

20

cadernos de teatro

PETER BROOK: EM BUSCA DE UMA FOME

CENÁRIO — RENÉ ALLIO

VOZ E DICÇÃO

TEXTO PARA TÍTERES

GIL VICENTE: OS MISTÉRIOS DA VIRGEM

MOVIMENTO TEATRAL 1962

DOS JORNAIS

(Conclusão do artigo publicado no n.º anterior —
UM AMERICANO INTRANQUÍLO)

AINDA OS MALES DA BROADWAY

Bárbara Heliodora

Continuamos hoje a transcrever e comentar a conferência sobre o teatro americano em 1961, que foi realizada por Arnold Moss na Embaixada Americana. Moss continuava a falar sobre o problema de frequência; e considera que o aspecto mais grave desse problema de preços altíssimo é o desaparecimento do estudante, do jovem em geral, dos teatros, que normalmente deveriam ser por eles freqüentados. Julgar que os jovens não estão interessados em teatro de alta categoria é um engano total, pois todo ano, na primavera, Moss e seu grupo apresentam um es-

petáculo shakespeariano na Biblioteca do Congresso, e além dos dois espetáculos para diplomatas, autoridades, congressistas, etc., Moss fez questão de apresentar um terceiro apenas para estudantes: os quinhentos lugares do teatro são disputados violentamente, havendo sido adotado o sistema de se aceitar os candidatos com as melhores médias na escola. (Dizemos nós, aqui: Notem bem! O teatro é prêmio.) Agora já duas cidades vizinhas a Washington pediram que o espetáculo seja feito nas sedes de seus principais colégios logo após os espetáculos na capital, para que seus alunos possam vê-los.

A solução, acha Moss, é a apresentação de pelo menos um espetáculo por mês a preços muito baratos para estudantes, em cada teatro que esteja apresentando um espetáculo de categoria, e declara que assim fará sempre que uma produção chegue à Broadway.

d) Outro aspecto do teatro americano que indica estar êle em declínio é o fato de que menos peças estão sendo escritas. O que é ligado ao fato notado acima, de que os produtores novos não arriscam a produção de textos de autores inteiramente desconhecidos. As peças que são escritas, o que é ainda pior, tendem a já procurar de si o que se considera o *standard* da Broadway, isto é, não são peças que o autor escreve para que sejam boas, mas sim peças escritas para fazer sucesso. É claro que existem exceções a essa regra, mas o fato é inegável.

e) Há menos teatros abertos na Broadway, isto é, hoje em dia só há 28 teatros profissionais na Broadway, 17 desses pertencem a Mr. Schubert, que só aluga teatros ao tipo de espetáculo que êle considera interessante e com possibilidade de vencer. E o gosto de Mr. Schubert nem sempre é exatamente aquilo que se poderia dizer artístico, ou nem ao menos de leve relacionado a qualquer coisa que tenha a ver com arte. O aluguel de um teatro é de cinco mil dólares por mês de garantia mínima, e 25% da bilheteria (no caso dos musicais parece que é um pouco mais alto). E de qualquer modo o teatro é organizado, ou desorganizado, de tal maneira, na Broadway, que ninguém percebe como é que subsiste qualquer tipo de atividade teatral. O *off-Broadway* está ficando tão ruim, tão difícil, financeiramente falando, quanto à Broadway (lembramos aos leitores o aparecimento de *off-off-Broadway*, isto é, do teatro feito em cafés e restaurantes, em busca de um lugar onde os sindicatos não destruam os esforços de quem quer fazer algo de melhor). Não há nada que facilite a existência do teatro. Adianta Mr. Moss que, fora da Broadway, de setecentas produções apresentadas até hoje, apenas 6 (meia dúzia) recuperaram integralmente o dinheiro empatado na produção. O próprio conferencista diz que compreende que ninguém acredite nisso, porque êles também não acreditam, embora saibam que é verdade. Ninguém compreende como é que ainda alguém se lembra de gastar dinheiro para fazer teatro... Um pequeno exemplo dos gastos de de uma companhia profissional é o de publicidade nos jornais: para uma companhia da Broadway o melhor anúncio possível para teatro, isto é, uma polegada em uma

coluna, no New York Times ou no N.Y. Herald Tribune, custa 1.200 dólares por semana.

e) Como resultado dessa limitação de atividades devido a custos, etc, há menos gente empregada no teatro, e repetidamente quando se procura um técnico, um especialista, em Nova Iorque, para realizar determinado trabalho, descobre-se que ele já se mudou para a Califórnia, onde está trabalhando em cinema ou televisão.

f) Há uma ênfase demasiadamente forte no papel do diretor no teatro. Na Broadway e principalmente nos teatros que pertencem a Mr. Schubert, todo o problema de um espetáculo se resume no nome do diretor, e é possível apresentar qualquer espécie de peça, por pior que seja se o diretor for Elia Kazan, Joshua Logan, Tyrone Guthrie ou Moss Hart. Esses são os semideuses da Broadway, apesar de não serem os únicos diretores capazes do teatro americano. Moss, pessoalmente, acredita que não há nada de louvável na história de se dizer que o espetáculo tinha a marca do diretor, porque no teatro o diretor não deve fazer mais do que servir — da melhor maneira possível, é claro, e da mais inteligente — o texto, que continua a ser a base de todo o teatro no mundo. O diretor passou a ser a vedeta do espetáculo, e isto é um desequilíbrio tão grande quanto o da supervalorização da estrêla, ou do cenário, ou de qualquer outro membro componente de um espetáculo.

f) Não existe mais aquela velha noção de fidelidade de um público ao teatro. O que não é de espantar, pois quem é que pode ter amor e dedicação a uma atividade para a qual se tem de comprar bilhetes com seis ou oito meses de antecedência? A conquista de um bilhete é muitas vezes mais emocionante do que o próprio espetáculo. E o antigo mal do vedetismo tinha alguns aspectos positivos, tais como o de trazer o público ao teatro para ver produções nas quais suas estrêlas favoritas trabalhavam. Hoje em dia o teatro americano praticamente não tem mais estrêlas.

Mr. Moss explica que faz uma distinção entre o que é geralmente chamado de estrêla e a verdadeira estrêla, que é a que apenas com seu próprio nome é capaz de trazer todo um público ao teatro. Existirão talvez quatro estrêlas no teatro americano, mas só citou duas; e ambas trabalham em comédia musicada: Mary Martin, que atualmente trabalha em grande bobagem sentimentalóide que se chama *The Sound of Music*, e que, por ela só enche o teatro tôdas as noites (ao leitor: trata-se de um musical sobre a família Trapp). A outra é Ethel Merman, a respeito de quem Mr. Moss diz: "Eu iria ao teatro para vê-la nem que ela só fôsse ler a lista telefônica". Realmente é preciso convir que a personalidade de Ethel Merman no palco é alguma coisa de muito diferente de suas poucas e melancólicas atuações cinematográficas. Os ingleses, adianta Mr. Moss, têm muito maior sentido de fidelidade a seus atôres, têm essa capacidade de aceitar inteliramente uma atriz feia ou velha demais para determinado papel, desde que ela seja realmente uma intérprete excepcional, desde que se tenha a oportunidade de ver uma atua-

ção que contribui de algum modo para o que se chama de arte dramática. E, por outro lado, a Broadway acostumou o público médio americano a se satisfazer com uma qualidade inferior de espetáculo, entre outras coisas porque o custo de produção é alto demais para que se possa ensaiar um espetáculo satisfatoriamente, e porque se quer fazer o espetáculo parecido com todos os outros espetáculos da Broadway, para que o público vá. Nada de experiências ou originalidades.

A essa altura, uma pessoa na platéia pediu ao conferencista que falasse a respeito do *Method* do Actor's Studio e Moss respondeu que é necessário a todo ator um método de trabalho, isto é, ninguém pode ser um ator profissional sem adotar determinadas normas para a execução de seu trabalho, para a criação do personagem, etc. O *Method* é bom sob esse aspecto, mas apenas para um tipo especial de peça, de autor e de época, pois deixa o ator inteiramente sem preparo para uma série de aspectos de arte interpretativa que são indispensáveis para qualquer espetáculo fora do realismo moderno que eles fazem. O *Method* é uma distorção do método de Stanislawski, e o método de Stanislawski continua sendo melhor e mais completo do que a versão Strasberg do mesmo. O próprio Elia Kazan confessa que os atôres do Actor's Studio são deficientes em técnica e, de modo geral, incapazes de fazer teatro clássico ou poético ou de qualquer natureza que não essa que tem caracterizado a maioria das produções que têm integrado. Moss concorda integralmente, portanto, com o ponto de vista de Robert Lewis em *Method or Madness*, e os dois foram colegas, estudando Stanislawski com Eva Le Gallienne.

g) Voltando ao assunto inicial, Moss diz que hoje em dia os críticos de Nova Iorque que, por um lado têm poder demais nas mãos, pois uma crítica contrária nos maiores jornais fecha imediatamente um espetáculo, e por outro lado os críticos que têm aparecido ultimamente não conhecem realmente interpretação, e portanto são menos úteis, menos lúcidos e não podem auxiliar a quem faz teatro em sua tarefa de encontrar o caminho certo. Por exemplo, Moss cita um crítico que disse que em determinado espetáculo Eric Portman tinha tido uma atuação memorável, muito embora não se pudesse entender a maior parte de suas palavras. Ora, como pode ser memorável o trabalho de um ator que, numa arte de comunicação, não se faz entender pela platéia? Isso indica o que acontece em muitas críticas em N.Y., que contêm julgamentos inadmissíveis. Por outro lado, se o crítico é realmente competente, como foi Jon Mason Brown, então o ator, o diretor, o autor, todos têm alguma coisa a lucrar com a publicação das críticas

g) As grandes emoções não existem mais no teatro; não há mais grandes peças, não há mais grandes atuações, não há mais grandes estilos interpretativos, não há mais grandes momentos de jôgo entre dois atôres: o realismo, o método, as comédiazinhas comerciais, o sucesso do melodrama, tudo isto está destruindo a originalidade, a varie-

dade, a amplitude que o teatro tem e sem as quais não pode subsistir.

Vendo que o tempo se esgotara, Arnold Moss resolveu fazer um apanhado rápido a respeito do que existe de positivo no teatro americano atual, porque acha que alguma coisa dá esperanças de melhora: tudo de bom, de excitante, de desafiador, de realmente válido está sendo feito fora de Nova Iorque, ou pelo menos fora da Broadway, onde volta e meia aparece um espetáculo que realmente lembra a todos o que o teatro deve ser. Mas em São Francisco, em Dallas, em Washington, em cidades que até há bem pouco tempo nem sabiam o que era teatro, estão sendo feitas tentativas ousadas, está-se montando o teatro clássico de todas as épocas e de todas as nações, e também autores novos que sabem que o teatro tem de ser um espelho e uma iluminação para a vida.

Esses grupos trabalham em bases muito diferentes das da Broadway. Muitos deles têm subsídios de fundações particulares como a Ford ou a Guggenheim, e agora o governo começa a considerar a possibilidade de se subvencionar as atividades artísticas. O Estado de Nova Iorque é o líder no assunto, pois já dotou verbas para espetáculos do City Ballet, da N.Y. Philharmonic Orchestra e do Phoenix Theatre, um teatro fora da Broadway que tem realizado um trabalho de grande mérito. Há também, os *Community Theatres*, grupos que centralizam as atividades artísticas de pequenas localidades, assim como há todo o trabalho dos teatros universitários, que muitas vezes têm teatros com facilidades técnicas de deixar qualquer profissional com água na boca.

Nesses maravilhosos teatros que estão aparecendo nos pontos mais recônditos do país, os desenhos da casa de espetáculos são quase sempre de concepção inteiramente moderna — não se usa mais o arco do proscênio, traz-se o espetáculo à platéia e a platéia ao espetáculo. Fazem-se experiências com novos métodos de montagem, novos tipos de dramaturgia e de interpretação. Estão procurando, enfim, fazer um teatro realmente vivo.

Nessa altura perguntamos nós: esse movimento é suficientemente forte para que aos poucos a Broadway possa sofrer-lhe a influência? A influência só poderá chegar até a Broadway possa sofrer-lhe a influência? A influência só poderá chegar até a Broadway quando a Broadway tomar algumas providências, indispensáveis, para tornar a ser um centro de teatro vivo, tais como: cortar os custos de produção, cortar os custos móveis de operação, planejar cada espetáculo cuidadosamente para poder aproveitar o capital sem jogar dinheiro fora, pois hoje tudo na Broadway se faz na base da maior confusão, o que sai caríssimo. Além disso, cortar os preços das entradas, organizar um novo sistema de venda de bilhetes para que não seja necessária essa espera de meses a fio, formar novas platéias, modernizar os teatros, e acabar com os 15% de impostos que o teatro paga, porque ninguém conseguiu fazer o imposto desaparecer depois do seu aparecimento com a última guerra. E' preciso modificar os entendimentos com os sindicatos dos vários trabalhadores, porque as

atuais exigências são grotescas: Victor Borge, que aparece no palco sozinho, com seu piano, no final da noite fazia comparecer à cena, para os aplausos, os 17 técnicos de bastidores que era obrigado a contratar — para fazer nada — só porque seu espetáculo era considerado *musicado*. Por outro lado, o sindicato dos músicos de Chicago considerou que *A Tempestade*, de Shakespeare, era um musical, porque a música composta para o espetáculo durava 23 minutos, e não os 22 aceitos como limite máximo para uma peça não-musical. Isso implicou na contratação de 11 músicos que nada faziam. E as histórias nesse sentido não infundáveis.

Quando a Broadway compreender tudo isto, estará em condições de aceitar o bom teatro que se está fazendo longe dela nos Estados Unidos, e é melhor que compreenda logo, pois no teatro americano de 1961, o que está em decadência é a Broadway.

Como podem ver os senhores leitores, Arnold Moss não evita encarar a realidade do assunto que escolheu. E' de lamentar que sua conferência não tenha sido divulgada e que tenha sido realizada diante de um público tão diminuto.

(Transcrito do JORNAL DO BRASIL — 19-8-61).

