

**Athos
Abramo**

ORG. ALCIONE ABRAMO E JEFFERSON DEL RIOS

Athos Abramo

O Crítico Reencontrado



LUCIAS

giustri

Título Original

Athos Abramo : o crítico reencontrado

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

Athos Abramo : o crítico reencontrado / coordenação Ivam Cabral...[et al.] ;
seleção, introdução e textos Alcione Abramo e Jefferson Del Rios. -- 1. ed.
- São Paulo : Lucias/Adaap, 2022.

Outros coordenadores: Elen Londero, Joaquim Gama, Marcio Aquiles.
ISBN 978-65-84800-05-2

1. Abramo, Athos 2. Crítica teatral
3. Depoimentos 4. São Paulo (Estado) - Cultura 5. Teatro brasileiro 6. Urbanização - São
Paulo (Estado) I. Cabral, Ivam. II. Londero, Elen. III. Gama, Joaquim. IV. Aquiles, Marcio.
V. Abramo, Alcione. VI. Del Rios, Jefferson.

22-132841

CDD-792.015

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro : Apreciação crítica 792.015

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Editor Responsável Alex Giostri
Coordenação Editorial Gabriel Federicci
Arte de capa Tomaz Alencar
Fechamento de capa e diagramação André Ximene
Revisão final de texto Giostri Editora Ltda.

Alcione Abramo e Jefferson Del Rios (Org.)

Athos Abramo : o crítico reencontrado

1ª Ed. São Paulo: GIOSTRI, 2022

1 - Teatro

2 - Apreciação crítica

1ª Edição

Giostri Editora LTDA.

giostrieditora.com.br 

/giostrieditora 

GiostriTV 

@giostrieditora 

giostrieditora.blogspot.com.br 

/giostripodcast 



Giostri Editora

Rua Rui Barbosa, 201

Bela Vista - SP / CEP: 01326-010

Tel.: (11) 2309.4102 / 2729.0201

contato@giostrieditora.com.br

mkt@giostrieditora.com.br



de athos ab

era possível que se colocasse ao
a igualdade de condições, com
e mais complexa responsabili
ga-se de "Quem Casa Quer C
esmas condições, embora trans
da comédia.

Assim o espetáculo do "Pegue
deu só, como o melhor de t
recação, não entram sinão f
os. A ótima interpretação
de Maria do Carmo Bauer
ta, inteligente direção de E
a a todo elemento de "d
de arena, a qual torna t
importante a atuação dos ato
nos problemas da dico
cada uma das peças
outro — são o
considere a esse

SUMÁRIO

A recuperação da história do teatro brasileiro
do século 20 pelas críticas de Athos Abramo

17

Athos Abramo e sua época

23

O Crítico Reencontrado

28

Jornais e teatros da fase Athos Abramo

33

As críticas

37

Programas, cartazes e textos

143

hos abramo

Aos estudantes e a todos os que perpetuam o teatro
como expressão da vida.

Alcione Abramo

de se colocasse ao lado, em in-
le condições, com espetáculo
plexa responsabilidade. O mes-
quem Casa Quer Casa", colocada
preferidas para o

Aos imprescindíveis Abramo.

Para Ivam Cabral, que transforma sonhos em realidade.

Jefferson Del Rios

**ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS AMIGOS
DA PRAÇA (ADAAP)**

Conselho Administrativo

Maria Bonomi (Presidenta), Leandro Knopfholz (Vice-Presidente), Danilo Miranda, Eunice Prudente, Helena Ignez, Joaquim Gama, Patricia Pillar e Vicente de Freitas

Conselho Fiscal

Wagner Brunini (Presidente), Mauricio Ribeiro Lopes e Rachel Rocha

Conselheiro Benemérito

Lauro César Muniz

Direção Executiva

Ivam Cabral

Núcleo Fundador

Alberto Guzik (in memoriam), Cléo De Páris, Guilherme Bonfanti, Hugo Possolo, Ivam Cabral, José Carlos Serroni, Marici Salomão, Raul Barretto, Raul Teixeira e Rodolfo García Vázquez

Coordenação Editorial | Selo Lucias

Ivam Cabral, Elen Londero, Joaquim Gama e Marcio Aquiles

Direção geral e curadoria do projeto

Ivam Cabral

Produção executiva

Elen Londero e Joaquim Gama

Assistente de produção

Gustavo Ferreira

Edição dos textos

Marcio Aquiles

Revisão

Jorge Emil

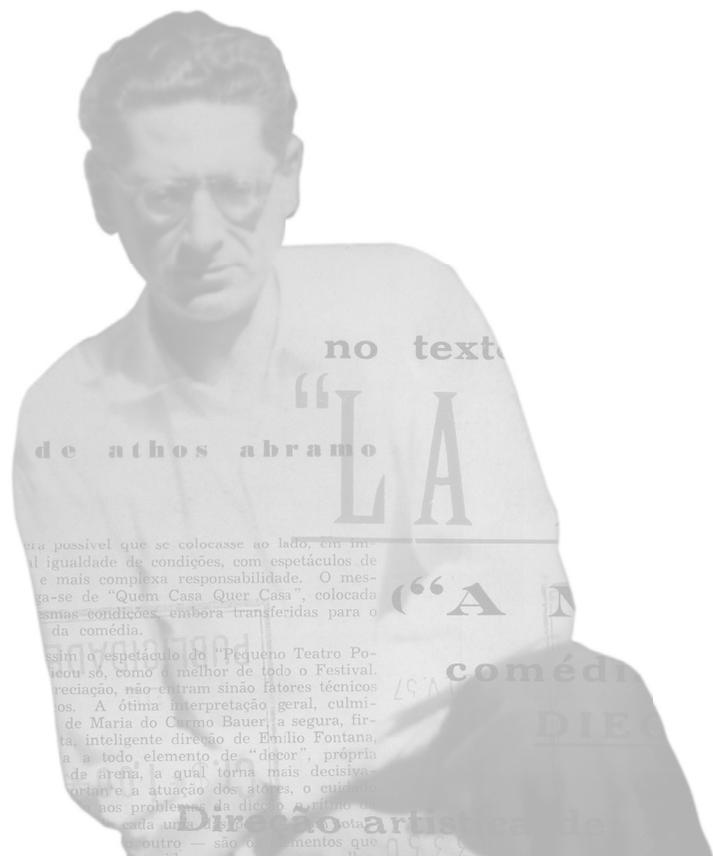
Capa

Tomaz Alencar

Athos Abramo

O Crítico Reencontrado

*Seleção, introdução e organização
Alcione Abramo e Jefferson Del Rios*



Apresentação

Tanto o terreno das artes cênicas quanto o da crítica são celebrados, há anos, pelo Itaú Cultural (IC). Das programações aos projetos de maior fôlego, tais temas estão sempre no presente e no horizonte da organização. *Athos Abramo – o crítico reencontrado* (2022) é mais um exemplo disso. Apoiado pelo IC e organizado por Alcione Abramo e Jefferson Del Rios, o livro traz uma seleção de críticas e artigos teatrais do jornalista e diretor Athos Abramo (1905-1968), textos datados do período entre 1945 e 1968 e que compõem a história dos palcos paulistas e, de forma geral, brasileiros.

Também fazem parte dessa trajetória nomes como José Celso Martinez Corrêa, Nelson Rodrigues, Sergio Britto, João das Neves, Laura Cardoso, Lima Duarte e Tônia Carrero, todos homenageados pela *Ocupação Itaú Cultural*, programa que festeja a vida e a obra de agentes da arte e da cultura do Brasil. A mostra sobre Tônia, aliás, acontece neste ano, quando do centenário da artista. Das muitas facetas da atriz contempladas na exposição, frisa-se a alegria em interpretar, surpreender a plateia e sempre renovar as emoções (as suas e as dos espectadores). No [site itaucultural.org.br/ocupacao](http://site.itaucultural.org.br/ocupacao), o público tem acesso permanente a conteúdos a respeito de cada um dos homenageados.

Podcasts e convocatórias são outras maneiras pelas quais o IC fomenta o universo cênico. *Ficções Itaú Cultural* apresenta uma série de audiodramas inéditos, com episódios semanais. Já *a_ponte – cena do teatro universitário*, em sua quinta edição, conta com espetáculos de dança, *performance* e teatro, além de conversas acerca das peças e comunicações orais de pesquisa. Trata-se de uma iniciativa que abre um edital para estudantes de artes cênicas do país inteiro a fim de reconhecer trabalhos de conclusão de curso (TCCs) do campo em questão.

Fora os projetos mencionados, destaca-se a *Enciclopédia Itaú Cultural*, referência virtual que reúne informações sobre artistas, obras e movimentos artísticos, em um trabalho em contínua ampliação e atualização. Vale ressaltar ainda que a programação do instituto, *on-line* e presencial, segue destacando as várias linguagens do palco e debates mobilizadores de pensamentos críticos – os pontos que, precisamente, se juntam nos escritos de Athos Abramo.

Itaú Cultural

A recuperação da história do teatro brasileiro do século 20 pelas críticas de Athos Abramo



Ao leitor contemporâneo, conhecer um período fundamental da história do teatro brasileiro pelas resenhas de Athos Abramo é uma experiência singular. Não seria exagero dizer que o contato com essa obra será capaz de despertar uma impactante nostalgia tanto aos que viveram quanto aos nascidos posteriormente a essa época em que houve a modernização de nosso teatro.

Como não se emocionar, ao imaginar Cacilda Becker, ainda no início de sua carreira, no Grupo Universitário de Teatro, subindo ao palco “com animação lírica e vibrante delicadeza”? Ou a consagração de Antunes Filho como “um de nossos melhores diretores”, com seu “ritmo alado”, dono de uma direção “nervosa e brilhante”? A seleção de críticas primorosamente organizada por Jefferson Del Rios e Alcione Abramo, a partir de recortes de jornais guardados em família e fontes documentais do Arquivo Público do Estado de São Paulo, recupera a memória de alguns dos artistas mais geniais do século XX.

O volume traz Célia Helena (1936-1997), pronta “para galgar de uma só vez os degraus do estrelato”; o lado menos conhecido do professor e crítico Décio de Almeida Prado (1917-2000), o de encenador, apontado em resenha de 1945 não mais como “uma promessa e um amador” no campo da direção teatral, mas sim como “uma realidade”; Maria Della Costa (1926-2015) atingindo “um raro, inteligente, muito fino equilíbrio entre arte e sentimento, instinto e sabedoria, a que somente os melhores dentre os melhores podem aspirar”; Oduvaldo Vianna Filho, “cuja endiabrada vivacidade” enfrentava “com agudeza a parceria de um ator da estatura de Paulo Autran (1922-2007)”; o “rapaz” Raul Cortez (1932-2006) dividindo a cena ao lado do

“admirável” Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) – ambos viriam a falecer na mesma semana, triste coincidência.

O olhar apurado ao trabalho de grandes atrizes e atores se estende aos espaços cênicos (como o Teatro de Arena e o TBC), iniciativas de excepcional relevância estética e política (Teatro Experimental do Negro), espetáculos emblemáticos (*Roda Viva* e *Morte Vida Severina*, por exemplo), dramaturgos (Nelson Rodrigues), encenadores (Ziembinski, um dos catalisadores da renovação da cena no Brasil), cenógrafas (a internacionalmente reconhecida artista visual Maria Bonomi), e mais uma infinidade de ícones que – especialmente nesta atual conjuntura histórica de culto à banalidade e ódio à cultura e ao conhecimento – não podem ser esquecidos.

Trata-se de mais uma publicação histórica do selo Lucias, um levantamento inédito elaborado com todo o carinho pela Associação dos Artistas Amigos da Arte (ADAAP) em parceria ao Itaú Cultural, a chegar aos leitores e pesquisadores de todo o país.

Ivam Cabral

Os que lutam

Há aqueles que lutam um dia; e por isso são bons;
Há aqueles que lutam muitos dias; e por isso são muito bons;
Há aqueles que lutam anos; e são melhores ainda;
Porém há aqueles que lutam toda a vida; esses são os imprescindíveis.

Bertolt Brecht

Trabalhei com Cláudio Abramo, convivemos diariamente e fomos amigos durante 20 anos. A mesma forte ligação me uniu à Lélia Abramo.

Temperamento forte, carismático, Cláudio Abramo era um líder nato. A todos nós, profissionais da imprensa, legou sua máxima: “O jornalismo é, antes de tudo e sobretudo, a prática diária da inteligência e o exercício cotidiano do caráter”. (**Jefferson Del Rios**)

Athos Abramo e sua época

Alcione Abramo

Athos Abramo, nosso pai, meu e de Perseu, nasceu em Araraquara/SP, em 1905. Algum tempo depois a família veio para a cidade de São Paulo, onde se fixou.

De Athos, são mais conhecidas as críticas de teatro, porém escrevia desde menino quando elaborava juntamente com Lívio, e irmãos mais novos, um jornalzinho em italiano, chamado *Gian Burrasca*. Por volta de 1917 essa era apenas uma das brincadeiras entre os irmãos para expressar o que iam vendo e conhecendo. Lívio, nascido em 1903, ilustrava cenas de guerra (Primeira Guerra Mundial), Fúlvio se interessava por plantas. Athos era o redator final desse jornal familiar.

Para os irmãos, Athos era “o intelectual” da família. Menos expansivo, introspectivo, sempre lendo. Mais concentrado. Lívio se tornou o grande ilustrador e gravurista consagrado, reconhecido internacionalmente. Fúlvio desenvolveu seu talento em jornalismo, política e ciências naturais. Athos já escrevia pequenas peças de teatro que tinham a participação dos irmãos. Beatriz, inteligente, afetiva, e a moderadora de opiniões entre tantos, participava da confecção de enfeites. Lélia, nascida em 1911, aparecia em cena. Seria para ela impossível não participar das brincadeiras e atividades com a vivacidade e o espírito dramático e criativo que possuía. Aos 84 anos, lembrava-se agudamente desse período quando o descreveu em seu livro de memórias.

Mário, o sexto filho de Vicente (Vincenzo) Abramo e Afra (Yole) Scarmagnan, ainda pequeno por volta de 1917, estava na assistência divertida. O último filho dessa grande família, Cláudio, não chegou a vivenciar esse

período, mas deve ter ouvido os demais contarem suas aventuras; sendo o mais novo, era cuidado por todos, especialmente pela irmã Beatriz. Tornou-se o jornalista que reformulou os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*.

Tornaram-se jovens adultos enfrentando períodos difíceis na busca de suas realizações. No Brasil, a produção agrícola era baseada na monocultura do café. A exportação diminuiu radicalmente ao final da Primeira Guerra Mundial, em 1918, com os países europeus semidestruídos e endividados. Em São Paulo, onde a colheita tinha sido enorme, os depósitos estavam abarrotados. A safra acabou sendo queimada por falta de compradores e a crise afetou todas as pessoas do setor.

Meu avô Vicente, que na época trabalhava com exportação de café, foi duramente atingido. A família inteira sofreu as consequências: Lívio, Athos e Fúlvio, já no segundo grau de ensino no Colégio Dante Alighieri, e Beatriz e Lélia, no Colégio São José, tiveram que deixar as escolas.

A família teve que se mudar para uma casa mais modesta. Lívio, Athos e Fúlvio foram ajudar o pai em novos empreendimentos. Beatriz e Lélia e minha avó Yole (Afra), naquele momento, passaram a fazer em casa trabalhos de costura e bordado, enxovais para bebês que, de acordo com minha mãe, Átea, eram delicados e belíssimos. Todos tentavam cooperar dentro das possibilidades de cada um e da época. Nenhum deixou de ler, estudar, buscar o conhecimento que poderiam obter. Irmãos e irmãs se tornaram autodidatas. Athos aprendeu a organizar a contabilidade de empresas, assim como vários outros membros da família. O trabalho nos jornais não exigia diploma. Pedia-se conhecimento cultural amplo, domínio da língua e entendimento dos acontecimentos além de outras qualidades. Athos e seus irmãos foram encontrando espaços nesses campos da profissão.

Em 1922, a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, abriu algumas perspectivas de mudanças, não só na arte e na linguagem literária, mas também no comportamento e na vivência da juventude em geral. Para os irmãos Abramo, a oportunidade de conhecer jornalistas, artistas plásticos, escritores e poetas foi importante para a formação de todos. Lívio Xavier, jornalista e tradutor, tornou-se o grande mentor de Cláudio, ainda adolescente, quando o conheceu, assim como Mário Pedrosa, político e intelectual, foi importante para Fúlvio e Lélia em suas atividades sindicais. Lívio Xavier

e Mário Pedrosa permaneceram sempre amigos de Cláudio e de Fúlvio. Athos entrou para o rol dos modernistas de segunda geração. Lélia dizia que ele escrevia poesia, porém não as mostrava. Vi-o, em 1968, meses antes de falecer, à noite, revendo e rasgando papéis escritos. Uma dessas vezes venci meu respeito à sua intimidade e busquei um fragmento jogado fora, e percebi um retalho de poesia. Assim, talvez somente raras pessoas tenham sabido delas. Algumas que encontrei não têm assinatura. Se um dia forem encontradas, assinadas, as colocarei em publicação. Athos era tímido: não gostava de aparecer. Não mostrava sua literatura. Nunca o ouvi recitando poemas em público, nem nas reuniões familiares.

Para nós, crianças, contava histórias todas as noites, sempre originais, cheias de um humor surpreendente. Algumas eram com os mesmos personagens, que se deparavam a cada dia com fatos diferentes e, então, reagiam de formas diversas. E isso era surpreendente e engraçado. Minha mãe, que à noite bordava ou costurava, ouvia sorrindo, e partilhava da sensação de bem-estar daquele momento.

E quando Perseu, adolescente de 14 anos, estudando no Ginásio Estadual Presidente Roosevelt, começou a levar em nossa casa colegas de classe, para a formulação de um jornalzinho que chamaram de *Arapuã*, meu pai conseguiu a máquina de escrever, mostrando como diagramar, abrindo espaços para que pudessem desenvolver as ideias que iam surgindo e dando verdadeiras aulas de literatura para os jovens que olhavam nossa estante e se interessavam por alguns livros. Perseu e seus amigos arranjaram um mimeógrafo para imprimir cartazes de propaganda das eleições do grêmio estudantil, assim como exemplares do *Arapuã* distribuídos na escola. Meus pais permitiram que todos ocupassem as paredes do pequeno quintal da casa para experimentarem tintas para a propaganda da chapa para as eleições do primeiro grêmio estudantil livre criado no Colégio Roosevelt.

Isso em fins de 1944. Com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Estados Unidos, meu irmão e seus amigos começaram a participar da coleta de todo objeto de borracha, desde tênis de ginástica e pneus, até capas de chuva. Eu ajudava também, porque as entradas de cinema eram pagas com o material doado. Às vezes Perseu me levava para ver algum filme infantil.

Fomos crescendo, estudando, lendo. Meu pai trabalhava como contador, mas escrevia e participava das atividades culturais de teatro e de cinema. Por volta de 1943, ele e os irmãos pensaram em criar uma editora e depois uma empresa de cinema, a Agência Pégaso de Publicações Periódicas, e uma companhia cinematográfica, a Apex Filmes. O logotipo da Pégaso é de Lívio, o da Apex é do Athos. Desistiram por falta de capital.

Foi quando meu pai começou a escrever críticas de Teatro na *Folha da Manhã*, e a apoiar o teatro amador. Começamos a colecionar essas críticas e crônicas, mesmo sem o conhecimento técnico de conservação de documentos. De Athos Abramo são conhecidas as críticas de teatro, entretanto, nas décadas de 1920 a 1940 escreveu, como já mencionado, poesias. Raras foram publicadas, uma ou outra teve a ilustração de Cláudio Abramo, que logo depois abandonaria o desenho. Lembro de tê-lo ouvido dizer, com bom humor, que “não queria fazer concorrência ao Lívio”. No início Athos escrevia em língua italiana e nos anos 1950 em português – no entretanto foi bilíngue. Produziu alguns contos e pelo menos um argumento cinematográfico. Em 1955, dirigiu peças com a companhia de teatro amador *I Guitti*, formada por pessoas que já haviam atuado no *Muse Italiche*, centro de estudos da Cultura Italiana. Existiam vários centros semelhantes como a Cultura Inglesa, a Aliança Francesa, a União Cultural Brasil Estados Unidos.

O *I Guitti* se propunha a apresentar dramaturgos modernos da Itália do pós-guerra. Lívio concebeu cenários, Athos as vestes e posições em cena, procurando formas, grafando ideias. Ugo Betti foi o primeiro autor escolhido e a estreia da nova atriz – Lélia Abramo – com o pseudônimo de Lia Dogliani, e do jovem, de 17 ou 18 anos, Vladimir Herzog, no papel do filho de Lélia, em *La Regina e gli Insorti* (A Rainha e os Insurgentes). O jornalista Vlado tornou-se nosso amigo de vida inteira.

Athos fez ainda traduções e verbetes para a Enciclopédia Jackson, editada originalmente em inglês. Foi redator da Agência Italiana de Notícias ANSA, e contabilista de várias empresas. Ajudou grupos do teatro amador, publicou críticas sobre artistas estrangeiros que vinham a São Paulo. Acompanhou as apresentações das novas companhias de Tônia Carrero/Paulo Autran/Adolfo Celi e de Maria Della Costa. Colaborou na *Revista do Teatro Amador* e fez parte da organização e do júri do II Festival Nacional de Teatro Amador, que

trouxe a São Paulo grupos de várias regiões do Brasil. Suas análises estavam sempre abertas para experiências. Saudou o Teatro de Arena ao inovar cenários e representações. Analisava todas as formas de expressão cênica: do circo ao teatro grego. Leu o que havia de importante na literatura mundial e se atualizava constantemente através de obras específicas. Suas conversas deixavam transparecer enorme cultura, que era captada principalmente pelos amigos e familiares. Deixou na memória dos filhos e netos histórias infantis de improviso, cheias de humor e lirismo, contadas em capítulos – uma por noite e que jamais foram escritas. Fez críticas de teatro desde os anos 1940 até pouco antes de sua morte, em 1968. Teve o pensamento socialista a vida inteira. Não pertenceu a partido político algum, talvez porque não tenha tido o tempo necessário.

Houve períodos em que não estive em jornais, mas na década de 1950 ele se interessou pelo amadorismo e participou da fundação da associação dos críticos¹. Foi a época da criação das companhias cinematográficas Vera Cruz e Maristela, além do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), da primeira Bienal e do Festival de Cinema do IV Centenário. São Paulo fervia de acontecimentos culturais. Minhas tias Lélia e Beatriz² voltaram da Itália em 1950. A partir dessa data, Lélia também colecionou as críticas de teatro de meu pai, ajudando assim a suplementar o que havíamos guardado. São esses escritos que rerepresentarão Athos Abramo no panteão cultural desta cidade.

P.S. O histórico da família Abramo está em duas obras essenciais: *A Regra do Jogo*, de Cláudio Abramo (Cia das Letras, 1988) e *Vida e Arte – Memórias de Lélia Abramo* (Editora da Unicamp, 1996).

1 Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) foi criada em 1956. Athos participou, mas como não escrevera no ano anterior, não esteve no júri do primeiro prêmio. Em 1972, a APCT foi ampliada como Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e passou a abranger: teatro, cinema, teatro infantil, dança, artes visuais, arquitetura, literatura, música erudita, música popular, rádio e televisão.

2 Mário e Beatriz Abramo morreram cedo sem terem exercido todas as suas potencialidades.

O Crítico Reencontrado

Jefferson Del Rios

Como bem esclarece Alcione Abramo, Athos Abramo foi um intelectual múltiplo desde quando inventava uma versão familiar do jornalzinho *Gian Burrasca* (histórias infantis do italiano Luigi Bertelli (1858-1920). Durante mais de 30 anos exerceu a crítica nos jornais: *O Tempo*, *Folha da Manhã* (atual *Folha de S. Paulo*), *Jornal de São Paulo* e *Shopping News*. O jornalismo profissional seria seguido por seu filho, o sociólogo Perseu Abramo (1929-1996). Dirigiu três espetáculos em italiano com o grupo amador *I Guitti* (*Os Saltimbancos*) desta comunidade em São Paulo. A apresentação íntima que Alcione faz do pai é reveladora; assim sendo, cabem aqui observações sobre o estilo, enfoques e outras particularidades do crítico Athos Abramo.

O que salta à vista é o pioneirismo no período em que esta atividade estava ainda se afirmando. Voltando atrás, encontra-se o escritor Antônio de Alcântara Machado, um dos modernistas da Semana de 1922 que assinava a coluna *Teatros e Música* do *Jornal do Comércio* (1923-1925) e no *Diário Nacional* (1928-1929). O movimento teatral como conhecemos hoje, com múltiplas estéticas, dividia-se naquele tempo entre veteranos das primeiras décadas do século (Procópio Ferreira, em 1932, com *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo; a Cia. Dulcina-Odilon, fundada em 1935); as revistas musicais e os circos, tão queridos, que andavam pelo país e, na segunda parte da função, representavam “dramas”, com enredos singelos ou sofridos³.

³ O universo circense e dos artistas de pequenas companhias teatrais que percorriam até as pequenas cidades encantou tanto Federico Fellini que dedicou a eles o filme *Os Palhaços* (1970), como o escritor paulista Afonso Schmidt (1890-1964), autor de *Os Saltimbancos* (Coleção Saraiva, 1950).

Crescido numa família onde se lia *A Divina Comédia*, de Dante, em italiano, desde a infância, trazia uma densa bagagem cultural em termos de literatura, filosofia e teatro. No exercício crítico, demonstra conhecimento do palco europeu com digressões minuciosas sobre autores não tão em evidência no Brasil. Incentivou com empenho o amadorismo cênico. Entre outubro e novembro de 1954, publicou três artigos sobre o 1º Festival Amador do Estado de São Paulo: “será também o primeiro da América do Sul (...) Os espetáculos terão lugar no Teatro Colombo ao preço de dez cruzeiros o ingresso (...) A importância do amadorismo no panorama geral do teatro de uma nação é tanto maior quanto menores foram a assistência e a atenção dispendidas pelo governo às manifestações e ao ensino de teatro”.

Entre os paulistanos, acompanhou o Grupo de Teatro Experimental (GTE), iniciativa de Alfredo Mesquita, da família do jornal *O Estado de S. Paulo* (1942); o Grupo Universitário de Teatro (GUT), de Décio de Almeida Prado (1943), e a Sociedade de Artistas Amadores (1947), fusão de brasileiros com os *English Players*, desta comunidade, onde se destacava Madalena Nicol (1921-1995). São os fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, mesmo ano em que Alfredo Mesquita inaugura a Escola de Arte Dramática, hoje integrada à USP. Dessa maneira, Athos é a ponte entre dois tempos culturais, chegando aos grupos pós-TBC (Arena e Oficina). Começou a escrever em janeiro de 1945, ano do final da II Guerra Mundial e da ditadura brasileira do Estado Novo, implantada em 1937, capítulo conturbado da história nacional, com reflexos na cultura (censura à imprensa, a prisão de Graciliano Ramos e Nise da Silveira, entre outros).

Da mesma forma, anunciou de primeira hora algo novo no plano artístico e social: “O calmo e frio panorama teatral de São Paulo passará num futuro muito próximo por uma substancial modificação com as atividades do organizando Teatro Experimental do Negro de São Paulo (...) No Rio já existe e se afirma o teatro negro e que já apresentou nada mais nada menos que: *O Imperador Jones*, de O’Neill revelando alguns atores de grande capacidade” (*Jornal de São Paulo*, 20/9/1945). Em 23 de outubro de 1955, quando a Escola de Arte Dramática chegou ao seu 7º ano com Leonardo Villar e José Renato Pécora (fundador do Teatro de Arena) entre seus primeiros alunos, Athos escreveu que ela formava “a quase totalidade dos melhores elementos

jovens com que hoje contamos. São estes elementos os responsáveis pela transformação que se está operando em nosso teatro em um ritmo cada vez mais rápido”.

Essa longa caminhada profissional incluiu espetáculos marcantes do final dos anos 1960: *O Inspetor Geral*, de Gogol, no Teatro de Arena; *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, no Teatro Oficina e, em 1968, ano do seu falecimento, *Roda Viva*, de Chico Buarque, direção de José Celso Martinez Corrêa. É dele o olhar atento sobre as manifestações criativas populares ao lançar, por exemplo, a seguinte questão: “Será possível encontrar no desafio e na roda de samba elementos teatrais em potencial?”. A mesma reflexão foi feita em relação ao futebol como espetáculo.

Manteve como linha de observação o tom cordato ainda que rigoroso e, eventualmente, duro. Nesse mesmo 1968, definiu-se no jornal *Shopping News*: “Embora eu tenha como princípio o respeito à opinião pública, não me parece que esta esteja sempre certa em sua conduta perante os nossos empreendimentos teatrais (...) Por outro lado, nenhum crítico deve deixar-se levar por uma atitude extremista na defesa de certos postulados muito pessoais à custa de deixar de ser crítico. Mas, ao mesmo tempo, nenhum crítico deverá jamais abdicar da afirmação e da defesa da própria filosofia, do próprio conceito de vida e do mundo”.

Destacava prioritariamente os meandros do texto, o histórico e objetivos do autor e os aspectos plásticos do espetáculo. Menciona menos as interpretações, o que de resto é a posição de muitos críticos. Frequentemente adotava o tom coloquial-pedagógico, expondo suas convicções humanistas na visão que tinha do teatro e do público, imaginando uma plateia que incluísse os trabalhadores. Críticas entremeadas de crônicas e artigos sobre as temporadas cênicas. Usava termos que se foram modificando com o tempo: recitação (hoje, interpretação); regência (auxiliar do diretor na interpretação geral) e “ponto” (o encarregado de, invisível para plateia, dizer o texto para o elenco).

Conheceu os dois lados do palco ao dirigir o grupo *I Guitti*. A presença dos *filodrammatici* (os filodramáticos) em São Paulo, desde o final do século 19, atraía o operariado, artesãos e comerciantes italianos. Frutos da imigração, eles realizavam um teatro com tendências políticas trazidas da Itália: monarquistas, republicanos, garibaldinos, anarquistas, socialistas, trotskistas, comunistas e

católicos. Do empenho amador italiano, destacaram-se duas grandes atrizes: Itália Fausta, intérprete de papéis trágicos, e Lélia Abramo. Nos dias que correm, é quase inacreditável a existência não só de amadores italianos, mas os da comunidade originária da Lituânia. Deixaram sua marca através da Sajunga-Aliança, ainda ativa como centro cultural, na Mooca, e o Conjunto Lituanos Amadores Dramáticos Rytas.

Um acurado levantamento da contribuição desses bravos imigrantes e descendentes está em *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*, de Miroel Silveira (Edições Quirion, 1976). Sobre o amadorismo paulista, há estudos: *Na cena paulista, o teatro amador – Circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*, de Roseli Figaro, Maria Marta Jacob, Bruno Salerno Rodrigues e Flávia Cristina Yacubian (Ícone Editora, 2008); e *O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular*, de Sara Mello Neiva (Desconcertos Editora). O amadorismo teve seu apogeu até os anos 1970, com uma Confederação Nacional de Teatro Amador. Existiu a *Revista do Teatro Amador* que, na edição de outubro de 1955, trazia Athos Abramo como convidado especial a escrever *O II Festival através da crítica*, artigo em que cita os elencos da Associação dos Servidores da Caixa Econômica Federal de São Paulo; o Teatro Paulista de Estudantes; o Grupo Teatral Politécnico; os Amadores Paulistas; a Associação Atlética Matarazzo. Em São Paulo destacaram-se a liderança de Evaristo Ribeiro e Osmar Rodrigues Cruz, futuro diretor, por 30 anos, do Teatro Popular do Sesi. Um dos seus últimos vestígios foram O Teatro Paulista de Estudantes (TPE), criado em 1955 por integrantes da Juventude Comunista como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e que, em 1956, adere ao Teatro de Arena; e *Os Dilettantes*, do Citibank, onde, de 1957 a 1959, se iniciaram vários talentos: a atriz Yara Amaral e o ator e diretor Emilio Di Biasi, dirigidos por Antônio Ghigoneto.

Quando Athos começou, no Rio de Janeiro já ocorrera a histórica carreira de Os Comediantes que, em 1943, encenaram *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida pelo polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978), considerada o início de um teatro brasileiro moderno. Acontecimento precedido pela fundação, em 1938, do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), pelo diplomata, escritor e animador cultural Paschoal Carlos Magno e que teria seu momento de glória em *Hamlet*, com Cacilda Becker e a revelação de

Sérgio Cardoso, dirigidos pela atriz Itália Fausta. Há farta documentação sobre ambos os grupos. Menos lembrada é a presença do amadorismo de raiz portuguesa, comunidade visível na então capital do país. Ele é, porém, analisado em *Intelectualidade luso-brasileira: arte, imprensa e política na trajetória de José Augusto Correia Varella*, tese de doutorado de Roberta Pedroso Triches Ribeiro, na Universidade Federal Fluminense, Niterói, em 2018. A atuação de Correia Varella é mencionada por Athos Abramo.

Tantas atividades foram se apagando com o advento da TV⁴. Athos viveu uma imprensa – dos anos 1940 aos 1960 – com espaço para seis artigos sobre um festival de amadores; ou se desdobrar em quatro, cinco, seis críticas para um espetáculo. O aumento de grupos teatrais, o Brasil nos roteiros de megashows de astros mundiais e, daqui, outras iniciativas de caráter literário (prêmios, feiras como a de Paraty), bienais de arte, festivais de cinema (e os de teatro levados com brilho por Ruth Escobar em São Paulo – e depois dela, silêncio; e os demais, com destaque para Curitiba, Porto Alegre), a expansão, enfim, dos meios de comunicação e de entretenimento mudaram o panorama, formato e frequência da crítica em jornal diante de outros meios (sites, blogs, redes sociais), o que realça sua figura desbravadora e culta quando tudo ainda estava no começo.

Sobre Athos Abramo e seu grupo, há o registro de dois historiadores indiscutíveis: Sábato Magaldi, crítico e professor da Universidade de São Paulo, e Maria Thereza Vargas, pioneira da investigação histórica das artes cênicas brasileiras e uma das fundadoras dos Arquivos Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Em seu livro *Cem Anos de Teatro em São Paulo*, Sábato e Thereza anotam: “Em um período mais próximo, descendentes daqueles primeiros italianos fundaram *I Guitti*, cujas apresentações comandadas por Athos Abramo e com cenários de Lívio Abramo, além do excelente nível, possibilitaram a aparição de uma nova atriz nos palcos: Lélia Abramo, definitivamente integrada ao teatro brasileiro”.

Final para Athos Abramo no verso do poeta italiano Salvatore Quasimodo: “Um como tantos, operário de sonhos” (uno come tanti, operaio di sogni).

⁴ Ver *O Paraíso via Embratel – o processo de integração de uma cidade do interior paulista na sociedade de consumo*, de Luiz Augusto Milanese (Editora Paz e Terra, 1978).

Jornais e teatros da fase Athos Abramo

Jornais

Diário Nacional

Lançado no dia 14 de julho de 1927 como um “instrumento de ação” do Partido Democrático (PD) de São Paulo em oposição ao Partido Republicano Paulista, que reunia as oligarquias dominantes no Estado. Seus fundadores: Paulo Nogueira Filho, José Adriano Marrey Júnior e Amadeu Amaral, conhecidos advogados, políticos e escritores. Denunciou as fraudes comuns nas eleições e a as atividades de fascistas brasileiros seguidores de Mussolini. Entre seus principais administradores e articulistas estavam Sérgio Milliet, Paulo Duarte, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Vicente Rao. Chegou a ter grande circulação, porém a crise do café de 1929 afetou as finanças do jornal. Ainda assim, apoiou a Revolução de 1930, comandada por Getúlio Vargas, mas romperia com ele quando os paulistas reivindicavam uma Assembleia Nacional Constituinte, que Vargas protelava, o que desaguou no Movimento Constitucionalista (conhecida como a Revolução 9 de julho de 1932). Com a derrota de São Paulo, o *Diário Nacional* circulou pela última vez no dia 30 de setembro desse ano.

O Tempo e Jornal de São Paulo

Surgiram no contexto de mudanças políticas no país. *O Tempo*, em apoio à Revolução de 1930, que terminou com a chamada República Velha e levou Getúlio Vargas à Presidência. Mudou sua linha editorial para a oposição quando eclodiu a Revolução Constitucionalista, assim como fez o *Diário Nacional*. Seu fundador, Sylvio Pereira (1911-1995), foi jornalista, advogado,

político (deputado estadual em 1947), professor e escritor. Após um intervalo sem circular, *O Tempo* volta entre 1950 e 1955, fase em que Athos publicou parte de suas críticas.

O *Jornal de São Paulo*, fundado pelo advogado e poeta Guilherme de Almeida (1890-1969). Teve entre seus diretores o historiador Tito Livio Ferreira (1894-1988) e o escritor Galeão Coutinho (1897-1951). Apareceu entre 1945 e 1949 e apresentava-se como “mais um paulista lutando pelo Brasil com critério-coragem e independência”.

Shopping News

Começou em 1953, ligado ao DCI (Diário do Comércio e Indústria), e trazia noticiário político e cultural. Circulava aos domingos, gratuitamente, mantido pela publicidade. Parou em 1990.

Folha da Manhã

Atual *Folha de S. Paulo*, circula desde 1921.

Teatros

Colombo

Imponente edifício dominando todo o Largo da Concórdia, no Brás, com 2 mil lugares. Inaugurado em 1908, foi o centro cultural dos italianos, acostumados à ópera, mas acolhia todos os gêneros cênicos para um público diversificado, incluindo o vasto operariado da região. A acústica era considerada melhor do que a do Theatro Municipal.

Inaugurado com a ópera *Maria Antonieta*, rainha da França, de Giacometti, pela Companhia Dramática Italiana, recebeu em seu palco, entre outros, o tenor Beniamino Gigli, tão consagrado quanto Enrico Caruso. Com o tempo, as transformações e deformações da metrópole, a mudança de público e de hábitos, levaram o Colombo ao declínio, apressado por um incêndio devastador, em 1966. Acabou demolido para dar início à Avenida Radial Leste.

Santana

Houve dois teatros conhecidos com este nome. O primeiro, na rua Boa Vista, centro, foi demolido em 1912, aproximadamente, devido a obras municipais na região. O segundo, Theatro Sant’Anna, escrito na fachada, na rua 24 de maio, com capacidade superior a mil espectadores, existiu de 1921 a 1957, quando fechou para dar espaço a um edifício, apesar dos protestos de vários setores da capital.

Boa Vista

Iniciativa do jornal *O Estado de S. Paulo* em sua primeira sede. O prédio para a redação e a administração foi construído, em 1913, na Rua Bela Vista, nº 30. Nessa época, a empresa investiu na construção de um teatro para apresentações artísticas, conferências literárias e científicas. Inaugurado em 1916 com a apresentação da comédia de costumes *Flores de Sombra*, do médico e escritor Cláudio de Souza. O *Estado de S. Paulo* transferiu-se, em 1929, para a rua Major Quedinho (Edifício Jaraguá) e o Boa Vista foi demolido em 1947.

Cassino Antarctica

Construído entre a rua Formosa e a Avenida São João, iniciativa desta cervejaria. Inaugurado, em 1913, como teatro de variedades e musicais, contando com quase 2 mil lugares entre galerias, plateia, 40 camarotes e um bar. Desapareceu com a ampliação urbana, mas ficou na memória de muitos, um deles o futuro diretor teatral José Alves Antunes Filho que, ainda menino, o frequentou levado pela sua mãe.

Teatro de Alumínio

O Teatro de Alumínio era uma grande estrutura portátil revestido de alumínio e com interior de madeira e alvenaria. Projeto da Prefeitura, deveria ser fácil de desmontar e, assim, percorrer os bairros da cidade. A itinerância não foi adiante e o teatro, localizado na Praça da Bandeira, foi cedido à Cia. Nicette Bruno e seus Comediantes durante 15 anos. Demolido em 1967 em função de mudanças no local (construção da atual Câmara Municipal e da avenida 23 de Maio).

Teatro Bela Vista

Fundado por Sérgio Cardoso e Nydia Lícia no antigo Cine Espéria, da rua Conselheiro Ramalho, e inaugurado em 15 de maio de 1956. Com a saída de Sérgio da sociedade, Nydia Lícia continuou a companhia. Em 1971 o Bela Vista foi desapropriado pelo Estado e teve início do atual Teatro Sérgio Cardoso, homenagem ao ator falecido em 1972, inaugurado em 1980, com entrada pela rua Rui Barbosa.

AS CRÍTICAS

As notas de rodapé são dos organizadores da edição.

Folha da Manhã

7 de janeiro de 1945

Ela e Eu

de Louis Verneuil,
no Teatro Santana

Depois de Shaw, Garcia Lorca e Giraudoux, vem agora Louis Verneuil, autor desta *Ela e Eu* levada à cena por Dulcina na noite de sexta-feira. A diferença é grande, grandíssima, e o público, parece-me, notou-a, o que é auspicioso. Não faltaram aplausos, mas estes foram todos para Dulcina e Odilon. Em todos os casos, o espetáculo vale como prova de versatilidade para Dulcina.

A comédia nem agrada nem desagrada: é bem construída, com uma intriga sabiamente complicada, com seus tipos marcados e caricaturais. Trata-se de uma princesa que se apaixona por um pobre e acanhado professor primário, o qual também a ama, vejam só, mas não se declara por causa dos indefectíveis motivos de diferença de classe. Depois de uma engenhosa tentativa para pôr-se ao nível do professor, a princesa consegue o noivado, mas este enfim é desfeito porque o professor não aguenta o ambiente aristocrático em que vive a amada e some. Toda a comicidade das situações gira em torno da fantástica criação por parte da princesa, de uma irmã imaginária.

A moral disso tudo é: quem é pobre é pobre, e quem é rico é rico, e a nobreza não tem que se misturar com a plebe. Bem ao sabor daquela velha

classe dirigente da França, cujo papel inglório estamos acabando de apreciar⁵. Mas isso envelheceu bastante, como se vê, e é sintomático que na hora que passa se ressuscitem tais histórias com suas clássicas piadas de rua sobre o socialismo.

Quem brilha no leve papel da princesa é Dulcina: sua atuação é perfeita, bem superior ao próprio papel. Assiste-se à comédia para gozar o seu desempenho, que no segundo ato atinge a força de uma criação.

Os outros atores estiveram bem, a representação foi homogênea, cheia de vivacidade. Odilon no papel do professor e Manoel Pera no papel do proprietário de uma sapataria, emprestaram com seu desempenho caricaturesco, vida e movimento à intriga. Attila de Moraes eficiente e sóbrio como sempre.

Numa peça tão pobre de verdadeira poesia ou de real significação humana, como esta, não há grandes possibilidades para montagem, regência e encenação. Assim, tudo esteve bem, sem, no entanto, elevar-se do comum.

Folha da Manhã

14 de janeiro de 1945

Estreia da Companhia de Operetas Vienenses
no Casino Antartica

Perante uma sala apinhada de público bem disposto e condescendente, os elementos da Companhia de Operetas Vienenses, do Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro, esforçaram-se para nos dar uma edição passável do *Sonho de Valsa* de Oscar Strauss.

A opereta é um gênero teatral de fácil agrado, possui o seu público afeiçoadíssimo, pouco exigente, e perdoa qualquer defeito de execução. Aos artistas bastará um pequeno esforço para serem aclamados. É o que aconteceu na sexta-feira.

A princípio, muito incertos, os artistas da Companhia foram tomando confiança e o terceiro ato foi recitado sem timidez. Por parte do público

⁵ Referência à rendição do General Philippe Pétain e parte da elite francesa quando os alemães invadiram a França no início da II Guerra Mundial.

não lhes faltou apoio e animação. Houve cinco chamadas ao final do 2º ato e sete no 3º, sem dúvida pela presença de Tanara Regia.

Esta artista recitou o papel de Franzini com desembaraço e espontaneidade. Muito senhora de si, a sua atuação salientou-se das outras. No entanto, as suas possibilidades vocais estão aquém de sua aptidão puramente teatral. Pedro Cestinho, no papel de Nicki, parecia não estar muito à vontade, mas cantou com agrado nos 2º e 3º atos. Marieta Fuchs em Helena, muito acanhada, melhorou no 3º ato. Manoel Rocha em Joaquim III, João Celestino em Lotário, e Camilo Bastos em Segismundo estiveram bem. A orquestra executou com segurança a partitura.

Não se pode exigir muito desta Companhia, mas mesmo querendo admitir a natural timidez na estreia, é preciso considerar a fraqueza artística desse conjunto. Não se pode falar positivamente bem da voz de quem quer que seja. A recitação da parte teatral desenvolveu-se a custo e o espetáculo toma certo colorido somente quando Tanara Regia está presente.

A montagem se reduz aos mínimos termos possíveis, aos termos somente necessários. Esta pobreza não é imputável ao libreto que é notável no gênero com seu forte acento de ballet. Os cenários parecem antiquíssimos, parece que os vimos já desde o mais afastado passado e isto porque são do velho estilo tradicional de todos os cenários do nosso teatro passado e presente, salvo as honrosas exceções. Como, porém, a Companhia não tem demasiadas pretensões artísticas, não temos o direito de lhe exigir mais nesse campo.

Folha da Manhã

21 de janeiro de 1945

Deslumbramento

de Keith Winter
no Teatro Santana

Tem uma mulher o direito de partir os laços legais que a prendem a um homem que não ama para realizar o seu anseio de amor com outro homem igualmente preso a uma esposa que não ama? O autor desta peça responde: “Tem, sim senhor”.

Na Inglaterra onde se passa a ação de *Deslumbramento*, isto não chega a ser uma tragédia, pois há leis sobre o divórcio, quer dizer, isto não passa do terreno sentimental. No Brasil não há leis de divórcio e a mulher que procedesse assim seria simplesmente excluída da comunidade social.

O drama que Keith Winter⁶ desenvolve é vivido por uma família tradicional proprietária de fazendas e naturalmente, culta. Tudo isso facilita muito porque não há complicações econômicas e todos se comportam bem civilizadamente; o próprio sacrifício de Judith não atinge a tragédia. Há belos arroubos líricos, mas tudo é enfim colocado dentro do aceitável, o que é uma lástima.

Não conheço o original inglês desta peça, mas creio que na tradução da adaptação perdeu-se bastante força de delimitação psicológica dos tipos. Não que teatralmente a tradução não seja boa, a não ser uns “não se-meta-nisso”, “não se-meta-na-minha-vida” repetidíssimos. Mas o tipo de Mariela Linden é bastante impreciso faltando-lhe clareza e razão de ser. Como a peça é realmente boa, apesar de explorar um tema já muito comum no teatro moderno, acredito não tenha faltado ao autor a força necessária para delinear seus tipos, especialmente este de Mariela.

Em conjunto a representação foi boa, e desenvolveu-se condignamente; mas há sempre muita lentidão na ação. O tema da escada – tão fecundo em possibilidades de expressão para os atores – foi por estes bem aproveitado. Salvo, porém, o primeiro encontro de Mariela (Dulcina) e David (Odilon). É um encontro no patamar superior da escada; é um encontro decisivo de dois seres que se cruzam e se compreendem imediatamente. Pois bem, esse encontro, na versão dos dois atores, é apenas percebido. Aqui sim, seria preciso mais expressão, mais pausa e demora; é um dramático encontro!

O papel bastante impreciso e irreal de Mariela requer muito esforço de materialização para tornar-se lógico e o desempenho de Dulcina supriu esta necessidade. Odilon encarnando o papel de David está muito bem, espiritualmente apto. A cena do desvario no terceiro ato foi ótima e emudeceu a irrequieta assistência, sinal de que atingiu o objetivo: empolgou. Seria interessante vê-lo interpretar Strindberg ou Andreyev.

Conchita de Moraes no papel de Anna foi vigorosa e felicíssima dando-lhe grande força de expressão. É notável a unidade com que esta atriz cria os

seus tipos. Milton Carneiro foi um Mickey muito “à la” Mickey Rooney, mas não está certo? Aurora Aboim foi exata em seu papel e Ribeiro Fortes bem por sua vez. Os cenários de Cajado Filho não apresentam novidade e não descrevem com objetividade o ambiente da peça.

Folha da Manhã

23 de janeiro de 1945

Que Fim de Semana

De Noel Coward

no Teatro Boa Vista

O título original desta comédia é *Hay Fever*, febre do feno que é, se não me engano, uma febre provocada pelas exalações do feno no estio. E a comédia na verdade é uma febre de graça, de espírito, de situações embaraçosas, de equívocos. Não há propriamente enredo porque é uma comédia de situações apenas, e não de intriga. Os quatro componentes da família Bliss convidam, cada um por sua conta e à revelia dos outros, quatro pessoas do sexo oposto para passarem o fim de semana em sua casa de campo. A figura principal desta família é uma atriz já retirada do palco, não mais moça e que povoa a sua vida real de reminiscências da vida de teatro. Não é, porém, uma figura grotesca, pelo contrário, é um espírito delicado, suave, com insistentes exigências estéticas e que encaixa da maneira mais inesperada nos acontecimentos práticos da vida cotidiana, vivas lembranças de velhos dramalhões recitados no passado.

Toda a comédia é construída apenas sobre a confusão gerada pelo encontro casual de todas estas pessoas; família Bliss e hóspedes. Mas que graça, que força e que espírito! Noel Coward é um mestre neste gênero e esta comédia é um exemplo desta habilidade.

A Companhia de Bibi Ferreira representa este trabalho com toda a vivacidade e o movimento necessário, vigorosamente. Claro haveria alguns reparos necessários a fazer. Como, por exemplo, a habitual excessiva superficialidade da recitação. Superficialidade não é autodomínio. Mas este é um mal geral.

6 Escritor e roteirista de cinema norte-americano (1906-1983).

Suzana Negri é quem desempenha o papel da atriz Judith Bliss. Suzana Negri tem aqui ampla oportunidade de expandir o seu exuberante temperamento de comediante. Conduz o seu papel com segurança e força, raras em nossos palcos, onde os fôlegos na maioria são tão limitados. Capaz das expressões as mais suaves, apenas sugeridas com inflexões da voz e com acenos das mãos, sabe também inflectir fortes acentos.

Mas por ter muita confiança nelas, abusa às vezes de suas forças. É por isso que no segundo ato chega a cansar. A sua exuberância – que afinal é uma qualidade porque significa fôlego – necessita um pouco mais de controle.

Folha da Manhã

25 de Janeiro de 1945

Heffman

de Alfredo Mesquita

pelo Grupo de Teatro Experimental
no Teatro Colombo

Sendo o Teatro Experimental o único movimento teatral em São Paulo cujos fins sejam puramente artísticos, pelo menos nas intenções, cada sua manifestação é uma festa para o teatro. É com este espírito que deve ser considerado, independentemente do valor intrínseco das produções e dos atores.

Mas *Heffman* é um trabalho muito sério, muito corajoso, no sentido de levar o teatro para planos espirituais mais elevados – e o seu exame reclama mais extensão e atenção do permitido nestas breves linhas. Os principais e, talvez, únicos defeitos desta peça são um formal e outro substancial: a ação não é direta, “teatral”, e sim transposta, “não-teatral”; o plano sentimental é quase inexistente. Mas estes defeitos só podem acontecer e serem notados em obras de genuíno valor, como esta. Por isso, cada sua representação, no meio de tanto bizantinismo e miséria, constitui uma bela vitória não só para o autor, como para o teatro também.

E que delícia, que gostosura assistir a uma representação jogada por atores não profissionais, por simples, titubeantes amadores que não sabem onde colocar os pés e as mãos, que entram e saem de cena com tamanha circunspeção,

falta de jeito e de acanhamento que, parados ou em movimento, sente-se que estão nervosos, mas que enfim, recitam seus papéis com pureza, com amor e com respeito, esse lindo e inapreciável respeito de si, das palavras que pronunciam e do público que lhes está de frente!

Que delícia, que banho purificador, entre o histrionismo de artistas consumados, mas irremediavelmente cristalizados, que refrescante singeleza no meio de tanto luxo, tanta contorção, tanto trejeito – sapientíssimos luxos, contorções, trejeitos, mas já tão repetidos, decalcados e estereotipados que absolutamente não comovem mais ninguém. Simples coisa, essa, de comover, objetivo primeiro do teatro, simples coisa que estes inexperientes amadores conseguem, plenamente.

Nota da edição

A peça foi apresentada ao público no dia 23 de Janeiro de 1945, no Teatro Colombo, em São Paulo. Abaixo a transcrição resumida do programa distribuído na ocasião, importante como testemunho de uma renovação do teatro em São Paulo, pouco antes do término da II Guerra Mundial na Europa e do fim do Estado Novo no Brasil:

“A representação de *Heffman* no Braz é uma tentativa do Grupo de Teatro Experimental no sentido de criar o teatro popular em São Paulo. Essa peça já foi representada recentemente no Teatro Municipal, onde agradou parte do chamado *público fino*. O Grupo de Teatro Experimental espera muito da compreensão e simpatia do público do Brás, dependendo da sua boa acolhida e possibilidade de novas realizações.”

Congresso Brasileiro de Escritores

Em homenagem ao Congresso Brasileiro de Escritores, ora reunido em São Paulo, o Grupo de Teatro Experimental (GTE) apresenta *Heffman*, 3 atos de Alfredo Mesquita.

Cenários: Clóvis Graciano

Execução de cenários: Leo Rosseti e Molina

Ponto: Hélio Pereira de Queiroz

Ensaio e Encenação: Alfredo Mesquita

Resumo da peça pelo próprio autor.:

HEFFMAN

Esta minha peça não é uma comédia ligeira e divertida. É uma peça séria em que tentei expor minha maneira de ver a mocidade de hoje, mocidade destes tempos difíceis e sombrios que a humanidade atravessa. Mocidade pela qual sinto grande simpatia, na qual tenho grande confiança.

Na casa de uma modesta família brasileira sob as vistas inquietas e reprovadoras dos mais velhos, moços e moças discutem suas ideias, suas vagas aspirações, suas ambições confusas, quando, vindo de qualquer país da Europa em guerra, surge um jovem refugiado, alugando um quarto naquela casa aparentemente tranquila. Desse encontro do moço estrangeiro com os moços brasileiros tirei o enredo da minha peça. Peça de moços, representada por moços, dirige-se aos moços. Espero que como os meus jovens intérpretes também aqueles que a assistem, compreendam as palavras de Heffman, o jovem refugiado.

Alfredo Mesquita

Grupo de Teatro Experimental

Diretoria

Presidente: Roberto Pinto de Sousa

Vice-Presidente: José de Barros Pinto

1º Secretário: Hélio Pereira de Queiroz

2º Secretário: Marina Freire Franco

Tesoureiro: José de Queirós Mattoso

Diretor Artístico: Clóvis Graciano

Diretora de Propaganda: Lygia Fagundes⁷

2º Diretor de Propaganda: Paulo Mendonça

Diretor Teatral: Alfredo Mesquita

⁷ Aos 22 anos, solteira e concluindo o curso de Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, a futura escritora Lygia, que adotaria mais tarde Telles ao se casar com o jurista Gofredo da Silva Telles, participou da criação do Grupo de Teatro Experimental. Já havia publicado os livros de contos *Porão e Sobrado* (1938) e *Praia Viva* (1943). Seguiria esse caminho que a consagrou como um dos primeiros nomes da literatura brasileira.

Folha da Manhã

28 de janeiro de 1945

A Marquesa de Santos

de Viriato Correia

no Teatro Santana

Com esta peça, Viriato Correia⁸ procurou reabilitar a figura histórica da Marquesa de Santos, Domitila de Castro, que as crônicas da época tinham soterrado sob uma avalanche de exagero mentiroso e calunioso. O nobre intento do ilustre literato foi alcançado e a Marquesa de Santos aparece-nos aureolada pela mística luz da renúncia e do amor pela pátria. Literariamente o trabalho é muito bonito, tem comicidade, tem sentimento, “humour” e até certa atitude de não conformismo com a moral burguesa. Por estes motivos não pode deixar de agradar muito e a sua representação constitui sempre um autêntico sucesso.

Tudo isso está bem e é tudo muito bem feito, dá um ar de teatro clássico: mas a preocupação de apresentar um quadro local e anedótico da vida de corte do primeiro império dissecou as veias e embotou os nervos dos personagens. Embora estes vivam – mais pelas “boutades” espirituosas do que pelas paixões – eles não são de carne e sangue. Não há verdadeira força emotiva em suas ações.

Para aumentar esta penosa impressão de inútil aparato decorativo, concorre a distância de tempo que separa a ação dos diversos quadros e atos. Tanto que os quadros parecem viver por si como que destacados uns dos outros, o que resulta numa quebra de ritmo emotivo, quase que anulando assim a beleza de muitas cenas.

A montagem da peça pela Companhia de Dulcina e Odilon, ao invés de atenuar este defeito de ordem teatral, aumenta-o porque leva ao extremo exterioridade supérflua, nociva e contrária à ilusão cênica da custosa roupagem. O que é preciso, no teatro, é não reconstruir a realidade. Quando será que compreenderemos esta simples e evidente verdade? O exagero do aparato

⁸ Manuel Viriato Correia (1884 – 1967), jornalista no Rio de Janeiro, romancista e dramaturgo. Foi ainda deputado estadual e federal pelo seu Estado, Maranhão. Membro da Academia Brasileira de Letras.

cênico preocupa o próprio ator, que parece estar sempre com a atenção dirigida a suas roupas, esquecendo o tipo humano que está encarnando. É verdade que há certo teatro “escrito” que ao invés de criaturas humanas nos ministra apenas bonecos e manequins. Um exemplo de esquecimento de si no personagem, temo-lo em Milton Carneiro. É assim. Este jovem ator infunde muita esperança, mas é muito jovem ainda...

A atuação dos atores que fizeram os papéis principais foi boa, dentro das possibilidades fornecidas pela comédia. O teatro estava cheíssimo e o público muito atento.

Folha da Manhã

4 de fevereiro de 1945

A Primeira da Classe

com Bibi Ferreira

no Teatro Boa Vista

O caso da alunazinha de colégio de freiras, lida, sabida, vivida – não é novo no teatro e já possui os seus clássicos modelos. Mudam-se as personagens secundárias, algumas situações também secundárias e aí está arrumada uma nova comédia. Enfim, os mitos com que os homens procuram explicar-se ou ilidir-se talvez sejam sempre os mesmos, só mudando de cor segundo o tempo que corre.

Mas à parte a banalidade da intriga, esta comédia de Insausti e Malfatti é bem fraquinha. Procede a custo com expedientes elementares e o “*happy end*” já vem desenhado esperado e previsto desde a primeira cena. No fim, todos são felizes, ninguém escapa da geral e universal felicidade. Não que os senhores Insausti e Malfatti não tenham cozinhado o seu caldo com habilidade. Cozinharam-no, sim, muito bem, mas é que o osso era pouco para tão grande água.

Eis, porém, que – para dar colorido a esta comediuzinha colegial – intervém a atuação dos atores. Que foi muito viva, muito animada, muito caracterizada. Caracterizada demais talvez, resvalando a momentos para pura farsa.

A Companhia de Bibi Ferreira é rica em elementos diversíssimos, e isto é ótimo. Não se tem aqui a impressão de que todos os atores sigam uma única maneira de recitar (bem entendido: maneira e não estilo. Não se trata de estilo quando não se tem ainda uma “escola” de recitação). Realmente há mais espontaneidade, mais liberdade, mais independência na atuação dos atores. É assim que se recita comédia. No caso esta, a interferência de cada um dos atores é providencial, pois sustenta, literalmente, a convencionalíssima intriga.

Há muita diferença entre teatro “escrito” e teatro “representado”. Um trabalho fraco como esta *Primeira da classe* pode se tornar, posto em cena, e graças à boa direção e atuação, uma peça de autêntico êxito.

Nota-se aqui justamente uma boa direção, devida a Jorge Diniz que atuou também como ator, é verdade, mas num papel secundário. Os papéis principais foram interpretados por Bibi Ferreira (Maria do Carmo), Ferreira Leite (Martinho) e Ribeiro Martins (Marcelo). Não se poderia exigir uma atuação melhor. Os outros atores muito bem, salvo uma excessiva caracterização que transpõe os limites da comédia. No conjunto uma recitação vibrante, rápida e preocupada em provocar o riso.

Folha da Manhã

18 de fevereiro de 1945

A Moreninha

de Macedo-Silveira

com Bibi Ferreira

no Teatro Boa Vista

e

Não te Quero Mais

de Darthés e Damel

com Procópio Ferreira

no Teatro Santana

Se *A Moreninha* de Joaquim Manoel de Macedo possui qualidades teatrais – o que é evidente não só pela riqueza da dialogação e prescindindo do fato

de qualquer assunto pode ser teatralizado – estas qualidades poderiam ter sido melhor exploradas pelo autor da atual teatralização, Miroel Silveira. Não resta dúvida que esta é literariamente boa. Há, porém, excesso de cenas marginais em que o interesse pela intriga esmorece e se perde. Estas cenas seriam justificadas para formar o clima da peça; mas a história, o enredo, enfim, é só admissível dentro do espírito romântico, e o “clima” romântico exige intensidade psicológica e individual e não “descrições” decorativas. A história nem sempre está colocada no centro da ação, como deve ser. A técnica usada por Macedo no desenvolvimento da trama, desviando-se propositadamente do enredo principal, foi repetida por Miroel Silveira, mas esta técnica é própria do romance e não do teatro. Isto explica por que a primeira representação não teve uma acolhida calorosa do público.

A recitação esteve também distanciada do espírito do tema, como se os atores fizessem a crítica dos personagens e os achassem anacrônicos.

Bibi Ferreira desempenhou o papel de Carolina. O caráter de Carolina é muito impreciso, mas Bibi Ferreira venceu a dificuldade emprestando-lhe toda a graça e meiguice e a vivacidade de que é rica. A peça deve-lhe muito. Nuripê Bittencourt, no papel do negro Rafael, faz uma esplêndida criação pantomímica, cheia de sabor, viva, expressiva, teatralíssima. Hamilton Ferreira (Fabricio) teve uma atuação correta, incisiva, acertada. E estiveram muito bem ainda Ribeiro Martins (Augusto), Ferreira Leite (Tobias) e Lucila Simões (Paula).

Os cenários de João Maria dos Santos e os figurinos de Gustavo Doria são expressivos e essenciais, de bom gosto discreto e eficiente.

Procópio Ferreira, apresentando a peça, anunciou que Bibi promoverá a teatralização de outras obras de nossa literatura narrativa. Belíssima ideia, digna de uma tão culta e inteligente atriz.

•

Não te Quero Mais seria uma comédia como centenas de outras se não tivesse um personagem central, e pode-se dizer quase único em toda ela, personagem vigoroso e magistralmente desenhado. E é escusado dizer que magistral é também o desempenho de Procópio Ferreira. Digo uma comédia como centenas de outras pelo enredo, pelo tema que gira sempre ao redor das questões entre marido e mulher, que parece que não se amam, mas ao invés

amam-se, que abandonam o lar e depois voltam, fingem gostar de outros, mas não gostam, bancam os adúlteros, mas são puríssimos; coisa louca.

O que salva tudo isso é Domingos. Domingos é o personagem central, é o marido. O marido que não trata a esposa com o carinho que ela merece, mas que acaba se arrependendo e reconhece os próprios erros e desmandos. Que grandes desmandos! Alguns desabafos de índole doméstica e que provocam o abandono do lar por parte da esposa ofendida e humilhada. E aqui está tudo. Toda a comédia está assentada no caráter deste personagem. É um caráter complexo, pelo menos exteriormente, pois se exprime fortemente a propósito de tudo. Mas no mínimo é bom, franco e sincero. Neste contraste está o interesse da peça, pois as reações por ele provocadas foram finissimamente desenvolvidas por Darthés e Damel. E a própria peça segue nítida e clara do começo ao fim. Todo o valor está no jogo.

Compreende-se, portanto, quanto esta peça seja rica em possibilidade para Procópio Ferreira, senhor da expressão. O seu trabalho é tão forte em comparação com o dos outros atuantes – cujos papéis, aliás, são mais do que secundários – que acaba formando uma incomoda desarmonia no conjunto da recitação. Porque ninguém em nenhum momento lhe alcança a contracena.

Folha da Manhã

4 de março de 1945

A Revista Fogo na Canjica no Teatro Casino

A Revista teve o seu período áureo quando uma relativa liberdade de expressão permitia que se criticassem os atos do governo e os costumes sociais. Despojada desse direito ficou reduzida a um espetáculo “ad usum delphini” (para o uso dos delfins) e quando queria fugir desse impasse tinha que recorrer à pornografia. Perdeu assim em popularidade o que ganhou em curiosidade malsã. Nos confusos tempos em que vivemos – com a humanidade acirradamente dividida em dois campos opostos que lutam, um pela própria sobre existência e outro pela própria afirmação –, a revista, tipicamente popular pelo menos no Brasil, traduzindo sentimentos, emoções,

ideias correntes com o tangível imediatismo que é a sua razão de ser, tinha que sofrer um eclipse, é claro. *Fogo na Canjica* de Luiz Peixoto e Freire Junior com música de Antonio Lopes e “outros”, que está sendo levada pela Companhia Beatriz Costa-Oscarito no Casino, alcançando memoráveis encontros, reflete apesar de tudo uma não sincera indecisão nas intenções críticas. Porque, por exemplo, nos quadros “Escola Risonha e Franca” e “O Precursor da Liberdade” são feitos hinos a essa mesma Liberdade (hinos cujas palavras são medidas e pobres), quando no quadro “Cavadores do Rio” são ridicularizadas as eleições, o Parlamento, a Democracia.

Outra coisa: não se pode dizer que esta seja uma revista brasileira, mais parece luso-brasileira, com tantos motivos portugueses. Quanto ao desempenho da Companhia só merece elogios. Beatriz Costa, Oscarito e Walter D’Avila são mais do que notáveis; são os reis da revista. Emocionam e divertem o público com arte e “verve” inesgotável. Assim todos os outros elementos agradam sem restrições. Alguns panos de cena são originais e lindos e os números de bailado são executados com acerto; as “girls” e os “boys” são selecionados e produzem uma bela impressão. O espetáculo “funciona” com admirável segurança e as duas horas passam bem depressa.

Folha da Manhã

10 de março de 1945

Adão e Eva

com Procópio Ferreira

no Santana

As intenções moralizantes de uma sátira são sempre estimáveis. É o teatro uma grande tribuna de onde se pode eficientemente pregar. Esta é uma de suas missões. Mas o teatro é uma arte e uma peça é uma obra e arte. Quer dizer, a pregação não deve ser direta, e sim, fabulizada. Fazer falar e pronunciar discursos a quatro ou cinco personagens é fazer moral, mas não teatro. *Adão e Eva*, de Anselmo Domingos⁹, tem excesso de tiradas e

⁹ Anselmo Domingos foi autor teatral e de novelas radiofônicas. Criador, em 1949, da Revista do Rádio, publicação de grande sucesso nos anos 50, conhecida como “a era do rádio” no

falta de ação. Parece-me que o autor, querendo ser original a todo custo, caiu em lamentáveis lugares-comuns. Aliás toda a filosofia deste trabalho não passa de um vasto lugar-comum. Tudo o que se disse, se escreveu, se caricaturou, em tudo quanto foi e é semanário humorístico de cinquenta anos para cá, a propósito da função social da mulher, do feminismo, da moda, da civilização moderna, da teoria de Darwin, do Futurismo (até este não escapa e em erradas acepções do termo), aparece aqui, é preciso dizê-lo, habilmente encaixado e arranjado. Querendo profligar os males da nossa civilização, o autor descobriu que eles são o efeito lógico do pecado original de Adão e Eva, e que a nossa infelicidade é devida as nossas más inclinações morais. Transcendentes assuntos, como se vê, sobre os quais se discute há milhares de anos! A recitação da peça foi boa. Procópio Ferreira desempenha incisivamente o papel de Adão, um Adão truculento e irado, nada nada convencional, e de um belo efeito teatral. O papel de Eva-Lucrecia é desempenhado por Norma Geraldty. Esta atriz tem um forte talento, mas deve ter mais confiança em si, e explorar com mais ductilidade os seus recursos. Tornando-se mais espiritualmente concentrada e reprimindo uma fácil exteriorização estará no caminho certo. Outro papel importante, o de Fausto, esteve a cargo de Carlos Duval. Este Fausto é também o diabo, pois como tal aparece no epílogo. É uma surpresa porque o papel de Fausto não induz a essa sugestão. Se a surpresa fosse intencional, poderia ser admitida como um recurso teatral (a “boite-a-surprise”¹⁰, de Bergson), e, neste caso, de muito pouco efeito. O fato é que o aparecimento de Fausto como diabo não tem conexão lógica com o desenvolvimento prévio da peça e com o caráter do papel, que não sugerem uma tal associação e ideias.

Os outros atores estiveram bem. No conjunto uma boa representação.

Brasil, o que incluía a Tamoio da qual Anselmo foi diretor artístico. Faleceu em 1975.

¹⁰ “Caixa de surpresa”, expressão usada pelo filósofo francês Henri Bergson.

Jornal de São Paulo

1945, sem data específica

Maria Cachucha

de Joracy Camargo

com Procópio Ferreira e Norma Geraldty

O papel de Maria Cachucha é um daqueles que revelam a medida do valor das atrizes que os desempenham. É preciso convir que à Norma Geraldty faltam ainda a delicadeza e a finura necessárias para a exata dosagem psicológica de papéis como esse. No entanto, conseguiu realizar um esforço concludente que ressaltou as suas capacidades dramáticas pronunciadas e convincentes. Por esse motivo seria prejudicial, talvez, um exame severo demais das interpretações que está dando. Norma Geraldty¹¹ é uma atriz em processo de evolução e qualquer julgamento em definitivo de sua arte é prematuro e poderia conduzir a uma valorização errônea. Aliás, a própria interpretação geral da peça é discutível. Pelo menos não se a aceita como definitiva e completa. O valor de uma peça não está depositado somente no jogo dos atores, o qual poderá ser sábio quanto se queira: também está, e muito, no sentido que se imprimir ao espetáculo. É adequado e certo? Esgota todas as possibilidades emotivas que se dá à interpretação que afinal é quase comum?

Porque examinando o trabalho de cada um dos atores separadamente, conclui-se que todos desempenharam muito bem os seus papéis. Todos recitaram corretamente e com dignidade, alguns como lhes foi possível, outros brilhantemente. Procópio, Carlos Duval, Norma. Mas no quadro geral da recitação houve falta de “élan”, de ímpeto de encadeamento: já *Maria Cachucha* não possui aquela sucinta sobriedade de *Deus lhe pague*, por exemplo. Entre outras dispersões há muitos raciocínios, muita conversa para provocar paradoxos, os quais nem sempre em boa marcha; na leitura, isto é muito divertido, mas em cena, torna-se moroso e parado. Teatro não é somente texto, não é somente letra. É movimento, é ação, é gesto, é som, é cor, é forma, é panorama.

11 Norma Geraldty (1907-2003) foi casada com Procópio Ferreira. Em sua longa carreira trabalhou ainda na Cia. Dulcina. Nos anos 1970 atuou em telenovelas.

Quando numa peça faltam alguns ou muitos desses elementos, então eles deverão ser “criados” pela montagem, pela encenação ou pela regência.

Jornal de São Paulo

8 de julho de 1945

Nossos Filhosde Lucien Nepoty¹²

O que acontece aos homens pode acabar depois de muita luta e aventura, bem ou mal. Quando as coisas terminam bem, é porque todos reencontram a paz, a felicidade. E aqui temos a comédia. Quando terminam mal, é geralmente a morte que, ferindo sem curar, precipita os homens na desolação do irremediável. E isto é tragédia. Assim quando Ricardo Sande, após longos anos de ausência, volta ao lar, no seio de uma família que o curso natural da existência modificou substancialmente, sentimos que a paz de todos aqueles seres vai depender da sua conduta. Isto é bem desenvolvido com a leveza de toque que caracteriza todo este teatro psicológico-romântico-sentimental-burguês, seja argentino, italiano ou francês.

Leveza de toque que em si poderia ser uma qualidade, mas que é a resultante lógica da ingênita inconsistência desse mesmo teatro. Por isso Ricardo Sande não precipita o drama, e, como acontece nas famílias “bem”, ele torna-se o herói que com a sua viril conduta, sacrificando-se, refreia a tempestade que estava por ser desencadeada, recompõe todas as coisas no lugar em que estavam e até coroa a sua obra reencontrando a sua própria felicidade.

Isto não é nem comédia nem tragédia no sentido grego, nem é dito que este sentido seja o definitivo, mas é apenas aquela mistura das duas coisas conhecida sob o nome de comédia sentimental, invenção de Alfred De Musset, isto é, romântico-burguesa. Há neste trabalho um conflito de duas antagônicas concepções de vida que bem poderiam ter se tornado o cerne do drama, mas aqui aparece apenas como um pretexto muito acidental empregado pelo autor para dispor e resolver as situações segundo as suas conveniências.

12 Dramaturgo francês (1878-1945).

Procópio Ferreira apresenta-se desta vez com um conjunto melhor trabalhado. O nível do espetáculo está num plano que pode ser considerar artístico, mas ainda não puramente artístico. Há muito cuidado e acerto na distribuição dos papéis. Porém não é ainda tudo o que temos o direito de esperar de Procópio. As crianças que tomam parte no desempenho estão muito bem e fazem desmanchar em discretas ondinhas de ternura o sensível coração das senhoras mães.

Procópio Ferreira em Ricardo Sande compõe um personagem com digna discrição e resiste com bravura à parte da assistência que o quer a todo custo como subespécie de fábrica de gargalhadas. Aury de Araújo muito sóbria num fácil e comovente papel de mãe. Naná May e Paulo Corrêa muito vivos e interessantes. Paulo Corrêa ganha uma ovação na cena da tirada pró-Stalin¹³. O aparecimento no programa do nome dos colaboradores na direção é um sinal de mudança dos tempos do teatro nacional.

Jornal de São Paulo

29 de julho de 1945

O Mentiroso

de Carlo Goldoni, com Procópio Ferreira

“Avete riscattato la vostra pátria dalle mani degli arlecchini. Vorrete intitolare le vostre commedie: L'Italia liberata dal goti”¹⁴. Estas palavras de Voltaire, numa carta dirigida a Carlo Goldoni, definem com a maior objetividade a obra do grande comediante italiano. Os “arlechini” não eram os únicos “godos”. Havia toda uma série infundável de “máscaras”; eram as personagens da “commedia dell’arte”. Aos tempos de Goldoni esta grande forma de teatro já estava em plena dissolução. O teatro era dominado por palhaços, saltimbancos, máscaras, mágicos, ilusionistas, prestigiadores. Os atores recitavam os seus papéis, a seu puro sabor, seguindo apenas um enredo

13 A tirada, ou seja, um improviso, explica-se devido à Segunda Guerra Mundial, recém-terminada. Stalin figurava, ainda, como um aliado.

14 Você resgatou sua pátria das mãos dos arlequins. Você vai querer intitular suas comédias: Itália libertada dos godos (tradução aproximada).

que ia perdendo cada vez mais importância. Era necessária uma reforma; era necessário o advento de um reformador. E este foi Goldoni.

Por este motivo toda a sua obra possui um caráter polêmico. Em *Il Teatro Comico*, originalíssima comédia que poderia ser montada hoje com grande espírito de independência e até como base para pesquisas cênicas, é ao mesmo tempo um forte libelo contra a “commedia dell’arte” e um pequeno e precioso tratado da arte do teatro. Em *Il Teatro Comico* podemos encontrar claramente desenhado todo o sentido de sua grande obra. Goldoni segue o caminho traçado por Molière, mas segue-o naturalmente por entender que outro não pode ser o caminho do novo teatro. Ele é tão original e isolado para o seu tempo e seu ambiente quanto foi Molière: um é tão criador como o outro. Nos dois foi poderosa a influência dos espanhóis. Mas, apesar de tudo, ambos veem mesmo da “commedia dell’arte”; ambos cristalizam-lhe o espírito, ambos resumem-lhe o vasto trabalho secular.

Das cento e cinquenta peças de Goldoni poucas serão as que não despertem algum interesse e pouquíssimas as que não possam mais divertir. Qual o segredo desta perene mocidade? Goldoni pertenceu à época de transição entre o classicismo e o romantismo. O seu teatro conserva, porém, um maravilhoso equilíbrio, raríssimo em todos os escritores e seu tempo. Explica-se assim o interesse despertado pela anunciada representação de *Il Bugiardo* (O Mentiroso) por Procópio Ferreira, indicadíssimo para a comédia de “caráter”.

Procópio Ferreira produz uma bela versão desse caráter. Merece ser assistida, apreciada e registrada como uma das suas melhores interpretações.

Embora a encenação tenha sido muito discreta e essencial, pesou sobre a recitação um inconsciente senso barroco. Século XVII e barroco são sinônimos. Porém Goldoni não é Marivaux. Na obra de Goldoni já palpitam os prenúncios do “Sturm und Drang”¹⁵.

15 Sturm und Drang (tempestade e ímpeto), movimento literário romântico alemão, entre 1760 e 1780.

Jornal de São Paulo

19 de agosto de 1945

O Diabo

de Ferenc Molnár, com Procópio Ferreira

Parece que decididamente Procópio Ferreira envereda para o bom teatro. Nós achamos, e o público conosco, que é mais do que tempo para Procópio abandonar de uma vez para sempre as fáceis interpretações desse teatrinho de valor escasso a que ele infelizmente se apegou com insistência inadmissível num artista da sua força. Mesmo quando esse bom teatro sofre um tratamento condensativo e diminutivo, digamos assim, como no caso deste *O Diabo*.

Esta peça representada pela primeira vez em 1907 já anuncia o húngaro Ferenc Molnár, aquele que será alguns anos mais tarde o shakespeariano criador de *Lillian*, cuja repercussão e influência no ulterior teatro moderno ainda continuam. Colocando a ação sob um clima lyricamente irreal pela inclusão do diabo no centro da fábula entre personagens reais, Molnár faz teatro de poesia, desta poesia que é como o sopro vivificador e cuja ausência torna o melhor enredo árido de morto. Dotada de um grande senso lírico, esta peça necessita ainda de uma interpretação que lhe ilumine o desenvolvimento entre verdadeiro e fantástico, em cujo contraste está afinal toda a fina graça da peça. Será necessária uma extrema delicadeza na sua montagem geral; a encenação deverá conter ao mesmo tempo os elementos reais e irreais e a atuação deverá ser transportada para um plano de quase sonho.

Não foi este o desempenho dado pela Companhia de Procópio Ferreira. Inicialmente, os cenários foram de uma pobreza de inspiração simplesmente chocante. A não ser Procópio e Mary May, os outros atores não se sentiram bem e não puderam transmitir o sentido simbólico de seus respectivos papéis. Procópio Ferreira mesmo deu um tratamento muito materializado do papel do diabo: será a sua interpretação, a sua pessoal interpretação, mas nesta peça, este especial diabo necessita de muita espiritualização. Acontece que, marcando o desempenho de todo o conjunto com sua forte personalidade, toda a interpretação da peça apresentou esse caráter excessivamente materializado, em grande prejuízo do caráter poético da peça, já falado. Isto é, esta interpretação relembra aquelas que costuma Procópio dar a certas peças

de Joracy Camargo. Pode-se dizer, com licença das partes interessadas, que assistimos ontem a um Molnár reduzido a proporções joracianas.

Convém ainda dizer que o desempenho de Mary May se destacou dos demais. Recitou com uma invulgar profundidade emocional, na compreensão exata do papel e do sentido da obra, apesar do jogo de cena ainda titubeante.

Jornal de São Paulo

25 de agosto de 1945

Intenções

de Wildeanas e outras

A experiência que estes Modernos Comediantes estão levando a cabo, e que foi iniciada no Colombo e que agora está sendo continuada no Santana, servirá para mostrar como não se deve fazer teatro e como não se deve levantar um movimento teatral. Serão necessárias algumas considerações. Primeiramente, a denominação “Os Modernos Comediantes” lembra muito de perto a dos outros, “Os Comediantes”, e é bastante carecedora de modéstia, essa modéstia tão linda nos artistas que estreiam e cuja falta só é perdoada nos gênios. Esta denominação é por demais imodesta: impessoal e universal, como se estes fossem os comediantes por natureza e por excelência. E aquele “modernos” colocado ali como uma bandeira e um programa! De fato, o termo “moderno” em coisas de arte significa um compromisso e uma declaração de princípios. Poderia significar também, talvez, uma posição polêmica perante “Os Comediantes”. Mas depois, ao exame dos fatos, vamos verificar que nada disso há aqui, felizmente. Não há intenção polêmica, nem compromissos nem declaração de princípios. O que há apenas é uma intenção inconfessadamente publicitária, e por isso mesmo, imprópria e descabida neste caso.

Iniciando agora uma temporada de uma semana no Teatro Santana estes atores intitularam-na “Semana Paulista de Alta Comédia”. Até parece a histórica “Semana de Arte Moderna” de 22! Uma novidade para os paulistanos, a alta comédia! E que altas comédias são estas? Vejamos: uma de Oscar Wilde, uma de Otávio Augusto Vampré e outra de Apolinário Alencastro. A isto se

tem a desconsideração de chamar “alta comédia”. E por que propriamente “semana paulista” de alta comédia? Isto é incompreensível. Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes nos dão às vezes algumas semanas de “alta comédia” sem fazer todo esse estrepito. Alta comédia! É horrível que isto aconteça em nosso teatro. Sabemos que estes atores vem do radioteatro. Estes espetáculos poderão ser comparativamente às audições radioteatrais que costumam dar as estações difusoras, nossas e alheias, considerados altos, mas só relativamente aos espetáculos, e não ao teatro em si. Fazemos votos para que outra vez este conjunto anuncie as suas produções com menos falta de tato.

A propósito da assistência, na primeira noite não havia no Santana mais de cem localidades ocupadas. Também não explica esta indiferença e este desinteresse por parte do público: isto desanima os corações mais corajosos. Talvez tivesse sido melhor permanecer ainda por mais algum tempo nos bairros, se é que há teatros nos bairros desta cidade: os atores ganhariam em experiência e aperfeiçoariam suas técnicas. Somente depois de um longo tirocínio poderiam com mais acerto e oportunidade galgar o palco de um teatro como o Sant’Ana, que afinal já hospedou grandes artistas.

As técnicas do teatro e do radioteatro são diferentes. No radioteatro unicamente se necessita certa habilidade vocal, pois será o microfone que dará consistência e volume à recitação. Mas no teatro a palavra é “um” elemento da atuação e ela deverá estar em conexão absoluta com o jogo de cena, a gesticulação, a expressão plástica. Plasticidade é o que falta completamente a estes atores. O que vimos foi apenas descontrole geral da dicção, irreprimível desperdício de uma nervosa gesticulação: as palavras não tomando corpo, os gestos se perdendo numa frenética sucessão. Estes jovens, treinados para recitar perante o microfone não adquiriram ainda – a não ser o sr. Otavio A. Vampré, dono de uma expressão pessoal teatralmente certa – a indispensável consciência da técnica puramente teatral. Isto não significa, porém, uma negação do valor de nenhum destes jovens. Pelo contrário, é necessário observar que todos eles são bem dotados para o teatro. A sua fraqueza é apenas uma desorientação e caráter elementarmente técnico e artístico. Se é verdade que não possuam técnica nem estilo, não possuem também aqueles vícios tradicionais de certos nossos atores profissionais e que estão transmitindo de geração a geração.

A insuficiência deste conjunto ficará patente à análise da representação da comédia *Os dois Ernestos*, de Oscar Wilde. Primeiramente, por que se traduziu assim o título original que é *The Importance of Being Earnest* (A importância de ser honesto)? Isto não muda um pouco o espírito do enredo? E no programa vamos ler o seguinte: “um conto de O.W., tradução e teatralização de, etc.”. Por que isto? Se se trata de uma peça, por que “um conto”? E por que “teatralização” de uma peça? Isto explica por que não se reconhece quase o espírito claro e vivo de Wilde: trata-se evidentemente uma radioteatralização da peça de Wilde. Esta peça contém uma crítica de costumes ingleses: mas os atores não davam a mínima ideia de estarem representando personagens ingleses. Há alguns momentos comicíssimos, e que, no entanto, não foram revelados; a recitação, salvo em alguns breves instantes, conservou um andamento inexpressivo. A caracterização de Mr. Ascot lembrava incisivamente o velhinho dos cartazes de propaganda de uma certa marca de *whisky*. As mocinhas, longe de parecerem jovens inglesas, deram-nos uma prova de não poderem de nenhum modo deixar de serem (e vivam elas!) brasileiríssimas. O fato é que o enredo poderia ter sido adaptado ao nosso ambiente e à nossa época: para evitar as dificuldades de uma caracterização específica, historicamente exata. Como a “vis cômica” está nas atuações mais do que nos caracteres, a peça teria suportado perfeitamente a adaptação, e neste caso, teria ganho com isso.

Os elementos deste conjunto são bons, eles todos traem uma forte vontade, um ardor mesmo, pelo teatro. A impressão desfavorável que produzem é devida somente à desorientação artística em que se encontram. Se tiverem a determinada intenção de fazer teatro, então deverão esquecer o rádio, a sua técnica, e especialmente, a sua insuficiência fruto das coisas mal improvisadas, superficiais e apresentadas.

Jornal de São Paulo

20 de setembro de 1945

Teatro Experimental Negro de São Paulo

O calmo e frio panorama teatral de São Paulo passará num futuro muito próximo por uma substancial modificação com as atividades de organização

Teatro Experimental Negro de São Paulo, fundado há pouco mais de um mês, precisamente a 8 de Agosto passado.

Esta é uma autêntica novidade, isto é, um acontecimento realmente inédito para São Paulo. No Rio já existe e se afirma um Teatro Negro que já apresentou nada menos que *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, revelando intérpretes de grande capacidade¹⁶. Os criadores do movimento em São Paulo esperam emular o belo sucesso alcançado pelos correligionários do Rio.

Pelos fundamentos em que se baseiam, estritamente culturais e artísticos, é de se prever que a iniciativa terá repercussão não apenas imediata. Para tanto o Teatro Experimental Negro conta já com elementos de real eficiência. É claro que elementos não negros poderão contribuir para a realização deste empreendimento, cuja significação social e cultural reclama atenção e exame. Os trabalhos de organização sob a direção do Professor Geraldo Campos de Oliveira¹⁷, assim como os ensaios preliminares na sede social, à Rua Vitória, número 222, estão se desenvolvendo com ritmo acelerado. Qualquer pessoa que o queira poderá colaborar, aliás, aqui fica transmitido o apelo manifestado por um dos dirigentes nesse sentido. A primeira manifestação será constituída pela representação do poema dramático de Lino Guedes *A Vigília de Pai João*, cujos ensaios estão sendo assistidos pessoalmente pelo autor. As atividades compreenderão todas as formas teatrais: assim já se estuda a possibilidade de execução de bailados. Nesse campo seria executada primeiramente *A Senzala de José Siqueira*, já apresentada em São Paulo.

16 O Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado por Abdias Nascimento (1914-2011). Paulista de Franca, tornou-se uma personalidade conhecida e respeitada, no Brasil e no exterior, como escritor, professor universitário, parlamentar e ativista dos direitos das populações negras brasileiras. O TEN revelou a atriz Ruth de Souza (1921- 2019), consagrada pelo talento e por se abrir caminho para artistas negros no cinema, teatro e televisão. Carioca, Ruth residiu vários anos em São Paulo.

17 Geraldo Campos de Oliveira foi um dos fundadores, em São Paulo, do Teatro Experimental do Negro (TEN), no final de 1944. Dirigiu o jornal *Senzala* (1946), disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo.) Trabalhou ainda nos *Diários Associados* e exerceu o magistério.

Jornal de São Paulo

21 de setembro de 1945

Teatro Retrospectivo Brasileiro

Procópio Ferreira iniciará esta noite a sua temporada de teatro retrospectivo brasileiro, proporcionando assim uma visão de conjunto da evolução de nossa arte teatral, tão oportuna nesta fase de assentamento de programas para a sua reconstrução. É uma iniciativa corajosa, incomum e árdua, e que naturalmente deverá merecer o apoio de todos os que se interessam pelo teatro e pela literatura brasileira. Estamos certos de que o contraditório ator não sufocará estas seculares “reprises” sob a inútil e contraproducente camada da erudição. O que deve prevalecer num espetáculo teatral é o especificamente teatral e isto vale tanto para Aristófanes quanto para o último sainete buenairense.

A peça escolhida para o início da temporada é a famosíssima “ópera joco-séria” de Antonio José Alves da Silva, *Guerras do Alecrim e Manjerona*. Antonio José é, na ordem cronológica, o primeiro teatrólogo brasileiro e aquela comédia é talvez a mais original de quantas escreveu. O termo “ópera joco-séria” é da época, mas trata-se de uma comédia entremeada de “árias” no metastasiano estilo daqueles tempos de furor operístico.

Será, portanto, muito interessante apreciar a interpretação que lhe dará Procópio Ferreira. À parte a linguagem, um tanto envelhecida e desusada, a comédia rege-se ainda perfeitamente, pela riqueza das situações e pelo enredo, engenhosamente arquitetado. As comédias de Antonio José obtiveram grande sucesso quando representadas em seu tempo, em Portugal, e quando era o mais aplaudido dos escritores teatrais.

No entanto, devemos lembrá-lo também por outra questão: Antonio José foi uma das últimas vítimas da Inquisição em Portugal e morreu, em Lisboa, decapitado, e o corpo queimado nas fogueiras da Inquisição.

Jornal de São Paulo

22 de setembro de 1945

Um demorado silêncio

Depois das apresentações de *Fora da Barra*, *Suton Vane* e de *Heffman*, de Alfredo Mesquita, no princípio do ano, o Grupo de Teatro Experimental emudeceu e entrou num período de férias que se prolonga indefinidamente.

Por que este silêncio? O Grupo de Teatro Experimental de São Paulo é um dos poucos movimentos no Brasil todo que procuram novos caminhos na arte cênica ao mesmo tempo em que pautam as suas atividades por uma linha essencialmente cultural. É de tais movimentos que o teatro está precisando, a fim de renovar e ampliar-se, extensiva e intensivamente.

Serão muitas as dificuldades encontradas pelos jovens do Teatro Experimental, porém nunca serão tamanhas ao ponto de provocar a paralização de suas atividades. Provavelmente, outros motivos, de ordem externa, terão interrompido os trabalhos.

A questão é que interrupções demoradas como esta quebram o ritmo da evolução artística de cada um dos elementos que integram o Grupo. A continuidade no trabalho e na atividade, entendida está no sentido mais amplo, é imprescindível, a fim de se conseguir estilo. A frequência dos contatos com o público é indispensável, pois o teatro vive e se alimenta da mais imediata reação da assistência. Este longo silêncio prejudicará muito a todos os elementos, especialmente aos incumbidos da atuação.

A menos que não estejam, pelo contrário, se preparando com misterioso afincio para no fim apresentar-se, quem sabe? Refeitos, melhorados, aperfeiçoados, quem sabe com que espetáculos?

Em todo caso estamos aguardando a volta à atividade dos bravos jovens, com a esperança de ver as coisas que dificilmente veríamos. É inegável, porém, que certo hermetismo que caracterizou os precedentes espetáculos faz com que ficasse ilimitada a ressonância num público mais amplo.

O problema teatral número um no Brasil é talvez o da disseminação extensiva do amor pela cena. Temos que apoiar, provocar, insuflar a proliferação dos grupos teatrais, de amadores e de profissionais, colegiais, universitários, operários, populares. Não temos, mesmo nos alicerces de nossa literatura,

como tem os ingleses e norte-americanos, um Shakespeare, cujo estudo poderia se tornar o campo experimental de nosso teatro. Ainda temos que pesquisar quais as formas que despertarão o sentido teatral dos brasileiros, que continua, apesar de tudo, desconhecido e inexprimível.

Já se falou na Revista, e numa sua possível evolução para um gênero onde estivessem amalgamados todos os gêneros teatrais. Mas nenhuma pesquisa foi feita nesse sentido e a Revista continua sendo terrivelmente popular, mas terrivelmente híbrida e inferior, considerada nos aspectos teatral e cultural.

Jornal de São Paulo

23 de setembro de 1945

Amadores

Existem alguns poucos grupos “recreativos dramáticos” de amadores. Poucos, mas sempre existem. As suas representações são fechadas e circunscritas às sociedades de que fazem parte. Aliás, nem poderia ser diversamente, porque não há teatros em disponibilidade. Os raros teatros existentes no Brasil são quase que exclusivamente tomados pelas companhias organizadas. De modos que não sobra mesmo nada nem para os amadores nem para ninguém mais. No entanto, há muitos e muitos teatros municipais que ficam com portas fechadas a maior parte do ano.

Dizem que isso acontece a fim de preservar a tradição qualitativa dos referidos teatros. Para todos os erros sempre há neste mundo uma desculpa qualquer.

Nos centros de intenso movimento teatral, os grupos de amadores constituem uma espécie de laboratório e de núcleo de conversão para a descoberta de vocações.

O amadorismo teatral constitui uma fase de transição muito importante. É preciso examinar o aspecto social do problema: inúmeras pessoas que “amariam” representar não o fazem porque não conseguem vencer certos preconceitos. “Abraçar a carreira” de ator é ainda para muita gente cometer uma grave falta. Isto anula, quem sabe, quantas lindas vocações das que ainda sobram de todas as outras lutas.

Levar os amadores ao contato do público externo seria um dos meios para vencer aquelas condições negativas.

Instituir certames anuais, por exemplo, com representações de amadores, assistidas por técnicos e profissionais, não seria custoso nem oneroso para ninguém. Tais certames provocariam o espírito de emulação entre os vários grupos e revelariam ao grande público, isto é certo, novos e valiosos elementos. A renovação constante e contínua dos quadros profissionais do teatro é uma das condições indispensáveis para a aceleração do processo da formação de um estilo.

Jornal de São Paulo

25 de setembro de 1945

Samuel Gilburne

Samuel Gilburne! E quem é Samuel Gilburne? Quem é, ou, quem foi? Ninguém pode negar que é um nome, esse, talhado para a glória. Samuel Gilburne!

Samuel Gilburne foi um ator. Talvez tenha trabalhado sob a direção de Shakespeare, mas não é certo. Dele nada se sabe, a não ser o nome e que foi ator e que trabalhava lá por 1628. A informação é colhida num *Theatre Handbook* norte-americano e diz textualmente: “An actor named in the 162 folio list of performers in Shakespeare’s plays. Nothing is known of his life or of roles played by him”. E é só. Nada mais: apenas “um ator citado” num elenco de 1625. Nada se sabe de sua vida nem dos papéis que desempenhou.

A informação do *Handbook* é lacônica e patética. O homem foi ator. Como ator fez rir e fez chorar, ou pelo menos divertiu e comoveu. Deve ter trabalhado por muitos e longos anos, e sua vida foi heroicamente dedicada ao teatro. Criança ouvia os pais falarem de Shakespeare, o “resumo do mundo”. Uma vez, também quis ver. Foi, e gostou imensamente. Entusiasmado, escreveu uma peça, e levou-a, tremendo de timidez, ao Mestre. A peça não foi nem lida nem representada. Foi um rude golpe. O mocinho vagueou pelas ruas de Londres, desanimado e com vontade de morrer. Reclinado sobre as amuradas, viu o grande rio correr, escuro e denso. Mas não desistiu.

Sitiou o homem tentacular. Sitiou-o, e, uma noite, conseguiu falar-lhe. Foi-lhe permitido ensaiar, ensaiou, gostaram, começou a atuar. Foi notado e aplaudido pelo público e daí foi vivendo a sua vida de ator, até que, em 1928, o seu nome foi registrado. E por isso, registrado o seu nome, passou para a imortalidade.

Provavelmente foi uma “ardente vida” de teatro, e, no entanto, “nothing is known of his life”. Desempenhou os grandes papéis, das grandes obras de Shakespeare e no entanto, “nothing is known of roles played by him”.

Glorioso e desesperançado destino: é como a do Soldado Desconhecido. Viveu, lutou e morreu pela causa, mas dele nada se sabe. É por isso que em Samuel Gilburne, saudamos hoje o Ator Desconhecido, aquele que representa e simboliza todos os atores, de todos os tempos, de todo o mundo, aqueles que divertiam e comoveram as mais variadas multidões, e que por fim desapareceram, dissolvendo-se no nada, no grande Nada do tempo e do olvido. Samuel Gilburne, presente¹⁸.

Jornal de São Paulo

26 de setembro de 1945

Falta de Público

O conceito de que se deve representar uma peça só e unicamente e seguindo-a textualmente está certo do ponto de vista cultural e num ambiente teatral movimentadíssimo. Então haverá público para todas as formas teatrais.

Esse conceito, porém, deveria ser modificado entre nós, porque estamos ainda no *abc* e o nosso teatro não chega a significar quase nada de vitalmente cultural. Os norte-americanos, que hoje possuem um dos movimentos teatrais mais fortes do mundo, começaram com adaptações, e ainda hoje recorrem a elas com toda a sem-cerimônia possível.

É preciso partir do princípio de que teatro, para viver, precisa de público. O nosso não interessa senão a uma parcela infinitesimal da população. E, para assistir a uma representação, não é necessário saber ler nem escrever!

¹⁸ Gilburne é apenas citado na lista de 1625 de atores das peças de Shakespeare. Não se conhece sua vida e os papéis que representou.

A parcela é sempre a mesma *habituée*, abnegada e fiel. Por quê? Porque o teatro quase nada lhe diz de novo e quase nunca de substancial.

Façamos justiça a “Os Comediantes” e a Dulcina de Moraes em sua última fase, porque conseguiram despertar um vivo e animado interesse. Ora, esse interesse não se renova por si, por autofecundação, e sim deve ser constantemente alimentado, como máquina chama.

Não é possível pretender que o teatro tenha jamais o público do cinema. Em nenhuma parte, será isto possível. Mas pode é ter muito mais do que atualmente tem.

A questão é que estamos sempre atrasados, e de vários lustros, em tudo e no teatro também. No teatro é natural que isto seja mais sentido, pois há a presença vigorosa, onipresente e agressiva do cinema a comparar-se com ele, que ainda viaja no pesado carro de boi de Téspis.

Como poderá o teatro competir qualitativamente com o cinema? Não se trata de uma simples concorrência de preços de ingressos, enquanto o cinema nos traz o mundo inteiro e toda a vida, o nosso teatrinho, salvo microscópicas exceções, não consegue mais do que deblaterar sobre ridículas birras conjugais, entre as eternas “três paredinhas horrorosamente decoradas ao gosto dos mestres de obras, *sois-disant*, futuristas”!

É preciso separar o que está vivo do que está definitivamente morto. É preciso em seguida representá-lo a vivos, nem que seja à custa das mais drásticas adaptações. Presume-se que um teatro seja assistido por gente viva, e não por mortos.

Jornal de São Paulo

12 de outubro

Teatro¹⁹

Duas representações do Grupo Universitário de Teatro

I

O Grupo Universitário de Teatro levou à cena do Municipal, no dia 10, duas peças: uma, *A Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro*, arranjo de Décio de Almeida Prado sobre duas “farsas” de Gil Vicente; e a outra, *Amapá*, de Carlos

¹⁹ A partir de outubro 1945, a secção ocupada por Athos Abramo no *Jornal de São Paulo*, anteriormente denominada, Pelos Teatros, passou a chamar-se Teatro.

Lacerda. Esta manifestação do Grupo contou com a colaboração de alguns elementos não universitários, mas este fato não deve ser levado senão a crédito do Grupo. O que importa realmente é a existência de um Grupo Universitário que faz teatro, e que teatro: Gil Vicente e autores novos, novos autores à procura de novos caminhos de expressão. E com que entusiasmo e convicção! Mas não é só: com que ideias renovadoras, com que espírito de criação, o faz!

Bem entendido, qualquer crítica que se faça ao valor especificamente cênico do trabalho dos elementos deste ou de idênticos grupos terá que se submeter à prévia consideração da natureza das atividades dos mesmos, que são entre culturais e desportivas, isto é, no mais nobre sentido do termo, “diletante”. O exame de cada uma das representações e algumas considerações sobre problemas de regência requerem mais espaço do que o permitido numa única nota: dividiremos, portanto, o que há a dizer, em mais três notas.

Para a crônica do espetáculo, resta a referir que o mesmo foi patrocinado pelos Fundos Universitários de Pesquisa, em benefício do Educandário Santo Antonio²⁰.

13 de Outubro

Duas representações do Grupo Universitário de Teatro **II**

Fundindo numa só as duas farsas de Gil Vicente chamadas *Quem tem farelos* e *Farsa de Inês Pereira* e intitulado a tudo *Farsa de Inês Pereira e do Escudeiro*, Décio de Almeida Prado realizou um notável feito teatral. Não é o caso de falar aqui da importância e do valor da obra teatral do genial escritor português. A não ser que fosse oportuno lembrar a vitalidade dessa obra a todos os que se dedicam ao teatro no Brasil, como profissionais ou amadores.

O efeito conseguido com a fusão das duas farsas, a segunda das quais é considerada a obra-prima de Gil Vicente, é teatralmente extraordinário. Extraordinário porque resulta num “andamento” absolutamente moderno. Estamos longe do vigoroso, forte, mas simples espírito de Boccaccio das duas

²⁰ Idealizado por freis capuchinhos, passou a funcionar plenamente em 1949, na Vila Alpina, Santo André.

peças! Aquilo que podemos chamar de encaixe das duas tramas, conseguido com uma unidade admirável, só podia ser produto de uma inteligência e de uma sensibilidade bem complicadamente modernas. Há uma ironia levemente de Bernard Shaw nisso tudo, uma ironia que não é bem da época da renascença. A adaptação, portanto, não consistiu somente na reunião das duas peças: houve mais alguma coisa, não só eliminação de alguns personagens desnecessários à economia do enredo, não só levíssimas alterações do texto; houve espírito, houve inteligência, e um mais do que segundo instinto teatral.

Encerrar uma peça do século dezesseis, com a finura, o escrúpulo, a criadora independência demonstradas por Décio de Almeida Prado, só pode ser obra de um Diretor que já é uma realidade e não mais uma promessa e um amador.

14 de outubro

Dois Representações do Grupo Universitário de Teatro III

O valor de *Amapá* está em ser uma peça moderna, tanto na forma como no conteúdo. A peça não tem enredo, classicamente entendido, com um princípio, um meio, e um fim. Isso não significa que não possua ação: pelo contrário, o seu movimento cênico não só é vivo e contínuo, como sempre lógico e necessário. *Amapá* tem um tema atual e social. Trata-se dos sentimentos que dominam os soldados de uma base norte-americana no Amapá, em 1943.

Como se vê, o tema não podia ser mais novo. É nisto, e não tanto no muito original desenvolvimento, onde reside a modernidade da peça. Evidentemente, não estamos perante uma obra-prima: mas é isto muito importante? Só o fato de trazer à cena argumentos e problemas tão profundamente ligados às nossas condições políticas e sociais de homens vivos no ano de 1943, já vale por um título de mérito.

O que é preciso verificar, é claro, é se o autor conseguiu materializar cenicamente o seu mundo, e de que elementos ele se serviu para alcançar a sua plena e formal expressão.

Construindo com muita liberdade, já permitida pelo assunto, já conscientemente procurada, o autor desenvolveu uma sequência de cenas que são de uma plasticidade fortemente expressiva. A conversa dos soldados no bar, com aqueles pequenos acidentes, e os mosquitos, e o barman; o sonho dos dois companheiros de alojamento, sonho extrínseco a uma pantomima jogada em cena pelas próprias figuras evocadas (o menino do capote de lã, a noiva loura, a estrela glamorosa, o “nazi-capone”, e os ovos com presunto); e, por fim, as estranhas coisas que acontecem no telheiro do cigano. Belas cenas, fruto da imaginação de um autêntico poeta! Toda a concepção das cenas, especialmente as que acontecem no telheiro, revelam o poder de domínio de um verdadeiro dramaturgo.

16 de outubro

Dois Representações do Grupo Universitário de Teatro IV

A encenação das duas peças obedeceu a um critério moderno, isto é, foi concebida dentro do maior espírito de síntese, arquitetônica e pictórica, com o expressivo objetivo de concorrer harmoniosamente à criação dos climas necessários. Essenciais foram também as mudanças de luz, e as vozes e os ruídos post-cênicos. Estes últimos em *Amapá* desconcertaram um tanto: mas é preciso considerar que se procurou apenas evocar os ruídos, como o de um motor de avião, por exemplo, que foi apenas acenado.

Entregues as cenografias para Clóvis Graciano na peça de Gil Vicente e, para Oswald de Andrade Filho, em *Amapá*, tivemos a oportunidade de apreciar o intenso valor dos trabalhos cenográficos desses dois jovens pintores brasileiros. A liberdade de expressão conseguida tanto por um como por outro produziu um esplêndido resultado. Os dois artistas não só valorizaram os temas das peças, dando uma interpretação viva, acertada e altamente poética dos ambientes a evocar, como também souberam disciplinar aquela mesma liberdade dentro de uma exemplar racionalização da área cênica. Aqui temos uma amostra do que é criação em matéria de cenografia. Clóvis Graciano apresentou um cenário de espírito clássico dentro de uma forma nova e original, numa concordância de estilo, letra e o sentido da farsa de Gil Vicente

como só pode ser o produto de uma forte personalidade artística. Por sua vez, Oswald de Andrade Filho realizou a cenografia de *Amapá* com lirismo denso e elevado, conseguindo com poucas cores e uma sóbria linearidade, transmitir vibrantemente a visão de um claro e quente mundo amazônico.

17 de Outubro

Duas Representações do Grupo Universitário de Teatro V

Os dois pintores possuem todas as qualidades necessárias à arte da cenografia. Como eles haverá no Brasil outros pintores que, dedicando-se ao teatro, saberão contribuir decisivamente à renovação da cenografia brasileira. O que importa é não destruir e desvalorizar o que até aqui nos chegou do passado só porque representa um passado: mas sim compenetrar-se de que a cenografia é um elemento da produção de uma peça tão importante quanto a atuação dos atores, tão decisivo quanto a palavra, pois é o fundo permanente de onde nascerá, em seu desenrolar, o clima do drama.

O que é muito interessante é também verificar como o trabalho dos dois cenógrafos é original, personalíssimo e novo. O que é interessante relevar também é como estes pequenos grupos de teatro estejam tão adiantados nesse campo: aliás, uma das missões destes movimentos é de estarem sempre na vanguarda. O que é em geral uma função puramente intelectual: mas o teatro chamado oficial, isto é, comercial ou profissional, não perderia nada ao ter contatos e em tomar conhecimento do que se faz no campo experimental. O que dá certeza e perfeição ao exercício da arte é a absoluta e material dedicação a ela, isto é, a profissão. Mas a obra dos grupos experimentais ou de amadores que tenham o caráter que tem, por exemplo, este G.U.T., poderia ser útil também ao teatro profissional, sem prejuízo de ninguém. Para quem fez do teatro uma profissão ou mesmo uma missão, o Teatro deve estar acima de tudo.

* Será repetido domingo próximo, em vespéral, a preços populares, o espetáculo que o Grupo Universitário de Teatro realizou com tanto agrado no Municipal quarta-feira última. O programa será preenchido com duas

peças: *Farsa de Inês Pereira e o Escudeiro*, comédia de Gil Vicente, e *Amapá*, de Carlos Lacerda, instantâneo de uma base norte-americana no Norte do Brasil. Os cenários e figurinos são dos pintores Clóvis Graciano, Oswald de Andrade Filho²¹ e Hélio Bichels. Haverá um ballet a cargo de Chinita Ullmann²².

21 de Outubro

Duas Representações do Grupo Universitário de Teatro VI

As últimas palavras a dizer sobre estes espetáculos se referem à representação, que foi ótima para a *Farsa de Inês Pereira e o Escudeiro* e menos convincente para a peça de Carlos Lacerda. Diferença de valor dos textos? Gil Vicente é de uma força teatral avassaladora e simples ao mesmo tempo: o seu teatro é ainda, como todo teatro clássico, linear e elementar, porque só recorre à palavra para se exprimir. Assim sendo, a sua representação deverá se basear nas formas puramente declamatórias, nas quais as palavras é que deverão ser valorizadas ao máximo e acompanhadas com as expressões e as atitudes do corpo as mais plásticas possíveis. É o que foi, porque não o dizer, realizado com brilho, tendo a recitação “iluminado” literalmente o teatro. Todos os elementos que tomaram parte nesta representação conduziram-se com uma segurança, uma vivacidade e um movimento invulgares; e estavam exemplarmente compenetrados do seu trabalho. Trajando os lindos e sóbrios figurinos de Clóvis Graciano, portaram-se com naturalidade, coisa um tanto difícil de ser conseguida quando não se está metido nos costumeiros panos da vida cotidiana.

21 José Oswald Antônio de Andrade (1914-1972), filho do escritor Oswald de Andrade, mais conhecido como Nonê de Andrade. Pintor, escritor, desenhista, cenógrafo, jornalista, músico, professor. Estudou pintura com Candido Portinari, Anita Malfatti e Lasar Segall. Em 1990 foi realizada uma retrospectiva de sua obra no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP.

22 A gaúcha Frieda Ullmann (1904-1977) foi uma das introdutoras modernas no Brasil. Estudou na Alemanha e excursionou pela Europa. Consagrada, Chinita (tratamento afetuosos no sul do país) voltou ao Brasil em 1931.

No entanto convém destacar o trabalho de Cacilda Becker, Miriam Lifchitz e Paulo de Tarso. Cacilda Becker representou com animação lírica e vibrante delicadeza. Delicadeza que é a característica principal também de Miriam Lifchitz. Quanto a Paulo de Tarso, a impressão causada foi de força: força altamente plástica que é o segredo do ator cômico.

A representação de *Amapá* não foi conduzida com a mesma segurança. Evidentemente estamos agora perante um drama de sentimentos e ideias e não mais perante uma grande comédia. Um drama moderno, complexo e perpassado de intensas interferências culturais, agindo como dissolventes do ritmo emotivo, da ação, portanto. A recitação não pode contar aqui com o elemento enredo, há uma tendência à dispersão, derivada do próprio drama. Porque os atores foram os mesmos da farsa de Gil Vicente, os mesmos e mais alguns, igualmente bons. Talvez o desenvolvimento necessite de uma aceleração mais acentuada, e de maior profundidade; e certas coisas muito importantes necessitam de maior relevo. O ballet concebido por Chinita Ulmann é muito expressivo e lindo na sua simplicidade; mas acontece que agiu como diversivo, não dando a impressão de continuidade, defeito também este da regência. Apesar disso, porém, a expressão do trabalho de Carlos Lacerda não ficou comprometida e os atores conduziram-se com sensibilidade e inteligência.

Nota no final da crônica

O Grupo de Teatro Experimental levará a cena, no próximo mês de novembro, as seguintes peças: *Os Pássaros* e *Aristófanes*, com adaptação de Alfredo Mesquita, *O Avaro*, de Molière, em tradução especial de Esther Mesquita, e *A Bailarina Solta no Mundo*, peça de Carlos Lacerda dedicada ao grupo. O G.T.E. já conta com o sucesso de várias temporadas no Teatro Municipal.

Jornal de São Paulo

24 de outubro de 1945

Bonita Demais

de Joracy Camargo,
pela Companhia de Eva Todor

Esta peça representa um passo à frente na arte de Joracy Camargo. Abandonando os esquemas habituais das construções anteriores, livrando-se do recurso das personagens-símbolos, Joracy Camargo põe em cena criaturas do nosso tempo e do nosso mundo ambiente vivendo um drama moral cuja realidade sentimos latejando ao nosso redor. Como se trata de uma comédia realista, de análise de condições sociais e sátira de costumes, alguns detalhes aparecem viciados, como a largueza com que a mocinha bonita manipula os milhões dos amigos. Embora isto não prejudique a fábula, é artisticamente um recurso: é como se o autor, ao invés do palpitante material de estudo que a vida oferece, empregasse fórmulas convencionadas, extraídas de um conhecimento indireto de coisas.

A interpretação, dada pela Companhia de Luiz Iglesias, está divertidamente deslocada. Pode ser e pode não ser. Tanto faz. As honras da recitação pertencem naturalmente a Eva Todor e Elza Gomes, mas também Afonso Stuart e André Villon estão bem, embora desambientados pelo convencionalismo com que assumem os respectivos papéis. Esses nomes e pseudônimos! Stuart, Todor e Villon reunidos numa só Companhia...

Eva Todor e Elza Gomes são de muita ductilidade de expressão riqueza e densidade plástica.

Mas o andamento da recitação é uma leviandade incrível. Certos modos que são naturais da revista são transplantados aqui, num trabalho sério como esta *Bonita Demais*. Incompreensão, inconsciência, superficialidade, ou o quê? Será que a satisfação de certos gostos duvidosos de uma parte infinitesimal da assistência é um objetivo tão almejado que se permita jogar de lado como trapos as mais elementares condições de dignidade artística?

Jornal de São Paulo

Outubro/Novembro de 1945

Teatro

Quando se fala em renovação do teatro brasileiro, não se visa negar a obra de quem quer que seja. Nem perturbar o andamento de negócios ou prejudicar uma profissão. A todos os que lutam pelo teatro deve estar sempre vivo e presente o conceito de que o teatro tem suas exigências e só pode existir sob determinadas condições. É sintomático o fato de como ficam melindrados certos interesses e certas vaidades pessoais quando se toca nesse assunto.

Fazer teatro é uma palavra de ordem. Teatro não é propriedade privada de ninguém. Fazemos teatro, assim como já fazemos poesias e contos, façamo-lo, pulando por cima de todos os obstáculos que se antepararem. Fazer teatro com os meios que estiverem ao nosso alcance, procurar melhores meios, fazer teatro nas escolas, nos clubes, nas agremiações, nos circos, nas praças públicas, nos salões, nos campos de futebol. Sim, até nos campos de futebol. Que tal uma peça, uma sátira intitulada “Os jogadores de futebol”, na qual se desenvolvesse uma inteira partida? Milhões de brasileiros não sabem o que é teatro. Levemo-lo em carroções até os últimos rincões. Deflagremos a teatromania.

Autores brasileiros, autores estrangeiros, autores modernos, antigos, gregos, russos, escandinavos, teatro javanês, teatro japonês, norte-americano, atores profissionais, improvisados, amadores, alunos, professores, operários teatro de luxo com cenários ao estilo do encenador austríaco Max Reinhardt, teatro sem cenários à medieval, mas enfim, teatro, teatro em toda parte e de qualquer jeito. Sim, deflagremos a teatromania.

Jornal de São Paulo

Novembro de 1945

Desafio e Roda de Samba como elementos teatrais

Será possível encontrar no desafio e na roda de samba elementos teatrais em potencial? Examinando essas duas formas populares – e outras idênticas

porventura – de expressão artística, poderemos afirmar que elas não são apenas e puramente musicais. Elas apresentam um caráter mais complexo, a música sendo revestimento e não forma essencial. O desenvolvimento de um desafio sendo dialógico pode ser dialético. Ora, qualquer desenvolvimento dialógico de caráter dialético é essencialmente teatral porque é ação, e ação dramática na mais formal expressão. Não será inadmissível, portanto, ver no desafio, teatro, mesmo embrionário, uma vez que a sua extrinsecação é categoricamente dialética. Isto significa que as possibilidades de evolução do desafio para formas teatrais mais conscientes não são fantásticas, e baseiam-se na sua própria estrutura. As formas teatrais gregas nasceram justamente do mais rudimentar, imediato, simples e natural ditirambo, o qual era em sua origem apenas um canto de exaltação, individual ou coletivo.

O caráter dialético do desafio poderá ser desenvolvido até a formação de uma verdadeira ação dramática. Alguns diálogos de Platão foram encenados e recitados, é escusado dizer, com imenso deliciamento de intelectuais. Esta associação desafio-Platão parecerá estranha. Naturalmente estou me referindo apenas ao problema “teatralidade”. Quando Ermete Zacconi²³ escreveu e recitou, com sua companhia, o *Críton*, ficou definitivamente demonstrada a teatralidade de, certamente, alguns diálogos de Platão. É que no desafio há o diálogo. Desafio é diálogo. Diálogo é sempre, afinal, teatro.

Em uma próxima nota abordarmos a roda de samba, a qual em sua formação espontânea apresenta um caráter indistintamente teatral.

Nota ao final da crônica

O Grupo de Teatro Experimental, conjunto de amadores que, sob a direção de Alfredo Mesquita, vem há vários anos encenando peças modernas e clássicas, está realizando este mês a sua temporada anual. O primeiro espetáculo consistiu na representação de *Os Pássaros*, comédia em dois atos de Aristófanes, obtendo êxito. O segundo espetáculo será realizado a 13 do corrente, sempre no Teatro Municipal, com a farsa em dois atos *A Bailarina Solta no Mundo*, de Carlos Lacerda. Os cenários e a encenação dessa peça devem-se

23 O italiano Ermete Zacconi (1857-1948) foi um dos mais célebres atores do seu tempo. Seu estilo naturalista de representar fez escola. Esteve no Brasil em 1907, 1913 e 1938.

a Bárbara Ruchti Bauer. Finalmente, a 19 do corrente será levada a cena a peça *O Avaro*, comédia em três atos e 5 quadros de Molière. A peça foi traduzida por Ester Mesquita e os cenários são de Clóvis Graciano.

São os seguintes os amadores que trabalham nessas peças: Abílio Pereira de Almeida, Lucia Pereira de Almeida, José Queiroz Matoso, Lenita Queiroz Matoso, Churchill Reynolds Locke, Paulo Mendonça, Rui Mesquita, Marina Freire Franco, Efigênia Faria Freitas, Genoveva Faria Freitas, Lalá Ipólito, Lilá Ipolito, Belk Stupakof, Mauricio Barroso, Sergio Junqueira, José Luiz Patti, José Barros Pinto, Delmiro Gonçalves, Ítalo Falbo, Caio Caiuby, Piter Prado, Carlos Vergueiro e Hélio Pereira Queiroz como ponto.

Jornal de São Paulo

5 de novembro de 1945

Aristófanes em São Paulo

Representar Aristófanes à distância de dois mil e quatrocentos anos é um acontecimento raro, sofisticadíssimo e admirável. Mais admirável ainda é o fato de tal acontecimento ser provocado justamente pelo teatro amador, não oficial e não reconhecido. Porque, primeiramente perguntamos: é ainda representável o teatro de Aristófanes? Toda obra de arte é eterna se o seu sentido for eterno: poderão caducar certas formas contingenciais da expressão, mas a sua estrutura permanecerá sempre viva e, portanto, atual em qualquer época. A experiência feita com Aristófanes pelo Grupo de Teatro Experimental, dirigido por Alfredo Mesquita, proporá aos mais céticos que não há diferenças de teatralidade entre o antigo e o moderno teatro, que o grande teatro antigo é tão atual quanto o moderno, e que Aristófanes é sempre novo e vivo e que também uma assistência do nosso tempo estará sempre apta a senti-lo e compreendê-lo salvo erros de interpretação.

Aqui está. A interpretação da comédia *Os Pássaros* pelo Grupo não foi, como era lógico que se esperasse da valente mocidade do Experimental, nem original, nem acertada. A única novidade introduzida na peça foi a atualização excessivamente carregada, por vezes, do diálogo. Isto era mais do que necessário, a fim de não tornar incompreensível a linguagem da

peça no sentido teatral que não é a posição do leitor. Mas somente isso o que foi feito. A encenação de Clóvis Graciano obedeceu naturalmente à concepção do diretor (Alfredo Mesquita) e por isso não consegue criar; é apenas descritiva, pictoricamente sugestiva, não saindo, porém, do campo rudimentarmente decorativo. É que a interpretação geral se cingiu apenas a uma repetição de *Os Pássaros*.

Ora, o texto de Aristófanes está mesmo muito longe de nós. Apesar da radical atualização da linguagem, algumas coisas aparecem mesmo já envelhecidas, passadas. A alegoria final, que na comédia tem uma autêntica função ritual, perde por esta mesma razão toda possibilidade de imediata captação emotiva por parte de uma assistência moderna. A representação apresenta esse caráter ambíguo: diálogo atualizado, contextura cênica fielmente conservada. Teria sido melhor, portanto, ou reeditar fielmente Aristófanes, o que seria um espetáculo para poucos entendidos e conhecedores, ou bem refundir toda a peça, dar-lhe uma contextura moderna, criá-la de novo, para novos espectadores, e neste caso seria um espetáculo ao alcance de todos. No teatro, a evidência tem que emanar do que unicamente está em cena, e não de reflexos, conhecimentos, cultura ou o que mais.

É claro, não se trata de uma insuficiência. Trata-se de uma inexata compreensão do que é teatro, agora e sempre, na Grécia de Aristófanes ou no Brasil de nós presentes. Em todos os casos, dado o caráter experimental do grupo, temos que fazer lição e preciosa anotação desta “experiência”.

A recitação no seu conjunto foi fraca, desunida, abandonada, quase, à capacidade dos vários intérpretes. Alguns destes fora não apenas bons, mas ótimos, reafirmando suas qualidades de atores. No entanto seus esforços ficaram quase prejudicados pela falta do elemento que produz a unidade da recitação, a força dramática e o sentido do espetáculo: o regente.

Nem sempre um diretor possui as qualidades de um regente: para falar empiricamente, enquanto o encenador vê o espetáculo na sua síntese ideal, o regente o vê materialmente funcionando. Assim acreditamos no fino e nobre “metteur-en-scène” Alfredo Mesquita, mas não podemos acreditar no “régisseur” Alfredo Mesquita.

Jornal de São Paulo

13 de novembro de 1945

A Bailarina Solta no Mundo

Logo ao levantar-se do pano e às primeiras palavras pronunciadas senti-mo-nos envolvidos pela mais genuína atmosfera teatral. Efeito do que e de quem? De tudo. Dos atores, das palavras, dos cenários (Eu vi, apesar dos enormes chapéus que se agitavam à minha frente como grandes aves sombrias, eu vi o espetáculo). É possível que o inspirado “Improviso” do Grupo tenha concorrido para esse efeito, inteligentemente predispondo a assistência. O fato é que embora ficassem relevados alguns defeitos de execução e da peça também (algumas tiradas vão além do limite necessário para provocar o riso e chegam a cansar) o fato é que estamos aqui perante “teatro”, teatro do mais definido, do mais consciente, do mais teatral, enfim.

Mais equilibrada do que *O Rio*, mais logicamente construída do que *Amapá*, essa viva, estranha, espirituosa farsa consagra a irresistível vocação teatral de Carlos Lacerda. Baseada num tema tão imponderável e tão abstrato, tão imaginoso e tão metafísico como pode ser a moral internacional do ballet russo, esta nova peça tem um emocionante desenvolvimento elíptico, como um drama de Rosso di San Secondo ou mesmo de Lenormand. Farsa, definiu o autor: mas é uma farsa grotesca, uma farsa que lembra Andreyev. O diálogo é muito vivo, engraçado, cômico e se muitas tiradas irônicas são superficiais (será que não são superficiais todas as ironias?), o espírito é forte, corajosos, impiedoso, satírico e profundo.

Sendo este um trabalho de dialogação intensa, com poucas personagens, o seu desenvolvimento cênico poderá ser mais instintivamente controlado pelos próprios atores que estiverem representando. Não há dificuldades coreografias como em *Os Pássaros*. Aqui o jogo de cada ator é contracenado pelo interlocutor, pela própria natureza do diálogo, cerrado, forte, intenso.

A recitação foi conduzida com energia e vitalidade e, a não ser a fraca atuação de algumas passagens secundárias, ela teria sido impecável.

Ítalo Falbo, no papel de Vladimir, secretário do diretor do ballet, major Katinski, esteve além de qualquer expectativa. Representou com verdadeiro brilho, espírito, dinamismo e domínio de si, conseguindo um esplêndido

efeito cômico. No segundo ato – no qual Vladimir na presença do major mostra-se humilde – foi menos feliz. Mas é um dever apontar este elemento como de grande valor. É dono de uma largueza de meios de expressão simplesmente incomum.

Paulo Mendonça²⁴, no papel do diretor do ballet, representa com uma exatidão e um vigor também incomuns. Possuidor de uma felicíssima voz, recitou com energia e correção digna do melhor profissional.

Carlos Vergueiro, José de Barros Pinto, Ruy Mesquita²⁵ e Peter Prado foram exatíssimos em seus papéis, revelando personalidade compreensão e concorrendo decididamente para o êxito da recitação no seu conjunto.

Embora tenha representado com justeza, “evanescentemente” como convinha, é possível que Lala Ipólito não fosse o elemento mais acertado para o papel da bailarina Alexandra Valinoska.

E agora a mais irrestrita aprovação dos cenários desenhados por Bárbara Ruchti Bauer. Apesar de não apresentar nenhuma novidade do ponto de vista propriamente construtivo (como não apresentaram os outros cenógrafos deste grupo e do Grupo Universitário também), este cenário é absolutamente teatral, isto é, lírico, vasto, infinito. Podemos apreciar aqui como é que tem que funcionar um cenário: não como fundo decorativo apenas, mas como uma espécie de ativa ressonância do drama, que rimando com as palavras e o jogo dos atores atinja aquele estado de vivente lirismo no qual o mundo do homem e o universo estão presentes como o reflexo de um canto sem fim.

24 Paulo Mesquita Mendonça (1925-2008), professor e jornalista, atuou nos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, e na Editora Abril. Foi professor da Escola de Arte Dramática (EAD) fundada pelo seu tio Alfredo Mesquita.

25 Ruy Mesquita (1925-2013), da família proprietária do jornal *O Estado de S. Paulo*, sobrinho de Alfredo Mesquita. Foi diretor do *Jornal da Tarde* e *O Estado de S. Paulo*. Personalidade influente da imprensa brasileira. Sua tia Esther Mesquita (1884-1963) foi também ativa participante da vida cultura como tradutora e incentivadora da Sociedade de Cultura Artística. Há uma sala de espetáculos com seu nome na sede atual, na rua Nestor Pestana. Jornalista, foi diretor do jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1927 e 1933.

Jornal de São Paulo

Novembro de 1945

Ideias de Henri Ghéon

A meditada leitura de um livrinho de Henri Ghéon, L'art du théâtre (A Arte do teatro), poderá ser de grande esclarecimento àqueles que procuram novos rumos de expressão teatral.

Nesse livro, Henri Ghéon expõe as suas ideias sobre teatro, que são como todos sabem, tendenciosíssimas, pois ele preconiza, em conclusão da análise que faz do teatro moderno, a volta de puras formas religiosas da Idade Média.

Como solução universal, é um erro, porque a História não volta para trás, e o mundo moderno, embora atacado de vez em quando por trágicas crises místicas, não é mais o mundo da Idade Média. Outras condições, outros interesses, outras necessidades estão em jogo: o homem será sempre o mesmo, mas transformaram-se as suas condições econômicas e sociais, as suas condições de existência, e, portanto, transformou-se a sua estrutura cultural.

Mas o que interessa mais no livro não são propriamente aquelas conclusões. O que mais interessa é a parte em que o autor faz a análise da evolução do teatro francês desde o seu nascimento até nossos dias. Do teatro francês, porque infelizmente Henri Ghéon só fala dele. De passagem tocará em Shakespeare, Ibsen, Calderón de La Barca; mas só o fará na medida em que estes influenciaram o teatro francês. Militante do teatro e não apenas teórico, tendo um conceito impiedosamente exato do que é “teatral” e sabendo distinguir com admirável clareza o que é essencial, necessário e contingente do que é recurso supérfluo e arbitrário; a análise dos autores, das peças, das teorias cênicas é imensamente fecunda especialmente para os atores. Dirigindo-se mais a estes do que a quaisquer outros, é a estes que fará bem a leitura do livro: porque Henri Ghéon destrói preconceitos e convencionalismo, e repõe as coisas cada uma no seu lugar de origem.

Pessoalmente não aceito nem concordo com todas as suas ideias. Mas não resta dúvida que é este um livro dos mais profundos, dos mais corajosos e dos mais construtivos que sobre o teatro tem aparecido nestes últimos anos. Porque apesar do conteúdo religioso dado por Henri Ghéon à sua concepção de teatro, os sutilíssimos e incomuns ensinamentos técnicos que ele nos oferece podem ser úteis a todos nós.

Jornal de São Paulo

Novembro de 1945

Os Milhões do Mendigo, ou A Vingança do Sangue, ou seja, A Morta Viva

Não sei se existe realmente uma peça com esse título, o fato é que há muitos que são parecidos. Geralmente são peças que formam a delícia dos amadores dos grêmios recreativo-dramáticos. Acontece também aparecerem nos cartazes de certos circos-teatro. A propósito de circos-teatros, eis aí toda uma região abandonada à própria sorte, esquecida e desdenhada pela crítica e pelos intelectuais. No entanto poderiam despertar curiosidade a alguns espíritos funambulescos, convenientemente treinados no trapézio volante, *a la Max Jacob* ou *a la Guillaume Apollinaire*.

Estudando as origens do teatro argentino, Anton Giulio Bragaglia verifica que uma de suas fontes é o drama gaúcho nascido justamente no circo, com corridas de cavalo, raptos, tiroteios, laçarias, canções, desafios e mais coisas.

Mas, voltando à *Morta Viva*, é interessante notar como os dramalhões fascinam os amadores. Por quê? Com certeza devido ao fundo social que sempre neles se encontra. Artisticamente desorientados, têm os amadores que recorrer à experiência e à cultura de seus ensaiadores, que quase sempre são estrangeiros, velhos estrangeiros chegados há mais de trinta anos, os quais tendo iniciado uma ligeira aproximação artística, uma vez aqui, não conseguiram adaptar-se e evoluir. Isto explica aquela preferência que é justamente o resultado da influência exercida por um gênero teatral em grande voga na Europa de cinquenta anos atrás. Não resta dúvida que *A Morta Viva* e outras peças idênticas contenham uma certa tendenciosidade: elas pertencem à época em que a crítica à sociedade, na literatura e na arte se revestia de um caráter essencialmente psicológico, subjetivo e pessoal.

Assim se explica talvez a sobrevivência de um esquisito gênero teatral num ambiente diferente e inadaptável.

Jornal de São Paulo

Dezembro de 1945

Sonho de uma noite de verão²⁶**Pela Sociedade dos Artistas Amadores****I**

Para qualquer presente ou futura representação do *Sonho*, existirá o modelo a ser ou não seguido da muito discutida filmagem dirigida por Max Reinhardt (1935).

O diretor teatral e cineasta austríaco Reinhardt parece que esgotou o *Sonho de uma noite de verão*, isto é, extraiu da peça tudo o que era possível extrair, mesmo ao longo das ilimitadas possibilidades do cinema. A qualquer encenador dessa peça será difícil subtrair-se à sugestão criada pela imaginosa interpretação do grande diretor. Isto considerado, pode-se admitir que os encenadores desta edição tivessem presente o filme, nos seus trabalhos de interpretação e montagem. Que isto não seja em seu desmerecimento. Como encenar esta peça, do modo como o foi, é simplesmente uma corajosa empresa, não podemos sentir senão uma regateada admiração pelos seus responsáveis. E isto sem contar a sorte, o prazer de assistir a uma representação shakespeariana, cada vez mais rara neste nosso mundo tropical-latino.

Indicaremos algumas deficiências na encenação e também na recitação, mesmo considerado que se trata de amadores pertencentes a uma nacionalidade que não a nossa e que recitam num idioma estrangeiro, portanto que se acham bastante desligados de seu ambiente natural. Talvez nem tanto, porque aí está o cinema norte-americano, como uma viva escola de representação. Trata-se de amadores que recitam por seu deleite mais do que movidos por preocupações estéticas. Valerá a pena, porém, indicar as deficiências diante da magnitude de uma tal empresa? É que a representação foi executada com tamanho escrúpulo artístico que esquecemos que são amadores. Gostaria de saber qual de nossas companhias profissionais ou qual de nossos grupos amadores teria a “força” de encenar, na mais admirável fidelidade do texto, este fantástico *Sonho*.

²⁶ A peça foi apresentada em 14 de novembro de 1945 no Teatro Municipal de São Paulo e as críticas de Athos Abramo publicadas em dias alternados a partir de 7 de dezembro do mesmo ano, no *Jornal de São Paulo*.

II

A direção da peça foi conduzida com escrúpulos e uma correição digna de um mestre. Mas, em algumas cenas, a execução foi demasiada lenta, nas cenas de preparação e explicação, de ligação ou finais, tão importantes no teatro shakespeariano. Aqui a execução tem que acelerar o ritmo, pois são cenas descritivas que cansam a assistência. É preciso, porém, conhecer as dificuldades de encenação dessa peça para avaliar quanto isso seja secundário neste caso. Os cenários foram bem executados, fantasiosos e vastos. Mas elementares do ponto de vista construtivo. A cenografia que representa a oficina de Quince parece idealizada por um encenador diferente, tão grande é a diversidade dos estilos. Estarei certo? Teria sido possível apresentar coisas novas, ou pelo menos cenários construídos com maior senso de modernidade.

Funcionou como diretor geral R.H. Eagling. Apesar das observações feitas a respeito da regência e da montagem, é preciso ressaltar a autêntica capacidade diretiva do Sr. Eagling. A execução técnica foi impecável. Vê-se claramente que estamos aqui perante um profundo conhecedor do teatro de Shakespeare. Como se trata de um verdadeiro acontecimento teatral, mencionarei aqui os nomes dos colaboradores, todos eles dignos de admiração; Charles P. Wright, para a decoração, figurinos e textos; Helen O. Hofstetter, para a direção de cena; Chris Wellington e Julia Eagling, chefes de guarda-roupa; e Charles Hodgson, chefe do coro; e mais, como ajudantes, Barbara Chapman, Artur Winslow, Basil Mathieson, Duncan Shellard, Gladys B. Hodgson, James Schofield e Peggy Winslow. Faço questão de mencioná-los porque esta representação de *Sonho de uma Noite de Verão* constituiu uma rara e nobilíssima fadiga. Ainda a propósito da encenação é preciso relatar o lindíssimo efeito de luz conseguido na cena da passagem da noite para aurora. Foi um momento de beleza, conseguido também por meio de pausa na recitação: um silêncio breve no qual foi maravilhosamente expressa toda a grande poesia da peça shakespeariana. Os figurinos foram também perfeitos, discretíssimos e elegantes.

III

Passemos agora a examinar o trabalho dos principais intérpretes. Todos sabem que há nesta peça uma multidão de personagens. E também sob este

aspecto convém mais uma vez salientar o valor deste grupo que se apresenta tão rico de elementos. O papel de Puck, o mais difícil e exaustivo, foi interpretado por Elaine Benes. Dotada de grande vitalidade, de grande agilidade, de uma belíssima liberdade de movimentos, do timbre de voz necessário, e na plena compreensão do papel, Elaine Bens conduziu-se como uma artista. Lembram-se do ator Mickey Rooney? Pois uma comparação entre as duas interpretações torna-se possível e natural.

Charles P. Wright, no papel de Botton, foi também de uma perfeita identidade artística. Recitou com densa e correta plasticidade, controlada e ao mesmo tempo rica e desembaraçada. Domina perfeitamente o caráter que encarna. Creio tratar-se de um verdadeiro ator. Correto e equilibrado foi também R.B. Birkinshaw, no papel de Quince.

Os papéis de Hermia, Helena, Lisandro e Demétrio estiveram a cargo respectivamente de Pat Tootal, Easter Ailwud, Geoffrey Sewell e Kennett Parkin. Embora estes quatro elementos demonstrassem certo convencionalismo, aliás difícil de ser evitado pela própria natureza dos papéis, recitaram com vivacidade e amplos recursos de ação. M. Wellington fez o papel do Duque Theseus. Muito correto e preciso, esteve perfeitamente caracterizado, como também, é escusado dizer, todos os outros elementos. O mesmo diga-se de Madalena Nicol²⁷, no papel de Hipólita. Stanley, em Oberon, embora um pouco formal, enfrentou corajosamente o seu longo papel. Muito bem, com extrema simplicidade, correção e naturalidade, Jean Cowan no papel de Titania.

Todos os outros portaram-se sem deslizes e sem falhas. Foi uma notável representação, sob todos os aspectos. Falamos dos papéis principais, mas seria justiça citar todos um por um. Assim Basil Mathiesen, em Flute, e Alan Beeby, em Starweling, além dos citados R.B. Birkinshaw e Charles P. Wright: são de um grande valor artístico a originalidade e o senso de *humour*

27 Madalena Nicol (1919-1996) é um caso atípico na vida artística desses anos. Casada com um escocês, impôs-se como atriz de teatro e televisão, atuou no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), no Grande Teatro TV Tupi. A partir de 1954, no entanto, passou quinze anos na Inglaterra em programas da BBC. Voltando para o Brasil no início dos anos 1970, a convite de Paulo Autran participou de *Só porque você quer*, adaptação de *Assim é se lhe parece*, de Pirandello, direção de Flávio Rangel, e apresentou um recital de trechos de Shakespeare. Em seguida, foi ensinar na Academia de Arte Dramática de Houston, nos Estados Unidos. Ao regressar, retirou-se da cena.

com que *representam* perante a corte do Duque. Aliás esta *representação* foi concebida de uma forma absolutamente nova e original, devida, com certeza, ao diretor R.H. Eagling.

Jornal de São Paulo

9 de Outubro de 1945

As Fontes do Realismo

O realismo no teatro não surge de improviso e já como tendência consciente, na obra de Émile Zola, escritor, e de André Antoine, diretor. Muito antes do autor de *Naná* investir contra os últimos baluartes do romantismo diluído dos últimos trinta anos do século XIX e antes do humilde empregado da *Compagnie du Gaz* de Paris²⁸ começar a fazer teatro fechado, a fim de escapar aos olhos da censura, já haviam surgido, não propriamente os precursores, sempre fatais, mas obras isoladas e esparsas, que significaram uma decidida revolta contra as últimas descontroladas tendências românticas. Não somente autores, mas, o que é mais interessante, porque passível de ser fixado historicamente, atores, diretores e produtores já haviam iniciado um movimento de reforma no estilo da recitação. Em França, Inglaterra, Espanha, Itália e Alemanha, os mais cultos homens de teatro modificavam as regras cênicas, reagindo contra o destemperado estilo daquele período e procuravam uma forma de expressão mais natural, mais simples, mais objetiva e mais aderente aos verdadeiros sentimentos humanos. O aparecimento de Ibsen, de um lado, e dos russos, de outro, precipita a tendência. É exatamente com Ibsen que se inicia o período moderno da história do teatro. Ibsen não é somente um realista, nem apenas um simbolista, e não cabe tão facilmente dentro das classificações; é um gênio, precursor como tal. Assim, aqueles que eram elementos de sua arte, serão dissociados pelos epígonos, e darão vida, mais tarde aos movimentos realista, simbolista, impressionista, expressionista, intimista ou cerebral. Naturalmente, neste processo concorrerão as interferências constantes e vivíssimas das outras partes, mas a influência de Ibsen é enorme, decisiva em toda a posterior história do teatro. Ela se

28 Empresa de iluminação e aquecimento residencial de Paris (1855-1905).

extingue somente quando todos os elementos contidos na obra ibseniana serão levados às últimas consequências.

Émile Zola e André Antoine seguirão a tendência realista e, num certo sentido, no sentido de “escola”, a criá-la. Esta tendência já antes do começo da Primeira Guerra Mundial será superada como teoria. A questão é que o realismo zoliano nunca foi uma pura e simples fotografia da realidade, como se tornará mais tarde não só no teatro, mas em toda a arte realista: o realismo de Zola é indissolúvelmente permeado de uma vibrante ideologia social, uma ideologia que poderá ser classificada como socialista.

É preciso não esquecer que o socialismo zoliano é o “método” dos “Rougon-Macquart”²⁹, natural e necessário e que outro não poderia ser. Ele é imanente à “substância” daquela obra. O erro de Zola foi, talvez, o de querer universalizar o que era apenas circunstancial. Aliás, já na obra posterior à *Os Rougon-Macquart*, isto é, no ciclo dos *Evangelhos*, o seu realismo acha-se em plena dissolução.

O Tempo

7 de novembro de 1954

Candida

Documento de uma época é como se poderia definir *Candida*, a comédia de Bernard Shaw que constitui o atual cartaz do TBC. Documento de uma época, pelo realismo peculiar ao teatro de comédia e pelo efêmero e transitório que à peça estão ligados. Escrita no fim do século 19 na época das primeiras batalhas feministas e dos primeiros reflexos do socialismo na literatura, a comédia, aparentemente motivada por exigências polêmicas de pregação e agitação, tem justamente este aspecto como caduco e passageiro.

Espírito esclarecidamente combativo e ao mesmo tempo humanamente tolerante, em Shaw convergem o mais exacerbado individualismo, acentuado pela própria origem irlandesa, assim como o socialismo

genérico europeu acentuado pela educação inglesa e democrática. Na procura de uma solução dessa antítese, debate-se a inteligência de Shaw, e, por isso, o vemos lutando pela criação de um socialismo insocial, ou de um individualismo coletivista. Este conflito que ele propõe, mas não consegue resolver por não estar organizadamente interessado na sua solução, é que constitui a matéria-prima de toda a obra de Shaw, especialmente do teatro, no qual as personagens mais do que viver as ações, discutem-nas. Particularidade derivada de Ibsen, mas empregada não mais em climas de dramas e tragédias, mas sim de sátira e de farsa. *Candida* sempre foi considerada um parêntese na produção do autor, justamente pela renúncia ao sarcasmo e à ironia levadas ao extremo, levadas até à restrição conceitual dos personagens. Em *Candida*, Shaw deixa-se seduzir pelo gosto da recriação de um tipo de mulher, clássico na literatura inglesa. A heroína da peça dá a impressão de sair mais de uma página de Shelley ou Swinburne, de Conrad ou Katherine Mansfield. Nela há muito mais de Wilde do que de Shaw. Compare-se a comédia com as de Wilde: que identidade de climas e de tipos! Mas em Shaw há a novidade das discussões conscientes, pelas personagens e pelo autor, através destas, das novas ideias sociais. Mas como parecem falsamente assentadas, e equivocadamente formuladas, essas discussões! Como parecem envelhecidas e perdidas num mundo ignaro e que não desconfiava minimamente do que poderia vir depois! Caducado o interesse polêmico, que é que resta da peça? Resta a humanidade da situação, resta o drama da mulher amada por dois homens que tem de escolher entre os dois: resta, felizmente, o eterno drama do amor, que desconhece as teorias e suas formulações.

O Tempo

21 de novembro de 1954

Sinhá Moça Chorou

Assimilada a experiência de *Lampião* – de resultados bastante contrastados pela divisão em que se manteve a crítica –, a Companhia Nydia Licia-Sérgio

29 Nome da família de um ciclo de romances de Zola.

Cardoso apresenta como segundo espetáculo da atual temporada a comédia de Ernani Fornari, *Sinhá Moça Chorou*, cuja representação se caracteriza desde logo por uma bem definida elevação de nível em relação à primeira.

O trabalho de Ernani Fornari³⁰ nada perdeu de seu íntimo e sereno encanto à distância dos quinze anos que o separam do aparecimento, provando assim ter merecido o aplauso geral com que foi acolhido em 1940. Encanto que não reside na maior ou menor escrupulosidade da reconstituição histórica de um tempo, mas sim na sincera revivescência, tocada de nostalgia, do espírito dessa época. É verdade que a comédia é construída sobre os mais tradicionais cânones da comédia de costumes, com a ação centrada em personagens vivendo num ambiente povoado de figuras de fundo caricaturais e cômicas. Estas são representadas por negros e mulatos, pintados como bons diabos, cheios de bondosa malícia, confiada humildade, decente esperteza; os escravos já libertos pela humanidade dos amos – os amos e os servos tão familiares à literatura norte-americana do século passado. Bem caracterizados e em tipos psicologicamente bem delineados, estes servos cômicos e grotescos, emoldurando a ação central com sua mobilidade de máscaras, são mais uma prova da eterna influência da “Comédia de Arte”. Não é o caso de pôr em dúvida a autenticidade do mundo evocado pelo autor uma vez que este consegue conquistar e suggestionar o espectador com uma fábula tão simples quanto romântica e a desenvolver-se no fundo heroico de uma guerra civil.

A apresentação que do trabalho fez a companhia de Sérgio Cardoso insistiu muito mais na evocação do espírito do período do que em sua reconstituição material. Assim a cenografia de Anita com poucos tons claros, verificados pela indumentária colorida e vibrante, impõe-se de início como um dos elementos determinantes do espetáculo na sua simplicidade agreste, primitiva e quase desconfortada. A companhia é recente, composta de elementos de diversas procedências. Não vemos ainda nela uma unidade estilística. Sente-se que Sérgio Cardoso tem consciência disso, e como a peça não lhe oferece um papel de domínio capaz de arrastar em sua esteira todo o elenco, imprime ao espetáculo homogeneidade de nível a fim de conseguir o equilíbrio necessário a uma representação solidamente regular.

Numa tal representação, e na qual o próprio Sérgio diminui propositamente seu ímpeto interpretativo, todos os elementos colaboraram para conseguir uma média lindamente correta que não se caracteriza por nenhum voo, mas que do princípio ao fim nunca decai de ritmo ou de segurança. Nydia Licia, no papel de Flor, recita com a mais delicada leveza de tom, auxiliada pela voz cuja musicalidade se torna, em certos momentos, verdadeiro elemento construtivo do espetáculo. Leonardo Vilar, Dina Lisboa, Jorge Chaia e Carlos Zara reafirmaram suas qualidades, mas necessitam de maior aprofundamento. Assim também, Zaidi Hassel, a quem uma natural rigidez impede projetar de maneira desembaraçada o próprio papel.

O Tempo

25 de janeiro de 1955

Teatro de Amadores de Pernambuco

A Casa de Bernarda Alba

–

A Esquina Perigosa

I

A primeira visita que o Teatro de Amadores de Pernambuco faz a São Paulo reveste-se de significação bastante para deixarmos em segundo plano qualquer excessiva exigência crítica: em face do que esse grupo representa na cultura teatral do país, o mais que temos a fazer é apoiá-lo e aplaudi-lo, preliminarmente e sem reservas.

Fundado em 1941, o grupo desenvolveu um programa que abrange, em suas manifestações, considerável parte do teatro moderno. Organizado em bases não comerciais, com um elenco que até hoje foi se renovando, mas não diminuindo de valor, a batalha que esse grupo travou pelo teatro é uma batalha em prol da cultura num de seus mais fecundos e benéficos aspectos. O repertório do TAP, que vai e Eugène Brieux a J.B. Priestley, passando por autores como Jules Romains, Sutton Vane, Oscar Wilde, Georg Kaiser, Maeterlinck, Garcia Lorca, Wilder, Pirandello ou Shaw, faz com que a sua contribuição seja realmente uma das mais importantes em toda a história do teatro brasileiro, por uma única organização profissional, subvencionada

30 Ernani Fornari (1899 – 1964), escritor gaúcho, poeta, contista, dramaturgo e romancista.

ou amadora. Esta folha de serviços nos deixa, portanto, na obrigação de apenas esclarecer o valor geral do elenco e de fazer ao público um apelo para que acompanhe o TAP. Os seus espetáculos podem ser comparados aos de nossos grupos comerciais: se não no acerto e nos meios cenográficos ou na criativa multiplicidade das direções, sem dúvida na homogeneidade e na boa qualidade do elenco e no rigoroso critério artístico das representações.

Ainda recentemente ocorreu em São Paulo o primeiro Festival de Teatro Amador de toda a América do Sul; embora limitado a grupos pertencentes ao território do Estado, espalhou-se por todo o Brasil o eco dessa manifestação, a qual atingiu um surpreendente bom resultado geral. Infelizmente, passou em silêncio perante o público amante de teatro. Lembramos isto porque o preconceito contra os amadores tem raízes profundas, e para que o público não deixe escapar também esta oportunidade.

Até hoje, em São Paulo, o TAP apresentou duas peças, dos dois mais significativos autores modernos: *A casa de Bernarda Alba*, de Frederico Garcia Lorca, e *A Esquina Perigosa*, de J.B. Priestley. Não faremos nenhuma detida análise das duas peças cujas universais consagrações são tão recentes a ponto de não nos permitirem ainda a menor veleidade revisionista de seus valores intrínsecos. São duas grandes peças e se bem que muito diferentes uma da outra em suas gêneses espirituais, em seus processos de formação, em suas formas de expressão, em seus panoramas humanos, ambas atingem a mais feliz e genuína maturidade artística e teatral e estão igualmente permeadas de verdadeira poesia.

O Tempo

26 de janeiro de 1955

Teatro de Amadores de Pernambuco

A Casa de Bernarda Alba

e

A Esquina Perigosa

II

Nas duas peças apresentadas, os limites não foram ultrapassados. O nível intelectual do elenco é um dos mais altos, assim ficando assegurado um

rendimento pessoal sempre certo e adequado e que nos dá uma sensação de plena confiança num trabalho de conjunto inteligente, sem surpresas desagradáveis. Mas verificamos, ao mesmo tempo, que não foi ainda, pelo TAP, atingida a fase do espetáculo considerado como criação independente do texto. Em *A Casa de Bernarda Alba* sente-se direção, seria injusto negá-lo, mas é uma direção que não consegue ser criativa. Não se trata verdadeiramente de uma falha: trata-se mais, e também, do critério que presidiu a interpretação do texto. Essa interpretação parece muito adstrita à letra da peça e dirigida intencionalmente para a expressão dos elementos de conflito existentes, deixando voluntariamente inexpresso o aflito sentimento com que Garcia Lorca, ao denunciar os conflitos, não toma, todavia, partido por esta ou aquela solução e reconhece, aceitando-o, o eterno dualismo em que se debate o espírito não apenas espanhol, mas humano “tout-court”. Como também não se valorizou outro intenso elemento de dramaticidade do teatro de Garcia Lorca que consiste no sentimento do fluir do tempo, tornado sensível pelas pausas do diálogo e pelos incidentes externos. Mas, repito, trata-se de uma interpretação, e assim acontece que, por ela, a maior carga expressiva do espetáculo recai naturalmente sobre o elenco. É preciso acrescentar que também a cenografia – muito boa sob o aspecto técnico –, seguindo o mesmo critério, acentua a responsabilidade das atrizes, largando-as em cena sem auxiliá-las na criação do ambiente psicológico necessário à preparação do brusco e trágico desenlace. Tal interpretação, se bem que perfeitamente justificada, restringe e limita o alto significado poético da obra, a qual me pareceu ter permanecido inexpressa no que ela tem de mais universal.

Todas as atrizes desempenharam seus papéis muito bem, mas especial menção a Sra. Diná Rosa Borges de Oliveira, que, no papel de Bernarda Alba, teve acentos da mais forte e disciplinada dramaticidade. Não fazemos referência a outros nomes, também porque a peça já confere àquele papel principal atuação, sendo natural que quem o desempenha concentre em si a maior responsabilidade.

O Tempo

2 de fevereiro de 1955

Com a pulga atrás da orelha

A Georges Feydeau, filho de um aristocrata francês e autor de romances chorosos e monografias funerárias, coube a missão de alegrar com seu cortante e contundente gênio cômico o ocaso trágico da “belle époque”.

Colocado a cavaleiro dos dois séculos, Feydeau herda, resume e destila todo o teatro cômico do passado – desde o mais imemorial dos dramas satíricos e das fabulas atelanas, farsas populares dos antigos romanos, até o contemporâneo dos “vaudevilles” bulevardeiros. Já comparado a Molière pelo talento inventivo, como pela força plástica na criação dos personagens, e, por outro lado, considerado imoral pela ousadia dos temas, hoje é visto mais como um desapiedado crítico da despreocupada burguesia pré-1914. À volta de suas peças ao repertório internacional dá-se o significado de uma consagração e de um ato de justiça: mas sem chegar até lá, nós podemos vê-lo, a Georges Feydeau, como o mais irreverente, malcriado, frio e desumano caçador de uma singularíssima época. *Com a pulga atrás da orelha* é, sob o aspecto artístico, uma de suas melhores obras, e, sob o aspecto crítico e satírico, uma das mais ousadas no tema.

A direção de Gianni Ratto acentua a intelectualidade e a espiritualidade da peça – relegando a zero qualquer chamado a concessões não artísticas. Primeiramente concebeu um cenário alegre e floreal dotado de uma luminosa simplicidade cujo efeito é excluir de antemão qualquer pensamento menos que doméstico. E, nesse ambiente, faz viver uma galeria de tipos, cada um mais cômico e ridículo que o outro. Salvo as mulheres a quem Feydeau, cavaleiro no sangue, sempre confere graça, beleza e perdão. Todos os atores – os quais têm que se submeter a um exaustivo trabalho pela rapidez da recitação, as numerosas entradas e saídas, corridas, tombos, pulos e pancadas – dão o melhor de suas forças, conseguindo uma viva e brilhante homogeneidade. Citamos os nomes de Maria Della Costa, Fernanda Montenegro, Sergio Britto, Elísio de Albuquerque, Edmundo Lopes e Manoel Carlos como os melhores. Edmundo Lopes, que faz dois papéis cansativos, não conseguiu uma plena espontaneidade, que estamos certos atingiu nas réplicas. Igualmente

Carlos Zara e Milton Moraes, tendo começado muito bem, mostraram-se depois um pouco forçados. Ótimo os figurinos de Luciana Petrucelli, que embelezou os difíceis modelos de uma moda que o nosso atual senso comum considera feia. Espetáculo de qualidade, simples e naturalmente cômico, de uma comicidade comunicativa, e aceitável pelo gosto apurado.

O Tempo

13 de fevereiro de 1955

Teatro de Arena

O Teatro de Arena, inaugurado há dias, não é apenas um novo teatro estável que se organiza em São Paulo, mas um teatro de tendências estéticas tão definidas a ponto de poder se tornar toda uma experiência e todo um movimento da maior significação para a vida teatral brasileira.

A companhia desse teatro dirigida por José Renato existe há alguns anos, mas a instalação da sede permanente de seus espetáculos faz com que adquira agora um caráter definitivo de atividades, graças às quais poderemos acompanhar e comprovar a validade de uma das mais fundamentadas tendências modernas de modificação de cena.

O teatro de arena, ou teatro de cena circular ou central, é um fenômeno mundial. Seus objetivos principais são obter uma menos complexa, mais rápida e mais fácil capacidade de realização, e uma mais íntima e imediata comunicabilidade entre ator e público. Para atingi-los, pensou-se em eliminar os cenários e fazer os atores representarem num espaço circular, situado ao centro da assistência. Para a perfeita visibilidade e proximidade por parte da assistência, existem limites de dimensão tanto da cena como da plateia.

Esta proximidade cria no ator como no espectador o mais intenso e trépido jogo de reciprocidades influências. Desaparecem barreiras e distâncias, o ator se despoja de seu halo mítico, o público já não pode conservar-se distante e predisposto à crítica: ele é literalmente tomado pelo jogo e deste participa sem possibilidade de defesa.

Para alguns teóricos, a experiência já estaria, no plano cenográfico, fechada, pela impossibilidade de ser mantida a absoluta circularidade da representação,

por se ter de recorrer a uma comunicação com um fundo qualquer que quebraria o perfeito insulamento do círculo – e pela não resolvida questão do não alcance, pelas luzes do palco, do público que está em volta. Estes motivos, contudo, não parecem tanto de ordem estética, quanto técnica, isto é, econômica e financeira.

Já para os atores, a experiência assume tal dimensão que difícil será o negar-lhe a validade artística. O ator, solto no espaço, dirige-se a todos os lados, seu corpo ganha o mais vital relevo, ao transformar-se de figura de quadro, a volume arquitetônico. A riqueza de expressividade recebida é incalculável, porque o ator tona-se mimo, bailarino, acrobata. Contudo essa riqueza não é ilimitada e o teatro de arena readquire barreiras que o teatro tradicional já não tem. Veremos isso quando examinarmos as três peças do repertório, as quais estão sendo levadas em rodízio, de dois em dois dias, o que é também uma inovação.

O Tempo

20 de julho de 1955

Porgy and Bess

O êxito com que todo o mundo vem acompanhando a famosa ópera-balé de George Gershwin e Edwin DuBose Heyward obriga-me a registrar o acontecimento nesta seção, pelo fato de o cronista especializado estar ausente. Por isso, esta nota não será crítica e sim apenas indicativa. *Porgy and Bess* pertence àquele gênero de comédia ou drama musical tipicamente norte-americano, mas que atinge a categoria de ópera pela arquitetura geral, assim como o valor dado a elementos expressivos próprios daquele gênero.

O mesmo conjunto que vem realizando o espetáculo no Teatro Santana acaba de fazer uma das mais triunfais “tournées” da história do teatro. *Porgy and Bess* está sendo representada há quatro anos ininterruptamente, tendo chegado a galgar o palco do Scala. Quem sabe o quanto é aquele célebre teatro resistente a aceitar novidades fora da linha clássica pode ter uma ideia do valor do espetáculo.

Porgy and Bess é a história de amor de um mendigo por uma bela mulher inconstante, por causa de quem até assassinios são cometidos. Ao fundo dessa história, vive toda uma comunidade negra, com suas tristes misérias, suas exaltações sensuais, eróticas e religiosas, seus atos de sacrifício, suas nobrezas e grandezas de caráter e aquele sentido pânico e fáustico da existência que apesar de tudo se conserva perenemente no fundo da alma. A representação da vida dessa comunidade acentuada e expressa num plano universal pela bela e intensa música de Gershwin baseada em motivos folclóricos é estupenda, dotada de uma força, de um vigor admiráveis. As cenas se passam numa rua de uma localidade da Carolina do Sul, e cerca de cinquenta personagens vivem cada um a sua história, e todos vivem os dramas dos amores de Bess, a linda mulata desejada por todos.

Não é fácil dar uma ideia da perfeição do espetáculo. Cantores, atores, bailarinos são de uma habilidade e correção insuspeitadas, exprimindo os vários momentos da história, ora alegre, ora triste e compungida, ora trágica e terrífica, com riqueza e densidade de meios realmente originais. A organização do conjunto é exemplar. Num espetáculo de uma complexidade muito maior do que, para darmos apenas um termo de comparação, o *Carosello Napolitano*, nada falha, nada decepciona, desde a cenografia com todas as suas complexas mutações até o fugaz disciplinado aparecimento de um cãozinho e de uma cabra! Basta dizer que, para os primeiros papéis, existem dois ou três intérpretes substituíveis que se revezam de espetáculo a espetáculo para que seja mantida sempre a mesma vitalidade nas representações.

Porgy and Bess é um espetáculo excepcional, fora da crítica, e que, pelo fato de dificilmente poder ser reapresentado em nossa cidade, ninguém deve deixar de assistir.

O Tempo

21 de julho de 1955

O Prazer da Honestidade

O *Prazer da Honestidade*, que o Teatro de Arena está apresentando sob a direção de Carla Civelli, pertence ao primeiro período da obra teatral de

Pirandello, e é uma de suas maiores peças, possuindo construção das mais equilibradas, desenho psicológico vigoroso das personagens e cerrado jogo dos conflitos, que lhe compõem a estrutura propriamente dramática.

A peça é muito importante na *cronistoria* do teatro pirandelliano. Fecha o primeiro período, conservando-se ainda por muitos traços formalmente ligada à clássica comédia romântico-burguesa; mas o conteúdo é já, em germe, o da inteira revisão dos valores morais que o autor levará às extremas consequências de *Così è se vi pare* (Assim é se lhe parece).

Mesmo formalmente, porém, existe alguma coisa nova em *O Prazer da Honestidade*: e essa coisa nova é a transferência do centro de interesse material da peça para o simples jogo dos atores, e, dentro deste, para o diálogo, finalmente um diálogo de natureza dialética, depois de tanta declamação sentimental, estetizante, dannunziana e decadente, diálogo esse no qual os novos pensamentos se exprimem num ritmo também novo. E, na realidade, será mesmo essa tendência que levará Pirandello, mais tarde, até a completa abolição do cenário em *Sei personaggi in cerca d'autore* (Seis personagens em busca de um autor). E assim pode-se dizer que da lição pirandelliana é que vai surgir, entre tantas outras, a experiência da revivescência do teatro de cena central.

De qualquer forma, porém, *O Prazer da Honestidade* é uma peça de difícil execução. É preciso para que a obra seja transmitida no que ela tem de mais original e próprio, que em sua representação os elementos sentimentais não sobrepujem os elementos racionais exigindo delicado equilíbrio no jogo dos atores, especialmente do que faz o papel de Baldovino, o estranho indivíduo que consente em ser esposo de uma mulher não sua e pai de um filho não seu, para salvar as aparências e o decoro de uma família, a troca de uma posição apenas moral que a sociedade lhe havia negado. Mas a tradução de Álvaro Moreira acentua os elementos sentimentais da peça; o mesmo fazem a direção de Carla Civelli e a adaptação para a cena circular; e os jovens atores. O que é mais bonito em Pirandello não toma o relevo necessário, permanecendo não expressa a natureza rigorosamente lógica da audaciosa solução do conflito moral proposto.

Destacaram-se na representação Floramy Pinheiro e Ítalo Rossi, este no papel de Baldovino. Ítalo Rossi começou muito bem no primeiro ato, mas

foi perdendo expressão no segundo e no terceiro; convenho em que faz um papel difícil, mas sua atuação poderá melhorar sem se ater a uma composição mais fiel da personagem, através da consulta do original da peça. Célia Helena, no papel de Ágata, trabalhou com propriedade. José Renato, o Pároco, começou imitando um conhecido sotaque estrangeiro, mas corrigiu-se logo.

O Tempo

31 de julho de 1955

Teatro italiano:

Corruzione a Palazzo di Giustizia

A representação da peça de Ugo Betti (1892-1953), *Corruzione a Palazzo di Giustizia* (Corrupção no Palácio da Justiça), pela Compagnia del Teatro Italiano, no Santana, realizou-se perante uma das salas mais cheias dos últimos tempos, dentro de um ambiente de confiante expectativa. É que a peça é bastante conhecida de nosso público, por ter sido já representada pelo Grupo Teatral do Grêmio XI de Agosto, sob a direção de Evaristo Ribeiro. A interpretação do nosso diretor amador não foi convincente, porque imprimiu ao texto um caráter policial-jurídico. Era, portanto, justificada a curiosidade do público e da crítica em torno da presente versão para um confronto. Devo confessar que, embora o espetáculo tenha-se desenvolvido no mesmo nível de *Il Sangue Verde* – um nível de extremo apuro – a interpretação ainda desta vez não atingiu a plenitude do texto.

O símbolo universal que o drama sugere, seu sentido mítico, permaneceu inculco, não expresso. A direção de Gianfranco de Bosio foi muito segura, dominando plenamente o jogo dos atores e acentuando inteligentemente as cenas de maior significação; ela se distinguiu também pela concepção cênica, ao fugir de soluções de fácil efeito e ao criar uma ambientação plástica de contida, antiga, ou melhor, quase eterna majestade; mas não conseguiu extrair da máscara, o símbolo da triste fábula, a luminosa metáfora do acabrunhante diálogo inquisitorial, a mágica poesia das palavras e dos conceitos. Em algumas cenas, o diretor, na verdade, aproximou-se muito dessa poesia

como no diálogo entre Helena e Cust, mas, em geral, ficou mesmo preso e embaraçado no cipoal da sufocante densidade anedótica, própria de Betti.

Não fosse a já clara inadaptabilidade de Renzo Ricci em amoldar-se a um conjunto não comandado por ele e o espetáculo sob o ponto de vista da interpretação dos atores, teria sido perfeito. A atuação do célebre ator no papel do presidente Vanan provocou literalmente uma quebra da esplêndida unidade conseguida pelo elenco. É duro dizê-lo, mas não encontro outro motivo para explicar o comportamento de Ricci, cuja bravura já nos provou em *Sei personaggi*. Do elenco destacamos o trabalho de Tino Buazzelli, Ferruccio de Cerea, Glauco Mauri, Giulio Oppi e Bianca Toccafondi no papel da filha de Vanan, uma Helena ideal, tocada de imensa humanidade, da inocência sacrificada. Tino Buazzelli confirmou sua poderosa e riquíssima forma: foi na verdade, e sem restrições, um grande Cust. Magistral cenário de Miskia Scandella, rigorosamente dentro da tradição dos melhores séculos da cenografia italiana.

O Tempo

9 de outubro de 1955

O Canto da Cotovia

Voltou ao cartaz do TMDC, por poucos dias, a peça de Anouilh que tão grande êxito de crítica e de público obteve no ano passado. O espetáculo adquiriu, na remontagem, maior equilíbrio e maior profundidade. De excepcional que era tornou-se agora a mais nobre e clássica maturidade. Deu-se maior atenção aos desempenhos, ganhando na representação. Maria Della Costa não só repete a atuação que lhe valeu o prêmio Saci de melhor atriz de 1954, mas a supera, ao alcançar um nível de interioridade e de força disciplinada que resultam numa composição de muito maior pureza artística. Dando à personagem uma passionalidade mais comovida e uma atitude de deslumbramento perante o próprio destino, mantendo dentro de limites imperceptíveis e apenas acenados as intenções polêmicas do autor, todavia, sem trair-lhe o espírito, atingiu Maria Della Costa um raro, inteligente, muito fino equilíbrio entre arte e sentimento, instinto e sabedoria, a que

somente os melhores dentre os melhores podem aspirar. Também Sergio Brito apresenta-se agora num jogo melhor, e trabalhado. Consegue um resultado e admirável por força e nitidez. Destaca-se ainda o trabalho de Elísio de Albuquerque, no papel do Inquisidor, e de Milton Moraes no do pai de Joana. A nova montagem conta ainda com a colaboração de Luis Tito, no mesmo papel que já fez tão bem e como melhor não se poderia desejar.

A Tragédia de Romeu e Julieta

Iniciou suas atividades no Teatro São Paulo um novo conjunto, a Companhia Paulista de Comédia, dirigido por J.P. Cantuária. A peça de estreia foi *Romeu e Julieta*, na tradução do poeta Onestaldo de Pennafort. Sinceramente não sabemos se mais elogiar a audácia do encenador, ou lastimar a sua pressa. Na realidade, o espetáculo foi bem concebido, dentro de uma linha clássica e sóbria. Ao cuidado e ao apuro da encenação, não correspondeu, porém, o rendimento dos atores, em sua maior parte estreantes e amadores ainda em fase de elementar aprendizado, salvo algumas poucas exceções. Os cenários e os figurinos de Antonio de Farias, que acaba de obter o prêmio Arlequim de cenografia para 1955, são mais do que lindos: especialmente os cenários, idealizados em cores claras, com inteligente aproveitamento do espaço cênico, dividido em muitos planos. Todavia pareceram-me multiplicados em demasiadas mudanças, as quais ao invés de tornarem mais rápido e leve o espetáculo, fizeram-no mais pesado e vagaroso. O espetáculo terminou quase às duas horas, quando todos, atores e público, sentiam-se já esgotados. Os papéis de Romeu e Julieta foram interpretados por Salomão Guz e Adélia Vitoria. Ambos conseguiram atuar com clareza e certa delicadeza, mas faltou-lhes força, sinceridade, desencadeamento e domínio das emoções. Caros Setti, Ney Debatin, Vicente Acedo e Eukaris foram os demais elementos dignos de nota. O texto foi verbalizado, mas sem expressão. O diretor devia ter se preocupado mais com a recitação, que é o principal. O resultado foi de uma flagrante imaturidade, de uma penosa despreparação geral. O espetáculo quase que se arrastou através de uma complicada e desnecessária profusão de cenários. J.P. Cantuária, jovem e corajoso, mostrou ter talento, mas pouca

paciência de diretor. Desejamos-lhe, porém, a melhor sorte, ele merece um crédito de confiança. Estamos certos que a segunda prova será melhor.

O Tempo

27 de novembro de 1955

Bonito Como um Deus

Estreou no Teatro Maria Della Costa a Companhia Ludy Veloso-Armando Couto, com duas peças em um ato, *Bonito Como um Deus*, drama de Millôr Fernandes, e *Do Tamanho de um Defunto*, comédia de Vão Gogo. Millôr é, como todos sabem, Vão Gogo, o famoso humorista de *O Cruzeiro*. Que escreva um drama há de parecer talvez paradoxal. Mas em Vão Gogo é um humorismo desesperado, não o de uma criatura somente bondosa, de uma inteligência não apenas intuitiva, mas conceitual e abstrata. Este poder de apanhar tão incisiva e categoricamente e depois elevar a um plano universal o elemento cômico das coisas, é a qualidade, a natureza principal desse humorismo. É fácil pois compreender como esta desumanização pode levar a comicidade a uma zona vizinha da tragédia. Podemos verificá-lo justamente em *Bonito Como um Deus*. Se bem que não se possa nunca afirmar se o caminho foi do cômico para o trágico, ou deste para aquele, não resta dúvida quanto à essência ambivalente desse trabalho, que se poderia classificar tanto “tragédia exasperadamente cômica” quanto “comédia desesperadamente trágica”. Nessa peça, os fatos que dão origem ao drama não acontecem em cena, nem fora dela, ao mesmo tempo que as personagens presentes ao público os comentam, vivendo, sofrendo ou a eles reagindo de qualquer forma, como no drama grego. Aqui é diferente, o que já constitui um elemento positivo de interesse, pelo menos intelectual ou literário. Aqui as coisas já aconteceram no momento em que se abre o pano: mas nós o vamos sabendo à medida que os atores vão falando. Falando, mas também fazendo outras coisas – absurdamente relacionadas, porém com a essência íntima do drama.

Estes acontecimentos secundários e consequentes à tragédia já ocorrida é que conferem à peça a comicidade exasperada que está na raiz de toda a escrita do autor, e que é a gênese de seu mundo poético.

São esses acontecimentos, vividos dentro de uma perspectiva já deformada pelo “humour”, os quais, misturando-se aos contados num estado de genuína “catarsis”, dão às personagens a necessária, embora fugidia, consistência plástica e, à peça toda, sua imprescindível se bem que mínima teatralidade. Numa peça assim, pouco têm a fazer os atores, mas esse pouco o fizeram excelentemente Renato Consorte, Ludy Veloso, Armando Couto e Cláudia Toledo. Espetáculo muito bom, sóbrio e correto, com marcação concebida, por assim dizer, a ponta seca, dentro de um cenário denso e escuro de Paulo Becker.

O Tempo

11 de dezembro de 1955

O Impetuoso Capitão Tic

Numa apresentação no Teatro de Arena, o Teatro Paulista do Estudante (TPE) encenou, numa curta temporada, a comédia de Eugène Labiche *O Impetuoso Capitão Tic*, espetáculo que pelo seu nível merece especial atenção. Como todos sabem, o TPE é um grupo amador que, pelo rendimento artístico e técnico que tem atingido em todas as suas provas, poderia transformar-se numa companhia profissional, e isto a qualquer hora, de um dia para o outro. Ora, é justamente esta eficiência que nos deixa um pouco intrigados e um tanto duvidosos quanto às diretrizes que o norteiam. Formado inteiramente por elementos jovens, não profissionais, o conjunto se realiza em tais manifestações de suficiência que fazem pensar numa experiência velha de décadas de sofrido e duro trabalho. E isto não parece confortável, tratando-se de moços. Não sei quais os elementos que o dirigem e não sei quais sejam suas ideias sobre teatro e espetáculo, qual a experiência e qual o propósito. O que estou dizendo é apenas ditado pelo que me foi dado verificar nos espetáculos do grupo.

O fato de *O Impetuoso Capitão Tic* ter sido dirigido por Ítalo Rossi, ator profissional que tem emergido ultimamente pelas suas boas interpretações, não muda o aspecto da coisa: o trabalho de elenco tem sido sempre o mesmo, com este ou aquele diretor. Nesta peça, distinguiram-se notadamente

os rapazes Raul Cortez, José de Lima, Thales Maia e especialmente esse admirável Gianfrancesco Guarnieri, mas as moças não conseguiram, por exemplo, conduzir até ao extremo, como deve ser, o maneirismo com que Labiche ridiculariza as suas personagens femininas. Mas no conjunto, repito, o espetáculo foi de uma correção, mas também de uma melancolia, apenas profissional. Para se conseguir esse resultado, é preciso que o critério que informa a atividade da equipe seja um critério fixo, estático, mais imitativo do que inventivo, mais vegetativo do que propriamente criativo. Um critério, de certa forma, acadêmico, ao invés de experimental, como seria não só desejável, mas lógico que adotasse um teatro amador formado por estudantes.

Shopping News

fevereiro de 1966

Atores

A ninguém deve ter passado despercebido que até o momento, em minhas notas de crônica, raramente tenho me referido ao trabalho dos atores. Isto foi intencional, mas no bom sentido. Creio que em arte não se pode falar de valores absolutos: antes de julgar o rendimento de cada ator em particular, queria inteirar-me do estado geral do teatro em São Paulo. Só agora, após ter examinado cinco peças, é que me animo a dizer algo que não seja óbvio, ou, o que seria mais grave ainda, leviano e injusto. Forçoso é me dizer que comparado com o de cinco a dez anos atrás, o nível dos desempenhos pessoais desceu consideravelmente. Isto em linha geral, salvo, é claro, o avanço inegável de um e outro elemento.

Atribuo isso, em primeiro lugar, à desorientação cultural e artística da maioria dos nossos atuais diretores. Muitas vezes, são eles os responsáveis pela pouca profundidade atingida pelos atores na composição de seus personagens. Mas examinarei os diretores em nota separada, com mais vagar.

Outro fator que enfraquece o rendimento do ator é a excessiva crença em escolas, sistemas e métodos de representar. O elemento formador essencial do ator é a vocação e a vontade de ser ator. Os métodos para o aprimoramento

técnico ajudam bastante, mas não resolvem. Não sou de forma alguma contra a eficiência das escolas de arte dramática. O que acho é que ninguém pode em sua consciência pensar ter-se tornado um ator perfeito e acabado após haver-se massacrado por meses e meses e até por anos a fio, nos exercícios inspirados no Actor's Studio, de Nova Iorque, ou no método Stanislavski. Acho que o mais importante é abandonar-se ao instinto: é preciso em primeiro lugar “ser” e “querer ser” ator, é preciso saber criar com os próprios recursos. Se me contestarem que em primeiríssimo lugar é preciso também saber em que consiste ser ator, então não saberei bem o que responder, mas se o pintor não sabe o que é pintura, e o poeta o que é poesia, e o autor o que é teatro, é porque na realidade todos eles não são nem pintores, nem poetas, nem atores, e melhor fariam se silenciassem definitivamente após as primeiras provas negativas.

O terceiro elemento que conspira contra a formação do ator é a demasiada publicidade que se faz em torno deles. A leviandade e a irresponsabilidade da onda que se faz mover para certos efêmeros ídolos do rádio e da televisão levam maioria a uma competição de alarde e bulício que só pode prejudicar o seu trabalho – que é um trabalho em profundidade, que exige silêncio ao redor de si, silêncio, compenetração e absoluta dedicação espiritual. Sei que vão me contestar que, mais que ninguém, o ator de teatro precisa estar em evidência para fazer face e para compensar o extremo sacrifício material que quase sempre é o companheiro inseparável da profissão, que não é só uma profissão econômica, mas uma profissão de fé. Isto é verdade, mas os atores devem lutar por outras formas de segurança material.

Shopping News

1966

Zoo Story

Zoo Story, de Edward Albee, com Raul Cortez e Libero Ripoli Filho, direção de Emilio Fontana; e Poesias Beatnick por Wolney de Assis, Celia Helena e Maria do Carmo. No Teatro Oficina.

A ruindade pela ruindade, ou a revolta contra tudo, ou contra o nada, é como se poderia, numa primeira impressão, dizer da pequena peça de Albee, a segunda deste jovem autor no espaço de poucos meses e apresentações ao público brasileiro. Todavia não nos parece muito que a denúncia lançada pelo autor vá mesmo perder-se no vácuo. Basta atentar para os dois personagens, Jerry e Peter. Embora possam ser tomados por símbolos, ambos são identificáveis e identificados dentro de uma determinada sociedade, no caso, a norte-americana. Jerry é um marginal, e Peter, um pequeno burguês bem planejado e bem organizado na sua parcamente circunscrita vida profissional. Isolados os dois poderiam continuar indefinidamente suas próprias trajetórias existenciais: mas o acaso, isto é, o destino ou a fatalidade, os junta num recanto de jardim público numa bela tarde de domingo. O conflito originário das opostas concepções do mundo, de duas almas irreconciliáveis, surge, cresce e explode afinal num desenlace brusco e inesperado.

Peter, sentado pacata e ordenadamente num banco, está a ler um livro. Não está fazendo mal a ninguém, mas Jerry acha que a própria existência dele já seja um mal. Jerry intromete-se na estória, viola o repouso estático desse panorama de resignada felicidade, Jerry, o desalmado. Jerry que vai subverter a ordem bem assentada do sentado Peter. Chega o momento em que Peter tem que defender o seu lugar ao sol, de onde Jerry o quer desnecessariamente expulsar. Mas não é o doce Peter, o suave e sem arestas Peter, quem irá transformar-se em mártir da maldade humana, não. É Jerry mesmo, o sinistro, o perverso, o porco-espinho, que morre assassinado por Peter, enquanto este foge da polícia invocando a Deus. Esta é realmente uma terrível acusação. Embora tudo isso pareça conter símbolos abstratos, mas dificilmente reconhecíveis ou captáveis, a clareza das situações e a minuciosa identificação social dos personagens nos levam a concluir que autor lançou um libelo contra toda uma maneira de viver.

Zoo Story pode ser uma peça discutível, e até inaceitável, para certas pessoas: mas Albee é dono de um verdadeiro talento dramático e a sua arremetida deixa o público abalado, perturbado e perplexo. Pode-se ter dúvidas quanto a uma revolta tão instintiva e figadal que tanto pode levar a um extremo como a seu contrário: mas também é quase certo que um dia Albee tenha que pegar os touros pelos chifres e chamar as coisas com seus nomes próprios. Tanto

mais que ele não faz economia de palavras: certas coisas secundárias e não necessárias ele as chama pelos seus nomes de rua, e outras mais essenciais, as esconde e dilui em símbolos vagos. A direção lúcida de Emílio Fontana guia com segurança, como sempre, os atores. Seria injusto não citar a ambos, pois a peça toda é apenas um diálogo, e nem por um minuto a nossa atenção é desviada do aparentemente absurdo conflito tão bem desenvolvido pelos dois bravos atores. A representação é precedida pela declamação de poesias “malvadas” de vários autores norte-americanos, recitadas com entusiasmo. Nas suas duas partes, enfim, um espetáculo que permite ao público tomar o pulso de certas tendências da atual literatura norte-americana.

Diretores

Se for exato que o melhor diretor é aquele que não deixa vestígios de seu trabalho na representação em ato, então será Antunes Filho um de nossos melhores diretores. Basta pensar no que ele fez o *Yerma* e com a *Megera Domada* – dois textos difíceis sob o aspecto da encenação. *Yerma*, cujo lirismo tem a pureza do mais duro cristal, nas mãos de Antunes Filho adquiriu uma leveza beaumarchisiana, um ritmo alado. O êxito de *A Megera Domada* – excepcional mesmo para qualquer país, um fato quase inédito na história do teatro – é a prova mais evidente do valor de suas direções. A flexibilidade e a clareza da representação fizeram da exumação de um texto clássico e obviamente pesado um dos mais aéreos espetáculos do nosso teatro nestes últimos anos.

Já *Vereda da Salvação* resultou num obstáculo intransponível em sua carreira artística. É possível que Antunes Filho sinta mais e dirija melhor peças clássicas ou estrangeiras. O que ele faz é tornar leve o que é pesado, doce o que é amargo, macio o que áspero: o jeito brasileiro. Deve ser por isso que ele faz. O andamento de “vaudeville”, a carga humorística, a leve coloração de chanchada, que ele deu à *Megera Domada*, foi uma espécie milagre, um achado brilhante, uma ideia – não se querendo empregar o termo genial – pelo menos originalíssima, de uma autenticidade artística absoluta. Mas em a *Vereda da Salvação* ele tropeçou. Como tropeçou igualmente Anselmo Duarte transpondo-a para o Cinema. Assimilação inadequada da obra lite-

rária por parte dos dois diretores, ou imaturidade formal na construção do drama por parte do autor? A coincidência de não haverem acertado ambos os diretores levaria à conclusão da segunda hipótese: mas também isso não é bem exato. Em todos os casos este é outro assunto.

Prepara-se agora Antunes Filho a lançar *Júlio César*, de Shakespeare. Empresa corajosa, mas árdua e ingrata: o texto é longo; os três primeiros atos correm com poderosa dramaticidade, mas os dois últimos se arrastam como um forçado suplemento: mesmo assim tenho a certeza de que essa representação se constituirá mais um triunfo para o jovem diretor. O cuidado com que ele está preparando os atores, a qualidade do elenco que ele conseguiu reunir, o valor dos cenógrafos e nos técnicos de que ele se cercou, são garantia de sucesso. Ainda há mais. O espetáculo vai ser dado no Teatro Municipal, um nobre teatro para tal peça, uma vasta sala para um numeroso público. A representação de *Júlio César* vai ser um acontecimento. Significará especialmente a volta à chamada do grande público, do povo, ao teatro dramático. E parece-me que será este o mais válido sentido dessa encenação, sua significação mais cheia de consequências positivas: teatro não é só um fato artístico, é também, sincronicamente, um fato social.

Teatro

Júlio César

A montagem da tragédia de Shakespeare ora em cartaz no Municipal é o resultado de um dos maiores esforços até hoje realizados pelo nosso teatro. É também uma vitória da produtora Ruth Escobar, que merece um aplauso pela coragem e a energia com que levou a cabo o empreendimento. Peço aos possíveis leitores desta crônica que me dispensem de falar da peça, que é de uma grandeza ímpar, uma das mais belas e das mais representadas do repertório shakespeariano. Seu sentido é tão universal e sua linguagem tão direta que qualquer espectador, mesmo sem preparação cultural, poderá tirar-lhe todas as possíveis ilações. *Júlio César* é um libelo contra a tirania, mas é também o drama de uma alta consciência, a de Bruto, que Shakespeare exalta até aos píncaros do mais puro heroísmo humano.

No entanto, a maioria do público poderá ser sensível ao comprimento do texto. Todos sabem que as falas de Shakespeare são intermináveis – escritas para o homem de um tempo em que não havia velocidade na vida cotidiana. A tradução de Carlos Lacerda – boa sob o aspecto literário – espicha ainda mais o texto. Não só, mas em alguns trechos com a preocupação de tornar a transmissão mais fácil e familiar, deixa de uma vez de ser teatral. Estas observações, marginais em relação à peça e à sua versão, são todavia imprescindíveis para o julgamento da direção. Antunes Filho resolveu com talentosa felicidade os obstáculos da encenação, embora pudesse ter-se permitido alguns cortes e a dispensa de alguns detalhes como, por exemplo, o da batalha que poderia ter sido encenada apenas com ruídos e gritos por trás dos bastidores. Mas essa cena é muito bonita e consegue, com poucos meios, transmitir uma impressão vivíssima de terror e morte.

O breve espaço de que disponho não me permite estender-me nas múltiplas observações que o espetáculo inspira. Em todos os casos, pode-se, sem temor nenhum, considerar esta nova fadiga de Antunes Filho como mais um marco em sua carreira artística. Assim o trabalho de Wladimir Pereira Cardoso, que resolveu o problema cenográfico num cenário único que funcionou com a maior expressividade, e os figurinos de Maria Bonomi, que são de uma beleza e de uma riqueza que há muito tempo não víamos.

Raramente será possível assistir a um tal número de bons atores numa só peça. Não só como também mais raramente ainda, será possível, num espetáculo nacional, assistir a tantos bons atores tão bem talhados, psicológica e fisicamente para seus respectivos papéis. Desde as parcas e majestosas aparições de Júlio César encarnado por Sadi Cabral, até as vaticinadoras aparições de Otávio, o futuro Augusto, na pessoa de Luís Gustavo, as interpretações são da melhor qualidade. Assim, Jardel Filho, no personagem trágico e fatal de Brutus. Raul Cortez, na hamlética figura de Cássio, Renato Consorte, na sofisticada personificação de Casca, Juca de Oliveira, no feroz, manhoso demagógico personagem de Marco Antônio, e Aracy Balabanian e Glória Menezes em seus curtos papéis, e todos os outros.

Shopping News

fevereiro/março de 1966

Espectáculo Original

Liberdade, Liberdade de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, com Paulo Autran, Teresa Rachel, Oduvaldo Vianna Filho, Claudia e Conjuntos corais e orquestrais. Direção de Flávio Rangel. No Teatro Maria Della Costa.

Este espetáculo, que empolgou o público do Rio de Janeiro, empolgará certamente também o de São Paulo. Conduzido com uma vibração fora do comum, faz a assistência reagir de um modo tão imediato e participante – pró ou contra, mais especialmente pró – que, em certos momentos, transforma atores e público numa perfeita unidade atuante. Não é o caso de se falar em “teatro novo”: os autores o sabem e não pretendem tê-lo descoberto. As origens de um semelhante espetáculo se acham, não há dúvida, no teatro de variedades. Só que a diferença “nova” está no tema, na matéria, a qual, neste caso, é o que há de mais nobre: a liberdade humana. A liberdade vista e considerada por alguns dos maiores espíritos que, em vivendo, transformaram, algo ou muito, o homem e o mundo. Mas a técnica é mais ou menos a mesma: o canto e a música entrelaçando-se com a recitação.

Liberdade Liberdade compõe-se de um roteiro geral no qual foram inseridos trechos literários, cenas de peças, estrofes de poemas, declarações, expressões históricas. Seus autores são Jesus Cristo, Sócrates, Lincoln, Winston Churchill, Anne Frank, Hitler, Stalin, e mais, Platão, Shakespeare, Pierre Beaumarchais, Georg Büchner, Castro Alves, Bertolt Brecht, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles e outros, sem falar nas músicas, todas populares, desde o *Ça Ira*, até um bom sambinha de morro. Tudo isso armado num arcabouço compacto e fremente, por um roteiro de ligação, vivo, animado, empolgante e, em contrapartida, o finalmente humorístico de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. E, além do mais, atualíssimo, tão atual que ele se reporta nada menos que à nossa atualíssima situação política e social.

A atenção do público é mantida sempre alerta pela inteligente, sóbria e eficaz intercalação entre roteiro e textos escolhidos. Os autores tinham a sua disposição, naturalmente, uma infinidade de deles, pois o tema da liberdade é uma presença eterna no espírito humano: mas preferiram cingir-se a poucos de autêntico valor artístico e emocional, de forma que o espetáculo “voa”, por assim dizer, num dramático jogo, intenso e penetrante, entre o quase sempre épico dos textos e o quase sempre satírico do roteiro, num diálogo de natureza coral entre sentimento e razão, no qual tomam forma e expansão tanto a consciência da nossa condição coletiva como a da nossa condição individual e íntima.

Shopping News

fevereiro de 1966

Atores

O astro principal de *Liberdade Liberdade* é Paulo Autran. É preciso fazer resistência para não empregar o adjetivo “grande”, mas os louros do espetáculo devem ser divididos em parte com Oduvaldo Viana Filho, cuja endiabrada vivacidade enfrentou com agudeza a parceria de um ator da estatura de Paulo Autran. Este artista devia estar representando os máximos heróis do teatro, se pudesse ter um conjunto cujo primeiro ator fosse ele mesmo. Mas deste assunto falarei em outra oportunidade. Também o trabalho de Teresa Rachel merece destaque. Na cena de Brecht ela atinge uma comovente intensidade. Mas o esforço maior é, realmente, o de Paulo Autran, obrigado pelo texto a criar do nada, e em segundos, o ápice dos climas que estão sendo organizados. A linha dada ao personagem de Jerry em *Zoo Story* foi muito discutida, mas o trabalho de Raul Cortez seria em todos os casos excepcional, se não se notasse nele, ainda, certa imaturidade plástica, devida com certeza à falta de um repertório adequado à sua verdadeira personalidade. Raul Cortez é outro ator sacrificado pelo desacerto com que os atuais conjuntos estão sendo organizados.

Em *O Crime da Cabra* destacaram-se Thilde Franceschi, Gibe, Ruy Nogueira, Serafim Gonzalez e Alceu Nunes, cuja caracterização dos respectivos

personagens da comédia de Renata Pallottini foi fluente e vivaz. Mas forçoso é dizer que as interpretações de Thilde Franceschi e Serafim Gonzalez foram as mais seguras. Nem deve ser esquecida a Cabra, a qual sendo um animal muito pulador e inconstante, comportou-se em cena com a maior disciplina, dando um belo exemplo de resignada submissão aos voluntariosos caprichos da direção. Já o exame das interpretações de *Os Inimigos* apresenta as maiores dificuldades. Uma direção de compromisso deslocou, de sua justa importância, a psicologia da maioria dos personagens. Isso torna quase impossível um julgamento correto dos desempenhos pessoais.

Além disso, trata-se de uns trinta elementos entre atores e atrizes – bom número dos quais perfeitamente formados e dotados inegavelmente e amplos recursos. É o caso, por exemplo, de Célia Helena, que faz o papel da atriz Tatiana, esposa do bêbedo Yacov, irmão do industrial Zakhar. Célia Helena é uma das vocações de atriz mais absolutas e genuínas do nosso teatro; mas, depois de “jogar” o primeiro ato com uma classe simplesmente admirável, foi-se diluindo cada vez mais, nos dois atos seguintes, numa indecisão de comportamento cada vez mais acentuada, não conseguindo tirar do papel a irrepetível “chance” que se lhe apresentava para galgar de uma só vez os degraus do estrelato.

O segundo caso de *Os Inimigos* é Eugênio Kusnet, aprisionado dentro de um personagem rico de desenvolvimento potenciais, mas ao qual foi dada uma linha de extrema pobreza emotiva. É uma pena, porque se trata, afinal de um mestre. Corretas e consequentes as interpretações de Ety Fraser e Beatriz Segall, esta última possuidora de uma consciente segurança. Francisco Martins, Edney Giovenazzi, Rolando Boldrin, Mauro Mendonça, Lineu Dias, Paula Villaça e Sílvio Rocha, muito bem, especialmente este último, e salvo em que pese as distorções provocadas pela linha dada ao espetáculo. Acontece, assim, que é Jairo Arco e Flexa a mais nítida afirmação de *Os Inimigos*, ou porque não fosse possível alterar a psicologia do personagem, ou por qualquer outro motivo. Mas torno a repetir que, no caso de *Os Inimigos*, a apreciação do desempenho é difícil, devido ao ecletismo da montagem desejada não só pelo diretor, mas, provavelmente, também pelo produtor. Chegamos assim à última peça vista, *O Outro André*, uma comédia tão leve que possibilitou a todos os atores brilharem condignamente. Mas devemos

assinalar especialmente dois elementos: Gilberto Fernandes, que se esconde sob o pseudônimo de “Gibe”, e, a jovem Arabela Bloch, dona de uma sensibilidade e de uma vitalidade incomuns.

Shopping News

março de 1966

Uma Teoria da Chanchada

A chanchada viceja nos países latinos, semilatinos e pseudolatinos. Na Antiguidade chamou-se Menandro, Aristófanes, Plauto e Terêncio, mais tarde Machiavel, Giordano Bruno, em seguida Ben Johnson e também Shakespeare, até Molière e os imensos filões da comédia espanhola, da comédia de arte, da comédia francesa. A Moral Pública Oficial a condena. Mas todos vão assistir a ela: embora depois digam que não, todos gostam, mas todos dizem que não a admitem. Assim acontece porque a chanchada é uma válvula de escape de todos os nossos sentimentos de frustração, e ninguém ama mostrar-se frustrado perante seus semelhantes.

O senso estético dos latinos não suporta os lados feios da vida: a concepção que os gregos e latinos têm da Beleza não é abstrata, nem metafísica, nem mística, ela é concretamente física e fisiológica: ela não se consubstancia na fuga da realidade, ela tem que ser a realidade. Ao desengano que o conhecimento da vida vai trazendo o latino reage para a esculhambação pura e simples. Mas quando as desilusões e desgostos não pertencem mais somente à esfera do íntimo e do pessoal, e sim resultam de acontecimentos políticos e sociais, quando o latino se sente não só individualmente frustrado, mas também socialmente oprimido, ofendido e humilhado – como por exemplo acontece para os povos que perdem a liberdade de se governar a si mesmos –, o latino não tem outra via de respiração moral a não ser a chanchada. A chanchada tem graus, volumes e matizes diversos, desde a que é espontânea e oralmente criada pelo povo das ruas, até a grã-fina, criada por literatos e intelectuais.

A chanchada, na realidade, nasce do povo, e ao povo é dirigida, mas ela não pode ser política nos regimes supostamente austeros etc. Que acontece?

Ela deriva para o dodói das sociedades fechadas: a moral sexual. A existência da chanchada é justificada tão somente como uma compensação de frustrados sentimentos humanos; sentindo-se achincalhado em sua dignidade, o homem ou se revolta, e aí ele se torna santo, herói ou mártir, ou então não faz nada, mas achincalha tudo ao redor de si; daí nasce a chanchada. Quem está mais interessado nesse achincalhamento é o povo, entendendo-se por povo o imenso aglomerado de todas as classes pobres, empobrecidas, despojadas e usurpadas. Mas como tirar do povo também essa coisa que embora não sendo um bem material sempre é uma coisa para tirar ainda, isto é, essa última satisfação, a satisfação de pelo menos rir da miséria moral dos outros. Como?

Apenas cobrando muito caro o ingresso no teatro. Todavia acho que 5.500 cruzeiros por pessoa são ainda muito pouco. Sugiro que se cobrem 15.500. Porque, dessa forma, se teria uma assistência muito mais seleta, muito mais fina. E uma fina assistência é tudo para um teatro de chanchada! Quanto a Dercy Gonçalves e Oscarito, eles fazem o que podem. Já não podem fazer muito, porque, como a cultura nacional não toma conhecimento da chanchada nacional, estão não evolui, não passa para formas mais estilizadas e sublimadas, e sim fica encruada naquele amontoado primário e informe que sabemos. A Dercy é terrível. Já imaginaram a Dercy xingando, do palco, um cronista teatral empoleirado nos balcões? Eu sei que Dercy é gentil e não faz isso, mas confesso francamente que duas ou três vezes tive a exata impressão de estar sendo imprecado, ela lá embaixo no proscênio, agitando os braços, cercada por todos os seus atores, e eu aqui em cima, sozinho e confinado. Mas, Dercy, eu não tenho culpa, nem é a Senhora que está errada.

Shopping News

junho de 1966

G.B.S. – Meu Adorável Mentiroso

Eis, finalmente, um espetáculo corretíssimo e impecável, durante o qual não acontece nenhum incidente, nenhum ator quebra os ossos pulando escadinhas ou desníveis de planos. Tinha pensado em escrever uma nota

intitulada “Cenografia e Ossos Quebrados”, mas não vou fazer isso. Os passadistas poderiam pensar que sou contra a cenografia moderna, o que seria um absurdo, mas como ninguém me conhece, tudo pode acontecer neste mundo não tão errado como se diz por *aí*. Mas que aumenta dia a dia o número de atores e de atrizes, que descendo ou subindo degraus, quebram literalmente os preciosos ossinhos, aumenta.

Estou falando de *Meu Adorável Mentiroso*, peça inglesa baseada na correspondência verídica e autêntica trocada entre George Bernard Shaw e uma de suas atrizes, Mrs. Patrick Campbell, por quem o grande socialista Fabiano chegou seriamente a apaixonar-se: esta peça, na tradução de Claude Vincent e sob a direção de Antônio de Cabo e na interpretação de Nathalia Timberg e Guilherme Dieken³¹, está sendo primorosamente levada ao Teatro Brasileiro de Comédia. A direção de Antônio de Cabo é mais uma colaboração do que propriamente uma direção, uma vez que os dois citados atores são os únicos da peça e sobre eles recaem todo o esforço e toda a responsabilidade da representação.

É bem possível que imaginássemos um Shaw mais agressivo, mais amargo e menos satisfeito com o fulgor das próprias piadas, e uma Mrs. Patrick Campbell mais geniosa, mais inconsequente e mais irracional, como deve ser tida no conceito geral uma atriz que é também mulher bela, encantadora, sedutora e irresistivelmente charmosa. É possível. Eu, por exemplo, gostaria que Nathalia Timberg e Guilherme Dieken fossem mais contundentes, mais ferinos, mais impiedosos, mais assanhadamente briguentos entre si. Mas estes podem ser pontos de vista. Quando *Pigmaleão* estreou na Inglaterra, eu já existia, mas era – podem acreditar – ainda muito criança. Já existo há muito tempo! Que mundo morto, porém, *Meu Adorável Mentiroso* ressuscita! Um mundo em que os homens ainda pensavam: pensavam e podiam brigar pelo que pensavam. Quero dizer, tinham possibilidade de manifestar o próprio pensamento. Atualmente, achamos mais cômodo delegar – como se diz em linguagem técnica – essa faculdade. Bom, mas esse é outro assunto.

O que nos interessa aqui é mesmo *Meu Adorável Mentiroso*, de cuja representação sempre será pouco todo o bem que se possa dizer em vista dos ensaios

31 Filho de alemão e brasileira, Guilherme Dieken (1934-2014) foi ator até 1967, quando se mudou para a Alemanha, dedicando-se ao jornalismo.

gerais que nos estão obrigando produtores, diretores e atores de São Paulo, ultimamente. Quanto às ideias de George Bernard Shaw, propriamente falando, creio que elas serão julgadas no dia do Juízo Final. Todos sabem que Shaw foi um dos mais combativos representantes da filosofia do liberalismo – Shaw, que belos tempos aqueles em que os homens tinham espírito suficiente para apreciar, gozar e entender o que Tu dizias! Mas agora uma grande capa de chumbo desceu sobre o Mundo, e estamos tão aflitos que chegamos a acreditar que a Inteligência desapareça do nosso amado Losango Cáqui. Em todos os casos, e por via das dúvidas, obrigado, muito obrigado, Nathalia Timberg e Guilherme Dieken.

Shopping News

1966

O Alarido das Eumênides

Se o teatro de Rafael Alberti tivesse sido apresentado ao público brasileiro no tempo em que o foi o teatro de Garcia Lorca, não há dúvida de que todos o teriam entendido melhor: entre os dois existe uma identidade de linguagem comum a outros poetas espanhóis contemporâneos como Salinas e Aleixandre, aliás, e isto teria facilitado a aceitação, pelo nosso público, de um texto tão distante da nossa sensibilidade e do nosso acervo semântico. Mas não se pode confundir as duas coisas: *El Adefieso*, na apresentação brasileira *As Fúrias*, é uma obra de grande valor literário, dotada de uma intensa beleza, e vale a pena ser conhecida. Se a sua motivação nos fica oculta, se o seu último sentido parece, a nós, brasileiros de 1966, não ter sentido, isto é muito relativo, porque, que laços vitais mantemos ou jamais mantivemos com a cultura espanhola?

Permanece de pé o problema de se valia ou não realizar um esforço como foi o despendido para a encenação de *As Fúrias*, só para que o público tomasse conhecimento de uma obra literária escrita para o teatro mas teatralmente discutível. É sempre um risco encenar peças difíceis, de problemática e duvidosa comunicação, mas sob o aspecto cultural ninguém pode censurar ninguém quando isso acontece. Dito o que precede, tenho a acrescentar

que gostei muito de *As Fúrias*. A peça é como um poema, de raro e precioso deslumbramento lírico. Mas não vejo como um público normal possa associar o que acontece em cena com a atual situação da Espanha. É possível que a intenção do autor fosse essa, é possível que espanhóis familiarizados com a linguagem de seus poetas e escritores se achem na condição de traduzir em termos objetivos, os vagos e obscuros símbolos de *As Fúrias*: é sabido que em determinadas ocasiões ou épocas, certas palavras, certas expressões, certos solecismos, signifiquem coisas que estão no ar e que todos entendem, mas que não podem ser ditas com suas palavras verdadeiras. Mas o fato é que entre os símbolos e as significações das peças de Alberti e nós existe um abismo. Fica, como já disse, a beleza verbal do texto, mas isto nos faz retroceder a Maeterlinck, D'Annunzio, e, paradoxalmente, Garcia Lorca.

O espetáculo foi encenado como uma peça heroica e mais para a contemplação do que para a comunicação: e pensando no requinte com que o diretor Antônio Abujamra idealizou a marcação, não pudemos deixar de pensar o que ele poderia fazer com uma drama de Eurípedes. O grito das três fúrias domina a representação toda, o grito lancinante das górgonas em delírio, o grito só interrompido pelo riso faunesco de Bion, pela piedade maternal de Ânimas, e pela fatal inocência de Altéia. Na verdade, o diretor conseguiu realizar efeitos de inegável beleza. Subjugados assim tão rigidamente, como é possível aquilatar o justo valor do trabalho pessoal dos atores? Dentro da concepção do diretor, é quase perfeito em Cleyde Yaconis, bom em Dinah Lisboa, Riva Nimitz, Ruth Escobar, Stênio Garcia, Maria Izabel de Lizandra. Mas até onde vai o diretor e onde realmente começa o ator? Os cenários e os figurinos de Wladimir Pereira Cardoso são dignos de uma tal peça e de uma tal direção. A tradução do poeta Waldir Ayala não só é muito boa, como aproximando a linguagem de Alberti a certos modismos a nós já familiares de Garcia Lorca, facilitou a transmissão do texto.

O Teatro Ruth Escobar é uma beleza, apesar das muitas escadas para descer e subir. Vale a pena conhecê-lo e visitá-lo.

Shopping News

Fevereiro de 1966

O Menestrel

A Criação do Mundo Segundo Ary Toledo é um show antológico, de canções do próprio Ary e de outros autores. O título poderia levar a um engano, pois ele propõe um tema, e esse tema não existe no show a não ser que se queira tomar por toda criação do mundo só a história de Adão e Eva. Melhor teria sido intitulá-lo *O Mundo Explicado Por Ary Toledo*. Desculpem se me detive sobre este talvez insignificante particular, pois a maioria do público pensará que o título não importa, que o que importa é Ary Toledo.

De fato, o que importa é Ary Toledo, já nacionalmente famoso através de suas gravações. Então, qual o sentido de sua apresentação pessoal a um público de teatro? O sentido é que como bem sabem Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, autores do roteiro, o sentido é que um cantor pode ser também ator. Ator Ary Toledo é, mas apesar de toda a simpatia pessoal que desfruta e merece, seria demais considerá-lo um ator acabado. Ary Toledo – ele faz sozinho o show inteiro – tem uma máscara expressiva e uma expressividade bem original, mas longo é o caminho da arte e a Ary Toledo deve-se lhe permitir palmilhá-lo inteira e honestamente³².

Não há dúvida de que o explosivo êxito que alcançou deve-se mais do que tudo ao sentido social daquilo que ele adapta, arranja e canta. Ele o faz com um jeito que estabelece imediatamente a comunicação. Este é um inestimável dom, pois seu público não é um público de fanáticos e, sim, de adultos, mental e emocionalmente. Mas cuidado com os teatros sem acústica e com o trabalho excessivo! Vai acabar que metade das palavras pronunciadas se perderão inaudíveis. A propósito de palavras, temos que encontrar um termo português para definir este tipo de espetáculo. O termo show não define, é coisa de festinha de aniversário de atorzinho de oitava categoria.

32 Ary Christoni de Toledo iniciou-se como ator amador e locutor em sua cidade, Ourinhos-SP, onde estudou violão com o melhor professor local. Em São Paulo participou do elenco do Teatro de Arena em *A Revolução da América do Sul*, de Augusto Boal; *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht; *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna, direção de Antonio Abujamra.

Em seguida, *A Opera dos Três Vinténs*, direção de José Renato, espetáculo inaugural do Teatro Ruth Escobar. Em parceria com o compositor arranjador Damiano Cozzela participou da criação da música de *A Mandrágora*, no Arena. Em seguida, direcionou, com sucesso, sua carreira para espetáculos de humorismo-solo.

Shopping News

Maio de 1966

O Inspetor Geral

A personalidade literária de Nikolai Gogol está longe de ter sido estudada exaustivamente. Escritor não popular e difícil, os críticos da literatura se acham indecisos, não sabendo se considerá-lo romântico ou realista. Isto não teria importância, se o problema não envolvesse problemas que se referem à interpretação do teatro. O romantismo de Gogol é liricamente autocrítico, já na direção do realismo, e que acaba resultando num dos mais desencantados humorismos da literatura contemporânea. Gogol luta para fixar-se esteticamente, mas não o conseguirá, porque nos últimos anos de sua vida sofrerá uma crise mística, e nessa crise esgotará a sua inspiração. Iniciada em pleno clima romântico, a obra de Gogol apresenta os arroubos que caracterizaram aquele movimento: porém, o escritor, amadurecendo com genial rapidez e fecundidade, avança no tempo, torna-se um precursor, faz a cultura russa, então isolada, no espaço, dar um salto de cem anos, inserindo-a no trepidante contexto europeu, 1860 – a época das *Flores do Mal*, de Baudelaire, *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Teresa Raquin*, de Emile Zola.

Num momento culminante Gogol escreve *O Inspetor Geral*, comédia de costumes, sátira popularesca, mural social, drama ético. Até chegar a *Almas Mortas*, seu espírito não descansará: porém, a um passo da solução, sofre os efeitos de uma profunda crise moral e logo mística e religiosa. E assim, tornadas áridas suas fontes de inconformismo polêmico, secam também suas motivações literárias; nada mais escreverá e poucos anos depois morre, em 1852, como que consumido pelo ardor de sua intensa fadiga interior. *O Inspetor Geral* é uma obra cuja vitalidade e universalidade parece confirma-

rem-se à medida que o tempo passa. A cada representação ou nova leitura, parece adquirir novos aspectos: como um espelho a refletir a infinita mutação das estações. Tem um vigor extraordinário e múltiplo, realmente a obra de um grande escritor num momento decisivo não só de sua arte, mas especialmente de sua consciência humana.

Augusto Boal, ao dirigir o atual espetáculo do Teatro de Arena, voluntariamente adstringiu-se a um apenas dos aspectos da peça: o político-social. Acho que com Gogol é muito difícil não fazer com que transpareça também o substrato indefinido, mas atuante de seu mundo ético-religioso. É a presença deste fundo, permeado com o ímpeto romântico e com a incipiente mas inconformada crítica da sociedade, que resultará na mais justa interpretação. Mas, como diretor conscientemente, quis dar a versão que deu, temos de considerá-la válida também no plano artístico. É evidente que, nessa perspectiva, *O Inspetor Geral* parece menor, embora a presença de alguns atores de elevado nível possa compensar aquela limitação.

Gianfrancesco Guarnieri e Fauzi Arap estabelecem uma competição de talento cênico, atingindo emocionantes elevações de tom, o primeiro numa interpretação insólita do personagem central, o segundo construindo uma laboriosa e complexa figura na personagem do Governador, Míriam Muniz e Cláudia Genari, corretas em seus papéis. E Yara Amaral, em sua breve ponta, quase faz o público parar de respirar. Na condução dos atores, a direção de Boal é realmente original e vibrante, marcada por momentos de intensa vitalidade.

Shopping News

16 de novembro de 1966

Resumo

Peço desculpas aos leitores desta secção pelo silêncio de vários meses, motivado por razões pessoais. A fim de retomarmos o fio da meada, vamos fazer um apanhado das atividades teatrais em São Paulo nestes últimos doze meses. O ano de 1965 terminou com consagrações de público e da crítica de espetáculos tais como *A Megera Domada*, *Arena Conta Zumbi* e *Liberdade*,

Liberdade. Com relação a este último, falou-se em novo gênero teatral – o que, com o tempo, se confirmou.

O princípio do ano de 1966 assinalou o triunfo internacional de *Morte Vida Severina*, do Teatro da Universidade Católica (TUCA), uma das coisas mais profundamente belas, originais e autênticas que jamais passaram pelos nossos palcos. Depois disso, tivemos mais dois espetáculos excepcionais também, pelo menos pelos recursos técnicos e artísticos neles empregados: *Os Inimigos*, de Gorki, e *Júlio César*, de Shakespeare. A distância de certo tempo e comparado com o que se fez ultimamente, *Os Inimigos* nos parece ter sido uma das melhores encenações deste ano. Quanto à *Júlio César*, seu malogro deveu-se a vários fatores, dentre os quais o mais determinante foi o excessivo estrelismo de que deram infeliz demonstração os atores masculinos que participaram da interpretação. Todavia, o espetáculo teve alguns méritos que foi injustiça negar: a clareza e a integridade do texto, por exemplo.

Marcante foi o aparecimento de Ary Toledo numa apresentação de natureza teatral, em *A Criação do Mundo*: o êxito de público foi enorme. Todos os que a ele assistiram aguardam agora uma nova produção. Com *Zoo Story* de Edward Albee e *As Fúrias* de Rafael Alberti, tivemos dois dramas sinistros, no primeiro dos quais sobressaiu a interpretação de Raul Cortez e, no segundo, a refinada qualidade da encenação que beirou pelo mais puro esteticismo. Nathalia Timberg veio do Rio para nos apresentar uma deliciosa comédia inglesa de Jerome Kilty, enquanto o Teatro de Arena encenou *O Inspetor Geral*, de Gogol, com Gianfrancesco Guarnieri e Fauzi Arap nos papéis principais: uma versão certamente distorcida, mas valiosa pela sua vibrante força polêmica. Nem pode deixar de ser lembrado o fabuloso sucesso de público de *Cocó My Darling*, em que mais uma vez se esbaldou Dercy Gonçalves, esse gênio da comicidade popular que nós cometemos o erro de não incorporar à Arte. Em seguida vieram algumas comediazinhas: que vieram, ficaram por algum tempo e depois se foram embora, sem mudar uma palha no panorama geral. Algumas até que bem feitinhas, outras bem menos, mas tudo assim no sorrisinho amarelo. Algumas delas nem vi por isso me vejo obrigado a deixar de falar o mal que eu gostaria de falar.

Por fim, em meio a um silêncio deliberado, hostil e carregado de significações, passou por um deserto de público *Blues para Mr. Charlie*, peça norte-

-americana de James Baldwin e representação pelo Grupo Teatral do Negro que não foram apenas um espetáculo, mas uma espécie de plataforma, ou manifesto, de luta. Luta racista negra: peça de impacto, altamente dramática, rudemente corajosa, realmente boa, numa encenação digna embora parca de recursos e numa razoável interpretação. Deveria ter sido dever da crítica assinalar em sua justa luz – mesmo que para condená-la – essa realização: mas esta foi, como já disse, solenemente enterrada num mortal silêncio³³.

Mais uma vez

10 de março de 1967

Em 1967 ocorreu ainda o primeiro centenário do nascimento de Luigi Pirandello. Que em São Paulo não foi comemorado teatralmente. Não tivemos tempo para isso. Parece ainda o outro dia quando Pirandello provocava tanto barulho. É nosso contemporâneo de ontem, contudo já se passou um século da data do seu nascimento. E um século se nos afigura um passado mais do que remoto. Mas a obra do escritor siciliano não só está bem viva, mas nem se começou a interpretá-la em sua justa luz. Luigi Pirandello é mais um dos grandes escritores do período entre os séculos XIX e XX, cujo definitivo julgamento deverá ser revisado. A crítica sobre Pirandello deteve-se quase exclusivamente nos aspectos por assim dizer metafísicos de sua farandulesca problemática. E sobretudo na Itália. A cultura italiana entre os anos que vão término das lutas pela unificação e a independência até a eclosão da II Guerra Mundial, viu-se absorvida na tarefa ingrata, mas vitalíssima de sua reintegração na caudal europeia. Isto explica o acanhamento e o provincianismo de suas manifestações durante toda essa época. E explica também como escritores como Gabriele D'Annunzio e movimentos superficiais – embora originados em sinceras e autênticas exigências – como o Futurismo, tenham conseguido sobrepôr-se tão avassaladoramente a ponto de dominar por inteiro toda a

33 *Blues para Mister Charlie* foi apresentado no Teatro Leopoldo Froes, direção de Carlos Murtinho. Elenco extenso que incluía Benedito Silva, Francisco de Assis, Ênio Carvalho, Neide Duque, Aurea Campos. Detalhe do espetáculo que, segundo Athos, o público ignorou: no elenco estava Anilsa Leone, conhecida na época como uma das maiores vedetes dos grandes musicais cariocas. O Teatro Leopoldo Froes, na rua General Jardim, foi demolido em 1970.

vida intelectual da nação. Benedetto Croce teve que estender o diálogo para além das fronteiras; Giovanni Papini precisou blasfemar, insultar e xingar todo o mundo, e só começou a ser ouvido depois que todos se sentiram ofendidos; Pirandello foi plenamente reconhecido somente às portas da morte. Ítalo Svevo precisou ser descoberto por estrangeiros.

É interessante notar como a respeito de Pirandello a crítica italiana em geral errou. Mesmo uma inteligência como Antonio Gramsci perdeu-se nos aspectos mais superficiais da obra do escritor siciliano: mas Gramsci tem uma desculpa. Seus interesses e motivações eram bem outros e estava na cadeia, onde as coisas literárias lhe chegavam fragmentárias e intermitentes. Mas Croce? É o próprio Adriano Tilgher – filósofo e crítico muito influente na época na atividade pirandelliana e que foi um dos primeiros a reconhecer o valor de Pirandello –, não é ele o culpado pela divulgação de certos juízos muito unilaterais e de certos fáceis lugares-comuns? O cerne criador de Pirandello deve ser procurado na obra narrativa – conto e romance: matriz e germe de seu teatro. Essa obra segue o grande filão do “verismo” italiano de Luigi Capuana-Verga e Federico De Roberto, mas numa perspectiva infinitamente mais universal. O juízo sobre Pirandello começou a ser revisado. Sua obra só na aparência é um intrincado jogo metafísico. Sob o aspecto formal, foi um inimigo da retórica, da grandiloquência vazia, do convencionalismo: e aí ele é um dos reformadores da atual literatura italiana. Sob o aspecto de conteúdo, ele foi implacável demolidor da sofística da moral burguesa. Também o nome de Luigi Pirandello deverá ser registrado entre os dos libertadores do homem.

Shopping News

25 de fevereiro de 1968

O ano de 1967 foi um ano bom para o teatro em São Paulo, pelo menos quanto ao movimento. Foi discretamente rico em formação de novos conjuntos, abertura de novas salas e apresentação de peças, nacionais e estrangeiras. Os acontecimentos mais importantes foram a encenação de *Marat-Sade*,

de Peter Weiss, quase contemporaneamente ao êxito internacional dessa peça; a afirmação de Plínio Marcos, um autor nacional fecundo e dotado de coragem e talento, a redescoberta de um texto genial Oswald De Andrade, *O Rei da Vela*, e a continuidade da ação renovadora do Teatro de Arena. Não podemos exigir do teatro brasileiro, como de nenhum teatro, valores sempre últimos e definitivos. Devemos saber aceitar o que vem – e a crítica tem o dever de saber entender os tempos em que ela atua e julgar de acordo com o que é possível ou não fazer, dentro dos climas políticos e sociais.

Continuando a tendência do ano anterior, os espetáculos inconformistas, de denúncia e de protesto, apresentados em 1967, foram em bem maior número do que os acadêmicos ou os inconsequentes. Todavia, as representações nem sempre primaram pelo apuro técnico. Assistimos a destemidas encenações como *Marat-Sade*, ou a outras, não menos desnorteantes, como *Lisístrata*, mas infelizmente seu resultado final nem sempre foi certo em todos os sentidos. Por exemplo: em *Marat-Sade* o acento principal caiu em Sade e não em Marat, com o dever de ser e o que teria dado outra dimensão no sentido do texto; em *Lisístrata* primeiramente não foi possível contar com o número suficiente de bons atores da categoria exigida e, depois, a encenação pecou por excessiva liberdade, embora o espetáculo tenha indiscutivelmente ganho em vivacidade, comunicação e imediatismo.

Muitas vezes, contra o valor dos textos e o inegável talento de direção, o resultado interpretativo geral não pôde ser colocado no mesmo plano. E isto é tanto mais de lastimar, quanto menos a culpa cabe aos atores. Esta culpa – desde que seja uma culpa e não uma condição por enquanto intransponível da nossa formação cultural – cabe aos empresários, produtores e diretores. A estes nunca será bastante pedir e tornar a pedir que nos deem espetáculos menos ambiciosos talvez, mas mais artisticamente acertados justamente no que se refere a uma ideal e necessária sempre maior excelência das interpretações individuais dos atores. Embora o mais importante para o teatro brasileiro deste momento seja “o que” ele pode e tem a dizer, “o como” ele o diga continuará tendo sempre a mesma eterna importância.

E, perante tudo, serão mesmo esta sua idoneidade e autenticidade artísticas a maior força de afirmação.

Shopping News

3 de março de 1968

O Público e a Crítica

A experiência de vida de teatro em São Paulo tem provado que não existe nenhuma relação de dependência entre o julgamento da crítica especializada e a aceitação de um espetáculo por parte do público. O nosso público, além de ser também ele agudamente crítico como todos os públicos, parece que faz questão fechada de afirmar a sua independência, consagra espetáculos não aceitos pela crítica e não aceita espetáculos consagrados pela crítica. E isto em São Paulo parece ser uma regra: raramente os dois julgamentos coincidem. Quando isto ocorre, logo se suspeita de que, então, algo deve estar errado, em tudo, da cabeça aos pés. Este poderia ser o tema de uma interessante pesquisa. Como eu acho que o teatro deve ser feito para o público, o mais amplo e mais extenso possível – e não só para um número restrito de intelectuais, entendidos e aficionados –, acredito que este é um problema a ser encarado com certa decisão.

Quem está errado? O público ou a crítica? Acontece às vezes – em nossa época tem acontecido muito – que uma peça ou uma representação contenha tais elementos novos e insólitos que chegam a desnortear inteiramente tanto o público como a crítica. Isto se entende e se admite. Lembremos o que houve com Pirandello no período de sua luta para afirmar-se, de 1910 a 1920 e poucos. Mas há outros casos ainda mais gritantes. Embora eu tenha como princípio o respeito a opinião do público, não me parece que este esteja sempre certo em sua conduta perante os nossos projetos e teatrais. O problema é que na prática é sempre o público que acaba tendo razão. Porque o teatro é feito para ele e não para a crítica. A crítica seria uma intrusa intrometida entre um e outro. Mas, desprezar ostensivamente a opinião de pessoas que estudaram o mundo do teatro e que, portanto, sempre sabem alguma coisa de “certo”, demonstra uma presunçosa autossuficiência mal conceituada. Acreditar cegamente nos críticos, não e nunca. Mas desconhecer aprioristicamente a opinião deles, como se fosse forçosamente inaceitável, não.

Do outro lado, nenhum crítico deve deixar-se levar por uma atitude extremas na defesa de postulados muito pessoais, à custa de deixar de ser crítico. Embora não pareça, o poder do crítico que tem à sua disposição um jornal ou uma revista é grande e, por ser assim, deve ser empregado sempre com alma grande e não intolerante. Mas, ao mesmo tempo, nenhum crítico deverá jamais abdicar da afirmação e da defesa da própria filosofia, do próprio conceito da vida e do mundo, a custo de renunciar à sua razão de ser e à sua missão. A cada um, a sabedoria de encontrar o equilíbrio necessário.

Shopping News

17 de março de 1968

Aristófanes

No desenvolvimento do teatro grego espelha-se a História do espírito grego. Fragmentariamente, porque só parte desse teatro chegou até nós. É possível que nos tenha chegado o melhor, mas disso não temo a absoluta certeza. Contudo o que resta dá para formarmos dele uma clara imagem.

Após o labor milenar e caótico da criação de sua cosmogonia, os gregos param para contemplar a obra realizada. É neste momento que nascem a arte e a poesia da Grécia e do mundo ocidental. A primeira literatura grega é simples mitologia. No teatro essa primeira fase corresponde a Ésquilo e seus predecessores, mas a produção destes últimos está perdida para nós. Desse momento em diante o espírito grego avança com uma rapidez, uma coragem e uma genialidade que só encontrarão iguais confrontos na Renascença e na época atual. Os gregos começam a analisar e a criticar, a pensar a sua concepção do mundo escoimando-se de suas contradições. É a hora do nascimento da filosofia e é a hora em que se afirma consciente, o inato racionalismo grego. Essa fase corresponderia a Sófocles: meditação sobre o mito, sua redução à dimensão humana. Da crítica do mito passa-se gradual e fatalmente à sua transubstanciação num novo universalismo que prenuncia Roma e o Cristianismo. No teatro este momento é representado por Aristófanes como uma tentativa de deter aquele processo.

A Tragédia e a Comédia não tiveram a mesma origem. A Tragédia em seu aspecto essencial e primigênio é a representação de um mito e evolui a partir de uma era. A Comédia, pelo contrário, é a negação de toda e qualquer mitologia e brota na praça pública, povoada de uma multidão disparatada de indivíduos profunda e raivosamente interessados nas vicissitudes da pátria e na conduta de seus governantes, nos casos particulares de seus vizinhos e no julgamento das criações de seus artistas e pensadores. No princípio é apenas uma chanchada irreverente, torpemente obscena e baseada quase exclusivamente nos trejeitos de palhaços e saltimbancos achincalhados e achincalhantes.

A identidade das formas, porém, impele a Comédia a imitar, adotar e adaptar as técnicas em contínua progressão da Tragédia. São os predecessores que levam a Comédia ao ponto formal em que ela se encontra ao surgir Aristófanes. A produção dos primeiros está perdida. Assim, toda a Comédia grega é, para nós, Aristófanes e um seu epígono quase contemporâneo, Menandro. Mas Aristófanes foi um gênio e a Comédia conserva até hoje a estrutura que ele lhe deu.

Agora, Aristófanes apresenta para nós um problema. Ele é considerado – e é – o mais obsceno de todos os autores teatrais. Não esquecemos que ele é produto de outra cultura, cujo comportamento perante o sexo é quase que oposto ao nosso e que a Comédia nasce perante públicos masculinos cavilosos, discursadores e raciocinantes, mas vociferantes e blasfemadores. Porém, isso não muda o problema: por que Aristófanes, que era um grande artista e um grande espírito, não a depurou, uma vez que os seu público já era outro, já era o público do teatro grego? Provavelmente para não cortar as raízes da tradição para ficar perto do povo, para falar a linguagem dele, para ser entendido por ele, imediata e completamente, na hora e com plena e total participação.

Nós estamos hoje muito preocupados em querer definir politicamente Aristófanes: na crítica à sociedade, ele nos parece contraditório: denuncia e ridiculariza as solenes mistificações nacionais, mas ao mesmo tempo não compreende a mensagem de Sócrates, insulta-o rudemente. São estas contradições que nos impedem de aceitá-lo inteiramente. A sua obscenidade é uma contingência local e temporânea, que pode ser atenuada numa representação

moderna. As suas ideias, não, não podemos mudá-las. Podemos ouvi-las, porém, mesmo que não tenha entendido Sócrates, herói e mártir da Civilização. Atenas era ou não era, enfim, uma democracia?

Shopping News

19 de maio de 1968

O Melodrama, esse preconceito

Etimologicamente, melodrama significa drama musical, isto é, para canto e orquestra. Surgiu entre os séculos XVI e XVII, como um sinônimo de ópera, aproximadamente. Floresceu entre os séculos XVII e XVIII, quando foram produzidos centenas e centenas de melodramas com a mesma facilidade e a mesma alegre irresponsabilidade com que na época atual se produzem centenas e centenas de filmes e telenovelas. Uma enorme parte do teatro ruim escrito entre 1650 e 1850 não passava de libretos para óperas, de verdadeiros melodramas, no sentido mau que hoje se dá ao termo. A imensa maioria desses libretos ficou sem ser musicada: embora houvesse numerosos compositores que produziam em série, a oferta foi sempre maior que a procura... O que os caracterizava era a psicologia primária dos personagens, temas estandarizados de conflitos familiares, uma sentimentalidade insossa e pletórica induzindo ao choro fácil às abundantes lágrimas: desempenhavam o papel hoje atribuído às telenovelas.

Banido do teatro a partir da segunda metade do século XIX ao se iniciarem os movimentos de renovação da cena, o melodrama ainda resistiu por algum tempo, quando, desvinculado do Romantismo, chegou até a sofrer uma virulenta recrudescência no Realismo. Surgiu, enfim, o cinema que depois de alguns lustros de aprendizado e de várias incertas tentativas acabou dominando-o. Quando também este campo começou a ser-lhe contestado, invadiu a televisão, onde parece ter-se firmado definitivamente. O melodrama é eterno, sobrevive a tudo. Ele é uma inderrogável exigência, não tanto das classes populares, como da burguesia. A burguesia que vem das classes populares, mas que não é mais classe popular e que odeia sacrificar um milímetro de seu conforto espacial e um segundo de seu conforto temporal para aliviar as

misérias do mundo gosta, ainda, de chorar sobre elas. Isto faz com que ela sinta a consciência cotidianamente descarregada. E esta cotidiana descarga é vital para a burguesia. Como conseguiria ela, todas as manhãs, voltar a sorrir diante de suas vítimas?

Shopping News

16 de junho de 1968

Roda Viva³⁴

Não vamos fazer aqui um julgamento que seria prematuro de *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda, peça que está levando multidões ao Teatro O Galpão. O fato de Chico ter estreado como autor teatral tem enorme importância, primeiramente como etapa decisiva de um artista já consagrado à procura de meios de expressão mais ricos e mais complexos. Não nos admiraríamos se, num futuro próximo, Chico começar a escrever e a compor Óperas. Fôlego para isso ele tem; prova-o *Roda Viva*, ensaio de ópera-balé nacional popular. Em todo caso, o termo aqui empregado, “ópera-balé”, não deve ser tomado à risca, isto é, como tentativa de fixar a qualquer custo, dentro de esquemas tradicionais, uma original composição teatral, na qual a música e a dança são elementos expressivos, não supletivos, mas sim intrínsecos e determinantes, em igualdade, com a palavra e o diálogo.

Roda Viva conta a história da fabricação, promoção, manutenção e final destruição de um ídolo da música popular e TV brasileira. Atente-se, não de um ídolo em abstrato, mas sim de um ídolo brasileiro, embora sem qualquer alusão pessoal a nenhum de nossos atuais ídolos. É uma estória trágica e dramática, perfeitamente realizada por Chico, apesar de todos os pontapés

34 A crítica foi publicada dois dias antes da invasão do teatro, na noite de 18 de julho de 1968, por um bando autointitulado Comando de Caça aos Comunistas, formado por universitários de extrema-direita com o apoio de policiais e militares. No dia seguinte, o ataque foi manchete da *Folha de S. Paulo*: “Artistas agredidos e teatro depredado”. O elenco foi espancado e o cenário completamente destruído. Os invasores estavam armados com cassetetes e socos-ingleses. Depredaram as poltronas, quebraram os ‘spots’ e instrumentos musicais. O contrarregista José Luiz Araújo teve a bacia fraturada e a atriz Marília Pêra, depois de várias vezes mordida, foi obrigada a sair nua para a rua. Às vésperas do Ato-Institucional nº 5, em dezembro, não aconteceu nada aos atacantes.

dados aos cânones escolares da construção de uma peça. O andamento narrativo é lógico, normal e autêntico, e atinge momentos patéticos como no “dueto” amoroso dos protagonistas, interpretados por Heleno Prestes e Marília Pêra, que faz a plateia aplaudir cena aberta. Entremeados nesse contexto, estão um milhão de coisas relativas a este nosso Brasil de hoje, o que torna a peça agudamente agressiva e contundente.

José Celso Martinez Corrêa dirigiu com grandeza e audácia este já audacioso trabalho, que nos mostra uma nova dimensão do talento de Chico Buarque. Achamos que falar em grandeza não basta; José Celso tem inspirações geniais. Estamos vivendo um alto momento do nosso teatro, estamos vivendo os dias da criação de uma nova dramaturgia brasileira. O elenco, tanto nos papéis principais, como no coro, é composto todo por elementos jovens que compensam a falta de maturidade técnica, pelo ímpeto, energia, força, espontaneidade, inventividade, tanto na recitação como na composição coreográfica, no canto e na execução musical. Os cenários e os figurinos de Flávio Império completam de tal forma o espetáculo que dificilmente imaginariamos outros. O espetáculo inteiro deve ser considerado como o talentoso resultado de uma equipe absolutamente integrada e empenhada.



Shopping News

Abril de 1968

A Volta ao Lar

A peça do dramaturgo inglês Harold Pinter, lançada no Rio, onde permaneceu em cartaz mais de quatro meses, está sendo apresentada no Teatro Maria Della Costa pelo conjunto de Fernanda Montenegro para um público

“rigorosamente maior de 21 anos”. De fato, a peça é de uma quase inédita liberdade e crueza de linguagem e expressão. Mas não vou deter-me aqui sobre os critérios da censura a uma longa argumentação a ser desenvolvida em outra instância. *Volta ao Lar* – no original, *The Homecoming* – é o retrato e a denúncia da vida aparente e da vida subliminar de uma família pequeno burguesa, ocasionalmente londrina da época atual. Nesta família que não é só a família de um habitante da cidade de Londres, mas simbolicamente a família do Homem, como ela se apresenta nesta fase de transição da história da humanidade em que todos os velhos valores sociais ruem numa caótica e incontida putrefação, nada se salva, tudo está irremediavelmente podre, perdido, tudo já está antecipadamente fadado à dissolução. Isto é o que o autor pensa e faz ver. O que ainda poderá haver de puro, o último resquício de dignidade humana que tenta desesperadamente sobreviver e resistir, ou perece mesmo, ou então empreende a fuga para o desconhecido. Digamos que esta seja uma visão pessimistamente bíblica do mundo, uma visão da final perdição do Homem após o pecado original. Não estamos diante de uma interpretação sociológica da atualidade, mas sim diante de uma visão religiosa do mundo e da vida.

A Volta ao Lar é uma peça importantíssima pela sua simbologia e pelas suas múltiplas alegorias, o que fez com que alguns críticos e intérpretes a aproximassem da obra kafkiana. E, realmente, ela tem a densidade desta. Todavia, não me parece ser de forma alguma uma ponta de lança de vanguarda. Pelo contrário, ela representa uma soma, uma fusão, um amálgama, um resultado das mais significativas correntes do teatro moderno, de Pirandello a Ionesco. Onde estaria a “novidade absoluta” que a habilitaria a ser tida como uma peça de vanguarda? Na linguagem empregada pelos personagens, abolição do discurso literário, transformação do diálogo num testemunho e num documento semânticos? Mas esta é uma tendência geral do teatro moderno. Em sua estrutura cênica, no emprego do “flashback”, no emprego de planos ideais superpostos – e não observado na presente encenação de Fernando Torres? Mas isto já tem pelo menos quarenta anos de existência. Onde, então: em sua religiosidade? Mas esta tem a velhice do homem. Em todo caso quero que fique entendido que não julgo menor a peça por não a considerar de vanguarda. Aliás, isto tem uma importância secundária, trata-se apenas

de uma classificação de natureza didática que nada tira ou nada acrescenta ao real valor de uma obra de arte, a não ser sob o aspecto historicístico. Examinarei o trabalho do diretor e dos atores numa segunda nota.

Shopping News

14 de abril de 1968

A Volta ao Lar – a direção de atores

É possível que este espetáculo esteja sensivelmente se desgastando. O rigor da marcação e do ritmo que devem conservar ainda o enquadramento original do diretor Fernando Torres está, em evidente contraste, na atuação dos atores com certo relaxamento, com certa leve mas perceptível perda de sentido. Isto pode acontecer com espetáculos que obtêm sucesso de público e que certas reações deste, num e noutro pormenor, começam a influenciar. É este o momento desejado e desejável para qualquer manifestação mas, se for atingido com sacrifício da autenticidade artística, então é fatal que acabará perdendo o valor.

É este desgaste difícil de definir, mas sem dúvida inegável, que se nota atualmente na representação de *A Volta ao Lar*. Torna-se quase impossível reconstruir o primeiro significado da razão de ser de tal encenação: dir-se-ia que ele esteja se diluindo nas “performances” individuais dos atores, cada um fornecendo belas amostras e suas qualidades e sua técnica, mas cada um trabalhando por si. É verdade que o público assiste a um verdadeiro concurso de interpretação: mas, assim, onde vai parar a unidade essencial do texto?

O papel maior é de Ziembinski – um velho pai de família da pequena burguesia proletarizada de Londres ou de qualquer outro lugar. Todos admiramos Ziembinski e não esquecemos o incalculável trabalho que realizou para a renovação do nosso teatro. Ele pertence àquela afortunada categoria de atores em que a paixão pela arte se alia a um infalível instinto e uma riqueza de recursos que só ocorrem de vez em quando. A simpatia do público por ele é imediata e involuntária, o que leva Ziembinski a fazer concessões: nesta peça, muitas pequeninas, numerosas, recebidas com entusiasmo por boa parte do público e com certo espírito crítico por outra.

Luiz Linhares, no papel de um dos filhos, exerce a sutil “ocupação” de rufião que na peça, em meio a todos os palavrões e insultos que trocam e de todas as torpezas que fazem entre si seus personagens, jamais é citada pelo nome que tem, sendo sempre delicadamente omitida: e, em todo este longo e sustentado, mas nunca revelado subtendido, resplende a arte de Luiz Linhares: mas que também é levado a sublinhar por demais o seu tipo.

Jairo Arco e Flexa, no papel do filho que “volta ao lar” e de marido de Ruth – a mulher que o dito rufião vai transformar em prostituta íntima e “ocupacional” da organizada família –, também está na primeira linha. Seu trabalho é notável porque, sendo o ator muito jovem, dá aqui mostras de um rápido e seguro amadurecimento. E bem estão igualmente Silvío Rocha e Serafim Gonzales: o melhor o primeiro, comedido no papel de um empedernido homossexual, menos feliz o segundo por uma caracterização excessivamente exterior, mas mesmo assim incerta, dado a seu tipo de boxeador amador bronco e primário. De Fernanda Montenegro, que faz o papel de Ruth, falaremos em outra nota³⁵. O cenário de Túlio Costa consegue tornar visível e presente a atmosfera decaída e sinistra de uma velha habitação familiar a caminho da ruína moral e material.

Shopping News

12 de maio de 1968

Réquiem para Noite de Sexta-Feira

Com a apresentação de *Réquiem para Noite de Sexta-Feira*, no argentino Germán Rozenmacher, em tradução de Zilda Dayer, o Teatro de Grupo, atuando no Auditório Itália, inicia suas atividades. O assunto da peça é um conflito que explode quase que de repente numa família hebraica originária da Europa Oriental, emigrada para a América, precisamente a Argentina, mas nesta edição ambientada em São Paulo. É uma peça de construção simples e tradicional com fortes acentos russos, especialmente tchecoslovacos, mas também por outro lado, do velho teatro argentino da linha de um Florêncio

35 A nota sobre Fernanda Montenegro foi impossível encontrar. Talvez Athos não a tenha escrito por circunstâncias das quais não se tem notícia.

Sánchez, por exemplo, e pretende visivelmente ligar-se em continuidade ao movimento teatral hebraico iniciado na metade do século XIX numa tentativa bem sucedida de desencravá-lo de suas matrizes linguísticas e inseri-lo num maior panorama.

É uma peça tipicamente judia, tanto na estrita temática de seu conteúdo como em sua problemática formal. O próprio personagem Max, velho cantor de operetas, tem na peça a função de formar a ambientação genealógica e psicológica de toda a família, emigrada após a destruição de sua aldeia natal pelos nazistas no princípio da II Guerra Mundial, particular este insistentemente marcado por Scholem, pai de David, o filho rebelde. O conflito surge pelo fato de o filho, em contraposição ao pai, cantor de sinagoga e intransigente seguidor de sua religião e de seus costumes ancestrais, manifestar anseios de integrar-se no novo mundo em que está vivendo e querer libertar-se de todo o peso do passado, inclusive unindo-se em casamento a uma jovem cristã. Este conflito é desenvolvido com sóbria, mas dramática e forte concisão. A peça de fato é curta, vigorosa, tem absoluta unidade de ação, de tempo e de lugar: é uma peça clássica. Ela contém momentos de intenso lirismo, como quando Max evoca aqueles três coloridos palhacinhos caminhando em fila sobre a neve das ruas da velha aldeia: um momento que lembra certos soturnos, terrivelmente humildes e resignados climas de Marc Chagall.

O papel de Scholem dá oportunidade a Mauro Mendonça de construir uma grande interpretação a qual chega com uma “aisance”, determinada ao mesmo tempo pela técnica, pelo talento, a idade, a voz, o físico, tudo o que faz pensar num intérprete ideal para o personagem. Lélia Abramo, no papel de Lea, mulher de Scholem, mãe de David, personagem de difícil composição por ser psicologicamente indefinido, vence o escolho com sua costumeira bravura. Felipe Carone, num papel de composição difícil – ele é Max, o artista, irmão de Scholem – está convincente e bem posto no plano surreal e onírico e que o autor desenvolveu o papel. Eraldo Rizzo, com o Davi, ainda num de seus primeiros papéis, merece crédito pela contida energia de seu trabalho.

A direção de Roberto Vignati, diretor imaginoso em peças infantis, merece elogios pela sobriedade, tanto no trato dos atores como no enquadramento

geral do espetáculo, concebido dentro de uma unidade sem desperdícios diversivos. Bons os figurinos de Ana Gutemberg e o cenário de José Carlos Proença, tudo amalgamado numa tonalidade bem acertada. Merece menção, ainda, a presença de uma assistente como Aída Slon.

Shopping News

26 de maio de 1968

Viúva, porém honesta

Baseado na comédia de Nelson Rodrigues, o diretor Líbero Ripoli Filho tenta fazer teatro novo no sentido de busca de princípios de uma dinâmica possível e genuinamente brasileira das regras do espetáculo. Não vamos aqui fazer uma apreciação do texto, uma obra secundária de Nelson Rodrigues: o que está em primeiro lugar, neste caso, é o espetáculo em si, uma vez que o diretor procura novos caminhos. Esta novidade, em todo caso, não é tão absoluta assim. Em primeiro lugar, a técnica cênica empregada, afinal de contas, fica entre a da nossa velha revista musicada e a do circo: mas é justo reconhecer que ela contém outros elementos realmente novos. Para situá-la corretamente, ainda dentro da atual conjuntura do nosso teatro, é preciso nos reportar a várias e não poucas realizações anteriores, antes de tudo ao próprio Nelson Rodrigues, depois de certas experiências isoladas e, finalmente, a toda obra do Teatro de Arena e, mais recentemente, ainda à representação de *Lisístrata*, onde o diretor Maurice Vaneau reduziu 2.400 anos da comédia de Aristófanes às 24 horas de nossa cotidiana vivência ao fazer o espetáculo terminar numa festa “hippie”.

A criação de uma arte tipicamente brasileira na forma e no conteúdo foi o programa da Semana de 1922. Após desvios e olvidos, parece que a estamos agora reencontrando e prosseguindo. O caráter iconoclasta de certas manifestações teatrais destes nossos dias lembra o movimento antropofágico de Oswald de Andrade, especialmente depois da encenação de *O Rei da Vela*. O caráter carnavalesco que Líbero Ripoli Filho infundiu a seu espetáculo, e que ele chama de tropicalista, não é uma novidade no desenvolvimento da cultura, ele se reporta, enfim, ao espírito báquico, ao espírito dionisíaco,

mas nem por isso deixa de ter a sua incisiva importância na atual fase do nosso teatro.

Temos então que considerar vitoriosa a experiência? Sim, perfeitamente, e de um modo bastante geral. Todavia, não podemos deixar de fazer algumas considerações. Prescindindo momentaneamente de qualquer juízo sobre o texto escolhido, não nos parece ter sido feliz sua escolha, como base para este espetáculo, na forma em que foi concebido. O texto denuncia uma mentalidade e um estado de alma um tanto gratuitos, para não dizermos ultrapassados. Para que o resultado fosse esteticamente incontestável como merecia ser – pois a concepção da encenação é realmente criadora – impor-se-ia um texto que abordasse elementos determinantes, e não marginais, da nossa vida nacional. Carnaval, futebol. Cachaça, são elementos marginais, não determinantes. Se assim fosse, seríamos um povo de párias: ninguém ainda conseguiu esmagar-nos até esse ponto. Esta marginalidade de conteúdo é que faz com que no fim do espetáculo tenhamos a impressão de que é algo primário e de certa forma grosseiro e, repita-se, gratuito e desnecessário. As verdadeiras motivações das formas da nossa vida brasileira não foram atingidas e tudo ficou num plano discutivelmente divertido.

Shopping News

23 de junho de 1968

A Cozinha

De Arnold Wesker, o público brasileiro já conhece *Raízes*, há poucos anos aqui representada por Cacilda Becker. O dramaturgo Wesker³⁶ pertence ao jovem grupo dos “enraivecidos” ingleses; mas possuindo uma ideologia definida, sua revolta é, portanto, menos instintiva, menos incontrolada, mas dirigida e mais racional. Dessa circunstância deriva-lhe a solidez, a força de suas construções dramáticas que mostram um desenvolvimento ortodoxo e normal. Em *A Cozinha*, Wesker expõe sua visão do mundo capitalista atual, uma visão possivelmente marxista ou, pelo menos, socialista. A cozinha é

36 Arnold Wesker (1932-2016) escreveu *A Cozinha*, sua estreia como dramaturgo, em 1957, aos 25 anos. Autor de 42 peças além de contos e ensaios.

uma imagem, uma alegoria na qual vem simbolizada, em microcosmo, a sociedade de classes no capitalismo. É a cozinha de um restaurante popular de Londres, que até poucas décadas atrás era a metrópole do imperialismo. Na cozinha, todos – cozinheiros, ajudantes, garçonetes – trabalham numa fúria frenética para alimentar o arcabouço físico de outra classe que também trabalha freneticamente e tem apenas o tempo para engolir um prato de duvidosa comida e, correndo, voltar à sua labuta. Esta segunda classe – a classe média – não é vista em cena porque toda peça se desenrola só na cozinha, mas está continuamente presente porque é para ela que se fabrica a comida: para satisfazer-lhe a fome, mas também para enriquecer o proprietário, o dono, o Senhor, o qual aparece duas vezes, a última para interpelar o cozinheiro Peter que, não autorizado, dá a um mendigo dois bons sanduíches; se ele, Peter, havia pedido a Deus licença para fazer aquela caridade, não se sabendo se Deus é Deus mesmo ou se é ele, proprietário do restaurante. Como se vê, uma perfeita imagem do mundo capitalista, todos trabalhando para enriquecer o dono e o dono julgando-se Deus.

A direção de Antunes Filho, nervosa e brilhante como sempre, colheu em cheio o sentido da peça, resultando daí uma calorosa e imediata comunicabilidade, especialmente na primeira parte cuja cena final, constitui uma notável marcação, uma ordenada desordem, um controlado tumulto. Já na segunda parte, notam-se momentos de queda da atmosfera, mas o final volta ao nível anterior. O cenário de Maria Bonomi é outro ponto decisivo deste espetáculo, pois neste caso tinha de “dizer” tanto quanto ao diálogo. Maria Bonomi construiu uma verdadeira cozinha, uma cozinha-fábrica, gélida e impessoal como a seção e máquinas de uma fábrica qualquer, e foi absolutamente feliz na expressão figurada de um mundo anti-heroico e anti-poético. Todos os atores mereciam ser citados pelo esforço e pela disciplina de que dão prova, mas Juca de Oliveira – como Peter, o papel principal – deve aqui ser especialmente elogiado pela poderosa vivência conferida a seu personagem, numa interpretação que será longamente lembrada. O público aplaude várias vezes em cena aberta, assim como, na abertura da cortina, aplaude o cenário de Maria Bonomi³⁷.

37 No elenco desse espetáculo memorável, estavam atores veteranos e iniciantes. Juca de Oliveira recebeu todos os prêmios do ano: Governador do Estado, Associação Paulista de Críticos

Shopping News

11 de agosto de 1968

O Teatro Castro Alves de Salvador

É em Salvador, Bahia, que foi construído e está instalado em perfeito funcionamento um dos melhores, se não o melhor, teatro do Brasil: o Teatro Castro Alves³⁸. Não sei se o Teatro Nacional de Brasília³⁹ já está completamente instalado: estando-o, um rivalizará com o outro tanto no arrojo arquitetônico como na riqueza e no avanço do equipamento técnico. Não sei qual dos dois seria o melhor, mas a verdade é que só vi o Nacional de Brasília ainda em fase de acabamento e não tenho por isso elementos para formular um confronto entre ambos. O Teatro Castro Alves tem plateia única em declive, dotada de 1.200 poltronas. Tem, portanto, uma impressionante amplidão, mas não desmesurada: essa amplidão permanece adstrita a dimensões domináveis tanto pelos atores quando no palco em relação à sala, como pelos espectadores em relação ao palco e à própria sala. Tais proporções foram maravilhosamente calculadas e realizadas e intensamente humanizam a atmosfera geral. Atores e público se sentirão afastados. A relação ator-público parece ser, no Castro Alves, ideal. O equipamento técnico desse teatro não somente é o melhor do Brasil, mas também um dos melhores do mundo. Seus recursos são tão numerosos e variados que até hoje não se conseguiu esgotá-los de uma só vez. Não estou, evidentemente, fazendo promoção do Teatro Castro Alves da Bahia. O meu objetivo nesta nota é outro. Estou apenas sugerindo que o dia em que paulistanos quiserem possuir eles também um teatro moderno e grande – e nesse dia, à maneira paulista, eles vão querer que seja o melhor do melhor – eles que se inspirem nessas duas obras-primas na arquitetura e da engenharia teatrais que são o Nacional e o Castro Alves. E estou sugerindo ainda, especialmente, que os conjuntos

Teatrais e Molière; Antunes Filho, o Governador do Estado e Molière; Maria Bonomi, o Governador do Estado.

38 Projeto de José Bina Fonyat Neto e do engenheiro Humberto Lemos Lopes. A concepção do edifício foi premiado na IV Bienal de São Paulo. Inaugurado em 4 de março de 1967.

39 A construção do Teatro Nacional de Brasília, traçado original de Oscar Niemeyer, teve início em 1960, poucos meses depois da inauguração da cidade. A obra sofreu longa interrupção e só em 1966 foi aberta a Sala Martins Pena.

paulistas realizem temporadas no Castro Alves. Pequenas temporadas de uma semana ou quinze dias, talvez com espetáculos alternados, dia sim, dia não. Até esse limite a Salvador de hoje – que está crescendo em ritmo cada vez mais acelerado – perfeitamente comporta.

Tais espetáculos poderão servir como testes de validade teatral, os testes de aumento das escalas dos próprios espetáculos, tanto em relação à encenação como em relação à receptividade de um público três ou quatro vezes mais numerosos do que o comportado pelas nossas salas. Vi alguma coisa funcionando de casa cheia no Castro Alves: garanto que vale a pena tentar a experiência, pelos resultados artísticos e morais que se conseguem. A receptividade de um público homogêneo composto de 1.200 seres reunidos de uma só vez é realmente impressionante. Vale a pena tentar. E muito dificilmente o resultado da experiência não será também financeiro.

Shopping News

18 de agosto de 1968

O Burguês Fidalgo

O burguês do tempo de Molière é um ser diferente do burguês do nosso tempo, embora o atual conserve ainda muitas características daquele. Além do mais, e isto poderia levar a certas confusões, tanto o burguês moliérano como o nosso apresentam fraquezas que são permanentemente humanas, mesmo considerando que o atual está cada vez mais se desumanizando. Quem se aproxima da famosa obra do comediógrafo francês tem que lembrar estas sutilezas se quiser entender a plenitude do homérico ridículo de que o autor revestiu o seu personagem. A explicação das intenções de Molière poderá estar contida no adjetivo apostroado ao substantivo: o burguês escarnecido não seria propriamente o burguês em si, mas sim e com mania de grandeza, o que aspira a igualar-se à nobreza. Ele seria então ridículo não por ser burguês, mas por querer ser nobre.

O Burguês Fidalgo é de 1670. É o elemento social que está terminando de instituir o mercantilismo e, ao mesmo tempo, está lutando contra os privilégios da nobreza, que lhe barram os passos contra o feudalismo. Eventualmente

é um aliado do rei, o qual se vê cada vez mais sitiado e prisioneiro de uma nobreza cada vez mais inútil e por isso mesmo cada vez mais ferozmente aferrada às suas decrépitas prerrogativas que se arrastam desde Carlos Magno no início da Idade Média. Assim, o burguês de Molière não é um elemento que emperra o progresso da sociedade, mas sim que a está transformando: é um elemento revolucionário, portanto. Atacando-o, pois, teria Molière obedecido a certos inconscientes impulsos reacionários, movidos pela sua condição de intelectual bafejado pelos favores dos poderes constituídos? Ou dar-se-ia o contrário? Isto é, com sua poderosa intuição artística, teria Molière tido a intenção de apresentar um novo fator histórico da sociedade em que vivia? Ou seria que, como comediante “do rei”, pretendeu ele apenas armar uma contundente “gozação” de um aliado que a realeza sentia sempre mais exigente e assim feri-lo pelo lado mais fraco e de certo modo mais inócuo? Estes são os problemas de fundo que se propõem a uma adequada encenação atual de *O Burguês Fidalgo*. Veremos como o diretor Ademar Guerra e o ator Paulo Autran o resolveram.

Shopping News

25 de agosto de 1968

O Burguês Fidalgo – A solução

A famosa peça de Molière, mais o nome de Paulo Autran, estão levando ao Teatro Bela Vista multidões que lotam aquela sala. Este sucesso é mais do que merecido: embora não tenha propositalmente atingido as maiores e mais certas dimensões do texto, trata-se de um espetáculo muito bem realizado dentro das suas intenções. E aqui seja-nos permitido fazer um apelo a todos dirigido para que aquele ator continue conseguindo o apoio necessário à encenação das grandes peças do repertório clássico. Com *Édipo Rei* e este *Burguês Fidalgo*, Paulo Autran dá provas mais do que cabais de que está perfeitamente em forma para encarnar os personagens daquele teatro, uma vez que lhe sobram sensibilidade artística maturidade técnica, força e energia na assimilação psicológica, densidade plástica e mais outros atributos. Mesmo aquela rigidez que alguém lhe apontaria como defeito, coaduna-se

originalmente com a construção de personagens a quem a longa perspectiva histórica rendeu certa dureza de estátuas. Em primeiro lugar, seria uma pena que o seu talento se malbaratasse em pecinhas e, além disso, o nosso público tem sede daquele teatro cada vez mais raro em nossos palcos.

E acho que aqui já vai dito, mesmo que indiretamente, quase tudo o que penso da interpretação de Paulo Autran. Algumas restrições que se lhe poderiam imputar não seriam de detalhe, mas de conjunto, atribuíveis à concepção geral da encenação. A qual Ademar Guerra deu um nítido andamento de farsa, abandonando de vez tradicionais esquemas de caráter literário ou filológico, embora renunciando à maior dimensão do texto. Esta concepção pode ser controvertida, mas, em face do positivo resultado do espetáculo, sua validade artística não pode ser negada. Estamos, sim, diante de um *Burguês Fidalgo* menor, mas, em compensação bem vivo, comunicável, graças também à tradução de Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto), conseguida numa linguagem corrente, fácil e popular. Merece ainda ser considerada como parte integrante do feliz resultado a contribuição de Marika Gidali, que deu às danças uma figuração simples, mas brilhante sob o aspecto coreográfico e teatral. Bom em sua descrição o cenário e vivos e adequados os figurinos de Joel de Carvalho.

Quanto aos outros intérpretes, merecem destaque Margarida Rey, ótima atriz a quem, no papel de Senhora Jourdain, parece prejudicar um pouco certa excessiva impetuosidade; e mais Jorge Chaia, Antonio Ganzarolli, Carlos Miranda muito bom no papel de Cléonte, interpretado com vivíssimas flexibilidade e espontaneidade. E, em seguida, todo o conjunto pelo ajustado trabalho de equipe.

Shopping News

15 de setembro de 1968

De Molière a Gorki, um paralelo

Em *O Burguês Gentil-Homem*, que, na encenação de Ademar Guerra, Paulo Autran assume o título mais imediatista de *O Burguês Fidalgo*, já renunciando de início à conceituação barroca e também erudita do termo gentil-homem,

fundamentalmente desligado da nossa tradição popular, Molière não satirizou somente O Burguês. Satirizou todo mundo. Ninguém se salva na famosa peça e, menos ainda, nesta encenação. Filósofos, músicos, dançarinos, artistas, cozinheiros, alfaiates, gramáticos, nobreza, moças bonitas e moças aventureiras, todos saem meio arrebitados desta imensa tomada de contas social e psicológica. Molière arremete contra tudo o que é cristalizado, contra tudo o que é mentira consagrada, contra o embuste, a mistificação, e luta à procura da verdade. Molière tinha quinze anos quando Descartes publicava o *Discurso Sobre o Método*: e parece levar ao campo da sociedade a mesma guerra. Molière é um cartesiano que já sente no ar o surdo e cada vez mais próximo tropel da Revolução Francesa e já prenuncia, longínqua, ainda, mas fatalmente lógica, a revolução marxista.

Em Máximo Gorki esta última guerra já está definida e já está sendo travada: Karl Marx já viveu, Gorki é um contemporâneo de Lenin. Em sua crítica à sociedade não mais o riso da descoberta imprevista e cômica: há toda a certeza de uma concepção da vida aceita e abertamente manifestada, não há mais risos, há estertores, há gritos de dor, de revolta, de derrotas e de vitórias. Se Molière ainda não podia sentir piedade alguma porque ainda não podia conhecer a causa verdadeira do que há de desumano na conduta do homem, Gorki já sabe por que: por isso, ainda pode ter piedade de Ivan Kolomnitzev e assim, mesmo condenando-o, transfere-lhe a última responsabilidade. Ivan Kolomnitzev⁴⁰ é o derradeiro descendente e a derradeira consequência de Mr. Jourdain.

Final

Esta foi última crítica publicada de meu pai, em 15 de setembro de 1968. Ele teve o primeiro enfarte em 1967 e interrompeu a maioria de suas atividades durante meses. Apesar do repouso forçado, ainda publicou algumas resenhas teatrais e artigos. Em 1968, em condições um pouco melhores, viajou para Salvador, Bahia, numa temporada de visita ao filho Perseu e sua esposa Zilah, às netas e ao neto. Quando voltou, escreveu ainda sobre o Teatro Castro Alves, *O Burguês Fidalgo, a solução; Os Últimos e De Molière a Gorki, um paralelo*. Em 23 de setembro de 1968, sofreu um segundo enfarte, desta vez fulminante.

Alcione Abramo

40 Personagem de *Os irmãos Karamázov*, romance de Dostoiévski. Retrata uma família russa em sua degradação financeira, moral nos limites extremos. Nos confrontos entre três irmãos, há cobiça, amor e corrupção. Gorki viveu a da Revolução Russa de 1917.

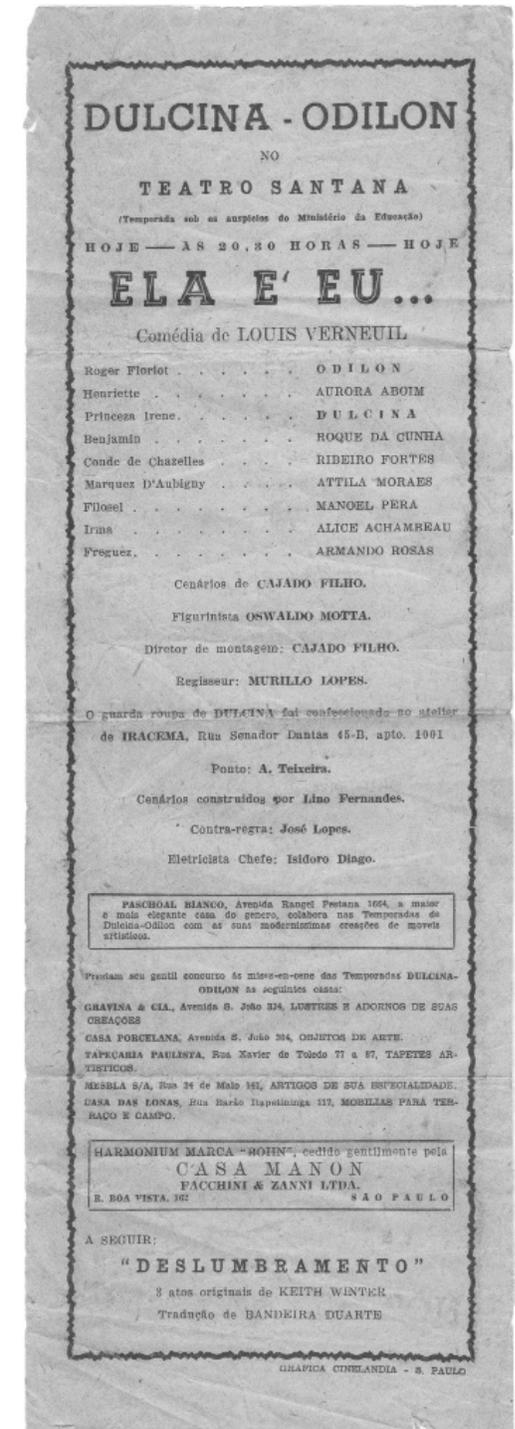
Agradecimentos

Desde que meu pai começou a publicar suas críticas de teatro, minha mãe, eu e minha tia Lélia Abramo passamos a colecioná-las. A ideia era editá-las em livro para que não se perdessem na velocidade do tempo e, principalmente, na efemeridade do próprio espetáculo teatral. Esse projeto, desde o início, foi compartilhado com Jefferson Del Rios, crítico de teatro, jornalista e escritor amplamente conhecido. A ele nosso agradecimento por nunca ter desistido da publicação. Agradecemos também, e muito, à Associação dos Artistas Amigos da Praça, nas pessoas de Ivam Cabral e Marcio Aquiles, que abraçaram a causa e a tornaram realidade. E ao coordenador do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Thiago Nicodemo, que disponibilizou total acesso aos jornais pesquisados.

Agradecemos também às filhas de meu irmão Perseu Abramo e Zilah Wendel Abramo, Laís, Helena, Beatriz e Marta, e também Ana, Marcos e Lucas, sobrinhos-netos, pela alegria e generosidade que demonstraram pela realização de tão antigo desejo. Agradeço ainda ao Mário (in memoriam), segundo filho de Perseu e Zilah, pela sua paixão pela leitura e senso de humor, e faço um agradecimento especial ao meu filho Fábio Abramo Margherito pela parceria e dedicação no trabalho de organização e transcrição de arquivos e à minha filha Silvana Abramo Margherito Ariano pelo apoio e participação nos trâmites da publicação.

Alcione Abramo

Programas, cartazes e textos



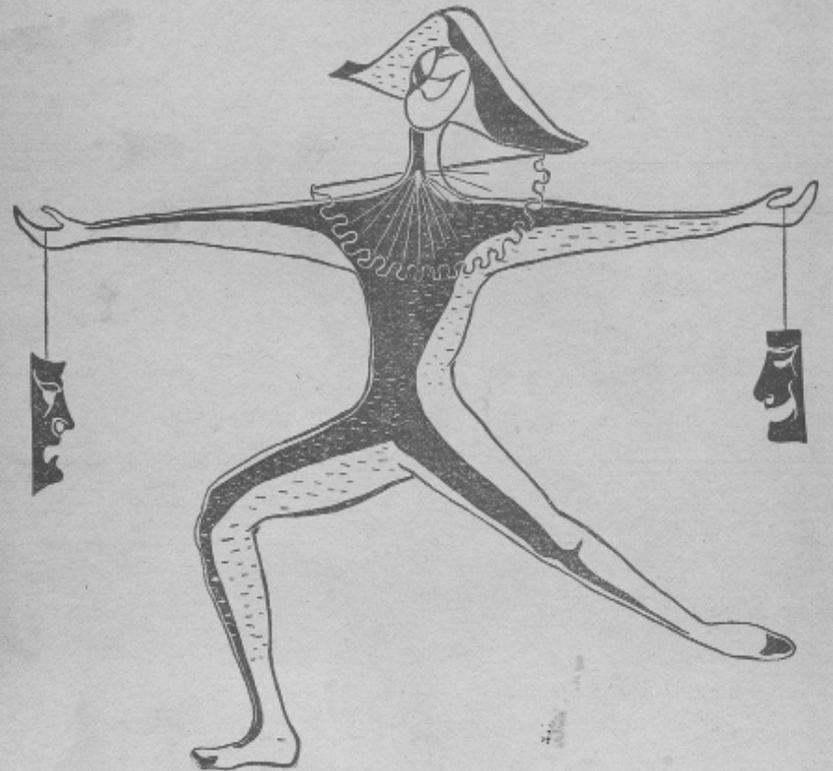
*Eva
e seus Artistas*



TEATRO DE ALUMINIO

revista do
**teatro
amador**

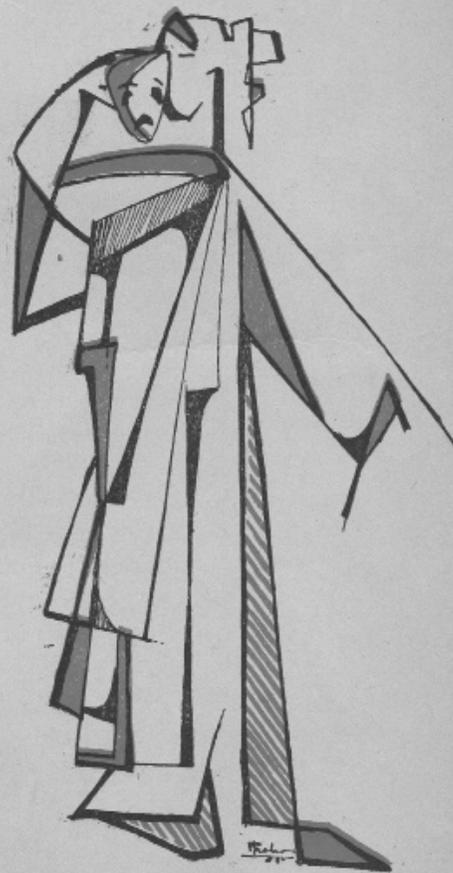
ano 1 * número 3 * outubro, 1955



neste número:
* noções de arte de representar
* o II festival através a crítica
de athos abramo

cr.\$ 6,00

número dedicado ao II festival paulista de teatro amador



neste número:
* noções de arte de representar
* asbato o direito autoral

cr.8 6,00

O II festival através a crítica

de atos abramo

Os espetáculos apresentados no II Festival Paulista de Teatro Amador podem ser classificados em três grandes e três categorias: bons, deficientes e ruins. O critério de julgamento é um pouco menos rigoroso do que o habitualmente empregado para o teatro profissional; cada espetáculo de amador merece muito com uma crítica de teatro profissional; a menor responsabilidade do amador é compensada pelo maior segurança do profissional.

Segundo esta classificação podemos contar entre os bons espetáculos, os seguintes: "Fogo Morto" de José Lima de Rego e José Carlos Cavalcanti Borges, pelo grupo do "Associação dos Servidores da Caixa Econômica Federal de São Paulo"; os três atos únicos em uma sessão, pela "Pequeno Teatro Popular" ("Uma Mulher numa Galáxia" de P. S. Langhlin, "Amor por Amor" de Arthur Assedó, e "Palavra Troçada" de Alvaro Monjardim); "A Mãe do Meu" de W. W. Jacobs ("Tostes da Moçidade"); "Os Personagens em Busca de Autor" de Luiz Pirandello ("Solidão das Artes Independentes"); "Um Insucesso nos Procura" de J. B. Pissarelly ("Teatro Paulista da Estrela"); "Queimada Queimada" de Martins Pena ("Grupo Teatro Político"); "A Comédia do Coração" de Paulo Gonçalves ("Clube de Teatro"); e "A Casa Verde" de Arthur Schnitzler ("Teatro Lotte Sievers").

Entre os espetáculos deficientes contamos os seguintes: "O Cão Morto" de Vicente Eduardo Scriverio ("Teatro Paulista"); "O Inseto" de Luiz Pirandello ("Teatro Experimental Meni de Si"); "O Oratório" de Arthur Assedó ("Grupo Teatro Político"); "A Trovada" de Aristides Paillat ("Consórcio Paulista"); e "Fonema de Soares" ("Teatro Lotte Sievers").

E, finalmente, entre os ruins: "Batido" de Franco Roberto ("Teatro Central da Caixa do Ex-...").

Em geral, uma lei individual para os critérios usados de mesma natureza como são os dos atos de teatro. Se não está em estado de lucidez não se encontra o pensamento.

A monotonia é um obstáculo que prejudica a recepção de um espetáculo. Entrem nos aspectos de monotonia. A monotonia se manifesta em um espetáculo mais vezes do que em outros. A monotonia se manifesta em um espetáculo mais vezes do que em outros.

Recomendamos de São Paulo — Le Coudeur — 1.747

Alonso Salazar de D. Boscó; "Morre um Galo na China" de Pedro Bloch ("Amadores Paulistas"); e "A Insuperável de São Severo" de Oscar Wilde ("Associação Alfabeta Mirassol").

De acordo com esta classificação, vê-se que os espetáculos bons foram em maior número do que os deficientes e ruins juntamente somados. Isto pode dar uma idéia da dimensão real do trabalho realizado pelos nossos amadores, os quais se encontram antes para a conquista de um espetáculo e muito atrás lugar em nosso teatro.

Mas devemos pensar também que esta classificação não é perfeita e justificada, pois que ser ficção, não prepara para demais rigoroso. Cada espetáculo tem suas próprias condições de realização em um determinado tempo e espaço, e cada espetáculo tem suas próprias condições de realização em um determinado tempo e espaço.

Dentre os bons espetáculos, os melhores foram: os três atos em uma sessão de "Pequeno Teatro Popular"; "Os Personagens em Busca de Autor"; "A Mãe do Meu"; "Queimada Queimada"; e "Um Insucesso nos Procura". Os outros, apesar de terem sido preparados com grande cuidado, apesar das várias e boas intenções de seus organizadores, não atingiram o nível dos outros citados. "Fogo Morto" ficou prejudicado por uma direção que não se pôde mais vencer, como aconteceu a falta de unidade interna da organização de romance de José Lima de Rego, assim como apresentamos deficiências também nas organizações de alguns personagens (Lulu, Te. Maurício, Antônio, Silvana, Coisa Verde), em contraste com a boa atuação dos outros elementos. No entanto, o espetáculo pode ser considerado em linhas gerais bom, pela ótima cenografia e pelo rendimento, de mais elevado nível artístico, de Maria Guedes Malta, Carlos Henrique, Genivaldo Wanderley e Fábio Da Rosa.

Por sua vez, "A Comédia do Coração" ficou prejudicado pela frequência da parte dos atores participando e pelo desequilíbrio entre atos e os outros (Vilma Bueno de Camargo, Lúcio Lamberto, Aníbal Scriverio, Lucio Azeite e Fátima J. E. Coelho Neto) realmente ótima e perfeita apresentação no conjunto geral do espetáculo. Este desequilíbrio não pôde ser causado sem culpa à muito inteligente direção de Coelho Neto, quem, cercado numa boa cenografia sintética e abstrata de Antônio de Paula, imprimiu ao espetáculo uma grande leveza, refinando a mais discreta sobriedade quanto a peça de Paulo Gonçalves tem de história e falas teatrais.

Igualmente "A Casa Verde" ressaltou-se em sua totalidade por uma excelente interpretação, na interpretação. Este espetáculo foi com certeza

um dos mais cuidadosamente preparados, não só com riqueza de atos, como também com vida, e exatidão e a sensibilidade de um diretor como foi Alfredo Machado; mas, num espetáculo teatral, não são essas intenções que valem, mas sim seu resultado prático; o resultado, o efeito e o efeito pelo público. Em "A Casa Verde" verificamos além de completa falta de ritmo no desenvolvimento, também existência de entranhamento das atores no espírito do drama; o que resultou num resultado cansado e aserto que sofreu por completo o que a peça tem de mais lírico, isto é, uma certa refinamento dramático e emocional de um ator considerado difícil e pouco ou nada convencional, pelo conjunto e efeito geral do grupo em preparar resolver os problemas de um grande espetáculo realmente complexo.

Os cinco espetáculos deficientes, podem ser considerados em pé de igualdade. Só que o primeiro "Arqueiro" de melhor espetáculo onde, a um só ato, isto é, ao "Pequeno Teatro Popular". Foi portanto considerado como o melhor de todos. Mas, examinamos com mais atenção esses quatro espetáculos que não conseguiram atingir a meta final. Todos eles apresentaram defeitos, de natureza variada. Em "Os Personagens" a monotonia intrínseca da peça, apesar de ser apresentada com uma direção que não se pôde mais vencer, como aconteceu a falta de unidade interna da organização de romance de José Lima de Rego, assim como apresentamos deficiências também nas organizações de alguns personagens (Lulu, Te. Maurício, Antônio, Silvana, Coisa Verde), em contraste com a boa atuação dos outros elementos. No entanto, o espetáculo pode ser considerado em linhas gerais bom, pela ótima cenografia e pelo rendimento, de mais elevado nível artístico, de Maria Guedes Malta, Carlos Henrique, Genivaldo Wanderley e Fábio Da Rosa.

Por sua vez, "A Comédia do Coração" ficou prejudicado pela frequência da parte dos atores participando e pelo desequilíbrio entre atos e os outros (Vilma Bueno de Camargo, Lúcio Lamberto, Aníbal Scriverio, Lucio Azeite e Fátima J. E. Coelho Neto) realmente ótima e perfeita apresentação no conjunto geral do espetáculo. Este desequilíbrio não pôde ser causado sem culpa à muito inteligente direção de Coelho Neto, quem, cercado numa boa cenografia sintética e abstrata de Antônio de Paula, imprimiu ao espetáculo uma grande leveza, refinando a mais discreta sobriedade quanto a peça de Paulo Gonçalves tem de história e falas teatrais.

Igualmente "A Casa Verde" ressaltou-se em sua totalidade por uma excelente interpretação, na interpretação. Este espetáculo foi com certeza

um dos mais cuidadosamente preparados, não só com riqueza de atos, como também com vida, e exatidão e a sensibilidade de um diretor como foi Alfredo Machado; mas, num espetáculo teatral, não são essas intenções que valem, mas sim seu resultado prático; o resultado, o efeito e o efeito pelo público. Em "A Casa Verde" verificamos além de completa falta de ritmo no desenvolvimento, também existência de entranhamento das atores no espírito do drama; o que resultou num resultado cansado e aserto que sofreu por completo o que a peça tem de mais lírico, isto é, uma certa refinamento dramático e emocional de um ator considerado difícil e pouco ou nada convencional, pelo conjunto e efeito geral do grupo em preparar resolver os problemas de um grande espetáculo realmente complexo.

Os cinco espetáculos deficientes, podem ser considerados em pé de igualdade. Só que o primeiro "Arqueiro" de melhor espetáculo onde, a um só ato, isto é, ao "Pequeno Teatro Popular". Foi portanto considerado como o melhor de todos. Mas, examinamos com mais atenção esses quatro espetáculos que não conseguiram atingir a meta final. Todos eles apresentaram defeitos, de natureza variada. Em "Os Personagens" a monotonia intrínseca da peça, apesar de ser apresentada com uma direção que não se pôde mais vencer, como aconteceu a falta de unidade interna da organização de romance de José Lima de Rego, assim como apresentamos deficiências também nas organizações de alguns personagens (Lulu, Te. Maurício, Antônio, Silvana, Coisa Verde), em contraste com a boa atuação dos outros elementos. No entanto, o espetáculo pode ser considerado em linhas gerais bom, pela ótima cenografia e pelo rendimento, de mais elevado nível artístico, de Maria Guedes Malta, Carlos Henrique, Genivaldo Wanderley e Fábio Da Rosa.

Por sua vez, "A Comédia do Coração" ficou prejudicado pela frequência da parte dos atores participando e pelo desequilíbrio entre atos e os outros (Vilma Bueno de Camargo, Lúcio Lamberto, Aníbal Scriverio, Lucio Azeite e Fátima J. E. Coelho Neto) realmente ótima e perfeita apresentação no conjunto geral do espetáculo. Este desequilíbrio não pôde ser causado sem culpa à muito inteligente direção de Coelho Neto, quem, cercado numa boa cenografia sintética e abstrata de Antônio de Paula, imprimiu ao espetáculo uma grande leveza, refinando a mais discreta sobriedade quanto a peça de Paulo Gonçalves tem de história e falas teatrais.

Igualmente "A Casa Verde" ressaltou-se em sua totalidade por uma excelente interpretação, na interpretação. Este espetáculo foi com certeza

um dos mais cuidadosamente preparados, não só com riqueza de atos, como também com vida, e exatidão e a sensibilidade de um diretor como foi Alfredo Machado; mas, num espetáculo teatral, não são essas intenções que valem, mas sim seu resultado prático; o resultado, o efeito e o efeito pelo público. Em "A Casa Verde" verificamos além de completa falta de ritmo no desenvolvimento, também existência de entranhamento das atores no espírito do drama; o que resultou num resultado cansado e aserto que sofreu por completo o que a peça tem de mais lírico, isto é, uma certa refinamento dramático e emocional de um ator considerado difícil e pouco ou nada convencional, pelo conjunto e efeito geral do grupo em preparar resolver os problemas de um grande espetáculo realmente complexo.

Os cinco espetáculos deficientes, podem ser considerados em pé de igualdade. Só que o primeiro "Arqueiro" de melhor espetáculo onde, a um só ato, isto é, ao "Pequeno Teatro Popular". Foi portanto considerado como o melhor de todos. Mas, examinamos com mais atenção esses quatro espetáculos que não conseguiram atingir a meta final. Todos eles apresentaram defeitos, de natureza variada. Em "Os Personagens" a monotonia intrínseca da peça, apesar de ser apresentada com uma direção que não se pôde mais vencer, como aconteceu a falta de unidade interna da organização de romance de José Lima de Rego, assim como apresentamos deficiências também nas organizações de alguns personagens (Lulu, Te. Maurício, Antônio, Silvana, Coisa Verde), em contraste com a boa atuação dos outros elementos. No entanto, o espetáculo pode ser considerado em linhas gerais bom, pela ótima cenografia e pelo rendimento, de mais elevado nível artístico, de Maria Guedes Malta, Carlos Henrique, Genivaldo Wanderley e Fábio Da Rosa.

Por sua vez, "A Comédia do Coração" ficou prejudicado pela frequência da parte dos atores participando e pelo desequilíbrio entre atos e os outros (Vilma Bueno de Camargo, Lúcio Lamberto, Aníbal Scriverio, Lucio Azeite e Fátima J. E. Coelho Neto) realmente ótima e perfeita apresentação no conjunto geral do espetáculo. Este desequilíbrio não pôde ser causado sem culpa à muito inteligente direção de Coelho Neto, quem, cercado numa boa cenografia sintética e abstrata de Antônio de Paula, imprimiu ao espetáculo uma grande leveza, refinando a mais discreta sobriedade quanto a peça de Paulo Gonçalves tem de história e falas teatrais.

Igualmente "A Casa Verde" ressaltou-se em sua totalidade por uma excelente interpretação, na interpretação. Este espetáculo foi com certeza

um dos mais cuidadosamente preparados, não só com riqueza de atos, como também com vida, e exatidão e a sensibilidade de um diretor como foi Alfredo Machado; mas, num espetáculo teatral, não são essas intenções que valem, mas sim seu resultado prático; o resultado, o efeito e o efeito pelo público. Em "A Casa Verde" verificamos além de completa falta de ritmo no desenvolvimento, também existência de entranhamento das atores no espírito do drama; o que resultou num resultado cansado e aserto que sofreu por completo o que a peça tem de mais lírico, isto é, uma certa refinamento dramático e emocional de um ator considerado difícil e pouco ou nada convencional, pelo conjunto e efeito geral do grupo em preparar resolver os problemas de um grande espetáculo realmente complexo.

Os cinco espetáculos deficientes, podem ser considerados em pé de igualdade. Só que o primeiro "Arqueiro" de melhor espetáculo onde, a um só ato, isto é, ao "Pequeno Teatro Popular". Foi portanto considerado como o melhor de todos. Mas, examinamos com mais atenção esses quatro espetáculos que não conseguiram atingir a meta final. Todos eles apresentaram defeitos, de natureza variada. Em "Os Personagens" a monotonia intrínseca da peça, apesar de ser apresentada com uma direção que não se pôde mais vencer, como aconteceu a falta de unidade interna da organização de romance de José Lima de Rego, assim como apresentamos deficiências também nas organizações de alguns personagens (Lulu, Te. Maurício, Antônio, Silvana, Coisa Verde), em contraste com a boa atuação dos outros elementos. No entanto, o espetáculo pode ser considerado em linhas gerais bom, pela ótima cenografia e pelo rendimento, de mais elevado nível artístico, de Maria Guedes Malta, Carlos Henrique, Genivaldo Wanderley e Fábio Da Rosa.

Por sua vez, "A Comédia do Coração" ficou prejudicado pela frequência da parte dos atores participando e pelo desequilíbrio entre atos e os outros (Vilma Bueno de Camargo, Lúcio Lamberto, Aníbal Scriverio, Lucio Azeite e Fátima J. E. Coelho Neto) realmente ótima e perfeita apresentação no conjunto geral do espetáculo. Este desequilíbrio não pôde ser causado sem culpa à muito inteligente direção de Coelho Neto, quem, cercado numa boa cenografia sintética e abstrata de Antônio de Paula, imprimiu ao espetáculo uma grande leveza, refinando a mais discreta sobriedade quanto a peça de Paulo Gonçalves tem de história e falas teatrais.

Igualmente "A Casa Verde" ressaltou-se em sua totalidade por uma excelente interpretação, na interpretação. Este espetáculo foi com certeza

um dos mais cuidadosamente preparados, não só com riqueza de atos, como também com vida, e exatidão e a sensibilidade de um diretor como foi Alfredo Machado; mas, num espetáculo teatral, não são essas intenções que valem, mas sim seu resultado prático; o resultado, o efeito e o efeito pelo público. Em "A Casa Verde" verificamos além de completa falta de ritmo no desenvolvimento, também existência de entranhamento das atores no espírito do drama; o que resultou num resultado cansado e aserto que sofreu por completo o que a peça tem de mais lírico, isto é, uma certa refinamento dramático e emocional de um ator considerado difícil e pouco ou nada convencional, pelo conjunto e efeito geral do grupo em preparar resolver os problemas de um grande espetáculo realmente complexo.

Os cinco espetáculos deficientes, podem ser considerados em pé de igualdade. Só que o primeiro "Arqueiro" de melhor espetáculo onde, a um só ato, isto é, ao "Pequeno Teatro Popular". Foi portanto considerado como o melhor de todos. Mas, examinamos com mais atenção esses quatro espetáculos que não conseguiram atingir a meta final. Todos eles apresentaram defeitos, de natureza variada. Em "Os Personagens" a monotonia intrínseca da peça, apesar de ser apresentada com uma direção que não se pôde mais vencer, como aconteceu a falta de unidade interna da organização de romance de José Lima de Rego, assim como apresentamos deficiências também nas organizações de alguns personagens (Lulu, Te. Maurício, Antônio, Silvana, Coisa Verde), em contraste com a boa atuação dos outros elementos. No entanto, o espetáculo pode ser considerado em linhas gerais bom, pela ótima cenografia e pelo rendimento, de mais elevado nível artístico, de Maria Guedes Malta, Carlos Henrique, Genivaldo Wanderley e Fábio Da Rosa.

Por sua vez, "A Comédia do Coração" ficou prejudicado pela frequência da parte dos atores participando e pelo desequilíbrio entre atos e os outros (Vilma Bueno de Camargo, Lúcio Lamberto, Aníbal Scriverio, Lucio Azeite e Fátima J. E. Coelho Neto) realmente ótima e perfeita apresentação no conjunto geral do espetáculo. Este desequilíbrio não pôde ser causado sem culpa à muito inteligente direção de Coelho Neto, quem, cercado numa boa cenografia sintética e abstrata de Antônio de Paula, imprimiu ao espetáculo uma grande leveza, refinando a mais discreta sobriedade quanto a peça de Paulo Gonçalves tem de história e falas teatrais.

Igualmente "A Casa Verde" ressaltou-se em sua totalidade por uma excelente interpretação, na interpretação. Este espetáculo foi com certeza

um dos mais cuidadosamente preparados, não só com riqueza de atos, como também com vida, e exatidão e a sensibilidade de um diretor como foi Alfredo Machado; mas, num espetáculo teatral, não são essas intenções que valem, mas sim seu resultado prático; o resultado, o efeito e o efeito pelo público. Em "A Casa Verde" verificamos além de completa falta de ritmo no desenvolvimento, também existência de entranhamento das atores no espírito do drama; o que resultou num resultado cansado e aserto que sofreu por completo o que a peça tem de mais lírico, isto é, uma certa refinamento dramático e emocional de um ator considerado difícil e pouco ou nada convencional, pelo conjunto e efeito geral do grupo em preparar resolver os problemas de um grande espetáculo realmente complexo.

Os cinco espetáculos deficientes, podem ser considerados em pé de igualdade. Só que o primeiro "Arqueiro" de melhor espetáculo onde, a um só ato, isto é, ao "Pequeno Teatro Popular". Foi portanto considerado como o melhor de todos. Mas, examinamos com mais atenção esses quatro espetáculos que não conseguiram atingir a meta final. Todos eles apresentaram defeitos, de natureza variada. Em "Os Personagens" a monotonia intrínseca da peça, apesar de ser apresentada com uma direção que não se pôde mais vencer, como aconteceu a falta de unidade interna da organização de romance de José Lima de Rego, assim como apresentamos deficiências também nas organizações de alguns personagens (Lulu, Te. Maurício, Antônio, Silvana, Coisa Verde), em contraste com a boa atuação dos outros elementos. No entanto, o espetáculo pode ser considerado em linhas gerais bom, pela ótima cenografia e pelo rendimento, de mais elevado nível artístico, de Maria Guedes Malta, Carlos Henrique, Genivaldo Wanderley e Fábio Da Rosa.

Por sua vez, "A Comédia do Coração" ficou prejudicado pela frequência da parte dos atores participando e pelo desequilíbrio entre atos e os outros (Vilma Bueno de Camargo, Lúcio Lamberto, Aníbal Scriverio, Lucio Azeite e Fátima J. E. Coelho Neto) realmente ótima e perfeita apresentação no conjunto geral do espetáculo. Este desequilíbrio não pôde ser causado sem culpa à muito inteligente direção de Coelho Neto, quem, cercado numa boa cenografia sintética e abstrata de Antônio de Paula, imprimiu ao espetáculo uma grande leveza, refinando a mais discreta sobriedade quanto a peça de Paulo Gonçalves tem de história e falas teatrais.

Igualmente "A Casa Verde" ressaltou-se em sua totalidade por uma excelente interpretação, na interpretação. Este espetáculo foi com certeza



Julgaram: Athos Abramo, Maria José e Clovis Garcia

ata da reunião do júri do II festival paulista de teatro amador

O júri do II Festival Paulista de Teatro Amador, formado pela Sra. Maria José de Carvalho, e Srs. Clovis Garcia e Athos Abramo, reunido no dia 28 de setembro de 1955, decidiu atribuir os seguintes prêmios:

MELHOR ESPETÁCULO: o apresentado pelo "Pequeno Teatro Popular", com as peças em um ato "Uma Mulher numa Gaiola" de J. S. Laughlin; "Amor nos Anexins" de Arthur Azevedo, e "Palavras Trocadas" de Alfredo Mesquita, por 2 votos.

MELHOR DIRETOR: a J. E. Coelho Netto, pela direção de "A Comédia do Coração" de Paulo Gonçalves (Clube de Teatro) e "Quem Casa Quer Casa" de Martins Penna (Grupo Teatral Politécnico), por unanimidade;

MELHOR ATRIZ: a Maria do Carmo Bauer pelo seu trabalho em "Uma Mulher numa Gaiola" de J. S. Laughlin (Pequeno Teatro Popular), por unanimidade;

MELHOR ATOR: a Gianfrancesco Guarnieri pelo seu trabalho em "Está lá fora um Inseto" de J. B. Priestley (Teatro Paulista do Estudante), por unanimidade;

MELHOR COADJUVANTE MASCULINO: a Orival Mosca, pelo seu trabalho em "Seis Personagens em Busca de Autor" de Luigi Pirandello (Sociedade dos Artistas Independentes), por unanimidade;

MELHOR COADJUVANTE FEMININO: a Jacy Alvarenga, pela sua atuação em "A Trovoada" de Aristóteles Soares (Comediantes Paulistas), por unanimidade;

MELHOR CENÓGRAFO: a Antonio Faria, pelo seu cenário de "A Comédia do Coração" de Paulo Gonçalves (Clube de Teatro), por unanimidade;

MELHOR FIGURINISTA: a Flávio Phebo, pelos figurinos de "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José Carlos Cavalcanti Borges (Associação Servidores Caixa Econom. Fed. de São Paulo), por 2 votos;

MELHOR PEÇA DE AUTOR NACIONAL VIVO: O júri decidiu não conceder o prêmio a nenhuma peça apresentada no Festival.

Considerando que além dos premiados, outros elementos participantes do Festival merecem também distinção, o júri decidiu conceder por unanimidade as seguintes Menções Honrosas:

— Ao espetáculo "A Cactus Verde" de Arthur Schnitzler, apresentado pelo "Teatro Lotte Sievers";

— A Vilma Bueno Camargo, pelo seu trabalho em "A Comédia do Coração" de Paulo Gonçalves (Clube de Teatro);

— A Glêdi Marisa, pela sua interpretação em "A Mão do Macaco" de W. W. Jacobs (Teatro da Mocidade);

— A Maria Quastros Malta, pela sua atuação em "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José Carlos Cavalcanti Borges (Associação Servidores Caixa Economica Federal de São Paulo);

— A Daicy Silva, como revelação de atriz, em "Seis Personagens em Busca de Autor" de Luigi Pirandello (Sociedade dos Artistas Independentes);

— A Carlos Henrique Sillos, pelo seu trabalho em "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José Carlos Cavalcanti Borges (Ass. Serv. Caixa Econ. Fed. São Paulo);

— A Boris Cinkos, pela sua atuação em "Quem Casa Quer Casa" de Martins Penna (Grupo Teatral Politécnico);

— A Flávio Phebo, pelo cenário de "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José C. Cavalcanti Borges (Assoc. Serv. Caixa Econ. Fed. de São Paulo);

— A Eloy Artigas, pelos figurinos de "A Cactus Verde" de Arthur Schnitzler (Teatro Lotte Sievers).

São Paulo, 28 de Setembro de 1955

Maria José de Carvalho
Athos Abramo
Clovis Garcia



PRÊMIOS PARTICULARES

- I) "Prêmio EQUIPE ARTÍSTICA".
- II) "Prêmio A. A. MATARAZZO".
- III) "Prêmio ASCLEPIADES R. GARCIA".
- IV) "Prêmio REV. DO TEATRO AMADOR".

DESTAQUE: Orival Mosca, excelente ator, de inúmeras e inegáveis qualidades, é laureado pela vez segunda como o melhor coadjuvante, sendo detentor, portanto, de dois "Arlequins". No I Festival teve destaque em "Antígona" de Anouilh, e neste II Festival em "Seis Personagens em Busca de Autor", de Pirandello.



12
de Junho de 1957
às 21 horas
no

TEATRO S. PAULO

PRAÇA ALMEIDA JUNIOR

"I GUITTI"

GRUPO ITALIANO DE TEATRO AMADOR

apresentam

no texto original em lingua italiana

"LA BUGIARDA"

("A MENTIROSA")

comédia em 3 atos de

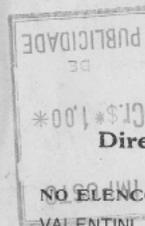
DIEGO FABBRI

Direção artística de **ATHOS ABRAMO**

NO ELÊNCO: LIA DOGLIANI, SILVIA BRUNI, POLA ASTRI, ALBERTO BONINI, ANGELO VALENTINI, CARLO ZANCHI, LUCIANO DE ROMA, GIGI CAMPORESE, VLADO ERZI.

INGRESSOS A Cr\$ 66,00 (selo incluso) na bilheteria do Teatro

PROIBIDO ATÉ 18 ANOS



COMPANHIA DE COMEDIAS

Dibr Ferreira

DIA 15

"A MORENINHA"

de MACEDO

TEATRALIZAÇÃO DO AUTOR PAULISTA MIGUEL SILVEIRA

★
T
E
A
T
R
O

B
O
A

V
I
S
T
A



Empresa
MIGUEL GIOSO

UMA TEMPORADA DIFERENTE
JUVENTUDE — SIMPLICIDADE — EMOÇÃO

o teatro brasileiro de comédia

apresenta

a escola de arte dramática de s. paulo

em

esperando
godot

de samuel beckett

**«ESPERANDO GODOT»,
peça em dois atos de
Samuel Beckett**

Quando pensei em fazer levar pelos alunos da Escola de Arte Dramática a famosa peça de Beckett, "Esperando Godot" — ótimo exercício, dadas as inúmeras e imensas dificuldades de interpretação que apresenta — jamais poderia imaginar que viesse a apresentá-la um dia no T.B.C., em espetáculo permanente e a convite do seu diretor, Franco Zampari. No entanto, como disse, se não me engano, André Maurois, "sempre o inesperado acontece...". E, ainda aqui, aconteceu...

É que a Escola, cumprindo, aliás, parte do seu programa, que é levar peças de vanguarda difíceis de serem representadas por companhias profissionais, em razão dos riscos econômicos que acarretam, já apresentara em tempos idos, neste mesmo teatro e às 2.ªs feiras, outras peças desse mesmo gênero, como, por exemplo, "O Julgamento", de Kafka, "A exteção e a regra", de Brecht, "Seu Bob'le", de Shéadé, peças essas, sem dúvida interessantíssimas, mas que receberam, de quem fazia, naquela época, parte da casa, uma acolhida das menos cordiais. Ante essas inesperadas e injustas manifestações de desagrado, a Escola se retraiu, preferindo

apresentá-las no seu "Teatrinho" particular e para amigos, apenas...

E eis que, de repente, num dos seus costumeiros gestos de desinteresse e compreensão, Franco Zampari nos abre, em pessoa, as portas do seu teatro.

Nossa alegria foi grande mas, é forçoso confessar, sentimos ao mesmo tempo um certo friosinho desagradável correr ao longo das nossas espinhas. Que imensa responsabilidade a enfrentar: apresentar alunos do 3.º ano no teatro que ocupa, indiscutivelmente, o primeiro lugar entre os teatros nacionais! E em que peça! Nesse difícil e discutidíssimo "Godot", que tamanho êxito obteve em Paris, consagrando da noite para o dia não só o seu autor, conhecido e admirado até então, apenas entre uma pequena elite vanguardista, leitora dos seus romances, como também o ator Rambourg, vindo do music-hall e que pela primeira vez interpretava um papel dramático.

Foi no pequenino e miserável, mas já ilustre "Teatro Babilônia", que vi a peça de Beckett, esse estranho escritor irlandês de língua francesa que durante sete anos fora secretário de James Joyce, cuja inegável influência sofrera, embora em menor grau que a de Kafka, que o marcara de maneira indelével, assim como tantos outros autores contemporâneos. E essa sua

(Segue na página 4)

PRODUTOS DE BELEZA

Dr. g. Payot.

expoente máximo da cosmética francesa

BOUTIQUE E INSTITUTO:

PRAÇA DOM JOSE' GASPARI, 76 — S. PAULO
FONE: 35-7015



CACILDA BECKER

«Cacilda vem de muito mais longe do que esses dez anos de aprendizagem de sua arte, porque é um monstro do teatro, como De Max, Gaby Morlay, Charlie Chaplin, Jean Louis Barault ou Charles Laughton». Este é um dos trechos da crítica feita pelo escritor, jornalista e crítico francês Michel Simon, quando em palcos paulistas viu-a em «Pega-Fogo» (Poil de Carotte) e acrescentando mais: «... Enfim ela é «Poil de Carotte», «Poil de Carotte não pode ter mais, para mim e para outros, de ora em diante, um outro rosto senão o seu — E' tudo o que tenho a dizer». — Que melhor preambulo para a biografia de um ator ou atriz, do que essas palavras



de Michel Simon. E a atriz laureada não poderia ser outra, senão, Cacilda Becker. Nascida em Pirassununga, Estado de São Paulo, começou a representar em 1940, no Teatro do Estudante do Brasil, de Pascoal Carlos Magno. Em 1941 atuou na Cia. Roulien e em 1944 na Cia. Bibj Ferreira. Em 1947 ingressa nos «Comediantes» e sob a direção de Ziembinski, trabalha em «Não sou eu», «Vestido de noiva», etc. Em 1948 inaugura o T. B. C. passando a ser sua primeira atriz. Em 1951 recebe no Rio de Janeiro a medalha de ouro conferida à «melhor atriz», pelos críticos teatrais daquela cidade, pelo seu soberbo desempenho na peça «A Dama das Camélias» de Alexandre Dumas. Em São Paulo, pela sua interpreta-



Maria

(Segue pág. 28)

revista do teatro amador

ano 1 * número 4 * novembro de 1955

redação e administração: rua parana, 180 - s. paulo - editada pela empresa editora mira ltda. - responsável: miguel raiola - diretores: gilberto rendell, j. valdés morata, martin solé, victor colilla - consultor jurídico: elias politi - consultor técnico: j. e. coelho netto

realizar-se-á no próximo mês, dezembro, a eleição da nova diretoria que regerá os destinos da federação de amadores teatrais por um ano.

pela importância de que se reveste este pleito, e pelas conseqüências que poderão advir conforme os eleitos, chamamos a atenção dos grupos filiados a fim de o encarar compenetrados da responsabilidade que lhes pesa nos ombros.

a f.p.a.t. neste diminuto período de sua fundação, possui apreciável folha de serviços prestados ao teatro, justificando, assim, sua existência.

contudo, reconhecemos que erros foram cometidos em prejuízos, evidentemente, dos próprios amadores.

proscênio

temos, porém, que levar em consideração as rixas e disputas responsáveis pelo claudicar, em diversas ocasiões, da entidade.

nesse ambiente as forças facionadas, e consequentemente enfraquecidas, determinaram a diminuição sensível de um progresso para o bem comum.

e isto, o dizemos não para ferir susceptibilidades, mas com o fito de unificarmos-nos, neste momento, em torno do teatro amador.

portanto, em hipótese alguma deveremos recusar a oportunidade que nos dá o voto, ele, no entanto, terá que ser dado a homens trabalhadores e não exibicionistas.

temos que atentar para a competência e qualidades positivas dos futuros dirigentes.

as paixões, o entusiasmo pelas aparências e o egoísmo desaparecerão para somente subsistir o que nos ditar a consciência.

assim agindo, estaremos solidificando a obra do teatro amador que idealisticamente nos propuzemos a ela.

se procedermos diferentemente, lembremo-nos antes, que ao desagregar-se a federação paulista de amadores teatrais, destruir-se-á, fatalmente, o teatro amador.

sejamos honestos para conosco mesmo e, teremos a recompensa de deixarmos uma criação imperecível através os tempos.

nossa capa * alegoria
flávio pbebe — cearense; desde cedo demonstrou pendor acentuado para as artes plásticas, especialmente a pintura, dentro do espírito renovador das tendências atuais grande sensibilidade; tem concorrido com êxito aos diversos certames artísticos brasileiros. Além da pintura dedica-se com tenacidade à cerâmica, à escultura e ao figurinismo, sendo aliás, neste último setor, premiado no II festival paulista de teatro amador com os figurinos da peça "Ego mortis".

colaboraram neste número:

* osmar r. cruz
antônio de faria
élio nitram
gilberto rendell
j. e. coelho netto
j. valdés morata
luís taddeo
n. gonçalves
vic rimondi

rainha do teatro amador do estado de são paulo

Foi em 1954 que o Clube de Teatro, visando congregar, através uma realização social-cultural, todos aqueles que fazem teatro amadoristicamente, criou o Concurso da Rainha do Teatro Amador do Estado de S. Paulo, que todos os anos deverá se repetir.

Desde o início agradeu aos amadores bandeirantes a idéia de tal concurso e vimos realizado, então, o primeiro, de onde saiu vencedora a atriz apresentada pela Associação Atlética Matarazzo.

Neste ano arregimentaram-se os amadores e deu-se início no segundo. Como é do regulamento, a agremiação vencedora poderá patrocinar o concurso seguinte assim é que este ano tivemos a A. A. Matarazzo e o dinâmico Vicente Eduardo Servano à testa do movimento.

No início de novembro foram feitas as apurações finais deste



rainha do teatro amador do estado de são paulo

segundo concurso, e proclamada a rainha. Tivemos então, como vencedor, o Grêmio Teatral Leopoldo Fróes, da cidade de

Garça, que elegeu rainha a srta. Nicos Lopes, acompanhando-a, como princesas, a srta. Wilma Pontes (Grêmio Amadores Jordanenses), Neide Ragazzini (Grêmio Dramático Vera), Líana Pascoal (Comediantes Paulistas) e Helena Nunes (Teatro Paulista).

No dia 28 deste mês, far-se-á, no salão da A. A. Matarazzo, o baile da coroação, tendo sido convidada para tal ato, a atriz Nydia Lícia.

Assim, é com satisfação que vemos mais uma atividade dos amadores terminar com grande êxito e brilhantismo, graças a homens trabalhadores e capazes que sabem lutar altruisticamente.

"Revista do Teatro Amador" deixa aqui suas vênias à rainha e às princesas, assim como as congratulações sinceras a V. S. Servano, por mais esse trabalho.

O Théâtre de Monsieur foi o primeiro a colocar os nomes dos atores sobre um cartaz (8 de dezembro de 1789).

A Comédie Française somente limitou esse exemplo no mês de fevereiro de 1790, e a Academie Royale de Musique seguiu a partir de 15 de maio de 1791. Anunciava somente as principais pessoas do canto e dança.

Histoire Anecdottique du Théâtre
CHARLES MAURICE

"A dizer a verdade, quando alguém julga ver a sorte do Teatro contemporâneo em reencontrar sua glória pura e viva, ninguém pode se iludir com essa idéia insistente e tão triste que o Teatro é um arte desconhecida em nossa época."

Tradition Theatrale
JEAN VILAR

"o impetuoso cap. tie" (Continuação)

tado muito bem em uma interpretação clara, limpa e correta. Mariusa Vianna como "Mme. Guy" e Mes Marques como "Lucille" concorreram para o brilho do espetáculo. Em papéis menores apareceram Thales Maia muito bem no ordenança cheio de bríos, e mais Flávio Migliaccio, Margot Vargas e Fábio Goldman.

O arranjo cênico e as figurinos estiveram bastante adequados à época e à ação da peça.

Em suma, saímos bastante satisfeitos com o espetáculo do T.P.E., o qual consideramos uma das boas coisas feitas por amadores aqui em São Paulo, estando perfeitamente de acordo com a crescente melhoria de nível artístico por que está passando o Teatro Amador em nossa terra. Que muitos outros sigam seu exemplo.



Julgaram: Athos Abramo,
Maria José e Clovis Garcia

ata da reunião do júri do II festival paulista de teatro amador

O júri do II Festival Paulista de Teatro Amador, formado pela Sra. Maria José de Carvalho, e Srs. Clovis Garcia e Athos Abramo, reunido no dia 28 de setembro de 1955, decidiu atribuir os seguintes prêmios:

MELHOR ESPETÁCULO: o apresentado pelo "Pequeno Teatro Popular", com as peças em um ato "Uma Mulher numa Galoia" de J. S. Laughlin; "Amor por Anexins" de Arthur Azevedo, e "Palavras Troçadas" de Alfredo Mesquita, por 2 votos.

MELHOR DIRETOR: o J. E. Coelho Netto, pela direção de "A Comédia do Coração" de Paulo Gonçalves (Clube de Teatro) e "Quem Casa Quer Casa" de Martins Penna (Grupo Teatral Politécnico), por unanimidade;

MELHOR ATRIZ: a Maria do Carmo Bauer pelo seu trabalho em "Uma Mulher numa Galoia" de J. S. Laughlin (Pequeno Teatro Popular), por unanimidade;

MELHOR ATOR: o Gianfrancesco Guarnieri pelo seu trabalho em "Está lá fora um Insutor" de J. B. Pinetlev (Teatro Paulista do Estudante), por unanimidade;

MELHOR COADJUVANTE MASCULINO: o Orival Mosca, pelo seu trabalho em "Seis Personagens em Busca de Autor" de Luigi Pirandello (Sociedade dos Artistas Independentes), por unanimidade;

MELHOR COADJUVANTE FEMININO: a Jacy Alvarenga, pela sua atuação em "A Trovada" de Aristóteles Soares (Comediantes Paulistas), por unanimidade;

MELHOR CENÓGRAFO: o Antonio Faria, pelo seu cenário de "A Comédia do Coração" de Paulo Gonçalves (Clube de Teatro), por unanimidade;

MELHOR FIGURINISTA: o Flávio Phebo, pelos figurinos de "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José Carlos Cavalcanti Borges (Associação Servid. Caixa Econ. Fed. de São Paulo), por 2 votos;

MELHOR PEÇA DE AUTOR NACIONAL VIVO: O júri decidiu não conceder o prêmio a nenhuma peça apresentada no Festival.

Considerando que além dos premiados, outros elementos participantes do Festival merecem também distinção, o júri decidiu conceder por unanimidade as seguintes Menções Honrosas:

— Ao espetáculo "A Cactus Verde" de Arthur Schnitzler, apresentado pelo "Teatro Lotte Sievers";

— A Vilma Bueno Camargo, pelo seu trabalho em "A Comédia do Coração" de Paulo Gonçalves (Clube de Teatro);

— A Gledi Marisa, pela sua interpretação em "A Mão do Macaco" de W. W. Jacobs (Teatro da Mocidade);

— A Maria Quadros Malta, pela sua atuação em "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José Carlos Cavalcanti Borges (Associação Servidores Caixa Economias Federal de São Paulo);

— A Daicy Silva, como revelação de atriz em "Seis Personagens em Busca de Autor" de Luigi Pirandello (Sociedade dos Artistas Independentes);

— A Carlos Henrique Silva, pelo seu trabalho em "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José Carlos Cavalcanti Borges (Ass. Serv. Caixa Econ. Fed. São Paulo);

— A Boris Cioikos, pela sua atuação em "Quem Casa Quer Casa" de Martins Penna (Grupo Teatral Politécnico);

— A Flávio Phebo, pelo cenário de "Fogo Morto" de José Lins do Rego/José C. Cavalcanti Borges (Assoc. Serv. Caixa Econ. Fed. de São Paulo);

— A Eloy Artigas, pelos figurinos de "A Cactus Verde" de Arthur Schnitzler (Teatro Lotte Sievers).

São Paulo, 28 de Setembro de 1955

Maria José de Carvalho
Athos Abramo
Clovis Garcia



PREMIOS PARTICULARES

- I) "Prêmio EQUIPE ARTISTICA".
- II) "Prêmio A. A. MATARAZZO".
- III) "Prêmio ASCLEPIADES R. GARCIA".
- IV) "Prêmio REV. DO TEATRO AMADOR".

DESTAQUE: Orival Mosca, excelente ator, de inúmeras e inegáveis qualidades, é laureado pela vez segunda como o melhor coadjuvante, sendo detentor, portanto, de dois "Arlequins". No I Festival teve destaque em "Antígona" de Anouilh, e neste II Festival em "Seis Personagens em Busca de Autor", de Pirandello.





Para receber nossas novidades envie e-mail para:

contato@giostrieditora.com.br