

# CADERNOS DE TEATRO N.19



## Cadernos de Teatro n. 19 - setembro, 1962

Publicação trimestral de **O TABLADO**, sob o patrocínio do **IBECC**  
Av. Lineu de Paula Machado, 795 - Jardim Botânico - Rio de Janeiro

**DIRETOR RESPONSÁVEL:** João Sérgio Marinho Nunes; **DIRETOR EXECUTIVO:** Maria Clara Machado; **REDATOR CHEFE:** Jacqueline Laurence; **REDADORES:** Celina Whately e Olney Barrocas; **SECRETÁRIO:** Virginia Valli; **TESOUREIRO:** Eddy Rezende Nunes  
**COLABORAM NESTE NÚMERO:** Barbara Heliodora, Walmir Ayala, Leo Gilson Ribeiro, Edelvira Fernandes e Fabio Neto.  
**NOSSA CAPA:** Bibi Ferreira e Paulo Autran em «Minha Querida Lady», o grande espetáculo da temporada.

## UM AMERICANO TRANQUÍLO

Bárbara Heliodora

Entrevista concedida por Arnold Moss, quando de sua passagem no Brasil

O que torna a conversa de ARNOLD MOSS mais interessante é sua intranquilidade. Com uma carreira de sucesso como ator, como diretor e, mais recentemente, como produtor, seria humano que falasse com uma certa complacência do que já realizou e que apenas aceitasse o que pretende realizar como um prolongamento das atividades passadas, uma espécie de dividendos a serem recebidos em troca do esforço realizado até aqui. Mas não; ARNOLD MOSS quase não fala do que já fez, mas fala com um entusiasmo de dezoito anos sobre o que está fazendo, o que quer fazer, todas as novas fronteiras que pretende cruzar nos caminhos de sua arte, e de tudo o que poderia ser feito se todos estivessem prontos a trabalhar aproximadamente vinte horas por dia, sem receber nada e sem as dificuldades oferecidas por todos os problemas que existem no funcionamento dos teatros em qualquer lugar do mundo. Os olhos brilham, a voz se torna cada vez mais persuasiva, e ao fim de quinze minutos o pobre interlocutor já está pronto a abandonar tudo para acompanhar aquele trabalho pelo teatro, ajudar como puder a realização daqueles planos e criar inúmeros núcleos paralelos, propiciando assim o advento de uma nova Idade de Ouro no teatro, sem problemas, com muito público e textos magistrais a saltar das penas de centenas de autores.

Conversamos com Arnold Moss um pouco sob pressão, pois ele chegava de uma entrevista e ia para outra, e enquanto o esperavamos redigimos algumas perguntas para

roteiro, e que transcrevemos tais como foram feitas e respondidas:

P — O senhor é ligado ao teatro em várias capacidades. Em qual delas sente que está mais bem enquadrado: ator, diretor, produtor ou professor?

R. — Todas e cada uma delas, porque cada uma traz seus problemas e suas atrações, e não se pode escolher nenhuma: o teatro é fascinante em todos os seus aspectos. Posso dizer, isto sim, que como o papel de produtor, como o homem que tem de reunir e coordenar todos os elementos que formam um espetáculo, é uma atividade nova para mim, atualmente sinto muito o desafio da produção, sinto que todos os seus problemas são estimulantes e que há uma alegria especial em resolvê-los.

P — Em qual de suas atividades sente que deu mais ao teatro? Em qual delas o teatro lhe deu mais?

R. — A resposta, em ambos os casos é como ator.

P — Tem algum papel favorito, sente-se ligado particularmente a alguma experiência de interpretação?

R. — Todo ator tem um papel favorito. Durante muitos anos o meu personagem favorito foi Próspero, que já interpretei várias vezes, sendo que da última vez tenho a impressão de ter chegado a esgotar todas as minhas próprias possibilidades como ator. Agora que já não sou tão moço, começo a ter um novo favorito, entretanto, que já interpretei e que pretendo interpretar novamente num futuro próximo: Lear. O papel requer não só um ator já maduro, como tam-

bém um ator que ainda tenha muita energia física, pois é fisicamente exaustivo, tem uma gama emocional tremenda. Mas tenho certeza de que ainda vou fazer Lear dentro em breve.

P — Em sua larga experiência shakespeariana, qual considera a maior dificuldade na interpretação de Shakespeare em língua estrangeira?

R. — A própria tradução, particularmente a tradução de verso, que é sempre uma tarefa ingrata. Mas muita coisa do original fatalmente se perde em tradução, como por exemplo todo o jôgo de palavras do soneto 138, que é fatalmente perdido no momento em que passa para qualquer outra língua.

P — Tendo em vista essas dificuldades, considera que é mais importante para uma tradução manter a letra ou o espírito do original?

R. — Não é preciso responder, já que a resposta é tão óbvia! Nesta viagem por exemplo estive três semanas na Guatemala, e ensaiei algumas cenas com atôres locais. Eram cenas de LEAR, a MEGERA DOMADA e MEDIDA POR MEDIDA. Montamos tôdas as cenas em ambientes guatemaltecos, sendo que a Grã-Bretanha pré-cristã de Lear foi transformada na Guatemala do tempo dos Maias. Naturalmente que isso é inteiramente legítimo se a essência do texto não é tocada, mas se a problemática é apresentada em termos mais facilmente assimiláveis pela platéia que vai ver o espetáculo.

P — E segundo essa linha de raciocínio, é inútil um país como o Brasil, ao montar Sakespeare, imitar produções estrangeiras, não é verdade? Não é mais importante descobrir o que é a essência do texto e buscar a melhor maneira brasileira de transmitir essa essência?

R. — Não é a melhor, é a única. Qualquer imitação é inútil, condenável.

P — Quando um trecho se tornou incompreensível em tradução, isto é, quando trata de um assunto tão local que na tradução fica praticamente sem nexos, o diretor

não deve hesitar em cortar Shakespeare à vontade?

R. — É o que se faz no original; não sei por que razão se deva fazer cerimônia com traduções. O essencial é apresentar o que é importante, significativo na obra, e acredito que não haja nunca necessidade de se cortar nenhum dos trechos que se enquadrem entre êsses.

P — Considera que existe alguma qualidade sem a qual um indivíduo não possa ser ator?

R. — A primeira é ter talento, é claro.

P — Mas falo justamente de alguma qualidade que não seja o talento puro e simples.

R. — Nesse caso há duas: um profundo senso de dedicação ao trabalho, inclusive muita disposição para trabalhar sem a preocupação de ser pago por cada minuto de esforço, e a disciplina para aprender a técnica da interpretação, que não é fácil, mas que é indispensável. Sob êsses dois aspectos, gostaria de citar a minha própria companhia de repertório shakespeariano, onde trabalham atôres de nome, como Martha Scott, Nancy Coleman, Kent Smith e outros. Antes de chegarmos a formar o grupo, trabalhamos meses a fio sem ganhar um vintém, apenas em estilo shakespeariano. Nenhum deles precisava aprender a representar, pois já sabiam de sobra, mas era necessário que eu os pusesse em contato mais íntimo com certas normas de trabalho shakespeariano, que é diferente do normal. Nós trabalhávamos durante quatro horas, três vezes por semana, durante quase um ano. Se isso não é dedicação, deve ser loucura.

P — Quais são essas características do gênero shakespeariano que o senhor distingue especificamente da interpretação normal?

R. — É acima de tudo uma questão de dimensão. Um texto de Shakespeare requer uma grandeza, uma largueza, uma coragem, um brio, que não se encontram no teatro contemporâneo. É preciso que o ator tenha a coragem de chegar até o limite do precipício,

e que ele saiba qual é esse limite: mais um passo e tudo pode cair no ridículo. Mas é preciso ter a coragem para ir até o limite máximo da expansão do intérprete. Por outro lado, hoje em dia os atôres não são devidamente treinados em textos em verso, e o pentâmetro jâmbico linha característica do teatro shakesperiano, é muitas e muitas vezes considerado como um tropeço ao rendimento do ator. Isso é um engano, pois o ritmo na realidade pode e deve ser um estímulo, um auxílio à interpretação. O segredo reside no fato de que o ator não deve ser puramente embalado pela música da linha, mas sim dizê-la com plena consciência de seu sentido interior somado ao enriquecimento da forma poética dada pelo autor. O ator shakespeariano, portanto, deve ser um ator inteligente, consciente, um ator que realmente domina a essência da obra que interpreta. E por falar nisso, já fui ao teatro aqui no Rio, e tive a sensação de que seria uma maravilha dirigir alguns dos atôres que aqui vi num espetáculo shakesperiano.

P — Mudando de assunto, o que pensa da dramaturgia contemporânea americana? Considera que as características de bom artesanato e brilho superficial do teatro comercial da Broadway, que têm permitido a existência de uma série de atôres competentes, mas sem inspiração ou real valor, são um obstáculo ao aparecimento de autores de maior categoria? As pressões comerciais fazem por vezes com que os autores mirem mais baixo do que fariam se as circunstâncias fôssem outras?

R. — Prefiro não responder a essa pergunta. Venha ouvir a minha conferência sobre o teatro americano em 1961, que tratará exatamente desses problemas, porque são os que mais me interessam. O tempo se esgotava para a nossa conversa, mas comparecemos à conferência que ARNOLD MOSS realizou sobre o assunto. Lamentavelmente, não havia gente de teatro para ouvi-la, pois abordou problemas de grande interesse e com

maior objetividade e lucidez do que qualquer outro elemento americano que já passou por aqui. A palestra foi inteiramente informal, e a seu próprio pedido, Mr. Moss era interrompido ao correr da mesma para responder a qualquer pergunta. Seguem-se as notas que pudemos tomar na ocasião.

Disse Arnold Moss que, para falar sobre o teatro americano em 1961, o mais importante era considerar algumas perguntas sobre o mesmo e tentar responder algumas. Eis suas perguntas:

1) O teatro americano está em declínio?

2) Qual a responsabilidade no assunto dos custos sempre crescentes de produções na Broadway?

3) Quais são os obstáculos à existência de um teatro de repertório em Nova York, se é que tal tipo de teatro é desejável?

4) O governo deve subvencionar o teatro?

5) Até que ponto o cinema e a televisão influenciaram o atual estado de coisas no teatro?

6) Quais as medidas que se estão tomando para treinar platéias para o futuro?

7) Qual será o futuro do teatro americano?

Começou a responder a primeira pergunta dizendo que há dez ou doze razões para que se diga que o teatro americano está em declínio e algumas poucas para que se diga que não está. De qualquer modo a primeira coisa a fazer é estabelecer o fato de que o teatro americano não é o teatro da Broadway, que é um fenômeno à parte totalmente diverso do que se possa chamar de autenticamente americano. Na realidade, as razões para o declínio foram envolvendo todo o assunto, e as respostas ficaram quase todas englobadas na discussão desses vários aspectos. Mas citemos dos argumentos apresentados contra o atual estado de coisas: a) a limitação de assunto das peças contemporâneas. Delineou-se uma temática realista que domina a obra de autores como MILLER, WILLIAMS, INGE e outros, e todos os menores que os

imitam no mesmo plano, e parece que ninguém tem coragem de entrar por outros caminhos. WILDER e a exceção. O mundo de Tennessee Williams, por exemplo, fica cada vez mais mórbido e fechado, e é cada vez menos arte. A influência desse tipo de peça fez com que fossem afastadas da Broadway peças de outros gêneros, isto é, peças de imaginação, peças clássicas. E como só esse gênero é montado, Shakespeare fica fora da Broadway e Shaw também. Ninguém tem coragem de apresentá-los. O que nos leva a b) o custo das produções na Broadway é hoje em dia um absurdo. Nenhuma comédia chega à Broadway por menos de US\$ 150.000,00, nenhuma comédia musicada por menos de US\$ .... 450.000,00. Ninguém pode ter um meio sucesso: ou se esgotam as casas ou o espetáculo fecha. Isso intimida os produtores, que não têm coragem de montar textos de autores novos. Um produtor que lança um autor novo é um herói. c) a antiga platéia formada pelo grande público que simplesmente gostava de ir ao teatro está desaparecendo. A Broadway hoje em dia vive em grande parte à custa dos homens de negócios que levam seus clientes ao teatro às custas de um **expense account**. Vergonhosamente

é preciso admitir que muita gente usa o teatro por questões de imposto de renda ou de negócios, e positivamente a arte não pode florescer nessas circunstâncias.

Como é que um casal comum, da classe média, pode ficar entusiasmado com a idéia de ir ao teatro se cada poltrona custa \$ 9,60 (aproximadamente Cr\$ 2.600,00)? Se além disso é preciso contratar uma "baby-sitter" para ficar com as crianças e jantar na cidade, uma noite no teatro vai custar mais ou menos cinquenta dólares, e o público médio pura e simplesmente não pode pagar essa soma, alta demais para qualquer orçamento. Só existe uma fila, a última do balcão, a \$ 2,60 e esta geralmente está cheia, mas o que está começando a acontecer é que o segundo balcão em geral a \$ 4,60 está quase sempre vazio, a não ser nos sucessos totais, e até mesmo os empresários estão começando a entender que é preciso que se tome alguma providência a respeito.

Continuaremos a transcrever e comentar o que disse Arnold Moss em sua conferência a respeito do **TEATRO AMERICANO** em '961, pois muitos dos assuntos que aborda têm eco em nossa própria situação teatral

(Continua no próximo número)

Transcrito do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 12-8-61.

## Panorama do Teatro Brasileiro

### **BRASIL : TEATRO DE HOJE**

Walmir Ayala

O teatro brasileiro não tem tradição, e disso padece visceralmente. Poderíamos dizer "não tem tempo", no sentido de que há bem poucas décadas começou a se organizar como atividade artística, interessando um número considerável de elementos instruídos a respeito do assunto, com um nível acima da simples intuição (o que sempre resulta em improvisação) e com rendimento já apresentável conforme podemos constatar no panorama de arte cênica que hoje se apresenta ao nosso alcance. Antes de falarmos propriamente neste panorama, tema sumamente perigoso pois estamos dentro dele, portanto sem muita possibilidade de uma perspectiva crítica, falaremos em poucas palavras do que passou e marcou, e de uma certa forma preparou o que hoje existe. Dentro do tempo breve em que