68

cadernos de teatro

TEATRO POPULAR

CONVERSA COM TADEUSZ KANTOR

A MAIS FORTE — Strindberg

OS CEGOS — Ghelderode

Notícias do SNT

MOVIMENTO TEATRAL

CADERNOS DE TEATRO N. 68

janeiro/fevereiro/março-1976

Publicação d'O TABLADO patrocinada pelo DAC, FUNARTE e Serviço Nacional de Teatro (MEC)

Redação e Pesquisa d'O TABLADO

Diretor-responsável — João Sérgio Marinho Nunes
Diretor-executivo — Maria Clara Machado
Redator-chefe — Virgínia Valli
Diretor-tesoureiro — Eddy Rezende Nunes
Secretário — Sílvia Fucs

Redação: O TABLADO
Av. Lineu de Paula Machado, 795 — ZC 20
Rio de Janeiro — Brasil.

Os textos publicados nos *CADERNOS DE TEATRO só poderão ser representados mediante autorização da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Av. Almirante Barroso, 97 — Rio de Janeiro.*

TEATRO POPULAR:

PARTICIPAÇÃO OU CRÍTICA?

BERNARD DORT

"Teatro popular" é hoje uma expressão bastante confusa, que significa mais um mito do que uma realidade. Pode-se dizer, de certa forma, que um dos problemas atuais do teatro é justamente a discordância entre o mito do teatro popular tal como emana do século 19 e a realidade desses teatros ditos populares.

Creio que é possível abordar essa questão a partir das noções de participação e de crítica. Fá-lo-ei em três pontos: primeiro, uma crítica da participação; depois uma crítica da crítica pura e, finalmente, tentarei ao menos esboçar o que poderia ser um teatro de participação crítica ou de crítica da participação.

1. Em primeiro lugar, a crítica da participação — que é também a do mito do teatro popular. É certo que esse mito tem sua origem na noção de "teatro do povo" que se impôs no século 19, isto é, na visão de grandes festas teatrais que se fundavam ao mesmo tempo na Antiguidade grega, na Idade Média e, mais diretamente, no período revolucionário.

A expressão: "teatro do povo" procede diretamente da Revolução Francesa. Trata-se de instituir um grande teatro da participação política que celebrasse uma unidade, unidade da nação, unidade da cidade, unidade de uma comunidade. A imagem mais viva nós a encontramos na famosa "carta a d'Alembert" de J. J. Rousseau, recusando afinal o teatro para a "festa" e, sobretudo, naquilo que foi a própria encarnação dessa festa, a da Federação de 1790, que celebrava a união das províncias e de Paris em um só organismo: a Nação. Leiam o que diz a respeito Romain Rolland em seu *Théâtre du Peuple;* poderão encontrar outras imagens nas cerimônias que realizou, ou sonhou realizar, Gémier, aquele que foi, na França, o

fundador e primeiro diretor do Teatro Nacional Popular. Em 1903, em Lausanne, ele organizou uma grande cerimônia comemorativa da entrada do Cantão de Vaud na Confederação Helvética. Dirigiu uma peça popular que resumia a história do cantão. Em cena, ao ar livre, 2.500 pessoas: crianças, montanheses, pastores e até animais; na platéia, em arquibancadas: 18.000 pessoas. "Eu quis — diz ele — que o público também tomasse parte na ação, fiz em torno da platéia um caminho circular onde coloquei meus figurantes e coristas, de modo que no momento em que entoaram o hino nacional, as 18.000 pessoas se ergueram como uma única pessoa e cantaram com eles". Gémier sonhava organizar a 11 de novembro de 1920 uma grande festa da vitória em três episódios: primeiro, uma paráfrase moderna da Festa da Federação com um juramento de fidelidade à Nação, depois uma evocação da guerra recente, com os feridos e parentes dos mutilados que trariam ao altar uma urna funerária, e afinal uma espécie de apoteose do trabalho com os diversos corpos de ofício em seus uniformes, que viriam para jurar que se consagrariam ao renascimento do país. Eis ai a imagem mítica desse grande teatro popular.

Com efeito poder-se-ia ainda evocar outras realizações, estranhas ao teatro francês, por exemplo, a grande cerimônia comemorativa da Tomada do Palácio de Inverno em Petersburgo, em novembro de 1920 (3º aniversário da revolução de outubro): três cenas foram montadas no próprio local onde se deu o evento: 2 tablados, o dos vermelhos de um lado e dos brancos do outro, e a terceira cena era a praça autêntica onde se dera o acontecimento. O que se deve notar é que nessa realização tomou parte o teórico mais afastado do teatro político — Evreinoff, teórico teatral, do jogo teatral por excelência. Para ele essa representação era uma reconstituição viva do passado, até a completa ilusão em que o jogo e a realidade se juntavam totalmente, a ponto de não se poder mais saber o que era jogo ou realidade.

Tentemos agora analisar de modo um pouco mais conceitual esse mito do teatro popular e de deduzir as suas características. Trata-se sempre de fazer reviver os grandes acontecimentos vividos pela coletividade, os grandes acontecimentos do passado, o "público" em oposição ao "privado", os fatos comuns, gerais em oposição aos singulares, os grandes movimentos de massa contra as ações individuais.

Tais cerimônias pressupõem um público de massa. Para Romain Rolland a única condição necessária ao teatro do povo é que o palco e a platéia possam se abrir às massas, conter uma multidão e as ações do povo. Assim pode se dar uma comunicação de massa entre a platéia e a cena. É preciso mais ainda: que os espectadores e atores estejam confundidos, que os atores não façam mais do que reviver o que os espectadores viveram, e façam reviver aos espectadores os grandes feitos da nação. Nesses espetáculos, há participação em todos os níveis, participação do homem na vida coletiva da nação ou da Cidade, participação do presente na recriação do passado, participação dos espectadores na ação dos atores. O edifício da Festa política e teatral oferece, assim, a imagem ideal, mais verdadeira que a cidade. O teatro é a verdade da história — disse ele — ele a interpreta e reinterpreta.

Creio que esse mito, hoje, está sujeito a muitas críticas. De um lado, pode-se perceber também o perigo que tais festas representam. A exaltação da unidade de uma nação pode levar à exaltação de movimentos totalitários. Entre as festas políticas, Nuremberg é o contraponto a Petersburgo.

Por outro lado, os meios de participação coletiva, que não existiam no momento da Revolução Francesa, nem mesmo pouco depois da Revolução Russa, esses meios de participação se multiplicaram.

Os grandes espetáculos esportivos respondem à nossa necessidade de participação, como o cinema, ainda que este requeira uma participação mais individual do que coletiva.

Sobretudo a TV permite agora fazer reviver individualmente os grandes acontecimentos coletivos no próprio instante em que acontecem, anulando essa espécie de fusão do presente e do passado que se tentava realizar nas festas coletivas porque ela coloca tudo no presente.

Mas creio que outro fenômeno vale a pena ser lembrado. O teatro desde o início do século 19 conheceu indubitavelmente um acréscimo quantitativo de público. Mas esse aumento quantitativo, de fato provocou em troca uma explosão do público, a heterogeneidade progressiva desse público.

No início do século 19 em Paris, existia uma verdadeiro teatro popular. Foram os teatros dos antigos *boulevards* parisienses, os teatros de melodrama. E nesses teatros se misturavam — o que nunca acontecera antes — burgueses, operários, aqueles que se tornarão proletários, para assistir não só a espetáculos que narravam os aconte-

cimentos (as numerosas epopéias napoleônicas foram representadas) como espetáculos cênicos de puro divertimento.

Depois veio a industrialização e a efetiva tomada do poder pela burguesia. Nesse momento houve a ruptura completa, os teatros populares sendo repelidos para os subúrbios, tornando-se marginais, e o teatro oficial se tornando inteiramente burguês. Isso se deu sob a Monarquia de Julho e se consolidou sob o 2º Império. Essa espécie de ruptura do público subsistiu, o público ainda agora não é homogêneo, o público permanece dividido; tem-se tentado reunificá-lo, mas essas tentativas são parciais, se prendem mais ao mito que à realidade.

Finalmente, outro fenômeno importante, o que se pode chamar de "descentralização" histórica e social que aconteceu na Europa. Nosso teatro foi e é ainda um teatro das grandes cidades, grandes cidades onde se decide o destino da Europa, e também o do mundo. Digamos, de maneira um tanto sumária, que o teatro correspondia a uma imagem ptolomaica: o edifício teatral estava no coração da cidade, e está também no coração da Europa e, portanto, do mundo. Desse modo tudo podia gravitar em torno desse "edifício-teatro": a sociedade vendo ai a sua própria imagem, o teatro era, visivelmente, o microcosmo do mundo. Ora, constatou-se, desde o início do século 20, uma espécie de decentralização geral, o teatro não está mais no centro da cidade, o teatro não é mais o detentor de uma verdade para todos. A partir desse momento, esse mito — a possibilidade de celebrar a festa que diga a verdade não só da cidade mas do mundo — caducou.

Daí um outro recurso: a substituição de um teatro da participação coletiva, de um grande teatro de participação, por um teatro da participação individual ou pelo menos de uma participação de grupo. É o que temos atualmente. Procura-se, também, formar grupos que, num plano limitado, instaurem uma participação tanto mais forte quanto mais violenta, já que a participação ideal coletiva é impossível.

É o caso, por exemplo, do *Living Theater*.

O fenômeno do LT é significativo: esse grupo de americanos exilados se torna marginal em relação à sociedade e, na medida em que ele não pretende absolutamente instaurar uma participação coletiva global e dizer a verdade da sociedade, reclama uma participação absoluta entre atores e espectadores. Aqui também há uma vontade de fusão da platéia e do palco, os atores do *Living* intervêm sem parar na platéia, a ambição de incluir o espectador na representação, de fazê-lo reagir fisicamente não mais aderindo a uma grande idéia comum da Nação ou da cidade, mas pela agressão, pela provocação física; trata-se de despertar o espectador que não tem consciência de si mesmo, de sacudí-lo fisicamente e de torná-lo ativo. Julian Beck, em Avignon, durante uma conversa sobre o sentido revolucionário da ação do LT, dizia (o que para mim é muito contestável):

"Sim, não sabemos muito bem o que podemos fazer; certamente o *Living* não pode fazer a revolução, mas pode despertar o proletariado. O proletariado é vítima da sociedade de consumo. Talvez que o choque provocado no proletariado pelo *Living* lhe permita reencontrar a imaginação. A poesia do *Living* vai dar novamente ao proletariado a consciência de si mesmo".

Aí nós tocamos nos limites dessa participação.

No plano das técnicas, pode-se indagar da eficácia de tal choque, que se arrisca a se transformar num processo retórico. Uma vez que os espectadores saibam o que se vai passar, desde que saibam que vão ser agredidos, ou esperam isso, não há mais choque. Ainda mais que tais choques os meios audio-visuais de informação os fornecem muito mais eficazes. Ter podido assistir, diretamente, na TV, ao assassinato do suposto assassino de Kennedy, era de muito mais impacto do que os choques teatrais do LT.

Mas os limites dessa participação dependem muito mais de sua finalidade. Ela tem por finalidade constituir um grupo fechado em si mesmo, uma "tribu", um pequeno mundo estranho à nossa sociedade, que reune passageiramente espectadores, reintegrando até alguns deles.

Por toda parte onde o *Living* passa, faz conversões. Jovens partem com ele, se tornam membros da tribu. Recordemos os boêmios de antigamente, esses ciganos, terror de nossos avós, que raptavam crianças, como se vê em numerosas obras teatrais do século 19, particularmente em muitas óperas de Verdi. Eles também representaram um papel teatral. Encarnação da contestação da sociedade, foram recuperados pela dramaturgia dessa sociedade. Pode-se dizer que o *Living* é um pouco a mesma coisa. Um crítico alemão fazia essa observação a respeito, não do LT, mas de *Hair*, espetáculo sobre a vida de uma tribu de *hippies* que tem tido grande sucesso atualmente.

Originariamente, sem dúvida, tratava-se de um documentário bastante verídico sobre a vida dos *hippies*. Mas passando do *off-off* Broadway à Broadway, depois para Londres, Estocolmo e Munique, esse espetáculo por assim dizer perdeu sua essência. Tornou-se uma opereta moderna em que os *hippies* representam mais ou menos os papéis que tinham os ciganos nas operetas de Johann Strauss, e justamente a representam para a sociedade burguesa; agora são os transgressores autorizados.

Receio que, de certa forma, o *Living* represente esse papel. Evidentemente o LT quis ir mais longe; não se trata de por em dúvida a sinceridade de Beck e de todo o grupo. Ele quis até tentar uma "saida". Foi o que fez em Avignon, decretou que o espetáculo mesmo não era interessante, mas o que era interessante era a ação política que se podia fazer a partir do espetáculo. Então, é quando se coloca evidentemente a questão do teatro como meio de ação, de intervenção política direta.

É um problema muito vasto, e não pretendo tratá-lo aqui. Para mim o teatro, o teatro como tal, não é um bom meio de ação direta. Para ser mais do que um recurso de agitação superficial, é necessário que esteja ligado a um movimento político.

Nesse momento, então, sua eficácia política é real. É quando o teatro está ligado a um grande movimento de massa é que ele pode agir. Mas não creio que possa agir por si mesmo. Não creio que a "saida" da tribu do *Living* seja suficiente para modificar uma situação política. Infelizmente, foi o que aconteceu em Avignon: o LT foi expulso e a situação mudou para pior. O único resultado foi que a cidade de Avignon se fascistizou e adotou métodos extremamente lamentáveis para com o *Living* e os contestadores.

Assim, quer se trate de grande teatro político ou da atividade de um grupo, o mito da participação, da fusão, da mistura entre atores e espectadores, entre platéia e palco pode originar terriveis efeitos ou então trata-se de sair do teatro e aí não se pode falar do teatro, deve-se falar de ação política, de ação psicológica por meios teatrais graças às técnicas de espetáculo.

Talvez que os *happenings* realizem ações psicológicas? Talvez a vida social esteja inteiramente teatralizada — é possível — mas a partir dai não se trata mais de teatro no sentido em que o compreendemos, e isso não é a novidade.

Nós próprios, na França, em maio de 68, dissemos: "A revolução é o teatro".

É possível, mas se a revolução é apenas teatro, ela não é infelizmente uma revolução. Ora foi isto que talvez tenha acontecido na França. É certo que a revolução se inspira nas formas teatrais, que toda a vida social bebe nas formas teatrais, mas isto era o caso do século 17, mais ainda do que hoje. E o fato de se inspirar em formas teatrais não significa de modo algum que a vida se torne revolucionária, isto quer antes dizer que ela afasta qualquer mudança e se contempla a si própria. Nesse momento tudo entra de repente na ordem. O teatro é um instrumento político muito perigoso; ele não cessou de oscilar entre a contestação e a consagração. Ele não é em conjunto contestatório; não o foi durante séculos. Em todos os regimes monárquicos o teatro foi um instrumento de consagração social, seu modo de participação era a consagração do poder.

2. Então é necessário conceber um teatro de pura crítica, isto é, que não repouse sobre a participação? É o que chamarei de mito brechtiano. Às vezes tem-se entendido — para mim falsamente — os textos de Brecht, a prática de Brecht como exigência de uma separação radical entre palco e platéia, entre espectador e ator: o ator deve ser colocado diante de seu personagem, permanecer frio, criticar seu personagem.

E de citar, cortado de seu contexto, a passagem do *Petit Organon* em que Brecht, falando do ator épico, diz: "Uma crítica do gênero: ele não representava o papel do rei Lear, ele era Lear, seria para ele a pior das coisas".

Uma outra tese mais séria seria esta: Brecht faz da cena o lugar da mentira e do auditório o lugar da verdade. Torna o espectador clarividente enquanto os personagens são cegos. Os primeiros textos publicados em França sobre *Mãe Coragem* acentuaram isso, particularmente os de Roland Barthes. É preciso ver que esses textos foram escritos sob uma ótica particular; eles justamente rompiam com o mito da participação, que era a Bíblia, a palavra de mágica do TNP.

Barthes e eu próprio, escrevendo na revista *Théâtre Populaire* que sonhara com a Festa, a Igreja do teatro etc., sublinhamos a divisão da platéia e do palco. Mas dizer que os personagens estão errados e os espectadores estão certos, é cair numa dicotomia absurda.

Com efeito o que se passa em *Mãe Coragem,* é que o personagem principal, a Mãe Coragem, se torna progressivamente cega e é diante dessa cegueira progressiva que o espectador pode então se tornar mais clarividente.

Não há oposição estática entre a cena "lugar de mentira" e a platéia "lugar de verdade" mas uma verdadeira interação dinâmica entre cena e platéia. A partir desse momento, uma ligação se instaura entre a participação e a crítica. Louis Althusser, em *Notas sobre um Teatro Materialista* — texto notável publicado em *Pour Marx,* di-lo muito bem:

"Para compreender Brecht é preciso em primeiro lugar negar dois modelos clássicos da consciência espectadora, que obnubilam a reflexão. O primeiro modelo nefasto é, de novo, mas agora no espctador, o modelo da consciência de si. Isto é, o espectador não se identifica com o *herói*: mantem-no à distância. Mas então não está fora da peça aquele que julga, faz as contas e tira as conclusões?

Dão-lhe Mãe Coragem. Ela que represente. Você julgará. No palco, na poltrona, a figura da lucidez, conduzida à consciência por duas horas de inconsciência. Mas essa divisão dos papéis significa dar ao público o que o rigor recusa à cena. Na verdade o espectador não é de modo algum essa consciência absoluta de si que a peça não pode tolerar. Assim como essa peça não contém o Último Julgamento de sua própria história (é a visão do teatro clássico), o espectador não é o juiz supremo da peça. Ele também vê e vive a peça sob a maneira de uma falsa consciência questionada. Que é ele, então, ele também, a não ser o irmão dos personagens, apanhado como eles nos mitos espontâneos da ideologia, em suas ilusões e suas formas privilegiadas? Se ele é mantido à distância da peça pela própria peça, não é que se queira poupá-lo, ou fazê-lo juiz, ao contrário é para pegá-lo e envolvê-lo nessa aparente distância, nessa estranheza, para fazer dele essa mesma distância que nada mais é que crítica ativa e viva". Isto é, é preciso recusar opor ao teatro clássico, que seria o teatro da cena-verdade, um teatro brechtiano que seria o teatro espectador-verdade. Brecht não só se contentou de derrubar o jogo do espelho, substituindo a cena espelho da verdade pela sala espelho da verdade.

Ele nos propõe outra coisa: um teatro de participação crítica, ou mesmo um teatro crítico da participação.

3. A novidade de Brecht não foi derrubar os termos da atividade teatral clássica, o palco se torna inferior à platéia; foi introduzir um terceiro termo no jogo teatral: nosso modo de existência histórica real. A partir de então não há mais colóquio entre público e palco no interior de um lugar teatral simbólico, fusão dos dois ou ao contrário exclusão de um pelo outro; houve a colocação do relacionamento palco-público em nossa história, na história real de nossa sociedade.

Tomemos um exemplo: *A Vida de Galileu* e tentemos uma dupla análise interna e externa.

Colocando-se a questão na perspectiva de participação clássica, Galileu não aparece como um personagem positivo: os espectadores não aderem a Galileu, ao sofrimento, à tragédia de Galileu?

É isso evidentemente que Brecht recusa. Brecht tem a tendência a fazer de Galileu um personagem negativo. Mas esse personagem, em que nível é negativo? Qual é o sentido da negatividade de Galileu? É apenas a sua gulodice que está em jogo, e os espectadores podem dizer-se: "Não somos gulosos, somos pessoas bem educadas, comemos menos do que Galileu, não temos preocupações alimentares tão sórdidas. É porque ele gosta tanto de comer maçãs de manhã que ele vai abjurar e trair a ciência?" Isso seria uma visão muito sumária da peça. Então somos levados a analisar todos os atos, todas as tomadas de posição de Galileu, e a concluir que Galileu nunca é totalmente culpado num momento dado. Brecht não acusa Galileu de ter abjurado, ao contrário; se ele nos mostra que a partida de Galileu deixando Veneza por Florença é uma falta, ele a justifica: em Veneza talvez ele não tivesse tido problemas com a Inquisição, mas é necessário que ele deixe Veneza por Florença porque em Veneza ele não podia trabalhar, era obrigado a ganhar a vida dando aulas sem parar. Para realizar sua obra ele tinha que ir para Florença. Portanto, não é um erro quanto às fraquezas pessoais de Galileu, elas têm pouco peso. Vejamos sua gulodice: Galileu é sempre visto sob os traços de um personagem algo adiposo, repetidamente ele diz que gosta de comer bem, mas de fato ao longo da peça ele se contenta em beber um copo de leite, comer uma maçã e, afinal, um pato. O que é pouco para os 25 anos que dura a história. Galileu diz também que é gozador mas de fato ele tem uma existência quase ascética. É certo que há a cena com o soldador e a recusa de Galileu em aceitar o asilo que este lhe oferece, no momento de ser intimado pela Inquisição. Brecht dava grande valor a essa cena, que lhe permite fazer Galileu dizer: "Eu escrevi um livro sobre a mecânica do universo, o que se faz ou não se faz

não me interessa" — o que exprime simbolicamente a falta de Galileu. Mas no plano dos fatos pode-se acrescentar que, nesse momento, Galileu não teria conseguido escapar da Inquisição, esta já estava à sua porta. A análise interna não é portanto suficiente: é impossível colocar o problema da responsabilidade de Galileu em termos de falta. É impossível, em outros termos, interpretar existencialmente a peça de Brecht. Mas o personagem de Galileu nos conduz também a uma outra explicação, esta de caráter político.

Para compreender Galileu devemos compreender a situação histórica em que ele se encontra. Ora, essa situação histórica é, de certa maneira "trucada" por Brecht. Ela não corresponde exatamente à verdade histórica da época. Ela é como um equilíbrio instável entre o século 17 italiano e nosso próprio século 20, para nós espectadores.

Galileu não nos conduz a uma história estática, fechada. Brecht obriga o espectador a fazer uma espécie de vai-e-vem entre a época de Galileu e sua própria época. De fato, o que Brecht questiona através de Galileu, não é a sociedade italiana do séc. 17, é a situação social do espectador hoje. Ele o convida a uma reflexão histórica e, daí, a que ele próprio defina sua situação. Isto é, que a participação do espectador no drama de Galileu só pode se resolver através de uma tomada de consciência crítica de sua própria história, de nossa própria história.

É o que Althusser define como a "dinâmica da estrutura latente da peça". A estrutura da peça não é completa nem na cena nem na platéia, ela é função de um terceiro termo que é o estado atual da sociedade. Isto de resto não é tão novo: poder-se-ia fazer uma análise do mesmo tipo com o *Tartufo* ou o *D. Juan* de Molière. O que faz a grandeza dessas peças é que a situação histórica não é dita em cena, ela existe além. E é na sua redescoberta que o espectador pode lhe dar um significado. Se não D. Juan não tem sentido e se torna uma espécie de tonel das Danaides psicológico onde se pode meter o que se quiser. A mesma coisa com Tartufo: um santo, um vigarista, um crente, um ateu, um stalinista, um macartista, *ad libitum*. Tais obras não se fecham sobre si mesmas e também não se submetem a um público todo-poderoso. As obras fechadas em si mesmas são obras clássicas típicas, ou obras que se submetem a um público todo-poderoso, são as obras burguesas, o teatro de *boulevard* depois de Feydeau. Nesse sentido o teatro de Feydeau é um teatro perfeito, "distanciado". Em cena, imbecis, na platéia pessoas inteligentes, e as evoluções dos imbecis no palco são feitas para acalmar as pessoas na platéia, ou para fazê-las crer que são inteligentes. O teatro de Feydeau é um teatro da crítica pura. Poder-se-ia também encontrar uma "dinâmica da estrutura latente da peça" em Checov, assim como em muitos outros contemporâneos, nas obras que chamo de peças naturalistas descentralizadas. Nestas últimas, a situação social, ao inverso do que se passa nas obras estritamente naturalistas não se basta a si mesma; ela se refere progressivamente a outra coisa, ao conjunto da sociedade onde ela se representa. Penso em Wesker, em Arden, em Adamov. Eis aí o espectador obrigado a uma participação crítica.

Deduzamos agora um segundo tipo de teatro: um teatro de crítica da participação. Segundo tipo, ligado ao primeiro, mas diferente dele. Difere porque rompe com a ilusão naturalista. Ele é literalmente teatro de segunda potência e recusa a ilusão dos fatos verdadeiros no palco. O teatro se dá então como representação de uma coisa que não é verdadeira. Representação de nossas próprias representações da realidade, representações das imagens que o espectador se faz da realidade e apelo à contestação dessas imagens pelo próprio espectador.

O teatro de Jean Genet nos fornece o melhor exemplo. Genet escreveu peças que se intitulam *Les Bonnes, Les Nègres*: seria para exaltar as criadas, os negros? Ele próprio disse: "*Les Bonnes* não são um panfleto sobre a sorte das domésticas. Suponho que existe um sindicato dessa gente; isto não é da nossa conta". Com efeito, suas criadas não são verdadeiras criadas. Mais exatamente elas são criadas mas não são domésticas. As Criadas são domésticas tais como são vistas pelos espectadores aos quais Genet se dirige. Genet não escreve para um público popular mas sim para o público burguês. Foi a burguesia que o oprimiu, é a ela que Genet se dirige, é ela que ele quer apanhar na armadilha de seu teatro. E isto justamente fazendo representar no palco, não a vida das domésticas, mas a vida das domésticas como sonham os patrões. Essas Criadas são domésticas vistas pelos burgueses, do mesmo modo que os Negros são Pretos vistos pelos Brancos. Toda a peça é construida sobre isso. O que Genet organiza em cena é um espetáculo das representações do mundo conforme pensa o público *a priori*. É uma espécie de balé das ideologias do público. Mas Genet é muito mais consequente do que o público, ele vai até o fim dessa dança,

vai até o fim da representação, até a explosão dessas imagens, até a revelação da impossibilidade de conceber o mundo dessa maneira, até o questionamento radical dessas ideologias. Ele mesmo o observa em um texto capital, a Advertência ao *Balcão:* "A representação fictícia de uma ação, de uma experiência nos dispensa geralmente de tentar realizá-las no plano real e em nós próprios. *O problema de uma certa desordem — ou mal — que acaba de ser resolvido no palco indica com efeito que ele está abolido visto que, segundo as convenções dramáticas de nossa época, a representação teatral só pode ser a representação de um fato. Passamos então a outra coisa e deixemos nosso coração se orgulhar, uma vez que tomamos o partido do herói que tentou — e conseguiu a solução.* Eis o que uma consciência conciliadora procura insinuar ao espectador. Ora, nenhum problema exposto deveria ser resolvido no imaginário, principalmente quando a solução dramática se encaminha para uma ordem social perfeita".

A representação teatral é um auto-de-fé das ideologias do público, um ato de destruição dessas ideologias. Foi aí que Genet descobriu, de outra maneira, uma das técnicas fundamentais do teatro contemporâneo: o teatro sobre o teatro de acordo com Pirandello. Trata-se de levar à cena não os acontecimentos mas a interpretação que nós fazemos desses acontecimentos.

As peças de Pirandello são todas construidas sobre o mesmo esquema: aconteceu alguma coisa há 15, 20 anos, os personagens se interrogam sobre o que aconteceu, revivem o fato de certo modo e o modificam. Essa interpretação *a posteriori* comporta duas soluções: ou acaba por negar toda a realidade, é o relativismo pirandeliano generalizado (o crítico italiano Thilgen intepretou Pirandello assim, produzindo o *pirandelismo*): Personagens e espectadores chegam a essa conclusão que os fatos inexistem e que se pode interpretá-los em todos os sentidos (Pensemos no "Para mim eu sou aquele que acreditam que sou" de mme. Ponza em *A Verdade de Cada Um*). Ao contrário, em certas peças de Pirandello e sempre em Genet, o espetáculo começa com um apelo ao espectador para que, recusando tais pseudo-interpretações da realidade, ele próprio redescubra essa realidade. Além da representação das ideologias a obra é incitação à descoberta do real.

Paradoxalmente pode-se dizer que certas formas atuais do "teatro documento" encontram o mesmo processo. Esse "teatro documento" é pelo menos para aquilo que me interessa, um teatro de fatos reais. Certos autores querem se apegar a esses fatos reais: é o caso de Hochhut, de Kippardt. Mas daí recaem no drama naturalista, na peça de tese, da cruel matinada de Camus com pesadas interrogações sobre a culpabilidade do papa, de Churchill ou de *tutti quanti*. O que não apresenta, para mim, muito interesse. Ao contrário, onde o "teatro documento" se torna atraente, é quando ele manipula documentos e não fatos, isto é, as imagens que temos desses fatos. Ora, hoje vivemos num mundo cheio de imagens desses fatos.

Evoquemos rapidamente *US* de Peter Brook e da *Royal Shakespeare Company*. "U.S." se compunha de duas partes, a parte "U.S.' e a parte *Us* (nós): a parte "U.S." era a guerra do Vietnã, vista através das imagens dos periódicos, das revistas, recriada em cena, e a parte *US* é a guerra do Vietnã tal como os intelectuais ingleses, que formam o essencial do público da *Royal Shakespeare Company* a vivem através de sua ideologia intelectual inglesa. E o espetáculo acabava com uma pergunta, num momento de vazio e de suspense. Aqui o teatro se coloca no oposto dos meios de difusão de massa, ele é teatro de desmistificação das imagens: re-apresentam-se essas imagens do mundo, mas no palco elas confessam seu caráter falaz, elas se tornam "imagens", elas se irrealizam, falando como Genet. Em certas peças de Peter Weiss, existe um mecanismo idêntico, sobretudo em *Marat-Sade* mais do que em suas últimas obras (o *Viet-Nam Diskurs* por exemplo), que pagam um tributo muito grande à ilusão da documentação. *Marat-Sade* tem sido muito mal compreendida: ora se tentou ver nela uma peça filosófica, um diálogo entre Marat e Sade sobre duas concepções do mundo (então seria melhor ler ou reler Sade e Marat), ora se fez dela um psicodrama da Revolução representado por loucos (é o caso da *mise-en-scène* de Peter Brook).

Parece-me que há uma terceira solução: o *Marat-Sade* nos oferece justamente a imagem que os vencidos podem fazer de uma revolução malograda. Os internos do asilo de Charenton participaram da revolução e nos contam essa revolução, mas contam-na de seu ponto de vista, o dos revolucionários vencidos. A peça nos conduz menos a essa revolução do que à situação histórica real em que ela se representa, na derrota da Revolução, na "Restauração"; o personagem central da peça não está em cena, é o personagem que aparece no fim em efígie, é Napoleão. *Marat-Sade* nos propõe uma visão da revolução pelos

revolucionários que perderam a revolução: é nisso que a obra de Weiss é não só histórica como atual. Ele nos manda à nossa experiência da Alemanha ou mesmo da Europa, que é a das pessoas que perderam a Liberação e o Socialismo.

Encontram-se na dramaturgia atual muitas tentativas desse tipo: mostrar o mundo não como ele é mas como é visto, tal como é apresentado nos cartazes publicitários, nas revistas em quadrinhos, na TV, e confrontar muitas versões dessas imagens que envolvam a nossa participação. Através do confronto dessas versões, o espectador poderia ser levado a se distanciar criticamente em relação a elas, em relação a suas próprias representações da realidade e a tomá-la de um certo ponto de vista: um ponto de vista histórico. Mas a tarefa não é fácil: ela é ameaçada seja pela paródia — a maioria das vezes é nisso que se cai quando se colocam em cena estórias em quadrinhos — seja pela ideologia do absurdo: o espectador cede então à fascinação da descontinuidade, da fragmentação e só há o recurso a uma espécie de apocalipse das ideologias. Para escapar disso, o autor deve poder opor — falando em termos marxistas — à nossa ideologia da vida quotidiana, uma verdadeira ciência da realidade. É necessário também que ele não se dirija a qualquer pessoa mas ao próprio público que escolheu tocar, que ele escolheu como parceiro desse diálogo.

Creio, todavia, que esse teatro de participação crítica ou esse teatro de critica da participação nos indica atualmente um caminho, estreito, devemos reconhecê-lo, entre o mito desvalorizado do grande teatro de participação popular e o sonho muito agudo de um teatro de ação direta que, paradoxalmente, seria herdeiro de Artaud e de Brecht, o que é bastante contraditório.

Tenho, entretanto, a convicção profunda de que esse teatro incômodo, esse teatro da fragmentação que, por definição, é não calmante, que é sem catarse, constitui para o futuro imediato uma das únicas possibilidades de um novo teatro popular.

Na falta disso o teatro de contestação arrisca a condenar-se a si mesmo, seja a ser recuperado, seja a ser reprimido barbaramente por uma sociedade que quererá impor a sua ordem contra tudo. Mas, é certo, essa análise permanece parcial, fragmentária e ligada necessariamente às condições políticas e sociais da Europa ocidental, condições que não são válidas para outros países do mundo, nem para a eternidade.

Mas o teatro deve levar em conta: ele deve ser consciente, hoje, da precariedade, da dificuldade de sua situação. Deve estar consciente de que não pode se salvar pelos mitos, pelos sonhos: é necessário que ele seja operante aqui, hoje e agora.

(*Cahiers Théâtre Louvain* — 7/8/1969)

Sobre o mesmo assunto, V. CADERNOS DE TEATRO N. 64

O OBJETO SE TORNA ATOR

Conversa com Tadeusz Kantor (*)

O que o senhor faz é considerado muitas vezes como uma prestidigitação de formas. Isto não apenas com referência à sua obra teatral como também ao seu trabalho plástico.

Tadeusz Kantor — E não se diz também que todo o teatro convencional é dominado pela forma? É o próprio teatro que é extremamente formal. São os diretores de teatro que fazem prestidigitação com as formas, são eles que não têm conceitos intelectuais. Em segundo lugar, eu não brinco com as formas. Repudiei a forma há já algum tempo atrás e escrevi exaustivamente sobre esse assunto.

O repúdio da forma não implica necessariamente na abolição do jogo com a forma...

Não sei, talvez não seja bem isso. Talvez devamos nos perguntar porque os artistas repudiam a forma? Fiz isto em 1963. Então, disse a mim mesmo: artistas que cultivam a mesma forma é porque desenvolveram um comportamento de janotas. Eles ficam presos a ela, fazem carreira com ela, desejam ser relembrados pela posteridade através dela. Mas não conseguem. A forma foi totalmente repudiada em arte desde 1919. Ela foi substituida por — não queria chamá-la de substância porque esta antítese é muito fácil, mas — digamos — por uma atitude. Falando (como os surrealistas), um comportamento. O que venho fazendo há onze anos na minha carreira artística é justamente isto, me comportando. Uma condição. Os críticos que reclamam que salto de uma forma para outra, estão enganados. Minha resposta é: rejeitei a forma, reconheço apenas minha própria personalidade, minhas idéias, minha base conceitual.

Além disso, estabelecer uma distinção entre forma e substância é, como deve saber, o que chamamos de formalismo. Deixe-me relembrar aqui, mais uma vez, o ano de 1919, o trabalho de Marcell Duchamp. Essa data, com efeito, é ignorada na Polônia. Mas o dualismo de substância e forma foi abolido em arte nessa data. É óbvio que uma pessoa que não tem nada a dizer não seria capaz de produzir uma única obra. Assim, a expressão jogo de formas talvez seja uma relíquia de argumentação usada para combater a arte abstrata. De fato se disse que a arte abstrata nada mais é que a forma, que é privada de substância. Meu Deus, o abstracionista Kandinsky está mais saturado de substância filosófica e existencial do que qualquer outro pintor.

Entretanto se o que o autor tem a dizer se exprime numa obra que é um processo, movimento, um arranjo móvel de situações, qual será então o seu signo material, qual será o seu signo visível, a sua mensagem durável. Essa forma de signo não tem significado para você?

Deve haver uma certa estrutura, mas os significados essenciais não estão contidos na própria estrutura. Kandinsky não transmite quaisquer significados na forma narrativa, entretanto suas telas transmitem informação gigantesca, talvez cósmica que excede o limite da experiência terrestre. Tudo isto se torna pertinente hoje, novamente. A informação pode ser matemática, programada, codificada.

Mas se ela pode ser decifrada, sua importância percebida, isto é determinado pela sensibilidade pelo grau de preparação daquele que a recebe.

É uma estória muito complicada. Kandinsky, Malevich e Mondrian influenciaram certas esferas da organização social, indiretamente, é claro. Mas essas esferas de vida não existiriam absolutamente sem os abstracionistas. A pessoa comum não está consciente de que está vivendo em certas condições específicas porque, entre outras coisas, porque elas foram criadas em algum lugar por pessoas que, então, pertenciam à vanguarda. A receptividade em questão não tem nada a ver com consumo, deleite ou contemplação, é um tipo fantasticamente moderno de receptividade, típico do século 20: a arte produz mudanças na vida e na consciência.

O seu teatro tem o mesmo objetivo, que é mudar a vida e a consciência?

Não sou Malevich; como homem de teatro, posso estar interessado apenas com a reação direta das pessoas

que estão na platéia. Possivelmente, não posso esperar que a produção possa afetar o destino do mundo mesmo quando o público não entende nada.

Assim, como em todo teatro, o objetivo é afinal ganhar o público.

Certamente. Esta é a função do teatro. Não pode ser a mesma coisa com a pintura, mas o teatro... a palavra em si tem este significado. É por isso que não posso crer absolutamente nisso quando alguém me diz que o teatro é um laboratório.

Você trata o público que deseja conquistar um tanto de maneira sem cerimônia. Deliberadamente você procura ultrajá-lo, humilhá-lo e aborrecê-lo, rejeitá-lo um pouco, criando o que chama de "situações intoleravelmente embaraçosas".

Eu apenas destruo certos hábitos no espectador...

Ensinando-lhes outros ao mesmo tempo...

Isto vem depois de certo tempo, naturalmente. Não se pode evitar. Mas para mim a arte, já disse isso muitas vezes, é criação, não é um laboratório. O termo laboratório é tirado da ciência. As experiências aí realizadas são reais; conduzem a alguma coisa.

A arte pode ser também experimental...

É o que afirmam alguns críticos. Alguns por exemplo vêem em Malevitch um pintor que fazia experiências. Mas a arte era para Malevitch assim como comer e dormir. Não, eu não acredito em criatividade experimental.

Quando você fundou o Cricot-B anunciou-o como um teatro criativo. Diga-me, a participação nas produções do Cricot é também uma necessidade, uma compulsão íntima para os seus atores?

Deve ser para aqueles que optaram por ele.

E a respeito dos espectadores que escolheram sua produção para ver. É também uma compulsão necessária de experimentar algo incomum?

Realizando seus próprios impulsos a tarefa do artista é evocar outras compulsões nos outros. Impor-se e impor a sua visão de alguma maneira.

Mais uma vez suas conclusões são claramente tradicionais. Isto significa que você não gosta de criar apenas pelo próprio prazer?

Que significa meu próprio?... Ou eu tenho alguma coisa a dizer e encontro os meios de fazê-lo, e então atinjo alguém — ou não.

No teatro os "meios" são o ator antes de tudo. Acha que, como ponto de partida para uma busca conjunta, seus atores devem representar um certo nível de habilidade técnica, ou isto é desnecessário. O que acha?

Vou dar um exemplo tirado da minha experiência em vez de teorizar. Foi em 1956. Eramos todos educados na recriação naturalista do papel, com métodos teatrais que se tornavam terrivelmente calcificados. Estávamos todos de certa forma nesse teatro. Eu era o cenógrafo; eles representavam. Uma atrofia, então. Devemos lembrar que atores são pessoas espontaneas e intuitivas, raramente encontramos algum intelectual entre eles. Então, um dia começamos a planejar um tipo de teatro novo, diferente. Eles me procuraram, conversamos. Nós todos, eu, eles, sentimos necessidade de mudança. Após a rotina do teatro "normal", o *Cricot* nos deu espaço para respirar, liberdade, ar. Eles pareciam compreender isto e o aceitaram integralmente. É só. Então outros atores se juntaram a nós espontaneamente.

Assim você vê, não sei realmente se é necessária a habilidade ou não. O que se deve ter é disposição para fazer o trabalho. Além disso eu tenho certos princípios, como sabe. Mas nunca sei como as coisas vão terminar. Não sei nada sobre o epílogo. De fato eu procuro esquecer tudo a respeito dele quando começo uma peça.

O epílogo acontece por si mesmo?

Sim. Há os atores e o público. Os atores permanecem eles mesmos e isto pode produzir muitas situações psíquicas imprevisíveis. E não somente psíquicas.

Os atores continuam eles próprios no palco — isto soa esquisito...

Porque? Em *Cricot-2* há apenas o ator. Não há papéis. Há apenas ele, uma pessoa específica. Apenas a realidade despojada de ilusão. Eu, obviamente, conheço

esses atores, sua mente, seu talento, como se comportam e agem. Cada personagem é construido em torno da personalidade do ator. Meu trabalho com o ator consiste em impor certas situações, em que creio de fato. O ator está circunscrito por essas situações, mas ainda goza de bastante liberdade para revelar sua individualidade.

O ator está assim igualado a um objeto em situações que você cria e a sua liberdade de selecionar os meios de expressão é muito restrita.

É verdade. Trato o ator como um objeto; mas quem disse que o objeto é menos importante em arte do que uma pessoa? O objeto é também um material vivo. Craig dizia que apenas o objeto é que contava.

Na medida em que se define por sua relação com a pessoa, pela qualificação humana.

Não. De qualquer maneira eu não trato o objeto como um acessório. Para mim o objeto representa um mundo objetivo que permanece estranho ao intelecto. Aqui também temos o dualismo homem-objeto. A abolição dessa divisão foi o acontecimento mais revolucionário no surrealismo, foi o maior risco assumido pela arte no século 20. Na Polônia Bruno Schulz adotou uma filosofia semelhante inteiramente independente dos surrealistas franceses. Esse ponto de vista me interessa. Toda a minha geração esteve sob a forte influência de Schulz, Gombrowicz e Witkiewicz. O *Tratado sobre os Manequins* de Schultz tem um grande significado.

Como cheguei ao *happening?* A opinião geral sobre esse assunto não á inteiramente correta. O *happening* saiu do teatro. Durante a ocupação fizemos coisas que eram típicas de *happening* apesar de o termo não ser conhecido então. O *happening* presume que no momento em que um ser humano anexa um objeto, o objeto se torna um ator.

Mas o ser humano deve fazer a anexação, de outra forma o objeto permanecerá inerte, não existirá.

Quem pode dizer? Talvez o objeto existiria mesmo sem o ser humano. No teatro eu uso o objeto como parceiro do ator. Não é um acessório simbolizando algo, mas um antagonista. Um bom ator sempre aprecia esse fato.

O que seria para você o elemento mais importante do seu teatro?

Nenhum. A hierarquia de importância foi abolida. O texto, o ator, o espectador, o objeto, tudo tem a mesma importância. Acho que esta é a conquista mais importante do meu teatro.

Mas a promoção do objeto ao status de parceiro de um ator vivo não estimula o fetichismo e, portanto, estabelece uma nova hierarquia?

Há sempre esse risco quando se aventura em alguma novidade. Mas sem arriscar não existe nada novo. Seria melhor deixar o objeto em paz justamente porque temos medo do fetichismo?

Você disse antes que constrói cada personagem sobre as predisposições do ator e de sua personalidade. Pode-se dizer, entretanto, que a maioria das personalidades em Cricot-2 correspondem aos personagens encontrados nas peças de Witkiewicz?

Não inteiramente. Seus personagens são tão complexos...

Porque então é sempre Witkiewicz?

Não sei. Talvez a primeira razão é o fato de que, como tenho dito, nasci dos tres — Witkiewicz, Gombrowicz e Schulz. Mas porque Witkiewicz e não Schulz... Eu também queria fazer Gombrowicz, seu *Ivona, princesa de Burgúndia.* Escrevi a ele sobre o assunto mas afinal desisti da idéia. Witkiewicz talvez combine mais comigo. Seu temperamento. Mas para dizer exatamente por que... Adotei a idéia de um teatro autònomo e então resolvi evitar a todo custo um teatro de repertório. Um autor não faz um repertório, e a coisa toda toma uma forma diferente. Esse tipo de teatro está ligado a um tipo de pessoa que é virtualmente um parceiro dos atores.

Com todas as suas obsessões e filosofia mais do que com ele...

Porque não? Mas isto não tem importância e não é um erro. Porque o teatro não seria dominado pelo espírito de uma obsessão, por uma única linha de conceitos, do mesmo conteúdo? Isto até pode ter uma boa influência sobre o ator e sobre a homogeneidade de seu jogo.

Chegamos agora à questão crucial: o que é exatamente, para você, o texto do autor?

É uma questão importante. Quando estava fazendo *Os Sapateiros* na França, a tendência era eliminar o texto em favor do gesto, da situação escrita, da peça escrita no palco e assim por diante. Idéias roubadas do *happening,* que é uma arte em si, artificialmente aplicada ao uso cênico.

Mas o texto literário é extremamente importante para mim. Ele representa uma condensação, uma compressão de realidade, de uma realidade concreta. É uma carga que tem que explodir. Não é o fundamento do teatro. Não é nem impulso nem inspiração. É um parceiro. O caso é que não representamos Witkiewcz, representamos junto com ele. O que — acho — é a única solução honesta. Se sustentarmos que teatro é uma obra de arte, então todas as consequências decorrentes devem ser tiradas daí: deve ser uma obra autônoma. Não pode invocar uma realidade pre-existente. Um teatro que reverte à peça não é obra de arte. Pelo menos para mim.

Então "representa Witkiewicz"?

Não, não é isso. Meu propósito deste 1945, desde os dias do teatro clandestino, tem sido tratar o texto como um dos elementos do teatro. O texto não tem um valor filológico para mim. Tem apenas um valor semântico. É uma coleção de fatos comprimidos, que devo acreditar que ainda podem ocorrer. Metafísica — dirá você — mas uma obra de arte não pode existir sem isso.

Quando estava fazendo Wyspianski *(A Volta de Ulisses),* Ulisses se tornou tão real para mim que eu podia imaginá-lo chegando a uma estação de estrada de ferro ou entrando numa sala em *blackout* durante a ocupação. O que pensariam as pessoas se ele voltasse dessa maneira? As situações têm que ser densas e então o fato literário pode acontecer novamente. Numa nova realidade. E somente desse jeito. Se a ação se passa numa lavanderia, então, a realidade são roupas sujas, água, o vapor, a máquina de lavar, lavadeiras. Fiz isto em Bâle. Em resumo, procuro reduzir a realidade da ficção, da ilusão, a realidade do texto a uma realidade mais real. O texto não dá idéia da situação. O que aprendemos a esse respeito das peças de Witkiewicz? Nada. A ação sempre acontece em nenhuma parte ou alhures... Somente as rubricas dão alguma explicação. Entretanto, acredito mais no texto do que em qualquer outra coisa porque me concentro em sua semântica e crio eu mesmo as situações. Estas refletem o meu estágio de consciência artística.

Em outras palavras, a filosofia do autor, seu pensamento, permanece intacto?

Exatamente, mas não contido nas situações. Tenho visto muitas produções de Witkiewicz falsas do começo ao fim, em polos opostos de sua filosofia. Muitas vezes os diretores que abordam Witkiewicz ignoram totalmente a história do surrealismo, nada conhecem do manifesto surrealista e tratam o texto filosoficamente, como estudantes de literatura. Leon Schiller disse que para se criar um teatro moderno é preciso estar comprometido e atravessar o purgatório da vanguarda. Geralmente os produtores de Witkiewicz não estão engajados e nem têm idéia do que é vanguarda.

Aonde conduz o purgatório da vanguarda? Ao céu do academicismo, à tradição, à estabilidade?

A vanguarda é muito real e mensurável. Schiller e André Pronaszko, por exemplo, assumiram o risco, por exemplo, no teatro polonês com toda essa aventura do construtivismo. Depois veio uma série de outras vanguardas. Perdoe-me, mas são os *play-boys* de nossas artes plásticas, de nossa crítica e de nossa cultura que o afirmam. Bem, de acordo — a vanguarda e tudo, então, se atrofia, o artista se acalma e desenvolve seu próprio estilo... Tudo isto são asneiras. Toda a série de artistas, Maria Jaremianka, Henryk Stazewisk se empenharam até o fim no espírito de vanguarda.

O que você quer dizer exatamente quando diz trabalhar no espírito de vanguarda?

Significa ir além da forma já adquirida, não parar de procurar, renunciar às posições já conquistadas, não permitir a realização como se diz — daquilo que se chama plenitude, não cultivar um estilo.

As características da vanguarda tais como ser o precursor de uma idéia, estar à frente de seu tempo, tomando um lugar na história da evolução da arte, isto não conta nada?

Um lugar na história é problemático. Alguns acham que não há tal coisa dita vanguarda em arte. Que há apenas tradição, a corrente ininterrupta e contínua de correntes que se chocam. Deixe que lhe fale de minha experiência e não minha opinião. Em 1947, por exemplo, estive fascinado pelas idéias do surrealismo, Reconheci-as como conceitos de vanguarda, consequentemente: situações ligadas ao subconsciente, o objeto não natural, tudo que o surrealismo propunha. Momentos mais tarde, fui confrontado com a alternativa: continuarei isto ou não. Continuar significava aperfeiçoar, e aperfeiçoar em arte, para mim significar uma idéia vazia. Quando descubro algo, descubro dentro de mim mesmo, expresso-o artisticamente e, então, a forma de expressão é perfeita. Os primeiros impressionistas descobriram alguma coisa. A maneira de transferir a luz para a tela. Seus quadros se tornaram perfeitos imediatamente. Não se pode dizer isto a respeito a obra de Monet, Pissaro e Sisley, não há esforço de perfeição; no máximo eles foram mais conscientes de como valorizar a luz no quadro. A forma foi perfeita no início. Isto significa que o artista que descobre uma nova forma, que é o primeiro a utilizá-la, tem o direito de repetí-la até certo momento porque tem que transmitir sua idéia. Isto é natural. É a *conditio* do artista. Mas o artista exaure a idéia em determinado tempo, ou ele tem a sorte de morrer antes que isto aconteça ou tem que fazer algo consigo mesmo se deseja viver, isto é, criar e não colher os benefícios do prestigio que adquiriu. Mais uma vez ele tem que encontrar uma resposta e continuar, ou então não a encontra. Com isto de "avançar", entendo como encontrar uma nova motivação, uma nova carga dentro de si — mas sempre dentro da corrente escolhida, seguir sua linha.

Acha então que esses felizes descobridores de novas cargas somente eles merecem ser chamados de vanguarda?

Sem dúvida. Mas há também o problema de gerações. Por exemplo, novas pessoas surgem que ignoram tudo do passado e propõem a sua carga, Eles procuram forçar uma porta aberta. Mas por outro lado, Malevich e Miró são considerados pintores de vanguarda, hoje. Isto significa que eles continuaram a mudar com os tempos, com a juventude. E os jovens muitas vezes revertem aos artistas de dias passados.

No século 20, a arte era considerada a única área em que a vanguarda, no sentido que você atribui ao termo, existia permanentemente. Você não testou no Cricot-2 o mérito de certas tendências artísticas no teatro? Parece que voce trata o teatro como campo prova de idéias em arte?

Ao contrário, muitos dos conceitos futuros tiveram seu ponto de partida no teatro. Mas receio que não se possa estabelecer regras aí.

(Reportagem de Teresa Krzemien — *The Theatre in Poland* — 4/5/1975) Sobre T. Kantor v. CT n. 58

* Diretor teatral e cenógrafo, fundador do teatro *Cricot 2*

AUGUST STRINDBERG

Aparentemente, AS seria o espírito mais revolucionário do teatro de protesto. Na realidade, essa distinção deve caber a Ibsen, mas Strindlberg é, certamente o mais inquieto e experimental. Toda sua carreira foi de fato uma busca da pedra filosofal da verdade última através da experimentação em diversos empreendimentos. No seu teatro, em que quase cada uma de suas novas obras constitui um novo começo, uma arrancada para novos caminhos, Strindberg fez experiências com as peças poéticas byronianas, as tragédias naturalistas, as comédias de *boulevard,* e o teatro fantástico de Maeterlinck, as crônicas shakespearianas, as peças oníricas expressionistas e as obras de câmara, em forma de sonata. Em suas atitudes políticas e religiosas, ele percorre a inteira gama da crença e descrença, com escalas no positivismo, ateismo, socialismo, beatismo luterano, catolicismo, hinduismo, budismo e misticismo swendenborguiano. Nos seus estudos científicos, vai de Darwin ao ocultismo, do naturalismo ao super-naturalismo, da física à metafísica, da química à alquimia.

Strindberg oscila entre a afirmação e a negação, cedendo finalmente a um melancólico fatalismo que nunca se encontra em Ibsen. Na verdade, enquanto Ibsen abre caminho para uma *forma* trágica helênica, sua rebelião nunca deixará de ser vigorosa e constante. Strindberg, finalmente, atinge uma *disposição de espírito* trágica, segundo o modelo grego, mas sua rebelião é parcialmente dissipada pelo esforço de aceitação e compreensão.

ROBERT BRUSTEIN

AUGUST STRINDBERG:

Se falo da caracterização, não espero ser ouvido pelas atrizes que preferem parecer bonitas a parecerem verdadeiras, no papel que interpretam. Mas o ator poderia interrogar-se sobre a vantagem ou desvantagem que haverá para ele em se revestir, graças à caracterização, de um caráter abstrato, tal como uma máscara. Imaginemos que um ator, com um lápis de carvão, marca entre os olhos um traço violentamente colérico, e suponhamos que em determinado momento a rubrica o obriga a soltar uma gargalhada. Imagine-se que esgar atroz! E poderá uma testa falsa, lisa como uma bola de bilhar, franzir-se quando a personagem se encoleriza? Num moderno drama psicológico, em que os mais imperceptíveis estados de alma se devem refletir mais no rosto que nos gestos ou movimentos, valeria a pena experimentar uma forte luz lateral, sobre um pequeno palco, com atores não caracterizados ou, pelo menos, com a caracterização reduzida ao mínimo.

Se, além disso, evitássemos a orquestra à vista do público, com as suas lâmpadas incômodas e os rostos voltados para a sala, se o chão da platéia se pudesse elevar de modo que o olhar do espectador se erga acima dos joelhos do ator e se, enfim, pudéssemos obter o obscurecimento total da sala no decorrer da representação, e antes de mais um *pequeno* palco e uma pequena *sala,* talvez então se assistisse ao nascimento de uma nova arte dramática, e o teatro pudesse de novo tornar a ser um prazer para o público culto. E enquanto se espera que assim aconteça, dever-se-á sem dúvida armazenar peças e preparar o repertório do futuro.

Fiz uma experiência. Se falhou, temos tempo para recomeçar.

(Do *Prefácio* à *Senhorita Júlia*)

Livros consultados:

Teatro Moderno, Luiz Francisco Rebelo, 2.ª ed. 1964 Soc. Gráfica Editorial-Lisboa.

O Teatro de Protesto, Robert Brustein — Zahar Edit. 1967, Rio.

1888

O teatro, como a arte em geral, pareceu-me ser, durante muito tempo, uma "Bíblia dos Pobres", uma bíblia em imagens para os que não sabem ou não podem ler; e o autor dramático um pregador laico que dissemina as idéias do seu tempo sob uma forma suficientemente popular para que a classe média que frequenta as salas de espetáculo, as possa compreender sem demasiado esforço. Eis porque o teatro foi sempre uma escola para os jovens, para as pessoas semi-cultivadas e para as mulheres, que possuem ainda o dom de se enganarem e deixarem enganar na medida em que são permeáveis à ilusão, à sugestão do autor. Na nossa época, em que o pensamento rudimentar, incompleto, que é o produto da imaginação, parece querer evoluir para a reflexão, a investigação e a experimentação, pareceu-me que o teatro, assim como e a religião, corria o risco de ser abandonado como uma forma de expressão prestes a extinguir-se, que não podemos já apreciar, por falta de condições necessárias. Esta suposição está aliás confirmada pela crise do teatro que se verifica atualmente em toda a Europa, e ainda porque nos países onde nasceram os grandes pensadores da nossa época, isto é, a Alemanha e a Inglaterra, a arte dramática, como aliás a maioria das artes, morreu.

Em outros países pensou-se que se poderia criar um teatro novo, preenchendo as velhas formas com o conteúdo da época moderna; mas, por outro lado, as novas idéias não tiveram tempo de se popularizar suficientemente para que o público as pudesse apreender; e, por outro lado, as lutas partidárias inflamaram os espíritos, impedindo o espectador de apreciar pura e desinteressadamente o espetáculo, desde que este contradiga, por pouco que seja, as suas convicções formadas. Uma maioria que aplaude ou protesta passou a exercer desde então a sua didatura, tão publicamente quanto é possível fazê-lo num teatro. Enfim, não se encontrou uma forma nova adaptada ao novo conteúdo, e o vinho novo fez estalar as velhas garrafas.

Nesta minha peça não tentei criar nada de novo — até porque isso é impossível — mas apenas modernizar a forma, de harmonia com o que, a meu ver, os homens da nova geração devem exigir desta arte. Para esse fim escolhi um assunto, ou deixei-me seduzir por um assunto por assim dizer estranho às lutas partidárias de hoje, visto que o problema da grandeza ou decadência social, da superioridade e da inferioridade, do bem e do mal, do homem e da mulher, tem e terá sempre um interesse duradouro. Fui buscar esse tema à própria vida, tal como o ouvi contar há já alguns anos: então, esse acontecimento a que dei agora forma dramática provocou em mim uma funda impressão. Esta foi a razão por que pensei convir ele a uma tragédia; porque se o espetáculo da ruina de um homem feliz nos causa uma impressão trágica, mais ainda no-lo causará o de toda uma raça. Mas o tempo virá, talvez, em que seremos suficientemente evoluidos, suficientemente esclarecidos para assistir com indiferença ao espetáculo brutal, cínico e cruel que nos oferece a vida; um tempo em que teremos abandonado estes pensamentos inferiores, infiéis, a que chamamos sentimentos, e que se tornarão supérfluos e até mesmo perniciosos quando o nosso entendimento se tiver aperfeiçoado. O fato de a protagonista desta peça despertar piedade deve-se apenas à nossa fraqueza e à nossa incapacidade de evitarmos o receio de sofrer um destino semelhante ao seu.

O espectador demasiado sensível não se satisfará com a piedade, e o homem do futuro, que terá fé, pedirá talvez que lhe proponham um remédio para o mal, por outras palavras, um programa. Mas, em primeiro lugar, não existe um mal absoluto, porque a ruina de uma raça engendra a felicidade de uma outra, permitindo-lhe que se eleve; e a alternância da ascensão e da queda é um dos principais encantos da vida, dado que a felicidade não é senão o resultado de uma comparação. Ao homem enfeudado a um programa que procurasse evitar que a ave de rapina comesse a pomba, e o piolho a ave de rapina, gostaria eu de perguntar: porque tentar evitá-lo? A vida não é tão estupidamente matemática que só os grandes comam os pequenos; acontece muitas vezes que a abelha mate o leão, ou pelo menos o enlouqueça.

Se a minha tragédia provoca uma impressão de tristeza na maioria das pessoas, isso se deve a elas e não a mim. No dia em que formos tão fortes como os homens da Revolução francesa, teremos a satisfação de ver desbastar os parques reais e abaterem-se as velhas árvores carcomidas que durante tanto tempo abafaram as que tinham, igualmente, o direito de crescer. E experimentaremos então uma sensação de alívio, como quando nos dão a notícia da morte de um doente incurável...

Censuraram a minha tragédia *O Pai* por ser demasiado triste, como se quisessem que uma tragédia fosse alegre! Pretensiosamente, reclamam alguns a alegria de viver e os diretores de teatro encomendam farsas, como se a alegria de viver consistisse em ser imbecil e em representar os homens como se todos estivessem afetados da doença de São Vito ou de idiotismo congênito. Pela minha parte, encontro a alegria de viver nas lutas fortes e crueis da vida, e o meu prazer consiste em aprender sempre alguma coisa. Eis porque escolhi um caso excepcional, mas instrutivo, uma grande exceção que confirma a regra, o que não deixará de desagradar aos que amam o lugar-comum. O que, em seguida, não deixará de ofender os espíritos fracos, é que os motivos com que explico o acontecimento que dramatizei não são simples, e não defendo apenas um único ponto de vista. Na vida — e isto é uma nova descoberta — um acontecimento é, em geral, provocado por toda uma série de motivos mais ou menos profundos; mas o espectador escolhe, na maior parte das vezes, o motivo que apreende mais facilmente ou que se lhe afigura mais lisongeiro. Na minha peça comete-se um suicídio. Um burguês dirá: maus negócios, com certeza! As mulheres: amores infelizes! Doença, dirá o doente. Esperanças desfeitas — pensará aquele a quem a vida arruinou.

No que diz respeito aos caracteres, criei as minhas personagens visivelmente sem caráter, e isto pelas seguintes razões: a palavra "caráter" recebeu, com o decorrer do tempo, várias significações. Na origem, queria, provavelmente, designar o traço dominante do espírito e confundia-se com o temperamento. Depois, no vocabulário da classe média, tornou-se sinônimo de autòmato; de tal modo que um indivíduo conformado de uma vez para sempre com as suas disposições naturais ou adaptado a um certo papel na vida, foi apodado de "caráter", enquanto o que evoluia, navegando habilmente no mar da vida, não afrouxando jamais a sua vigilância e acautelando-se sempre com as variações do vento, foi designado como tendo falta de caráter. Em sentido pejorativo, naturalmente, porque era demasiado difícil fixá-lo, catalogá-lo, vigiá-lo.

Esta concepção da imobilidade foi transportada para o palco, onde a classe média sempre dominou. Designou-se aí por "caráter".

Tratando-se de caracteres modernos vivendo num período de transição, mais febrilmente histérico pelo menos que o precedente, quis que as minhas personagens fossem seres mais hesitantes, mais atormentados, ao mesmo tempo novos e antigos. A alma das minhas personagens é um aglomerado de civilizações passadas e atuais, de fragmentos de livros e de jornais, de pedaços de homens, de tiras de vestidos domingueiros transformados em farrapos, do mesmo modo que a própria alma do homem está toda ela remendada. E mostrei também como se formaram, deixando o fraco roubar palavras ao mais forte e repeti-las, deixando os espíritos apossarem-se das idéias, das sugestões, como se costuma dizer, uns dos outros.

Os modernos autores realistas baniram o monólogo por o acharem inverossimil. Mas, se eu o justificar, consigo torná-lo verrossimil e posso, portanto, servir-me dele com proveito.

Do Prefácio escrito pelo autor para sua peça *Senhorita Júlia,* peça realista montada por Antoine em seu teatro em 1893.

Johan August Strindberg, (1849-1912) nasceu em Estocolmo.

Por motivos financeiros teve seus estudos muitas vezes interrompidos. A única maneira que encontrou para extravasar suas tensões, foi a de escrever a respeito delas; daí nasceram peças como *O Pai* e *Senhorita Júlia* entre as mais significativas.

Casou-se várias vezes. De temperamento nervoso, chegou a tentar o suicídio duas vezes na sua juventude. Mas nada disto, nem suas falhas pessoais, nem seu temperamento nem suas crises, que quase o levaram a dar fim à própria vida deixaram com que fosse considerado uma das maiores figuras do teatro moderno.

Morreu aos 63 anos de idade, deixando inúmeras peças, romances, estórias, autobiografias, trabalhos sobre ciência, filosofia e política, entre outros.

"Strindberg foi o precursor de toda inovação do teatro atual..." (E. O'Neill)

A MAIS FORTE

de August Strindberg

tradução de Thais A. Balloni

PERSONAGENS:

Mrs. X

Miss Y

Cenário: uma casa de chá, duas mesas de canto; um sofá forrado de veludo vermelho; várias cadeiras. Miss Y sentada no canto do café e à sua frente uma garrafa vazia de *ale* (espécie de cerveja). Ela lê uma revista, que mais tarde troca por outras. Mrs. X entra vestida com roupas de inverno, chapéu, capote, carregando uma sacola de compras, de desenho estranho.

Mrs. X — Amelie querida, como vai? O quê é isto? Sentada aí sozinha, numa noite de Natal. Até parece uma solteirona.

Miss Y — (*olha-a sobre a revista, cumprimentando-a com a cabeça e para de ler*).

Mrs. X — Ora, não gosto de vê-la aqui, tão só, e como se não bastasse, logo numa noite de Natal. Faz-me sentir tão mal, como no dia em que assisti uma festa de casamento num restaurante de Paris: a noiva lia histórias em quadrinhos, enquanto o noivo jogava bilhar com os outros convidados. Uf, então pensei: se no primeiro dia é assim, o que lhes espera no futuro? Ele, jogando bilhar na

sua noite de núpcias e ela, sentada, lendo aquele jornalzinho. Que me diz disto? Bem, a comparação não foi das melhores, não é?

Entra uma garçonete com uma xícara de chocolate e coloca-a em cima da mesa, em frente a MRS. *X.*

MRS. X — Sabe, Amelie, acho que teria sido melhor para você, se tivesse se casado com ele... Lembra-se bem quando insisti com você para desculpá-lo? Lembra-se? Hoje, poderia ser sua esposa, ter seu próprio lar... Recorda-se de como você se gabava de gostar da vida doméstica, desejando, verdadeiramente, abandonar sua carreira teatral? Sim, Amelie querida — depois do teatro — a melhor coisa é um lar, crianças, você sabe... Não, acho que não entenderia isto!

MISS Y — (*Expressando desdém*).

MRS. X — (*prova algumas colheradas do chocolate, abre a sacola de compras e tira alguns presentes de Natal*) — Ah, deixe-me mostrar-lhe o que comprei para meus filhos. (*Mostra uma boneca*) Olhe só, que graça! É para Lisa... Veja como fecha os olhos e vira a cabeça! Vê? E esta espingarda é para Maja (*Arma a espingarda e atira em direção de* MISS *Y*).

MISS Y — (*Faz um gesto medroso*).

MRS. X — Não me diga que a assustei! Não pensou que eu fosse realmente atirar, pensou? Hã? Nossa, pelo visto acho que sim! Se você quizesse atirar em mim, eu não ficaria surpresa. Afinal, eu me intrometi na sua vida — e acho que jamais se esquecerá disto — mesmo assim, não tive culpa... Ainda acredita que contribuí para o seu afastamento do Grande Teatro — não é mesmo? Pode pensar o que quiser, mas não tive nada a ver com aquilo! No entanto, vejo que não importa o que diga, ainda assim você imaginará sempre que a responsabilidade foi toda minha! (*Tira um par de chinelos da sacola*). E estes são para minha carametade. Eu mesma os enfeitei — com tulipas. Eu as detesto, sabe, mas meu marido tem que ter tulipas em tudo que é seu.

MISS Y — (*Olha sobre a revista, com curiosidade e ironia*).

MRS. X — (*Colocando as mãos dentro dos chinelos*) Olhe que pés pequenos tem Bob. Veja só! Mas, apesar disto, anda com tanta elegância! Você já o viu de chinelos?
MISS Y — (*Ri bem alto*).

MRS. X — Deixe-me mostrar-lhe. (*Fazendo com as mãos, que os chinelos andem sobre a mesa*).

MISS Y — (*Dá outra gargalhada*).

MRS. X — E quando ele fica zangado, planta os pés assim e diz: "Droga! Estas criadas estúpidas não aprendem nem a fazer um café! Olhe só! As cretinas não conseguem acender direito o pavio do lampião". E se há uma corrente de ar e seus pés ficam frios: "Céus, que frio; estas tolas incorrigíveis sempre deixam o fogo da lareira se apagar". (*Esfrega a sola de um pé de chinelo na gaspea do outro*).

MISS Y — (*Agora guinchando de tanto rir*).

MRS. X — E quando ele chega em casa? Procura os chinelos feito louco, que Maria, geralmente, "esconde" sob a cômoda... Oh! Que vergonha sentar aqui caçoando do meu próprio marido. Mesmo porque ele é tão bom. É um ótimo maridinho. Você deveria se casar com um homem como ele, Amelie! Posso perguntar o porquê de tanto riso? O que é? Que aconteceu? O melhor de tudo é que ele me é fiel — disto tenho certeza. Ele mesmo me disse!... Por quê este rizinho? Ele me contou que Frederica tentou conquistá-lo enquanto eu viajava pela Noruega... Veja só que descaramento! (*Silêncio*) Eu arrancaria os olhos dela! Isto é que faria se ela se chegasse perto dele na minha presença! (*Outro silêncio*) Ainda bem que foi ele quem me contou. Já pensou, vir a saber destas coisas por terceiros? (*Silêncio*). Mas ela não foi a única, não senhora! Até hoje não compreendo por que as mulheres ficam tão assanhadas com Bob. Talvez elas achem que ele tenha algo a ver com a contratação de artistas, só porque trabalha no setor administrativo, sei lá. Não me surpreenderia nada se você, também, tivesse arrastado suas asinhas para ele. Nunca confiei muito em você... Mas agora sei que não poderia interessá-lo e, não sei bem porque, mas sempre me pareceu que tinha algo contra ele. (*Silêncio; as duas se entreolham embaraçadas*). Porque não vem nos visitar hoje à noite, Amelie? Só para mostrar que não está magoada, pelo menos comigo... É tão desagradável não sermos boas amigas. Será porque me meti na sua vida antes? (*Falando devagar*)... ou ...sei lá... por quê razão seria... sinceramente... (*Silêncio*).

MISS Y — (*Olhando-a fixamente com curiosidade*).

MRS. X — (*Pensativa*) Nosso relacionamento foi tão estranho... Tive medo de você, logo que a conheci. Tanto medo que nem permitia que se afastasse de mim. Fosse onde

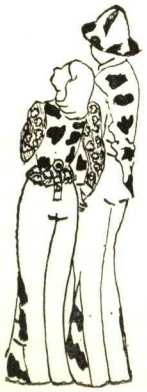
fosse, sempre me encontrava a seu lado... Como não tinha coragem para ser sua inimiga, tornei-me sua amiga. Mas sempre que nos visitava acabávamos discutindo. Notei que Bob não suportava sua presença, e isto me causava um certo embaraço. Vocês não combinavam mesmo. Tentei persuadí-lo a ser mais gentil, em vão. Mas quando você, finalmente, nos contou que iria se casar, tudo mudou. Subitamente, uma grande amizade surgiu entre vocês dois! Você ficou bem mais à vontade e começou a se abrir mais um pouco, mostrar mais seus sentimentos — desde que isto não a prejudicasse, claro. O quê aconteceu então? Não tive ciúmes... hoje isto me parece estranho! Lembro-me bem do batizado de meu filho, você era madrinha e eu tive que persuadir Bob a beijá-la. E depois que ele o fez você ficou tão confusa e envergonhada... Sinceramente, isto não me ocorreu naquele momento, nem pensei... Não me preocupei.. até exatamente agora... (*Levanta-se violentamente, exaltada*). Porquê não diz nada? Até agora não pronunciou uma só palavra! Deixou-me sentada aqui falando, falando o tempo todo! Ficou aí, sorvendo estes pensamentos guardados há tanto tempo, há tanto tempo tão bem guardados! Não só meus pensamentos, mas até minhas dúvidas... Agora vejamos: porque, afinal de contas, rompeu o seu noivado? Ah? Porque nunca nos visitou depois disto? Porque não vai lá em casa hoje à noite?

Miss Y — (*Querendo quebrar o silêncio*).

Mrs. X — Não, não fale! Não precisa dizer nada! Agora eu entendo tudo! Exatamente agora, tudo parece ficar nos seus devidos lugares! Sei das respostas todas! Que vergonha! Não posso continuar sentada à mesma mesa que você (*muda suas coisas para a mesa vizinha*). Por isto tive que adornar seus chinelos com tulipas... porque você gosta de tulipas. Por isto é que nós (*joga os chinelos no chão*) tivemos que passar todas as férias no Lago Mälar — porque você não gostava de praia. Por isto, também, meu filho se chama Eskil — porque é o nome de seu pai; por isto tive que usar as cores de que você gosta, comer seus pratos prediletos, beber o que você gosta de beber — chocolate, por exemplo... É por isto! Oh Deus! É pavoroso ter que pensar nisto — horrível! Tudo, tudo veio a mim de você, até mesmo suas paixões! Sua alma move-se furtivamente dentro da minha, como um verme, que rasteja, perfura e penetra uma maçã, até que nada sobra além da casca ou dos restos! Eu tentei me livrar de você, mas não pude! Como uma serpente, me conquistava e me enfeitiçava com estes seus olhos negros... Sempre que abria as asas para escapar, sentia-me sendo puxada para baixo outra vez; meus pés permaneciam presos n'água e quanto mais lutava para me manter à tona, mais eu afundava; mais para baixo eu ia, até tocar o fundo com os pés, onde você estava, como um caranguejo gigante, pronto para me tomar com suas presas! E é onde estou agora! Oh! Como a detesto; odeio-a, odeio-a! Mas você, tudo o que faz é sentar-se aí em silêncio, fria e impassível! Sem se importar se hoje é dia de lua cheia ou de lua nova, Natal ou Ano Bom, se os que a rodeiam estão felizes, ou não! Você não tem capacidade para odiar ou para amar; tem o sangue tão frio, como o de uma cegonha, quando observa o buraco de um rato. Você é incapaz de farejar a sua caça e de obtê-la, mas sabe como se esconder nos buracos e nos cantos até cansá-la. Aí está você, sentada — acho que deve saber que todos chamam este lugar de *ratoeira,* em sua homenagem. Fica aí, correndo os olhos pelos jornais, na esperança de poder ler a respeito de alguém que tenha tido má sorte, ou que tenha passado por uma desgraça, ou sobre outro alguém que tenha sido expulso do Teatro... Aí está você, à espreita de vítimas, avaliando suas chances, como um comandante de um navio em um naufrágio. Aqui, você recebe seus tributos! Pobre Amelie! Sabe, apesar de tudo, sinto pena de você, porque tenho certeza de que não passa de uma miserável; miserável como qualquer animal ferido, feroz e perverso por ter sido atingido. É mesmo difícil zangar-me com você, apesar de saber que deveria — Mas, no final das contas, você é a mais fraca... A respeito de Bob; bem, não deixarei que isto me aborreça... Não me prejudicou, realmente! E se foi você, ou qualquer outra que me levou ao hábito de tomar chocolate, não importa... (*Pega a colher de chocolate com displiscência*). Além do mais, chocolate é uma bebida bastante saudável. E se me ensinou a me vestir — *tant mieux* — meu marido acabou reparando mais em mim! Eis algo com que saí ganhando e que você perdeu. A propósito, julgando pelo que tenho visto, acho mesmo que já o perdeu! Mas não há nem sombra de dúvida que a sua intenção era que eu o deixasse — como você fez — e agora se arrepende. Mas isto é algo que não pretendo fazer mesmo! Não devemos ser partidárias, ou egoístas, você bem sabe. Mas porque eu ficaria com o que os outros rejeitam? É isto. Talvez, neste momento, eu seja real-

mente a mais forte... Você nunca recebeu nada de mim, enquanto que eu, sim, pois enquanto você acordava, eu já havia me apossado do que era seu. E porque foi que tudo que você tocava se tornava estéril e vazio? Suas tulipas e suas paixões não foram fortes o suficiente para que você mantivesse o amor de um homem — enquanto que eu fui capaz de tal. Seus autores prediletos não lhe ensinaram a viver — não como eu aprendi. Nem fizeram com que você desse à luz a um pequeno Eskil, mesmo sendo este o nome de seu pai... E por quê está assim tão silenciosa, sempre com os lábios selados? Confesso ter pensado que isto fosse um sinal de força — mas talvez seja porque nunca tem nada a dizer! Ou, quem sabe, seja escassez de pensamentos! (*Levanta-se e pega os chinelos do chão*). Agora, vou para casa — e levo as tulipas comigo. Suas tulipas! Você achou difícil aprender com as experiências alheias — difícil, também ceder e se humilhar — está quebrada como um galho seco — e eu, sobrevivi! Obrigada, Amelie, por tudo que me ensinou e obrigada por ter ensinado meu marido a amar!

Agora, vou para casa, para amá-lo!



A Mais Forte é um importante monólogo dramático do Teatro Moderno. É uma peça completa, apesar de Strindberg ter-se utilizado de um só personagem. Este pequeno trabalho é, também, uma construção dramática estupenda. Se MRS. X é ou não "a mulher mais forte", isto deve ser decidido pelos espectadores, cujas conclusões serão grandemente influenciadas pelas interpretações dadas aos dois papéis.

Quem é "A Mais Forte"? MISS Y, que jamais pronuncia uma só palavra, ou MRS. X, que fala incessantemente?

Esta peça foi escrita em 1889 e já teve inúmeras apresentações em todo o mundo. (Nota do tradutor)

OS CEGOS

1 ato de

MICHEL DE GHELDERODE

tradução de ANÍBAL MACHADO

PERSONAGENS:

DE WITTE
DE STROP
DEN OS
LAMPRIDO, o caolho, rei do país dos fossos.

Local: uma estrada em Brabante, perto de uma grande cidade.

Ouve-se um canto. Peregrinos aproximam-se, pela estrada. É bastante lento o canto, se bem que entoado por homens de boa saúde. Os peregrinos são cegos que avançam, tateando com um bastão e segurando-se um ao outro pela ponta do casaco. Eis seu canto de marcha: Congaudeant catholici retentur vivis celivi. Die ista.

DE WITTE, *cantando as últimas palavras — Die ista... (Falando)* E agora? Por mim eu paro! Se a nossa canção de peregrinos agrada a Deus, não comove as pedras do caminho. Meus pés estão sangrando e tenho a garganta seca que nem uma cratera.

DE STROPE — É preciso parar. Quando um de nós para, os três devemos parar; e quando um canta, devemos cantar; e quando um anda, andamos os três... Que destino!

DEN OS — Que destino! Caminhar numa estrada que não enxergamos o fim, cantar uma lamentação em latim que não entendemos! Companheiros de miséria, proponho gemer os três com todas as nossas forças. Talvez alguém nos ouça, lá pelas nuvens ou na terra. Vamos gemer! *Miserere!*

OS TRÊS — *Miserere! Miserere! (Desafinados)*

A VOZ, *ao longe — Miserere!*

DE WITTE — Vocês ouviram? *(Silêncio, ouvindo)* Mais nada.

DE STROPE — Parecia que estava ouvindo... É a fome e a sede, a sede principalmente que nos perturba o sentidos.

DEN OS — Eu ouvi. Sabem o que é? O eco. Vou experimentar; ou é o diabo que faz troça de nós e não responderá, ou então é o eco, que não mente e responde. Porque vou provocá-lo religiosamente.

DE WITTE — Sim, cante a missa para ele.

DEN OS, *canta — Kyyyyy...*

OS TRÊS — Vamos escutar.

A VOZ, *ao longe, concluindo o cantochão — Kyyyrie eleison...*

DE WITTE — Está se vendo que não é coisa do diabo! É o eco, um eco de verdade, na certa o eco de um convento!

DEN OS — Ah! Se esse eco quisesse nos dar uma esmola, ou pelo menos nos arranjar um canecão de cerveja escura!

DE STROP — Não percam a esperança! Nosso sofrimento, nossa fome, nossa sede vão acabar, eu sei. Querem ouvir a boa notícia? É que nisso eu enxergo melhor que vocês.

DE WITTE — Mentiroso duas vezes! Você nasceu tão cego como nós.

DEN OS — Mentiroso três vezes! Você é o mais cego de nós três!

DE STROP — Amigos da minha dor, fiquem sabendo: já não estamos longe de Roma!

DEN OS — Oh! Oh! Oh! Oh!

DE STROP — Não sentiram que o sol ficou mais quente? Faz sete semanas que andamos. Vejam, ainda agora ouvimos um eco que canta missa... Em Flandres, para falar a verdade, não existe eco: tudo é chato, tudo é plano... Nas montanhas, sim, existem ecos. Estamos nas montanhas! E esse pintor que nos pintou faz pouco, que esteve na Itália, não disse que deviamos atravessar as montanhas? Como se chamava o pintor? Aquele esquisito, que nos deu um florim?

DE WITTE — Acho que era um tal de Brueghel.

DE STROP — Esse mesmo, Brueghel! Ele disse que passando as montanhas já não estávamos longe de Roma.

DEN OS — Disse também que podiamos andar sem medo nem receio, que de qualquer jeito acabávamos chegando, porque todos os caminho vão dar em Roma.

DE STROPE — Aleluia! Vamos ver o papa em pessoa, o papa que nos vai fazer um milagre; dar-nos de novo os nossos olhos!

DE WITTE — Aleluia! Vamos ver um montão de maravilha... Ou então não veremos nada! O certo é que Roma é a cidade mais mirífica da Cristandade, e que lá beberemos até não poder mais, comeremos à farta, e dormiremos e dançaremos... Sei, de boa fonte, que esses romanos são de natural alegre e amigo dos prazeres. E nunca mais voltaremos pra Flandres. Eu me planto nos de-

graus da Basílica, e acabo meus dias, ao sol.

DE STROP — Eh! mau paroquiano! Faremos o que o Santo Papa nos mandar fazer!

DEN OS — Quem sabe se ele não quer que a gente dê uma chegadinha até Jerusalêm?

DE WITTE — Ou quem sabe, depois de nos ter olhado bastante, nos aconselhe a voltar para o nosso país?

DE STROP — Silêncio! Abram depressa os ouvidos! (*Ouve-se um carrilhão longinquo*).

DEN OS — Agora sim! Sinos numa torre! Os sinos de Roma!

DE WITTE — Você está doido! É um carrilhão! E toca uma música que eu conheço, uma canção que em nossa terra se canta nos mercados.

DE STROP — Vou dizer a vocês a verdade. É o célebre carrilhão de Roma! Como o papa soube que três peregrinos flamengos estavam chegando, mandou tocar uma ária de Flandres em nossa honra. Vejam só!

OS TRÊS (*cantando a ária com o carrilhão*) La-la... la... bing... bong... (*Gritando*) Tocai, sinos benditos! Tocai para os que vêm de Flandres! Aqui estamos! Viva Roma e suas mil igrejas!

DE STROP — Como dói ouvir, em terra estranha, os cantos de nossa velha pátria!

DE WITTE — Até parece o carrilhão de Bruges, onde nasci.

DEN OS — Ou melhor, o do altivo campanário de Gand, minha nobre cidade.

DE STROP — É tal e qual o de Antuérpia, a riquíssima, onde vi a luz do dia... (*Choram os três sem nenhuma harmonia*)

A VOZ, *ao longe, rindo às gargalhadas* — Ah! Ah! Ah! Ah!

DE WITTE — Escutem! Estão rindo no horizonte! Que nação maravilhosa esta Itália! Enquanto choramos, os ecos riem para os anjos! (*Riem*)

DE STROP — Esse humor é que é admirável! Contemplem estes altos cimos nevados, donde vamos descobrir as cúpulas e os campanários da Cidade Eterna.

DEN OS — Antes de mais nada, sintam estes perfumes estranhos. As flores têm cheiro de incenso, garanto!

DE WITTE — E vejo num relógio de sol que já é tempo de a gente se por a caminho. Caminhemos e cantemos. Quem vai à frente? Eu! Quero ser o primeiro a entrar na cidade mística.

DEN OS — Serei eu! Nisto vejo melhor que vocês!

DE STROP — Porque não eu, o menos cego dos três?

DEN OS — Vamos!

DE WITTE — Seguremo-nos pelo casaco e batamos os cajados em cadência. (*Caminham e cantam Plenus pulchris caminibus studeat atque cantibus die ista*)

A VOZ — *Die ista...*

DE WITTE — Ué! O eco já não tem a mesma voz. Em que ponto cardeal está agindo agora?

DE STROP — Será que estamos voltando, em vez de ir para Roma?

DEN OS — Seria terrível! Acho bom interrogar o eco. Se é que ele sabe latim, deve saber geografia; eu me encarrego disto. (*Solenemente*) Senhor Eco, digne-se responder a três cegos que procuram seu caminho. Onde está, eco sutil?

A VOZ DE LAMPRIDO — Numa árvore da qual descerei para ser-lhes agradável. Sou uma voz que tem patas e chegarei até vocês.

DE WITTE — Bem que eu pressentia, é um homem! Tanto melhor, ele nos dará esmolas. Vejo-o que vem chegando; um grandalhão de chapéu redondo.

DEN OS — É um pequeno, de chapéu quadrado.

DE STROP — Calem-se! É um grande que ficou pequeno, porque é corcunda, nem mais nem menos, e o chapéu dele não passa de um boné de medalhas!

LAMPRIDO, *entrando* — Aqui estou, minha gente.

OS TRÊS, *tomando ares de mendigos e salmodiando em falsete* — Aqui está o bondoso cristão! Tende piedade de pobres ceguinhos, grandes pecadores! Piedade de calamitosos peregrinos, peregrinando neste vale de lágrimas! Tende piedade de nós!

LAMPRIDO — Piedade tenho de cegos pecadores peregrinando (*ri*).

DEN OS — Porque ri? (*Furioso*) Quem é você?

LAMPRIDO — Sou D. Lamprido, rei do país dos fossos, homem sábio que fica pendurado numa árvore em vez de caminhar tolamente para uma Roma onde vocês jamais chegarão. Pedem esmola? Vou dar-lhes maçãs, peras, ameixas, péssegos, mel, ovos de pata.

DE STROP — Nada disso! Queremos dinheiro!

LAMPRIDO — Não o terão, mas posso dar-lhes conselhos e minha ajuda, que é certamente o de que vocês precisam.

DE WITTE — Não precisamos nem de ajuda nem de conselhos! Por

mais cegos que sejamos, os três juntos enxergamos bem claro.

LAMPRIDO — Orgulhosos! Sabem em que lugar estão?

DE WITTE — Sabemos! Estamos nas altas montanhas, no limiar da campanha romana.

LAMPRIDO — Pois sim! Então escutem!

DEN OS — Sim, sim... Somos cegos, não surdos. É o carrilhão de Roma!

LAMPRIDO — Inocentes! Estão no país dos fossos. É preciso acreditarem em mim. Porque, sendo caolho, tenho a vantagem de ver com um olho; mas um só olho basta. Há muitos cegos no país dos fossos, onde sou rei, eu, caolho clarividente.

OS TRÊS, *sem arrebatamento* — Iii! Ii! é um aleijado! Ha! Ha! E diz que é clarividente! Hi! Hi! E acha que não estamos perto de Roma!

DEN OS — Vai-te embora, rei caolho! Não queremos saber nada de ti. És um farsante e teu país dos fossos não existe! Nossos longos cajados têm olhos e nos descrevem os aspectos das campinas. Sai daqui ou nós te batemos!

OS DOIS OUTROS — Vamos dar nele, sim! Arre! (*Os três dão cajadadas em todas as direções*)

DE STROP — Quem me bate?

DEN OS — Assassino! Você está batendo em mim!

DE WITTE — Estão me batendo! Acudam!

LAMPRIDO — Ó trágico engano! Batem uns nos outros e se desancam! Batam à vontade, meus ceguinhos! Mas... o que? Pararam? Sim, sejam pacíficos. Agora escutem! Vou fazer-lhes uma caridade.

OS TRÊS, em coro — Tende piedade, piedade dos pobres ceguinhos condenados a peregrinar pelos seus pecados.

LAMPRIDO — Nem um vintém! Nem um tostão roído! O hálito de vocês bem me diz que adoram a pinga. Ouçam-me! Vou, caridosamente, desviá-los de desgraça iminente (*Silêncio. Os três escutam boquiabertos*). O sol vai se por, as brumas sobem, violáceas... Há semanas que os vejo passar e repassar por estes caminhos, que de maneira alguma levam a Roma... Vocês não deixaram o Brabante, e os sinos que ouvem são os da torre de São Nicolau, de Bruxelas. Pela minha única vista, avisto daqui os muros da cidade, as torres de Santa Gúdula e o famoso São Miguel Guerreiro, todo dourado, em cima da flexa de sua torre de pedra.

DEN OS — É feio caçoar de três miseráveis que não enxergam!

DE WITTE — Está mentindo para nós. Não é meio-dia. E já faz semanas que deixamos os Países Baixos.

DEN STROP — Tome cuidado, Lamprido! Você é um malvado! Denunciaremos você ao Papa! Compadres, não será algum bandido de estradas que vai cortar nossos tornozelos? Senhor!

LAMPRIDO — Pela última vez lhes digo: estão no país dos fossos e a estrada é toda cheia de pântanos e prados inundados. Um passo em falso e desaparecerão! Dentro em pouco e descerão as trevas. Vou tomá-los pela mão e conduzí-los ao refúgio da abadia, onde passarão a noite. Eis uma oportuna caridade, e a única que eu quero fazer.

DE WITTE — Acabemos com isto! A caminho! Deixemos esse velhaco com seus disparates!

DE STROP — Embora cegos, temos dignidade! Acha que vamos aceitar auxílio de um caolho? Havemos de entrar em Roma, ainda esta noite!

LAMPRIDO — Pois vão! Entrem em Roma! Mas tenham cuidado de, antes, recomendar suas almas e seus corpos à Providência! Cem vezes cegos aqueles que não querem acreditar no caolho (*fica aborrecido*). Todos os caminhos levam à morte! (*Zombando*) É ainda uma vaidade entre todas, querer bem ao próximo! Prossigam!

OS TRÊS — Caminhemos.

DE STROP — Adeus, caolho! E obrigado pela esmola!

DEN OS — Adeus, rei dos fossos, rei das rãs e dos batráquios!

DE WITTE — Adeus, eco asneirento! Trepa de novo na tua árvore e prega às corujas! Chegou a nossa vez, amigos. Para diante! E segurem o meu casaco.

DEN OS — Eu seguro o casaco, segura o meu. Quem vai à frente?

DE STROP — Para o Oriente! Direto!

LAMPRIDO — Vocês estão indo para o ocidente! Direitinho para a lama fétida, para o nada! Sigam!

OS TRÊS — Honra aos gloriosos peregrinos da Flandres! (*Avançam, afastando-se, e o canto ressoa*) *Haec este dies laubadilis divina luce nobilis...* (*O canto se interrompe*) Socorro! Não me empurrem! Não me puxem! Lamprido! Socorro! É a água! Misericórdia! Estamos afundando... Eu me afogo! Jesus Sal-

vai-me! (*Gritos ainda ofegos, e as vozes se extinguem*).

LAMPRIDO — Nada posso fazer por eles! Os fossos são tão profundos! Não cantarão mais os cegos! Acabou-se o seu caminho... Descansem em paz, meus irmãos, no velho barro de que todo mortal é formado. A noite avança. Vou ganhar de novo a minha árvore onde, por entre os pássaros adormecidos, rezarei por vossas almas cegas, pobres ceguinhos. Amém!

Lamprido sai. o Carrilhão soa alegremente nos confins do crepúsculo.

BRASIL

TEATRO GUAÍRA

Criticado, elogiado, discutido, o grande auditório do Teatro Guaira em Curitiba tem sido recentemente o centro de uma polêmica que põe em questão a necessidade e a utilidade de obras monumentais como essa, cheia de mármores e com 2.205 poltronas em veludo vermelho, quando muitas vezes os problemas mais fundamentais de infra-estrutura teatral no país não estão sendo tocados. Mas se o debate pode lançar alguma luz para orientar eventuais empreendimentos futuros, o fato é que o Guaira existe, com todo seu tamanho e luxo, após uma demorada construção que viveu 25 anos, com um incêndio pelo meio. E a esta altura é ocioso discutir se era ou não melhor se em vez dele existissem várias salas menores. O importante é o uso que vem sendo feito do auditório, a política que rege essa utilização e a importância que tudo isso pode ter para o desenvolvimento cultural do Paraná e para o enriquecimento do teatro brasileiro. Tão inegável quanto a existência do Guaira é o fato de que seus administradores vêm trabalhando e muito para aproveitá-lo da melhor maneira possível, muitas vezes enfrentando dificuldades e incompreensões, mas também muitas vezes tendo o reconhecimento de quem acompanha esse trabalho. Como é o caso do diretor do Serviço Nacional de Teatro, Orlando Miranda, que certa vez já desabafou:

— Quem me dera que houvesse mais gente trabalhando com a seriedade e dedicação desse pessoal do Paraná. As coisas iam ser diferentes para o teatro no Brasil.

Esse pessoal do Guaíra não tem a seus cuidados só o grande auditório, mas toda a Fundação Teatro Guaíra. Uma porção de coisas, como explicam o superintendente Maurício Távora Netto e o diretor artístico J. D. Baggio. Coisas que podem contribuir para que o trabalho da Fundação realmente lance as semente e os fundamentos de um aprimoramento comunitário no nível cultural.

— *Até que ponto o Guairão é um elefante branco?*

O Guairão, cujo nome, aliás, é Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto, só é *elefante branco* na mentalidade de certas pessoas que são pequenas demais para ele. Uma coisa, porém, pode ser admitida: a existência do grande auditório só será plenamente justificada quando o complexo de que ele faz parte estiver completo, principalmente no que diz respeito aos corpos estáveis. Estamos trabalhando neste sentido. Quanto à freqüência do público, os números de 1975 é que falam: 148 espetáculos, 181 mil espectadores. A programação, bastante eclética, da música popular à ópera de câmara, com a média de 1.200 pessoas por apresentação. Considerando-se que o porte do teatro e dos espetáculos mais sofisticados não permite que a programação seja absolutamente contínua, uma vez que é preciso tempo para a montagem dos cenários, iluminação, etc. parece-nos que a quantidade de atrações oferecidas foi ótima. Mesmo porque seria absurdo buscar uma política de saturação.

Por outro lado a média de 1.200 espectadores também é auspiciosa, principalmente se nos lembrarmos da programação de diversos espetáculos até certo ponto difíceis para nosso público, embora de alto interesse cultural. Por exemplo, *Oba-Koso* (ópera nigeriana em dialeto original), *Il Matrimonio Segreto* (ópera de câmara do Teatro Colon de Buenos Aires), *Arlequin Poli par L'Amour* (experiência com bonecos gigantes, em língua francesa). Finalizando, essa história de *elefante branco* é coisa de descontentes, dos eternos pessimistas. Tanto que começou a ser usada naquelas áreas antes da inauguração, ou seja, antes que o público houvesse dado sua opinião através do comparecimento. Hoje, felizmente, muito poucos usam aquele termo com relação ao Auditório Bento Munhoz da Rocha Netto.

— *Além do Guairão, que outros setores são englobados na Fundação TG?*

Fisicamente, o Teatro Guaira, sede da Fundação, é composto por três auditórios: o Bento Munhoz da Rocha Netto (2.205 lugares), Salvador Ferrante (505 lugares), Glauco Flores de Sá Brito (126 lugares) em 10 mil m² de área construida, que abrigam, ainda, os setores administrativos, as oficinas, depósitos e salas de aula. Por força do estatuto, a FTG deverá operar com todos os corpos estáveis normalmente encontrados nos grandes teatros. No momento estão em atividade o Corpo de Baile e o Teatro de Comédia do Paraná. Funcionam também normalmente o Curso Permanente de Teatro (70 alunos em 75) e o Curso de Danças Clássicas (180 alunos), a Biblioteca Glauce Rocha, a Sala de Exposições, o Departamento de Cinema. Neste ano, naturalmente condicionado à disponibilidade de recursos, estaremos implantando os núcleos que darão origem à Orquestra Sinfônica e ao Coral.

— *Que é que esses setores têm feito e o que planejam?*

A atual administração (assumimos em 16 de março de 1975) encontrou o Corpo de Baile bastante desestimulado. Foi desenvolvido um trabalho de dinamização, com inclusão de novas peças no repertório, tudo culminando com a temporada oficial, em novembro, cujo sucesso foi extraordinário, durante uma semana inteira. Para este ano, planejamos uma temporada pelas principais capitais e, eventualmente, Montevidéu e Buenos Aires, viagens pelo interior do Estado e a temporada oficial em novembro. Provavelmente aproveitaremos bailarinos em outros espetáculos também.

Quando ao Teatro de Comédia do Paraná, montou em 1975 a peça infantil *A Viagem do Barquinho,* primeira colocada no Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil, que a FG promovera no ano anterior. O TCP não é acionado com muita freqüência para que não concorra em demasia com os grupos locais independentes, mas mesmo assim fará duas temporadas este ano. No primeiro semestre, com *O Mambembe,* de Artur Azevedo; no segundo, com um texto ainda a escolher. Com toda certeza também viajaremos com ele ao Rio.

O Departamento de Cinema promoveu o II Festival Brasileiro de Filme Super-8, a Sala de Exposições apresentou diversas mostras individuais e coletivas, além do Salão Paranaense de Artes Plásticas. Os cursos de teatro de danças clássicas prosseguem suas atividades normais (formamos 4 atores), bem como a biblioteca.

Nesse primeiro ano de gestão, vocês têm um perfil estatístico do Grande Auditório e seu público?

A programação foi muito diversificada, atendendo às diferentes preferências do público. Os 148 espetáculos apresentados assim se distribuiram: música popular 28%, teatro 21%; balé clássico e moderno — 20,2%; música

erudita — 17,5%; espetáculos folclóricos de música e de dança — 11,8%; música lírica 1,5%. A média de público por sessão esteve em torno de 1 mil e duzentas pessoas, sendo que alguns espetáculos, a despeito de seu valor artístico, foram de interesse restrito, como o caso da apresentação do Teatro Kiogen, em japonês arcaico, realizada para 571 espectadores. Por outro lado, os concertos da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Paraná chegaram a ter público superior a 1 mil 500 pessoas. Há de parte do público uma nítida preferência pelos espetáculos de música popular brasileira, principalmente quando envolvem nomes como Chico Buarque ou Maria Betania.

Há também o caso de Alvim Nicolais que, apesar de sua dançar poder parecer algo hermética para o grande público brasileiro, foi prestigiado por 2 mil 871 pessoas em duas apresentações. Consideranno não se tratar de um nome que por si só exerça grande atração — quero dizer que não é um Nureyev, por exemplo — e que a accessibilidade do espetáculo é relativa, creio que o número de assistentes pode ser considerado bom.

Vale a pena lembrar também que em várias ocasiões os vários auditórios da Fundação funcionaram ao mesmo tempo. Enquanto, na mesma semana de abril, o Grupo Mazowsze de dança folclórica polonesa foi visto por 12 mil 552 pessoas, no pequeno auditório o grupo curitinano Momento montava *A Casa de Bernarda Alba,* de Lorca, para 2 mil 819 assistentes e o pequenino apresentava, com casa cheia diariamente, o *Cancioneiro do Amigo,* baseado em textos de um poeta local. E evidentemente, como a programação é muito diversificada, os dados de índice médio de público por sessão, principalmente no grande auditório, tendem a aumentar sensivelmente quando houver maior homogeneidade no nível cultural da população.

Como se irradia o trabalho da FTG sobre a comunidade local e o resto do Estado?

É evidente que a capital recebe de forma mais direta os benefícios das atividades da FTG. Sob esse aspecto, é considerável a influência que os espetáculos nacionais ou internacionais exercem sobre o público e a própria comunidade artística local, se nos referimos ao Auditório Bento Munhoz. Porém importa mais a base que se pretende implantar no Estado com os recursos da Fundação através dos Cursos Permanentes de Teatro e Danças Clássicas, dos cursos intensivos (de música, dança e teatro), da Biblioteca de Teatro (que está sendo reequipada), do Museu de Teatro (que será inaugurado brevemente), do Corpo de Baile (que passa por uma total reestruturação), do Salão de Exposições, do Teatro de Comédia e dos futuros corpos musicais.

A Fundação assiste técnica e financeiramente as promoções teatrais do Estado, sejam profissionais ou amadoras, e se anima com as atividades dos grupos da Capital e do interior (Londrina, Maringá, Jacarezinho, Ponta Grossa, Palmas), aos quais tem procurado atender da melhor maneira possível.

Além dos benefícios irradiados pelos setores enumerados, que não se materializam em resultados estatísticos, mas que certamente embrionam um desenvolvimento, a FTG amplia sua área de ação em promoções como o Concurso Nacional de Textos para Teatro Infantil que, em 1975 resultou em cinco bons textos publicados em livro pela própria Fundação.

Os reflexos das atividades da Fundação que, se não têm a aura da perfeição, são projetadas e executadas honesta e sensatamente, serão mais evidentes a médio e a longo prazo. Se considerarmos que os administradores de órgãos culturais têm que ser, além do que lhes é definido com suas funções, um misto de sociólogos, antropólogos, políticos, videntes e trabalhadores braçais, é claro que o ajustamento dos infinitos fatores de execução (com as carências físicas e técnicas de apoio ao processamento cultural) não se estabelece a curto prazo. Em razão disso, estamos mais preocupados com a semente do que com a safra. E acreditamos no clima.

(*JB*, 5 de março de 1976)

COLÔMBIA

PROJETO PARA UM TEATRO POPULAR IDENTIFICADOR

MANUEL ZAPATA OLIVELLA

Os estudiosos do teatro popular concordam com o papel educador dessa atividade cultural. Entretanto, são muitas as idéias que orientam a ação que se deve seguir para seu maior aproveitamento. É claro que essas atitudes diversas obedecem a diversos interesses de grupo que buscam capitalizar sua ação em prol de determinadas ordens. É assim que se fala de um teatro de "Vanguarda", "político", "social", popular" etc.

Sem negar os bons propósitos que possam inspirar essas diversas correntes, acreditamos que o enfoque correto que deve ser dado a uma ação educativa através do teatro deve partir essencialmente das expressões dramáticas do próprio povo que se quer educar, e não, como é costume nesses movimentos teatrais, conceber uma ideologia ou uma política que se considera conveniente para o povo, mas que se faz às suas costas. Visando a recolher novas experiências e a enriquecer outras obtidas em investigações folclóricas, propomos o presente projeto para desenvolver o *Teatro Popular Identificador* das forças criativas e dramáticas do próprio povo.

Atividade Teatral na Colômbia.

Atualmente, na Colômbia, acontece um dos movimentos mais importantes da América Latina. Existem mais de 100 grupos de teatro estudantis, disseminados pelo país, e cerca de 10 grupos profissionais de boa qualidade. Entre estes últimos cabe destacar o Teatro Escola de Cali (TEC); o Teatro Popular de Bogotá (TPB); *La Mama; El Local;* o Grupo da Candelária, pertencente à Casa da Cultura de Bogotá etc.

Além disso, no campo meramente folclórico, há um movimento de grupos de dança, baile e música que reunem mais de 50 conjuntos organizados, dos quais se destacam o Conjunto de Danças Folclóricas de Chocó, o Conjunto de Danças do Instituto Municipal de Cultura de Cali, o Conjunto de Danças Folclóricas de Delia Zapata Olivella; o Conjunto de Danças de Armero; o Conjunto de Música Llanera de Luis Ariel Reys; o Conjunto de Música Vallenata de Alejandro Durán; a Estudantina Colômbia; as Estampas Folclóricas do Pacífico; o Conjunto Folclórico Malebú de Cartagena etc. Esse movimento folclórico dá lugar a que se organizem festivais em que se congrega um público de até 10.000 pessoas ou mais. Com base nesses grupos teatrais de que falamos anteriormente, acontece todos os anos o Festival de Teatro Universitário, o da Corporação Nacional de Teatro e o Festival de Teatro Escolar. Mas os dois festivais que polarizam as atividades teatral e folclórica são: 1) o Festival de Teatro Latino americano, que se realiza em Manizales, jovem e próspera cidade do interior do país, onde se reúnem os mais importantes grupos colombianos, latino-americanos e, recentemente, de países africanos e europeus. A cidade dispõe de um dos melhores cenários modernos e o Festival, de uma sólida base econômica. 2) o Festival de Teatro e Danças Folclóricas, na população rural de Sahagún, no litoral atlântico. Aí se encontram anualmente os grupos teatrais, em sua maioria estudantis, e os mais importantes grupos folclóricos de dança e música. Esse festival se realiza com a maior dificuldade, sem locais adequados, apresentando-se os grupos em tablados ao ar livre. Entretanto, a afluencia em massa da população do campo fá-lo significativamente importante.

Mas a diferença fundamental e a importância relevante entre os dois festivais se baseia em que o primeiro complementa e analisa a representação teatral com o debate sobre *A Expressão Latino-americana,* concorrendo figuras de larga trajetoria teatral, como A. Boal, Emilio Carballido e Mario Vargas Llosa, Enrique Buenaventura, José Reyes, Carlos Duplat e outros.

Ao contrário desse acontecimento internacional, em Sahagún, pequeno vilarejo, se juntam alguns diretores de danças folclóricas do país; grupos de teatro formados por estudantes; conjuntos musicais e narradores de contos,

romances e coplas de tradição oral. Ocasionalmente e simplesmente com convidados especiais, convidam-se um ou dois grupos profissionais de teatro colombiano. É importante acentuar que se trata de *representações* simples de conjuntos folclóricos vindos do litoral norte da Colômbia, como os antigos dançadores de *bullerengue* de Porto Escondido; o conjunto de dançarinos da Dança do Diabo e os *Cucambas del Banco;* cantadores de décimas e gaiteiros de São Jacinto; tocadores de acordeon de Valledupar, Córdoba e Sucre. A este Festival acorrem as populações aldeãs, em sua maioria camponeses tradicionalmente presos à terra; professores, estudantes e profissionais locais que de uma ou de outra forma estão informados sobre as correntes teatrais contemporâneas. Verdadeiro público de culturas variadas, interesses, disposição e visões que, além de receber sem preconceitos de escolas ou tendências, se entregam como co-participantes em relação dinâmica de atuação e público.

A conclusão importante que se tira dessa confrontação em que existem duas posições a considerar a respeito do que deve ser o teatro latino-americano: um para as investigações sociológicas e outro de expressões autênticas; um que serve para investigar sobre o "povo"; o que se deve dar-lhe como manifestações teatrais desde o critério burguês, de "populismo", e outro que surge do fundo próprio da tradição popular sem outra intenção do que mostrar a autenticidade nacional.

A Investigação Sócio-antropológica do Teatro.

Na Colômbia e na América Latina existiu sempre uma denúncia social na literatura e o teatro como tendência populista. Mas só agora, com o desenvolvimento da antropologia cultural, quando se estuda o conhecimento do homem em sua raiz essencial de produtor de bens culturais determinado por um vasto complexo de condições ecológicas, sociais, econômicas e tecnológicas, pode-se distinguir corretamente o popular do que tem sido nobre e sincero idealismo romântico. Atendo-se à nossa história, desde os primeiros poetas e cronistas do Descobrimento e da Conquista, o povo índigena ou mestiço foi tutelado e foram outros os que falaram e se fizeram passar por ele. Os padres Las Casas e Ercilla, honestamente convencidos de que encarnavam o índio, idealizaram e criaram o mito que ocultava o verdadeiro homem. Os autores e dramaturgos da colônia, os Concolorcorvos e os Fernandez Lizardi, assim como os Alarcón e Fernandez Madrid achavam, sem entendê-lo, que esse mestiço devia ser protegido e defendido. O indigenismo em todas as suas formas foi outro intento nobre de salvar o homem desconhecido da América. E os romancistas, dramaturgos, atores e diretores de teatro contemporâneo, fiéis à tradição humanista e humanitária, retomam o povo sem dele se aproximar, sem entendê-lo. Em vez de levar-lhes o que creem que lhes falta, a mensagem, seria mais importante que esses intelectuais descobrissem em si próprios o que veio a ser a força de se negar e de se sentir estranhos em sua própria cultura.

Os criadores podem imaginar que a arte é apenas intenção e que se pode assumir a voz do homem americano proclamando os símbolos que crêem representá-lo. Ignoram ou querem enganar-se a si próprios, quando negam que o mito foi sempre a criação anônima dos povos em luta infatigável para apresentar a imagem mais poética e justa do que o são na verdade.

Os poetas, dramaturgos e escritores que se crêem depositários da verdade do povo, conhecedores de suas necessidades, portavozes de seus gritos, vêm sendo desmentidos pela antropologia cultural. Esta ciência demonstra que só a arte popular e tradicional, que só a criação anônima das massas são os únicos e autênticos porta-vozes de sentimentos, anseios e lutas do povo.

Toda criação literária cênica que queira apessoar-se dessa representação deve livrar-se de preconceitos, teorias, tendências que não sejam inspiradas no que fazer dos povos e estes, ainda que estejam aí ao alcance do primeiro fabulista, do demagogo, do governante, não se deixam enganar nem corromper sua verdade, uma verdade que muda todos os dias de acordo com as realidades e necessidades sociais, de forma alguma estática e estereotipada. Só aquele que se aproxima do povo com espírito desprevenido, ansioso para aprender e exaltar as representações tradicionais do povo em suas danças, cantos, cerimônias e roupas, máscaras, contos e lendas poderá em dado momento expressar esse oculto porém vivo sentimento de rebeldia, liberação e conquista que vibra em sua cultura.

A antropologia cultural a serviço da arte do povo pode auxiliar muito para encontrar essa verdade que sirva de inspiração ao dramaturgo, ao romancista e poeta, mas é preciso ter cuidado porque a antropologia cultural como ciência também pode servir e está servindo para conhecer melhor como conter o homem. A

antropologia cultural, para que seja útil ao povo, deve ser uma ciência em poder do próprio povo a serviço da arte criada pelas próprias massas.

Necessidade de Maiores Investigações.

A investigação dos padrões de conduta contidos na literatura oral e tradicional da Colômbia nos permitem deduzir algumas conclusões do espírito que anima os contos, refrões, a copla, as danças e outros gêneros expressivos e representativos da criação popular, mas seria muito prematuro dizer que se chegou a conclusões definitivas.

Cremos que seria desonesto tomar como "verdade" os primeiros resultados da pesquisa. Faz-se necessário uma melhor indagação de novos padrões de conduta; explorar outras zonas do país e verificar confrontações que permitam descobrir atitudes e conflitos apenas visualizados até o momento.

Sobre estas premissas e baseados na individualização de 17 padrões tradicionais — amorosos, defensivos, mágico-religiosos, empiromágicos, sexuais, utilitaristas, conformistas, escatológicos, pornográficos, apreciadores do trabalho e das gerações etc. — se poderia visualizar o espírito que anima os contos e as danças, expressões intimamente ligadas ao que poderia considerar-se complexo teatral popular: mímica, baile, recitação, música e roupas.

Para isso faz-se necessário uma investigação mais sistematizada das formas folclóricas que contêm elementos teatrais:

a) Elementos expressivos:
expressividade material: pintura, cerâmica, ourivesaria, entalhe, tecidos etc.
Expressividade representativa: danças, bailes, jogos etc.
Expressividade emocional: canto, música.
Expressividade oral: poesia, narrativa, refrões, contos, lendas, adivinhações etc.
Elementos expressivos: máscaras, roupas, enfeites, bastões calçados etc.

b) Cenários: povoados, praças, pátios, praias salas, tablados, cenários.

c) Cerimônias: *Corralejas,* cavalhadas, enterros, casamentos, batizados, procissões, disputas, festividades etc.

d) Dinâmica e sentido do teatro tradicional na Colômbia: Formas expressivas camponesas e urbanas. Conteúdo mágico-religioso. Conteúdo profano. Conteúdo educativo.

f) Argumento e temática: confronto do homem com a natureza, a sociedade e o destino. O amor, a vida, as classes, o vício, o pecado, a enfermidade, a morte, o casamento. Textos tradicionais, contos, lendas, histórias etc.

g) Sentido e funcionalidade dos bailes colombianos: *cumbia, bambuco, joropo, galerón, bunde,* torvelinho, *currulao,* contradança, *chichamaya* etc. Personagens, argumentos, coreografia, vestuário.

h) Danças de carnaval: significado e expressividade. Galinácios, diabinhos, e *cucambas, caimán,* índios, *garabato,* negros, cabildo, brancos e negros, mouros e cristãos, *paloteo* etc. Disfarces, teatro de rua, personagens, argumentos, roupas, coreografia.

i) Características do teatro folclórico: Identidade, fatalismo, sentido mágico-religioso, sátira, denúncia, otimismo, moralizante. Personagens tradicionais nas formas narradas e representativas: Tio Coelho, Tio Tigre etc. O diabo, o mohán, a patasola etc.

Raízes Folclóricas para um Teatro Nacional.

Para destacar a rica tradição folclórica colombiana de onde se poderiam extrair as formas autênticas de um teatro nacional, assinalaremos algumas dessas manifestações, especialmente os carnavais, fonte da comédia e drama universais.

Os carnavais na Colômbia, como em outras partes, cumprem uma necessidade de expressão coletiva. As peias que impõe a vida social aos instintos e desejos, que chegam às vezes a converter-se em verdadeiras frustações, encontram no carnaval um pretexto para expandir-se. Para o *costeño,* as mascaradas não são apenas uma luta de alegria incontida, mas contêm expressões puras da arte teatral, abrangendo a comédia, o drama, a tragédia, a sátira, a copla, a música. Ainda que seja certo que para muitos o carnaval começa com o disfarce improvisado — um antifaz e um pouco de farinha no rosto — para uma parte muito substantiva do povo, as

festas requerem um processo de elaboração muito amplo, no qual se estudam e praticam a coreografia, o baile, as interpretações, a roupa, a intenção e outros tantos matizes de comparsas e disfarces individuais.

O gênio do povo se torna presente com sua grande capacidade de improvisação de acordo com as circunstâncias. Assim como são necessários mutos meses de ensaios para dominar a coreografia de uma dança, também se dispõe da liberdade interpretativa de cada personagem. Isto quer dizer que de forma alguma o ator tem que se limitar a um diálogo ou monólogo, mas que, guardando as características próprias do personagem interpretado, conforme o público ocasional que assiste, introduz falas, muda atitudes, em uma palavra, improvisa a cena para dar-lhe maior destaque à apresentação individual e coletiva. Para sair-se bem dessa prova, é mister que os outros integrantes tenham também muito talento de improvisação, sem o que os personagens cairiam em ridículo, metidos em um argumento sem sentido aparente.

O Satírico, o Cômico e o Dramático.

Nem sempre o carnaval é um escape de alegria. Para muitos temperamentos, satíricos, a máscara é um instrumento de crítica social. Fora os disfarces individuais com que se ridicularizam personagens da política nacional ou exterior, há uma intenção mais aguda de satirizar certos fatos sociais que deram muito que falar entre o povo. Mais de uma vez, uma trama bem urdida para criticar a conduta de algum político ou figurão terminou com mortes ou batalhas entre atores e familiares ofendidos. Neste sentido, a farsa de rua adquire a verdadeira característica da comédia grega, assumindo os caracteres de uma acusação formal aos costumes e desmandos de certas autoridades.

O dramático está presente nos jogos funebres em que se dramatiza a vida do defunto. Prantos exagerados, trajes negros, velas e até o imprescindível sacerdote encabeçam as litanias que são a parte insidiosa da farsa. As litanias, compostas por trovadores inspirados, vão denunciando as causas ominosas de ordem social pelas quais o defunto entregou sua vida. A má administração de um prefeito, o alto custo dos víveres, as ínfimas condições sanitárias, a escassez de água no povoado por falta de aqueduto ou uma epidemia por qualquer descuido. Os que fazem o sacerdote, conforme o caso, encomendam ao senhor a alma do culpado ou dão graças ao diabo por se encarregarem dele no inferno.

Raízes para um Teatro Nacional Popular.

A diversidade de elementos teatrais existentes nas farsas carnavalescas da costa atlântica e outras regiões do país — Brancos e Negros em Pasto e Tumaco; Mouros e Cristãos em Meta; Corridas de Touro em Sincelejo; S. Pedro e S. Paulo em Tolima — constituem um riquíssimo veio folclórico para o desenvolvimento de um autêntico teatro popular nacional. A ação combinada de diretores, atores, dramaturgos, cenógrafos coreógrafos, assessorados por entidades oficiais culturais — televisão, universidades, oficinas de divulgação cultural, teatros, institutos de antropologia, Corporação de Teatro etc. — concentrados esses esforços em uma direção responsável e entusiasta, poderiam criar um verdadeiro movimento teatral enraizado no povo, nutrido de suas mais ricas expressões dramáticas, capaz de marcar um caminho para o teatro americano e universal.

O Teatro Popular Identificador. Uma Possível Ação Educativa.

Da análise dos problemas da cultura e da educação do povo colombiano deduzimos que o teatro poderia constituir o meio mais adequado para influir em sua mentalidade tradicional. O aproveitamento das formas folclóricas — dança, baile, canto, música, mímica etc. — conjugadas em peças teatrais, não necessáriamente teatro "puro", poderia ser um moderno aliado para estimular as forças criativas do povo. Quando este se veja a si próprio atuando como personagem dentro de sua própria situação social, identificará os valores positivos e negativos e, consequentemente, tratará de superá-los.

A experiência ganha na formação de grupos folclóricos de dança, baile e teatro, assim como a pesquisa dos padrões tradicionais de conduta na literatura oral tradicional — contos, coplas, lendas, mitos etc. — nos anima a formar grupos folclóricos de teatro como o melhor meio de fundamentar a criatividade popular em sua luta para obter melhores níveis de bem-estar social.

O objetivo desses grupos de teatro não seria o de proporcionar simples recreação sinão o mais transcendente, de criar um debate de idéias entre as pautas de conduta atuais e outras novas que pudessem suscitar a partir da própria realidade comunitária. O teatro folcló-

rico estaria orientado para vencer a "inércia mental" que se produz na comunidade quando se vê diante de novos valores que impliquem em mudança em seus moldes tradicionais. Entende-se que tais mudanças não podem ser outras senão as sentidas realmente pela comunidade e não as impostos de fora por forças de distorção. Se tais mudanças partiram da própria essência dos interesses comunitários, dos interesses tradicionais, não haveria por que acudir a um teatro fundamentado nas raízes históricas do povo.

Parte-se do critério de que toda comunidade, e quanto mais antiga melhor, luta consciente e inconscientemente para adaptar-se às novas circunstâncias cambiantes. A estilização do teatro folclórico é considerado o instrumento ideal devido a que se ajusta às noções científicas da antropologia cultural sobre o comportamento do povo — sobretudo das vastas camadas analfabetas e semi-letradas, como as da Colômbia: a comunicação através da visão, da audição, tato e expressão humana.

Para utilizar todo o complexo cultural das formas folclóricas na utilização teatral, será necessário submeter o trabalho de pesquisa e organização a quatro etapas:

1) Período de estudo sócio-antropológico da mentalidade tradicional acondicionada ao meio que se deseja desenvolver.
2) Período de confronto entre a mentalidade tradicional e a modificadora, de onde sairão situações que se revelam em atitudes de curiosidade pelo projeto, inquietação, diálogos etc.
3) Período de equivalência. Uma vez obtido o confronto das posturas, passa-se ao processo de explicar as conveniências de mudar os velhos padrões rurais pelos novos.
4) Período de crise: começam a atuar as mudanças materiais, devido à iniciação dos trabalhos físicos. Se se fez uma boa planificação das etapas anteriores e foi conduzida eficientemente tanto pelos educadores orientadores do plano como pelos líderes naturais da comunidade, é de prever-se que se obtenha aceitação geral. Se isto não ocorre, seria preciso achar as razões da atitude passiva ou de rejeição da comunidade. Estudar a possibilidade de novas fórmulas no campo das equivalências.

Confrontação e Avaliação.

O essencial nas etapas a serem seguidas no conhecimento da mentalidade e conduta de uma comunidade é o permanente confronto das idéias a que cheguem os investigadores em cada um dos períodos com o pensamento tradicional do grupo. Se não se dá suficiente atenção às divergências de critério, tratando a todo instante de compreender e respeitar o ponto de vista da comunidade, se assumiria a atitude comum do manipulador que, subestimando o pensamento da comunidade, ou rechaçando-o simplesmente, trata de todas as maneiras de impor os seus próprios. Os resultados são conhecidos e nestes não se trata de entender e aprender a cultura tradicional, mas de destruí-la e colonizá-la.

Para assumir uma atitude nova e consequente, deve-se escutar as vozes mais expressivas do grupo, no caso que nos anima a formar um teatro identificador, convém penetrar na interpretação dada pelos bailarinos, os diretores de dança; os fabricantes de máscaras; os narradores de estórias, a respeito de sua arte e de sua tradição.

Por isto acreditamos que seja indispensável que, uma vez localizados os grupos de dança, conjuntos de disfarces ou musicais, se realizem diálogos com eles e com a comunidade a que pertencem, para ouvir seus conceitos a respeito do que representa a sua arte, quais suas intenções, que denunciam, o que reclamam.

Numa etapa mais adiantada, quando já se tenham criado grupos de teatro identificador, realizar representações em suas próprias áreas culturais para verificar se a adaptação cênica não prejudicou a intenção primitiva, se a mão dos organizadores não distorceu o critério original das representações tradicionais. Esse tipo de avaliação, que descansa na permanente consulta do critério tradicional da comunidade, constitui o elemento essencial na dinâmica do teatro identificador que nos propomos realizar. E constitui, também, a nova atitude revolucionária em contraposição aos métodos praticados até agora, nos quais o que importa é o critério daqueles que se acreditam donos da verdade que convém ao povo, ainda quando suas intenções, por mais sãs que sejam, adulteram as reais aspirações populares.

(*Latin American Theatre Review* — 9/1/1975 — revista do Centro de Estudos Latino-americanos da Universidade de Kansas)

POLÔNIA

V FESTIVAL INTERNACIONAL ESTUDANTIL DE TEATRO ABERTO

EM BUSCA DE UMA EFICÁCIA?

O Festival Estudantil de Teatro Aberto, em Wroclaw, um dos mais importantes acontecimentos para a arte teatral jovem, européia e não-européia, é organizado de dois em dois anos sobre um tema escolhido que, segundo a intenção dos organizadores, reflete as tendências mais significativas naquilo que foi chamado de Teatro Aberto. O tema de festival de 1975 foi *Em busca de uma Eficácia.* Que significa isto? Que conotações tem o termo *eficácia* aplicado ao teatro, ao teatro cujos representantes se reunem de dois em dois anos em Wroclaw?

Receio que o assunto escolhido para o festival de 1975 tenha sido demasiado amplo em suas implicações. Se alguma tendência característica pode ser isolada no jovem teatro de hoje, então seria apenas uma singular decadência do teatro concebido como arma direta de luta política e social. E sabemos que foi justamente essa luta que durante muitos anos exerceu uma influência direta sobre o teatro jovem. No passado, em Wroclaw, os festivais refletiam fielmente a situação em mudança: 1969 — o ano da contenção, 1971 — o ano do re-exame, 1973 — o ano da reflexão. Usando os mesmos critérios, 1975 poderia ser chamado o ano da estética.

A abordagem estética da matéria teatral predominou em Wroclaw no último evento. Isto significa que a maioria dos conjuntos seguiu essa linha, e que esses eram os mais visíveis porque produziram o maior efeito. Todavia o maior peso, no sentido moral e artístico, ficou com as produções que não trairam um dos princípios da *open art,* conforme formulados por Boguslaw Litwiniec, fundador do festival e durante muitos anos seu diretor. Ele disse: "A arte aberta coloca as atitudes éticas na frente das estéticas, trata a beleza em termos de bom e coloca a eficácia acima da conformidade com o estilo e a tradição."

Houve muitos teatros e produções no V Festival de Wroclaw em que a atitude estética predominou sobre todas as outras. Isto era visível por exemplo no espetáculo do grupo italiano *Ouroboros,* com seu fascinente jogo de luzes, som e vozes humanas, e no *show* apresentado pelo britânico *Welfare State,* que deu um espetáculo feérico, com fogo, fumaça, luzes, bonecos e atores, apresentado num grande parque.

Isto não significa, entretanto, que a corrente chamada politica — na falta de termo melhor — tenha mergulhado no passado. O teatro aberto, e sua história consubstancia plenamente isto, é um barômetro sensível da atmosfera social e política. Pode-se observar que essa atmosfera se tornou muito apaziguada nos últimos anos. Os conflitos principais que prendiam a atenção e afetavam a sensibilidade dos jovens artistas foram sucessivamente abandonados (Vietnã). Pouco se admira, então, que o jovem teatro seja "mais calmo", ainda que nunca falhe em registrar tremores onde eles ainda ocorram. Não é de surpreender que a apresentação feita pelo *Comuna Baires,* da Argentina, seja a mais aguda em tom e conteúdo puramente polítiro. Esse profundamente comovente e muitas vezes chocante grito de ódio e desespero dirigido contra a violência feita pelo homem contra o homem, contra a tortura moral e física, só poderia vir da América Latina. O grupo de Portugal, igualmente denominado *Comuna* apresentou aquilo que era claramente um espetáculo politicamente motivado. Mais submisso e mais estético (?) do que o apaixonado grito dos argentinos, a produção apresentada pelos artistas jovens de Portugal demonstrou o mais sério interesse pelas importantes aberturas de seu país, aberturas que se dão aos seus e aos nossos olhos.

Se se trata de falar na eficácia do teatro aberto, acho que os grupos do festival que, apesar de tudo, não se afastaram da estreita e ingrata via do envolvimento político podem assumir formas muitodiferentes. Inteira-

mente diferente em estilo, por exemplo, foi a revista chamada *The Black and White Miners* apresentada pelo *Shoestring,* da Inglaterra. Apesar de muito deferente das mencionadas antes, era de certo um *show* político. Representou um papel muito específico na luta social dos mineiros ingleses porque, como podemos ver por suas origens, ele foi preparado como suporte da greve dos mineiros.

Pode-se observar então uma volta geral ao cabaré, ao *clowning* e a todas as formas de teatro lúdico outrora desprezado pelo teatro aberto. *The Friends Roadshow,* também da Inglaterra, apresentou um divertimento que ficava entre cabaré e circo, como o *Pozdravi* da Iugoslávia e o *Cinoherni Studio* da Checoslováquia. O observador polonês freqüentemente se lembrou do polonês STS (Teatro de Sátira do Estudante), que agora bate à porta do teatro jovem. Muito interessante a esse respeito foi o Studio II de Holstebro (Dinamarca). Essa cidade é a sede do Estúdio Inter-Escandinavo da Arte do Ator onde Eugenio Barba, um aluno de Grotowski, trabalha e onde o método de mestre de Wroclaw predomina. O ator e mimico francês Yves Lebreton (representou sozinho o Studio II) empregou o método de Grotowski com uma finalidade inteiramente inesperada. Organizou uma espécie de jogo com a platéia, parte circo e parte pantomina de Marcel Marceau, baseado numa idéia muito simples muito distanciada da maneira untuosa que, para a maioria dos imitadores de Grotowski, parece estar inseparavelmente ligada à sua teoria.

Quanto às imitações de Grotowski, eram visíveis, apesar de não ser pela primeira vez, mais claramente do que anteriormente. Pondo de lado sua grande contribuição, tornou-se evidente aqui o mal que Grotowski tem feito a muitos artistas jovens de teatro que aceitam suas idéias de ponto de vista não-crítico ou de segunda mão, tratando seus recursos e métodos como um fim em si.

Isto pode ser visto na obra aliás interessante *Le Plan K,* da Bélgica e na peça *Gallipoli* oferecida pelo *Amamus* de Nova Zelândia. O teatro jovem da Nova Zelândia demonstrou claramente o que acontece quando se faz um esforço para conciliar diversos recursos de prestidigitação desenvolvidos por Grotowski com material literário que é incompatível com essa forma. De fato o texto parecia mais interessante do que o método nas mãos dos neo-zeelandeses, porque ele abordava a consciência do despertar da identidade nacional entre os povos de uma "região jovem" como a Nova Zelândia.

Esse problema teve seu reflexo em outros espetáculos: enriquecido pelo conflito entre a cultura nativa e a rápida aceitação dos recursos de uma civilização alienígena vinda do exterior ele se manifestou com o Teatro Nacional de Reykjavik da Islândia. O espetáculo apresentado por um grupo de jovens esquimós da Groelândia conquistou os espectadores pela simplicidade da forma, pela verdade interior da realização, honestidade, abertura e espontaneidade dos atores. A reação do público à causa dos esquimós da Groelândia, apresentada de maneira objetiva pelos jovens esquimós foi mais eficaz à sua causa do que o dos neo-zelandeses com pompa mas sem autenticidade. Cerca de trinta teatros de diversos países apareceram no festival. É impossível abordar todas as questões postas durante o curso dessas apresentações. E houve diversas. Por exemplo, foi-nos mostrada uma outra face do teatro japonês (Tenkey Gekijo), vimos a estranha e hierática arte das máscaras e símbolos praticada pelo *Dagol,* de Berlim Oriental e uma original apresentação de peças do repertório mundial. (*Kargahe Namayesh,* do Irã, ofereceu *Calígula* de Camus enquanto o francês *4,12 litros* apresentou *Ivona Princesa da Brugundia* de Grombrowicz). Houve também o muito interessante trabalho nos limites de grupo de psicoterapia dado por *The Savage God,* grupo do Canadá e um importante, política e artisticamente apresentado pela *La Cuadra* da Espanha. Tomando o folclore da Andaluzia, o grupo expressou metaforicamente sua atitude em relação aos maiores problemas que afetam seu país. Houve uma multidão de outras exibições que assumiram várias formas e estilos num organismo tão rápido e vivo como o teatro aberto.

A Polônia esteve bem representada. Os grupos estudantis de teatro polonês vistos em Wroclaw, inclusive, entre outros, o conhecido *Teatr STU* da Cracóvia, *Pleonazmus,* também de Cracóvia, o *77,* de Lodz e o Teatro Osmego Dnia (Teatro do Oitavo Dia) de Poznan. O Teatro STU, um dos mais antigos e com reputação firmada entre os novos teatros poloneses, ofereceu o conhecido ritual épico *Exodus* composto de poemas de Leszek Mockzulski. A produção, dirigida por Kasinski, já ganhou muitos prêmios nacionais. *Exodus* demonstra que esse grupo evoluiu dentro das mesmas linhas dos teatros abertos de todo o mundo. A linha dessa evolução foi descrita como "da idéia para a realização" — definição das mais exatas. Do estilo violento de *A Queda,* houve um avanço para o mais reflexivo *Livro de Sonhos Polonês* e por fim

à bonita peça apresentada com um gosto fastidioso e notável acabamento, repleto de quadros atraentes, palavras e melodias cuja substância, entretanto, não foi além de poucas constatações óbvias.

Essas observações devem ser aplicadas não só ao STU. O renovado *Pleonazmus,* encabeçado pela grande esperança do teatro polonês Ryszar Major, que agora experimenta sua força com êxito variável no teatro profissional, não foi muito mais longe em suas experiências do que já o fizera em peças anteriores (*Indo e Vindo, Vida Longa ao Rei e à Rainha* e *Brigadas de Fogo*). Movimento e linguagem, os dois elementos principais de suas produções, têm uma eficácia limitada de comunicação e nem todas as idéias passam com a mesma força. O hábito de beber dos poloneses, que serve de ponto de partida para *Delirium Tremens,* demonstrou fraqueza como suporte da expressão metafórica.

Isso também é verdade até certo ponto para o Teatro Osmego Dnia. Sua produção — *Devemos nos contentar com o Aqui Chamado Paraíso na Terra?* concebido com ambição, aboliu a conveção teatral usando um herói de ficção falando em nome de outro. O teatro fala de si mesmo, por si mesmo e tenta definir a identidade do conjunto. Um objeto louvável, mas sem correspondência no grupo. Por outro lado *Retrospecto* pelo 77 não perdeu sua importância e impacto. A história recente da Polônia condensada numa produção imaginativa simples e clara deu prova da vitalidade do teatro político não só no contexto polonês como em todo o Festival.

Em acréscimo aos famosos conjuntos que apresentaram suas peças bem conhecidas, novos e não ainda largamente reconhecidos teatros promissores apareceram em Wroclaw. Entre esses estava *Inferno* de Cracóvia e o Grupo Teatral de Varsóvia, que parecem oscilar entre um teatro político e propor uma imagem original. Também o *Estilo* de Opole, que abriu o festival com uma ambiciosa mas nem sempre ideologicamente clara produção — *Cantata Patética sobre Guilherme e o Tocador de Realejo,* uma tentativa de definição da consciência coletiva da jovem geração polonesa de Silésia no contexto da história política e social da região.

Deve-se acrescentar aqui que, em adição aos teatros que apareceram no programa oficial do festival, muitos antigos e jovens conjuntos poloneses foram vistos em Wroclaw. Tomados em conjunto, ofereceram um amplo panorama do teatro aberto na Polônia, especialmente interessante para os observadores estrangeiros. A conclusão que essa confrontação nos leva a fazer é que o teatro jovem na Polônia está sofrendo a influência das mesmas correntes do movimento mundial do teatro aberto. Se esta conclusão é otimista ou pessimista somente o tempo poderá dizer.

Há uma natural necessidade para o homem de classificar e comparar fenômenos para poder avaliá-los. Ainda que não seja sempre um método correto, posso arriscar que o V Festival de Wroclaw trouxe menos surpresas do ponto de vista artístico do que nos anos anteriores. O *open theatre,* como disse antes, reflete o mundo. Alguma calmaria que se observa pode indicar que o mundo contemporâneo está entrando agora num período mais tranqüilo. Não devemos entristecer mas nos alegrar se isto é verdade ainda que para ser exato ao preço da monotonia artística.

Uma coisa, entretanto, deve ser seriamente enfatizada como conclusão. Apesar da avaliação artística do acontecimento, o último Festival de Wroclaw não desapontou como encontro. Teve uma notável e genuína atmosfera criativa, e ofereceu a oportunidade para troca de idéias e pontos de vista e forneceu um estímulo ao maior esforço criador a muitos revigorados pelo "espírito de Wroclaw" isto é, pelo espírito de abertura não apenas em arte. É absolutamente importante que esse encontro criador aconteça na Polônia e em Wroclaw. Nos dez anos de sua fundação, o Festival se tornou um dos mais importantes acontecimentos desse tipo no mundo. Que ele não perca o seu alto nível no futuro, mesmo que o termo *"eficácia"* aplicado seja usado com um ponto de interrogação.

MACIEJ KARPINSKI

(Transcrito de *Le Théâtre en Pologne* — 2/1976)

DEPOIMENTOS DE ARTISTAS NO SNT

OSVALDO LOUZADA

Afirmando que, "se houver reincarnação quero voltar de ator", Osvaldo Louzada (Prêmio Molière 74) prestou depoimento no SNT, dia 28 de janeiro, sendo entrevistado por Gustavo Doria, Jota Efegê, Rodrigo Farias Lima, Roberto de Cleto e Aldomar Conrado.

Nascido em 14 de abril de 1912, Osvaldo Louzada (Louzadinha) desde os primeiros meses de vida esteve dentro de um teatro. Seu pai, engenheiro eletricista especializado em teatro, foi responsável pelo seu acesso, desde a infância às coxias de um teatro. Tendo feito pequenos papéis em criança em companhias de revista, Osvaldo Louzada considera seu verdadeiro aprendizado com Álvaro e Eugenia Moreyra, fundadores do Teatro de Brinquedo. "A eles devo ter percebido que teatro, além de uma profissão, é também uma paixão".

Interprete de Oduvaldo Viana, Joracy Camargo, França Júnior, Mário Lago, e tendo trabalhado ao lado de atores e atrizes mais importantes das décadas de 20 e 30, Louzada afirma que sua verdadeira explosão como ator foi na peça *Iaiá Boneca,* de Ernani Fornari, quando substitui o ator Sadi Cabral. Nesse momento, já depois de muitos anos de vida teatral, sentiu que só poderia viver no teatro. "Considero *Iaiá Boneca* o verdadeiro início da minha vida profissional".

Percorrendo o Brasil várias vezes em excursões profissionais ao lado de Iracema de Alencar, Vanda Lacerda, Mario Brasini, Milton Carneiro, Louzada também participou de temporadas internacionais na Argentina, França e Portugal, onde fez grande sucesso, nas diversas vezes que ali esteve. "Mas *Gimba,* de Guarnieri, foi realmente o ponto máximo". E chegamos a ser premiados no Festival Internacional de Teatro das Nações", em Paris.

Afirmando que "nunca desejei ser um *estrelo,* e sim um simples coadjuvante", Louzadinha diz que "na qualidade de coadjuvante sempre desejei ser indispensável. E lastimo apenas, que na minha época não existisse uma escola especializada que me fornecesse os meios adequados para criar meus personagens. Aos jovens atores que se iniciam atulamente não posso deixar de recomendar que ingressem nas escolas disponíveis. Dessa forma muito esforço em vão será poupado. Também um pouco de humildade não faz mal a nenhum ator. E ter certeza de que qualquer personagem, por menos importante que seja, se feito com verdade, tem a maior importância dentro de um espetáculo. Nunca desejei voar acima de minhas possibilidades. Certa vez, fui convidado por Adolfo Celli, para interpretar *Iago,* na montagem de *Othelo* que a Companhia Tonia — Celli — Autran preparava. Recusei embora insistentemente convidado. Não me via na pele do famoso personagem de Shakespeare. Meus colegas achavam que eu era um louco por recusar tal oportunidade. Mas, mantive-me nessa posição. Logo depois Bollini, o famoso diretor italiano, convidou-me para interpretar o Aguadeiro de *A alma boa de Tse-Tsuan,* de Bertold Brecht. Aceitei. Fui para São Paulo, e terminei ganhando o prêmio da Associação de Críticos Paulistas por essa interpretação".

Dos grandes sucessos dos quais participou, Osvaldo Louzada cita: *Iaiá Boneca, O Imperador Galante* (quando estreou Fernanda Montenegro), *O Amor que Não Morreu, Dias Felizes, Estudantes, Um raio de sol, A falecida, Do tamanho de um defunto, Boca de ouro, O círculo de giz caucasiano, Rastro Atrás, O chão dos penitentes, A Mãe* e *Botequim,* que lhe valeu o Prêmio Molière 74. Atualmente, interpreta *MUMU,* de Marcilio Moraes, no Teatro Nacional de Comédias.

No cinema, Osvaldo Louzada foi premiado por sua interpretação em *Mãos Sangrentas,* ao lado do ator Arturo de Cordova. Na televisão, participou recentemente da novela *Escalada.*

"O teatro deu-me as grandes alegrias da minha vida. Tive também meus aborrecimentos dentro dele. Mas, citando meu saudoso amigo e incentivador Álvaro Moreyra: As amargas, não...".

LUIZA BARRETO LEITE

Nascida em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, em 1912, professora, crítica teatral Luiza Barreto Leite, depôs no Serviço Nacional de Teatro, sendo entrevistada pela escritora Heloisa Maranhão e pelos críticos Ian Michalski, José Arrabal, Clóvis Levy e Aldomar Conrado.

Ainda na infância, Luiza veio para o Rio, por motivo de saúde. Aqui, foi aluna de Cecília Meirelles e da declamadora Margarida Lopes de Almeida. Voltando para o Rio Grande do Sul, forma-se em Direito, e logo depois vai com o pai para França. Na sua volta ao Brasil, radica-se em definitivo no Rio, onde passa a frequentar os meios jornalísticos e artísticos. Nesse período fica amiga de Mario de Andrade, Oswaldo de Andrade, Anibal Machado, Álvaro Moreyra, Santa Rosa, Eugenia Moreyra. Entusiasmados com a idéia de um teatro jovem, Luiza ensaia com os seus amigos *Ressurreição,* de Tolstoi, de cujo elenco participam Carlos Lacerda, e Santa Rosa. A direção foi de Itália Fausta. Depois dessa experiência teatral, ingressa na Escola Martins Pena, de onde sai sem terminar o curso. Participando de um concurso de Teatro Amador, promovido pelo recém-criado Serviço Nacional de Teatro, Luiza Barreto Leite é premiada, sendo convidada, juntamente com Santa Rosa e o diretor Rosa de Castro, para organizar o setor de teatro da Associação dos Artistas Brasileiros. Nesse momento, nasce o grupo Os Comediantes, considerado pelos críticos, como o marco zero do moderno espetáculo brasileiro. Participando de várias montagens de Os Comediantes, Luiza termina por se afastar do grupo por divergir dos rumos do grupo após o sucesso da montagem de *Vestido de Noiva,* de Nelson Rodrigues.

— "Pensava num teatro que focalizasse os problemas nacionais, e não num repertório meramente cultural".

Já se decidindo pela carreira profissional, Luiza ingressa na companhia Dulcina-Odilon, onde participa de *Convite à Vida,* de Maria Jacinta. Após essa temporada, vai trabalhar com Bibi Ferreira na peça *A Moreninha.*

— Nunca consegui ser uma estrela. Talvez pela minha desorganização pessoal. Ou mesmo falta de interesse. Trabalhei nos melhores grupos. Com Henrriette Morineau fiz *O Pecado Original, Mademoiselle, Frenesi.* Ainda com Os Comediantes, na sua fase profissional, fiz *Era Uma Vez Um Preso,* de Anouilh. De Nelson Rodrigues, fiz *Doroteia,* e na década de 60, *Bonitinha mas Ordinária,* com a direção de Martim Gonçalves. Participei de vários filmes: *Aí vem o Barão, Falta alguém no manicomio, Caminhos do Sul, Sinfonia Carioca.* Várias vezes voltei ao teatro, em temporadas esporádicas. Exerci a função de crítica teatral até o ano de 74. Mas a minha grande preferência é realmente ser professora de teatro. Comecei essa atividade no antigo Conservatório, hoje Escola de Teatro da FEFIERJ, onde tive oportunidade de ensinar Glauce Rocha, Augusto Boal, Fernando Torres, Nelson Dantas, Ismenia Dantas, Glaucio Gil, Leo Jusi, Beatriz Segall, Antonio Bivar, Clovis Levy, Oswaldo Waddington. O contato com a juventude é para mim altamente enriquecedor. Aprendi a amá-la nos diversos Festivais de Teatro de Estudantes, organizados por Paschoal Carlos Magno, a convite de quem, percorri todo o Norte e Nordeste falando sobre teatro. Ainda hoje, minha preferência é trabalhar com a juventude. Não sei se me interessaria ainda participar de um elenco profissional. Mas se um grupo jovem me convida, estou logo afim. Não que deseje asfixiá-lo com a minha experiência. Pelo contrário, minha atitude em relação ao aluno é de que ele deve sempre ser melhor que o professor. Se as gerações novas não forem melhores, o mundo caminha para trás. Gosto muito de alertá-los contra a perda de autenticidade das nossas raízes. Devemos estar sempre atentos na preservação de uma cultura autenticamente brasileira. Nisto, o Nordeste leva vantagem em relação às outras regiões do país. A criatividade nordestina continua fiel às suas raízes mais profundas. Como também de certa forma a mineira. Devemos estar cada vez mais vigilantes para que a brasilidade nossa não desapareça dentro do cosmopolitismo das grandes cidades.

RODOLFO MAYER

Em depoimento gravado para o Serviço Nacional de Teatro, no SESC em São Paulo dia 24 de março, com mais de duas horas de duração, o ator Rodolfo Mayer acentuou a importância histórica para o teatro brasileiro da figura de Cristiano de Souza, "pioneiro da abolição do formalismo tradicional em nosso teatro".

"Foi ele quem trouxe para o Brasil uma abertura para a naturalidade cênica" — afirmou — "muito bem aproveitada e desenvolvida por Procópio Ferreira".

As duas figuras (Cristiano de Souza e Procópio Ferreira) estão diretamente vinculadas ao início da carreira de Rodolfo Mayer, sendo também, conforme esclareceu o ator, "ao lado de Roberto Vianna, os responsáveis e estimuladores dos primeiros passos de sua carreira profissional, no início da década de 30".

"Eu assumi a profissão de ator numa época em que fazer teatro era, antes de tudo, uma vocação. Implicava em sacrifício, apelo esse que já sentia desde os dias de minha infância, quando meus pais reconheciam que eu não seria outra coisa na vida.

Na Escola Sagrado Coração de Jesus, havia um teatrinho que levava obrigatoriamente duas peças por semana. Rodolfo estava em todas as montagens e sentia um grande prazer em ficar entre poltronas envelhecidas na platéia ou transitando pela coxia, pelos panos pendurados e amontoados. Assim, desde a infância, ele se viu contaminado pelo *"virus"* do teatro.

"Meu pai foi perseguido durante a Primeira Guerra por causa do sobrenome alemão. Para poder continuar meus estudos, acabei indo trabalhar na secretaria da escola onde estudava. Fui morar em Santa Catarina, onde o colégio mantinha uma filial e, depois de algum tempo, vim para São Paulo, indo trabalhar na Companhia Telefônica".

Foi nessa época que Rodolfo Mayer voltou a dedicar seu tempo livre ao teatro amador, aquilo que mais gostava de fazer.

Por volta de 1930, Oduvaldo Vianna foi convidado para preparar um espetáculo que deveria inaugurar o Teatro D. Pedro II. Como já conhecia o trabalho do grupo amador onde Rodolfo Mayer participava, um dia, num barzinho da Av. São João, em São Paulo, onde o pessoal se reunia, Oduvaldo disse que precisava de um galã para seu espetáculo. E estendeu uma proposta a Rodolfo.

"Fiquei relutante. Era uma coisa inesperada. Ele insistiu dizendo que eu tinha as qualidades exigidas pelo papel. Aceitei. Mas minha decepção foi tão grande quanto a minha alegria: o teatro não foi entregue no prazo e por isso a peça não foi encenada".

Mas Oduvaldo Vianna não perdeu contato com o grupo. Pouco depois levou Rodolfo até o Teatro Bela Vista. Lá, apresentou-o a Procópio Ferreira assim: "Aqui está o galã que você procura". "Aquilo foi um susto para ele, ainda mais porque Procópio marcou um teste para o dia seguinte".

Ele me entregou um monólogo de Panov — *Topázio* — e disse: Leia! Como achasse a leitura fácil, aos poucos pus-me a interpretar. Procópio interrompeu-me dizendo: "Basta! Você está contratado".

Assim, em 25 de janeiro de 1933, ele ingressava no teatro profissional, estreando em *O maluco da avenida,* sob contrato experimental de um ano. Foi nessa época que travou amizade com Cristiano de Souza.

Rodolfo Mayer relata cerca de cem peças nas quais trabalhou na primeira década de 30, quando veio também conhecer Renato Vianna.

"Renato era mais autor que ator. Suas peças chegavam a ser chocantes para o público da época, a ponto de certa vez, no Rio de Janeiro, jogarem ácido no palco (aquele que tem um cheiro horrível), quando da encenação de *"Sexo",* peça em defesa do aborto. Era também bom ensaiador. Foi com esses dois homens que o teatro brasileiro se manteve e preparou a sua grande guinada em fins dos anos 30, até então voltado meramente para o entretenimento.

Rodolfo Mayer fala também de *Iá-Iá Boneca,* escrita por Ernani Fornari e dirigida por Oduvaldo Vianna, classificando a montagem, estreada no Teatro Ginástico no Rio, em 1938, como "um marco dentro do teatro brasileiro". E de sua participação em dois espetáculos dirigidos por Caetano de Dena no TBC: *Caxias* e *O caçador de esmeraldas* "montados pelo grupo Comédia Brasileira", uma das primeiras promoções do Serviço Nacional de Teatro.

Depois destaca outras montagens patrocinadas pela sigla SNT como *D. Juan Tenório,* de Zorrilla, que teve cenários e figurinos do famoso Salvador Dali, ficando sete meses em cartaz no Rio, cinco deles no Teatro Serrador, ou mesmo ainda *As três irmãs,* de Checov.

Por que Pedro Bloch escreveu o monólogo *As mãos de Eurídice?*

Rodolfo Mayer responde:

"As coisas não nascem por acaso. Em 1937, eu apresentava um programa na Rádio Ipanema onde conheci e me tornei amigo de Manoel de Nóbrega. Do programa dele participava um rapaz que disse que gostaria de escrever uma peça para que eu representasse sozinho. Uma semana depois chegava às minhas mãos *Miss de cabelo branco* que achei curiosíssima e se transformou na primeira de uma série que apresentei pelo rádio. Esse rapaz se chamava Pedro Bloch".

Um dia, Bloch telefona a Rodolfo. Tivera idéia de escrever uma peça para teatro. Dois meses depois, novo telefonema e um convite para um jantar. No fim do jantar, Bloch leva Rodolfo ao escritório, abre uma pasta e lê *As mãos de Eurídice.*

Rodolfo gostou muito da peça mas fez uma advertência: "Nunca pergunte quando vai ficar pronta". Estudou, pesquisou, aceitou e rejeitou o solitário personagem durante ano e meio. Como não entendia de esquizofrenia, um amigo, diretor de uma clínica de doenças mentais, ajudou-o. Ali encontrou o tipo em que baseou sua criação artística. A primeira apresentação foi no dia 13 de maio, à tarde, para alguns membros da Academia Brasileira de Letras. O sucesso foi tal que, contrariando as normas internas da ABL, dia 11 de junho, com gente lotando corredores e escadarias, Rodolfo Mayer fazia a segunda apresentação da peça.

"Mas não encontrei ninguém que desejasse patrocinar a montagem. Então a companhia Dulcina-Odilon me convida para substituir um papel em *Chuva,* de Sommerset Maughan. Aí veio o estalo. Uma barganha. Aceitaria o convite se eles me alugassem o teatro para apresentar *As mãos de Eurídice,* às segundas-feiras.

A estréia, lotada com amigos, só vendeu 23 ingressos. Mas na outra semana, logo à tarde, a lotação se esgotava. Assim, sucessivamente, durante onze meses. Depois, as viagens pelo País, que duraram vinte anos, entremeadas por uma excursão feita por conta própria a Portugal onde, durante seis meses, Rodolfo percorreu vinte cidades lusas.

No tempo em que o cinema só chegava aos grandes centros e nem se falava em televisão, o rádio era um poderoso veículo de promoção e projeção dos artistas. De Rodolfo Mayer, inclusive.

"Devo muito ao rádio a quem dedico um carinho todo especial. Meus programas, particularmente um chamado "Uma voz pelo telefone", me faziam receber cartas de fãs até da África.

A TV, hoje, para ele, é aquilo que Rodolfo sente não ter forças para poder realizar: diversas excursões pelo País. Mas através dela sabe que pode estar em todo o Brasil ao mesmo tempo.

"O cinema é uma arte que não precisa de bons intérpretes. Basta se ser um tipo. Só vejo nele um grande criador, o diretor que transforma, muitas vezes, canastrões em atores".

CARLOS MACHADO

Entrevistado por Grande Otelo, Mr. Eco, Pernambuco de Oliveira e Aldomar Conrado. Carlos Machado, o famoso Rei da Noite, depôs no Serviço Nacional de Teatro.

Nascido em Porto Alegre, em 1908. José Carlos Penafiel Machado passou sua juventude dedicado ao esporte e frequentando os cabarés de Porto Alegre. Por causa do seu temperamento alegre e sua freqüência assídua na noite gaúcha, era considerado um "perigo" pelas famílias locais.

Com a Revolução de 30, vem para o Rio de Janeiro, já campeão de tango, e recebendo uma herança, embarca para a Europa, onde passa a estudar dança 16 horas por dia.

— "Queria sapatear igual a Fred Astaire", declarou Carlos Machado. Em 1935, é contratado em Paris, por causa de sua semelhança com Gary Cooper. De Paris vai para os Estados Unidos, quando é convidado por Mistinguette para dirigir sua companhia na França. Volta então para Paris onde atua, sempre como diretor, O Mogador, Bobino e Alhambra. Por motivos de saúde retorna ao Brasil. Já recuperado, organiza a orquesta *Brazilian Serenaders,* que estréia no Cassino no Icaraí. Logo depois, com o sucesso obtido, vai para o Cassino da Urca, onde permanece até que o jogo é proibido oficialmente em 1945.

No Cassino da Urca, Carlos Machado trabalha ao lado de grandes cartazes nacionais e internacionais: Tito Guizar, Pedro Vargas, José Mojica, Ilona Massey, Eros Volusia, Beatriz Costa, Elvira Rios, Lucienne Boyer, Grande Otelo.

Com o fechamento do Cassino, Carlos Machado passa a organizar *pocket-shows* na Boate Monte Carlo e no Night and Day, trazendo para o Rio nomes famosos, como Josephine Baker, Carlos Ramirez, Tommy Dorsey, Carmem Cavalaro.

Os grandes sucessos de Carlos Machado começam a aparecer: *Carrossel, A filha da Tirolesa, Um americano em Recife, Essa vida é um Carnaval, Satã dirige o espetáculo, Esse Rio moleque, Feitiço da Vila, Teu cabelo não nega, Ninguém segura o mocotó, Acontece que eu sou baiano, Show Festival,* além de continuar trazendo grandes nomes internacionais como Nat King Cole, Lena Horne, Bing Crosby, Dorothy Dandrige. Outros sucessos de Carlos Machado: *Pussy Pussy Cat, A máquina de fazer doido, Elas atacam pelo telefone, Chica da Silva, Graça do Bonfim.*

Com 42 anos de vida artística, atualmente na Boate Vivará, Carlos Machado, nega a morte da noite carioca.

— "Aconteceu o seguinte. Antes, todas as diversões concentravam-se em Copacabana, excetuando o Night and Day, na Cinelandia. Atualmente os bairros são auto-suficientes em vida noturna. Da Zona Norte à Barra da Tijuca, existe uma infinidade de acontecimentos para escolha do público. Ninguém precisa sair da Tijuca para se divertir. Então, a "noite carioca" ficou descentralizada".

Com Mr Eco, Carlos Machado prepara seu próximo show: *Os dourados anos 50,* a estrear brevemente.

AIMÉE

Depôs no Serviço Nacional de Teatro a atriz Aimé, sendo entrevistada por Olavo de Barros, Wilson Cunha, Almir Azevedo e Aldomar Conrado.

Nascida em Salvador, a 2 de agosto de 1923, com o nome de Haydée, teve uma infância tranquila, onde já despontava sua inclinação para a vida artística, através de participações em números de balé.

Vindo morar no Rio de Janeiro, em 1939 é atraída por um concurso lançado por Dulcina, na Rádio Nacional: *Procura-se uma atriz.* É classificada em primeiro lugar, tendo como prêmio um contrato de três meses na Companhia Dulcina Odilon, para participar na peça *Conflito,* de Maria Jacinta. Seguem-se participações em outras peças: *Cara ou Coroa, Sinal de Alarme* e *Marquesa de Santos.*

Imediatamente vai trabalhar com Procópio Ferreira em *A Vida Começa aos 40, O Avarento* e *Deus lhe Pague.*

Depois de excursionar pelo Sul com Procópio, é convidada por Joracy Camargo para integrar o elenco de *O Neto de Deus.*

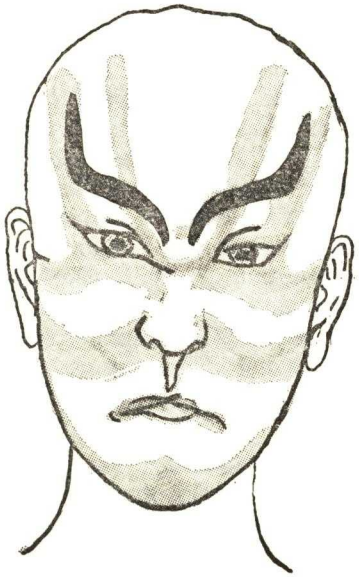
Em 1946 é eleita Miss Vasco e em 1948, inaugura o Teatrinho do Leme, o primeiro teatro de bairro a ser fundado. A peça foi *O Perfume de Minha Mulher,* com direção de Olavo de Barros. Outras peças apresentadas no Teatrinho do Leme: *Noites de Carnaval, O Noivo de Luiza, Eu, Ela e o Outro* e *Da Inconveniencia de ser Esposa,* quando é lançado Silveira Sampaio, como autor, ator e diretor. Convidada pelo Teatro Brasileiro de Comédia, faz uma temporada em São Paulo com a peça de Silveira Sampaio e um vaudeville de Verneuil. Voltando para o Rio, é convidada para ocupar o Teatro Rival, que será a sede dos seus maiores sucessos, e onde é considerada a Rainha do Vaudeville. Peças no Rival: *Prima Polonesa, A Camisola do Anjo, A Noiva deita-se às 11, A Pequena Cabana.*

Por motivos particulares afasta-se do teatro, passando a participar da televisão, quando faz com sucesso o programa, *Aimé, o amor e a poesia,* apresentando poetas brasileiros e portugueses, além de um outro de consultório sentimental, *Se você contar eu ajudo.*

No cinema atuou em dois filmes de Luiz de Barros: *Corações sem piloto* e *O homem que chutou a consciência.*

Outros sucessos de Aimée no teatro: *Que mulher! Mulher por um minuto, Os dois maridos de madame, O amante da 5ª feira, Anjinho Bossa Nova,* e já recentemente, em 1973, *O prisioneiro da 2ª avenida.* Aimé declarou-se uma romântica, muito sentimental. e "sempre preferi fazer o público rir, dentro desse mundo de guerras e tantos problemas dramáticos".

Tendo trabalhado ao lado de atores e atrizes como Paulo Porto, Mario Salaberry, Milton Carneiro, Oswaldo Louzada, Paulo Gracindo, Jaime Costa, Mesquitinha, Sérgio Brito, Augusto Cesar Vanucci, Silveira Sampaio, Lourdes Mayer, Zilka Salaberry, Luiza Nazareth, Dulcina, Laura Suarez, Alma Flora, entre outros, Aimée diz que enquanto empresária já pensava num teatro de equipe. "Nunca houve diferenças entre mim e meus contratados". Atualmente pensa seriamente em voltar ao teatro. Como funcionária da Rádio MEC, participa de programas poéticos, e gravou uma peça de Martins Pena. "Mas quero voltar para o teatro, que sempre foi a fonte das minhas maiores alegrias. Se ninguém me contratar, voltarei a ser empresária".



HENRIETTE MORINEAU

Henriette Morineau tinha 14 anos, estudava no liceu, quando se empolgou pelo teatro clássico. Um dia chamou o padrasto (que ela chamava de pai) e mostrou uma cena que havia decorado de Corneille. Ao final, ele perguntou: "O que você pretendeu com isso?" Ela responde: "Quero ser uma atriz". Num tempo em que os trens não atingiam os oitenta por hora, ele lhe ponderou que estavam a quatrocentos quilômetros de Paris. Mas o projeto encontrou grande apoio de uma tia de Henriette e quando ela chegou, pela primeira vez, à capital francesa já conhecia boa parte do repertório clássico.

Essas declarações iniciais foram dadas por Henriette Morineau no depoimento gravado pelo Serviço Nacional de Teatro, no Teatro Anchieta, dia 29 de abril, quando ela foi entrevistada por Paulo Autran, Adriano Reis, Oscar Felipe e Ilka Marinho Zanotto.

"Eu e minha mãe fomos a Paris ouvir a opinião de um artista sobre minhas possibilidades como atriz. Subi sete andares e ofegante disse um poema diante do ator Henry Mayer. Ele me aprovou dizendo que eu poderia chegar a ser uma atriz".

Ficou decidido então que Henriette Morineau viajaria a Paris duas vezes por mês. Uma solução dos pais para desviá-la da carreira. Mas não contavam com o grande desejo, força de vontade, dela. Algum tempo depois, vendo que Henriette não desistia de seu intento acabaram por concordar em que ela ficasse em Paris, num pensionato para moças orientado por freiras. Foi em novembro de 1924. Em dezembro, houve um concurso para atrizes. Ela se inscreveu mas não tinha quem lhe desse réplica. Então se lembrou de Jean, um amigo de sua terra, filho de um fabricante de geléia que também estudava em Paris. Convidou-o. Ele aceitou e ela foi aprovada.

"Mas meu grande sonho era cursar Conservatório Dramático. Assim estudei um ano com Madame Nancy Verneck. No final, fui reprovada. Nova preparação, desta vez com um texto de Camus. E, diante de uma banca de vinte e cinco elementos, entre quase duzentos outros candidatos que, como eu, tentavam uma das quatro ou cinco vagas. Esperei cinco dias pelo resultado: fora aprovada".

Henriette Morineau ficou três anos estudando lá. Mais tarde, ela entrou para a *Comédie Française* onde ficou durante seis anos.

Henriette viajava frequentemente com a *Comédie Française* pelo interior francês quando conheceu, em Orleans, um senhor vinte e três anos mais velho que ela chamado Morineau e que morava no Rio de Janeiro. Logo veio o pedido de casamento e a espera de mais seis meses para que terminasse seu contrato com a companhia francesa antes que se casassem.

"Ele voltou para o Brasil antes. Eu embarquei em Bordéus. Viajei vinte e cinco dias e encontrei o Sr. Morineau no cais carioca me esperando com um buquê de flores nas mãos. O casamento foi dia 9 de maio de 1931. Fomos morar numa pensão em Santa Tereza, mas quinze dias depois o casamento estava acabado".

Grávida, ela esperou o nascimento da filha. Um dia o doutor Aluizio de Castro, um médico do qual se tornara amiga, pede-lhe que ilustre uma conferência que irá fazer. A experiência foi um sucesso tal que começou a lecionar interpretação, em francês.

"Muitos pensam que cheguei aqui com o ator e diretor Louis Jouvet. Não é verdade. Trabalhei na companhia dele numa *tournée* pela América do Sul, durante dois anos. Quando o grupo estava para ir ao México veio o últimato do Brasil: o Sr. Morineau exigia minha volta ao Brasil com minha filha ou a ameaça de nunca mais poder voltar.

Mesmo assim Henriette Morineau não voltou. Mas sofreu muito. O teatro onde a companhia de Jouvet se apresentava em Buenos Aires, um dia se incendeia consumindo todos os cenários e figurinos. Foi um período crítico, porém houve ajuda de artistas argentinos. Da mesma forma quando a troupe se transferiu para o Uruguai, o Chile e finalmente Lima, viajando, em plena 2ª Guerra Mundial num cargueiro que transportava explosivos.

"A primeira peça que representei, em português, foi *Presa por Amor,* ao lado de Bibi Ferreira no Rio. A seguir, *Rebeca.* Depois vim para o Teatro Bela Vista, em São Paulo, e novo retorno ao Rio para interpretar "Frenesi" e *Casa de Bonecas,* de Ibsen, no Fenix".

Com cem contos que levou dez anos para pagar, Henriette Morineau associada a mais dois atores produtores, tornou-se empresária teatral produzindo *Frenesi, As Governantas, O Pecado Capital,* o texto nacional *Duas Mulheres,* entre outras. Com um repertório de nove peças, uma equipe de vinte pessoas e dez mil quilos de bagagem, excursionou quatorze meses Brasil afora. Foi também sua companhia que encenou, pela primeira vez no Brasil, um espetáculo infantil: "O Casaco Encantado", de Lucia Benedetti.

"Com os Artistas Unidos fiquei quartoze anos, interrompidos apenas em 1955, quando houve um desentendimento com Carlos Brant. Nessa época fui trabalhar com Eva Tudor. Retornei aos Artistas Unidos para interpretar *Chérie,* que considero o maior sucesso de minha carreira".

Henriette Morineau considera que colaborou com o desenvolvimento do teatro brasileiro principalmente na apresentação de um repertório novo por dar um sentido de amor à profissão aos atores que com ela trabalhavam. Foram muitos. Entre eles, Jardel Filho, Fernanda Montenegro e Beatriz Segall. Foi ela também quem inaugurou, em 1948, o Teatro Brasileiro de Comédia, representando o monólogo *A Voz Humana,* de Jean Cocteau.

"Considero *Jezebel,* meu melhor trabalho em direção. Levei dois anos para me decidir a montar essa peça que me deu uma medalha de ouro até. De 1963 a 1971 enviada pelo Itamarati, passava mais tempo em Portugal, onde lecionei durante 3 anos no Conservatório Dramático, também dirigindo ou interpretando *Tartufo,* de Molière, *A Escada,* de Jorge de Andrade, por exemplo".

No Teatro Oficina, Henriette Morineau participou de três montagens: *Todo Anjo é Terrível, O Sorriso de Pedra,* e *Andorra,* o que considera aliás "uma ótima experiência".

O Sr. Morineau vem a falecer, ela vai morar em Miguel Pereira, no Estado do Rio e tem desejo de desaparecer, ir cuidar de leprosos num hospital. Mas nada disso acontece. Ela acaba se casando com o ator Delorges Caminha, numa união que durou dezoito anos, até sua morte.

Para finalizar, um conselho aos jovens atores.

"Quem quiser entrar para o teatro deve pensar seriamente. Ninguém pode participar dele sem contar com uma vida dura e cruel. Eu vejo uma juventude que gosto. Mas cuidado. Não se destruam com tanta vontade. O mundo está em decadência, mais uma razão para se ter força e lutar".

LUIZA NAZARETH

Comemorando 10 anos de teatro, a atriz Luiza Nazareth depôs no Serviço Nacional de Teatro, sendo entrevistada pelas atrizes Zilca Salaberry e Lourdes Mayer (suas filhas) e Aldomar Conrado.

Luiza Nazareth nasceu no Rio, em 10 de dezembro de 1894, filha de pais atores Cândido Nazareth e Ângela Dias. Estreou em teatro com 11 anos de idade, na companhia dos próprios pais. A peça chamava-se *A Caixinha de Pandora.* Logo depois, segue numa companhia de operetas do empresário Silva Pinto para Manaus. Entre outras peças, participa de *A Capital Federal,* de Arthur Azevedo. Aos 14 anos, entra para a Companhia Arthur Azevedo, cuja primeira atriz era Lucila Perez, onde faz *Sorteio Militar,* no Teatro Recreio. Com esta Companhia volta ao norte em excursão, e no dia 16 de julho, de 1910, participando do espetáculo *Maria Antonieta,* assiste Lucilia Perez receber uma coroa de ouro, em cena aberta, em Belém do Pará. Neste mesmo ano, participa das inaugurações do Teatro José de Alencar, em Fortaleza, e do Teatro Deodoro, em Maceió, com a peça *O Dote,* de Arthur Azevedo.

Com a dissolução da Companhia Arthur Azevedo, Luiza Nazareth, em 1914, vai trabalhar no Teatro Fenix, na companhia de Leopoldo Froes, na peça *Alsacia e Lorena.* Logo depois participa das companhias de Maria Castro e Antonio de Souza, quando conhece o ator João Rodrigues de Carvalho, com quem se casa. Desse casamento nasce a atriz Zilca Salaberry. Em 1919, entra para a companhia de opereta Chatelet de Paris, no Teatro São Pedro, onde representa de Oduvaldo Viana: *Amor de Bandido, Clube dos Pierrôs* e *Flor da Noite.* No *Chatelet de Paris,* registra-se o primeiro grande sucesso de Procópio Ferreira e a estréia profissional do ator Jaime Costa.

Em 1921, excursiona com Itália Fausta, com as peças: *A Ré Misteriosa, Magda, Mãe, Mater Dolorosa,* e em 1925, entra para a Companhia Procópio Ferreira, onde permanece durante 10 anos e participa do lançamento da fomosa peça de Joracy Camargo: *Deus lhe Pague.* Na Companhia de Renato Viana, interpreta a peça *Deus,* e na de Jayme Costa, *Tabu, Feitiço, Sansão.* Em 1938, participa da inauguração do Teatro Ginástico, na Companhia de Delorges Caminha, com a peça *Ia-Iá Boneca,* de Ernani Fornari, ao lado de Olga Navarro, Rodolfo Mayer, Sadi Cabral, Palmira Silva.

Em 1942, volta à Companhia de Jayme Costa, onde interpreta um dos seus maiores sucessos: *A Pensão de Dona Stella.*

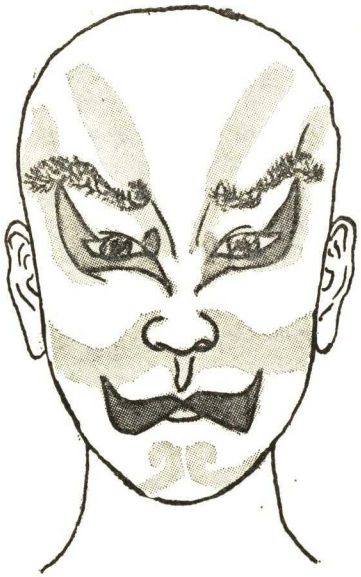
Em 1942, participa da Companhia de Joracy Camargo e Aimée, onde interpreta *Maria Cachucha* e *Sábio* de Joracy Camargo.

Em cinema fez *Onde Estás, Felicidade?,* de Luiz Iglésias, e participou da primeira peça feita em televisão: *Filhos,* de Maria Wanderley, com direção de Olavo de Barros.

Afastada do teatro há 31 anos, Luiza Nazareth ingressou na Rádio Tupi, onde permanece até hoje. Nesse período só participou de *Society em Baby Doll.*

"Não que me faltem convites para teatro e televisão, esclarece. É que atualmente já preciso de descansar mais".

Para Luiza Nazareth o teatro foi uma fonte de grande alegria na sua vida.



ARTES CÊNICAS DESPERTA INTERESSE DE PROFESSORES

Devido ao interesse cada vez maior despertado pelo ensino de Artes Cênicas nas Escolas do Rio e dos resultados obtidos pelos professores especializados em seu trabalho dentro das Escolas o Serviço Nacional de Teatro, de acordo com o Programa de Ação Cultural, do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, em colaboração com as Secretarias de Estado e do Município de Educação e Cultura do Rio de Janeiro programou diversos Cursos de Preparação e de Complementação para professores de Artes Cênicas, em 1º e 2º Graus.

O Serviço Nacional de Teatro, de acordo com o Programa de Ação Cultural, do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, com a colaboração das Secretarias de Educação do Estado e do Município do Rio de Janeiro programou para janeiro e fevereiro mais de trinta cursos de Preparação de Professores de Artes Cênicas.

PUBLICAÇÕES SOBRE TEATRO NA EDUCAÇÃO

O Serviço Nacional de Teatro, dentro de seu Plano de Atividades para 1976, continuará a promover cursos em todo o Brasil para o desenvolvimento do professorado em Educação Artística, especificamente na área de Artes Cênicas.

Em complemento a esse trabalho, e levando em consideração a pequena bibliografia especializada, o Serviço Nacional de Teatro do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, vem editando uma coleção de livros sobre Teatro na Educação. Em 1976 foram editados mais dois livros da Coleção *Cartilhas de Teatro,* a saber:

Volume VII — Teatro na Educação — subsídios para seu estudo

Reunião de artigos escritos por diferentes especialistas, em uma análise do Teatro na Educação, seus objetivos, suas proposições e sua situação real.

Volume VIII — Teatro integrado — Experiências de Hilton Carlos de Araújo

Depoimento do Professor Hilton Carlos de Araújo, apresentando sua vivência como Professor de Artes Cênicas do Centro Educacional de Niterói, reunindo um conjunto de experiências realizadas na prática docente.

MOVIMENTO TEATRAL

janeiro-fevereiro-março de 1976

TEATRO ADOLFO BLOCH

(Tel. 285-1465)

Tudo Bem no Ano que Vem, de Bernard Slade. Direção de Flávio Rangel, com Glória Menezes e Tarcisio Meira. Ingresso: 50,00.

TEATRO BNH

(Tel. 224-9015)

Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues. Direção de Ziembinski, com Norma Bengell, Camila Amado, Carlos Vereza, Dirce Migliacio, Jorge Chaia e outros. Ingresso: 50,00.

TEATRO DE BOLSO

(Tel. 287-0871)

O Tempo e os Conways, de J. B. Priestley. Direção de Aderbal Júnior, com Lurdes Meier, Maria Lúcia Dahl, Angela Leal, Olegário de Holanda, Wolf Maia, Ada Chaseliov, Aurimar Rocha e outros. Ingresso: 15,00.

TEATRO COPACABANA

(Tel. 257-1818)

Reveillon, de Flávio Márcio. Direção de Paulo José, com Regina Duarte, Ivone Hofman, Sérgio Mamberti, Ênio Gonçalves, Mário Prata. Ingresso: 50,00.

TEATRO DULCINA

(Tel. 232-5817)

Crimes Delicados, comédia de José Antônio de Souza. Direção de Aderbal Júnior, com Renée de Vielmond, Nilson Condé e outros. Ingresso: 40,00.

A Mandrágora, de Maquiavel. Direção de Paulo José, com Dina Sfat, Telma Reston, Nélia Paula, Nei Latorraca, Lafaiete Galvão e outros. Ingresso: 30,00.

TEATRO GALERIA

(Tel. 225-8846)

Vagas para Moças de Fino Trato, de Alcione Araújo, direção de Amir Haddad. Com Maria Fernanda, Ioná Magalhães e Débora Duarte. Ingresso: 50,00.

TEATRO GINÁSTICO

(Tel. 221-4484)

A Noite dos Campeões, de Jason Miller. Direção de Cecil Thiré, com Ítalo Rossi, Sérgio Brito, Otávio

Augusto, Carlos Kroeber e Cecil Thiré. Ingresso: 30,00.

Gaiola das Loucas, de Jean Poiret. Direção de João Bethencourt. Ingresso: 30,00.

TEATRO GLÓRIA
(Tel. 245-5527)

A Mulher de Todos Nós, de Henri Becque. Direção de Fernando Torres. Com Fernanda Montenegro, Suzi Arruda, Eduardo Tornaghi e outros. Ingresso: 50,00. Apresentada também no João Caetano a preço popular.

TEATRO IPANEMA
(Tel. 247-9794)

O Estranho Casal, de Neil Simon. Direção de Jô Soares. Com Gracindo Júnior, Carlos Eduardo Dolabela, Célia Coutinho e Teresa Austregésilo. Ingresso: 50,00.

TEATRO JOÃO CAETANO
(Tel. 221-0305)

A Rainha Morta, de Heloisa Maranhão. Direção de Luís Carlos Ripper, com Rosita Tomás Lopes, Elke Maravilha, Zezé Mota, Jorge Gomes, Renato Coutinho e outros. Ingresso: 20,00.

TEATRO MAISON DE FRANCE
(Tel. 252-3456)

Putz, de Murray Schisgal. Direção de Osmar Rodrigues Cruz, com Juca de Oliveira, Betty Faria e Luis Gustavo. Ingresso: 50,00.

O Duelo, de Bernardo Santareno. Direção de Roberto Vignati, com Madalena Nicol, Cláudio Marzo, Maria Isabel de Lisandra, Etty Fraser, Chico Martins, Denines Skolos e outros. Ingresso: 40,00.

TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA
(Tel. 224-2356)

Mumu, de Marcílio Morais. Direção de Flávio Rangel, com Ida Gomes, Osvaldo Lousada, Julia Miranda e André Valli. Ingresso: 20,00.

TEATRO DA PRAIA
(Tel. 227-1083)

Bonifácio Bilhões, de João Bethencourt. Direção do autor, com Hildegard Angel, Lima Duarte e Armando Bogus. Ingresso: 40,00.

TEATRO PRINCESA ISABEL
(Tel. 236-3724)

Orquesta de Senhoritas, de Jean Anouilh. Direção de Antônio Gigonetto, com Paulo Goulart, Eloi Araújo. Renato Dobal, Mauricio Loiola e outros. Ingresso: 50,00.

TEATRO SANTA ROSA
(Tel. 247-8641)

Feira do Adultério, texto de diversos autores. Com Mauro Mendonça, Rosamaria Murtinho, Arlete Sales, Fúlvio Stefanini, João Paulo Adour e Rubens de Falco. Ingresso: 50,00.

TEATRO SENAC
(Tel. 256-2746)

A Noite dos Campeões, de Jason Miller. Direção de Cecil Thiré, com Sérgio Brito, Ítalo Rossi, Carlos Kroeber, Otávio Augusto e Cecil Thiré. Ingresso: 50,00.

TEATRO SANTA SERRADOR
(Tel. 232-8531)

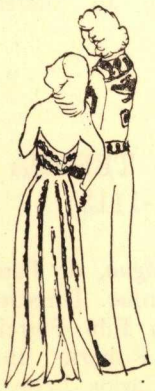
O Estranho Casal, de Neil Simon. Direção de Jô Soares. Ingresso: 40,00.

TEATRO TERESA RAQUEL
(Tel. 235-1113)

Gota D'água, de Paulo Pontes e Chico Buarque. Direção de Gianni Ratto, com Bibi Ferreira, Osvaldo Loureiro, Roberto Bonfim, Luis Linhares, Carlos Leite, Sonia Oiticina, Isolda Cresta e outros. Ingresso: 50,00.

ESPETÁCULOS EM OUTROS LOCAIS:

Electra, de Sófocles no Teatro do Conservatório; *Um Homem Sem Documentos Morreu Atropelado na Avenida,* de João Siqueira, no MAM; *Nada Pior que uma Casca de Banana num Beco Escuro,* de M. Cena, no Teatro Cacilda Becker; *Peguem um Binóculo: há um Homem Crucificado no Meio do Deserto,* de Fernando Melo, na Aliança Francesa.



TEATRO INFANTIL

Maria Minhoca, de Maria Clara Machado, numa produção de Germano Filho com artistas d'O TABLADO, no Teatro Gláucio Gil. Ingresso: 15,00.

Bigorrilho, de Paulo Magalhães e Dilu Melo, no Teatro da Galeria.

O Pirata Barba Azul, de Cesar Câmara, no Teatro Brigite Blair.

A Bruxinha que Queria Ser Princesa, produção de Paulo Barcelos no Teresa Raquel.

Branca de Neve e os Sete Anões, pelo Grupo Carrossel, no Teatro da Praia. Ingresso: 15,00.

Os Três Porquinhos e o Fantasminha Legal, no mesmo Teatro.

Carrapicho, o Palhacinho Confuso, de Carlos Nobre, no Teatro Brigite Blair. Ingresso: 10,00.

Joãozinho e Maria, no Teatro de Bolso. Ingresso: 20,00.

D. Lalá, Rainha Cantora, de Carlos Nobre, no Brigite Blair. Ingresso: 10,00.

A Bela Adormecida, no Teatro de Bolso. Ingresso: 20,00.

EM SÃO PAULO

Mockinpott, de Peter Weiss, direção de José Luis Gomes, no Teatro Paiol.

Lição de Anatomia, de Carlos Mathus, no Auditório Augusta.

Os Iks, baseado em Colin Turnbuul. Direção de Celso Nunes, no Teatro Oficina.

Serenata Cantada aos Companheiros, de Renata Pallotini, no Teatro Ruth Escobar.

O Morro do Ouro, de Eduardo Campos, no Teatro Aplicado.

Knock, de Jules Romain, no Teatro Anchieta.

Alegro Desbum, de Oduvaldo Viana Filho no Maria Della Costa.

Absurda Pessoa, de Allan Ayckbourn, no Teatro Trese de Maio.

Roda Cor-de-Roda, de Leilah Assunção, na Aliança Francesa.

O Noviço, de Martins Pena, no TBC.

Textos à disposição dos leitores na Secretaria d'O TABLADO

Aman-Jean	O Guarda dos Pássaros	64
Anônimo (séc. 15)	Todomundo	62
Andrade Oswald	A Morte	52
Arrabal Fernando	Piquenique no Front	54
	Guernica	50
Brandão Raul	O Doido e a Morte	63
Brecht Bertolt	A Exceção e a Regra	61
Cervantes	O Tribunal dos Divórcios	63
	O Retábulo das Maravilhas	67
Cocteau Jean	Édipo Rei	58
Checov Anton	O Jubileu	46
	Os Males do Fumo	49
França Júnior	Maldita Parentela	55
Labiche Eugène	A Gramática	47
Macedo J Manuel	O Novo Otelo	43
Machado de Assis	Lição de Botânica	61
Machado M C	Os Embrulhos	47
	As Interferências	56
	Um Tango Argentino	57
Marinho Luiz	A Derradeira Ceia	59
Martins Pena	As Desgraças de uma Criança	45
Maeterlinck	A Intrusa	65
Qorpo-Santo	Eu Sou a Vida	45
	Mateus & Mateusa	65
Souto Almeida Inês	O Jogo da Independência	54
Synge JM	A Sombra do Desfiladeiro	51
Tardieu Jean	Conversação Sinfonieta	48
	Um Gesto por Outro	64
Yeats	O Único Ciúme de Emer	43
Wedekind Frank	A Morte e o Demônio	66

À venda na Secretaria d'O TABLADO:

No próximo nº:
Teatro Popular II
Apocalypsis cum Figuris

Autora: MARIA CLARA MACHADO

Títulos:	*Pluft O Fantasminha* (conto)	15,00
	Como Fazer Teatrinho de Bonecos ..	30,00
	A Menina e o Vento, Maroquinhas Frufru, A Gata Borralheira e Maria Minhoca	40,00
	Pluft o Fantasminha, O Rapto das Cebolinhas, Chapeuzinho Vermelho, O Boi e o Burro e A Bruxinha que era Boa	40,00
	O Embarque de Noé, A Volta de Camaleão Alface e *Camaleão na Lua* ...	40,00
	O Diamante de Grão Mogol, Tribobó City e o Aprendiz de Feiticeiro ...	40,00
	Cem Jogos Dramáticos	15,00
	Pluft (gravação)	40,00
	Embarque de Noé (música-gravação) .	40,00
	Tribobó (gravação-música)	10,00

CADERNOS DE TEATRO
assinatura anual (4 n.os) 50,00

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

GRÁFICA EDITORA DO LIVRO LTDA.