

24

cadernos de teatro

TEATRO POPULAR: JEAN VILAR — JEAN DASCANTE.

OS LAZZI — JOGO DO SACO

O QUE VAMOS REPRESENTAR :

OS CEGOS, DE GHELDERODE

AUTO DE NATAL (para títeres)

MOVIMENTO TEATRAL

OS PASTÔRES

— Que lindo!
Que graça!
Como é parecido comigo! É a minha cara! E está rindo para mim!
Bom dia, menino! Que olhos lindos, que olhinhos tão bonitos!
Que gracinha! Ah, se eu tivesse um menino assim...

(Finalmente, um pastor se levanta e se dirige a José)

1.º PASTOR

— Bom patriota, o senhor tem muita sorte de ter um filho assim tão bonito! Eu lhe dou um boi, que lhe deixo para aquecer os pés do menino.

JOSÉ

— Muito obrigado, pastor. (Sai o 1.º Pastor)

2.º PASTOR

— Eu lhe dou um burro. Guarde-o para divertir o menino.

3.º PASTOR

— Guarde também o meu carneirinho para alegrar o menino!

(Os pastôres saem. Vê-se a estrêla aparecer, parar sobre a lapinha e desaparecer de novo. Depois, ouve-se lá fora:)

OS MAGOS

— Sigamos a estrêla, reis magos. Sigamos a estrêla!

(Batem à porta)

JOSÉ

— Entre!

(O primeiro dos magos se apresenta e se ajoelha)

1.º MAGO

— Lindo menino. Como estou contente de ter chegado são e salvo! Infelizmente, não venho encontrá-lo carregado de riquezas, num palácio,

JOSÉ

— Muito obrigado, bom mago!

(O primeiro Mago sai, batem à porta.)

JOSÉ

— Entre!

(Entra o rei negro)

2.º MAGO

— Como, doce Salvador, bom Messias, é nesse estado que venho encontrá-lo? Numa manjedoura? Num estábulo, entre animais! Mas, mesmo assim, Senhor, nós o adoramos na sua simplicidade, como rei do céu e da terra. Deus Salvador, nós vimos a sua estrêla que nos apareceu no Oriente para anunciar a sua vinda. Não tenho, caro menino, nem ouro nem prata comigo, mas tenho mirra; e garanto que é a joia mais preciosa do meu reino, pois é toda a minha riqueza. (Ergue-se) Tome, bom patriarca, eis a mirra.

JOSÉ

— Obrigado, bom Mago.

(Sai o Etiope. Batem).

JOSÉ

— Entre!

3.º MAGO

— Eis-me belo menino, diante de sua augusta majestade, grande rei do céu e da terra, nosso verdadeiro

CONGRESSO DE EDIMBURGO

Barbara Heliodora

tram que, uma vez acertada a dosagem inicial, o homem reconhece a necessidade e a eficiência das injeções de "saber" que lhe são oferecidas.

Para nós que tanta dificuldade encontramos em lotar nossos teatros, que mesmo oferecendo gratuitamente entradas para um espetáculo, não conseguimos, na maioria das vezes, atrair o número desejado de espectadores — sobretudo quando os queremos recrutar nas chamadas classes populares — o sucesso do TEP é quase um enigma. Procurando decifrá-lo na conversa que mantive com o Sr. Taupier, obtive a impressão de que a cultura está para o povo francês mais ou menos como a "boa vida" está para o povo brasileiro. Um escritor americano dizia, não me lembro exatamente quando e onde, que a diferença de mentalidade dos franceses e americanos, com relação à cultura, é causada pelos nomes das ruas das cidades onde eles crescem; enquanto as crianças francesas brincam em ruas chamadas Victor Hugo, Lamartine, Molière, etc., as americanas brincam em ruas apenas numeradas ou de nomes sem qualquer significação, não têm para brincar ruas chamadas William Faulkner, Herman Melville, etc. Realmente, tive ocasião de observar o quanto se procura ensinar o respeito e o amor pela cultura às crianças francesas. Em Paris, elas são levadas semanalmente pelos seus professores a museus e à "Comédie Française"; mesmo em cidades afastadas de centros culturais, como a pequena cidade do sul da França onde fiz meu terceiro ano primário, são os trechos dos bons autores que servem de leitura escolar — e os melhores pintores são conhecidos através de reproduções de suas obras. A música não é o forte do povo francês; mas, ainda assim, duvido que um ginásio de Paris ou das províncias desconheça o nome de Debussy ou de Darius Milhaud. Se a dureza da vida impede, quase sempre, essas crianças de levarem adiante seus estudos, se os homens se desinteressam por teatros e museus para os quais não têm tempo nem dinheiro suficiente, a semente plantada durante a sua infância tem vida longa no íntimo da mente desses homens. O TEP é um exemplo desse fato: levando o teatro a um bairro de gente aparentemente desinteressada em qualquer espécie de arte, recebeu excelente acolhida. O teatro deixou de ser, para eles, diversão de "gente rica".

A *Drama Conference* realizou-se de uma segunda-feira a um sábado, inclusive, e cada tarde era dedicada integralmente a um dos seguintes assuntos: a) Quem faz o teatro de hoje: o autor, o diretor ou o ator? b) Posições diversas do autor (engajamento vs. absurdo ou anti-realismo); c) O teatro e seus rivais: relações com cinema, televisão e outras artes interpretativas; d) Subvenção e Censura; e) Nacionalismo no teatro; f) O futuro do teatro.

O problema do **autor** foi o mais apaixonante dos temas discutidos (no Congresso de Drama, em Edimburgo — 1963), pois apareceu em quase todos os dias de debate.

Os problemas mais debatidos em torno de autor foram o do engajamento e o da **integridade** ou intocabilidade do texto na montagem do espetáculo. O primeiro a vir à tona foi o da intocabilidade do texto: Harold Clurman defendeu a tese de que há momentos em que o diretor precisa mudar o texto (de acordo com o autor, preferivelmente), por necessidade do espetáculo. Wolf Mankiewicz, cuja obra não é das mais significativas na Inglaterra atual, propunha que em todos os contratos de produção fique claro que cada palavra do autor é intocável, e foi apoiado com mais inteligência por Arnold Wesker. Peter Shaffer, também autor, pensa que o texto é de quem o escreve até o início dos ensaios quando, por intermédio do diretor, passa a pertencer ao ator, e que o autor precisa aprender a aceitar as novas maneiras de compreender sua própria obra que então possam aparecer; desde que sua intenção fique intocada, o texto pode ser submetido a alterações que a tornem mais clara.

Infelizmente, o ponto de vista do ator foi fraquissimamente defendido por Judith Andersen, que alegou que há momentos em que o texto tem de ser alterado "porque o ator não consegue dizê-lo como está"; e enquanto o crítico alemão Frederick Luft dizia nem poder compreender o problema,

pois na Alemanha Ocidental o texto é indiscutível, escolhido pelo dramaturgo e entregue a um diretor e a um grupo de atores, cuja obrigação é encená-lo tal e qual, o brilhantíssimo Martin Esslin arrematava a discussão com a idéia de que há três tipos de teatro, o do autor, o do diretor e o do ator, e que o grande problema é saber a qual dos três pertence um texto, que deverá então ser respeitado na medida adequada.

O problema do engajamento não se fez esperar. As salvas de estilo foram dadas por Bernard Levin, crítico inglês, que iniciou o segundo dia de debates com um ataque ao teatro de realismo-socialista, que continha alguns argumentos válidos, mas que exorbitou largamente do que seria assunto em pauta, recaindo em primaríssimos ataques às esquerdas em geral. A grande maioria dos participantes, que se colocava à esquerda do centro, protestou; os poucos comunistas (exceção feita aos soviéticos, que nunca se manifestaram) quase trucidaram o desastrado Levin, que serviu apenas para garantir a vivacidade dos debates subsequentes.

O ponto crucial do problema do engajamento é o da definição do termo; há o grupo de extram-esquerda e de afiliação manifesta e partidariamente comunista, que enquadra **engajamento** numa concepção político-partidária que torna o teatro instrumento de divulgação de uma determinada ideologia, e há todo um outro grupo de esquerda que prefere aplicá-lo a todo aquele teatro que se prende ao homem e à sociedade e seus problemas.

Na pequena publicação que servia, bem ou mal, de programa para aqueles que iam assistir aos debates, explica-se que Martin Esslin dividia o teatro contemporâneo em três grupos principais, a saber:

realismo-social ou neo-realismo;
épico ou brechtiano

absurdo (com desculpas para os defeitos do termo),

que seria o teatro de imagens, metáforas poéticas, que retrata as incertezas que asaltam o nosso mundo, seja em ideologia, seja em estética.

Houve objeções a todas essas classificações, e realmente os debates tor-

naram-se interessantes pela atitude que tomavam os vários participantes ante sua posição para com o teatro e essas possíveis categorias, e a função do teatro na sociedade. Aqui vão algumas notas tomadas no momento.

ADAMOV: Os que dizem que o teatro engajado é ruim, porque procura fazer propaganda partidária do comunismo, são aqueles que só admitem um teatro anti-comunista.

John ARDEN: O teatro tem, antes de tudo, de ser teatral, seja ele engajado ou não, e tem a obrigação fundamental de estabelecer contato com o público. O teatro não pode mudar a sociedade.

Harold HOBSON (crítico): O teatro de Arden parece, como o de Ionesco, tender para o ritual.

WESKER (para Arden): Você nega a influência do teatro sobre a sociedade?

ARDEN: Não, mas o que acontece mais precisamente é que o artista, com seu gênio, reflete aquilo que está no ar naquela sociedade.

Harold PINTER: Quando se tem duas pessoas num palco, o que acontece é um drama social; se o que elas dizem é absurdo, o que temos é drama social absurdo. Como autor, o que eu procuro fazer é botar no papel um diálogo que seja meticoloso, preciso, verdadeiro, para depois transferi-lo para o palco de forma meticolosa, precisa e verdadeira.

ADAMOV: É preciso motivar o formalismo, juntar as duas coisas. Não esqueçamos que um dos fatores determinantes do teatro do absurdo ou de vanguarda, de duas pessoas num palco vazio, é o fator econômico: fica mais barato do que o grande teatro dos grandes poetas.

PINTER: É preciso acabar com a idéia de que só os brechtianos é que têm relação com a Vida, a Humanidade, o Bem etc., tudo com maiúscula.

ARDEN: Aprendi muito do meu **métier** com Brecht porque ele sabe como tomar um tema de outra época e fazê-lo viver para nós; e ele sabe, porque vai até a essência primordial da significação desses temas.

Peter SHAFFER: O mau teatro do absurdo é aquele que ninguém entende, e o mau teatro engajado é aquele

no qual se ouve um sermão: as duas formas têm de ser relacionadas entre si e com a sociedade.

O que ficou sem dúvida patente nessa reunião é que não há autor que considere a sua obra independente da sociedade que o cerca; os conflitos aparecem apenas nas maneiras de cada um expressar a ligação existente.

SUBVENÇÃO E CENSURA

A questão da censura foi uma das duas únicas a provocar uma votação específica em Edimburgo, sendo aprovada por unanimidade uma declaração dos componentes da Conferência contra toda e qualquer censura teatral. O primeiro orador da tarde foi George DEVINE, que tratou da questão da Censura e da Subvenção com aquela objetividade e clareza que foi possível apreciar no Brasil quando de sua visita, principalmente ao tratar dos problemas que tem enfrentado com a censura inglesa em seus oito anos de apresentação dos mais modernos autores ingleses no Royal Court. A objetividade de Devine foi contagiante e foi possível estabelecer cinco panoramas diversos sobre o binômio em questão durante a tarde: o inglês, o americano, o francês, o de países socialistas de grande subsídio estatal e, sem ressalvas, o de países socialistas de integral subsídio estatal.

Deixando de parte o fato de que todos os que usaram da palavra tinham um número elevado de histórias divertidas sobre a incoerência e a tradicional certeza de vista de toda e qualquer censura, podemos reduzir do seguinte modo as posições apresentadas:

Inglaterra e Comunidade Britânica: A subvenção teatral é pouca, limitada a alguns grupos, tende a aumentar (haja vista a recente criação de um Teatro Nacional de Londres) e a censura, raramente ou nunca é de natureza política. Via de regra a censura tem natureza moralizante em bases vitorianas e se prende repetidamente à proibição de determinadas palavras, seja por motivos morais, seja por recônditas influências da Igreja Anglicana, que é a religião oficial do país. Não existe codificação da dita censura, ficando a critério de cada Lorde Cham-

berlain nomeado pela rainha aprovar ou não o texto. Devine defende a posição de responsabilizar o próprio público pela censura: só por lei o quadro pode ser modificado, e só por um movimento iniciado pelo público junto ao Parlamento é que essa nova lei poderá ser passada.

Estados Unidos: Edward ALBEE confessou sua inveja da Inglaterra; em seu país não existe quase nenhum teatro subvencionado e não existe nenhuma censura oficial. Em compensação, o teatro tem de ser comercial e todos os habitantes da menor aldeia americana se consideram aptos a defender a moral e se tornar consórcios. Se houvesse um Lorde Chamberlain "pelo menos seria um só homem com quem se poderia argumentar e a quem se poderia culpar pela deformação dos textos. Existe também uma forma pior de censura, que é a dos produtores que se recusam a montar qualquer peça que julguem possa ofender esta ou aquela parcela da população. Se com subvenções do Governo o teatro se arrisca a enfrentar um problema possivelmente maior da censura, pode também ser menos comercial; é um risco que deve ser assumido.

França: Arthur ADAMOV diz que existem duas censuras, a oficial e a oficiosa, e que a situação era essa mesma antes do Governo atual. Para dar exemplo de como funciona o mecanismo, diz que sua obra **Paolo Paoli** não merece nenhuma censura oficial, mas que grupos que recebem subvenção foram discretamente avisados de que corriam o risco de perdê-la se montassem o texto.

Países de grande subvenção, não nacionalistas: Tanto a Suécia quanto a Alemanha Ocidental testemunharam no caso que qualquer forma de censura federal é desconhecida nos dois. A vida teatral é perfeitamente estável e os espetáculos se multiplicam, mas os autores são poucos e é inegável a existência da censura em nível municipal (oficiosa) na Alemanha. Mais grave do que isso, diz Martin WALSER, jovem autor alemão, é uma auto-censura voluntária por parte dos produtores (i. é., responsáveis pelos inúmeros teatros estaduais e municipais) e autores, sendo que tanto Walser quanto

Ossia TRILLING, que falou depois, consideram que esse tipo de censura pode resultar mais grave e castrante do que a que parte de outrem. Max FRISCH, declarando que nunca teve uma peça censurada em nenhum dos vários países onde foi vista sua obra, lembra que o aspecto bom da censura é que ela entra em conflito com os intelectuais que vêm consequentemente a público lembrar a todos os defeitos e limitações de seus Governos. De qualquer forma, defenderam todos a posição ideal: subsídio integral sem nenhuma censura.

Países socialistas de teatro estatal: Tanto da Iugoslávia quanto da Polónia, houve depoimentos que falam da boa elasticidade na censura teatral, e que quase todos os textos importantes contemporâneos chegam a esses países, mais cedo ou mais tarde, sendo que em ambos o realismo-socialista é em grande parte rejeitado por razões teatrais e estéticas. Infelizmente o representante soviético, que também falou, e que vem de um país onde existe uma nítida censura de forma e conteúdo teatrais, com muita ingenuidade ficou inteiramente por fora do assunto; fez um discurso preparado, lírico e inócuo, que falava da beleza da arte teatral e do talento de Stanislavski, mas que nem de longe tocava em subsídio ou censura.

Para quem conhece os caprichos, mistérios e ridículos da nossa própria censura, o problema é já surrado, mas a adequação dos dois problemas, subvenção e censura, é importante e necessita atenção; a necessidade atual de subsídios maciços para o teatro já é ponto pacífico, mas o Congresso de Edimburgo, nos longos debates que circundaram as posições acima descritas, sublinhou amplamente a igual necessidade de total liberdade do teatro, que não pode ser reduzido ao nível de mero veículo de propaganda.

(Do Jornal do Brasil)