

21

cadernos de teatro

DIA MUNDIAL DO TEATRO: ARTHUR MILLER

PROBLEMAS DO TEATRO BRASILEIRO

MOLIÈRE NO TABLADO

O QUE VAMOS REPRESENTAR

MOVIMENTO TEATRAL

DEVINE NO BRASIL

PROBLEMAS DO TEATRO BRASILEIRO

São inúmeros os problemas com que se deparam os profissionais do teatro brasileiro: falta de escolas adequadas para formação de atôres, técnica de representação, escolha de repertório, falta de público, etc.

Com clareza e objetividade, Barbara Heliodora, Maria Clara Machado, Henrique Oscar e Paulo Francis comentam êsses problemas.

O PÚBLICO

Barbara Heliodora

A permanente crise teatral se agrava periódicamente em virtude de tôdas as outras crises de outra natureza de que o país tem tido tamanha fartura recentemente, mas apesar de tudo sempre aparecem atôres e atrizes com coragem para lançar-se em novos empreendimentos. Só essa coragem em face das maiores dificuldades é que indica que o teatro brasileiro poderá escapar de morrer à mingua; há um pequeno grupo de pessoas para as quais o teatro ainda é o único meio de vida, e por pior que seja essa vida materialmente, preferem passar dificuldades no teatro a viver em conforto fora dêle.

Não estamos querendo dar foros de heróis aos que labutam no teatro brasileiro, mas seria bom que alguém se lembrasse de reconhecer que ser de teatro é alguma coisa mais do que acordar tarde e ter o nome no cartaz, que aceitassem a classe teatral como um grupo de brasileiros que têm alguma coisa a dizer numa arte. O paradoxo contínuo do teatro brasileiro é aquêle em que ao mesmo tempo passamos a vida a encontrar pessoas a dizer que não vão ao teatro porque êste não tem nada de bom a apresentar; via de regra são os melhores espetáculos os que têm maior dificuldade com a bilheteria.

Acreditamos ter adquirido o direito de defender o teatro brasileiro em virtude principalmente de combatermos, assiduamente, os seus erros e deficiências. Ao contrário daqueles que, sem ir ao teatro, declaram tranqüillamente que não há o que ver, nós procuramos ver todos os espetáculos para os quais somos profissionalmente convidados. Podemos, assim, dizer que já vimos, sem sombra de dúvida, muito mais espetáculos ruins, péssimos ou insuportáveis, do que a totalidade do público que, é lógico, só vai aos espetáculos que quer. Pois mesmo assim, e por isso mesmo talvez, é que sabemos que há espetáculos bons e mesmo excelentes, e que mais haveria se o público os apoiasse; se estimulasse, com sua frequência assídua, ao que é bom, as companhias teatrais a procurar sempre realizar o melhor de sua capacidade.

E bom, por falar nisso, não quer necessariamente dizer tragédia, nem engajamento; não quer dizer necessariamente nem um ambiente de côrte de há quatro ou vinte séculos, nem tão pouco necessariamente favela e sêca. Por outro lado, nenhuma dessas coisas quer dizer tampouco que o espetáculo seja mau. Bom é sempre o teatro que não explora a emoção pela emoção, mas que por uma ação dramática (que pode ser triste ou alegre) enriquece o espectador em sua compreensão da condição humana; é claro que uma obra-prima esclarecerá uma área ampla e profunda, mas isso não tira o mérito do teatro que atinge apenas áreas reduzidas. Mau é sempre o teatro que escamoteia a verdade, seja pelo falso escapismo róseo seja pela demagogia mistificadora (de qualquer tendência). Como bom é o teatro que compreende que o espetáculo em si é tão importante quanto o que êle apresenta, e mau é o teatro que se apresenta desleixado, disforme, inconsciente de sua feição espetacular e depois quer justificar-se pela intenção.

Mas sem público, sem comunhão, é que não há teatro de espécie alguma, pois nenhuma arte tem tão nítida característica comunitária. Se é preciso condenar violentamente todos aquêles que dentro da profissão não querem ver qual é o caminho, igualmente é preciso condenar aquêles que condenam tanto o bom quanto o mau pelo simples e confortável processo de não ver nenhum dos dois. O teatro é um instrumento cultural que pode dar uma contribuição decisiva à comunidade brasileira, mas é preciso que, para bem cumprir sua parte, o teatro sinta nessa comunidade o anseio do enriquecimento cultural. As condições nas quais a gente de teatro hoje se lança às suas tarefas são precaríssimas, e o desinteresse que ainda perdura numa parte do público pelo que há de melhor no teatro, não só depõe amargamente contra êsse público, como impede materialmente a classe teatral de se entregar com maior frequência aos repertórios que deveriam ser, realmente, o nosso teatro.

E' preciso tentar analisar o que se chama, constantemente, de crise de público, o que mais parece ser um estado permanente de coisas, pois até hoje nunca o Brasil teve platéias realmente numerosas para a arte dramática. Durante anos a fio o Rio funcionou na base de grupos que mudavam de espetáculo cada duas ou quatro semanas, não por um voluntário sistema de repertório, mas pura e simplesmente porque nesse breve período ficava esgotado o público local.

Hoje em dia ainda, a média de permanência em cartaz não passa dos dois ou três meses, e com os custos atuais de produção isso mal dá para cobrir os gastos iniciais. Argumenta-se de várias maneiras a respeito, diz-se que o teatro anda caro ou coisa no gênero, porém, precisamos notar que nos últimos tempos tivemos duas ou três provas em contrário: *A Visita da Velha Senhora*, com poltronas a mil cruzeiros, *My Fair Lady* a um máximo de mil e quinhentos cruzeiros e, em outro campo, o *Modern Jazz Quartet*, com poltronas e balcões nobres a nada menos de três mil cruzeiros conseguiram (e a segunda em carreira normal) atrair público de forma maciça. Muito bem. Então o que temos a dizer a respeito? A primeira foi excepcionalmente bem lançada publicitariamente (e apesar de um espetáculo fraco, era um texto por todos os títulos excepcional); a segunda é um espetáculo muito bem realizado, agradável, harmonioso; e o terceiro era um espetáculo inusitado, raro. Anteriormente, acreditamos que os dois maiores sucessos de bilheteria no Rio foram *O Mambembe*, de Artur Azevedo, *Com a Pulga atrás da Orelha*, de Feydeau, e *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues (este último com sua carreira tristemente interrompida pela crise política de agosto de 61).

Considerando, de modo geral, todos esses espetáculos, verificamos que pouco têm de comum uns com os outros, mas que é possível indicá-los como possuidores de uma de duas qualidades (ou possivelmente de ambas): são espetáculos excepcionalmente bem realizados ou espetáculos que escapam à rotina, que apresentam características de ousadia, de originalidade, e acima de tudo, de teatralidade.

Num país como o Brasil, no qual o hábito do cinema apareceu antes do hábito do teatro (ao contrário do que acontece na França, na Inglaterra, na Alemanha ou nos Estados Unidos, entre outros), a luta para a conquista do público é extraordinariamente árdua e é lógico que a televisão não ajudou em nada a situação.

Entretanto, é preciso reconhecer a situação existente e reclamar, para o teatro, aquilo que nem o cinema nem a televisão podem oferecer: o estrito realismo contemporâneo, por exemplo, é mais bem servido pelo cinema do que pelo palco, enquanto que, por outro lado, nem o cinema, nem a televisão são capazes de realizar tão satisfatoriamente quanto o palco a convenção de uma farsa de estilo, por exemplo, ou a economia dramática que o teatro, por sua própria convenção, pode criar abrindo mão da ambientação fotográfica dos dois outros veículos de expressão. A nós parece que é na busca do essencialmente teatral que está a solução do problema: aceitando suas

verdadeiras convenções (e, porque não dizê-lo, suas eventuais limitações) o teatro deixará de competir com o cinema para formar um público que irá ao teatro para ver o que só o teatro pode apresentar.

Um grande obstáculo é preciso ser superado para que o teatro entre pelo caminho certo, que é o do financiamento de espetáculos. Não basta que o texto seja importante ou sério ou cheio de mensagens: é preciso que ele seja espetáculo, que seja bem realizado, que tenha como teatro uma atração verdadeira. Quando um Planchon realiza um *Georges Dandin*, ou um Vilar realiza um *Don Juan*, não há dúvida de que o texto é dito com um máximo de inteligência e significação, mas tanto num quanto noutro o espetáculo visual foi deslumbrante, a ponto de fazer história no teatro francês. E' preciso urgentemente acabar com a lenda de que teatro pode ser feito por incompetentes: cada espetáculo ruim prejudica tudo o que se faz de bom, porque espanta o público. E' preciso que se faça teatro usando todos os recursos de que ele é capaz. E usando bem.

(Do Jornal do Brasil de 19/20-IX-62).

NOSSOS ATÔRES

Paulo Francis

O ator brasileiro existe? A pergunta tem a sua razão de ser, sem graça. Quando dizemos, por exemplo, que Laurence Olivier é um ator inglês, ou Marlon Brando um ator americano, estamos fazendo mais do que anunciar suas nacionalidades. Olivier e Brando representam tipos ingleses e americanos culturalmente delineados. São protótipos. Pode-se discutir que o "gentleman" Olivier ou o "hip" Brando não nos dão toda a civilização inglesa e americana, mas caracterizam na pior das hipóteses, alguns de seus aspectos fundamentais, recriados em costumes e maneiras. A técnica de representar, assim, decorre da cultura específica em que o ator atua, não pode ser superimposta. Claro que há denominadores comuns. Olivier e Brando passaram por Stanislavski, mas cada um adaptou-o à sua cultura.

No Brasil, de definido, só temos o comediante popular, hoje altamente desmoralizado no teatro, com uma certa razão, pois ele, em geral, não soube atualizar-se, não soube adaptar-se à modernidade do palco, em direção;