhecimento do que ocorre. É sabidamente a pior técnica de teatro, aquela que menos possui ação e prende o espectador. A única cena ocorrida no palco, da violação da beata pelo tenente, o é num canto às escuras, fora da vista do espectador e nem creio que pudesse ser mostrada. A beleza da linguagem, a autenticidade dos fatos, o conhecimento do assunto tratado não libertam infelizmente o teatro de nossa grande romancista de suas deficiências de estrutura dramática.

De qualquer jeito suas peças refletem uma faceta dessa situação social e econômica que dei como básica no teatro nordestino: o problema do cangaço, do coronelismo, do fanatismo religioso baseado na ignorância popular, etc... Quem primeiro tenta com maior eficiência a visão épica do cangaço é Francisco Pereira da Silva, com seu "Romance do Vilela". Peça mal levada e com alguns trechos, frágeis, já corrigidos, a versão cênica não

permitiu que se percebesse o significado dessa obra no plano em que nos colocamos. Outra peça de sua autoria, denunciando as manobras políticas, as violências a que chegam os chefes ou coronéis do interior para se assenhorearem do poder, "Cristo Proclamado", somou defeitos de estrutura a outros de montagem, constituindo um fracasso, não só de público, como também artístico, em virtude de um equívoco até hoje não muito claro do autor e do encenador. Outra sua peça, "A Nova Helena", mostra de forma divertida as lutas e rivalidades entre dois grupos ou famílias do interior por causa de uma pata.

O tema da desgraça que é a sêca, dos problemas que cria para os homens que vivem da lavoura, o amor à sua terra, que não desejam abandonar, mas forçados a fazê-lo, para sobreviver, ou pelo menos tentá-lo, são abordados nitidamente em duas peças ainda não representadas no Rio, mas premiadas pela Academia de Letras e impressas "A Grande Estiagem" de Isaac Gondin Filho e "Isabel do Sertão" de Luiz Jardim. De valor desigual, refletem um tema larga e eficientemente tratado pela linguagem nordestina, sendo que numa temos o fazendeiro despreocupado com a sorte de seus agregados que deixa morrer à mingua e noutra uma presença de cangaceiros, cometendo violências.

Sobre êsses mesmos temas escreveram Hermilo Borba Filho ("João sem Terra"), Aristóteles Soares (várias peças) e outros, sobre os quais não nos deteremos. Com *José Carlos Cavalcanti Borges* chegamos à típica comédia de costumes do interior pernambucano. Há brigas entre chefes políticos, tudo mais que encontramos nas outras peças, sem violência, mas para além disso uma simplicidade um despojamento, que o levam inclusive a classificar suas obras de comédias municipais, das quais brotam um lirismo, um frescor surpreendentes. A vida na pequena comunidade, com suas intrigas, amores, rivalidades e conflitos, é exposta de maneira verdadeiramente encantadora e desprezenciosa em peças como "Tempestade em Água Benta", "Soneto de Seu Pai", "Acima do Bem-querer", "Viva o Motor" e outras, algumas já premiadas e outras encenadas.

Destaquemos também Osmans Lins, cuja peça "Lisbela e o Prisioneiro", encenada no Rio, após ter sido premiada, e que, em torno de artistas de circo, tenentes-delegados, soldados de polícia, bandidos e vendedores de passarinhos, nos dá uma visão encantadora da vida do interior nordestino, com uma preciosa galeria de tipos vazada numa linguagem de grande propriedade, saborosa em seus modismos e de inequívoco lirismo.

Para não nos estendermos demasiadamente, chego logo a Ariano Suassuna, a mais expressiva figura dêsse teatro nordestino novo. Alterando a ordem de suas representações, falaremos primeiro de "O Santo e a Porca", obra sobre a avareza e conseqüentemente o egoísmo, escrita em 11 dias para a estréia do Teatro Cacilda Becker. Não é muito mais do que uma transposição para o Nordeste do famoso tema da "Aululária" ou "A Panela de Ouro" de Plauto, que já inspirara a Molière seu "Avarento". Até aí nada demais porque é não só comum como lícito retomarem-se temas e formas clássicas desde que consigamos dar-lhes um sentido atual, reinterpretá-los em termos do nosso tempo. T. S. Eliot escreveu uma peça que é uma retomada contemporânea de situações, figuras e problemática helênicas e Gaston Baty, em seu excelente estudo sobre a "Fedra" de

Racine, enfeixado no volume "Rideau Baissé", preparatória da encenação da obra, mostra como apesar de personagens, ambientes e temas gregos, o verdadeiro drama da protagonista são seus escrúpulos de consciência, vistos do ponto de vista rigoroso da seita jansenista, grupo católico e depois herético que floresceu na França do Século XVII e ao qual Racine esteve filiado e cujas influências sofreu. O defeito de "O Santo e a Porca", que não chega a ser uma peça ruim, é a sensação de falta de motivação autêntica para aspectos da mesma, faltando-lhe, como escreveu o crítico paulista Décio de Almeida Prado, a irreprimível espontaneidade cômica de "O Auto da Compadecida".

Sendo Suassuna um autor de formação, embora fuja à doutrinação primária, da literatura dita piedosa, a condenação do mal está presente sempre em suas peças. Assim, vamos encontrar em "O Casamento Suspeitoso" uma sátira e uma condenação do apêgo à riqueza e da concupiscência. Em seu teatro, todavia, a grande peça, aquela que se situa entre as três ou quatro que são os cumes da dramaturgia brasileira contemporânea é "O Auto da Compadecida". Ai o autor mistura conscientemente técnicas e recursos do teatro medieval, através de Gil Vicente, um seu continuador, da farsa renascentista em que se situa a Commedia dell'Arte, Maquiavel e Molière, no teatro espanhol do chamado século de Ouro, a isso somando a literatura popular nordestina, os romances de cordel, os chamados abcs e constrói talvez a mais genuína e autenticamente brasileira de nossas peças teatrais. Ao cenário circense cabe sugerir o gênero da representação.

Para além dessa irreprimível espontaneidade cômica, temos uma sátira social aguda, onde a prepotência do chefe político, o major Antônio Moraes se evidencia até no temor que lhe tem o bispo, na preocupação pelo poder temporal e os bens terrestres propriamente ditos, evidenciados nesse personagem e em seus auxiliares o padre e o sacristão, no que condena à maneira vicentina o que chama de "mundanismo" da sua Igreja, denuncia a falta de caridade, o apêgo aos bens terrestres dos católicos em geral, a maneira como os patrões exploram seus empregados, no caso do padeiro, a lascívia que nos domina, exemplificada na vida irregular da mulher do padeiro, a desonestidade e a covardia, mas ao mesmo tempo, a esperteza, como meio de se defender do homem simples, num entrecho engraçadíssimo em que há entêrros religiosos de animais — por conveniência — vendas de gatos que descomem dinheiro e muitas outras coisas. Tudo isso é tratado num plano de ingenuidade voluntária, que não se pode confundir com primarismo e destinada a refletir o quadro que procura mostrar, que já não é o Nordeste, nem o Brasil, mas o mundo, as falhas gerais do homem, simbolizada a humanidade nessa galeria de tipos humanos, conseqüentemente na sua venalidade, no medo ao poder, à solidão, à fome e à morte, saltando assim de um plano regional para o nacional e o universalizando pela generalização dos tipos mostrados. Como no final, êsse quadro é submetido à Justiça Divina para julgamento, temos a Misericórdia, na figura de Nossa Senhora, explicando e procurando justificar as falhas humanas e estamos então em pleno plano sobrenatural.

Sobre o teatro sulino, o outro grupo regional de que queremos falar, apontaremos apenas duas autoras: Edí Lima, que com

sua "Farsa da Espôsa Perfeita" procura criar um clima satírico, com personagens muito marcados mas abusa do linguajar local, enveredando pelo pitoresco, pelo exótico, que é um dos perigos em que pode incorrer o teatro regional, e Maria Inês Barros de Almeida, que em "Da Mesma Argila" esboça um plano de drama de costumes com preconceitos sociais, autênticos talvez na época e no local, mas que dificilmente nos convencem no palco, (da mesma forma que um pormenor de "O Santo e A Porca", dado como autêntico por Suassuna aparece falso em cena), mas que apesar disso apresenta alguns tipos bem desenhados, dentro do esquema desejado, seguindo-se "O Diabo Cospe Vermelho", sobre lutas de contrabandistas gaúchos de fronteira, em que o lado épico — em sentido lato, como o definimos antes — se mistura com o das comédias de costumes e a autenticidade não leva o espectador carioca a aceitar sua plena verossimilhança. Sua terceira peça, "Exposição 35", que como as anteriores teve encenação deficiente, o que obviamente não as ajuda, é uma comédia de costumes sulinos típica e talvez a mais realizada das três.

Concluindo, pois, creio poder afirmar, que o teatro regional brasileiro, sobretudo o nordestino, o mais desenvolvido nesse setor, embora partindo de formas e temáticas forçosamente importadas, é uma tentativa, senão plenamente realizada, pelo menos muito marcante da criação de uma dramaturgia nacional coerente com a nossa maneira de ser, o nosso tempo e os nossos problemas. Não estivesse na solução dos problemas do Nordeste a chave do destino e do futuro do próprio país.

(Palestra que integrou o curso "A Evolução do Teatro no Brasil", promovido pelo Círculo Independente de Críticos Teatrais do Rio de Janeiro e realizado no Teatro Maison de France de 18 de abril a 13 de junho de 1962. Este comentário poderá ser completado com os comentários do autor sobre a peça "A Pena e a Lei de Ariano Suassuna, publicados em 7 e 10 de maio deste ano na seção "Teatro" do "Diário de Notícias").

Informe do Autor Nacional três contemporâneos

RUBEM ROCHA FILHO

Nelson Rodrigues é unanimemente considerado o divisor de águas do teatro brasileiro. Antes dele, raramente nossa dramaturgia alçava vãos que nos projetassem numa dimensão universal. Seu teatro, tanto pela temática quanto pelo estilo de encenação revolucionou nossos palcos. "O Vestido de Noiva", dirigido por Ziebinski para os Comediantes em 1943, foi o marco do movimento renovador, onde o espetáculo funcionava como um todo, de apurado sentido de equipe e unidade.

Podemos, a grosso modo, dividir em duas etapas a obra de Nelson Rodrigues. Na primeira, as influências do expressionismo europeu e o peso da tragédia grega o aproximam de Eugene O'Neill — peças como *Dorotéia*, *Senhora dos Afogados*, *Album de Família*. Mas já nestas obras, Nelson Rodrigues demonstrava um senso de caricatura e, especialmente pelo diálogo, uma ambientação regional. Na segunda fase, esta ambientação carioca toma o primeiro plano e suas peças são "tragédias de costumes", como o "Bôca de Ouro", "A Falecida", "Beijo no Asfalto". Nelas não só o diálogo é o mais típico do Rio, como também as situações são captadas de uma verdade documental, um flash jornalístico. Surge a mitologia da zona norte (do Rio — o bicheiro, a polícia, o futebol, o jogo de sinuca, a redação do jornal, a repartição pública, — numa linguagem cênica original e da maior força dramática. Seus arquétipos do comportamento humano passam a viver num plano universal, partindo de uma ambientação brasileira de hoje.

Jorge Andrade se propõe a criar o "mural da civilização paulista", e para tanto exige uma visão de conjunto de sua obra, onde as peças se encaixam e completam um ciclo. Assim "Pedreira das Almas" mostra o início da fixação na terra das famílias que partiram do sul de Minas, na primeira metade do século passado, para criar a riqueza do café em São Paulo, o fim deste processo é visto em "A Moratória", onde o fazendeiro Quim representa a decadência dos que já haviam alcançado o apogeu e a Revolução de 30 arruinara, por outro lado, a crise e a depressão sofridas do ângulo dos colonos são tratadas em "Vereda da Salvação", onde a miséria daquela vida sem terra e sem a mínima condição humana leva a um fanatismo sangrento.

Duas estirpes dominam os heróis de Jorge Andrade: as famílias presas à terra, desprezando a cidade e a nobreza cujos companheiros são o cão e o cavalo, e a aristocracia urbana, os baronatos de Itu, Campinas, São Paulo, de roupa lavada na França, curso na Suíça, relações com o Imperador. São exemplos da primeira atitude não só os já citados heróis da *Pedreira das Almas* e da *Moratória*, mas também João José, o pai de Vicente de "Rasto Atrás" e a família de "O Telescópio", a única peça

em um ato de Jorge Andrade. No rol dos nobres da cidade, vindos com a caravela de Martim Afonso de Souza, estão o Antenor de "A Escada", Noêmia de "A Senhora da Bôca do Lixo", a família do barão em "Os Ossos do Barão".

Com esta temática tão particular e próxima de sua experiência — Jorge Andrade escreve de seus mortos, conta a história de sua gente, a crônica de sua cidade, sua vivência auto-biográfica — o autor atinge o universal, tendo obras recebidas com sucesso nos Estados Unidos, Portugal, Polônia e URSS. Sua maior característica é o trabalho persistente e cuidadoso, o verdadeiro sentido de artesanato que imprime a suas peças. Raramente se aliou no teatro brasileiro, com tal constância, o talento e a inspiração do artista no laborioso perfeccionismo do artífice. Desde 1954, com a estréia de *A Moratória*, dirigida por Gianni Ratto — peça e montagem consideradas da importância do *Vestido de Noiva*, 11 anos antes — Andrade trabalha pacientemente em seus temas, manipulando fatos antigos e angústias presentes com o carinho de quem tece uma longa estória extraída de suas veias. "Rasto Atrás", primeiro prêmio outorgado pelo SNT, em 1966, é sua obra mais auto-biográfica, na qual a figura de um escritor atravessa desde a infância os desencontros e incompreensões causadas por sua sensibilidade e ânsia de comunicação. A conciliação da saudade de um mundo morto com a permanência no presente, a convivência com o passado e a carga de seus mortos — que a personagem do teatrólogo Vicente sintetiza — envolvem a obra de Jorge Andrade, que tem tôdas as condições para firmar a maturidade da dramaturgia nacional.

Ariano Suassuna, como ensaísta e professor de estética, é o primeiro a enquadrar a sua obra numa tradição medieval e renascentista. Acredita que vivemos num momento equivalente ao que produziu Gil Vicente, Molière, Lope ou Shakespeare. Daí a sua tentativa de conciliar o folclore nordestino — seus tipos tão ricos, suas estórias tão cheias de sabedoria e graça — e a moral católica do escritor. O "Auto da Compadecida" — a peça que o fez conhecido dos públicos do sul do país — logo se tornou um dos textos mais populares e elogiados de nossa dramaturgia. Um grupo de pessoas que inclui o padeiro, sua mulher, o coronel, o padre vigarista, o sacristão conivente, o bispo interessado e o frade santo, além dos arlequins personificados por Chicó e João Grilo, é assassinado pelo cangaceiro Severino de Aracaju e seu ajudante. O terceiro ato se passa no céu, em que estes mortos estão sendo julgados por Manoel — o Cristo negro — com a intercessão da *Compadecida* (diz o diabo: "Mulher em tudo se mete".) Com humor e senso de justiça social, Suassuna evoca o mundo da literatura de cordel, o cançãoeiro popular do nordeste. Já em "O Santo e a Porca", sua

segunda peça consagrada no Rio e São Paulo, o autor toma o tema da "Aulalária" de Plauto e lhe dá o tratamento do ambiente nordestino, criando com Seu Euricão Engole-Cobra todo o ridículo e o patetismo que a figura de um avarento desperta. "O Casamento Suspeitoso" é uma comédia mais fraca, em que os mesmos recursos da comédia dell'arte e da sátira social perdem a medida e descambam para o grosseiro e gratuito. Já em "A Pena e a Lei", montada recentemente no Rio por Luís Mendonça, Suassuna recria o teatro de mamulengo (bonecos manipulados das feiras do nordeste) com suas personagens e situações típicas, e também reproduz um tribunal no céu, onde os pecadores são julgados por Deus — o dono do mamulengo — "que se acreditasse que o mundo era bom, morava nele".

O veio descoberto e explorado por Suassuna ainda está em pleno florescimento, seus momentos de mais alta realização nos fazem crer na sua dramaturgia original, rica, cheia de verve e de conteúdo humano.

RUBEM ROCHA FILHO

setembro 1967.

Vida e morte do Teatro de Estudantes

O início das atividades do Tuca-Nordeste, com sede no Recife, e o lançamento do segundo grande espetáculo do Tuca-São Paulo — a mimo-farsa “O e A” — marcam, no segundo semestre de 67, novos passos na trajetória do teatro universitário brasileiro. No caso paulista é o aprofundamento de uma iniciativa que teve êxito em sua primeira experiência: “Morte e Vida Severina”. No caso nordestino é a retomada de um processo cortado violentamente com o golpe de abril.

Depois do episódio de 64, o teatro universitário tem crescido como não aconteceu antes. Houve motivos: a juventude que descobria seus compromissos com o futuro do país foi mandada “estudar e só” e entre as poucas coisas comprometidas com o povo brasileiro que lhe eram permitidas encontrava-se o teatro. Proibida de representar seu papel — alfabetizar, por exemplo — ia para o palco representar o papel de outros e dessa forma indireta, denunciava e exprimia. Fazer teatro foi a primeira resposta dos estudantes à grande farsa dramática que nasceu com a abrida.

Esta foi uma tarefa imediata. Os teatros universitários que nasceram e cresceram nos últimos três anos recomeçaram também o trabalho de formulação de uma cultura brasileira. Nêsse caso, estão a dever tanto ao ardor do Centro Popular de Cultura da UNE quanto à generosidade patriarcal de Paschoal Carlos Magno. Do teatro profissional receberam o apuro técnico que importado, pôde aqui florescer; e também o reflexo do crescimento que teve o teatro nos últimos três anos: a classe média, que podia pagar, também notou a teatralidade dêstes tempos. Finalmente, os universitários descobriram que podiam ser amadores sem amadorismo e que a responsabilidade não era monopólio dos profissionais.

PAPAI PASCHOAL

Há trinta anos, Paschoal Carlos Magno fundava o Teatro do Estudante do Brasil e fazia representar “Romeu e Julieta” de Shakespeare. O fato data de 1938 e marcou realmente uma profunda modificação nos hábitos do teatro brasileiro. Impôs a presença de um diretor, responsável pela unidade artística do espetáculo. Acabou com o ponto. Valorizou a contribuição do cenógrafo e do figurinista, trabalhando sob a orientação do diretor. Destruíu o preconceito contra as profissões do teatro; impôs a fala brasileira onde até então imperava o sotaque lusitano.

Paschoal trazia para o Brasil o que na Europa era comum há trinta anos ou mais. Do seu exemplo ou de seu patrocínio surgiram inúmeros teatros de estudantes e a atividade teatral foi realmente revigorada em muitas capitais brasileiras e até no interior dos Estados. Fêz com que se conhecessem Shakespeare e Ibsen, Sófocles e Eurípedes, Gil Vicente e que se redescobrisse Martins Penna. Em 48, patrocinou a apresentação de “Hamlet”, de Shakespeare, pelo Teatro do Estudante do Brasil. A peça foi levada no Teatro Fênix e o fato é citado na biografia de Paschoal, mandada imprimir na ocasião do seu sexagésimo aniversário, como “o maior acontecimento artístico dos últimos cinquenta anos”. “Hamlet” foi levado a São Paulo e a Campinas. Em 49, o Teatro do Estudante do Brasil realizou no Fênix um Festival de Shakespeare, com “Romeu e Julieta”, “Macbeth” e “Sonho de uma noite de verão.”

Para o teatro brasileiro de então isto significa muito. Para os estudantes, um início ainda tímido de participação que se iria tornar mais forte nas décadas de cinquenta e sessenta. Entretanto, tratava-se de “cultura importada”, contra a qual

iriam se bater com violência os movimentos de cultura popular. Paschoal Carlos Magno, como D. João VI, abria os portos às nações amigas. Estava faltando um movimento protecionista.

Mas Paschoal foi também um bandeirante cultural. As caravanas que chefiou, levando cultura para o interior do Brasil representam uma forma de trabalho que o CPC da UNE aspirou fazer através da “UNE Volante”. Em 52, leva o Teatro do Estudante do Brasil às capitais do norte do país. Anos depois promoveu os festivais de teatro de estudantes: Em Santos (59), em Brasília (60) e em Porto Alegre (62). O de Brasília foi concluído em caravanas que partiu para Minas, Estado do Rio e São Paulo, representando nas cidades.

E finalmente a apoteose da “Caravana da Cultura” — em 1962 —, que partiu do Rio e correu até Alagoas, levando toneladas de cultura, em dois caminhões e oito ônibus.

Um pouco antes se encerrara um ciclo: o Brasil não mais se admitia como mero consumidor de cultura importada. Pretendia dar a sua colaboração. Pretendia-se também mudar a qualidade dos contatos que Paschoal conseguira estabelecer entre a cultura e povo. Não mais aquela cultura trazida para o interior de Alagoas, onde choveram livros embora a sêca prosseguisse.

OS “ENFANTS TERRIBLES”

Não sendo único — existiu e atuou o setor de teatro do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco — o CPC da UNE foi representativo. Embora sua concepção date de 1960, suas primeiras atividades deram-se num ano-chave: 1961. Surgiu, então, o início da grande crise vertical que a sociedade brasileira come-

çou a viver. Não apenas da renúncia de Jânio e ascensão de Jango, mas a crise do sistema econômico-social, do campo às universidades. Foi o tempo também do fortalecimento do movimento sindical: a derrota dos pelegos encastelados na Confederação Nacional dos Trabalhadores da Indústria também data de 61.

Surgindo deste parto, o CPC pretendia assumir a tarefa de formular uma cultura brasileira e popular e, principalmente, uma cultura que transformasse a realidade de nosso país.

Seus planos foram amplos. Iam do cinema à alfabetização passando pelo teatro, publicações e cursos. Em 61, montaram duas peças ("Eles não usam Black-Tie", "Entre Eles"). O governo deu-lhe alguma ajuda, mas foram necessárias campanhas financeiras. O disco "Subdesenvolvido" — quase hino de uma época — deu rendimentos, como também, em menor proporção, o poema-cordel de Ferreira Gullar, "João Boa Morte". Lançou-se a coleção "Cadernos do Povo", onde Francisco Julião explicava o que eram ligas camponesas e o filósofo Alvaro Vieira Pinto contava por que os ricos não fazem greve.

Realizaram um filme: "Cinco Vêzes Favela" (1961). Patrocinaram a criação de outros "epes" nas faculdades da Guanabara e dos Estados. E também empreenderam sua caravana: as "UNE volante" de 62 e 63. E estabeleceram laços amplos com o movimento sindical.

Hoje muitos elementos que faziam parte do movimento reconhecem o equívoco de algumas de suas proposições, sem entretanto negar o valor e a extensão do trabalho realizado — o que seria também equivocado. Já não aceitam mais a tese que quase serviu de lema às suas produções: "da ideologia justa surge a boa arte." Criticavam o quase abandono da preocupação artística — sob a forma mesma do aprimoramento — em busca de uma proposição política direta: muitas vezes as peças elaboradas em grupo eram escritas diretamente no estencil, para serem logo mimeografadas e representadas horas mais tarde. Havia urgência de dizer a verdade, de denunciar e esclarecer. Mas com a urgência de corrigir e revelar, jogava-se fora muito do positivo que já existia. Como nos disse Oduvaldo Viana

Filho, de quem tomamos a maioria destas informações, o movimento, na sua radicalidade jovem, negava em bloco o que tinha sido feito anteriormente. O tempo e as frustrações que a realidade concedeu, fê-lo recuar em busca de uma linha mais madura.

A época em que Jango realizava o comício de março de 64, o CPC da UNE preparava-se para uma concentração de seus esforços. Talvez lhe parecesse que cessara seu trabalho de agitação e impunha-se construir. Haviam percebido a precariedade de seus contatos com o movimento sindical: encontros descontínuos que, se deixavam raízes, não permitiam um aprofundamento. Partiam para se concentrar num teatro construído na sede da UNE e sua programação ia de concertos de música de câmara a uma peça que sintetizaria a experiência de seus autos — "Os Azevedos mais os Benevides". Mas veio o golpe de abril.

RECONSTRUÇÃO DO FUTURO

Se o golpe militar serviu à dispersão e a quebra de uma continuidade de trabalho, rendeu também em amadurecimento e permitiu um momento de reflexão. E fez surgir uma primeira ação em profundidade: O TUCA-São Paulo. Criado no início de 65 pelo Diretório Central de Estudantes da Universidade Católica, em setembro do mesmo ano, estreou "Vida e Morte Severina", poema dramático de João Cabral de Melo Neto. Ninguém desconhece o seu sucesso, quer nas diversas capitais brasileiras que visitou, quer no Festival de Nancy, na França (de 22 de abril a 1º de maio de 1966), onde alcançou o primeiro prêmio.

Na Guanabara, foi também constituído um TUCA (Teatro Universitário Carioca), que iniciou suas atividades em 66, formando atores, realizando cursos de teatro brasileiro e história do espetáculo, vindo a estreiar sua primeira peça, em 67: "O Coronel de Macambira" um bumba-meu-boi de Joaquim Cardozo.

Simultaneamente, ou posteriormente, apareceram outros grupos. Em São Paulo, surgiu em 1965, o TESE — Teatro Sedes Sapientiae — que montou "As Troianas" de Eurípedes em 66, depois de haver encenado o "Auto da Índia", de Gil Vicente e "Não Consultes um Médi-

co", de Machado de Assis. O TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo) promoveu em maio do ano passado, o Primeiro Congresso de Teatro Universitário. O Congresso reuniu inúmeros intelectuais — entre eles Anatol Rosenfeld, Roberto Swart, Otávio Ianni e Paulo Mendonça — e através do debate de temas tais como teatro popular, cultura popular, cultura de massas, procurou o TUSP fundamentar sua linha de ação. Mas o resultado do Congresso não foi o esperado e os elementos do TUSP partem para a montagem da peça de Brecht, "A Exceção e a Regra", quando levaram o didatismo da peça ao extremo, buscando um resultado político imediato junto às platéias sindicais. O efeito não foi o esperado e tiveram de cessar suas encenações em março de 1967; a partir de então refletiram sua experiência e realizaram cursos de extensão universitária sobre questões culturais.

Ainda em São Paulo constituiu-se o grupo de teatro do Centro XI de Agosto e os alunos do Colégio Des Oiseaux fundaram o TECO e estrearam em agosto de 1966 "O Homem, Laboratório para um Espetáculo", reunindo textos de Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Martins Penna e Brecht. Os alunos da Universidade Mackenzie reorganizaram seu teatro amador e lançaram-se numa experiência que se mostrou frustrada: a comédia-opereta de Artur de Azevedo "A Capital Federal".

Na Guanabara, surgiu o teatro da União Metropolitana dos Estudantes, que estreou sua montagem em fins de 1966. Tratava-se de uma coletânea de poemas e "sketches" que comemoraram a maioridade da bomba atômica. Na Universidade do Estado da Guanabara, surgiu um grupo: O Teatro Experimental Universitário. Não se tratava de uma iniciativa de estudantes, mas da direção cultural da Universidade. Sua experiência vai no sentido de dramatização de poemas, como fez no último espetáculo, aproveitando os trabalhos de Cassiano Ricardo: "Pássaro no Chapéu".

O movimento também refletiu em Minas Gerais. Na capital mineira, está em atividade o Teatro Universitário de Minas Gerais, que montou Garcia Lorca (Bodas de Sangue), em 1967, depois da experiência do "Auto de Inês Pereira" em 1965. Juiz de Fora tem também seu grupo que encenou "O Coronel de Macambira", que

foi levado também no Rio de Janeiro e em Niterói.

Para as bandas do Nordeste, o teatro vai também ressurgindo, apesar de violenta repressão policial-militar. O TUCA já promete uma programação para o corrente ano, no Recife, enquanto em Natal foi adiado para setembro o Festival que fôra marcado para julho. No sul do país, especialmente em Porto Alegre, conta-se com a entrada em atividade de alguns grupos.

A PACIENTE IMPACIÊNCIA DE HOJE

As primeiras realizações impuseram um novo período: no Rio e em São Paulo, os principais grupos já deixam a fase de nascimento, partindo para aprofundar suas experiências. O TUCA de São Paulo, impedido pelos compromissos de levar "Morte e Vida Severina" aos mais diversos pontos do Estado, não pode se dedicar, por falta de tempo, a uma reconsideração de seu trabalho. Apenas agora, cumpridos seus compromissos, já pode enviar ao interior do Estado alguns de seus elementos para ajudar a organizar outros grupos de teatro. Ao mesmo tempo, prepara-se para estrear "O e A", uma experiência realmente nova, onde são usados apenas gestos, palavras e música. O espetáculo trata do conflito das gerações (os velhos dizem "O" enquanto os jovens afirmam "A"), do terrorismo cultural e da possibilidade de um conflito nuclear.

O TUCA-Rio já cumpriu seus compromissos em Brasília e em São Paulo. Começa a apresentação do bumba-meu-boi, de Cardozo, nos subúrbios cariocas e junto aos sindicatos. Será um teste para seu espetáculo que pretende uma linha popular e que até agora só foi apresentado à classe média. Outros programas do TUCA-Rio: o lançamento deste jornal; a realização de um novo curso de interpretação e de um seminário de dramaturgia. O início da montagem de seu segundo grande espetáculo está marcado para novembro. A peça ainda não foi escolhida. Nesse ínterim, "O Coronel de Macambira" continuará a ser apresentado e se iniciará a encenação de breves espetáculos nas favelas, conjuntos residenciais e nas faculdades.

Ainda na Guanabara, o grupo de teatro da União Metropolitana dos Estudantes

vai prosseguir suas apresentações e realizar em setembro — sob o patrocínio de sua Frente de Cultura Popular — um seminário sobre cultura popular.

Nesta ação pretendem, é certo, fundamentar suas proposições culturais e artísticas e lançar as bases de um verdadeiro teatro brasileiro. Mas sabem seus limites.

Pois o teatro universitário atual, nascido da crise de um sistema sócio-econômico — e nascido para negá-lo — só se afirmará numa nova sociedade. Estes os limites de seu trabalho, que extravasa o plano artístico-cultural, abrindo-se para a atividade política. Sua atual intensidade de vida, suas ligações que se ampliam com as áreas operárias, poderão levá-lo a uma morte de circunstância: a repressão. Mas levarão também a um ressurgimento numa sociedade transformada.

(Extraído do Jornal do TUCA do Rio)

O que vamos representar

Antes da Missa

Conversa de duas Damas

Machado de Assis

- (D. Laura entra com um livro de missa na mão; D. Beatriz vem recebê-la).
- D. BEATRIZ — Ora esta! Pois tu, que és a mãe da preguiça, já tão cedo na rua! Onde vais?
- D. LAURA — Vou à missa;
A das onze, na Cruz. Pouco passa das dez;
Subi para puxar-te as orelhas. Tu és
A maior caloteira...
- D. BEATRIZ — Espera; não acabes
O teu baile, não é? Que queres tu? Bem sabes
Que o senhor meu marido, em teimando, acabou.
Leva o vestido azul — Não levo — Hás de ir — Não vou...
Vou, não vou; e a teimar deste modo, perdemos,
Duas horas. Chorei! Que eu, em certos extremos,
Fico que não sei mais o que fazer de mim.
Chorei de raiva. As dez, veio o tio Delfim;
Pregou-nos um sermão dos tais que êle costuma,
Ralhou muito, falou, falou, falou... Em suma,
(Terás tido também essas coisas por lá)
O arrufo terminou entre biscoitos e o chá.
- D. LAURA — Mas a culpa foi tua.
- D. BEATRIZ — Essa agora!
- D. LAURA — O vestido
Azul... É o azul claro? aquêlê guarnecido
De franjas largas?
- D. BEATRIZ — Ésse.
- D. LAURA — Acho um vestido bom.
- D. BEATRIZ — Bom! Parece-te então que era muito do tom
Ir com êle, num mês, a dois bailes?
- D. LAURA — Lá isso
É verdade.
- D. BEATRIZ — Levei-o ao baile do Chamisso.
- D. LAURA — Tens razão, na verdade, um vestido não é
Uma opa, uma farda, um carro, uma libré
- D. BEATRIZ — Que dúvida!
- D. LAURA — Perdeste uma festa excelente.
- D. BEATRIZ — Já me disseram isso.
- D. LAURA — Havia muita gente.
Muita moça bonita e muita animação.
- D. BEATRIZ — Que pena! Anda, senta-te um bocadinho.
- D. LAURA — Não;
Vou à missa.
- D. BEATRIZ — Inda é cedo; anda a contar-me a festa...
Para mim, que não fui, cabe-me ao menos esta
Consolação.
- D. LAURA — (indo sentar-se)
Meu Deus! faz calor!
- D. BEATRIZ — Dá cá
O livro.
- D. LAURA — Para que! Ponho-o aqui no sofá.
- D. BEATRIZ — Deixa ver. Tão bonito! e tão mimoso! Gosto
De um livro assim; o teu é muito lindo; aposto
Que custou alguns cem...
- D. LAURA — Foi comprado em Paris;
Cinquenta francos.
- D. BEATRIZ — Sim? Barato. És mais feliz
Do que eu. Mandei vir um, há tempos, de Bruxelas;
Custou caro, e trazia as fôlhas amarelas,
Uma letras sem graça, e uma tinta sem côr.
- D. LAURA — Ah! Mas eu tenho ainda o meu fornecedor.
Êle me arranjou êste chapéu. Sapatos,
Não me lembra de os ter tão bons e tão baratos,
E o vestido de baile! Um lindo gorgurão
Gris-verte; era o melhor que lá estava.
- D. BEATRIZ — Então,
Acabou tarde?
- D. LAURA — Sim; à uma, foi a ceia!
E a dança terminou depois de três e meia.
Uma festa de truz. O Chico Caladão
Já se sabe, foi quem regeu o cotilhão.
- D. BEATRIZ — Apesar da Carmela?
- D. LAURA — Apesar da Carmela.
- D. BEATRIZ — Esteve lá?
- D. LAURA — Esteve e digo; era a mais bela
Das solteiras. Vestir, não se soube vestir;
Tinha o corpinho curto, e mal feito, a sair
Pelo pescoço fora.
- D. BEATRIZ — A Clara foi?
- D. LAURA — Que Clara?
- D. BEATRIZ — Vasconcelos.
- D. LAURA — Não foi; a casa — é muito cara.
E a despesa é enorme. Em compensação, foi
A sobrinha, a Garcez; essa (Deus me perdoe)
Levava no pescoço umas pedras taludas.
Uns brilhantes...

D. BEATRIZ — Que tais?

D. LAURA — Oh! falsos como Judas!

Também, pelo que ganha o marido, não há
Que admirar. Lá esteve a Gertrudinha Sá;
Essa não era assim; tinha jóias de preço.
Ninguém foi com melhor e mais rico aderço.
Compra sempre fiado. Oh! aquela é a flor
Das viúvas.

D. BEATRIZ — Ouvi dizer que há um doutor...

D. LAURA — Que doutor?

D. BEATRIZ — Um dr. Soares que suspira,
Ou suspirou por ela.

D. LAURA — Ora êsse é um gira

Que pretende casar com quanta moça vê.
A Gertrudes! Aquela é fina como o que.
Não diz que sim, nem não; e o pobre do Soares,
Todo cheio de si, creio que bebe os ares
Por ela... Mas há outro.
Há coisas que eu só digo e só confio a ti.

D. BEATRIZ — Outro?

D. LAURA — Isso fica aqui;

Não me quero meter em negócios estranhos.
Dizem que há um rapaz, que quando esteve a banhos
No Flamengo, há um mês, ou dois meses, ou três,
Não sei bem; um rapaz... Ora o Juca Valdez!

D. BEATRIZ — O Valdez.

D. LAURA — Junto dela, às vêzes, conversava

A respeito do mar que ali espreguiçava,
E não sei se também a respeito do sol;
Não foi preciso mais; entrou logo no rol
Dos fiéis e ganhou (dizem), em poucos dias,
O primeiro lugar.

D. BEATRIZ — E casam-se?

D. LAURA — A Farias

Diz que sim; diz até que êles se casarão
Na véspera de Santo Antônio ou São João.

D. BEATRIZ — A Farias foi lá à tua casa?

D. LAURA — Foi;

Valsou como um pião e comeu como um boi.

D. BEATRIZ — Come muito, então?

D. LAURA — Muito, enormemente; come

Que, só vê-la comer, tira aos outros a fome.
Sentou-se ao pé de mim. Olha, imagina tu

Que varreu, num minuto, um prato de peru,
Quatro croquettes, dois pastéis de ostras, fiambre;
O cônsul espanhol dizia! "Ah, Dios, que hambrel!"
Mal me pude conter. A Carmozina Vaz,
Que a detesta, contou o dito a um rapaz.
Imagina se foi repetido; imagina!

D. BEATRIZ — Não aprovo o que fez a outra.

D. LAURA — A Carmozina?

D. BEATRIZ — A Carmozina. Foi leviana; andou mal,
Lá porque ela não come ou só come o ideal...

D. LAURA — O ideal são talvez os olhos do Antônio?

D. BEATRIZ — Má lingua!

D. LAURA (erguendo-se) — Adeus!

D. BEATRIZ — Já vais?

D. LAURA — Vou já

D. BEATRIZ — Fica!

D. LAURA — Não fico

Nem um minuto mais, São dez e meia

D. BEATRIZ — Vens

Almoçar?

D. LAURA — Almocei.

D. BEATRIZ — Vira-te um pouco, tens
Um vestido chibante!

D. LAURA — Assim, assim. Lá ia

Deixando o livro. Adeus! Agora até um dia.
Até logo; valeu? Vai lá hoje; hás de achar
Alguma gente. Vai o Mateus Aguiar.

Sabes que perdeu tudo? O pelintra do sogro
Meteu-o no negócio e pespegou-lhe um logro.

D. BEATRIZ — Perdeu tudo?

D. LAURA — Não tudo; há umas casas, seis,

Que êle pôs, por cautela, a coberto das leis.

D. BEATRIZ — Em nome da mulher, naturalmente?

D. LAURA — Boas!

Em nome de um compadre; e inda há certas pessoas
Que dizem, mas não sei, que êsse logro fatal
Foi tramado entre o sogro e o genro; e natural
Além do mais, o genro é de matar com tédio.

D. BEATRIZ — Não devias abrir-lhe a porta.

D. LAURA — Que remédio!

Eu gosto da mulher; não tem mau coração;

Um pouco tola... Enfim é nossa obrigação

Aturarmos-nos uns aos outros.

D. BEATRIZ — O Mesquita

Brigou com a mulher?

D. LAURA — Dizem que se desquita.
D. BEATRIZ — Sim?
D. LAURA — Parece que sim.
D. BEATRIZ — Por que razão?
D. LAURA (vendo o relógio) — Jesus!
Um quarto para as onze! Adeus! Vou para a Cruz.
(Vai a sair e para)
Cuido que ela quer ir à Europa; êle disse
Que antes de um ano mais, ou dois, era tolice.
Teimaram, e parece (ouveu-o ao Nicoláo)
Que o Mesquita passou da língua para o pau.
E lhe fêz um discurso hiperbólico e cheio
De imagens. A verdade é que ela tem no seio
Um sinal roxo; enfim vão desquitar-se.
D. BEATRIZ — Vão
Desquitar-se!
D. LAURA — Parece até que a petição
Foi levada a juízo: Há de ser despachada
Amanhã; disse-o hoje a Luizinha Almada.
Que eu, por mim, nada sei. Ah! Feliz, tu feliz,
Como os anjos do céu! tu sim, minha Beatriz!
Brigas por um vestido azul, mas chega o urso
Do teu tio, desfaz o mal com um discurso,
E restaura o amor com dois goles de chá!
D. BEATRIZ — Tu nem isso!
D. LAURA — Eu cá sei.
D. BEATRIZ — Teu marido?
D. LAURA — Não há
Melhor na terra; mas...
D. BEATRIZ — Mas?...
D. LAURA — Os nossos maridos!
São, em geral, não sei... uns tais aborrecidos
O teu, que tal?

D. BEATRIZ — É bom.
D. LAURA — Ama-te
D. BEATRIZ — Ama-me.
D. LAURA — Tem
Carinhos por ti?
D. BEATRIZ — De certo.
D. LAURA — O meu também
Acarinha-me; é terno; inda estamos na lua
De mel. O teu costuma andar tarde na rua?
D. BEATRIZ — Não.
D. LAURA — Não costuma ir ao teatro?
D. BEATRIZ — Não vai.
D. LAURA — Não sai para ir jogar o voltarete?
D. BEATRIZ — Sai
Raras vêzes.
D. LAURA — Tal qual o meu. Felizes ambas!
Duas cordas que vão unidas às caçambas.
Pois olha, eu suspeitava, eu tremia de crer.
Que houvesse entre vocês qualquer coisa... Há de haver
Lá um arrufo, um alto, alguma coisa... Nada?
Nada mais? É assim que a vida de casada
Bem se pode dizer que é a vida do céu.
Olha, arranja-me aqui as fitas do chapéu.
Então, espero-te? Está dito?
D. BEATRIZ — Está dito.
D. LAURA — De caminho verás um vestido bonito
Veio-me de Paris; chegou pelo "Poitou".
Vai cedo. Pode ser que haja música. Tu
Hás de cantar comigo, ouviste?
D. BEATRIZ — Ouvi.
D. LAURA — Vai cedo.
D. LAURA — Tenho medo que vá a Claudina Azevedo
E terei de aturar-lhe os mil achaques seus.
Quase onze, Beatriz! Vou ver a Deus. Adeus!

Caso do Vestido

Adaptação Teatral de *Carlos Murinho*
Poema de *Carlos Drummond de Andrade*

Cenário: Sala única de uma casa no interior de Minas. Bancos rústicos, mesa, etc.

1.º Plano: O Presente: ESPÔSA e 2 FILHAS.
2.º Plano: Recordação: DAMA, ESPÔSA, VOZ DO MARIDO.

O 1.º e 2.º planos desenvolvem-se no mesmo cenário. A transposição deverá ser feita por meio dos efeitos de luz e da sonoplastia. Sempre que a ação decorrer no 2.º plano, as duas filhas manter-se-ão imóveis.

O Teatro escurece completamente. Música serena, bucólica, de flauta. Depois de alguns instantes abre-se o pano. A primeira cena é sem palavras: ESPÔSA e FILHAS movimentam-se na arrumação da mesa para o almôço. As duas últimas, toda vez que passam diante do vestido no prego, detêm-se e trocam olhares. Terminada a tarefa, sentam-se as três; retomam trabalhos de agulha, dispostas a esperar pelo MARIDO.

(Cessa a música.)

As duas irmãs cochicham. Olham para o Vestido na parede. Voltam a cochichar. Decidem-se finalmente, como se de há muito desejassem fazer a pergunta).

* A adaptação Teatral do *Caso do Vestido* foi apresentada em 1953, no Teatro de Bolso, pelo Studio-53, com Virginia Valli — Espôsa., Liliane Menezes — Dama; Hilda Cândida e Helena Furtado — filhas.

FILHAS

— Nossa mãe...

1.ª FILHA

— Que é aquele vestido, naquêlo prego?

ESPÔSA

(Depois de uma pausa, forçando o tom casual)

— Minhas filhas, é o vestido de uma dona que passou.

2.ª FILHA

— Passou quando, nossa mãe?

1.ª FILHA

— Era nossa conhecida?

ESPÔSA

(Tentando fugir)
— Minhas filhas, boca prêsa. Vosso pai vem chegando.

FILHAS

— Nossa mãe,izei depressa que vestido é êsse vestido.

ESPÔSA

— Minhas filhas, mas o corpo ficou frio e não o veste. O vestido nêsse prego. está morto, sossegado.

1.ª FILHA

— Nossa mãe, êsse vestido, tanta roda...

2.ª FILHA

— Que segrêdo!

ESPÔSA

(Após pequena pausa, toma coragem)

— Minhas filhas, escutai palavras de minha boca. Era uma dona de longe, vosso pai enamorou-se. E ficou tão transtornado, se perdeu tanto de nós, se afastou de tôda vida, se fechou, se devorou, chorou no prato de carne, bebeu, brigou, me bateu, me deixou com vosso berço,

foi com a dona de longe, mas a dona não ligou. Em vão o pai implorou. Dava cem carros de milho, dava fazenda e apólices dava prata, dava ouro, beberia seu sobêjo, lamperia seu sapato. mas a dona nem ligou. Então vosso pai, irado, me pediu que suplicasse a essa dona perversa, que tivesse paciência e fôsse dormir com êle...
(PAUSA)

(Durante esta fala, recomeça bem suave a flauta, desta vez evocativa!)

1.ª FILHA

— Nossa mãe....
(A música cessa)

2.ª FILHA

— Por que 'chorais?

FILHAS

— Nosso lenço vos cedemos.

ESPÔSA

(Sobressaltada, como se ouvisse passos)

— Minhas filhas, vosso pai chega ao pátio. Disfarcemos.

FILHAS

— Nossa mãe, não escutamos pisar de pé no degráu.

ESPÔSA

(Recordando)

— Minhas filhas, procurei aquela mulher do demo.

(Novamente a música. Escurece o palco)

— O seu vestido de gaze, de colo mui devassado, mais mostrava que escondia

as partes da pecadora.

(Pausa. Falando com esforço)

E lhe roguei que aplacasse
de meu marido a vontade...
(Luz de 2.º Plano. Em cena a DAMA.)

ESPÔSA

(Dirigindo-se à DAMA)

— Tenha santa paciência,
vã brincar com o pobrezinho.

DAMA

(Rindo)

— Eu não faço caridade
e não amo teu marido.

ESPÔSA

— Mas por que desperta nêle
êsse fogo abrasador?

DAMA

— Me procura porque quer.
Tem o capêta no corpo.

ESPÔSA

— Coitada de quem carece
mendigar amor pros outros!

DAMA

— Mas posso ficar com êle
se a senhora fizer gôsto,
só para lhe satisfazer,
não por mim, não quero homem.
Diga: faz gôsto? deveras?

(Escuridão. Desaparece a DAMA).

ESPÔSA

— Olhei para a dona ruim.
Os olhos dela gozavam.

(Luz normal de 1.º Plano. Música quase
inexistente até cessar.)

Tracei o pelo-sinal,
me curvei... e disse: Faça.
Saí pensando na morte,
mas a morte não chegava.
Andei pelas cinco ruas,
passei ponte, passei rio,

visitei vossos parentes,
não comia, não falava,
tive uma febre terçã,
mas a morte não chegava.
Fiquei fora de perigo,
fiquei de cabeça branca,
perdi meus dentes, meus olhos,
costurei, lavei, fiz doce,
minhas mãos se escalavraram,
meus anéis se dispersaram,
minha corrente de ouro
pagou conta de farmácia.
Vosso pai sumiu no mundo.

(Pausa)

O mundo é grande e pequeno.

(Música crescendo gradativamente)

Um dia a dona soberba
me aparece já sem nada,
pobre, desfeita, mofina,
com uma trouxa na mão...
Olhei para a cara dela.
Quede olhos cintilantes?
Quede bôca de sorriso,
quede colo de camélia

(Escurece o palco)

Quede aquela cinturinha
delgada como feitosa?
Quede os pèzinhos calçados
com sandálias de cetim?
Olhei muito para ela...

(Luz do 2.º Plano. Escuridão sôbre o Ves-
tido. Em cena a DAMA.)

DAMA

— Dona, se lembra de mim?

Ai, se eu própria me esquecesse,
e esquecendo me salvasse!
Com o remorso na face,
não te dou vosso marido,
que não sei onde êle anda.
Mas te dou êsse vestido,
última peça de luxo
que guardei como lembrança
daquele dia de cobra,
da maior humilhação,
em que ofendi a Deus
pisando em teu coração.

Eu não tinha amor por êle,
ao-depois amor pegou.
Mas então êle, enjoado,
conf:ssou que só gostava,
de mim como eu era antes.
Me joguei a suas plantas,
fiz tôda sorte de dengues,
no chão rocei minha cara,
me puxei pelos cabelos,
me lancei na correnteza,
me cortei de canivete,
me atirei no sumidouro,
bebi fel e gasolina,
rezei trezentas novenas,
ao Senhor da Cana Verde,
e a Maria Madalena
que é minha santa de estima.
Implorei que me ajudasse
São Gregório do Mutum,
Santa Rita do Impossível,
São Jorge de Sabará
e — Deus me perdõe — Exú
das sete peles de onça
e sete cobras-coral.

Ai, dona, quê que valeu?
Vosso marido sumiu.
Para onde foi de repente,
ninguém sabe, ninguém viu.

Aquí trago minha roupa
que recorda meu malfeito
de insultar mulher casada
zombando de seu orgulho.

(Tirando da trouxa o vestido)

Recebi êsse vestido
e me dai vosso perdão.

(O Palco escurece. Desaparece a DAMA)

ESPÔSA

— Olhei muito para ela.
Bôca não disse palavra.
Pequei o vestido, pus
nêsse prego da parede.
Ela se foi de mansinho,
meio frouxa, meio zozna,
e já na ponta da estrada
vosso pai aparecia.
Olhou para mim em silêncio,
e disse apenas:

(Ilumina-se o Vestido.)

VOZ DO MARIDO

(Forte e serena)

— Mulher,

põe mais um prato na mesa!
põe mais um copo na mesa!
bota mais um lombo na mesa!

ESPÓSA

— Eu pus, êle se abancou
Comeu, limpou o suor,
era sempre o mesmo homem,
Comia meio de lado
e nem estava mais velho
nem parecia cansado.
O barulho da comida,
na boca, me acalentava,
me dava uma grande paz,
um sentimento esquisito
de que tudo foi um sonho,
nem há vestido... nem nada.

(Novamente escutando passos)

Minhas filhas, eis que ouço
vosso pai subindo a escada.

(As três voltaram-se para o fundo.
Som de passos aumentando gradativa-
mente.)

P a n o

Poemas para serem Dramatizados

Trem de Ferro

MANUEL BANDEIRA

Café com pão
Café com pão
Café com pão
Virgem Maria, que foi isso maquinista?

Aí seu foguista
Bota fogo na fornalha
Que eu preciso

Muita fôrça
Muita fôrça
Muita fôrça
Muita fôrça

Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa fumaça
Corre cerca
Óo.....

Foge bicho
Foge povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Passa galho
De ingazeira
Debruçada

No riacho
Que vontade
De cantar!
Vou depressa
Vou correndo
Vou na tôda
Que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente.

Romaria

CARLOS DRUMOND DE ANDRADE

NARRADOR

Os romeiros sobem a ladeira
cheia de espinhos, cheia de pedras,
sobem a ladeira que leva a Deus
e vão deixando culpas no caminho

CÔRO
ROMEIROS

Os sinos tocam, chamam os romeiros:
Vinde lavar os vossos pecados.
Já estamos puros, sinos, obrigados,
mas trazemos flôres, prendas e rezas.

NARRADOR

No alto do morro chega a procissão.
Um leproso de opa empunha o estandarte.
As coxas das romeiras brincam com o vento.
Os homens cantam, cantam sem parar.

Jesus no lenho expirava magoado.
Faz tanto calor, há tanta algazarra,
Nos olhos do Santo há sangue que escorre.
Ninguém não percebe, o dia é de festa.

No adro da igreja há pinga, café,
imagens, fenômenos, baralhos, cigarros
e um sol imenso que lambusa de ouro
o pó das feridas e o pó das muletas.

1º ROMEIRO

Meu bom Jesus que tudo podeis,
humildemente te peço uma graça.
Sarai-me, Senhor, não desta lepra
mas do amor que eu tenho e que ninguém me tem.

2º ROMEIRO

Senhor, meu amô, daí-me dinheiro
muito dinheiro para eu comprar
aquilo que é caro mas é gostoso
e na minha terra ninguém possui.

3º ROMEIRO

Jesus meu Deus pregado na cruz,
me dá coragem p'ra eu matar
um que me amola de dia e de noite
e na minha terra ninguém possui.

4º ROMEIRO

Jesus Jesus piedade de mim.
Ladrão, eu sou mas não sou ruim, não.
Porque me perseguem não posso dizer.
Não quero ser preso, Jesus é meu santo.

NARRADOR

Os romeiros pedem com os olhos,
pedem com a bôca, pedem com as mãos.
Jesus já cansado de tanto pedido
dorme sonhando com outra humanidade.

Notícias

O palavrão significa a degradação de uma obra de arte?

um depoimento de Alceu de Amoroso Lima

— O palavrão significa a degradação de uma obra de arte?

— O palavrão em si nada tem a ver com a qualidade de uma obra de arte. E é sempre disso que nos devemos preocupar, no julgamento de qualquer tipo de obra de arte. Se a palavra suja é empregada numa obra de má qualidade estética, esta má qualidade é que a desqualifica, e não o emprêgo de palavras brutas. Mas se estas são empregadas numa obra de boa qualidade, em nada a deturpam. A não ser que seu emprêgo seja inútil. Nesse caso, não se trata de uma obra de arte, pois tudo que é supérfluo cai na categoria da mediocridade ou da deturpação da própria obra de arte. Um palavrão degrada quando utilizado com intenção não estética e particularmente para atrair determinado público. Nessas condições, a obra passa à categoria de demagogia literária, tão desprezível como qualquer tipo de demagogia.

— O teatro possuía alguma função social? Esta função seria desvirtuada pelo uso do palavrão?

— A finalidade precípua do teatro não é sua função social. Como qualquer categoria de arte, o teatro vale por si e não pelo efeito, pessoal ou social, que possa produzir. Mais do que isso. O teatro só realiza alguma função, além da sua própria existência, quando começa por

ser uma obra de qualidade *em si*. Assim como a verdade é sempre a melhor das propagandas, a qualidade (para não falar em beleza, palavra que adquiriu certa conotação até mesmo pejorativa, quando a ligamos a um tipo de perfeição *impôsto*, segundo regras ou modelos predeterminados) é a melhor condição para a dupla função que todo teatro pode exercer e a exerce, sempre, que é de alta qualidade em si, a função *catársica* de elevação pessoal do espectador, e a função *metársica*, de mensagem social. Em nenhum dos dois casos o uso do palavrão, quando não levado por intenções extra-estéticas, desvirtua essa dupla função acessória do teatro.

— Uma censura mais rígida sobre a escolha dos textos foi a medida proposta para a erradicação do palavrão de nossos palcos. O problema censura é, portanto, mais uma vez colocado em questão; quais são os limites e a validade de censura?

— Sou contra toda censura prévia. O maior censor é o público. Como os melhores censores, do ponto-de-vista intelectual, são os críticos. Tanto um como outros, porém, atuam depois da obra apresentada. Em fase, portanto de uma realização e não de um projeto.

A censura prévia, além de fazer depender a apresentação de uma obra, do juízo de pessoas freqüentemente pouco habitadas para exercer a função de críticos, arrisca a colocar a arte sob o domínio do Estado. E este, dificilmente, se eximirá

de um juízo discriminatório e unilateral. Cada vez mais só acredito na ação da liberdade como método de ação. Se a obra realmente fôr caluniosa ou levar à perturbação da ordem pública, cabe então ao Poder Público intervir para impedir sua apresentação, como cabe à Justiça, sob queixa do interessado, julgar do caráter calunioso do espetáculo.

— O palavrão é, freqüentemente, identificado ao comercialismo barato. Existe uma relação direta entre o palavrão e a receita de bilheteria?

— Pode haver uma relação entre o palco e a bilheteria e o palavrão ser utilizado para fins comerciais... Nesse caso, como dizíamos anteriormente, êle representa realmente uma degradação da arte e deve ser condenado.

Em tudo isso, como em tudo que se refere ao plano estético, não pode haver soluções de tipo *sim-sim, não-não*, como dizem as Sagradas Escrituras. Cada caso representa, por vêzes algo nôvo, algo de próprio, irredutível aos demais, devido às circunstâncias.

Por isso mesmo é sempre precária a censura prévia. E mais vale o abuso da liberdade, com as correções posteriores aos fatos, do que o empecilho dêles, com o perigo de sua supressão ou do seu emprêgo por motivos políticos ou sectários. Há muitos meios de coibir os abusos de palavrões inúteis, como os há de condenar a mediocridade: é a independência e a elevação da crítica. Um bom corpo de críticos poderia e talvez mesmo deve-

ria substituir o corpo de censores. Sua tarefa seria julgar e externar seu juízo sobre as obras apresentadas, de modo a orientar o público. Quanto ao cinema, a censura prévia poderia continuar sua atuação quanto à classificação dos filmes, na base da idade dos espectadores, o que aliás assim mesmo ainda se torna, frequentemente, uma propaganda contraproducente. Pois os filmes classificados para maiores de 18 anos é que mais atraem a curiosidade mais ou menos mórbida dos espectadores menores ou maiores de 18 anos...

O problema da censura, entretanto, é muito complexo e está ligado a todo um conjunto de normas educativas que o torna apenas um pequeno recanto de um mundo social extremamente vasto e complexo, que a existência ou a inexistência da censura prévia não pode, por si só, resolver.

De qualquer modo, a campanha prévia a empreender não deve ser a favor ou contra a censura, mas a favor da elevação da qualidade estética das obras de teatro. Um espetáculo como o do nosso maior ator levando à cena *Édipo Rei*, com o êxito que teve, é a demonstração de que o público autêntico não é pelo palavrão e só o tolera quando serve à elevação estética da obra ou pelo menos não a prejudica. A campanha deve ser, pois, pelo *teatro alto* e não contra a palavra baixa.

Plínio Marcos está em cena

Há alguns meses ele não existia para o público. De repente, quatro peças, quatro casos com a censura, muita polêmica, quatro sucessos: DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA, NAVALHA NA CARNE, HOMENS DE PAPEL e QUANDO AS MÁQUINAS PARAM. Ninguém tem mais dúvida. Plínio Marcos é a nova moda teatral. Pelo que escreve e pelo que é: o oposto do intelectual bem pensante e bem nascido. Um homem pobre que nasceu em 1935 em Santos, fez o primário e, como ele diz, "entrou no jôgo": foi funileiro, jogador de futebol, soldado, palhaço de circo, camêlo, biscateiro de cais de pôrto e operário de uma fábrica de fogão.

Hoje, segundo alguns críticos, é o Nelson Rodrigues no que êste tem de melhor; segundo outros, um nôvo Jean Genet. Plínio, no entanto, rejeita as comparações: "Sou apenas um autor teatral em comêço de carreira e minha preocupação é social. Pouco conheço da obra de Genet, mas acho que existe muito pouco comum entre nós".

Mesmo rejeitando as comparações, mesmo sem discutir o mérito da obra de Plínio Marcos, os observadores da história do teatro estão de acôrdo em um aspecto: o teatro brasileiro está diante de um fenômeno: nenhum autor até hoje tinha conseguido encenar no Brasil, em pouco mais de seis meses, quatro peças e com sucesso. E, o que é mais surpreendente, quatro peças escritas uma atrás da outra, como explica o autor:

"Escrevo muito depressa porque escrevo com raiva, com muita raiva do estado em que se encontra o povo brasileiro, da missão dos políticos diante dos problemas gerais. Como não tenho muita preocupação em cuidar de dramaturgia e outros retoques, não demoro muito a concluir um texto que não é rebuscado. Faço questão de deixar bem claro o que quero dizer. HOMEM DE PAPEL foi escrita em três noites e QUANDO AS MÁ-

QUINAS PARAM em uma noite".

Diante dessa técnica, muita gente viu um processo revolucionário de criação, no qual poderia estar o segredo de Plínio. Na verdade, a razão dessa "técnica" é muito simples: "Moro numa casa apertada e meus dois guris não me deixam trabalhar de dia. Só mesmo de madrugada, depois que eles pegaram no sono".

Plínio Marcos é muito objetivo, e suas respostas têm a espontaneidade dos diálogos de suas peças:

Você vai se manter nesse tipo de teatro naturalista ou vai fazer tentativas em tôrno de um teatro brechtiano?

"Não tenho preocupação de ordem formal. Para mim o importante é colocar um problema e causar impacto na platéia, obrigando-a raciocinar".

Vai criticar a sociedade ou apenas denunciá-la?

"Sempre que posso faço as duas coisas".

Teatro é a sua vida ou uma atividade momentânea?

"No momento é a minha vida, assim como a minha vida foi o circo quando eu era palhaço".

Ganhou dinheiro com o teatro? quanto?

"As perspectivas são boas, mas nem sei direito quanto ganhei. Está dando para pagar o aluguel com mais folga".

A carreira artística de Plínio Marcos é resumida por ele em alguns segundos e poucas palavras:

"Minha primeira peça foi BARRELA, premiada em um festival de estudantes organizado por Paschoal Carlos Magno. Já deu um monte de bronca com a censura. Depois escrevi OS FANTOCHEs, que foi um fracasso total. Daí deixei êsse negócio de escrever e me mandei pelo interior vivendo de expediente e futebol. Quando voltei a São Paulo me liquei com o pessoal do CPC (Centro Popular de Cultura), onde conheci a Walderez que

me deu nôvo embalo. Escrevi e montei A peça passou despercebida, porém eu me dei bem como ator. Entrei para a companhia de Cacilda Becker, onde fiz César e Cleópatra como figurante. Logo, Cacilda e Walmor me deram uma colher de chá e fiz o Juca Afogado na peça de inauguração do meu camaradinho Lauro César Muniz.

"Daí veio ONDE CANTA O SABIÁ e eu fui para o vinagre. A crítica me malhou bem. Peguei meu boné e fui cantar noutra freguesia. Andei me virando na parte administrativa de várias companhias: Teatro de Arena, Grupo Opinião, Nidia Lícia. Mas sempre escrevia e a censura sempre proibia. Por isso não foram à cena JORNADA DE UIM IMBECIL ATÉ O ENTENDIMENTO e REPORTAGEM DE UIM TEMPO MAU. Já estava na pior das piores quando escrevi Dois perdidos. Ai começou a chover na minha horta. Escrevi peças à beça: NAVALHA NA CARNE, DIA VIRÁ, QUANDO AS MÁQUINAS PARAM, BALBINA DE IANSA e HOMENS DE PAPEL".

QUANDO AS MÁQUINAS PARAM é a última peça de Plínio, encenada no TBC de São Paulo. Sobre essa peça de apenas uma hora de duração êle diz no programa:

"Sei que muita gente vai achar ruim. E daí? Se posso dar o meu recado rápido, por que haveria de ficar enrolando? para agradar aos que acham que um espetáculo deve durar um tempão? Nada disso. Não estamos aqui para agradar. Estamos para colocar um problema sério. E o colocamos em sessenta minutos. O resto do tempo esperamos que nosso público gaste em resolver o problema que exige urgente solução."

O problema, segundo ainda Plínio: "um casal de operários tem muitos sonhos, entre os quais possuir um aparelho de televisão. De repente há um corte de pessoal na fábrica e, como o raapz não é especializado, é despedido. Devido à crise, não consegue outro emprêgo. Ambos são então levados a um estado de desespero e o amor que um sentia pelo outro é substituído pela crueldade."

(Extraído da "Visão")

Palavrão

No momento em que se discute quais as palavras que podem ou não podem figurar em um texto teatral, para não ferir delicados ouvidos de moralistas e inocentes senhoritas; abro o meu Remy de Gourmont, no 3º volume de Promenades Littéraires, e tiro esta historietta do século 18:

"O sr. de Choiseul, irritado com uma fechadura que lhe resistia, soltou perante senhoras um palavrão: "F...!" A fechadura abriu-se imediatamente, e Choiseul explicou, com naturalidade: "Tenho tido deliculdades na vida, e, só esta palavra é que as resolveu sempre."

Ao que observa Gourmont:

"Do mesmo modo, só uma palavra serve aos inimigos da liberdade de expressão: a palavra pornografia. Dizendo-a, julgam ter tido tudo. Engano. A palavra só tem valor, no raciocínio, quando bem definida, e a palavra pornografia nunca o foi. Em grego, quer dizer "discurso sobre mulheres de vida airada"; foi o sentido que lhe deu Rétif de la Bretonne, o primeiro a empregá-la. Para os moralistas de hoje, é pornográfico todo texto que choque os bons costumes, ou antes, a idéia que se convencionou que devemos ter dos bons costumes. (...) O que parecia audacioso tornar-se anódino, vinte anos depois. A pornografia de hoje é a água-com-açúcar de amanhã. (...) Quando começa uma guerra especial à pornografia, vê-se bem aonde vão atingir os primeiros golpes, mas é difícil prever quem receberá os últimos. Questão bastante delicada, esta de saber onde convém parar, em sinal de respeito ao pudor, na descrição de uma cena amorosa, por exemplo. E no que toca à linguagem, que se deve permitir e que se deve proibir? (...) Os homens são engraçados: quando

não aparece rapidamente alguém para roubar-lhes a liberdade, eles próprios a roubam de si mesmos."

Conclusão: "Nestas matérias, o único juiz leal, insuspeito, é o público." Verdade dita há mais de meio século, mas de alguma serventia para este 1967 interplanetário e ao mesmo tempo cheio de cascão hipócrita.

O meu velho Gil Vicente, não te metas a representar teus autos perante o marechal Costa e Silva, como o fazias perante o "mui alto, poderoso e não menos cristianíssimo D. João III". Não que o marechal te mande enforcar, mas haverá quem diga que ofendes nossos ouvidos usando a linguagem de todo dia e não a dos anjos, e se formará uma conspiração para que te cales, com as consequentes dores-de-cabeça. Também tu, velho Bill, caluda: nem o Conde de Southampton nem o Paschoal Carlos Magno te valerão, se Catão começa a implicar com as tiradas cruas de teus personagens. Tendes ambos de escolher, canta e maduramente, vossas palavras. Todas estão no dicionário, nos livros em geral, na rua, nas casas, na vida, mas no teatro não. Tratai de esconder umas tantas que usáveis em tempos ditos de absolutismo e pressão religiosa sobre as consciências, mas que hoje perdem direito à circulação. Ficais prevenidos, Gil e Bill. Não posso avisar a todos os vossos colegas, de todos os tempos, mas dirigindo-me aos dois penso ter resumido a classe e o aviso. Outra coisa (mas isto em nada vos interessa, é mera reação pessoal), se me proibem ouvir no teatro o que no teatro se diz, não vou nunca mais ao teatro: fico em casa "lendo" revistas em quadrinhos.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
(Transcrito do "Jornal do Brasil")

"um álbum de família" pouca família

YAN MICHALSKI

(Transcrito do Jornal do Brasil)

A encenação de "Álbum de Família", vinte e dois anos depois da sua publicação e da sua estúpida proibição pela censura, mostra expressivamente como os tempos e os homens mudam. Naquela época, alguns dos intelectuais mais respeitáveis e inteligentes do País se engajaram numa feroz polêmica acerca dos méritos essenciais da obra e, principalmente, da autenticidade do seu espírito trágico. Hoje em dia, uma tal polêmica parece impossível: em que pese o respeito que todos nós temos pelo talento de Nelson Rodrigues e pela sua contribuição para a renovação do teatro brasileiro, aprendemos a não levá-lo inteiramente a sério — principalmente quando ele pretende ser trágico. Sabemos, na época atual, que a principal obra de Nelson Rodrigues não são propriamente as suas peças e sim o "personagem Nelson Rodrigues" que ele criou e ao qual tem de permanecer fiel em tudo que faz, e especialmente nas peças que escreve. O interesse de "Álbum de Família" reside menos nas qualidades e defeitos intrínsecos da peça do que na circunstância histórica de ter sido esta, mais do que qualquer outra, a obra que deu origem ao "personagem Nelson Rodrigues": depois do escândalo literário provocado, na época, por "Álbum de Família", o autor pouco mais tem feito do que procurar manter incólume a imagem

que a opinião pública formou a respeito dele, continuando a indignar àqueles que se sentiram indignados com "Álbum de Família", e continuando a corresponder à admiração daqueles que admiraram "Álbum de Família". Isto não impede, bem entendido, que alguns dos textos por ele criados depois de 1945 tenham sido — independentemente dessa necessidade de corresponder a uma determinada imagem — interessantes, fortes e convincentes.

Não me parece, francamente, possível levar "Álbum de Família" a sério, hoje em dia, a não ser sob o ângulo da circunstância histórica que acabo de apontar. Fora disso, a obra é de uma falsidade a toda prova, quer a consideremos sob o ponto de vista de relato realista, quer vejamos nela a representação simbólica de conflitos subconscientes da mente humana. Falta aos personagens da peça e às situações em que eles se encontram, em primeiro lugar, a mais elementar plausibilidade humana e, em segundo lugar, para que a fatalidade do incesto e da tara que pesa sobre a incrível família possa dar origem a um fenômeno dramático esteticamente válido, teria sido necessário que os personagens enfrentassem, em determinados momentos, a condição em que se encontram, tomassem lúcida consciência dela e procurassem lutar contra ela, ainda que sabendo que serão fatalmente derrotados. O que faz a grandeza de Édipo, como personagem de teatro, não é o fato de ele ter assassinado o pai e casado com a mãe, e sim a sua inabalável determinação de descobrir a verdade e assumir as suas consequências. Ora, os personagens de "Álbum de Família" são por demais tolos, primários e tapados para poder enfrentar lúcidamente a realidade dentro da qual o autor os colocou: das suas bocas só saem banalidades e lugares-comuns, e eles são incapazes de enxergar um palmo além do mini-mundo em que vivem. Mesmo as insinuações de uma certa nostalgia da pureza original que alguns deles revelam são por demais pequeno burguesas, por demais fora de proporção com a monstruosidade das suas taras, para poderem servir de base a um conflito de forças equilibrado e dramaticamente convincente.

Porém se desistirmos da idéia de levar "Álbum em Família" a sério, poderemos descobrir na peça outras qualidades, sur-

preendentes e nada desprezíveis. Pessoalmente, vejo em "Álbum de Família" um divertidíssimo "guignol", em que todo o talento de Nelson Rodrigues para o desmedido, toda a sua exuberante imaginação para a criação do detalhe monstruoso, todo o seu tão pessoal senso de humor baseado na exaltação do grotesco, toda a sua delirante atratividade encontram um terreno magnificamente propício. Há em Nelson Rodrigues um certo lado Alfred Jarry, e "Álbum de Família" não fica longe de ser uma espécie de "Ubu Roi" brasileiro, embora sem a mesma agressiva lucidez de intenções que caracteriza a obra de Jarry. Posso perfeitamente imaginar a peça interpretada, no mais puro estilo "guignol", por monstruosos fantoches — embora não acredite que o autor venha a concordar com esta interpretação. Na inteligente direção de Cléber Santos há, aliás, algumas insinuações bastante sutis e convincentes nesse sentido. Não é que Cléber tivesse baseado o seu espetáculo, formalmente, em imagens de "guignol"; mas há um nítido desenho "guignolesco" na empostação das interpretações; e do irônico contraste entre esta empostação e a linha visual despojadamente trágica da encenação nasceu um espetáculo atraente, interessante e divertido.

A concepção visual é baseada num simples e excelente dispositivo cênico, que favorece — tanto nas cenas passadas dentro da casa como nas passadas na igreja — marcações plásticamente expressivas, e num jogo de luzes que isola as figuras e não lhes permite se reunirem num grupo, simbolizando assim a falta de comunicação entre os personagens. Formalmente, há um aparente respeito à palavra "tragédia" que Nelson Rodrigues escolheu para definir o gênero da sua peça. Mas a ironia começa na concepção daquilo que o autor imaginou como o "côro" da sua "tragédia": os comentários proferidos por um locutor — que representa a opinião pública convencional — em torno de fotografias do álbum sugerido no título, nas quais se acham registrados os momentos decisivos (sempre perante a opinião pública convencional) da história da família: casamentos, nascimentos, etc. O tom desse côro, já por si irônico no texto, foi levado muito mais longe por Cléber Santos: em vez das fotografias do álbum de família, temos uma série de "slides" com pinturas famosas da

Sagrada Família, e as intervenções do locutor, lidas por algumas conhecidas vozes da rádio e da televisão, entre as quais as de Ibraim Sued e de Chacrinha, provocam, compreensivelmente, incontida hilaridade na platéia. Custa-nos um pouco a penetrar na convenção desse tratamento jocoso do côro, mas, uma vez a convenção estabelecida e assimilada, ela se revela bastante eficiente. Mas o maior sucesso de Cléber Santos reside na direção de atôres, aos quais o diretor soube impor com bastante unidade — apesar das deficiências individuais de alguns — um tom que me pareceu extremamente adequado: os intérpretes não constroem fáceis caricaturas dos seus respectivos personagens, pelo contrário, procuram interiorizar — na medida do possível — a sua monstruosa vivência, mas ao mesmo tempo criticam irônicamente, com grande nitidez, a total inautenticidade desses personagens e a sua incontida tolice. Algumas marcações desnecessariamente óbvias (as mãos de Ginaldo de Sousa, a lembrar permanentemente o seu “acidente voluntário”, ou os gestos sensuais de Adriana Prieto quando fala no pai) prejudicam um pouco a “secura” dessa demonstração irônica, e no terceiro ato a sua nitidez se dilui bastante; mas há, em todo caso, na encenação de Cléber Santos, uma linha diretriz reconhecível e coerente.

O elenco funciona bem como equipe, sustentando esse tom de conjunto impôsto pelo diretor, embora individualmente haja desniveis bastante fortes entre os intérpretes. Quem dá, verdadeiramente, o diapasão do tom e o sustenta do início até o fim é Luiz Linhares, na sua composição de um Jonascapeta, autêntico diabo-currador, sinistro personagem de uma estranha “comedia dell’arte”. Vanda Lacerda se repete um pouco, e sua composição me pareceu um tanto “grande dama” demais, excessivamente urbana; mas a essência do personagem e da crítica ao personagem foi alcançada, com a força de presença de sempre. Achei Virginia Valli demasiadamente gaiata, quando uma chave mais sinistra — que a atriz seria perfeitamente capaz de executar — me parecia mais adequada. Ginaldo de Sousa, muito divertido dentro da sua imperturbável seriedade, tem aqui talvez o melhor desempenho da sua carreira, e também José Wilker funciona a contento, com sensibilidade e acentuado espi-

rito crítico. A excepcional adequação do tipo físico de Adriana Prieto permite revelar, em parte, a sua interpretação ainda bastante fraca e forçada. Tais Moniz Portinho desenha corretamente a sua figura de viúva, Célia Azevedo funciona sem problemas numa pequena ponta, enquanto Paulo Nolasco, na estréia, pagou tributo ao fato de ter substituído, em cima da hora, um ator impedido de atuar.

A apresentação de “Álbum de Família” marca a reabertura do Teatro Jovem, depois das reformas realizadas na sua sala, e também a volta da companhia de Cléber Santos à produção dos seus próprios espetáculos.

A Hora da Pena e da Lei

(Transcrito da VISÃO)

Chovia bastante enquanto viamos “A Pena e a Lei”, no Teatro Jovem. E começou a entrar chuva pelo canto esquerdo do palco, a pingar água das gambiarras, quase a chover nos músicos. O Grupo Visão não se deu por achado e a peça continuou. Ao saírem os espectadores, um membro do Grupo, na calçada, pedia que fôssem todos à bilheteria, para apanhar de graça outro ingresso, já que a chuva tinha atrapalhado o espetáculo.

Os poucos que foram receber outro ingresso (vale 5 cruzeiros novos) só o terão feito por desejarem assistir à peça de novo, o que não é má idéia. Tanto assim que outros, como este cronista, chegaram a resmungar para si mesmos que a oferta seria mais uma bossa de Ariano Suassuna, que planejou talvez as goteiras no palco do Teatro Jovem.

Porque se há um Teatro do Absurdo, outro da Crueldade e assim por diante, o de Ariano é certamente o Teatro do Chamego, do Dengue, todo plantado em massapê macio, de um sensualismo limpo, enfeitado de palavrões que não ofendem nem as mocinhas e de uma teologia marota que exalta a vida eterna mas faz muito gostosa a existência neste vale de lágrimas. Mesmo o vaqueiro que morre de fome no terceiro ato não morre exatamente de fome e sim de indigestão: estava tão agonizante de fome que, quando lhe dão de comer, arreventa. E, quando Cristo

lhe pergunta se gostaria de viver sua vida outra vez, a resposta é um enfático “sim”.

“A Pena e a Lei” são três peças de um ato coladas uma à outra com chamego. Seu tema é a capacidade que têm os homens de se enganarem uns aos outros, e muito principalmente, de se enganarem a si mesmos. Na primeira peça os atôres são mamulengos, fantoches, e vê-se o prêto Benedito fazer as mais inteligentes arlequinadas para destruir os dois valentões que se disputam Marieta e para ficar com ela. No fim dos seus labores, perde-a para o amigo que acompanhava toda a trama.

Na segunda peça, “O Caso do Novilho Furtado”, que é a mais brilhante das três, o jogo das aparências é vertiginoso. Sob o aspecto descansado das figuras roceiras e de fala despreziosa, surge o símbolo de uma visão do mundo que é um jogo de espelhos. É tudo falso. Mesmo uma ou outra verdade que se ouça são meias-verdades, empregadas para ocultar uma mentira mais grave. Prova-se ao fazendeiro Vicentão que o novilho que êle diz roubado foi parar no açougue com permissão das autoridades. E o documento existe. Mas era um esquecido documento de um ano atrás, com data alterada. Padre Antônio testemunha em favor do indigitado ladrão, que à hora do roubo estaria se confessando. Mas o padre sabe que o carneiro que o acusado deu ao delegado, como suborno, êsse sim foi roubado. Ou não é bem assim? Só mesmo aceitando o ingresso da chuva e vendo a peça outra

vez. O importante, porém, é que o delegado, perplexo diante daquela dança de declarações com fundo falso (êle próprio, delegado, foi subornado ao mesmo tempo pelo ladrão e pelo fazendeiro), diz o padre:

"Então o home é inocente".

"Ah, isso não. Nenhum homem é inocente".

"E o que é que se faz? Bota-se todo mundo na prisão?"

Não se bota ninguém na prisão, ora!"

A terceira peça, "Auto da Virtude da Esperança", foi, no dizer do autor, uma "facilitação" do terceiro ato do "Auto da Compadecida", sua peça famosa. É uma espécie de rascunho ou primeira impressão daquele terceiro ato do Juízo Final, aqui sem a Senhora Compadecida. É a mais fraca do atual espetáculo, mas, ligado ao segundo ato, completa o símbolo shelleyano da vida como um véu pintado, como uma abóboda de cristal multicolor, que mancha a alvura da eternidade e que de repente a morte quebra em mil pedaços. Há um Cristo impossível a interrogar os personagens sem conseguir que qualquer dêles renegue a vida, apesar de estarem todos de acôrdo com a definição de vida que encerra o primeiro ato da peça: é um fió-fó de vaca. Estão agora no inferno, inclusive o padre, e conservam um tremendo mêdo de defunto e almas do outro mundo. Cada um dêles, sem hesitação, acha que

morreu por culpa do outro. O inferno é feito de acusações mútuas e saudade da vida. Mas não deixa no espectador maior inquietação, pois acaba em dança, com música de Capiba.

As músicas de Capiba são deliciosas. Como o programa do espetáculo não estava ainda pronto, o cronista não sabe o nome das músicas e nem sequer, com segurança, os nomes do elenco, homogêneo e bom, com um fazendeiro Vicentão que de cara e voz se assemelha extraordinariamente a Jorge Amado. "A Barata Rói", uma das músicas de Capiba, é de fazer dançar os mortos. A peça envolve o espectador num ambiente autêntico de infância, a infância talvez do próprio País, que é muito nordestino em sua essência.

Ariano Suassuna, antes que alguém o dissesse, observa no limiar do terceiro ato: "Mas será que êste autor só sabe fazer a "Compadecida"? O chiste tem sua procedência. "Auto da Compadecida" é marco do teatro brasileiro. É provavelmente a maior peça brasileira. Mas criou um caso para o autor. Tem a data de 1955 e continua-se a esperar de Suassuna uma segunda peça que faça jus à primeira. Com sua força de circo, de auto, de teatro de fantoches e com sua seiva de sabedoria e de religião popular, "A Pena e a Lei" é mais do que um espetáculo importante: é bom de ver. Merece dormir em cartaz. Mas evidentemente não constitui

a continuação, no mesmo nível, da obra do autor da "Compadecida", embora o seja mais do que "O Santo e a Porca".

É admirável o comando que tem Suassuna do seu mundo nordestino. Mas êsse mundo êle só o apresenta no seu aspecto de fabulário, de literatura de cordel, de infância. Não sabemos o que faria Suassuna se entrasse no tema do Nordeste sofredor e adulto. Se êle pudesse dar-nos sucessivas "Compadecidas", seria benvindo. Como não é, porém o caso, talvez valesse a pena voltar seu talento para uma outra camada da sensibilidade do povo nordestino. No terceiro ato de "A Pena e a Lei" fala-se nos caboclos que se habituam de tal forma à fome que nem morrem mais, no sentido clássico: viram mandacaru. Talvez fôsse uma idéia inverter o processo da "Compadecida" e de "A Pena e a Lei" e começar com um campo de mandacarus, isto é, de mortos, e mostrá-los virando gente outra vez, gente disposta a não virar mais mandacaru, nem que tenha que apelar para o rifle. Com o chamego do autor e a música de Capiba, qualquer peça passa pela censura.

No II festival de Teatro de Marionetes e Fantoques da Guanabara

Julho de 1967

Tendo que assistir a todos os espetáculos do II Festival de Marionetes e Fantoques, por força de pertencer ao júri, pudemos apreciar durante os 17 espetáculos que vimos o que se anda fazendo em matéria de bonecos por este Brasil afora. Dificil foi a distribuição dos 5 prêmios pois se por um lado sentimos que a difícil arte de movimentar bonecos ainda anda muito incipiente no Brasil, por outro lado notamos uma enorme seriedade e vontade de acertar dos grupos apresentados. E este festival teve o grande mérito de chamar a atenção do público e das autoridades para uma arte tão importante, que conta no Brasil com um passado popular que não deve morrer por falta de estímulo. Foi justamente para estimular este passado com os mamulengos do Nordeste, os comediantes de feira, para premiar uma tradição, para que os novos mamulengueiros se inspirem na ingenuidade, na maneira correta de movimentar os bonecos dos artistas do norte, que o júri concedeu o 3º prêmio aos nordestinos. O primeiro prêmio dado a Ilo e Pedro se justifica pela qualidade artística do grupo; pelo espírito de pesquisa, pela diversidade das técnicas de bonecos, desde o boneco de luva, até os de vareta, passando por vários estilos, que tornaram o espetáculo vivo e alegre. Falta-lhes talvez melhor apuro na emissão das vozes, no uso do microfone. Também os bonecos de luva nem sempre são bem movimentados.

A qualidade primeira dos grupos apresentados foi o apuro na confecção dos bonecos e dos cenários. O defeito maior foi a falta de imaginação ou melhor a falta de conhecimento dos recursos artísticos e técnicos dos bonecos. A maioria dos grupos ainda está muito ligada à maneira de trabalhar de atores de carne e osso e perdem a magnífica oportunidade de deixarem livre a imaginação na criação de achados cênicos próprios de bonecos. Já os nordestinos apresentaram um espetáculo muito simples, despretencioso,

mas souberam usar melhor esses recursos, almas do outro mundo, demônios, caveiras, coisas que voam e desaparecem sem explicação... enfim recursos que só podem ser usados com os fantoches. Também uma certa velocidade, um certo ar de "nonsense" (tudo é permitido aos bonecos à maneira dos irmãos Marx) economia de texto, exuberância de movimentos, correrias, pancadarias, graça, leveza.

Os espetáculos apresentados ora se mantinham muito perto do pseudo teatro educativo (no sentido de ensinar coisas), prolixos e sem interesse teatral, ora se deixavam levar por diálogos enormes. Poderia dizer sem errar que uma explicação num espetáculo de fantoches é dada mais pela ação do que pela exposição oral. Nem sempre uma história de teatro serve para os bonecos. O grupo que apresentou a magnífica peça de Ariano Suassuna, "O auto da Compadecida", apesar de nos dar um espetáculo limpo e bem cuidado, gravado por atores profissionais, fugiu inteiramente ao que chamamos linguagem específica dos bonecos. Os longos diálogos entre os personagens, o excesso de gente ao mesmo tempo em cena, tornaram o espetáculo cansativo. A sua duração (2 horas e meia) também fugiu à característica do fantoche. Histórias curtas, movimentadas, pouco diálogo e muita ação. Outro ponto fraco foi a movimentação dos bonecos. Parece muito fácil segurar corretamente um boneco. Mas não é. Na maneira correta de levá-lo, de movimentá-lo é que reside o grande charme do fantoche. Torná-lo humano, procurando copiar uma atitude, uma virada, um mexer de braços de um ator de carne e osso, o contraste entre os movimentos verdadeiros e o absurdo das situações criadas é que torna irresistível a graça do boneco. Um personagem que leva uma surra, um dragão cuspidor de fumaça, ou vomitando peixes e objetos, um demônio que súbitamente aparece e torna a desaparecer, sapos que falam mexendo a bôca,

uma pescaria fantástica, objetos que andam sozinho, enfim tudo que seria impossível de ser realizado num espetáculo de atores verdadeiros formam a essência da peça para fantoches. Partindo deste conhecimento o autor de peças para fantoches pode usar textos curtos e movimentados especialmente escritos visando a maneira de funcionar de um boneco e não fazendo peças literárias, cheias de diálogos imensos.

Muitas das qualidades que acima mencionamos foram encontradas nos espetáculos do festival.

Apenas, estes elementos positivos se perderam muito na avalanche de diálogos sem interesse, fora do estilo do fantoche. Um fantoche não pode de maneira alguma com o perigo de cair na monotonia, contar histórias passadas e se perder em descrições longas. O fantoche tem que viver uma situação. Que os marionetistas não se deixem levar pela tentação de falar demais, de transmitir moral ou educação e seus espetáculos voltarão a ter o sabor das feiras, a graça do mamolengo. E para que toda esta graça e ação seja válida artisticamente, então só se espera o talento dos autores. Talento não se dá a ninguém, nasce-se com ele, mas pode-se ajudar aqueles que já nasceram com o talento a se aperfeiçoarem tecnicamente, porque nenhuma arte vive sem o artesão, sem a técnica.

MARIA CLARA MACHADO

O teatro de Ilo e Pedro

Vencedor do II Festival de Marionetes e Fantoques, o grupo de Ilo e Pedro compõe-se de cinco elementos estáveis: Cecília Conde, Vicente Rocha, Silvia Aderne, Pedro e Ilo. Os dois últimos começaram suas atividades na Argentina e há seis anos estabeleceram-se no Rio de Janeiro. A princípio faziam educação artística para crianças na Escolinha de Arte do Brasil, e como Cecília, Vicente e Silvia realizavam atividade semelhante, acabaram formando um grupo e há 4 anos trabalham juntos.

Festival deste ano foi ganho, justamente com a peça que haviam montado para a inauguração do Teatro do Atêro, "O Ovo de Ouro Falso", de Pedro Tournon, acompanhada de um prólogo onde entram figuras e bonecos de diferentes peças, como, por exemplo, os fantoches simples de quinol, silhuetas desenhadas, grandes marionetes de vara e um gigante inspirado em figura folclórica que aparece no bumba-meu-boi. Os bonecos todos são criação de Pedro, realizados por êle mesmo, e às vêzes o elenco funciona como atelier, pois além do trabalho normal do espetáculo e dos planos para o futuro, existe uma parte de suma importância: a conservação do material e fantoches. Os protagonistas da peça "O Ovo de Ouro Falso" são a Lili, o Laurinho, a Galinha Cloque, a Fada das Galinhas e a Bruxa Rapôsa. A reação das crianças, segundo afirma Ilo, é de ampla participação, tomando partido da Lili e Laurinho — com quem mais facilmente se identificam. Muitas voltam para rever a Galinha Cloque e algumas meninas ficam encantadas com a Fada

das Galinhas. A maioria das peças do repertório são escritas por Pedro, mas Ilo tem uma peça, feita com gestos de mão, relato e canto, que já foi apresentada no Paraná e que pensa em levar aqui no Rio. O relator e o cantor ficam defronte do público, e os demais só mostram as mãos na cortina, criando imagens. Além do público mirim, o Teatro de Fantoques de Ilo e Pedro já montou a ópera de Falla, dedicada ao público adulto, sem falar que tôdas suas outras montagens infantis são sempre levadas também para os adultos. Para o adulto a peça pode correr mais rigorosamente e êste percebe mais as sutilezas, a poesia dos bonecos, o valor da criação plástica e o valor da criação estética do espetáculo. Já a criança interfere como se estivesse fazendo parte do espetáculo; ela também percebe a beleza das coisas porém de modo inconsciente — assim, por exemplo, quando surge a fada, sempre há uma exclamação de encanto.

(Transcrito do jornal "O Globo")

A morte de Dirceu Nery

YAN MICHALSKI

Com o falecimento de Dirceu Néri, ocorrido em 4/7/1967, o teatro brasileiro perdeu, talvez, o seu mais destacado artesão, no mais nobre sentido da palavra: um artesão-artista, de imensa inspiração criadora. Muitos freqüentadores de teatro talvez nunca tenham reparado o seu nome, que constava, no entanto, de programas de dezenas e dezenas de espetáculos cariocas: Dirceu Néri — trabalhando quase sempre de parceria com a sua espôsa, Marie-Louise — especializou-se na fabricação de acessórios e objetos de cena, e atingiu nesse setor uma tal perfeição que praticamente tôdas as companhias recorriam aos seus competentísimos serviços. De artesão, êle tinha a meticulosidade e o profundo conhecimento de tôdas as técnicas e de todos os "macetes" relacionados com a sua especialidade; de artista, êle tinha a inventividade, a inquietação, a paixão criadora. Suas máscaras, seus bichos, seus bonecos chegavam, não raro, a se constituir nas principais atrações dos espetáculos em que apareciam. Neste setor, Dirceu Néri ocupava um lugar absolutamente "hors concours" no nosso teatro; mas o seu temperamento inquieto o levava também a inúmeros outros ramos da criação artística, e em todos êles êle alcançava, com inigualável facilidade e versatilidade, resultados de alto nível: pintura, cenografia, figurinos, iluminação, teatro de bonecos — eis apenas alguns exemplos das suas atividades. Recentemente, êle participou, como ator, de um filme, e todos os que viram o copião da sua cena afirmam que também neste setor êle demonstrou a notável força da sua personalidade.

Pela originalidade e versatilidade do seu talento, Dirceu Néri era um dos profissionais mais insubstituíveis do nosso teatro. A única pessoa de quem consigo me lembrar como capaz de continuar a sua obra, é a sua espôsa e companheira de trabalho, a quem desejamos manifestar nossos sinceros sentimentos de solidariedade.

(Transcrito do Jornal do Brasil)

Mais fácil é chegar à lua que reformar mentalidades

CARTA À MARIA CLARA MACHADO

"... Para Maria Clara, o teatro infantil brasileiro está-se perdendo numa enxurrada de "borboletas, acordeões e apoteoses às mães". — O que acontece é que no Brasil poucos autores dramáticos se interessam por crianças. Assim, o teatro infantil fica entregue quase sempre a professores e pedagogos, que fazem do teatro um exercício de moral e de civismo, uma maneira de ensinar à criança conceitos e idéias escolares..."

("O General do Tablado" do Jornal do Brasil de 6.8.1967).

Maria Clara,

é isto mesmo, entretanto eu gostaria de lhe contar que já se esboça, pelo menos, entre as professoras públicas estaduais, a reação.

Na subseção de Teatro Infantil do Departamento de Educação Primária da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara temos um teatro de fantoches, que pode não ser excepcional, mas que é feito com muito amor. Há sempre uma preocupação em fazê-lo com arte, testando-o e renovando-o. Escrita a peça e feitos os ensaios começamos por chamar as turmas da Escola Argentina, onde é o nosso pouso. Primeiro duas turmas. Depois três. Quatro e cinco. Aumentamos o número, paulatinamente, e observamos as reações. Aí começa a dissecação do trabalho — isto está demais, aqui está falso, tal coisa é dispensável, muito monótono, necessário reforçar. Antes de começar a via-

gem pelo Estado, sabemos das nossas possibilidades de êxito. As observações continuam enquanto servimos à crianças que são em média, 13.000 por ano. E fotografamos. Fotografamos o riso, a atenção, a atenção comovida, a ansiedade, a unção, a alegria, o fascínio, a tensão, a calma, a surpresa. Isto será amanhã nosso manual — quem gosta, porque gosta, do que gosta. Tentamos não esquecer que "teatro é FESTA".

Você sabe que costumamos levar as crianças de nossas escolas aos melhores espetáculos infantis. Sabe como é difícil e complicado trazer estas crianças de longe, de zonas rurais muitas vezes, nos meios e condução os mais complicados. Você já viu o próprio Corpo de Bombeiros encostar na porta do "Tablado", daí descer m levas de crianças de Campo Grande para verem o "Cavalinho Azul". Assistiram... e levaram-no preso a seus sonhos, para sempre, para toda vida, como um milagre.

Houve até um dia muito bonito, em que você, para não decepcionar as crianças de blusinha engomada e calça azul-marinho, de cabelo cheirando a brilhantina, (a mãe humilde, inchada de orgulho: "êlé hoje vai ao teatro!"), ordenou, que 16 artistas subissem à cena e dessem espetáculo apenas para as 42 crianças que nós havíamos levado.

O que nós sabemos e o que nós vamos aprendendo (e como se aprende!) passamos adiante para as bibliotecárias das escolas. Jogos de imaginação com a criança, degraus para a dramatização espontânea. Jogos, de expressão corporal, degraus para o teatro expressivo. Teatro de fantoche espontâneo, como caminho para liberar as tensões e dar vazão à imaginação criadora. Grifamos sempre: *criança não é para ser exibida nas "festinhas escolares" nem treinada para "maravilhar" o público.*

É um trabalho difícil. Em educação tudo é lento e progressivo. Não aparece. Mais fácil é chegar à lua do que reformar mentalidades. Em educação as vitórias não são imediatas, e seria até bom desconfiar das espetaculares.

Nossa missão é grave: tentamos inverter a situação que você descreve. Mas não nos peça, urgência, por favor. Para educar, ou reeducar, é necessário tempo. Tempo para plantar, tempo para colher. E humildade. Como nas rezas.

MARIA MAZZETTI

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

Saiu o 3.º volume das peças de Maria Clara Machado com: A MENINA E O VENTO, A GATA BORRALHEIRA, MA-ROQUINHAS FRU-FRU e MARIA MINHOCA. Pedidos para o Tablado. Preço: NCr\$ 4,00.

Textos publicados para CADERNOS DE TEATRO: N.ºs	
Caminho de Estrela de MCM (peça de Natal para ser representada por crianças)	14
Auto de Natal, adaptação do Evangelho segundo S. Lucas, por Octávio Lins	14
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente	14
Vamos Festejar o Natal, peça em um ato para teatro de máscaras de Hilton Carlos de Araújo	17
Os Viajantes, peça de Natal para ser representada por crianças, de MCM	19
Irmão Chiquinho e o Lobo, peça para ser representada por crianças, de MCM	19
Os Mistérios da Virgem ou Auto de Mofina Mendes, 1 cena de Gil Vicente	20
O Pastelão e a Torta, 1 ato	23
Os Cegos 1 ato, de M. Ghelderode	24
2 Farsas Tabarinicas	25
Uma Consulta, 1 ato de A. Azevedo	25
O Jogo de São Nicolau, de Chancerel	26
O Mõço Bom e Obediente, de Barr Stevens	28
O Urso, peça de 1 ato de Chekov	29
O Vaso Suspirado, peça de Francisco Pereira da Silva	30
Farsa do Mancebo que casou com Mulher Geniosa, de Casona	31
Todo Mundo e Ninguém, de Gil Vicente	31
O Boi e o Burro no Caminho de Belém, de MCM	31
O Carteiro do Rei, de Rabindranath Tagore	33
Antigona de Sófocles, adaptação de Leon Chancerel ..	35
As Interferências de MCM	36
Piquenique no Front, de Arrabal	36
O Jogo de Adão	37
Farsa do Advogado Pathelin	37
O Cova de Salamanca, de Cervantes	38
O Pedido de Casamento, de Anton Checov	38
Antes da Missa, de Machado de Assis	39
O Caso do Vestido, de Carlos Drummond de Andrade ..	39

S Ó B R E F A N T O C H E S

Acham-se publicados os seguintes artigos nos Cadernos de Teatro, à venda na secretaria do TABLADO:

N.º 14 — O Palco — A História — Temas simples para serem improvisados.
Peças de Fantoches ns. 14 — 15 — 16 — 17 — 18 — 19 — 20 — 21 — 22 — 23 — 24 — 26 — 31.

da Editôra AGIR

NCr\$

Bôdas de Sangue, de G. Lorca	3,00
Yerma, de G. Lorca	3,00
D. Rosita, a Solteira, de G. Lorca	3,00
O Pagador de Promessas, de Dias Gomes	3,00
Oração para uma Negra, de Faulkner	3,00
Living-Room, de Graham Greene	3,00
I Natal na Praça, de Henri Géon	3,00
O Auto da Compadecida, de Suassuna	3,00
Joana D'Arc entre as Chamas, de Claudel	3,00
O Rinoceronte, de Ionesco	3,00
A Visita da Velha Senhora, de Duerenmatt	3,00
Teatro II, de Maria Clara Machado	2,00
Teatro III, de Maria Clara Machado	4,00
Chapéu de Sebo, de Francisco Pereira da Silva	3,00
Longa Jornada Noite Adentro, de Eugene O'Neil	4,00

da Editôra LETRAS E ARTES:

	Cr\$
A Megera Domada, de Shakespeare	3,50
Lisbela e o Prisioneiro, de Osman Lins	3,50
Teatro, de Stark Young	3,50
Alto Tor, de Maxwell Anderson	3,50
Anjo de Pedra, de Tennessee Williams	4,50
Como fazer Teatro, de Henning Nelms	6,00

Acha-se à venda na secretaria de O TABLADO:

NCr\$

Pinto-calçudo descobre o Brasil, de Virginia Valli	4,00
O Disco de Cavalinho Azul, Música de Reginaldo de Carvalho	2,00
CADERNOS DE TEATRO, número avulso	1,00
Assinatura (4 números)	4,00

Qualquer das publicações acima poderá ser pedida a: O TABLADO, Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC-20 — Rio de Janeiro — GB. Pagamento: cheque visado em nome de Eddy Rezende Nunes, ou pelo Serviço de Reembolso Postal.

ONDE ENCONTRAR OS CADERNOS DE TEATRO:

O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795

LIVRARIA AGIR — Rua México, 98-B

LIVRARIA LER — Rua México, 31-A

LIVRARIA NOVA GALERIA DE ARTE — Av. Copacabana, 291-D.

LIVRARIA STA. ROSA — Teatro Sta. Rosa

SÃO PAULO:

LIVRARIA TEIXEIRA — Rua Marconi, 40 — Caixa Postal. 258 — S. Paulo-1